

## Kiko Dinucci - Um violão noutro lugar?



Por **CAIQUE CARVALHO & RICARDO MENEZES\***

*Se o violão brasileiro foi por décadas um equilibrista entre o erudito e o popular, Dinucci o converte em anti-objeto: sua obra extrai do samba uma violência estética que desmonta a harmonia social e explode a tradição canônica*

Qual o lugar ocupado pelo violão? Sua densa identificação com o Brasil esconde um percurso melindroso. À revelia de projetos autoproclamados, sua tradição comporta um contratempo que a tensiona; um equilíbrio difícil cujas acentuações tendem, ora para o salão de visitas, ora para as partes do fundo, lembrando aqui a arquitetura social do samba, aludida por Muniz Sodré<sup>1</sup>. Enquanto equilibrista, supomos suas mobilidades, muitas vezes tracejadas no espaço existente entre um cômodo e outro, até que transborda para a rua na sonoridade incontida e ao mesmo tempo projetada que configurou uma verdadeira tradição do violão brasileiro.

No início dos anos 1960, José Ramos Tinhorão conta que Carlos Lyra, fazendo-se valer na prática dos argumentos elaborados em *Criticando e Influência do Jazz*, buscou representantes de um tipo de samba considerado tradicional, a fim de formalizar parcerias entre a escola bossanovista e aqueles advindos da Zona Norte. O encontro redundou em fracasso, pois como descreve Tinhorão, “os acordes compactos, à base de dissonâncias, do violão bossa nova não se casavam com a baixaria do violão de Cartola, e muito menos com a quase percussão de Nelson Cavaquinho” (Tinhorão, 1986, p.239)

A busca por uma aproximação a um manejo popular do violão soaria uma proposta, no mínimo, estranha, se sugerida nos primeiros anos do século XX, cuja pauta era, justamente, o inverso. Índice dos boêmios e seresteiros, tocadores de modinhas e lundus, o violão se encontrava submerso numa marginalidade social à qual só iria se deslocar a partir dos anos 20, o que não eclipsa as tentativas ocorridas no princípio do século de alguns dos seus aficionados, como o maestro Ernani de Figueiredo, de “elevá-lo”<sup>2</sup>.

O uso do verbo “elevantar” é particularmente interessante, pois alude à imagem do deslocamento vertical, o que se adequa à posição do instrumento e seu vínculo com projetos classistas. Elevá-lo significava não apenas mudá-lo de mãos, mas modificar a forma com que elas o tocavam.

Não é coincidência que os anos 1920 tenham sido, também, a época do surgimento do modernismo brasileiro, cuja proposta musical vinha acompanhada da tutela do popular pelo artista esclarecido e a conjectura de uma identidade nacional pelo Estado Novo. No plano estético, abria-se um projeto de conciliação social, no qual a música funcionava como uma fresta de contato das classes em torno de um ideário de nação. É claro que este contato comportava seus constrangimentos, o popular encontrado no rural opunha-se, na leitura de modernistas como Mário de Andrade<sup>3</sup>, às manifestações “anárquicas”, “sensuais” e “deletérias” que brotavam das cidades brasileiras<sup>4</sup>.

Como dar a forma de nação a um arremedo social de flagrantes abismos sociais? Os acordos costurados pelo alto

densificaram-se esteticamente na conciliação do erudito e do popular, através da estética modernista de “ida ao povo” e da incontrolável emergência do samba, ainda que sitiado por um Estado obstinado à regulação cívica. Nos termos de Wisnik, a música funcionou como uma “dobradiça que as liga às formas anárquicas do ‘sensualismo vulgar’ (...) e que estabelece ao mesmo tempo um contato com as manifestações civilizadas da grande arte” (Wisnik, 1982, p. 4). Nesse cenário, se o violão conquista um espaço, este é o de um “entre-lugar”, aquele pulsante entre a sala de visitas e a parte dos fundos.

Na tradição brasileira, o violão se configurou num equilíbrio difícil situado entre os sonhos de harmonia e as iras sociais. Se um encontro de classes seria canalizado por Villa-Lobos na primeira obra de concerto para violão – não à toa, *Choros* –, a consolidação do potencial articulador do instrumento tomaria consistência nos anos 1950. E nesse tema, voltamo-nos a João Gilberto, cuja arquitetura harmônica fez ressoar as contradições sem conflitos, melancolias e promessas de felicidade investigadas por Walter Garcia Jr.<sup>5</sup> e Lorenzo Mammi<sup>6</sup>, através da compactação e decantação sonora, fazendo soar, ao mesmo tempo, o popular, na tessitura do moderno e sofisticado.<sup>7</sup>

João Gilberto e a bossa nova entregam para o Brasil uma síntese, não apenas sonora, mas imagético-perfomática, figurada pelo banco, o violão e o homem que o empunha. E este é um dos pontos de partida centrais para a caracterização da “linha evolutiva” aludida por Caetano Veloso que possibilitará tanto o desenvolvimento dos pós-bossanovistas de verve nacionalista, como dos pós-tropicalistas, ambos retomando o uso do violão como síntese e tendo o samba como matriz primordial.

Na medida em que esta linha se esgota, se encontrando no início do século XXI em becos sem saída, Kiko Dinucci e seus projetos paralelos – Bando Afro-macarrônico, Metá-Metá, Duo Moviola e Passo Torto – reelaboram uma nova possibilidade do samba, agora explicitado a partir do incerto e ambíguo, tal qual transparece em faixas como *Samba estranho*, *Roda de sampa* e *Samba manco*.

Sua *Roda de sampa* é a invenção de uma tradição, uma cartografia de bambas paulistas que se sabe ilusória. E é no espaço achado entre o existente e o inexistente que se alça um projeto estético que percorre de Geraldo Filme e Adoniran Barbosa à vanguarda de Itamar e Arrigo. Assim, não é de todo surpreendente que o samba de Kiko Dinucci irrompa justamente do lugar sepulcral referido por um Vinícius de Moraes colérico diante de uma plateia que desviava a atenção à apresentação de Johnny Alf.

Ao buscar o samba – e diria aqui, um povo – e achar apenas um espectro denunciador de sua remota existência, restava (re)inventá-lo. Do seu túmulo, emancipa-se um samba disruptivo<sup>8</sup>, que batuca um Brasil putrefato, que, até desaguar no seu último *Rastilho*, compõe um traçado que revela uma postura modernista. E Dinucci o faz, rompendo e continuando tradições. Os bordões de *João Carranca* retomam algo daqueles encontrados em *Minha festa* e *As rosas não falam*, mas agora ele retorna sob uma forma não conciliada, restando dessa tradição uma tensão que não se pode nomear nem de alegria ou tristeza.

O samba irrompe como o espaço, não apenas da contradição, mas também do conflito, do qual um coro – que se pretende popular – antecipa-se a repeli-lo em *Samba manco*; afinal, mesmo nas faixas com maior pretensão lírica, como *Ressurreição*, constroem-se rasuras que impedem a identificação plena da nação consigo mesma, e isto é feito por meio de um violão que concentra o indesejado trastejo até transbordar nos ataques dos baixos.

Este samba ressurgente que se vê no espelho retorna agora consciente e orgulhoso da sua sujidade e sensualidade; afinal, tal desordem incontida – um *mal de percussion* – manifesta-se a todo momento nas mãos que batucam e até mesmo no surdo, que, responsável pela marcação rítmica, teima desordenar, em *Samba manco*, a divisão musical. E aqui há um ponto da insurreição/continuação da tradição em Kiko: a percussividade do violão já decantada na harmonia compacta de João Gilberto – pensamos aqui em *Undiú* – e ponteada nas baixarias de cordas soltas de Baden Powell – tomemos *Pai* como norte – é extravasada no seu violão de ataques nos baixos, ora violentos e precisos como em *Por favor*, ora com frases rápidas como em *Cio* e *Ré* (ambas compostas em conjunto com Douglas Germano), ao mesmo tempo que arma os acordes com

particular ênfase nas primas.

O elemento disruptivo, agregador/desagregador do samba é articulado em sua obra à sujeira urbana, de onde capta a violência que aparece com maior precisão em *Cortes curtos*, seu álbum de 2017, em que escolhe a guitarra e o *punk* como instrumentos e matrizes para dar corpo à descompactação da sociedade e à dissolução de qualquer ideia de povo brasileiro.

E, para isso, mobiliza as proposições da vanguarda paulista nos coros, polifonias e falas cotidianas alçadas a versos musicais em *Uma hora da manhã*. Ao mesmo tempo, conjectura essas influências ao universo ritualístico do candomblé, donde brotam canções tão oníricas quanto violentamente arranjadas pela já citada polifonia vanguardista que toma corpo no Metá-Metá através do violão de Kiko, da voz de Juçara Marçal e do sax de Thiago França.

Maturados no tempo, esses elementos se congregaram a tal ponto que possibilitaram a montagem de *Rastilho*, no qual faixas consecutivas como *Foi batendo o pé na terra* e *Febre do rato* que, se a princípio parecem se repelir, depois se entrelaçam numa proposta violonística radicalizada: a circularidade harmônica e poética da primeira cita a herança ancestral que é aprofundada na segunda sob a forma da ideia de ruptura. Nesse último disco, a violência estética do *punk* e do *hip-hop* e a força do candomblé exprimem a desordem política tão temida pelos ideólogos do Estado Novo.

Na arquitetura da casa das tias, Dinucci transita para um terceiro vão, o terreiro. Através do seu violão, produz-se uma sonoridade que, embora não ignore o ponteadado, o faz submetendo-o a rápidos ataques que extraem da melodia uma insurreta percussividade, mesclada a rasgados que já vinham sendo trabalhados na guitarra de *Cortes curtos*. E o faz sem temer os ruídos – na verdade, os reabilita como parte sonora por meio do trastejamento, do uso da dedeira e até mesmo de alterações no instrumento, como o uso de papel por entre as cordas a fim de potencializar barulhos não previstos.

É nesse sentido que se pode falar da existência de algo borrado que permeia sua obra, uma certa aura de um “limpo-sujo”, o que é curioso, afinal, elementos de rasura conseguem se apresentar com nitidez, sobretudo em revisitações feitas por outros artistas a obras já conhecidas, como é o caso das interpretações de *Trenzinho caipira*, de Egberto Gismonti<sup>9</sup>.

Preserva-se em sua obra a memória de algo perdido: em *Foi batendo o pé na terra*, a circularidade trabalhada musicalmente/poeticamente e tão conhecida por nós através de cantigas e sambas de roda recai num vórtice rasgado do violão que prenuncia sua quase ruptura. Reside aí a peculiaridade do projeto musical de Dinucci: uma canção e – por que não? – um violão em que o elemento popular não apareça conciliado com um projeto estético nacional, transclassista, desenvolvimentista (segundo o vocabulário dos ideólogos). Orixás, malandros e o pessoal do trampo, reúnem-se num só niilismo<sup>10</sup>: Pôr tudo abaixo, inclusive a si próprio – o que em termos cancionistas traduz-se num anti-projeto, isto é, na ruptura com a posição equilibrista desta forma que nos é tão peculiar e que vigora, entre a ordem e a desordem, desde sua fixação por Noel Rosa. Retirando-se da pactuação, do balanço em termos culturais entre o erudito e popular tão bem sintetizado por esse instrumento nacional, é o próprio violão quem perde razão de ser, ou melhor, torna-se um anti-objeto: uma bomba.

A novidade em termos brasileiros é que esse tipo de sensibilidade, que tendia na maioria das vezes a uma marginalização, conseguiu aqui encontrar uma melhor correspondência entre forma e conteúdo. Se artistas como Jards Macalé, Jorge Mautner, Sérgio Sampaio etc, ainda eram muito debitários da forma legada desde João Gilberto à MPB, apesar de já ser visível no seu conteúdo uma transgressão com a linha evolutiva conciliadora, é na condição de punk, de marginal no momento em que a condição marginal atinge a realidade total do povo brasileiro – além da famosa crise da canção –, que Dinucci consegue propor um novo lugar para o violão. Contudo, ao contrário dos Racionais MCs, que dirigiram-se e constituíram um sujeito periférico<sup>11</sup>, a continuidade com a tradição cancionista entrevê-se na impossibilidade do abandono total da ideia de povo, embora invertidas as categorias, passem em sua canção a ser mais um anti-povo.

\***Caique Carvalho** é doutorando em Ciências Sociais na UFBA.

\*Ricardo Menezes é escritor e fotógrafo. Autor de Luz do fim.

## Notas

---

<sup>1</sup> Sodré, Muniz. *Samba dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

<sup>2</sup> “Estudante da divina arte, nunca ouvira de meus professores, companheiros e colegas senão referências de menoscabo a tal instrumento que reputava de qualidade e de técnica insignificantes. (...) Assim dei início à campanha sem tréguas em prol do violão, sobrevivendo-me, por isso, grandes dissabores em consequência de minha teimosia em querer elevá-lo.” (Taborda, 2011, p. 59)

<sup>3</sup> Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

<sup>4</sup> Wisnik, José Miguel. Getúlio da paixão cearense: Villa-Lobos e o estado Novo. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.

<sup>5</sup> Garcia, Walter. *Bim bom*. A contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

<sup>6</sup> Mammi, Lorenzo. *João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova*. Novos estudos CEBRAP, n. 34, p. 64-70, 1992

<sup>7</sup> Tatit, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

<sup>8</sup> Essa potência recombinação que existe na capital paulista é apontada em Wisnik, J. Te manduco não manduca – a música popular de São Paulo. In: *Sem receita: Ensaio e canções*. São Paulo: Ed. Publifolha, 2004.

<sup>9</sup> Em disco, há registros de, ao menos, dois arranjos feitos por Egberto Gismonti para a música de Villa-Lobos, primeiro no disco Trem caipira de 1985 e depois no *Dança dos escravos*, em 1988.

<sup>10</sup> Utilizo o termo na acepção dada por Roberto Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34, 2000), p. 100: “assim, a vida carece de sentido porque no horizonte está o nada, ou também porque seu horizonte é a organização social brasileira”. Comentado também por Catalani, F. *O nada na acepção brasileira do termo – Roberto Schwarz e o chão social do niilismo*. Margem Esquerda, n. 40. P. 49-54. Não deixa de ser flagrante que, ao assumir o samba enquanto centralidade do seu projeto e, nesse sentido, não estar distante do que foi elaborado por Caetano Veloso em termos de *linha evolutiva*, Kiko Dinucci parece ter incorporado em seu dialeto de cancionista uma vacuidade muito mais acentuada de qualquer projeto popular. Popular, claro, compreendido em certa acepção brasileira: indivíduos disponíveis para a construção nacional. Com exceção dos Orixás e Santos, que ainda lutam em nome de qualquer categoria afirmativa, todo o restante lança-se descrente em direção à alguma forma de dissolução.

<sup>11</sup> Oliveira, Acauam. *O evangelho marginal dos Racionais MC's*. In: *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018

a terra é redonda

existe graças aos nossos leitores e apoiadores

Ajude-nos a manter esta ideia.

CLIQUE AQUI  **CONTRIBUA**

A Terra é Redonda