

Retratos da alma brasileira: as canções de Guinga e Aldir Blanc

Portraits of the brazilian soul: the songs of Guinga and Aldir Blanc

João Victor Castro Chequetto¹
(PPGA-UFES)

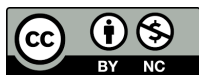
Resumo: Este artigo tem como objetivo tecer diálogos e aproximações entre as canções do compositor e violonista Carlos Althier de Souza Lemos Escobar, o Guinga, com letras do poeta, escritor e compositor Aldir Blanc Mendes com a ideia de alma brasileira e identidade nacional. Como objeto de análise para essa discussão foram selecionados trechos de duas canções da parceria Guinga e Aldir, contidas no álbum “Delírio Carioca” (1993): “Visão de Cego” e “Baão de Lacan”, que revelam uma série de características musicais e poéticas que dialogam com a noção de brasilidade. Para exercer tal diálogo, trago referências de outros autores que também formulam uma discussão acerca da obra de ambos os compositores e sua intrínseca relação com a identidade brasileira.

Palavras-chave: música popular brasileira. brasilidade. Guinga. Aldir Blanc.

Abstract: This article aims to explore dialogues and connections between the songs of composer and guitarist Carlos Althier de Souza Lemos Escobar, known as Guinga, and the lyrics of poet, writer, and composer Aldir Blanc Mendes, focusing on the idea of Brazilian soul and national identity. For this discussion, excerpts from two songs by the partnership of Guinga and Aldir from the album *Delírio Carioca* (1993) have been selected: “Visão de Cego” and “Baão de Lacan.” These songs reveal a series of musical and poetic characteristics that resonate with the notion of Brazilian-ness. To support this dialogue, I will reference other authors who also discuss the works of both composers and their intrinsic relationship with Brazilian identity.

Keywords: brazilian popular music. brazilianess. Guinga. Aldir Blanc.

DOI: 10.47456/col.v14i24.46622



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

¹ Mestrando do PPGA-UFES e bolsista FAPES. Possui graduação em Música pela Universidade Federal do Espírito Santo (2023). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música. Atuando principalmente nos seguintes temas: Musicologia Audiotátil, Musicologia, Música Popular Brasileira, Violão. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2038489182825583>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2047-1889>.

E aí, o peixe doce virou caximir / E a onda trouxe um Guinga e um Aldir / E foi então que o pobre enriqueceu / Valeu, todas as lendas são assim: pra relembrar o que não aconteceu (Aldir Blanc com música de Guinga)

“E a onda trouxe um Guinga e um Aldir”²

Os compositores Guinga (1950-) e Aldir Blanc (1946-2020) deixaram uma marca profunda na música popular brasileira, através de uma parceria recíproca e frutífera. Frequentemente chamados de gênios por seus pares, admiradores e críticos em geral, o encontro dessas duas figuras representa, a meu ver, é uma das interações musicais mais bem sucedidas do cenário musical desde o fim do século XX até os dias atuais. Como resultado desses mais de 30 anos de trabalhos juntos, a obra cunhada pelos dois possui aproximadamente 60 canções, a grande maioria delas gravadas nos discos assinados por Guinga. O escritor Sérgio Rodrigues (2020) afirma que Aldir “funde o lírico e o antilírico numa nova unidade que já não é possível quebrar [...] é uma chave de leitura da alma brasileira que merece atenção”. Enquanto Guinga é traçado como “reinventor de diversas tradições [...]. Muitas vezes transgride, embaralha estilos, tirando daí sua identidade. Algo que de imediato o torna uma referência para a música brasileira na virada do milênio” (Miguel apud Marques, 2002, p. 11). O primeiro contato entre eles se deu por intermédio do violonista Raphael Rabello, amigo em comum dos dois, em meados de 1988. Nessa altura, Aldir já possuía uma significativa obra de letras gravada em canções de diversos, destacando-se também pela sua bem-sucedida parceria com o compositor João Bosco, enquanto Guinga ainda não havia gravado nenhum de seus discos, sendo conhecido apenas por algumas canções em parceria com Paulo César Pinheiro, que estrelaram em discos de outros artistas, como Elis Regina e Clara Nunes. O encontro de Guinga e Aldir foi responsável pela movimentação que culminou na fundação da gravadora Velas e, em seguida, no início da gravação da obra de Guinga. Os esforços

² Trecho da letra da música “Lendas Brasileiras” de Guinga e Aldir, gravada no disco “Simples e Absurdo” (1991).

de Aldir tiveram ajuda do produtor Paulinho Albuquerque e do compositor Ivan Lins, que, após a recusa das grandes gravadoras internacionais pela obra de Guinga, por julgarem sua estética “difícil” (Neto, 1996), fundaram a Velas, com o intuito de gravá-lo, sabendo que um compositor com uma obra tão instigante não poderia ficar às sombras dessa maneira. Assim, em 1991, surge o álbum “Simples e Absurdo”, inteiro com parcerias entre Guinga e Aldir Blanc. Dois anos depois, nasce o álbum que é objeto de análise deste artigo, o “Delírio Carioca” (1993), com 13 parcerias entre eles, das 15 músicas contidas no disco.

É evidente aos que entram em contato com as obras da dupla que ambos possuem uma grande predileção pela música brasileira, desde suas fontes mais antigas, nas modinhas e lundus, até nos movimentos estéticos que vieram no século XX, como a Bossa Nova e o Tropicalismo. É significativo o número de trabalhos acadêmicos que demonstram as influências das tradições do choro, da valsa brasileira, do baião e do samba na música de Guinga, assim como também demonstram a maneira particular do compositor de articular essas tradições na busca por uma sonoridade individual que fosse capaz de, ao mesmo tempo, resgatar as raízes e fontes primárias da música nacional e dar um passo adiante esteticamente, para a renovação e atualização dessas tradições. Em entrevista para o documentário “Guinga - Delírio Carioca”, lançado em 2020, o compositor Thiago Amud diz:

(...) se a pessoa se interessa por música brasileira e ainda não conhece o Guinga, eu falaria: você conhece o Tom Jobim? - Ela ia falar: Evidentemente! - Então tem uma lacuna aí, porque tem um passo além do Tom Jobim que foi dado, passo além não no sentido qualitativo, não é isso que estou falando, *mas um passo além no sentido estético, no sentido de alguém que desenvolve as formas, foi dado esse passo (...)*. (grifos do autor) (Amud, 2020, 16'49)

Dentre esses trabalhos, destacam-se os de Adour (2020), Siqueira (2012), Silva (2012), que explicitam uso de recursos idiomáticos do violão em interação com recursos idiomáticos dos gêneros brasileiros na elaboração de suas composições, sejam canções ou peças instrumentais de violão

solo. Uma pesquisa já empreendida (Chequetto, 2023) mostrou como Guinga opera tais recursos idiomáticos do violão, privilegiando uma certa maneira pessoal de montar os acordes que geram arpejos altamente melódicos, criando uma intrínseca relação entre o violão e a voz cantada, evidenciando que as melodias de suas canções são compostas a partir da interação com o violão e, posteriormente, letradas pelos parceiros do compositor. Essa posição corrobora com o violonista e pesquisador Chico Saraiva. Ele define tal procedimento como “melodias compostas com instrumento interagindo com a voz na busca melódica. – instrumento ativo – podendo gerar, para além de uma canção, uma peça instrumental autônoma.” (Saraiva, 2013, p. 65). Essa última constatação pode ser observada na obra de Guinga em algumas situações, em que obras que eram apresentadas como instrumentais para violão solo viraram canções após receberem letra de Aldir. Vale citar o caso do baião “Nítido e Obscuro”, que foi composto em meados da década de 1980 e somente na década de 1990, após o início da parceria com Aldir, a música foi letrada e gravada como canção, na voz do próprio Guinga. Em entrevista à Saraiva, ele comenta sobre o caso dessa música: “Essa aí era uma música de que não tinha nenhuma pretensão em ser canção, o Aldir gostou – só o Aldir pra letrar isso” (Guinga apud Saraiva, 2013, p. 67).

Também podemos observar um considerável volume de pesquisas acadêmicas e escritos sobre Aldir e sua relevância para a construção do cenário da música brasileira e de uma identidade nacional. A grande maioria dessas produções são da área das letras e da literatura, e que discutem questões estéticas ligadas à poesia e à linguística e sua profícua relação com a música, do que podemos destacar os artigos de Fabricio Gonçalves (2021) e Ivan Rubens Dário Jr. (2020). Por outro lado, uma parte menor é pesquisada pela área da música, que, nesse caso, quase a totalidade são pesquisas que abordam sua histórica parceria de anos com João Bosco. Destaco, entre elas, a dissertação de Márcio Pinho (2014). Em minhas buscas, não encontrei nenhuma pesquisa específica sobre a parceria com Guinga e espero que este artigo ajude de alguma maneira a

salientar questões pertinentes da prática musical dos dois juntos, somando para o *métier* de conhecimento acerca desses nomes.

É importante destacar que, como pesquisador da área da música e, mais especificamente, do violão brasileiro, neste artigo, pretendo abordar questões estéticas ligadas à parceria de Guinga e Aldir tendo como ponto de partida a música que é gerada pelos dois. Como demonstrado mais acima, a prática artística de Guinga como compositor, em sua maneira de formar, na maioria das vezes, é ligada à sua estreita relação com o violão, gerando assim, ao mesmo tempo, através de seu instrumento, melodia e acompanhamento. A letra, ou seja, a poesia, é “encaixada” posteriormente em uma música que, à rigor, já estava “pronta”, só esperando para ser letrada. Durante as análises das canções, vamos dialogar com as obras, a fim de compreender como se dá essa dinâmica e quais as pertinências estéticas provenientes dessa prática.

“E o cego me fez, ver mil Brasis de uma só vez”³

Neste capítulo, iremos abordar as obras selecionadas, implicar sobre elas uma análise musical e investigações estéticas, de modo que possamos notar e dialogar com elementos da identidade brasileira traduzidos na obra da dupla. Como já mencionado anteriormente, as obras selecionadas para exercer tal análise e dialogar com questões acerca da identidade nacional são o samba “Visão de Cego”, e o baião chamado “Baião de Lacan”. Ambas as obras foram gravadas no segundo disco de Guinga, lançado em 1993, o “Delírio Carioca”. A escolha por essas canções específicas se justifica por alguns fatores que serão explicitados nas análises, também por conta de, em meu entendimento, essas obras sintetizarem e exemplificarem algumas das características estéticas singulares da prática artística dos dois compositores trabalhando em conjunto. A preferência por músicas do álbum escolhido se dá pelo fato de que é nesse trabalho onde aparecem as primeiras gravações com a estética particular de

³ Trecho da letra da música “Visão de Cego”, de Guinga e Aldir, gravada no disco “Delírio Carioca” (1993).

Guinga, a presença marcante do violão e as primeiras músicas onde ele interpreta vocalmente as letras de Aldir⁴, traços de um estilo que foram repetidos nos próximos álbuns, criando posteriormente uma certa estética pessoal da obra. Penso que, na gravação do primeiro álbum, dado ao grande desconhecimento de Guinga pelo grande público e aliado à ideia de que sua música poderia ser de difícil absorção até mesmo pelo público tradicional da música popular brasileira, houve uma escolha estética em deixar o Guinga de lado, usando apenas suas composições, mas apresentadas com uma diversificação na instrumentação dos arranjos, em que não se privilegia a escuta do violão, e outros artistas com maior renome e reconhecimento interpretam as músicas vocalmente, como por exemplo Chico Buarque e Ivan Lins.

Exposto isso, considero que a estética particular de Guinga, como assimilada nos dias atuais, começa a ser forjada de fato apenas em seu segundo álbum. É nele que o ouvimos tocar violão, em um arranjo que privilegia a escuta de seu instrumento, e cantar as letras com sua voz rouca característica. Sobre essas questões estéticas, Paulo Barros Vieira Filho observa que:

[...] a sonoridade do CD [*Simples e Absurdo*] se distancia de uma estética sonora que reflita mais as características da identidade e do estilo das canções de Guinga que estão, ao meu ver, mais associados a um padrão acústico, tendo o violão como instrumento condutor do discurso musical [...]. (Vieira Filho, 2014, p. 69)

Guinga também comenta sobre este ponto de vista:

O Delírio Carioca é um disco que parece muito mais comigo [...] um disco mais enxuto, não tem tantas mãos mexendo na música. É um disco que eu canto, mesmo que eu cante mal [...] é um disco que privilegia mais a relação minha com o violão e está mais próximo da minha alma. (Guinga apud Vieira Filho, 2014, p. 69)

⁴ Das músicas selecionadas, “Baião de Lacan” não é cantada por Guinga, e sim por Leila Pinheiro, cantora que grava diversas obras de Guinga com Aldir. Essa estética de mulheres intérpretes de suas canções também se tornou uma característica singular de sua obra posteriormente, podemos destacar, além da própria Leila Pinheiro, cantoras como Mônica Salmaso, Anna Paes, Fátima Guedes, Maria João, entre outras tantas.

Dito assim, é constatado que essas duas canções melhor exemplificam a estética sonora particular de Guinga e dialogam com as questões levantadas de articulação entre essas obras e a ideia de uma estética brasileira, como também de uma atualização da estética de gêneros tradicionais de nossa música.

Adentrando em análises, separo a faixa “Baião de Lacan”. O primeiro ponto a se observar é acerca do próprio gênero escolhido por Guinga, o baião. Tipicamente brasileiro, o gênero, que caracteriza fortemente o território e a cultura nordestina, começa a ser nacionalizado à partir do fim da década de 1940 e nos anos seguintes da década de 1950, por nomes como Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. A nacionalização do baião reflete toda uma dinâmica social característica de seu tempo, entre a diáspora nordestina para os grandes centros urbanos, principalmente o Rio de Janeiro, até então capital nacional, e a interação de cultura popular rural e regional, com a transculturalidade pujante desses centros urbanos, em um período de reformulação de uma cultura nacional, empreendida pelo Estado Novo, no fim da Era Vargas. Podemos observar que Guinga, ao ter contato com a distribuição cultural em seus anos de formação, assimila um entendimento do gênero como um ritmo nacional, e podemos inseri-lo dentro de uma tradição da cultura brasileira, ao mesmo tempo que o compositor atualiza esteticamente o gênero por procedimentos que serão observados durante a análise.

Na Figura 1, podemos observar os primeiros compassos da música “Baião de Lacan”. Destaco, nesse trecho, em termos musicais, a frase gerada pelo violão de Guinga, em semicolcheias, em um andamento rápido, em que toca as notas de uma escala em modo mixolídio, transitando pelo modo dórico, característicos do baião. Essas mesmas escala podem ser observadas na maioria das músicas compostas dentro do gênero. Destaco aqui “Sanfona Sentida” e “Baião”, ambas de Luiz Gonzaga. Observa-se o procedimento citado anteriormente, em que a melodia provém do violão e é integralmente imitada pela voz, nascendo a canção assim que Aldir “encaixa” letra em tal melodia. Observamos, na gravação da faixa no disco,

que o violão e a voz são o destaque sonoro em primeiro plano, sendo acompanhados por uma viola e instrumentos percussivos. É interessante observar também que o andamento rápido praticado por Guinga nessa canção dificulta a elaboração de uma letra e, conseqüentemente, dificulta o trabalho do cantor, que precisa se adaptar aos contornos melódicos que são provenientes de um discurso melódico característico do violão. Essa mesma dinâmica é encontrada em outras músicas de parceria da dupla. Podemos citar “O côco do côco” e “Nítido e Obscuro”. Esse procedimento de encaixar uma letra em uma melodia rápida pode ser correlacionado a certo tipo de escrita surrealista, como aponta Isabella Roberto (2023):

A rapidez da escrita intervém para reduzir e até anular o domínio da razão sobre o livre discorrer e dar a palavra ao eu profundo; dito de outra forma, a coerência tradicional do discurso é abolida, dando lugar a uma coerência afetiva das pulsões. (Roberto, 2023, p.62)

Baião de Lacan

Guinga e Aldir Blanc

Canto

Violão

Figura 1. Primeiros compassos de “Baião de Lacan”. Foto dos primeiros seis compassos da partitura da música “Baião de Lacan”, que mostra uma pauta para designar as notas cantadas com a letra e uma pauta abaixo designando as notas tocadas pelo violão.

Quando olhamos para a letra de Aldir, podemos observar várias abordagens a aspectos simbólicos da cultura brasileira, assim como questões políticas e sociais, sempre dentro de uma linguagem que privilegia a poesia, com ênfase nos ritmos das palavras, também associado às demandas estéticas exigidas pela melodia composta por Guinga.

A terra em transe franze
Racha pela beira
Feito cabaço de freira
Solta e lá vem um!
Mas o Brasil ainda batuca na ladeira:
Bafo, Congo, Exu, Taieira
Mais Cacique e Olodum
[...]
Eu fui pro Limoeiro
E encontrei o Paul Simon lá
Tentando se proclamá gerente do mafuá...
Se os peão não chiá
O Boi Bumbá vai virar vaca

São notáveis as referências ao Brasil no trecho acima, desde o começo dos versos, em que vemos citações diretas a diversos ritmos tradicionais da cultura popular brasileira, entre os mais famosos deles, estão o congo e o olodum; assim como, na segunda parte destacada, vemos alusões ao modo de falar típico de regiões rurais do país, com as expressões “proclamá” “mafuá” e “chiá”. Isso também faz alusão à cultura do norte do país, com a citação à festa do Boi Bumbá, característica da cultura local. Ainda nesse trecho final, ao meu ver, existe uma crítica social acerca do consumo de produtos culturais estrangeiros no Brasil, ao dizer que foi pra Limoeiro, cidade no interior de Pernambuco, e por lá encontrou o Paul Simon, agente da cultura pop estadunidense, tentando se proclamar o gerente do mafuá (espécie de feira ou parque de diversões), o autor está poeticamente discutindo os rumos culturais no país e exercendo sua crítica a certo modo de consumo, intensificado com o neoliberalismo dos anos de 1990 em diante, que privilegia produtos culturais estrangeiros em detrimento da cultura produzida pelo próprio povo.

A atualização da tradicionalidade do discurso musical no gênero pela manipulação da composição a partir de seu instrumento nas mãos de Guinga pode ser observada na Figura 2. Nesse trecho, demonstramos uma atualização do discurso harmônico tradicional do baião, comumente sustentado apenas pelo acorde central com a sétima menor, que caminha para o quarto grau, para o sétimo grau, volta para o quarto grau e resolve retornando ao primeiro grau com a sétima menor, mesma qualidade dos

acordes da cadência tradicional. No caso da peça em análise, Guinga articula praticamente a mesma cadência tradicional, anulando, porém, o retorno ao quarto grau, antes da volta pra tônica. Em vez disso, ele utiliza um acorde menor com sexta no sétimo grau (marcado com grifo em verde) para fazer o retorno para a tônica, o que foge do tradicional e pode ser avaliado como uma atualização da harmonia do baião. Podemos observar o acréscimo da nona como dissonância no acorde de Si maior com sétima (com grifo em vermelho), e uma inversão do acorde do sétimo grau, resultando em um Mi maior com sétimo e baixo em Sol sustenido (com grifo em azul). Todas essas dissonâncias mostram como Guinga articula tradição e inovação em sua obra.

The image displays a musical score for the piece "Baião de Lacan". It consists of two systems of staves. The top system (measures 6-8) features a vocal melody on a treble clef staff and a guitar accompaniment on a bass clef staff. The bottom system (measures 9-11) continues the same. The lyrics are written below the vocal staff. Three specific chords are highlighted with colored boxes and labels: a red box labeled "B7(9)" above measure 8, a blue box labeled "E7/G#" above measure 9, and a green box labeled "Em6" above measure 10. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 2. Atualizações harmônicas em “Baião de Lacan”. Foto dos compassos 6 ao 11, a pauta superior mostra a melodia cantada pela voz e a inferior a parte tocada pelo violão, grifos indicam os acordes discutidos no texto.

A próxima música, “Visão de Cego”, não possui partitura publicada como nossa primeira peça analisada. Para que pudéssemos visualizar os procedimentos musicais com auxílio da partitura, me esforcei para fazer uma transcrição da melodia e da parte do violão especialmente para este artigo, com a finalidade de proporcionar um olhar mais direto para nossas análises. No caso dessa música, trata-se de um samba em ritmo mais cadenciado, não muito rápido, em que Guinga também conduz discursos harmônicos que vão além dos acordes do samba mais tradicional.

Dessa vez, porém, começaremos trazendo reflexões sobre a letra de Aldir. A meu ver, assim como na música analisada anteriormente, ele traz diversos retratos do Brasil e, por conseguinte, da alma brasileira. Em “Visão de Cego”, Aldir nos leva para uma viagem surrealista pelo Brasil, pincela diversos traços da cultura nacional e exalta com maestria nossas raízes mais profundas. Em um dos versos da canção, o próprio escreve: “cego surrealista”, mostrando total conhecimento do tipo de poesia que estava impregnado na música.

O cego me fez
Ver mil Brasis de uma só vez
Nas fitas das Folias de Reis
Ô cego alucinado
Barro marajoara
Na colcha de retalho

O cego me faz
Ver mil Brasis e ainda mais
Nas cianinhas dos carnavais
Vou de liforme branco
Na Dorival jogada
[...]
O cego quer ver
Alguém cantar javanês
Aboio triste no entardecer
Cego surrealista

É rico o número de referências à nossa cultura unidas em dois versos da música. Podemos citar: “fitas das Folias de Reis”, “barro marajoara” “colcha de retalhos”, “cianinhas dos carnavais” e “aboio”, canto típico dos sertanejos e vaqueiros brasileiros. São expressões e retratos que traduzem a alma brasileira dentro de uma linguagem poética de muita carga simbólica. É interessante observar a notável oposição entre as palavras “visão” e “cego” no título, e a forma com que Aldir diz que o cego o faz ver diversos “Brasis” e, dessa forma, o poeta passa a conhecê-lo. Outro ponto que merece destaque nesse trecho é a citação poética à Dorival Caymmi, fazendo uma citação ao trecho de sua letra na música “Maracangalha” (1957): “Vou de liforme branco”. Fica claro, para mim, que além de homenagear o compositor baiano, Aldir tenta extrair o máximo de uma cultura brasileira que precisa ser resgatada e atualizada. Em outro trecho,

outra passagem rápida como na música “Baião de Lacan”, Aldir escreve que privilegia os ritmos e o afeto das pulsões, como citamos em Roberto (2023) na música anterior:

Na carranca branca da barçaça
A garça da alma pousou
Com licor do guapo genipapo
Um gaio papagaio eu sou

Analisaremos agora os procedimentos musicais de Guinga na composição da canção. Na Figura 3, mostramos um trecho em que ele articula novamente idiomatismos característicos do violão, na manipulação do discurso harmônico da música, renovando e atualizando uma tradição harmônica com base na sua interação com o violão no seio de seu processo composicional.

7

O ce-go me fez Ver mil Bra - sis de uma só vez
O ce-go quer ver Al-guém can - tar em ja - va - nês

D7/F# Gm11 Bb6/F

10

Nas fi-tas das Foli - as de Reis Ô cego alu-ci - na-
Abo - io tris-te no'en tar - de-cer Cego sur-re-a - lis-

Cm11 Bb6 D7/F#

13

- do! Barro ma-ra-jo - a - ra
- ta! Um'trem de ce-lo - fo - ne

Gm11 Ebm Bbmaj7#11/F

Figura 3. Minha transcrição de “Visão de Cego”. A imagem mostra uma foto da partitura da música dos compassos 7 ao 15, onde a pauta superior mostra a melodia cantada com a letra e a pauta inferior mostra a parte tocada pelo violão.

A primeira operação violonística que pode ser destacada é o uso de arpejos como acompanhamento da canção. Por mais que a melodia e toda estrutura rítmica da música esteja dentro da estética do samba, Guinga nos remete a um violão mais seresteiro e carregado, oposto ao violão percussivo das levadas características de samba e da bossa nova. Outra particularidade que chama a atenção é o uso de alguns acordes que não são comuns na estética tradicional do samba, como acordes menores com 11ª. Um caso especial acontece no compasso 10 (grifo em vermelho), o acorde que assinalei na confecção da partitura foi o Dó menor com 11ª, porém, esse acorde gera uma ambiguidade por conta da “montagem” do arpejo de Guinga, que utiliza as notas Dó, Fá, Sol, Mi bemol, respectivamente. Podemos entender esse acorde como um Fá com 7ª e 9ª com baixo em Dó, excluindo a terça, o que deixa sua sonoridade ainda mais ambígua. Encaro esse procedimento como uma certa forma de esfumar os caminhos harmônicos, tornando-o menos claro e mais surpreendente. Acredito também que Aldir teve a sensibilidade de captar essa manipulação do Guinga e, assim, articular uma letra igualmente pouco objetiva e mais poética. Vamos analisar mais um trecho a seguir.

Na Figura 4, podemos ver como Aldir articula a letra dentro da síncope característica da música brasileira, principalmente do samba, choro e maxixe. Essa rítmica é composta por uma semicolcheia seguida de uma colcheia e novamente outra semicolcheia. Vemos como Aldir faz contrações entre as últimas sílabas das palavras “barcaça” e “genipapo”, para que elas entrem na inflexão rítmica proposta por Guinga. Enxergo esse movimento como uma simbiose entre dois grandes compositores brasileiros. Esse trecho foi comentado quando discorreremos acerca de observações sobre a letra de Aldir, agora demonstrando como elas exercem papel musical no contexto da canção.

31

Sou he-rói de cor-del Na car-ran-ca
Cor-das de'um me-nes-trel

34

bran-ca da bar-ca - ça'A gar-ça da al-ma pou-sou
Cm7 Bb6

37

Com li-cor do gua-po ge-ni-pa - po'Um ga-io pa-pa-gaio eu
Cm7

Figura 4. Minha transcrição de “Visão de Cego”. A imagem mostra uma foto da partitura da música dos compassos 31 ao 39, onde a pauta superior mostra a melodia cantada com a letra e a pauta inferior mostra a parte tocada pelo violão.

Considerações finais

O legado musical de Guinga e Aldir Blanc representa uma das mais autênticas expressões da cultura popular brasileira no final do século XX e início do XXI. A observação do álbum “Delírio Carioca” revela a complexa simbiose entre música e poesia, entre tradição e inovação. Guinga, através de sua habilidade no violão e de suas composições harmônicas sofisticadas, e Aldir, com sua poesia repleta de nuances e referências culturais, construíram uma narrativa musical única e relevante, que reflete várias facetas da identidade brasileira.

A apropriação de ritmos como o baião e o samba, conjugada à exploração de temáticas sociais e culturais, resulta em um retrato poético e sonoro do Brasil, que ressoa com as questões identitárias e culturais enfrentadas pelo

país. Ao destacar as particularidades da prática composicional de Guinga e a maneira como Aldir captura o "sentimento" dessas melodias, cria-se uma perspectiva sobre a forma como a música pode dialogar com a realidade social e histórica de uma nação. A parceria entre Guinga e Aldir Blanc transcende o simples ato de composição. Ela representa uma verdadeira comunhão de almas artísticas, em que a individualidade de cada um se funde em um projeto maior de tradução da alma brasileira. As canções analisadas, carregadas de referências a tradições musicais e culturais, ao mesmo tempo em que renovam essas tradições, apresentam-se como um testemunho da importância do diálogo entre passado e presente na construção de uma identidade musical autêntica e contemporânea.

Este artigo possui uma escrita de inclinação ensaística e incipiente que se propõe a lançar luz sobre uma colaboração artística de grande valor para o patrimônio cultural brasileiro, incentivando a continuidade das pesquisas sobre essa dupla icônica. Que esse diálogo contribua para o reconhecimento da relevância estética e histórica da obra de Guinga e Aldir Blanc.

Referências

ADOIR, Fábio. Harmonia e idiomatismo na obra para violão de Guinga. **Anais do 17º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ**, [s. l.], v. 2 - Processos Criativos, pp. 63-79, 2020.

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

CHEQUETTO, João Victor Castro. **A relação do idiomatismo no violão com a construção melódica nas canções de Guinga**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Música) - Universidade Federal do Espírito Santo, 2023.

DÁRIO JÚNIOR, Ivan Rubens. Aldir Blanc: artífice das letras, ourives do palavreado. **Mnemosine**, Rio de Janeiro, v. 16, ed. 1, pp. 361-381, 2020.

GONÇALVES, Fabrício de Araújo César. O ourives do palavreado nas

encruzilhadas da linguagem: polifonia e síncope em Aldir Blanc. **Criação & Crítica**, São Paulo, v. 31, ed. 1, p. 134-153, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/190100/179405> . Acesso em: 01 nov. 2024.

GUINGA - **Delírio Carioca**. Documentário. Direção: Trabalho de conclusão do curso de estudantes de Jornalismo de Brasília, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o_S17gadPzA&t=1009s . Acesso em: 01 nov. 2024.

GUINGA. **Delírio Carioca**. Rio de Janeiro, 1993. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tIyVgTCtqfM&list=PL1nqI9qUW9J3X7uNEYcxxCvIkF_m-IOHH . Acesso em: 31 out. 2024.

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

NETO, Bráulio. Velas solta as amarras fonográficas. **Jornal do Brasil**. 7 de julho de 1996. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_11&p_agfis=186396 . Acesso em: 01 nov. 2024.

PINHO, Marcio Giacomini. **O subúrbio e as faces da malandragem na década de 1970 no álbum Tiro de Misericórdia de João Bosco e Aldir Blanc**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2014.

ROBERTO, Isabella Cortada. Existe música surrealista? Interseções, cruzamentos, desvios. **Cadernos de Literatura Comparada**, n. 49, p. 61-73, 2023. DOI <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp49a3> . Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/846/854> . Acesso em: 31 out. 2024.

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

SILVA JUNIOR, João Monteiro. **Do sertão à nação**: a trajetória de vida de Luiz Gonzaga e a nacionalização do baião (1912- 1957). Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Ceará, Faculdade de Educação Ciências e Letras do Sertão Central, 2023.

SILVA, Samuel da. Simples e Absurdo: um olhar sobre os aspectos harmônicos da linguagem composicional de Guinga. In: **Simpósio Acadêmico de Violão da Embap**, VI, 2012, Curitiba. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2012.

SIQUEIRA, Antonio Carlos. **Choro e violão na composição musical de**

Guinga . Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

VIEIRA FILHO, Paulo Barros. **A obra musical de Guinga**: características estéticas e culturais do CD Noturno Copacabana. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Paraíba, 2014.

Recebido em: 03 de novembro de 2024.

Publicado em: 30 de dezembro de 2024.