Guinga: 70 anos de um violão brasileiro altamente particular

Fernando Elías Llanos
(Fundação das Artes de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul-SP)

Resumo: Carlos Althier de Sousa Lemos Escobar é Guinga, violonista nascido em 10 de junho de 1950 no Rio de Janeiro, que em 2020 completou 70 anos. Compositor e instrumentista, ao longo das décadas de percurso profissional suas músicas ressoaram nas diversas salas de concerto, teatros e palcos do Brasil e do mundo. Sua linguagem composicional, seu estilo interpretativo e suas influências são híbridos e ecléticos, exercitando releituras idiomáticas do choro, do baião, do samba, como também do *cool* jazz, do impressionismo musical francês, das cantilenas villalobianas ou das politonalidades à *la* Stravinsky. Desde o seu primeiro disco – em parceria com Aldir Blanc –, *Simples e absurdo* (1991), a produção discográfica de Guinga reserva um lugar de destaque ao gênero canção e à música instrumental, esta última em formato camerístico – violão e outros instrumentos, como em *Cheio de Dedos* (1996) – ou solista, como *Roendopinho* (2014) e *Canção da Impermanência* (2017). No entanto, a dimensão do seu pensamento político-estético ainda não foi suficientemente explorada nas pesquisas científicas em música quando observamos o *corpus* atual de teses, dissertações, artigos e eventos acadêmicos[1]. Espera-se que os temas abordados nesta entrevista subsidiem os diálogos universidade-sociedade multiplicando a diversidade epistemológica, em particular aquela referente à construção de uma historiografia crítica – e não apenas a musicológica – do instrumento e à compreensão do assim chamado "violão brasileiro".

Palavras-chave: Violão brasileiro. Guinga. Análise do discurso.

Guinga: 70 years of a highly particular Brazilian guitar

Abstract: *Carlos Althier de Sousa Lemos Escobar, known as Guinga, is a guitarist born on June 10, 1950 in Rio de Janeiro who turned 70 years old in 2020. A composer and instrumentalist, over the decades of his professional career his music resonated throughout the concert halls, theaters, and stages of Brazil and the world. His compositional language, interpretive style, and influences are hybrid and eclectic, exercising idiomatic reinterpretations of choro, baião, and samba, as well as cool jazz, French musical impressionism, "Villalobian" song or polytonality à la Stravinsky. Since his first album in partnership with Aldir Blanc,* Simples e absurdo (1991)*, Guinga's discography holds a prominent place within song and instrumental genres , the latter in a chamber format – guitar*

[1] Parte expressiva das pesquisas sobre Guinga aborda aspectos da teoria musical nas suas composições (ex.: idiomatismo, arranjos, harmonia, improvisação), resultando em modelos analíticos aplicados. Escassas são as análises político-estéticas do próprio Guinga e seu significado na construção social do termo "violão brasileiro". Cf. SIQUEIRA, Antônio Carlos. Notas sobre um possível perfil de Guinga. *Cadernos do Colóquio*, v. 10, n. 1, p. 88-110, 2010; VIEIRA FILHO, Paulo Barros. *A obra musical de Guinga*: características estéticas e culturais do CD Noturno Copacabana. 2014. 147 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

LLANOS, Fernando Elías. Guinga: 70 anos de um violão brasileiro altamente particular. *Opus*, v. 26 n. 3, p. 1-11, set/dez. 2020. http://dx.doi.org/10.20504/opus2020c2620

Recebido em 6/7/2020, aprovado em 16/9/2020

and other instruments, such as in Cheio de Dedos (1996)− *or in a solo format like* Roendopinho (2014) *and* Canção da Impermanência (2017)*. However, the dimension of his political and aesthetic thought has not been sufficiently explored in music research as we look at the current corpus of theses, dissertations, articles, and academic events. It is expected that the themes covered in this interview will support the university-society dialogue by increasing epistemological diversity, referring in particular to the construction of a critical historiography, not just a musicological narrative, of the instrument and the understanding of the so-called "Brazilian guitar".*

Keywords: *Brazilian guitar. Guinga. Discourse analysis.*

A conversa com Guinga integrou um conjunto de depoimentos e entrevistas a intérpretes, compositores, pesquisadores, *luthiers* e comunicólogos reunidos para discutir a polissêmica noção de "violão brasileiro"[2], numa tentativa de compreender, ampliar e visibilizar tanto a multiplicidade dos agentes culturais que se valem deste qualificativo ou são interpelados por este, como também os discursos musicológicos de construção de cânones pedagógicos ou de repertório[3]. Nesta entrevista em profundidade, a pergunta por uma definição para o termo "violão brasileiro" serviu apenas como provocação para que o músico expusesse toda uma problemática complexa a partir das suas próprias palavras, da sua visão de mundo (TAYLOR; BOGDAN, 1987: 101 *apud* GINESI, 2018) e da sua relação com um metiê musical que alimenta e influencia sua própria gramática composicional.

Fernando Llanos: Qual é a sua definição para "violão brasileiro"?

Guinga[4]: Então, o "violão brasileiro"... eu não sou professor de nada, eu nunca estudei as origens de nada, do instrumento, a origem do violão aqui no Brasil. Formalmente eu não sei nada de nada. Eu vou falar da minha experiência de vida. O violão para mim chegou por intermédio de meu tio chamado Marco Aurélio, irmão da minha mãe. Era o tio caçula, o mais novo dos irmãos da minha mãe, e que desde pequenininho fez com que eu... Minha memória mais remota foi ver o meu tio tocando quando eu tinha três anos de idade. Eu acho que consigo me lembrar de alguma coisa... Foi com três ou quatro anos de idade. Eu o vi tocando até num violão elétrico, na casa do meu avô, em Jacarepaguá. Eu me lembro de que tinha três anos ali. Me lembro principalmente de uma noite que estava com um violão preto, de cordas de aço numa caixa de amplificação qualquer, estava tocando para meu avô.

F.L.: Que época?

G.: 1953. Eu devia ter essa idade mesmo, porque, quando saí dessa casa, eu tinha quatro anos mais ou menos. Eu morava na casa do meu avô. Meus pais moravam na casa dos meus

[2] LLANOS, Carlos Fernando Elías. *Nem erudito, nem popular*: por uma identidade transitiva do violão brasileiro. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi: 10.11606/T.27.2018.tde-25072018-154131. Acesso em: 25 out. 2020.

[3] Partindo da analogia entre a construção do cânone e a noção de "centralidade institucionalizada" em Goehr (1992: 96, tradução nossa).

[4] O processo de transcrição desta entrevista buscou manter – na medida do possível e com todas as subjetividades inerentes a uma transcrição – as nuances da oralidade presentes na conversa, no intuito de representar as formas como o entrevistado concebe ou percebe os assuntos abordados. Neste ponto, ancoramo-nos no conceito de intercrítica segundo Atlan (1991), que trata da busca por interlocuções entre ciência e mito, experiências objetivas e subjetivas, indivíduos e grupos sociais, com destaque às diferenças, e não às semelhanças dos pontos de vista. Assim mesmo, a conversa buscou colocar o entrevistado exercendo a sua condição crítica e a sua posicionalidade (MACEDO; GALEF; PIMENTEL, 2009: 113).

avós paternos. E meu tio ficava tocando de ouvido. Meu tio era violonista amador. Uma música que me chamava a atenção e que até agora eu sei o nome dela era o *Adelita*, que é uma música de... quem é... Tárrega?

F.L.: Sim.

G.: [Cantarola a música] As duas mais remotas que eu me lembro do violão, para mim, foram *Adelita* e *Se ela perguntar*, do Dilermando Reis, que meu tio que tocava isso. E aquela outra do Américo Jacomino, *Abismo de Rosas* [cantarola a música]. Essas três músicas são a minha lembrança mais remota. Eu era só um ouvinte do violão.

F.L.: Quando perguntam para você o que você acha do "violão brasileiro", para você o que é "violão brasileiro"?

G.: "Violão brasileiro" para mim era meu tio. Primeira referência. Por intermédio do meu tio, vieram Dilermando Reis, o Américo Jacomino, o "Canhoto" e o João Pernambuco, que tocava *Sons de carrilhões*. E eu achava muito interessante aquela coisa da sexta corda do violão em ré, para afinar aquela corda para poder tocar sons de carrilhões. [...]. Então estabeleci ali o meu primeiro vínculo como ouvinte. Depois com 11 anos de idade... que eu voltei a morar na casa do meu tio com oito anos de idade, porque meu pai se separou da minha mãe e aos oito anos eu volto a morar na casa do meu tio, que era a casa da minha avó materna. Aí minha família teve que se adaptar à moradia. Era uma casa pequena: éramos só eu, minha irmã e minha mãe. Aí minha mãe e minha irmã foram dormir no quarto da minha avó, que estava viúva... meu avô tinha morrido. E eu fui dormir no quarto do meu tio, e aí ele tocava violão. Ele tocava violão toda noite, antes de dormir, ficava tocando... Eu queria dormir e aquilo me incomodava. Ficaram chateados que eu queria dormir e ele ficava tocando. Mal sabia eu que estava aprendendo. Então um dia meu tio saiu, eu vi o violão dele no canto e aí eu peguei e toquei. Foi meu primeiro contato. Tinha 11 anos. Então esse foi meu primeiro contato com o violão, uma coisa informal. Depois disso vem minha trajetória, minha vida, comecei a tocar e aprender de diversas formas. Até que um dia eu fui tentar estudar violão. Eu nunca tinha estudado... E acabou que não consegui estudar, mas foi muito importante. O contato com aqueles professores. Um deles faleceu, que foi o professor Jodacil Damaceno... O grande violonista e professor, professor de muita gente famosa.

F.L.: Quando você fala que pretendia estudar, você se refere a um estudo formal?

G.: Formal, porque eu nunca tinha estudado. Fui estudar com um professor de violão clássico, que era o professor Damaceno. E também com o assistente dele, que dava aula junto com ele, professor João Pedro Borges. Tá vivo, tem praticamente a minha idade. Lá do Maranhão... João Pedro Borges. Então esses caras mostraram o aprofundamento, a coisa do violão erudito. Esses caras me mostraram Villa-Lobos, Leo Brouwer, os espanhóis.

F.L.: Você teve contato com essas obras?

G.: Como ouvinte. Eu continuei sendo um mau aluno, que não conseguia estudar violão formalmente. Eu ia lá para ouvir eles tocarem para mim. Eles tentaram me ensinar violão clássico, mas eu sempre fui muito vagabundo. Nunca gostei de estudar nada formalmente e minha relação com o violão [não era] a relação de um cara que queria ser concertista. Sempre fui um compositor popular. Eu queria ver o violão, como ele funcionava. Digamos, dentro da sala de concerto, ouvir um erudito. E aí [nas aulas com Damaceno] eu vi de perto, eu vi eles tocando. E aí vou aprender a tocar pedaços de peças de Villa-Lobos. Mas sempre foram pedaços, nunca cheguei a tocar a peça inteira. O único que consegui tocar inteiro foi o estudo número 1 de Villa-Lobos.

F.L.: Essa dificuldade que você encontrava era dificuldade no instrumento (como instrumentista) ao tocá-lo ou você não se identificava com esse tipo de repertório?

G.: Não tinha paciência. Não tinha paciência de ficar estudando e ficar o dia inteiro.

F.L.: Eu falo isso porque você toca coisas bem mais difíceis.

G.: Não era problema da dificuldade, não. Lógico que tinham um grau de dificuldade grande, mas treinando ia conseguindo realizar dentro das possibilidades. Eu queria chegar ao resultado sem passar o dia inteiro. [...] Eu tinha pavor daquilo... Porque o tempo que eu ia ficar estudando escalas, estudando arpejos, estudando uma obra... Eu lia mal [...], esse era o tempo que eu usava para compor, para usar minha cabeça. Eu gastava [o tempo da prática técnica por si mesma] inventando minhas coisas. Queria ficar compondo. Eu sou compositor popular. E lógico que cheguei a aprender alguma coisa. Até agora, quando eu fico sem tocar vários dias, fica tocando o *Estudo nº 1*, uma coisa assim durante meia hora, entendeu? Depois eu toco as minhas músicas, porque de certa maneira é um tipo de estudo também. Mas ficava ali, imitava muito de ouvir eles tocarem... Porque propriamente eu realizar aquilo ali... Eu cheguei a tocar o *Choro da Saudade*, do [Agustín] Barrios. Por intermédio deles consegui entrar na obra do Villa-Lobos. Eu via eles tocarem coisas maravilhosas, como a transcrição da *Pavana* de Ravel. E eles botavam violonistas para ouvir no disco. Botavam Juliam Bream, John Williams, Leo Brouwer. Tive contato com a obra do Leo Brouwer por intermédio deles [...], eles eram amigos de Oscar Cáceres, de Guido Santorsola. [...] Esses caras foram de uma importância fundamental na minha vida, porque com eles eu percebi que jamais seria um violonista de concerto. Eu percebi que queria ser um violonista para as minhas músicas, e de certa maneira foi muito bom para a minha autoestima, porque eu consegui tocar o *Choro da Saudade*, eu consegui tocar o *Estudo nº 1* de Villa-Lobos. Os estudos do Leo Brouwer, alguns exercícios. O que eu vi de certa maneira é que minha mão não era ruim, minha mão era boa, entendeu?

F.L.: Claro.

G.: Mas eu acho que não seria um grande violonista [...], seria um violonista razoável, mediano.

F.L.: Nos moldes do violão erudito?

G.: É, jamais seria um grande concertista.

F.L.: De algum modo, você queria ter só uma experiência intensa com o instrumento e não tanto uma "vivência consagrada"?[5]

G.: Eu queria namorar o instrumento, eu não queria ver o violão. Como eu posso te dizer? [...] Eu cheguei à conclusão de que eu não queria olhar para o violão por intermédio do estudo. Eu não nasci para tocar com a perna esquerda, eu não nasci para tocar com partitura na minha frente. Isso não é o meu. O meu é o violão informal [...]. Também da cultura popular. E eu não estou dizendo que é melhor ou pior do que a outra coisa.

F.L.: Claro.

G.: Eu acho que o outro lado é importante quando você consegue juntar essas duas pontas, como um cara de talento, e aí você cria um "Garoto" [Aníbal Augusto Sardinha], um Baden Powell, entendeu?

F.L.: Um Raphael Rabello?

G.: Um Raphael Rabello, um Hélio Delmiro. O Hélio nem é muito o exemplo. Ele foi o típico cara que conheceu o violão pelos caminhos que ele encontrou. O Hélio e o Toninho Horta são dois exemplos para mim. Dois gênios informais. O Brasil tem muitos gênios informais no violão. Mas o Hélio e o Toninho Horta me impressionam profundamente pela musicalidade

[5] Existem antecedentes das tensões entre as apropriações empíricas e as sistemático-institucionais do violão no Brasil. No multicultural e estratificado complexo cultural chamado "violão brasileiro", de meados do século XIX e inícios dos XX, autodidatas, amadores e instrumentistas experientes não se vislumbravam como solistas à altura desejada. Era como se tudo o que incumbisse ao violão, ao "processo de formação de uma escola violonística", por assim dizê-lo, se definisse como popular quase que só pela maneira de tocar (OROSCO, 2001: 20), pela carência de "virtuoses", literatura (repertório) e técnica instrumental (ZANON, 2006: 81).

soberba que eles têm, pela sensibilidade diferenciada. São dois caras únicos no "violão brasileiro". Um violão meio americano, meio brasileiro, meio guitarra, meio violão. Eles não são como Baden Powell. Baden era um violão muito mais brasileiro, no sentido do Dilermando, do Garoto, junto com a música clássica. Baden também era um divisor de águas. Eu acho que João Pernambuco, Dilermando Reis, Garoto, Baden Powell são pedaços que você pode dividir em cabeça, tronco e membros, entendeu?

F.L.: Entendi.

G.: Não sou historiador, estou falando dos que eu conheço melhor. Eu sei que tem outros, mas eu não conheço bem. Ouço falar do Quincas Laranjeira, que tocava pra caralho. Não sei, entendeu?

F.L.: Claro.

G.: Mas os que eu ouvi tocar – por exemplo, João Pernambuco – eu não vi, mas eu ouvi. "Garoto" eu não vi, mas eu ouvi. Baden foi meu amigo. O Delmiro é meu amigo. O Toninho Horta é um bom camarada, bom colega. Dilermando, eu conheci dentro de um ônibus, pessoalmente.

F.L.: Que tocava maravilhosamente em cordas de aço.

G.: Tocava em cordas de aço. Então... violão saindo da Espanha... quando "cê" cai no violão na América Latina... Se bem que no outro dia eu tomei um susto: eu vi o Yamandu na Rússia tocando com os russos [...]. O violão, instrumento realmente misterioso. Parece que estão descobrindo agora que o violão de sete cordas da música brasileira vem do violão russo.

F.L.: Já ouvi falar dessas conexões possíveis.

G.: Então, estou bem impressionado com isso, porque eu conhecia um dos primórdios do violão de sete cordas no Rio de Janeiro, que se chamava Passarinho. Eu vi Seu Passarinho tocar muitas vezes. Ele foi um dos primeiros dentro desse histórico do violão de sete cordas. Ah, esqueci de te falar de um violão que é um dos troncos e membros e cabeça do "violão brasileiro", que é João Gilberto. Então está aí. Quando você fala de "violão brasileiro", você fala de João Pernambuco, Dilermando Reis, Garoto, Baden Powell e João Gilberto. Esses caras que vêm lá de trás, esses caras têm que ser reverenciados. Aí depois vem a geração de Hélio Delmiro, de Toninho Horta e de tantos mais. Vem violão nordestino por intermédio de Canhoto da Paraíba, de Álvaro Miranda, irmão de Lupércio, né? O violão de Dino Sete Cordas, que é um dos troncos do "violão brasileiro", os caras da escola do Dino [Horondino José da Silva]. Tem gente viva, como o caso do Valter [Silva], que tocava com Altamiro Carrilho. Tá vivo aí. Eu ouvi tocar muito Valter na minha adolescência. Jacarepaguá era uma terra onde moravam músicos geniais. Jacob do Bandolim morou em Jacarepaguá a vida toda, então tive a oportunidade de ver esses caras nas serestas, esse é um pedaço do violão [brasileiro]. E tem o violão da bossa nova. O Paulinho Cavalcante me apresentou ao Hélio Delmiro quando eu tinha 14 anos. Quando eu vi o Hélio Delmiro tocar, aí eu tive quase certeza de que eu não seria violonista.

F.L.: É mesmo?

G.: Estou falando do Hélio Delmiro, de quando ele tinha 16 anos e eu tinha 14. E eu vi: não, jamais tocaria daquela maneira, é um gênio. Um dos maiores que eu já vi na minha vida. O Hélio é um dos preferidos da minha vida. Eu estou com 65 anos e sigo achando o Hélio Delmiro extraordinário. Um dos maiores gênios do violão que eu já ouvi na minha vida.

F.L.: Guinga, você falou em sete cordas, você falou em musicalidade. Eu queria te perguntar: tem muitos músicos, violonistas em particular, que pensam que o violonista popular tem mais musicalidade e menos técnica, enquanto o erudito se preocupa por ter um som mais "limpo". Você já encarou críticas pela sua técnica instrumental, na hora de interpretar o violão?

G.: Olha, sim... formalmente, não...

F.L.: Por exemplo, tem pessoas que, como eu, ouvem o Yamandu Costa, mas tem outros que não gostam de ouvi-lo, porque argumentam que produz muito "ruído" na hora de tocar. Você já foi alvo destes tipos de crítica? Como é que você lida?

G.: Já, já. Por muito [tempo] fui alvo destes tipos de crítica, mais pelos colegas mesmo, pelos técnicos de gravação, por alguns colegas que falavam: "Ah, você é muito ruidoso". Eu acho que é um problema da minha pele. Qualquer violão que eu pego faz ruído, entendeu? Não tenho problema com isso, não. Isso me preocupa só até a segunda página, é um problema meu, da minha anatomia, a minha pele agarra nas cordas e faz barulho. E tem hora que não me incomoda muito. Tem hora que ela some um pouco. Depende um pouco também da técnica da gravação. Tem gravação que aparece mais, tem gravação que aparece menos. É como se você, olha, comparando, veja, eu não me sinto melhor que ninguém, me entenda bem, mas, quando você ouve a voz do Louis Armstrong, ela é rouca, mas é bonita, eu gosto. Você ouve o Nelson Cavaquinho, ele é rouco, mas é bonito. Tem o Miles Davis, ele não é o som do Wynton Marsalis...

F.L.: Não mesmo.

G.: Às vezes o defeito, o que aparentemente é um defeito, acaba virando uma marca na sua vida. Se você tentar transformar seu defeito em arte, também é arte. É você tentando se manifestar apesar dos seus defeitos. Isso vale para Billie Holiday, para o saxofone do Pixinguinha. Às vezes o cara tem uma coisa que não é ideal tecnicamente, mas que acaba se transformando numa marca maravilhosa na vida da pessoa. Eu acho que, quando o cara é artista verdadeiramente, ele vai se manifestar mesmo que ele tenha um som sujo. O Django Reinhardt se manifestou assim. Mesmo que ele tenha a voz rouca, mesmo que ele seja analfabeto, se ele for artista, ele vai se manifestar, entendeu?

F.L.: Guinga, por falar em se manifestar, penso também no processo de compor. Para você, qual deve ser o norte que guia o trabalho do compositor de "violão brasileiro"? Ele deve se guiar pela linguagem arquetípica popular ou pode ousar experimentando, sem medo de perder sua "brasilidade"?

G.: Eu acho que quem é brasileiro, até mesmo se tocar um jazz, vai parecer brasileiro. O cara que tem Brasil no peito, qualquer coisa que sair tocando, ele vai se entregar. [...] Sabe o compositor Lamartine Babo? Você não vai achar que ele é um compositor americano. As vezes que eu tentei fazer as coisas na forma americana, as poucas coisas que eu tentei fazer, de fox[trot] e tudo, o máximo que saiu não foi Hollywood, foi Cinelândia.

F.L.: [risos].

G.: E isso não tira a possibilidade de a pessoa quebrar fronteiras. [...] Eu gosto de falar como compositor. Quando falo de violão, eu estou sempre falando como compositor. Eu sou compositor. O violão para mim é uma ferramenta de trabalho, ferramenta de trabalho mesmo. Se você for ouvir *Rhapsody in Blue* direitinho, com atenção, tem momentos que o *Rhapsody in Blue* é baião puro. Tem momentos em que Villa-Lobos se sentia um Chopin, ou se sentia um impressionista... porra, afinal de contas, todo mundo é ser humano. Essa coisa de delimitar o território em volta da tua obra, não sou muito a favor disso, não. "Aqui é meu território, isso é meu", como se a música fosse assim. Não é bem assim. Música, você vomita o que você ouve. Falando de mim, a música vem de duas maneiras para mim: uma vem pelo ouvido, outra vem pela própria música. Quando eu ouço uma música que me emociona muito, me dá vontade de compor. Nem sempre é possível, na maioria das vezes não consigo. [...] Acho que deve ser assim com todo compositor, porra. Fatos do cotidiano, da sua vida que lhe impressionam e lhe geram sentimentos, e esses sentimentos são o que você vomita em forma de música, porque você é músico, compositor, entendeu?

F.L.: Estou compreendendo.

G.: Eu sempre tive muita dificuldade. Eu ouço a música de outros países, sempre ouvi desde criança, [mas] eu acho que tenho uma coisa que me ajuda: não consigo falar outra língua que não seja o português. Quando falo algumas palavras em inglês, falo mal pra caramba. [...] Isso, às vezes, até te ajuda um pouco a ficar bem brasileirinho, que ele reduz um pouco teu universo... você vai transitando de dentro. Você tem conforto. Eu me sinto confortável dentro da minha cultura, dentro das coisas que ouço no dia a dia desde criança. [...] Tem passado... dá dois terços da minha vida ouvindo música. Hoje mesmo já fui para o computador, para estudar lá. Assim, eu boto uma música e fico estudando. Fico ouvindo e tentando entender o que está acontecendo. Hoje já passei pelo Stranvinsky, pela Björk, conhece?

F.L.: Conheço...

G.: Já tive desses dois extremos hoje: estudando Stravinsky com Itzhak Perlman, no violino, e estudando a Björk, cantando *Like someone in love*, conhece?

F.L.: Sim. Aliás, de Stravinsky a Björk, há uma boa dose de ecletismo.

G.: Eu não me sinto eclético, eu me sinto um faminto. Eu tenho fome de música. [...] Se isso é eclético, melhor para mim, mas eu tenho é fome de música. E, quando tem fome de música, não estou olhando o país de onde ela veio, entendeu?

F.L.: Sim.

G.: Então, é isso: o violão para mim sempre foi um instrumento que, na realidade... Eu acho que o "violão brasileiro", a maravilha do "violão brasileiro"... Deixa eu te falar uma coisa – e eu aqui até posso arrumar alguns inimigos –, a maravilha do "violão brasileiro", seja do Villa-Lobos, esses caras que deram muito ao "violão brasileiro", na realidade o Villa-Lobos vai estar incluído dentro do que eu vou falar, são os compositores que formataram o grande "violão brasileiro". Para mim, o "violão brasileiro" está na mão do João Gilberto, que para mim nunca deixou de ser um compositor. No violão do Garoto, compositor. No violão do Baden, compositor. No violão de Dilermando, compositor. No violão do Toninho Horta, compositor. No violão do Hélio Delmiro, compositor. No violão do Canhoto da Paraíba, compositor. No violão do Dinho, que também era compositor... desses aí... Raphael Rabello, que também era um grande compositor, não teve tempo de deixar uma obra, entendeu? Agora vou falar de compositores que não se falam mais mesmo, como violonistas. Milton Nascimento, violão altamente particular, tem dado muito ao "violão brasileiro"; Chico Buarque tem dado muito para o "violão brasileiro", altamente particular o violão do Chico... Gilberto Gil, um violão monstruoso, talvez um dos maiores violonistas do Brasil de todos os tempos... Gilberto Gil... Dori Caymmi, violão altamente particular... Dorival Caymmi, o pai dele, outro violão altamente particular... eu estudo esses caras todos. [...] Sempre pego meu violão e estou tocando uma música deles... vou te dar agora! [pega o violão, toca e canta *Evangelho* e *Estrela da tarde*, de Dori Caymmi; *Morro dos irmãos*, de Chico Buarque; *Maria, Maria*, de Milton Nascimento; *Expresso 2222*, de Gilberto Gil] Né?[6]

F.L.: Totalmente...

G.: Então, eu acho que o cara tem que ter a humildade de ouvir seus colegas vivos, mortos, e tentar entender um pouco [...]. "Cê" nunca vai conseguir tocar como eles, porque eles... é natural deles, mas tentar ver como é que funciona. A Björk, eu estava tirando aqui

[6] Brasil é um país que construiu uma relação e uma práxis "altamente particular" – parafraseando Guinga – com um instrumento que não inventou *stricto sensu*, mas que rendeu um número significativo de violonistas com doutorados *honoris causa* (Notório Saber): em 1966, Geraldo Ribeiro, pela Universidade de Brasília (UnB); em 1981, Turíbio Santos, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); em 2013, Sebastião Tapajós, pela Universidade Federal do Oeste do Pará (Ufopa); em 2005, Gilberto Gil, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), logo em 2006, pela Universidade de Aveiro (UA, Portugal); em 2016, Milton Nascimento, pela Berklee College of Music (EUA); em 2017, João Gilberto, pela Columbia University de Nova York (EUA); em 2017, Egberto Gismonti, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

[toca e canta no violão *Like someone in love*]. [...] Então eu tento estudar Fauré, estudar Tom Jobim, estudar todos eles... o Fauré, o Jobim, o Mahler... quer dizer, estudar dentro da minha limitação... Assim me leva mais de 40 minutos para descobrir um acorde, mas eu descubro... descubro.

F.L.: Por falar em processo criativo, como você cria? Quais são os caminhos que você percorre na hora de compor?

G.: Você sabe o que acontece comigo? Eu ouço uma música que me emociona, eu acabo compondo outra. Da outra vez, estudando o Rachmaninoff, me saiu isto daqui [pega o violão e cantarola *Vocalise*, última canção da série de 14 Romances, op. 34] [...] Daí eu acabei compondo uma música [toca e cantarola uma música própria baseada em *Vocalise*, com muitas variações] Vai longe... [...] Ouvindo um compositor que me emociona, eu acabo compondo. Noutro dia, eu estava vendo o Saramago, um filme sobre Saramago, e acabei tendo ideia para o nome de uma música minha... ouvindo Saramago. Traduzindo as conjecturas dele, as colocações dele. Aí teve uma hora que me deu vontade... [...] Eu comecei a escrever uma coisa assim, música e letra ao mesmo tempo, uma coisa que fala assim: "[...] os pássaros de Assis / a beira da loucura do amor da meretriz / Jesus de Nazaré amou aquela mulher da vida / a dúvida dos sábios ao qual tu voltarás / descanse tirania no amor que não lhe traz / mas se ergue uma montanha/ desafio entre alma e mente...". Escrevi isso até, agora... [...].

F.L.: Você diferencia teu trabalho de violão solista e de violão acompanhador? Você assume um tratamento musical diferenciado?

G.: Não, mas eu me sinto um violão muito mais acompanhador mesmo... Porque solista... eu sou solista das minhas músicas. Às vezes, eu solo músicas dos outros, me dá vontade e preparo alguma coisa, mas muito raramente.

F.L.: Pergunto isto porque, entre os seus vários trabalhos, o seu disco *Roendopinho* insinua isso...

G.: Esse está cheio de defeito... Aquele disco, eu deixei sair por causa do compositor. Se fosse pensar no violonista, não deixava aquele disco sair. Eu vetava. Esse disco, violonisticamente falando, é sofrível. Eu não sou nenhum velho, mas nesse disco eu poderia ter tocado muito melhor do que eu toquei. O problema era que tinha que gravar esse disco em dois dias, e sem emenda, que não estou habituado, tocar sem emenda.

F.L.: Imagino...

G.: Então fiquei muito nervoso, muito temeroso, o violão fazia muito ruído também. Agora consegui um violão que faz muito menos ruído [...]. Tanto assim que no ano seguinte gravei outro disco e tecnicamente ficou melhor... mas às vezes a emoção merece ser revelada, e tem momentos naquele disco que me emociono. Aí mostrei paras as minhas filhas, pedi a opinião delas... "não, papai... tá muito emocionante... tem defeito".

F.L.: [risos]

G.: Ué! Tá muito emocionante? Bah! Eu sou isso mesmo, também não toco muito melhor que isso... ficar maquiando minha imagem... né? [Afinal] também um disco pode ser uma grande mentira? [...] eu sou aquela merda mesmo ali, cara... tenho dificuldades, tem hora que eu toco com facilidade, tem música ali que eu toco muito melhor nos shows, às vezes. Mas ficou. A música está ali, a composição está ali... e acaba sendo registrado que há 50 anos, quando ouvirem, vão ouvir com curiosidade e pode ser que a emoção chegue de uma forma muito forte, entendeu? Não vou me negar, não. Eu sou aquilo mesmo, não sou Andrés Segovia, não sou Raphael Rabello, não sou Yamandu, não sou Hélio Delmiro, sou muito mais limitado que esses caras todos. Agora, eu gosto da minha música do jeito que eu toco. Eu já vi isso com caras que são feras que não acontece nada... mas geralmente os caras, quando são virtuosos, 90% das

vezes eles brigam, né? Essa é a diferença. Um violonista como Yamandu, Raphael Rabello, né? São uns caras virtuosos... Rogério Caetano...

F.L.: O Marcus Tardelli...

G.: Esse aí é um capítulo à parte. Esse eu não vou inserir no meio de violonistas, não. Esse aí para mim é uma divindade... esse aí é um milagre, é o "Mozart do violão". Desses nasce um, de 500 em 500 anos. O mundo vai falar muito dele, esse não tem comparação. Esse é um Deus. Esse é um milagre da natureza, que eu nunca vi na minha [vida]... Nunca vi, dos gênios que eu conheci, fisicamente. Eu colocaria do lado dele o Chico Buarque de Hollanda e o Milton Nascimento, como homens de estatura da genialidade do Marcus Tardelli, cada um na sua área.

F.L.: Faço essa pergunta porque, por exemplo, há uma musicalidade à flor da pele em Yamandu, que não faz uma interpretação igual a outra. Já em Tardelli, há um trabalho linear, e ainda assim emotivo...

G.: É a busca da perfeição, o cara acaba ficando escravo dele mesmo. Agora, não admite que não seja daquela forma. Ali ele encontrou uma coisa próxima da perfeição que ele tanto busca, então, se ele ouve distinto, desagrada ele. Eu entendo direitinho o que acontece com ele, porque convivo com ele e vejo [...], nunca vi ninguém com tanta facilidade. Ele ouve uma música, vamos dizer, ele ouve a *Pavana* do Ravel, ele ouve duas, três vezes e ele toca tudo... Já sabe tudo que acontece na música. Ele é um Mozart. Dizem que Mozart decorava os concertos que ouvia. Tardelli é assim. [...] É por isso que tu nunca vai ver tocar diferente, porque esse é outro sistema. A música dele é tão espontânea como nunca vi ninguém. A espontaneidade dele na música, uma coisa fabulosa. Mas ele está sempre na busca da perfeição, então ele é foda... ele é um doente. Chega [a] repetir trinta ou quarenta vezes um pedaço da música, se não ficou do jeito que ele concebeu. É um louco, é um louco mesmo. Agora, não estou fazendo uma comparação, mas Yamandu, dos violonistas que eu já vi tocar... Tardelli não coloco no meio deles, tá? Yamandu é um troço muito impressionante... a relação dele com o violão. Parece que nada é impossível para ele, que é um artista monstruoso. É com certeza um dos maiores violonistas do mundo, se não for o maior do mundo. Quando você fala de violão, entenda bem o que eu estou dizendo... eu não boto Tardelli nessa comparação, porque, quando eu falo do Tardelli, não penso em violão, eu penso em música.

F.L.: Entendi...

G.: Tardelli para mim é o maior fenômeno que ouvi na música. No violão, Yamandú [...]. Acho que, se o Raphael estivesse vivo, seria pau a pau, porque Raphael era também um bem-dotado. [...] Agora eu também tenho uma paixão de ouvir outros monstros, como Toninho Horta, como Hélio Delmiro... Esses caras, cada nota é uma lágrima.

F.L.: Mas o que mudou no Guinga do *Cheio de Dedos* ao *Roendopinho*?

G.: Acho que eu piorei... [risos]

F.L.: Você acha?

G.: Como violonista... Eu acho que, quando eu tocava *Cheio de dedos*, tocava muito melhor, cara! [risos] Acho que o violonista não melhorou, mas o compositor pode ter se enriquecido. Acho que o violonista está mais experiente, um pouquinho. Eu sei lidar melhor com minhas limitações, isso, sim. Hoje em dia consigo lidar melhor com minhas limitações, entendeu? Subo no palco de uma sala de concerto, numa sala de espetáculo, com total consciência das minhas limitações, tentando expandi-las, tentando driblá-las, tentando vencê-las. Tem dia que eu consigo, tem dias que eu não consigo. E é luta, é uma luta diária, né?

Conclusões

Podemos situar o pensamento de Guinga como uma resposta "altamente particular" – citando a expressão por ele cunhada – à procura de outros sentidos possíveis para o assim chamado "violão brasileiro". A fala dele convida o intérprete erudito, por exemplo, a repensar e atualizar a máxima segoviana de redimir o violão da tradição folclórica (WADE, 1986: 23. SEGOVIA, 1971 *apud* GOSS, 2000: 7). De outro lado, considerando o conjunto da obra dele, sua sofisticação e peculiaridade violonística e composicional, correríamos o risco de sermos maniqueístas se afirmássemos que ela é uma manifestação expressiva do folclore e/ou da música popular urbana. Se, por um lado, o músico confessa sua gratidão pelos ensinamentos clássicos de Jodacil Damaceno, paralelamente sua trajetória e seu autodidatismo percorrem o violão do Dino Sete Cordas, evidenciam as influências de Hélio Delmiro e professam uma imensa admiração por Marcus Tardelli. A compreensão do chamado "violão brasileiro" – e não sua definição em si – nos desafia a incluir essa diversidade performativa como inalienável em todas as vertentes, independentemente de sua prática e apropriação: é um paradigma que configura uma "série interminável de gêneros, registros e autores conversantes, num processo de diálogo no qual a delimitação de fronteiras atende simultaneamente às setas contrastiva e inclusiva" (MENEZES BASTOS, 1996). Guinga opera nessa grande região de mediação, de onde vem Garoto, o Duo Assad e o próprio Agustín Barrios. Uma região irredutível, desde o popular para o culto, "em que há momentos nos quais não se distingue uma coisa da outra [...] o violão brasileiro também complementa e, às vezes, completa o discurso sonoro em geral" (BROUWER *apud* LLANOS 2017, tradução nossa), e sem esquecer que também é uma região surgida do seio das necessidades da América do Sul, como conclui – e sentencia – o próprio Guinga: "[sobre as particularidades socioeconômicas do violão na América Latina] É um instrumento com que a gente se manifesta, é um instrumento barato, mais fácil de ter em casa. A música americana popular foi toda feita no piano, por quê? Porque eles têm um poder aquisitivo maior, e compravam piano. Já os sul-americanos, qual instrumento que podíamos ter em casa? O charango? Cavaquinho? O violão? Então, é com isso que a gente vai compor. É com isso que a gente vai tocar. O que tem na casa da gente, não é, Fernando?".

Referências bibliográficas

ATLAN, H. *Con razón y sin ella*: intercrítica de la ciencia y del mito. Barcelona: Tusquets, 1991.

GINESI, Gianni. *Seguir el discurso*: la entrevista en profundidad en la investigación musical. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología, 2018. (Colección Instrumentos para la investigación musical, n. 2). Disponível em: https://www.sibetrans.com/manuales/public/docs/ginesi-manual-28-03-18.pdf. Acesso em: 1 mar. 2018

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*: An Essay in the Philosophy of Music. New York: Oxford University Press, 1992.

GOSS, Stephen. *The guitar and the musical canon*: myths of tradition and heritage in concert repertoire and didactic methodology. [*S. l.*]: European Guitar Teachers Association, 2000. p. 5-9. Disponível em: http://egta.co.uk/blog/articles/articles-about-repertoire/the-guitar-and-the-musical-canon-3. Acesso em: 3 jun. 2019

LLANOS, Fernando Elías. Leo Brouwer: 80 años sublimando el lenguaje guitarrístico. *Opus*, [s.l.], v. 25, n. 2, p. 261-269, jul. 2019. Disponível em: https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2019b2512. Acesso em: 25 out. 2020.

MACEDO, R. S.; GALEFFI, D.; PIMENTEL, A. *Um rigor outro sobre a questão da qualidade na pesquisa qualitativa*: educação e ciências antropossociais. Salvador: Ed. UFBA, 2009. Disponível em: http://books.scielo.org/id/s6/pdf/macedo-9788523209278.pdf. Acesso em: 20 dez. 2019

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A "origem do samba" como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 11, n. 31, jun. 1996. Disponível em: http://www.anpocs.com/images/stories/ RBCS/rbcs31_09.pdf. Acesso em: 23 dez. 2019

OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos. *O Compositor Isaías Sávio e suas obras para violão*. 2001. 273 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

WADE, Graham. *Maestro Segovia*. Personal impressions and anecdotes of the great guitarist. Londres: Robson Books, 1986.

ZANON, Fábio. Música como profissão. *In*: LIMA, Sonia Albano de (org.). *Performance e interpretação musical*: uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa, 2006. p. 102- 127.

Fernando Elías Llanos é doutor em Música pela USP e mestre em Música pelo Instituto de Artes da Unesp, ambos com bolsa Capes. Realizou estágio pós-doutoral no Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS. É professor de violão na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS/SP). Foi docente no curso de Licenciatura em Música da Faculdade Campo Limpo Paulista (FACCAMP/SP). Trabalhou no Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade São Judas - Campus Unimonte, ensinando as disciplinas de Sound Design e Produção em Mídias Sonoras. Foi bolsista do governo alemão (Auswärtiges Amt). Colaborou com escolas em Porto Alegre na formação continuada de docentes abordando as interfases da cultura, sociedade, mídia e música; coordenou projetos culturais (concepção, desenvolvimento e aplicação de rádio web escolar). Após formação livre em Música (Lima/Peru), prosseguiu seus estudos de especialização no instrumento na Escola Municipal de Música (EMM/SP). Membro da Anppom, IASPM-AL e Socine. Em 2017 gravou o seu primeiro disco, *Por guitarra negra* (Tratore, 2017), com obras de sua autoria e arranjos para violão solo de temas de Hermeto Pascoal. Autor do livro *Félix Casaverde, Guitarra Negra* (Lima: Editorial UPC). Contemplado como bolsista no Edital Otras Latinoamericas da Unicamp/Banco Santander para pesquisadores e artistas residentes. Interesses em pesquisa/extensão: identidade e relações de poder na música popular e erudita; marcadores sociais da diferença nas práticas musicais; etnomusicologia do instrumento musical (*critical organology*); usos e apropriações do termo violão brasileiro; análises de música popular: interseções entre a teoria musical e a cultura; músicas e manifestações expressivas afro-andinas; músicas de matriz africana na costa peruana; áudio digital, produção musical e cultura; som e trilha musical no cinema e no audiovisual peruano. E-mail: fernandoeliasllanos@gmail.com