

A influência do choro na composição *Garoa e Maresia*, de Guinga

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-4 MÚSICA POPULAR

Matheus Viana Alves
PPGM – UFRJ
matheusv.viana@hotmail.com

Resumo. Este artigo pretende encontrar correlações entre a peça *Garoa e Maresia*, de Guinga, e os idiomatismos chorísticos presentes no repertório desse gênero. Para tanto foram realizadas comparações entre os procedimentos composicionais de *Garoa e Maresia* e peças de compositores importantes na história do choro como Pixinguinha, Benedito Lacerda e Jacob do Bandolim, além disso foram realizadas comparações com peças do próprio Guinga para uma melhor compreensão das características do choro presentes na obra do compositor. Como embasamento teórico foram utilizados os conceitos de Neo-Choro criado por Tarik de Souza e utilizado por Sheila Zagury (2014), também foram utilizados como fundamentação teórica os trabalhos de Carlos Almada (2006) e Paula Valente (2014).

Palavras-chave. Guinga, Choro, *Garoa e Maresia*, Análise.

Title. The Influence of Choro in the Composition *Garoa e Maresia*, by Guinga

Abstract. This article aims to find correlations between Guinga's piece *Garoa e Maresia* and the particularities of Choro presents in the repertoire of this genre. For that, comparisons were made between the compositional procedures of *Garoa e Maresia* and pieces composed by important composers of Choro's history, such as Pixinguinha, Benedito Lacerda and Jacob do Bandolim, in addition, comparisons were made with pieces by Guinga himself for a better understanding of the choro concepts present in the composer's work. As a theoretical basis, the concept of neo-choro created by Tárík de Souza and developed by Sheila Zagury (2014), were also used as theoretical foundation the works of Carlos Almada (2006) and Paula Valente (2014).

Keywords. Guinga, Choro, *Garoa e Maresia*, Analysis.

1. Introdução

Carlos Althier de Souza Lemos Escobar, também conhecido como Guinga, é um compositor e violonista carioca reconhecido internacionalmente por sua obra calcada na música brasileira. Dentro de seu portfólio de composições podemos observar gêneros que foram consagrados ao longo do tempo como, por exemplo, baião, samba, canção, bossa-nova e o choro, que é o objeto de interesse deste trabalho. No ano de 2003 o compositor lançou o disco intitulado *Noturno Copacabana*, que conta com 14 faixas, dentre elas a obra *Garoa e Maresia*, que será analisada neste artigo.

Para fins analíticos utilizaremos aqui a transcrição feita para o *songbook Noturno Copacabana – Livro de Partituras*, cujas partituras foram realizadas por Paulo Aragão e Carlos Chaves, sendo assim a parte considerada para a análise será a que contempla o violão solo de Guinga.

O objetivo deste artigo consiste em compreender quais são os aspectos do choro que são pertinentes na construção de *Garoa e Maresia*, para tanto utilizaremos o conceito de neo-choro introduzido pelo jornalista Tárík de Souza e aplicado por Sheila Zagury (2014) em seu trabalho como forma de compreender em quais pontos essas linguagens se cruzam na obra de Guinga. Como metodologia realizamos a comparação da obra em questão com peças tradicionais do repertório chorístico, principalmente composições de Pixinguinha, e posteriormente comparamos *Garoa e Maresia* com outras peças de violão solo compostas por Guinga, sendo que as peças escolhidas são aquelas cuja palavra “choro” aparece no título, explicitando assim uma relação desejada pelo compositor com esse gênero em específico.

Essa relação é importante para concebermos uma visão holística de como é o conceito de choro para o compositor, sendo assim possível que criemos uma forma de considerar pontos-chave da composição estudada como parte do choro como visto por Guinga, além disso a diáde formada pelo choro tradicional e não tradicional exemplificado por Siqueira (2012) trará luz sobre o assunto do ponto de vista musicológico.

2. Contextualização sobre o Choro

O Choro é um gênero musical brasileiro que data do final do século XIX e início do século XX (CURY, 2011), sendo possível encontrar nomes como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Joaquim Callado nos primórdios dessa forma de tocar música.

Uma questão que ronda esse estilo é basicamente a forma como ele surge, sendo que “o choro ainda é antes uma maneira de tocar que um determinado repertório ou gênero de composição” (CURY, 2011, p. 19). Essa maneira de tocar, o tocar chorado, como é dito nas rodas de choro, foi marcante na consolidação do que hoje conhecemos como choro, sendo notável que o gênero em si nasce como resultado da hibridização de danças de salão europeias como a mazurca, polca, *habanera* e a valsa por exemplo, com a interpretação e características rítmicas e estilísticas provenientes das raízes africanas presentes no Brasil.

“Com o passar do tempo, o choro, além de associado a um tipo peculiar de *performance* de vários tipos de música e ao *ensemble* responsável por essa execução musical, também acabou se tornando um gênero musical com traços peculiares” (CURY, 2011, p. 25), sendo assim podemos entender que o choro se consolida como um gênero ao passo que acumula características próprias e se torna pertinente dentro do cenário cultural inicialmente do Rio de Janeiro e posteriormente do Brasil inteiro.

O violão solo dentro do choro é de grande importância, a exemplo de Garoto, Paulo Bellinati, Zé Paulo Becker e Raphael Rabello, sendo que este é considerado um solista virtuoso e que elevou o nível do choro tocado no violão solo. Guinga faz parte de um seleto grupo de *performers* que foram responsáveis pela continuação desse legado do violão solo, contribuindo assim com suas peças para a ampliação desse repertório.

Enquanto gênero, o choro possui aspectos rítmicos, harmônicos e melódicos que o caracterizam, aspectos esses que se firmam a partir de sua recorrência dentro do repertório e através do uso nas composições dessa vertente musical. Carlos Almada (2006) estuda algumas características comuns ao choro que são pertinentes em nosso estudo.

2.1 Ritmo

Almada (2006) destaca a importância das células rítmicas na caracterização do choro, sendo assim ele as divide entre primárias (aquelas que melhor caracterizam o gênero) e secundárias (células de apoio), vejamos a figura 01:

Figura 1 – Células Rítmicas Primárias do Choro



Fonte: ALMADA (2006)

Essas estruturas rítmicas são combinadas umas com as outras e criam motivos rítmicos que permeiam o repertório chorístico, essas células são endossadas por Fábio Cury (2011) quando fala do surgimento das células sincopadas no choro. Esse estilo de composição do acompanhamento e da melodia são muito comuns no choro, como exemplo podemos citar as músicas *Desprezado* e *Ingênuo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, utilizando a célula da figura 02:

(2008) discorrem sobre as possibilidades de modulações entre as frases e as partes do choro tradicional, sendo que, para a presente pesquisa, as modulações mais significativas serão aquelas para a tonalidade homônima menor, que acontece nos choros *Doce de Coco*, de Jacob do Bandolim e *Vou Vivendo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, e também a modulação para a mediante abaixada que acontece nos choros *Ingênuo* e *Desprezado*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Essas modulações são importantes nesse contexto pois encontram eco na obra *Garoa e Maresia*, de Guinga, que é aqui objeto de análise.

2.3 Neo-Choro

O termo neo-choro foi cunhado pelo jornalista Tárík de Souza e utilizado por Zagury (2014) para descrever o processo de renascimento do choro que aconteceu a partir da década de 1990. O neo-choro é formado principalmente por performances inovadoras, utilizando timbres e instrumentos não usuais, como guitarra e bateria por exemplo, também é característico o hibridismo entre o choro e gêneros musicais como a bossa-nova, o jazz e a música erudita. Essa forma de fazer musical também é marcada pelas harmonias complexas, com o uso acordes de empréstimo, procedimentos modais e cromáticos, paralelismo e modulações para regiões tonais distantes. Alguns exemplos de grupos que trabalham dentro dessa linguagem são Tira Poeira, Rabo de Lagartixa, Hamilton de Holanda e A Cor do Som.

O trabalho de Guinga em *Garoa e Maresia* se encaixa bem dentro da classificação do neo-choro no tocante ao hibridismo e ao uso de procedimentos harmônicos complexos como descrito acima, essas estruturas serão melhor compreendidas mais adiante neste trabalho.

Valente (2014) faz uma argumentação que conflui com o conceito de neo-choro. A autora divide os músicos de choro no século XXI entre três vertentes, são elas:

- 1. Continuadores da Tradição:** São músicos considerados tradicionalistas, que tentam manter o choro o mais próximo do que os antigos faziam, sem modificar a forma, harmonia ou melodia. Os músicos podem interpretar composições autorais, mas sempre buscando se aproximar o máximo possível da tradição. Existe uma gradação de tradicionalismo nesse grupo, onde existem aqueles que são mais próximos da tradição e aqueles que pouco a pouco agregam algumas mudanças. Temos como exemplo deste segmento os músicos Altamiro Carrilho, Henrique Cazes, Zé da Velha, Isaías e seus Chorões, Nailor Proveta e Maurício Carrilho;
- 2. Diálogo com a Música Erudita:** Esse grupo se caracteriza pela aproximação com a música erudita em sua forma de composição e também pelos ambientes em que se apresentam.

Possuem grande influência de Radamés Gnatalli e Heitor Villa-Lobos. Alguns exemplos são Quinteto Villa-Lobos, Quarteto Maogani e André Mehmari;

3. **Impulsionadores da Transformação:** Esse grupo se caracteriza pelas inovações mais radicais em relação aos anteriores, muitas vezes utilizando instrumentos não tradicionais do choro (Bateria, Baixo Elétrico e Guitarra) e harmonias complexas, principalmente aquelas de influências jazzísticas. Alguns músicos nessa categoria são Zé Barbeiro, Alessandro Penezzi e Hamilton de Holanda.

Dito isto, considero que Guinga se encontra entre os Impulsionadores da Transformação, o que corrobora p fato de que o compositor busca, em suas obras, hibridizar os gêneros e criar sua assinatura, que é facilmente reconhecida em seu trabalho.

3. Aspectos do Choro na peça *Garoa e Maresia*

A peça *Garoa e Maresia* faz parte do disco *Noturno Copacabana*, gravado em 2003 pela gravadora Velas e se encontra disponível nas plataformas digitais. Algum tempo depois, no ano de 2006, foi lançado o *songbook Noturno Copacabana – Livro de Partituras*, com transcrições das músicas do CD realizadas por Paulo Aragão e Carlos Chaves, sendo esse então o recorte de trabalho para esse artigo. Utilizarei aqui somente a parte de violão solo tocada pelo compositor na gravação do álbum, possibilitando assim a comparação com outras gravações de violão solo para que possamos ter uma base concreta para a coleta de dados. A análise harmônica realizada para a compreensão dos fenômenos construídos por Guinga consta no anexo 1 deste trabalho.

Garoa e Maresia possui uma forma binária simples, que consiste na forma base A – B com a reprise parcial da parte A, sendo que a primeira parte se encontra na tonalidade de Fá Maior e a segunda está em Lá Bemol Maior, ou seja, a mediante abaixada de Fá. A primeira coisa que notamos quando observamos a análise é a constância tonal do compositor, fato esse que foi corroborado por Antônio Siqueira (2012) quando diz que:

A música de Guinga tem objetivamente um sentido tonal que orienta sua composição e justifica seu discurso musical e em muitas passagens é claramente tradicional, em função do uso de alguns procedimentos cadenciais já consagrados no repertório da música tonal (tanto erudita como popular). (SIQUEIRA, 2012, p. 71).

No entanto, apesar de apresentar características da harmonia tonal tradicional, Guinga também lança mão de aspectos provenientes de estilos como o jazz e a bossa-nova, como o uso de acordes de empréstimo de outras regiões tonais e o uso de cromatismos na condução das

vozes por exemplo. Sendo assim podemos inferir que esse comportamento se encaixa nos processos de hibridização discutidos acima. Para uma melhor compreensão dos procedimentos utilizados por Guinga utilizaremos como referencial teórico Mark Levine (1995).

A parte A da composição apresenta 14 compassos, sendo que podemos dividi-la em duas sessões, exemplificadas na tabela 1:

Tabela 1 – Divisão de tonalidades da parte A de *Garoa e Maresia*

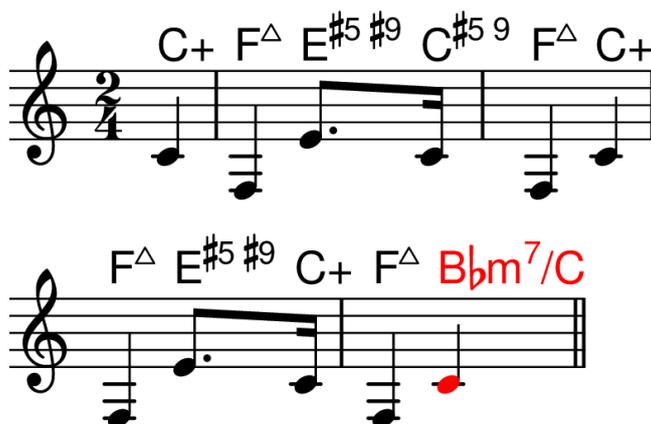
Compassos	Tonalidade
1 – 4	Fá Maior
5 – 10	Fá Menor
11 – 14	Fá Maior

Fonte: Produção Própria

Podemos observar então que o compositor realiza uma mudança de modo dentro da parte A para a homônima menor, comportamento esse que pode ser encontrado nas peças *Vou Vivendo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, e *Doce de Coco*, de Jacob do Bandolim, por exemplo, peças essas pertencentes ao repertório tradicional do choro. Portanto, o precedente para esse tipo de comportamento no choro é claro, criando assim um elo entre a peça de Guinga e o repertório chorístico. Apesar dessa mudança de modo característica do choro, a forma como o compositor a faz não é condizente com a tradição do gênero, demonstrando mais uma vez a ideia de hibridização de gêneros acima mencionada e reforçando o pertencimento de Guinga entre os impulsionadores da transformação e no neo-choro.

Os primeiros quatro compassos da música afirmam a tonalidade de fá maior, no entanto, no quarto compasso o compositor utiliza um acorde inusitado para a realização da mudança de modo para a região da homônima menor, que é o $C^{7sus4}(b^9_{b13})$, acorde esse que pode ser interpretado como Bbm^7/C através do uso do conceito de *slash chords* explicados por Levine (1995 p.103). A interpretação desse acorde a luz do conceito de Levine gera a percepção de que esse acorde é uma antecipação do primeiro acorde do compasso 5, que é justamente um $Bbm^{7(9)}$, porém com o baixo no quinto grau da tonalidade, que era o que vinha acontecendo nos compassos 1 – 4, vejamos a figura 04:

Figura 4 – Movimento dos baixos de *Garoa e Maresia*, compassos 1 – 4

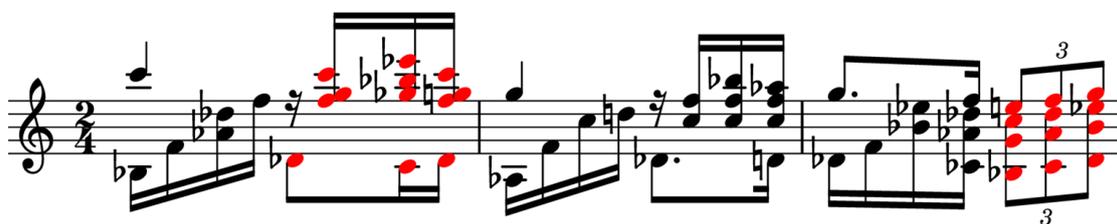


Fonte: Transcrição Própria

O que muda então é justamente a estrutura superior do último acorde do compasso 4, presente na figura 4 e destacado em vermelho, que passa por uma reformulação para que ocorra a mudança de modo, como podemos observar através da cifra. Esse comportamento é quase contrapontístico, pois o compositor foge ao caráter da harmonia funcional e adentra ao âmbito da condução das vozes para realizar a inclinação, depois conduzindo as vozes de tal maneira a retornar para a tonalidade de fá maior no compasso 11.

O uso de harmonias dissonantes ajuda na tarefa de realizar conduções de vozes suavemente, pois o compositor faz uso dos cromatismos existentes entre as notas dos acordes para que as transições sejam as mais suaves possíveis, como podemos ver na figura 5.

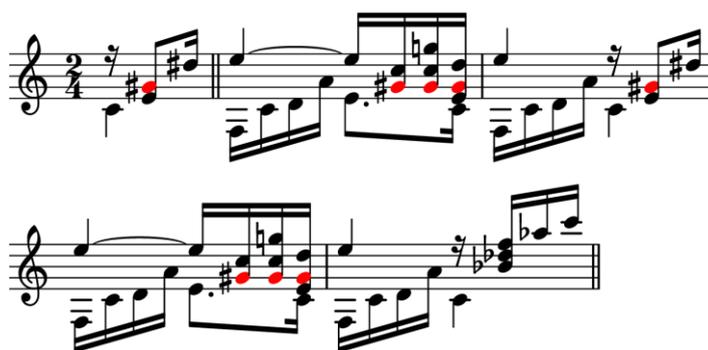
Figura 5 – Exemplo do uso de cromatismos em *Garoa e Maresia* Compassos 05 – 07



Fonte: *Noturno Copacabana – Livro de Partituras*

Outra questão que acontece na parte A (Figura 6), mais especificamente nos quatro primeiros compassos, é o uso de acordes dominantes com a quinta aumentada, ou seja, Guinga utiliza no primeiro momento da peça, onde a tonalidade principal está sendo afirmada, uma nota (G#) que quando enarmonizada se torna a terça menor (Ab) da tonalidade homônima menor (Fá Menor). Esse comportamento gera certa ambiguidade, que depois se concretiza na mudança de modo propriamente dita no compasso 5.

Figura 6 – Compassos 1-4 de *Garoa e Maresia*, de Guinga



Fonte: *Noturno Copacabana – Livro de Partituras*

Outra influência do choro em *Garoa e Maresia* pode ser percebida também na forma de acompanhamento que Guinga empreende ao longo da peça. Na parte A podemos notar o uso das células primárias do choro (Figura 1) de Almada (2006), sendo que nessa parte especificamente as figuras estão destacadas em forma de arpejo dos acordes e não em acordes em bloco como tradicionalmente se dá o acompanhamento de choro. Isso ocorre devido a textura aplicada por Guinga na construção da primeira parte da peça.

Outra conexão da peça com o repertório chorístico é o uso de conduções do baixo conhecidas popularmente como baixarias. Para Borges (2008) “as ‘baixarias’ são melodias independentes que geralmente são executadas na região grave do instrumento” (BORGES, 2008, p. 67). Isso acontece nos compassos 08 e 09, aqui tratamos especificamente do acompanhamento na construção da parte solo de violão, vejamos o exemplo na figura 7:

Figura 7 – Compassos 8-9 de *Garoa e Maresia*



Fonte: *Noturno Copacabana – Livro de Partituras*

Essas baixarias são comuns na construção do violão 7 cordas de choro, com nomes como Dino 7 Cordas e Raphael Rabello como expoentes dessa linguagem, no entanto, dentro do violão solista a ideia de construção de baixarias é mais complexa devido à necessidade de o instrumentista realizar, ao mesmo tempo, o acompanhamento e a melodia da peça, sendo assim algumas concessões devem ser feitas para que a performance seja viável.

A hibridização dos gêneros, que é base do neo-choro, também se dá no âmbito harmônico em *Garoa e Maresia*, sendo que no compasso 14 Guinga utiliza uma estratégia pautada na construção da escala octatônica¹, procedimento esse que é amplamente utilizado em composições jazzísticas. A ideia aqui é a equivalência entre os acordes de $C^{7(b9)}$ e $Eb^{7(b9)}$, sendo que Levine (1995) nos diz que o acorde proveniente da escala octatônica é comumente escrito apenas com a tensão b9, pensamento esse que é comum entre os músicos de jazz (LEVINE, 1995, p. 81). A partir dessa breve revisão podemos inferir que a utilização desse acorde especificamente no compasso 14 é proveniente da escala octatônica, sendo assim equivalente ao dominante da tonalidade vindoura, ou seja, Eb^7 para a tonalidade de Ab.

A parte B possui oito compassos ao todo e tem início no compasso 15, sendo que não foi observado nenhum processo de mudança de modo tal qual na parte A. O compositor inicia o trecho confirmando a nova tonalidade através do movimento entre o primeiro e o quinto graus, porém Guinga utiliza o quinto grau disfarçado de IIm^6 devido ao fato de os dois acordes, tanto o $Eb^{7(9)}$ quanto o Bbm^6 , possuírem o mesmo trítone, tornando-os assim equivalentes. Além

¹A escala octatônica é uma escala simétrica, isso significa que ela apresenta um padrão intervalar regular, nesse caso temos o padrão baseado em intercalar um semitom e um tom, seguindo assim até o final da escala. Sendo assim a escala octatônica possui uma característica intrínseca a sua formação: ela se repete a cada intervalo de terça menor entre as fundamentais, ou seja, a escala de C octatônica é igual à de Eb, que é igual à de Gb, que é igual à de Bbb (A enarmonizado), portanto essas quatro escalas possuem as mesmas notas, sendo equivalentes e intercambiáveis. Essa ideia pode ser expandida para os campos harmônicos dessas escalas, sendo assim acordes dominantes que tem como tensões b9, #9, #11 e 13, que se separam por terças menores são equivalentes, portanto $C^{7(b9 \#9 \#11)}$ possui as mesmas notas que $Eb^{7(b9 \#9 \#11)}$ e assim por diante (LEVINE, 1995, p. 78 – 88).

disso também podemos enxergar o acorde menor com sexta maior como um acorde meio diminuto na primeira inversão, portanto temos que Bb^6 é apenas uma forma diferente de escrever o G°/Bb , que é justamente o VII^o da tonalidade de Ab , outro acorde de função dominante dentro desse tom.

Após a afirmação da tonalidade, Guinga utiliza uma estratégia ligada à construção de tensão e relaxamento através da textura dentro da peça. No compasso 17 (Figura 8) ele se vale de uma sequência de movimentos paralelos que utilizam fôrmas no braço do violão como base, partindo depois disso para um retorno harmônico para a tonalidade da parte A (Fá Maior).

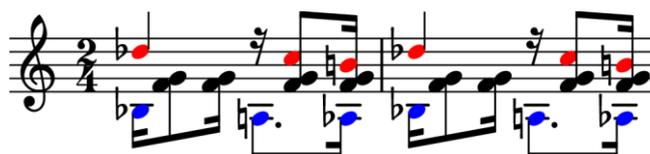
Figura 8 – Compasso 17 de *Garoa e Maresia*



Fonte: *Noturno Copacabana – Livro de Partituras*

Nesse movimento de retorno a tonalidade principal, que tem início no compasso 19, o compositor apresenta um comportamento parecido com aquele realizado nos quatro primeiros compassos da parte A, que foi descrito anteriormente nesse tópico, ou seja, a inserção de notas pertencentes a tonalidade de destino para a realização mais suave da modulação para o ouvinte. A ideia consiste em inserir notas da outra tonalidade, para onde desejamos modular, aos poucos, criando assim um trecho em que as duas tonalidades coexistem em algum nível, como podemos observar na figura 9:

Figura 9 – Compassos 19-20 de *Garoa e Maresia*

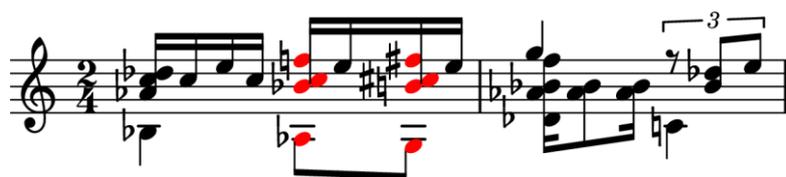


Fonte: *Noturno Copacabana – Livro de Partituras*

O compositor utiliza no baixo dos acordes, que é uma posição privilegiada dentro da tessitura do violão, as notas A e Ab lado a lado, criando assim um movimento cromático que desloca o senso de tonalidade do ouvinte para fora do centro tonal que foi estabelecido nos compassos 15 e 16. Além disso a melodia também se move de maneira cromática, corroborando o movimento dos baixos.

Chegando então ao final da parte B o pensamento cromático do compositor chega a um nível mais rebuscado, pois Guinga começa a inserir acordes inteiros a partir do conceito de aproximações cromáticas entre as notas. Esse tipo de comportamento foge ao âmbito da harmonia funcional convencional, podendo ser enxergado através do olhar da condução das vozes, vejamos a figura 10:

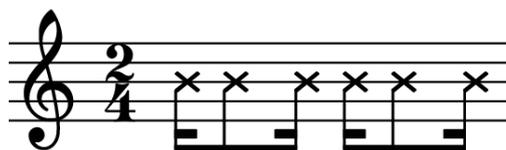
Figura 10 – Compassos 21-22 de *Garoa e Maresia*



Fonte: *Noturno Copacabana – Livro de Partituras*

Tratando agora da construção rítmica, a questão mais próxima do choro na parte B, e talvez na peça como um todo, é a maneira como o compositor articula o acompanhamento da obra. Nesse caso Guinga utiliza uma das células mais características do choro, que está escrita na figura 11:

Figura 11 – Célula utilizada por Guinga na parte B de *Garoa e Maresia*



Fonte: Transcrição Própria

A utilização dessa síncope na formação do acompanhamento permeia toda a parte B, sendo, portanto, uma característica marcante na construção da textura desse trecho, tornando-o assim um elo entre o choro e a peça em questão. Siqueira (2012) encontra eco desse tipo de acompanhamento em outras peças de Guinga por ele analisadas, demonstrando assim que o uso desse tipo de estrutura não é incidental, mas sim pensada e desejada dentro da assinatura composicional do artista. Na figura 12 podemos observar o uso dessa célula rítmica na peça analisada, com destaque especial para seu uso tanto no acompanhamento quanto na melodia.

Figura 12 – Compassos 15-16 de *Garoa e Maresia*



Fonte: *Noturno Copacabana – Livro de Partituras*

Depois da parte B o compositor retorna para a parte A, mas não a executa completamente, reprisando apenas os quatro primeiros compassos da peça e finalizando-a na tonalidade de Fá maior, gerando assim a forma binária simples da obra.

4. As relações de *Garoa e Maresia* com outros choros de Guinga

A obra de Guinga é muito vasta e passeia por diversos gêneros, desde o choro, ponto focal deste trabalho, até o jazz passando por uma infinidade de estilos no meio do caminho. A partir dessa ideia é plausível inferir que Guinga tenha outros choros dentro de seu portfólio de composições, o que representa um ponto positivo para essa pesquisa, pois assim podemos comparar a peça *Garoa e Maresia* com outros choros do compositor e assim chegar a um denominador comum, procurando entender o que Guinga compreende como choro e como ele aplica essas concepções na composição aqui estudada.

Guinga compôs pelo menos três peças que incorporam a palavra “choro” no título, são elas *Choro Breve*, *Choro-Requiem* e *Choro pro Zé*. Essas peças possuem formações instrumentais que variam, no entanto todas elas apresentam ao menos um registro performático de violão solo, o que é importante para a compreensão de *Garoa e Maresia*, que consiste em uma peça solo.

Dentro dessas peças podemos notar algumas características que são compartilhadas por todas, são elas:

1. O uso de arpejos para criar o acompanhamento;
2. O uso das células rítmicas do choro descritas por Almada (2006);
3. Harmonia majoritariamente de cunho tonal e que segue preceitos que são pertinentes a linguagem do choro;
4. Uso de fôrmas de acordes como base para a criação de melodias, acompanhamento e contracantos.

Em *Choro Breve* a melodia se diferencia bastante da abordagem de Guinga em *Garoa e Maresia*, apresentando um volume de notas muito maior, além do uso de várias baixarias, que são uma das características do choro. Apesar de a partitura apresentar uma escrita que sugere o uso de várias células características do choro conforme Almada (2006), a performance do compositor é bastante livre, o que pode indicar uma certa flexibilidade dos conceitos de tempo e pulsação para incrementar a faceta interpretativa da obra.

Essa liberdade interpretativa no tocante ao tempo é notada nas outras composições do artista, inclusive em *Garoa e Maresia*, apesar de a partitura não ser o melhor meio para visualizar essa instância da performance, a transcrição pode nos informar de algumas características comuns as obras.

Figura 13 – Compassos 1-4 de *Choro Breve*



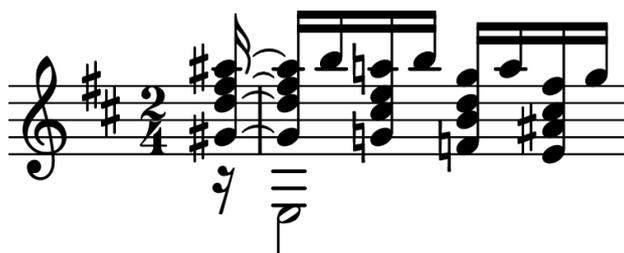
Fonte: *Noturno Copacabana – Livro de Partituras*

O uso de arpejos como forma de acompanhamento é observado em outras composições do artista, o que pode representar uma constância nessa maneira de acompanhar a melodia. Além de representar o âmbito harmônico, o uso de arpejos gera ao mesmo tempo os

contracantos, que são muito utilizados dentro da linguagem do choro. Outra questão que é exemplificada pela figura 13 é o uso das baixarias, contempladas anteriormente nesse trabalho, porém dessa vez elas se combinam com o uso dos arpejos, cumprindo assim uma função de preenchimento harmônico além da condução dos baixos.

Choro Breve e *Choro Pro Zé* compartilham com *Garoa* e *Maresia* uma questão recorrente na obra de Guinga, que é o uso de movimentos paralelos através das fôrmas do violão utilizando estruturas cordais como base (Figura 14). Podemos observar que o compositor utiliza um método muito semelhante nas três peças, o que mais uma vez pode indicar que Guinga busca mesclar diferentes linguagens com sua obra, criando assim mais um ponto de pertinência dentro da classificação de suas composições como parte do neo-choro.

Figura 14 – Compasso 14 de *Choro Breve* – Exemplo de uso de movimentos paralelos



Fonte: *Noturno Copacabana – Livro de Partituras*

No tocante a forma todas as peças mencionadas apresentam forma binária, tal qual *Garoa* e *Maresia*, com modulações entre as partes A e B que são comuns no repertório do choro de acordo com Almada (2006) e Borges (2008), vejamos na tabela 2:

Tabela 2 – Tonalidades dos choros de Guinga analisados neste artigo

Título	Tonalidade da parte A	Tonalidade da parte B	Tipo de Modulação
<i>Choro Breve</i>	D	Bm	Relativa Menor
<i>Choro-Requiem</i>	Cm	Eb	Relativa Maior
<i>Choro Pro Zé</i>	Cm	Eb	Relativa Maior
<i>Garoa e Maresia</i>	F	Ab	Mediante Abaixada

Fonte: *Noturno Copacabana – Livro de Partituras*

Além das questões harmônicas, as peças também possuem similaridades no âmbito rítmico, sendo que Siqueira (2012) destaca o uso das antecipações e síncopes como características do choro na obra de Guinga, podemos corroborar essa afirmação através da comparação das peças aqui comparadas com *Garoa e Maresia*.

Apesar de todas essas semelhanças estruturais, é em *Choro-Requiem* que o compositor se aproxima mais de *Garoa e Maresia* no que diz respeito a interpretação, pois nessa peça Guinga utiliza uma melodia mais espaçada, com menos notas, apesar de a escrita não fazer jus ao caráter de lamento da peça. Essa liberdade interpretativa é o que une as duas obras, demonstrando a constância do artista quando utiliza os elementos do choro e os mescla com outros estilos.

5. Considerações Finais

Este artigo tem como propósito trazer luz para uma das obras desse compositor que é base para a música popular brasileira contemporânea. *Garoa e Maresia* é uma peça que ainda possui diversas facetas disponíveis para análise e que pode ser revisitada em outras oportunidades.

Neste trabalho pudemos compreender a ligação entre *Garoa e Maresia* e o choro, mais especificamente o neo-choro, uma vez que o compositor insere aspectos de outros estilos como o jazz e a bossa-nova dentro do choro, O Guinga contribui de maneira significativa para a ampliação das possibilidades composicionais dentro do choro através de suas obras, pois, no momento em que utiliza procedimentos provenientes da música erudita e do jazz, por exemplo, Guinga cria um precedente para que outros compositores também utilizem essas ferramentas em suas peças.

Durante a análise pudemos constatar que *Garoa e Maresia* tem uma linguagem harmônica tonal bem delineada e que realiza mudanças de modo e modulações para regiões tonais que encontram eco no repertório do choro e também no próprio portfólio de composições do artista, demonstrando assim que existe recorrência no comportamento composicional de Guinga e que essas escolhas são deliberadas, não apenas incidentais.

Além disso pudemos observar que o compositor possui tendência a utilizar fôrmas no braço do violão como base para criação de melodias e acompanhamento, fato esse que não foi explorado a fundo nesse trabalho mas que é de fundamental importância para a compreensão da obra do autor devido a ligação de Guinga com o instrumento e a maneira como essa ferramenta influencia no seu processo criativo.

O uso de cromatismos e acordes que fogem a capacidade analítica da harmonia funcional também foram encontrados tanto na melodia quanto na construção do acompanhamento da peça, o que demonstra o hibridismo entre gêneros que é determinante para o conceito de neo-choro definido por Zagury (2014), criando assim camadas de análise que possibilitam encontrarmos esse comportamento de hibridização em vários âmbitos da composição.

A obra de Guinga é vasta e merece atenção devido a seu nível de requinte, sendo assim esse é um pequeno recorte dentre as infinitas possibilidades de compreensão do repertório desse compositor que ainda é pouco estudado pela academia.

Referências

- ALMADA, Carlos. *Estrutura do Choro*. São Paulo: Da Fonseca Comunicação, 2006. 96 p.
- BORGES, Luís Fabiano Faria. *Trajectoria estilística do choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello*. 176 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação “Música em Contexto”, Universidade de Brasília. Brasília. 2008.
- CURY, Fábio. *Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri*. 2011. 177 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- ESCOBAR, Carlos Althier de Souza Lemos. *Choro Breve – Guinga plays 2017 Andy Culpepper*. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oS86METqqm8> . Acesso em: 25 mai. 2022.
- ESCOBAR, Carlos Althier de Souza Lemos. *Choro Pro Zé | Choro Canção*. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zwTXRaLRnv4> . Acesso em: 25 mai. 2022.
- ESCOBAR, Carlos Althier de Souza Lemos. *Choro-Réquiem (Expressões do Choro)*. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jVWISeIKMOE> . Acesso em: 02 mai. 2022.
- ESCOBAR, Carlos Althier de Souza Lemos. *Garoa e Maresia*. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y4KWuPQdJkc> . Acesso em: 20 abr. 2022.
- ESCOBAR, Carlos Althier de Souza Lemos. *Songbook Noturno Copacabana: Livro de Partituras*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Gryphus, 2006. 49 p.
- LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. 1 ed. Califórnia: Sher Music, 1995. 522 p.

SIQUEIRA, Antônio Carlos. *Choro e Violão na Composição Musical de Guinga*. 259 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música Centro de Artes e letras, UNIRIO. Rio de Janeiro, 2012.

VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. São Paulo. 2014 343f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes. USP, São Paulo, 2014.

ZAGURY, Sheila. *Os Grupos de Choro nos Anos 90 no Rio de Janeiro: suas Re-Leituras dos Grandes Clássicos e Inter-Relações entre Gêneros Musicais*. 2014. Campinas, 2014, 263 f. Tese (doutorado), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.