

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ROGÉRIO LOPES

O ENSINO DA “GUITARRA BRASILEIRA”: uma construção

RIO DE JANEIRO
2013

ROGÉRIO LOPES

O ENSINO DA “GUITARRA BRASILEIRA”:

UMA CONSTRUÇÃO

Dissertação submetida ao Curso de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Educação Musical.

Orientador: Profa. Dra. REGINA MARIA MEIRELLES

RIO DE JANEIRO
2013

L864

Lopes, Rogério

O ensino da "guitarra brasileira" : uma construção. / Rogério Lopes. – 2013.

vi, 146 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2013.

Orientadora: Regina Maria Meirelles

1. Violão— Instrução e estudo. 2. Teses – Música. 3. Música - Instrução e estudo. I. Meirelles, Regina Maria (Orient.) II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música. III. Título.

CDD:787.6107



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

A Dissertação:

O ESTUDO DA GUITARRA BRASILEIRA: UMA CONSTRUÇÃO

elaborada por:

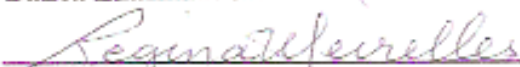
ROGÉRIO BARROSO LOPES

e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora,
foi aceita pela Escola de Música e homologada pelo
Conselho de Ensino para Graduados e Pesquisa como
requisito parcial à obtenção do título de

Mestre em Música

Rio de Janeiro, 10 de maio de 2013

Banca Examinadora:


Prof. Dr.^a Regina Meirelles (Orientadora)


Prof. Dr. Celso Garcia de A. Ramalho (Avaliador Interno)


Prof. Dr. Eduardo de Lima Visconti (Avaliador Externo)

LOPES, Rogério. O Ensino da “Guitarra Brasileira”: Uma Construção. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Educação Musical). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo definir o que se costuma denominar como “guitarra brasileira” e elaborar uma metodologia de ensino de guitarra cujos conteúdos estejam focados na música brasileira. Para a elaboração da proposta, foram utilizadas análises de solos e acompanhamentos de guitarristas em diversos fonogramas da música nacional onde a guitarra atua com destaque, utilizando entrevistas com guitarristas brasileiros e estrangeiros conhecedores de música brasileira, sendo alguns deles instrumentistas de cordas trasteadas, e professores do instrumento. Concluiu-se que a chamada “guitarra brasileira” é marcadamente caracterizada pelo seu componente rítmico, e que a elaboração de uma metodologia seria possível. Grande parte da metodologia sugerida no estudo estaria implícita no ensino de um repertório específico, mas alguns cuidados seriam necessários, observando sempre os diferentes gêneros da música brasileira.

Palavras-chave: guitarra, música brasileira, ensino

LOPES, Rogério. O Ensino da “Guitarra Brasileira”: Uma Construção. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Educação Musical). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

ABSTRACT

This study aims to define what we normally determine as “*guitarra brasileira*” (“Brazilian electric guitar”) and tries to elaborate a specific methodology for learning the instrument taking into account the context should be focused on Brazilian music. To elaborate this proposal, we decided to analyze solos and compings of famous Brazilian guitar players and different phonograms of Brazilian instrumental music, where the guitar has an important role. We also interviewed Brazilian and foreign musicians, and guitar teachers, all of them important musicians in their solid career in the country, mentioning that some of them are also fretted string players. We conclude what we call “*guitarra brasileira*” is notably characterized by its rhythmic components and that the elaboration of a new methodology would be possible. Great part of the methodology suggested in this study would be implicit in a learning process of studying a specific repertoire, but we should pay attention to the different genres of Brazilian music as a whole.

Key-Words: Electric Guitar; Brazilian music; Learning Process

Agradecimentos

À Rejane, amor da minha vida inteira, na alegria e na tristeza, e ao nosso amor, imenso amor, que nos concedeu a dádiva de dois filhos maravilhosos. Sua persistência é 100% responsável pelo meu ingresso na vida acadêmica.

À profa. Regina Meirelles, que generosa e pacientemente tornou possível o que está aqui escrito, como orientadora.

À Fabio Adour da Câmara, cuja tese salvou uma análise inteira, e que por ter sido tão solícito e prestativo em sua ajuda fez dele uma espécie de “coorientador informal” desta dissertação.

A Celso Ramalho e Eduardo Gatto, cujas opiniões e sugestões durante a qualificação (em particular a sugestão de título da dissertação, dada pelo ultimo) enriqueceram o texto grandiosamente.

À companhia riquíssima dos alunos desta pós-graduação, em particular a Henrique Cazes (testemunha ocular e auricular da música popular brasileira), Fabiano e Adriano (como desbravadores e gentis “cobaias” do entendimento do mundo real que conheci pouco depois).

A todos os meus alunos, de guitarra ou não, por me fazer entender que o aprendizado de qualquer coisa começa pelo quintal de casa, e que o entendimento da vida ao redor provavelmente será o melhor professor deles.

A José Carlos Libâneo, por referendar tudo que disse acima.

À profa. Thelma Álvares, que serenamente conduziu nossos Seminários de Música e Educação e tornou possível nos tornar mestres e aprendizes uns dos outros, razão pela qual menciono meus colegas de mestrado nesta dedicatória.

Ao prof. Sérgio Álvares, que permitiu a experiência de um instrumento “alienígena”, a guitarra, nas Oficinas de Choro da UFRJ e a convivência com alunos extraordinários como Pedro, o 7 cordas mais jazzista do mundo. A convivência com tanta “hibridização” só me faz crer que esta dissertação é coerente com as experiências vivenciadas.

A Mike Moreno, por ter “inventado” o problema desta dissertação.

A todos os guitarristas do Brasil e do mundo: os do passado, os que aqui estão e aos que virão.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1-Trecho de “A Ginga Do Mané” _____	22
Fig. 2- Transcrição parcial de “Forró Brasil” _____	23
Fig. 3- “A Menina Dança”, compassos 1 a 4 _____	33
Fig. 4- “A Menina Dança”, compassos 5 a 8 _____	33
Fig. 5- “A Menina Dança”, compassos 9 a 11 _____	34
Fig. 6- “A Menina Dança”, compassos 17 a 20 _____	34
Fig. 7- “Fotografia”, compassos 1 a 5 _____	36
Fig. 8-Introdução de “Cry Me a River” _____	36
Fig. 9- “Fotografia”, compassos 6 a 11 _____	37
Fig. 10- “Fotografia”, compassos 12 a 15 _____	37
Fig. 11- “Fotografia”, compassos 16 a 18 _____	38
Fig. 12- “Fotografia”, compassos 19 a 20.3 _____	38
Fig. 13- “Fotografia”, compassos 20.4 a 24 _____	39
Fig. 14- “Fotografia”, compassos 25 a 28 _____	39
Fig. 15- “Flor de Lis” _____	40
Fig. 16- “No Carnaval”, compassos 1 a 4 _____	43
Fig. 17- “No Carnaval”, compassos 5 a 8 _____	43
Fig. 18- “No Carnaval”, compassos 9 a 12 _____	44
Fig. 19- “No Carnaval”, compassos 13 a 16 _____	45
Fig. 20- “No Carnaval”, compassos 17 a 20 _____	46
Fig. 21- “No Carnaval”, compassos 21 a 24 _____	47
Fig. 22- “No Carnaval”, compassos 25 a 28 _____	47
Fig. 23- “No Carnaval”, compassos 29 a 32 _____	48
Fig. 24- “No Carnaval”, compassos 33 a 34 _____	49

Fig. 25- “Choro Bacana”, compassos. 1 a 5.3	50
Fig. 26- “Choro Bacana”, compassos. 17.2 a 21	51
Fig. 27- “Choro Bacana”, compassos. 5.4 a 9.3	51
Fig. 28- “Choro Bacana”, compassos. 22 a 25	52
Fig. 29- “Choro Bacana”, compassos. 9.2.4 a 13.2.3	52
Fig. 30- “Choro Bacana”, compassos. 25.2.4 a 29	52
Fig. 31- “Choro Bacana”, compassos. 14.4 a 17.1	53
Fig. 32- “Choro Bacana”, compassos. 30 a 32.1	53
Fig. 33- “Rabo de Foguete”, compassos. 1 a 4	55
Fig. 34- “Rabo de Foguete”, compassos. 5 a 8	56
Fig. 35- “Rabo de Foguete”, compassos. 9 a 13	56
Fig. 36- “Rabo de Foguete”, compassos. 13 a 16	56
Fig. 37- “Rabo de Foguete”, compassos. 17.1.2 a 20.1.2	57
Fig. 38- “Rabo de Foguete”, compassos. 20.1.3 a 25.1	57
Fig. 39- “Rabo de Foguete”, compassos. 25.2.4 a 32.1.1	57
Fig. 40- “Choro Pra Aurélio”, compassos 1 a 3.1.2	58
Fig. 41- “Choro Pra Aurélio”, compassos 3.1.3 a 5.2	59
Fig. 42- “Choro Pra Aurélio”, compassos 6 a 10.2	59
Fig. 43- “Choro Pra Aurélio”, compassos 10 a 14.3	60
Fig. 44- “Choro Pra Aurélio”, compassos 14 a 16.1.3	60
Fig. 45- -“Choro Pra Aurélio”, compassos 16 a 19	60
Fig. 46- “Engasga Gato”, compassos 1 a 2.2	62
Fig. 47- Fig. 47- “Engasga Gato”, compassos 2.3 a 4	62
Fig. 48- “Engasga Gato”, compassos 5 a 6.3	63
Fig. 49- “Engasga Gato”, compassos 6.4 a 8.2	63

Fig. 50- “Engasga Gato”, compassos 10 a 11.4.1	63
Fig. 51- “Engasga Gato”, compassos 11.4.2 a 13	64
Fig. 52- “Engasga Gato”, compassos compassos 14 a 15	64
Fig. 53- “Engasga Gato”, compassos 16 a 17	64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. A "GUITARRA BRASILEIRA" E SUAS DIFERENTES ABORDAGENS	17
1.2. A história da guitarra na Música Brasileira	17
1.2. "Guitarra brasileira" e identidade nacional	22
2. ENSINO DE GUITARRA E MÚSICA BRASILEIRA	24
2.1. Berklee e o pioneirismo da metodologia de guitarra	24
2.2. Os processos de ensino e aprendizagem que conduzem à metodologia	30
2.2.3 Ação Pedagógica	33
3. DISCUTINDO A METODOLOGIA	35
3.1 Abordagens metodológicas da guitarra	35
3.2 Análise das músicas citadas no primeiro capítulo	35
3.2.1 “A Menina Dança”	35
3.2.2. “Fotografia”	38
3.2.4 “No Carnaval”	44
3.2.5 “Choro Bacana”	53
3.2.6. “Rabo de Foguete”	58
3.2.7 “Choro Pra Aurélio”	61
3.2.8 “Engasga Gato”	65
3.3 A metodologia na prática –passos para continuar a investigação	69
3.3.1 Levantamento de dados	69
3.4. Análise sobre os conteúdos	94
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
4.1. Uma proposta de ensino de guitarra com foco em música brasileira	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100

INTRODUÇÃO

Aquela resposta me causou um misto de espanto e vergonha de mim mesmo. Em 2010, tive a oportunidade de fazer uma aula particular com o guitarrista Mike Moreno, um dos grandes expoentes da guitarra de jazz na atualidade. Quando perguntei-lhe sobre seu estilo lírico de tocar com acordes de grande complexidade harmônica, e quais teriam sido suas influências, ele me respondeu sucinta e rapidamente: o guitarrista mineiro Toninho Horta. Diante daquela resposta desconcertante e inesperada, além de perceber o interesse crescente dos artistas de jazz da atualidade sobre a obra de alguns artistas de música brasileira (como faz a contrabaixista Esperanza Spalding sobre a obra de Milton Nascimento), refleti sobre como tantos guitarristas que, como eu, estudam demasiadamente os modelos norte-americanos e pouco voltam seus olhares sobre os instrumentistas que tem se destacado nos últimos 40 anos de música nacional, e de como esta atitude pode ter posto os guitarristas brasileiros fora do panorama musical mundial.

A guitarra elétrica foi utilizada com frequência e destaque em trabalhos considerados importantes na música brasileira. Muitos exemplos da atuação destacada da guitarra podem ser encontrados nos discos “Elis” (1973) e “Elis & Tom” (1974), de Elis Regina (este último com Tom Jobim), “Galos de Briga” (1976) e “Caça A Raposa (1975)”, de João Bosco, “Gal Fa-Tal” (1972) e “Cantar” (1974), de Gal Costa, entre tantos outros. O guitarrista carioca Alexandre Carvalho, conhecido músico de jazz e que tocou com João Bosco, pondera que se há Instituições de Ensino Superior que assumem a música brasileira como algo “que vale a pena ser estudado academicamente, a guitarra teria a obrigatoriedade de estar incluída (neste estudo)” (CARVALHO *apud* LOPES, 2007, p.45). Não é o que ocorre, ainda hoje, em muitas universidades.

Considerando o exposto, percebe-se que ainda há muito o que se discutir sobre a ausência da música popular na academia (LUCAS, 1992), e conseqüentemente sobre o uso da guitarra neste contexto musical, apesar do número crescente de textos, dissertações e teses sobre o instrumento surgidas nos últimos anos (GOMES, 2005; MACHADO, 2009; COSTA, 2009; VISCONTI, 2005; MENDONÇA, 2006; NETO, 2006; CORREA, 2007). Dentre estes estudos, um tema em particular relacionado à guitarra elétrica não foi suficientemente problematizado: a elaboração de uma metodologia para ensino do instrumento que tivesse um foco maior na música brasileira, o que poderia contribuir para a ampliação do ensino da guitarra elétrica na universidade e, em última análise, para uma maior difusão e inserção de guitarristas brasileiros internacionalmente. A dissertação de mestrado “Por Uma Proposta de Curso Superior em Guitarra Elétrica”, de Rogerio

Borda Gomes (2005) elabora, a partir da análise de 5 (cinco) instituições de ensino superior nacionais e estrangeiras (FASM, UFPR, GIT, Berklee e UNICAMP), uma proposta de bacharelado em guitarra elétrica que contribuísse, além das experiências vitoriosas nas instituições analisadas, para uma perspectiva mais atenta à maneira como o instrumento se desenvolveu no Brasil. O autor destaca que este desenvolvimento ocorreu em grande parte influenciado por outros instrumentos de cordas trasteadas tocados pelos introdutores e grandes representantes da guitarra no Brasil. A monografia “O Desenvolvimento Técnico do Guitarrista Através do Choro”, de Alexandre Costa (2009), limita seu escopo ao choro, gênero musical de importância inquestionável na história da música brasileira, mas tendo foco apenas um único gênero, as aplicações possíveis à guitarra são minimizadas, considerada a grande quantidade de gêneros musicais brasileiros. A partir da produção acadêmica da UNICAMP, única instituição de ensino superior no Brasil a possuir uma linha de estudo de guitarra em sua pós-graduação (GOMES, 2005, p.5), é que se vislumbraram possibilidades mais consistentes acerca da guitarra como instrumento de suporte da identidade musical brasileira (ou das identidades, já que são múltiplas as possibilidades culturais). Mesmo em instrumentos facilmente associados à música erudita estrangeira, como o violino, percebeu-se a necessidade do diálogo com a cultura brasileira (PEREIRA, 2008). Além disso, nos estudos citados não é abordada uma função que é crucial para a guitarra, nos grupos em que é utilizada: o acompanhamento. A importância do uso da guitarra para o acompanhamento nas obras da música brasileira deve-se ao fato de que ela possibilita uma “amalgama” entre a seção rítmica e a harmonia da banda.

A partir da análise da bibliografia referente ao tema até o momento, é possível afirmar que não ainda foi proposto, nem no espaço da academia, nem de maneira informal nos métodos de aprendizagem, livros ou escolas, uma proposta metodológica para o estudo do instrumento que apresente ao estudante os diferentes aspectos técnicos e de concepção da música popular no país.

A música brasileira foi construída a partir de influências de raízes distintas e diversas, tornando impossível estabelecer uma ligação desta com um ou outro gênero, apenas. Da mesma forma, é possível afirmar que o uso da guitarra elétrica na música brasileira não se baseou apenas na reprodução das escalas, das harmonias e da técnica norte americanas¹, mas sofreu um processo de “hibridização”, modificando estas escalas, harmonias e técnicas adaptando-as aos arranjos do

¹ Por mais que o e a terminologia referente à técnica do instrumento seja cheia de anglicismos (*bends, sweeps, string-skipping, double stops*, etc.), e o fato da guitarra elétrica ter sido inventada nos Estados Unidos, pareçam dizer o contrário.

cancioneiro da música brasileira e criando uma identidade própria (CANCLINI, 1997, *apud* NETO, 2003, p.19; LOPES, 2007). Ainda é importante salientar o conceito de “fricção de musicalidades” proposto por PIEDADE (2003) a partir da relação tensa e paradoxal entre o jazz norte-americano e o Brazilian Jazz .

Com base nestas considerações, este projeto propõe como questões de pesquisa: que reflexões podem ser feitas sobre o que denominamos de “guitarra brasileira” ? De que maneira o conteúdo de música brasileira poderia ser ensinado em um curso de graduação de guitarra? Pretende-se responder a estas questões com base na análise de músicas nas quais a guitarra tem papel de destaque em seus arranjos originais e a partir da interpretação dos próprios guitarristas que tocam música brasileira.

Esta dissertação busca propor uma abordagem para o ensino de guitarra elétrica que valorize um repertório representativo da música brasileira, abordando aspectos técnicos e estilísticos ligados à *performance* do instrumento e de como ele é tocado na música brasileira. A ideia de realizar esta pesquisa surgiu em grande parte da percepção de que muitas das obras compostas por guitarristas brasileiros renomados são citados informalmente na prática do ensino do instrumento, mas pouco utilizadas como fonte de estudo da guitarra de forma sistematizado, ainda que tenham sido, guitarristas e respectivas obras, objeto de estudo de dissertações de mestrado que permitiram vislumbrar esta possibilidade (VISCONTI, 2005; MENDONÇA, 2006; NETO, 2006). A participação da guitarra como instrumento de acompanhamento em discos importantes da música nacional, onde a atuação do guitarrista é destaque, também não têm sido objeto de análise, diferentemente de outros instrumentos como o violão (TABORDA, 1995). Em alguns círculos informais de discussão nas Instituições de Ensino Superior tem-se justificado a ausência do instrumento na academia pela falta de estudos aprofundados sobre o processo de ensino e aprendizagem do instrumento em questão, inclusive justificando este raciocínio com uma suposta ausência de repertório específico para o instrumento. A exposição deste trabalho poderá ajudar como ferramenta de ementas para IES mais direcionadas à música popular, bem como poderá aumentar a discussão sobre o ensino de guitarra elétrica com foco na identidade musical brasileira.

Esta pesquisa possui uma abordagem qualitativa. A primeira fase desta pesquisa será a coleta de informações secundárias sobre o tema em estudo, a pesquisa bibliográfica necessária que dará a sustentação para a análise proposta neste projeto. Para a contextualização do problema serão utilizados, com base em um levantamento preliminar, a análise de fonogramas de música popular brasileira onde a guitarra atua com papel de destaque. Como referenciais de análise musical formal, foram utilizados os trabalhos de SCHOEMBERG (2008) e MEYER (1956); onde

as ferramentas habituais de análise não foram suficientes para a abrangência necessária, sobretudo em música popular, foram utilizados os trabalhos de COKER (1991), ALMADA (2006) e CÂMARA (2008), além dos trabalhos acadêmicos de GOMES (a dissertação de mestrado “Por Uma Proposta de Curso Superior em Guitarra Elétrica”, 2005), NICODEMO (“Terra dos Páasaros: Uma Dissertação Sobre As Composições de Toninho Horta”, 2009), VISCONTI (“A Guitarra Brasileira De Heraldo Do Monte”, 2004 e “A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker”, 2010), PIEDADE (“Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades”, 2005), NETO (“A Guitarra Cigana De Pepeu Gomes”_ dissertação de mestrado, 2006), MANGUEIRA (“Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira”, 2006), e MOLEND *et al* (“The Guitar Player Book_ The Ultimate Resource For Guitarrists”, 2007), além de dados obtidos em periódicos especializados nacionais e estrangeiras e na internet.

A fase posterior será a de aprofundamento de um referencial teórico que se coadune com os ideais de uma metodologia de guitarra que contemple a música brasileira; de como os ideais de um aluno (possivelmente, brasileiro) influenciariam na construção desta metodologia. E como esta metodologia se apresenta face aos modelos norte-americanos, padrões imitados a maior parte do tempo. Para tal, serão utilizados os escritos de BORDENAVE & PEREIRA (1977) e LIBÂNEO (2011).

Na segunda fase da coleta de dados será realizada uma pesquisa de campo com o uso de entrevistas semi-estruturadas para a obtenção de dados. Na abordagem qualitativa, as entrevistas podem ser realizadas com o entrevistado face a face com o pesquisador ou por meio do telefone, conforme CRESWELL (2010). Na presente pesquisa, visto que alguns dos entrevistados residem em outros estados ou mesmo em outros países, algumas entrevistas poderão ser realizadas via telefone, videoconferência ou e-mail. Os sujeitos da pesquisa foram escolhidos com base nos critérios de representatividade, por terem relação com o objeto de pesquisa, e relevância didática, por serem educadores do instrumento e supostamente sujeitos capazes de avaliar de forma mais abalizada o impacto do que é proposto nesta dissertação. Foram entrevistados guitarristas que acompanharam intérpretes de música brasileira, em cujos trabalhos é demonstrada identificação com a música brasileira, brasileiros e estrangeiros, residentes ou não no Brasil, além de professores de guitarra; inspirado pela ideia levantada por GOMES (2005), acerca dos instrumentos de cordas trasteadas terem influenciado a abordagem dos guitarristas brasileiros sobre o instrumento, também foram entrevistados violonistas e/ou multiinstrumentistas de cordas que tocam guitarra. Assim, nossa lista de entrevistados é constituída por: os violonistas/guitarristas

Daniel Marques e Daniel Santiago; o guitarrista e multiinstrumentista Sérgio Chiavazolli; os professores de guitarra Humberto Mirabelli, Mateus Starling, Eduardo Visconti, Alexandre Carvalho, Daniel Imenes e Rômulo Thompson; e os guitarristas Luciano Magno, Davi Moraes, Ricardo Silveira, o americano Mike Moreno e o uruguaio Leo Amuedo.

Em seguida pretende-se realizar uma análise interpretativa dos dados à luz do referencial teórico apresentado. Segundo FLICK (2009), a análise dos dados em uma pesquisa qualitativa ocorre durante o próprio processo de coleta, quando o pesquisador já começa a refletir e confrontar as informações obtidas. Posteriormente, pretende-se confrontar as informações coletadas com os conceitos relevantes a uma proposta de ensino de guitarra que aborde questões técnicas inerentes ao instrumento como *chord melody*, *legato*, palhetadas, etc, com uma perspectiva mais atenta a seu uso na música brasileira; além de ensinar de forma adequada o uso da guitarra como instrumento de acompanhamento nos diferentes gêneros que abrangem nossa música. Possivelmente será coletado um repertório que ajude a direcionar os aspectos do instrumento acima mencionados, em função da metodologia aqui proposta.

1. A “GUITARRA BRASILEIRA” E SUAS DIFERENTES ABORDAGENS

1.2. A história da guitarra na Música Brasileira

Se partirmos do ponto de vista meramente cronológico, a “guitarra brasileira” surge quando aparece o primeiro brasileiro tocando guitarra; neste caso, o introdutor da guitarra no Brasil atende pelo nome de Henrique Britto (1903-1935), violonista do Bando dos Tangarás (do qual Noel Rosa fazia parte), que por conta de uma viagem aos Estados Unidos em 1932, retorna deste país em 1933 como representante da marca do “violão elétrico”² da empresa Dobro Corporation (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1977, p.117; MÁXIMO & DIDIER, 1990, p.218). Esta é a introdução do instrumento estritamente cronológica. Partindo de uma abordagem que considere o uso efetivo do instrumento na música popular brasileira, veremos que a guitarra só aparece mais tarde, durante a chamada Era de Ouro do rádio, por meio de pioneiros como Garoto³, Zé Menezes, Pereira Filho, Poly e Bola Sete. Analisando alguns fonogramas em que os citados músicos tocam guitarras elétricas, em alguns casos a guitarra é um mero substituto do violão, sendo tocada à maneira deste, sem palheta, com dedilhados, como no caso da gravação de “Choro Triste No.1”, composição de Garoto gravada pelo próprio em 1950. Em outras gravações, como em “Da Cor do Pecado”(de Bororó, gravada por Pereira Filho) e “Aquarela do Brasil” (de Ary Barroso, gravada por Bola Sete), a guitarra é um instrumento solista. Nos dois exemplos citados a guitarra toca a melodia das músicas na maior parte do tempo; melodias sincopadas, características desde então da música brasileira. Estes exemplos apontam para o fato de que a guitarra brasileira tem nas melodias sincopadas seu primeiro extrato sonoro⁴, fato que se confirma ao ouvirmos gravações como “Conversa Fiada” (de Pereira Filho,1953), basicamente um pequeno tema em ritmo de baião seguido de um longo improviso baseado na rítmica característica do gênero citado.

Mais tarde, com o aparecimento da Bossa Nova durante os anos 1950 e posteriormente durante a chamada “era dos festivais” nos anos 1960, a guitarra adquiriu posição de destaque. Por

² A confusão gerada pelo termo “violão elétrico” é grande, pois os dados históricos apontam que o termo descrevia, ora um violão amplificado por microfone ou captador, ora uma guitarra de fato. Mais detalhes em GOMES (2005), MENDONÇA (2006), LOPES (2007) e VISCONTI (2009)

³ Segundo Zé Menezes (GOMES, 2005; LOPES, 2007), grande incentivador do uso da guitarra como instrumento de base na seção rítmica

⁴ GOMES (2005) levanta a hipótese de que todos os chamados “pioneiros” da guitarra elétrica, como descritos por VISCONTI (2009), tenham uma tradição de serem multiinstrumentistas de cordas trasteadas como bandolim e cavaquinho, instrumentos de grande uso como solistas

sua associação direta com o rock, impulsionado no Brasil pelo movimento juvenil Jovem Guarda e grupos estrangeiros como os Beatles, o instrumento ganhou defensores e opositores apaixonados. Embora conste no “time” dos opositores (segundo ARAÚJO, 2006), por conta de sua associação com Geraldo Vandré, o Quarteto Novo, do guitarrista e violonista Heraldo do Monte, teve grande relevância por propor uma linguagem de improvisação mais próxima da música nordestina e mais distante do jazz, estilo que é bastante associado pelo uso da improvisação (na guitarra e em outros instrumentos). Como exemplo desta abordagem original de improviso, o exemplo mais bem acabado é a música “Vim de Santana”, do disco “Quarteto Novo” (1967). Trata-se da única música do disco que Heraldo executa um improviso na guitarra. VISCONTI (2005) executou uma análise minuciosa deste solo, em que destaca “o uso de recursos rítmicos como deslocamento de notas, repetição de notas, uso de corda solta na guitarra como segunda voz, uso de intervalos com duas notas e acordes, com a intenção de se criar variações” (VISCONTI, 2005, p. 78), além do uso diferenciado de acordes em bloco, numa estrutura em sextas e quintas (IBID, p.85). A dissertação citada e a observação da atuação de Heraldo em discos e vídeos⁵ levam a crer que muito do material que o guitarrista utilizou para desenvolver sua linguagem própria no instrumento parece ter germinado a partir do que se ouve na gravação analisada⁶. E para os estudantes de guitarra no Brasil, o trabalho de Heraldo na guitarra gerou uma rica possibilidade de se trabalhar a improvisação fora dos cânones norte-americanos.

Deixando os “opositores” e analisando os “amantes” da guitarra no Brasil, os tropicalistas tem uma grande importância artístico-estética, por não se fecharem a nenhuma proposta estrita, específica, a respeito de música; fato que se confirma no texto da contracapa do disco “Louvação”, de Gilberto Gil (1967) : “Há várias maneiras de se cantar e fazer música brasileira. Gilberto Gil prefere todas” (NETO, 1967). Estavam ali apresentados em igualdade de expressão o samba, bossa nova, baião, o canto operístico de Vicente Celestino, manifestações variadas de cultura popular e o rock⁷. Além de Sérgio Dias, guitarrista dos Mutantes que participou de diversos discos de Gil, Caetano e outros, o guitarrista que melhor expressa a miríade de estilos utilizados no Tropicalismo é Lanny Gordin, instrumentista provido de grande técnica e versatilidade⁸. O que se observa no caso dos guitarristas do Tropicalismo é o uso de uma estética estrangeira, característica

⁵ Com destaque para sua vídeo-aula *Guitarra Brasileira* (MPO Vídeo, 1997)

⁶ Em muitas das análises de solos de Heraldo feitas por VISCONTI (2005) observa-se estes elementos se repetindo em diferentes solos, de diferentes épocas

⁷ Para aprofundamento sobre o assunto, LIMA (1996) e VELOSO (1997)

⁸ Ele tocou com Hermeto Pascoal (curiosamente, músico do Quarteto Novo) em duas ocasiões: em bailes na boate Stardust, em São Paulo, e com o grupo Brazilian Octopus, grupo do qual também participou outro grande representante da chamada guitarra brasileira, Olmir “Alemão” Stocker (GOMES, 2005; VISCONTI, 2009)

de gêneros como jazz, blues e rock, a serviço de músicas que podem ser ou não de matizes nacionais.

Durante os anos 1970, a partir das experimentações sugeridas pelo Tropicalismo e pela lembrança de setores mais, digamos, conservadores do gênero, remetendo ao conceito de “fricção de musicalidades” de Acácio Tadeu de Piedade (1994), ocorrem momentos distintos em abordagem, cada qual bastante rico em possibilidades. Um exemplo singular de guitarra brasileira encontra-se no trabalho de Pepeu Gomes com o grupo Novos Baianos. Já é muito conhecida a influência que João Gilberto teve no grupo, mas pouco se menciona a importância de Paulinho da Viola, notadamente em Pepeu. Quando Paulinho presenteia Pepeu com um bandolim, faz com que este se aproxime da música de Jacob do Bandolim e inicie uma fusão do choro com o rock⁹. Um bom exemplo desta fusão está em “A Menina Dança”, do disco “Acabou Chorare” (1972).

Há uma outra vertente da guitarra brasileira, originada de um sub-gênero da bossa nova denominado “samba-jazz”(CASTRO, 2001). Desta ramificação da guitarra brasileira, o maior destaque é Hélio Delmiro (1947- , Rio de Janeiro), que tornou-se conhecido pelo trabalho com o saxofonista Victor Assis Brasil. A partir dos anos 1970, Hélio passou a integrar a banda de Elis Regina. Em 1974, no disco “Elis & Tom” (1974), Delmiro conseguiu sintetizar suas características pessoais como guitarrista numa série de funções do instrumento (acompanhamento, solos¹⁰, contracanto), na música “Fotografia” (idem, faixa 11).

O movimento musical Clube da Esquina, cujo expoente mais reconhecido é o cantor e compositor Milton Nascimento, utilizou materiais musicais variados, oriundos da bossa nova, jazz, Beatles, música sacra e popular de Minas Gerais. O guitarrista Toninho Horta, um dos músicos que participou do movimento e autor de um grande sucesso de Milton, “Beijo Partido”, tem como uma de suas grandes características o uso na guitarra da técnica do *chord melody*, ou *chord soloing*. Um grande exemplo do grande domínio de Toninho nesta técnica é ouvida em “No Carnaval” , composição de Jota e Caetano Veloso gravada no primeiro disco de Toninho, “Terra dos Pássaros” (1980).

Durante a década de 1980, em paralelo com o sucesso comercial do rock brasileiro, a chamada “música instrumental brasileira” vive um momento de grande movimentação artística, ainda que muito mais modesto comercialmente que o Rock Brasileiro. Entre os guitarristas, consolidam-se os trabalhos de Hélio Delmiro, Heraldo do Monte e Olmir Stocker, e apresentam-se

⁹ Para aprofundamento do assunto citado, ler NETO (2006)

¹⁰ Para um aprofundamento analítico da obra de Hélio Delmiro, ler MANGUEIRA (2006)

os guitarristas Victor Biglione e Ricardo Silveira, ambos músicos requisitados por muitos artistas da MPB e bastante influenciados pelo trabalho de Lanny Gordin, sendo ambos capazes de tocar estilos musicais diversos (K.SHIMA, 2003; AMARAL, 2009). Ricardo Silveira, em seu disco homônimo de 1987, grava um choro estilizado de sua autoria, “Rabo de Foguete”, onde funde o fraseado jazzístico à inflexão rítmica dos choros mais acelerados.

Anos mais tarde, provavelmente pela convivência mais freqüente com músicos de choro como Marcello Gonçalves e Zé Paulo Becker¹¹, Ricardo Silveira apresenta no disco “Outro Rio” (2010) um choro mais adequado às exigências do gênero, como a configuração das partes A, B, A, C e A, contando inclusive com alguns clichês harmônicos do gênero, sem contudo perder as características estilísticas habituais do guitarrista. A composição se chama “Choro Bacana”.

Segundo LEÃO (1997), durante a década de 1990 surge um numero muito grande de guitarristas de rock instrumental e *heavy metal*, cantado em inglês para atingir o mercado externo, notadamente o japonês e europeu¹², cujos guitarristas têm atuação destacada, com a utilização de arpejos e escalas extremamente velozes que remetem ao guitarrista sueco Yngwie Malmsteen. Destacam-se os guitarristas Kiko Loureiro, da banda Angra; Edu Ardanuy, da banda Dr. Sin; e Frank Solari, que em seu disco “Um Círculo Mágico” (1998) flerta mais diretamente com a música brasileira, tendo regravado “Rabo de Foguete” com as participações de Ricardo Silveira, compositor do tema, e do percussionista e virtuose do pandeiro Marcos Suzano. O solo de Solari nesta música soa como uma espécie de “Pepeu Gomes com esteróides” (citação do autor deste trabalho), dada a grande exuberância técnica do guitarrista aliada às sincopes e inflexões típicas do choro, habituais no fraseado de Pepeu.

Ainda na década de 1990, na seara da música instrumental brasileira, destacam-se os guitarristas brasileiros radicados no exterior Romero Lubambo, Alegre Corrêa e Ademir Cândido. Este último, ex-músico da cantora Leny Andrade, lançou em 1995 o disco “Brazilian Jazz”, onde um dos destaques é “Choro Pra Aurélio”. Ocorre nesta música uma fusão estilística similar à de Ricardo Silveira em “Rabo de Foguete”, talvez mais próxima de choros mais tradicionais em que se percebe a influência do jazz, como ocorre em composições de Severino Araújo e K.Ximbinho.¹³

Na primeira década dos anos 2000, Chimbinha (Cledivan de Almeida Farias, 1974-), guitarrista da banda Calypso, é um nome da guitarra que recebeu grande menção por seu trabalho

¹¹ Pelo trabalho com Ney Matogrosso nos disco “Canto Em Qualquer Canto” (2005)

¹² LEÃO, 1997

¹³ Sobre o assunto, consultar CAZES (2010)

influenciado por gêneros musicais típicos do norte do Brasil como o carimbó e a guitarrada¹⁴. Outros nomes que se destacaram nesta última década foram os guitarristas Pedro Sá e Davi Moraes. Pedro Sá utilizou a banda de Caetano Veloso como laboratório de experimentações sonoras, através de seu trabalho individual como guitarrista e como elaborador do conceito musical da Banda Cê (que atualmente acompanha Caetano). Em “Musa Híbrida” (do disco “Cê”, 2006), Sá transfigura o timbre da guitarra através do pedal *auto wah* (ou *envelope filter*¹⁵), transformando-a numa espécie de instrumento de percussão, cuja inflexão remete ao samba de roda baiano.

Davi Moraes, filho de Moraes Moreira (membro fundador dos Novos Baianos), em muitos momentos evoca a influência de Pepeu Gomes, mas parece ter sido influenciado pelas experimentações sonoras de Pedro Sá, com quem trabalhou na banda de Caetano Veloso, nos discos “Livro” (1997) e “Noites do Norte” (2000). Além de manter seu trabalho próprio, Davi é um músico muito requisitado, tendo participado das bandas de Adriana Calcanhoto, Maria Rita, Vanessa da Matta, Ivete Sangalo e Lincoln Olivetti, entre outros.

Na música instrumental brasileira, observou-se entre o final da década de 1990 e a primeira década de 2000 o surgimento de festivais de música destinada ao gênero por todo o Brasil, fora do eixo Rio- São Paulo_ notadamente no Nordeste, como o Festival de Guaramiranga (CE). Nestes festivais enfatizaram-se mais os músicos destas regiões do país. Um dos grandes destaques é o guitarrista Luciano Magno, baiano de Paulo Afonso (BA) mas radicado em Recife desde muito cedo, cujo trabalho é pautado por composições baseadas em ritmos nordestinos, notadamente o frevo. Ele inclusive participa regularmente de concursos para frevos carnavalescos, tendo uma destas composições letrada por Moraes Moreira¹⁶. Uma de suas músicas mais conhecidas é um frevo que exige grande destreza técnica, “Engasga Gato”.

Ainda na seara da música instrumental, durante a primeira década dos anos 2000 ganha destaque o violonista e guitarrista Diego Figueiredo, paulista de Franca (SP). Em 2001, ele ficou em segundo lugar no II Prêmio Visa de Música Instrumental (concurso que revelou Yamandú Costa, vencedor do prêmio), e em 2007 ficou em segundo lugar no Gibson Guitar Competition, realizado em Montreux, Suíça. Como músico acompanhante, trabalhou muito tempo com o cantor

¹⁴ VIANNA, 2007e

¹⁵ Pedal que contém um filtro de frequências de pico sensíveis ao toque mais ou menos forte da mão direita(mão da palheta), gerando um som mais grave quando se toca mais fraco, e mais médio-agudo quando se toca mais forte; uma espécie de som de pato (“quack”), para se gerar uma onomatopéia que sugira o som(HUNTER, 2007)

¹⁶ Dados obtidos em <<http://www.lucianomagno.mus.br>>

Belchior, e seu trabalho autoral rendeu elogios de guitarristas como Al Di Meola, Pat Metheny e George Benson, entre outros¹⁷.

1.2. “Guitarra brasileira” e identidade nacional

Observando-se os músicos e suas respectivas obras, aqui apresentadas, percebe-se que os guitarristas brasileiros alternam-se em dois troncos estilísticos básicos: os de predominância referencial estilística nativa (onde é maior o uso de elementos rítmicos e melódicos tipicamente brasileiros) e os de predominância referencial estrangeira. Contudo, uma separação desta ordem parece demasiadamente simplista, principalmente se considerarmos que grande parte dos guitarristas classificados como de referencial nativo trabalhou em algum momento com o referencial estrangeiro, e vice-versa, ainda que tentemos num primeiro momento separá-los por troncos estilísticos “de referencial brasileiro” e “de referencial estrangeiro”, para se traçar um panorama de como a chamada guitarra brasileira tem se desenvolvido desde o tempo dos “pioneiros” (parafrazeando um termo utilizado por VISCONTI, 2009) até os dias de hoje. O problema é que é muito difícil em muitos casos separar onde começa um referencial e começa outro. Tomemos como exemplo o guitarrista Pedro Sá: quão “brasileiro” ou “americano” ele pode ser considerado na banda do multifacetado Caetano Veloso? A explicação para isso pode estar num processo que, natural aos tropicalistas, vem se consolidando desde o início dos anos 1970 (pouco depois do advento do Tropicalismo): a hibridização gerada pela descentração cultural.

Stuart Hall (2006), a partir da constatação de que o sentido de identidade (de indivíduos e sociedades) tem se diluído ao longo dos anos, teoriza sobre um processo que ele denomina de “descentração”, e como o processo de globalização a partir dos anos 1970 catalizou este processo. O autor parte da análise histórica dos sentidos do termo identidade, a partir dos conceitos identitários do sujeito no Iluminismo até o pós-modernismo. Hall ainda observa que a história das nações guarda em si, na maior parte das vezes, a alternância de povos e culturas dominadoras e dominadas, e que na verdade a única coisa que se mantém igual é o território. O conceito de “nação” como conceito fechado só existe de fato no campo das ideias, como “uma comunidade imaginada” vinda de tempos imemoriais; em grande parte, trata-se apenas do que Hobsbawn (apud HALL, 2006, p. 54) chama de “invenção da tradição”: um hábito relativamente recente, tomado como muito antigo.

O processo de “descentração” não necessariamente significa que isto ocorra de forma

¹⁷ Dados obtidos em www.diegofigueiredo.net

simples e tranquila para os indivíduos das sociedades onde ocorre o processo. Acácio Tadeu de Piedade, no texto “Brazilian Jazz and Friction of Musicalities” (2003), disserta sobre a relação tensa e paradoxal entre o jazz norte-americano e o Brazilian Jazz (chamado pelo autor de “música instrumental brasileira”), que o autor considera um gênero musical brasileiro e não um subgênero do jazz, numa relação que ele denomina de “fricção de musicalidades”, um conceito similar à teoria de fricção interétnica de Roberto Cardoso de Oliveira (apud PIEDADE, 2003, p.54), usada para capturar as relações desiguais e paradoxais entre populações indígenas e brasileiras¹⁸. O texto foi baseado em pesquisa etnográfica feita através de entrevistas e *jam sessions* entre músicos de São Paulo.

Num tempo de identidades culturais descentradas como as descritas por Stuart Hall, a análise de PIEDADE (2003) acrescenta uma perspectiva diferenciada, ressaltando o fato de que determinadas “ingerências” culturais não ocorrem sem que haja algum tipo de conflito, diferentemente de uma ideia preconcebida de que nós, brasileiros e facilmente “colonizáveis”, estaríamos “de braços abertos” a toda e qualquer influência norte-americana, por paradoxal que pareça a afirmação num contexto francamente favorável ao “colonizador” (de um gênero que só pelo nome é associado aos americanos). Sobre a fricção de musicalidades, convém mencionar o trecho da tese de VISCONTI (2010), em que a descrição da relação de “amor e ódio” nos escritos de Garoto (Aníbal Augusto Sardinha), feita durante a análise de José Menezes, corrobora com os escritos de Piedade (citados posteriormente em sua tese), sugerindo a hipótese de que os hibridismos na música brasileira ocorrem por atrito muito antes do que os escritos modernos façam supor.

É inevitável que de em tempos, ainda que sob desdém ou desconfianças, os gêneros se visitam como quem diz “olha, a gente está aqui meio longe mas tá te olhando”, como Caetano Veloso e suas releituras pontuais do cancionário dito “popular”, ou sertanejos regravando canções do rock Brasil dos anos 80. Em dada medida este encontro é inevitável pois possibilita a chamada identidade nacional, fazendo assim o “amalgama” de elementos não exatamente distintos, mas de diferentes propósitos. Que acabam se distanciando, na maioria das vezes, por questões meramente econômicas, em oposição a um purismo que acaba demonstrando ser uma tentativa de se ter a autoria da obra reconhecida (ULHÔA, 2004). E assim segue a música brasileira, sem que se possa evitar algum tipo de conflito na construção da sua identidade.

¹⁸ A fricção interétnica é um conceito antropológico que demonstra como, no contato entre diferentes culturas, sendo cada cultura considerada um sistema autosuficiente, elas terminam por assimilar mudanças sociais, de comportamento e simbólicas uma da outra (OLIVEIRA, 1978)

2. ENSINO DE GUITARRA E MÚSICA BRASILEIRA

2.1. Berklee e o pioneirismo da metodologia de guitarra

A primeira tentativa de criar-se uma metodologia para a guitarra partiu de William Leavitt (1926-1990), que em 1965 assumiu a cadeira de chefe do departamento de guitarra da Berklee College of Music (BERKLEE, 2011; BIRCH, 2011; GOMES, 2007), considerado “o pioneiro no estudo de guitarra elétrica com o uso de palheta ao nível da faculdade” (BIRCH, 2011e)¹⁹. O esforço de Leavitt se transformou nos três volumes da série “A Modern Method For The Guitar” (LEAVITT, 1966), cujo propósito era treinar o guitarrista em habilidades básicas (ritmo, técnica e leitura), independentemente de estilo. O método de Leavitt construiu “esboços que poderiam ser assumidos por estudantes de guitarra em tempo integral, que seriam desenvolvidos pelos três volumes do livro em 2 anos (4semestres):

- O primeiro semestre, o Volume 1, da página 60 ao fim (excetuando os tópicos relacionados à posição aberta, no começo do volume 1)
- Segundo semestre, o resto do volume 2
- Terceiro semestre, a maior parte do volume 3
- Quarto semestre, o resto do volume 3”²⁰

Percebe-se neste compêndio e em outros de seus livros que Leavitt utilizou-se do repertório de compositores eruditos variados como J.S. Bach, o compositor de violão Mateo Carcasi e do clarinetista Hyancithe Klosé, com o fim didático de aprofundar questões técnicas do instrumento e de outras naturezas, o que indica que a guitarra, um instrumento ainda muito novo, não possuía um repertório-cânone de peças compostas nela e para ela, como é comum haver em instrumentos tidos como eruditos, a exemplo dos “prelúdios”, “estudos”, etc. Entretanto, parece ainda não possuir este repertório até hoje, posto que o uso corrente da guitarra não é como um instrumento habitual de música erudita, nem exclusivamente solista. Ainda que seja comum o

¹⁹ “he pioneered the development of college-level pick/plectrum guitar education”(Alisdair, 2012e)

²⁰ “Bill made outlines that would take full-time students through all three volumes in 2 years (4 semesters): first semester Volume 1 pages 60 to the end. (skip all the open position stuff in the front of Volume 1); second semester, the rest of Volume 2; third semester, most of Volume3; fourth semester, the rest of Volume 3.” (dados obtidos em< <http://www.alisdair.com/educator/williamgleavitt.html>>)

guitarrista “solar”, improvisar num trecho de música, o maior uso da guitarra na música popular é como instrumento de base. O que não impede que educadores com suficiente sensibilidade repitam a abordagem de Leavitt e busquem repertório em peças variadas tocadas por outros instrumentos, de forma a trabalhar várias habilidades do guitarrista, buscando-se exemplos de outros instrumentos de cordas trasteadas como violão, cavaquinho e bandolim. Na música brasileira, o repertório a se pedir emprestado é bastante vasto. Tomemos como exemplo a música “A Ginga do Mané”, do bandolinista Jacob do Bandolim (Jacob Bittencourt, Rio de Janeiro, 1918-1969). Este tema utiliza um tipo de cromatismo muito recorrente em exercícios de técnica básica de guitarra, os exercícios 1-2-3-4²¹. Nesta modalidade de exercício, toca-se os dedos nesta ordem (podendo variar em 23 outras possibilidades), em todas as cordas, da 6^a à 1^a corda; anda-se uma casa à frente com os 4 dedos e repete-se a mesma ordem, da 1^a à 6^a corda. E assim por diante, por todo o braço do instrumento. Ocorre que este exercício pode parecer muito enfadonho ao aluno, bem como de pouca utilidade enquanto ferramenta melódica.

The image displays a musical score for the piece "A Ginga do Mané" by Jacob do Bandolim. It consists of four staves of music in G major (one sharp). The notation is primarily eighth-note patterns. Above the notes, specific fingerings are indicated with numbers 1 through 4. Below the notes, there are articulation marks consisting of circles with numbers 1, 2, 3, or 4 inside, which correspond to the fingerings used. The score is divided into measures by vertical bar lines. The final measure of the fourth staff ends with the text "segue..." (follows...).

Fig. 1- trecho de “A Ginga Do Mané” (Jacob do Bandolim)- partitura descrevendo a utilização da digitação 1-2-3-4 (mão esquerda).

²¹ Digitação da mão esquerda (mão oposta à do uso da palheta): 1-dedo indicador; 2-dedo médio; 3-dedo anular; 4-dedo mínimo

A música de Jacob pode fazê-lo enxergar o cromatismo inato do exercício, e igualmente servir como ferramenta de aquisição de técnica. Ainda que seja necessário eventualmente algum tipo de adaptação, quando for o caso do cromatismo não for literalmente o que se tem com a digitação 1-2-3-4 casa a casa, ainda sim terá serventia pois expandirá um pouco a digitação (na maior parte das vezes, com o dedo 1). O que se espera na proposição desta música como exercício é que o aluno toque o máximo de vezes com a digitação 1-2-3-4.

Há ainda muitas músicas do repertório do choro que serviriam muito bem à aquisição de técnica, como as virtuosísticas “Espinha de Bacalhau” e “Um Chorinho Na Aldeia”, de Severino Araújo, ou “Desvairada”, de Garoto. Mas nesta dissertação, acredita-se que seria muito limitador buscar coisas num único gênero. A própria menção no capítulo anterior sobre as obras dos guitarristas, em diferentes gêneros brasileiros, é o maior indicador disso. A música nordestina, e os diferentes gêneros como baião, xote, etc., trabalha fortemente com uma estruturação melódica modal (em modos como o mixolídio e o dórico), o que pode ser útil ao estudante de guitarra para o entendimento dos modos tanto como elemento melódico como base para a improvisação, onde é muito comum uma abordagem de se improvisar sobre um modo específico para seu acorde correspondente (FARIA, 1991). Na música “Forró Brasil” (Hermeto Pascoal), a melodia é elaborada no modo dórico de Dó, e trabalhada da maneira dos “modos nordestinos” descrita por SIQUEIRA (1956), numa construção melódica descendente. Para o estudante de guitarra, a música poderia se prestar muito bem ao entendimento do modo, e de suas diferentes aplicações, além de um uso consideravelmente grande de palhetadas para sua execução, o que levaria a um ganho de técnica.

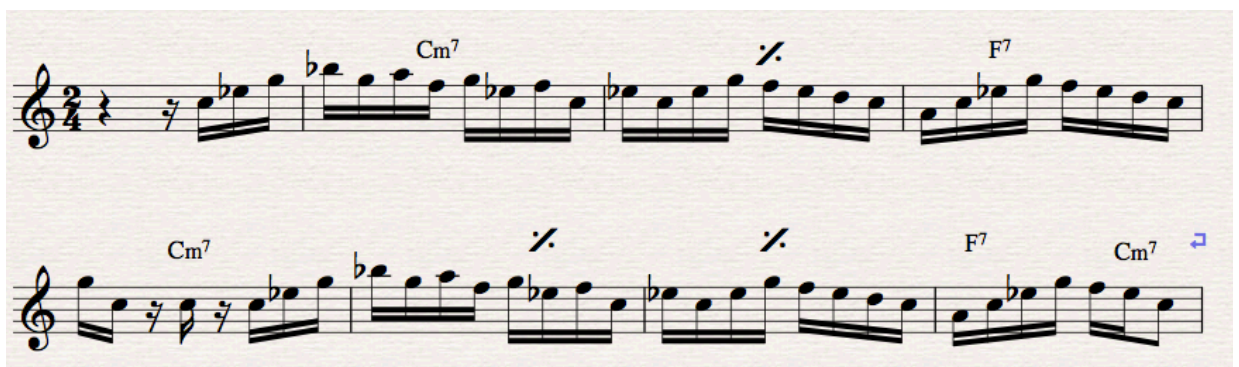


Fig.2- Transcrição parcial de “Forró Brasil” (Hermeto Pascoal), feita pelo autor

2.2 O ensino de guitarra no Brasil

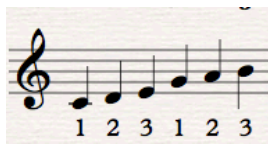
A guitarra ainda é um instrumento “cujo aprendizado se dá, na maioria das vezes, de forma aural e por meio de imitações” (FERREIRA, 2010, p.1). Em muitos casos, fatores como “ego, medo do fracasso e ambição, atuam como fatores determinantes no aprendizado” (WHITE *et al*

apud ÁLVARES, 2005, p.66). Em outras palavras, a competitividade entre músicos é o motor que impulsiona o aprendizado. No Brasil, país que durante muito tempo conviveu com a escassez de informações no âmbito do ensino de música, a informação relevante em relacionada ao ensino de guitarra veio em parte de professores formados em instituições estrangeiras, como ocorreu durante a década de 1970 no Rio de Janeiro com o guitarrista argentino Claudio Gabis, professor de guitarra formado pela Berklee College of Music, cujos alunos tornaram-se músicos prestigiosos no Rio, como Celso Fonseca, Ricardo Silveira, Torcuato Mariano, Paulinho Soledade e outros (LINDGREN, 2013). Em São Paulo, durante muito tempo o CLAM foi a instituição de ensino de música popular mais respeitada, mas o nome que se destacou mais como professor de guitarra a partir da década de 1980 foi Mozart Mello, guitarrista e violonista do grupo D’Alma e professor de muitos guitarristas como Tomati (Carlos Nascimento, 1966-), Kiko Loureiro, Edu Ardanuy, Andreas Kisser e outros (PINTO, 2013).

No início dos anos 1990 um grande número de estudantes de guitarra no Brasil foi apresentado a uma parte da metodologia aplicada pelo GIT (Guitar Institute of Technology) através do livro “A Arte da Improvisação”(1991), do guitarrista Nelson Faria, formado nesta instituição. No livro, são apresentadas situações harmônicas variadas (acordes parados, progressões de acordes, relação entre modos e acordes, etc.) e para cada situação são sugeridos *licks* e frases, linhas melódicas de uso corrente no jazz ou extraídas de um solo de algum guitarrista ou outro instrumentista renomado. A abordagem de improvisação contida neste livro é natural se considerarmos que o autor foi formado na instituição que, conforme descreve GOMES (2005, p.111), possui um currículo com “um enfoque linear-sequencial, típicas dos currículos tradicionais e tecnicistas”. Deve-se lembrar, neste sentido, que a prática da copia de solos parece natural no ensino de música norte-americano, assim como parece adequado a um estudante dedicado de guitarra procurar aprender trechos ou solos inteiros de seus instrumentistas de referência, algo que remete ao conceito de competência de Benjamin Bloom, onde se fundem os domínios cognitivo, afetivo e psicomotor (BLOOM *apud* GOMES, 2005, p.106). Ademais, como o livro apresentava seu assunto de forma concisa e estimulava ao estudante a prática de estudar trechos de solos, pode ter dado margem à idéia de que improvisar seria tão somente copiar solos. Provavelmente o assunto não foi problematizado suficientemente na época, tanto em termos estruturais como ideológicos, pois sendo o padrão americano muito admirado pelos estudantes de música popular no Brasil, se procurou absorvê-lo o mais prontamente possível. É importante salientar que, de forma alguma, a competência de Nelson Faria como educador está sendo

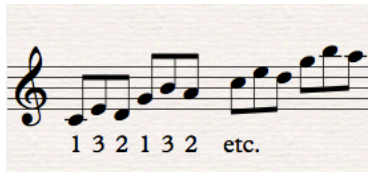
questionada; aliás, ele foi realmente responsável pela capacitação efetiva dos estudantes de música daquela época, dentre os quais se inclui o autor desta dissertação, sobretudo pelo grande alcance obtido pela sua obra. Por outro lado, no período em que este livro foi publicado havia uma demanda dos estudantes de guitarra pelo tipo de conhecimento que ele proporcionava, o que talvez impedisse o aluno de compreender elementos anteriores à improvisação, de modo que ela não parecesse uma mera superposição melódica. Parece importante considerar, neste processo de aprendizagem, o conceito estrutural de frase, da maneira que é habitualmente ensinado nas aulas de análise musical²² e que deveria ser ensinado em aulas de improvisação, além de tentar se afastar do padrão melódico vigente dos norteamericanos.

Em 2006, Diego Figueiredo lançou o livro “Novos Padrões_ New Patterns”, uma tentativa de trabalhar um aspecto caro à improvisação, os padrões melódicos, com uma abordagem diferente. Diego fez um apanhado de “combinações simétricas de escalas de 6, 8 e 10 notas, escolhidas pela sonoridade e gosto, onde aparecem conhecidas escalas, com alguma nota adicionada ou removida” (FIGUEIREDO, 2006, p.5). Segundo o autor, a supressão de determinadas notas aumenta a escala em possibilidades de utilização harmônica, tornando o padrão melódico apresentado em alguns casos ambíguo, podendo ser usado em acordes de sétima maior ou sétima menor, por exemplo. No caso das escalas de 8 notas, são pentatônicas acrescidas da 4ª aumentada ou da 7ª maior, além de um lídio com a 4ª aumentada adicionada e um jônio com a 4ª aumentada adicionada; nas escalas de 10 notas, trata-se da superposição de duas escalas pentatônicas menores, distantes uma 5ª diminuta uma da outra. Daí, utiliza-se uma ordenação para as três primeiras notas, e repete esta ordenação para as três notas seguintes. Tomemos o primeiro exemplo utilizado no livro, para a escala maior, com a 4ª omitida (FIGUEIREDO, 2006, p.11). Separando-se os grupos de três notas, a escala fica ordenada da seguinte maneira:




. Daí, apresenta-se o primeiro padrão, 1 3 2, e assim consegue-se

²² Pode-se afirmar pela experiência do próprio autor como professor e aluno que, dos assuntos tratados em guitarra e improvisação, um dos mais obscuros, mais difíceis de serem apreendidos, é o entendimento do conceito de “frase”, excessivamente confundida com *lick*. Um *lick*, segundo MIDDLETON (2002), é uma “gíria” específica de um determinado gênero musical, um padrão melódico comum, em que até pode coincidir com uma frase, usado para conduzir temas, seções, etc, com muita frequência em gêneros musicais variados (o termo é muito utilizado em jazz, blues e rock)




, com as notas em sentido ascendente, e logo após trabalha-se com o mesmo padrão em sentido descendente. Posteriormente, trabalha-se com “modos” do mesmo modo, ou seja, mantém-se o padrão mas iniciando-o a partir da 2^a nota, 3^a, etc., o que amplia bastante a possibilidade sonora do modelo melódico. São apresentados cerca de 60 padrões melódicos para cada escala ou modo, divididos em 5 partes: na primeira parte, o padrão inicia com interpolações entre a primeira e terceira notas, conforme demonstrado anteriormente. Na segunda

parte, entre a primeira e quarta notas ; na terceira parte, entre a primeira

e a sexta ; na quarta parte, entre a primeira e a quinta



; e na quinta seção, parte de interpolações da primeira, quinta e sétima

notas . Para o estudante de guitarra, padrões melódicos são uma grande

fonte tanto de possibilidades melódicas, uma espécie de “banco de dados” melódico a ser utilizado a qualquer momento, quanto de aquisição de técnica, e isto se acentua bastante se considerarmos o caráter diferenciado dos padrões apresentados no livro. Segundo consta no prefácio do livro de Diego, a publicação surgiu de “uma necessidade de criatividade e expressão em solos e improvisações melódicas que ao longo do tempo vem se modificando e criando novos caminhos” (FIGUEIREDO, 2006, p.5), o que aponta para uma preocupação pedagógica, em termos de improvisação, de se afastar dos padrões melódicos vigentes, em sua maior parte norte-americanos. O que corroboraria com uma pedagogia crítico-social de conteúdos, assunto que será mais aprofundado posteriormente. Entretanto, se os padrões melódicos procuram se afastar dos padrões norte-americanos, didaticamente o livro não se afasta deles. Ao observar-se como o material do livro foi apresentado, percebe-se que ele trilha o mesmo caminho de autores como Ramon RICKER (“Pentatonic Scales for Jazz Improvisation”, 1983) e Walt WEISKOPF (“Intervallic Improvisation_The Modern Sound”, 1995), onde há um grande compêndio de padrões melódicos sobre o material a ser estudado. E diferentemente do livro de Nelson Faria (1991), o livro de Diego não tem uma preocupação tão esmerada em demonstrar mais claramente as possibilidades harmônicas dos padrões apresentados. Seria adequado dizer que os livros de Nelson e Diego

trabalham de maneira complementar, em que o primeiro levantou o assunto “padrão melódico” mais superficialmente (é apenas um dos muitos assuntos de que o livro trata), e o segundo aprofundou este assunto de maneira crítica. O fato é que uma abordagem 100% brasileira para o ensino de guitarra, que considere mais fortemente os aspectos rítmicos e melódicos dos gêneros brasileiros, ou ainda uma abordagem realmente original do que se vê dos padrões americanos, parece ainda algo distante de acontecer.

2.2. Os processos de ensino e aprendizagem que conduzem à metodologia

Ao pensarmos em método (um “caminho” para que a informação que se deseja transferir chegue a contento e seja bem aproveitada pelo aprendiz), é preciso observar os percursos possíveis ao ensino e à aprendizagem. Tomemos como ponto de partida o aprendiz. Em algum momento, ele sente impulsionado a resolver um problema, motivado por si mesmo ou por outros. Se prepara para enfrentar o problema; após tentativas de ação, ensaio, ele tenta, constata o sucesso ou fracasso da ação, processo crucial para a aprendizagem, assim como a repetição das ações bem sucedidas para sua fixação e retenção. Existem diversos assuntos a serem apreendidos. Os processos e metas para aprender estes assuntos são diferenciados.

Toda aprendizagem se baseia em aprendizagens anteriores (BORDENAVE & PEREIRA, 1977, p.25). Junto às mudanças cognitivas, acontecem também processos emotivos no aprendiz. Sentimentos de curiosidade, tensão, ansiedade, etc, acompanharão o processo de perceber, analisar, comparar, entender_ como também os sentimentos acompanharão e se associarão aos processos de aprendizagem. Conclui-se que, quando se aprende algo, aprende-se um novo conhecimento, uma melhor operação mental e uma confiança maior na própria capacidade de aprender e de realizar operações que satisfaçam suas necessidades. Também se percebe que a aprendizagem é um processo integrado em que toda a pessoa (intelecto, afetividade, sistema muscular) se mobiliza de maneira orgânica. Em suma, a aprendizagem é, em si, um processo que otimiza outras aprendizagens, ainda que haja um outro modelo em que o estímulo venha de fora, em que os estímulos ambientais provoquem uma série de respostas, como ocorre numa aula de artes visuais (desenho).

Piaget (*apud* BORDENAVE & PEREIRA, 1997, p.28) nos mostrou que a aprendizagem se dá através de dois processos simultâneos e integrados, mas de sentido contrário: assimilação e acomodação. Na assimilação, o organismo explora o ambiente, toma parte dele, transformando-o e incorporando-o a si. Para isto, a mente possui esquemas de assimilação: ações previamente

realizadas, conceitos previamente aprendidos, configuram esquemas mentais que permitem assimilar novos conceitos. Estes esquemas se desenvolvem pela estimulação que o ambiente exerce sobre o organismo. Conseqüentemente, uma criança que cresce num ambiente rico em estímulos desenvolverá mais ativamente seus esquemas de assimilação.

Pela acomodação o organismo transforma sua própria estrutura para se adequar à natureza dos objetos que serão apreendidos. Por exemplo, os homens antigos que acreditavam que a Terra era chata, e não redonda, e a consideravam o centro do universo, sofreram um processo de acomodação intelectual para aceitar o nosso planeta como mais um no sistema solar. Assim como a criança não pode chegar a conhecer senão os objetos que é capaz de assimilar mediante esquemas anteriores. Piaget demonstrou isto diversas vezes: como pensa e aprende uma criança, segundo sua idade (IBID, p.29). Em outras palavras, o funcionamento da inteligência está condicionado pelas etapas de desenvolvimento da própria base neurônica do cérebro, assim como pelas próprias experiências que a pessoa vai tendo em seu meio ambiente. Pensando conteúdos de guitarra a serem ensinados a um aluno, poder-se-iam organizar alguns destes conteúdos separados cronologicamente por conta do amadurecimento que se espera do aluno de guitarra para lidar com determinados assuntos.

Jerome Bruner (1964, 1969, 1977, *apud* ÁLVARES, 2005) nos sugere uma abordagem heurística no processo cognitivo, onde há um aprendizado através da descoberta (*discovery learning*), na qual é o aluno quem organiza os processos de aprendizagem, onde a linguagem tem grande importância na ingerência do desenvolvimento do pensamento, abordagem esta diferente da de Piaget, onde a linguagem se desenvolve em paralelo ao pensamento. A abordagem heurística se aproxima da ideia da zona de “desenvolvimento proximal” de Vigotzky e da proposta de Robert Gagné, onde o estudante não necessariamente se aproxima do conhecimento apenas quando estaria cronologicamente preparado (ÁLVARES, 2005). Analogamente ao nosso objeto de estudo, é esperar que o próprio aluno de guitarra se aproxime por conta própria de alguns conteúdos.

Por outro lado, há a abordagem do enfoque algorítmico, onde Ausubel recomenda uma estratégia pedagógica chamada aprendizagem receptiva (*reception learning*), onde o material a ser ensinado é previamente organizado pelo professor. Ausubel sustenta que uma aprendizagem significativa se sustenta com base na associação de conceitos ou proposições preexistentes do aprendiz, o que de certa forma se coaduna com os conceitos de múltiplas inteligências de Gardner (1994) e da interpretação de Guilford (1950, 1956, 1967, 1971) do intelecto como “um conjunto

tridimensional composto por conteúdos, produtos e operações” (GUILFORD *apud* ÁLVARES, 2005, p.65).

Havendo tantas possibilidades de se aprender e ensinar, e tendo alunos brasileiros com suas características peculiares de formação, fruto de suas trocas culturais, qual seria o modo mais adequado de se ensinar a estes alunos? Uma resposta possível pode ter sido teorizada pelo educador José Carlos Libâneo e sua pedagogia crítico-social dos conteúdos, uma proposta pedagógica pensada fundamentalmente para aplicações no ensino formativo, escolar, mas que ideologicamente se encaixa de forma muito adequada ao nosso objeto de estudo.

A pedagogia crítico-social dos conteúdos valoriza a escola enquanto mediadora entre o aluno e o mundo social adulto e desempenha esse papel pela transmissão e assimilação dos conteúdos culturais historicamente situados. Entretanto não se trata do aluno receber este conteúdo passivamente, nem esperar que ele o receba de forma espontânea. O processo de transmissão/assimilação se dá pela relação dialética entre os conteúdos sociais sistematizados e a experiência social concreta trazida pelo aluno (LIBÂNEO, 2011, p.76). A pedagogia crítico-social dos conteúdos afirma que a emancipação das classes populares requer o domínio dos conhecimentos escolares como requisito essencial para a compreensão da prática social. Acredita também que o trabalho na escola não é substituído pela prática política fora dela; antes, a prática escolar é uma prática política, enquanto instância transformadora das consciências.

A escola é o lugar de ensino e difusão do conhecimento e, simultaneamente, meio educativo de socialização no mundo social adulto. A contribuição da escola para a democratização está no cumprimento da função que lhe é própria: transmissão e elaboração ativa do saber elaborado (LIBÂNEO, 2011, p.80). Não se trata apenas da transmissão unilateral dos conteúdos culturais. Antes, trata-se de conteúdos sociais vivos, atualizados criticamente com as realidades presentes, selecionados entre os bens culturais disponíveis em função de seu valor cultural, formativo e instrumental; mas, simultaneamente importa conhecer as características socioculturais e psicológicas do aluno, determinados por condições sociais concretas, de modo a garantir o acesso aos conteúdos a partir de sua prática social. Enfim, trata-se de um saber crítico, não somente valorizando o significado humano e social do conteúdo, mas também contribuindo para desvelar as contradições da estrutura social que sustenta as relações sociais vigentes (IBID, p.81). Em nosso objeto de estudo, isto significaria ter um olhar crítico face às metodologias de guitarra que tem-se “importado” ao longo desses anos, e observar de que maneira um jeito exclusivamente americano de se ensinar (e tocar) guitarra privilegia culturalmente os norteamericanos (de forma

generalista, global), e muito pouco os brasileiros, e em particular aquele indivíduo único, particular, e brasileiro, que se predispôs a aprender guitarra numa escola. Posto que música é uma poderosa forma de expressão cultural, parece pouco sensato não dar a devida atenção ao que é tão especial e particular na cultura brasileira. Não se trata de descartar cabotinamente o elemento musical norteamericano; apenas dever-se-ia tratá-lo de forma mais atenta, de modo a não “sufocar” o elemento musical brasileiro.

2.2.3 Ação pedagógica

O ato pedagógico pode ser definido como uma atividade de interação entre seres sociais, tanto no nível intrapessoal quanto no nível da influência do meio, configurada numa relação exercida sobre sujeitos ou grupos de sujeitos, visando provocar nestes mudança tão eficazes que os torne elementos ativos da própria ação. Há então três componentes no ato pedagógico: um agente, uma mensagem e um educando. O movimento $A \text{ (agente)} \rightarrow M \text{ (mensagem)} \rightarrow E \text{ (educando)}$ não é unidimensional, pois a ação de A sobre E pode retornar de E para A, inclusive pela ação de M (LIBÂNEO, 2011, p.104). O que é especificamente pedagógico aqui é a imbricação entre M e E, que é A quem propicia. Em outras palavras, a ação pedagógica quando a mensagem tem tal efeito sobre o educando que sua participação na mensagem é evidenciada. O ato pedagógico tem um caráter intencional de convencimento de que o conhecimento transmitido viabilizará a inserção do indivíduo-aluno na sociedade de forma crítica.

De um lado há o aluno, socialmente determinado, portador de uma primeira educação, adquirida em seu meio social-cultural. Depois, há a ação pedagógica, que lida com o ser humano educável, objeto aberto à expansão, portanto modificável, em cujo efeito será em tornar o aluno sujeito de seu próprio conhecimento. Há ainda a mensagem, tanto conteúdo como método, de sua apropriação, a lógica do processo de conhecimento *per se*. A atividade teórica é o processo que parte da prática e leva o aluno a apreender a realidade objetiva para aplicar o conhecimento adquirido na prática social e transformá-la (IBID, p. 105-107). O que se quer não é o acúmulo de informações, mas uma reelaboração mental capaz de mudar a perspectiva social do indivíduo, fazendo-o capaz de efetuar a passagem do individual para o social.

Da prática para a teoria, para retornar à prática: um movimento de continuidade do já experimentado e aprendido, mas essa continuidade é reavaliada criticamente por meio da ruptura propiciada pelo saber organizado, trazido pelo professor. Nesse sentido, o ato pedagógico assume

uma dimensão valorativa, ideológica, para além de seus componentes teóricos e técnicos (p.106-107).

Os conteúdos-métodos tratam da relação dinâmica entre a ação cientificamente fundamentada do professor e a vivência e participação do educando (IBID, p.112). Existe uma necessidade de se rever as normas pedagógicas vigentes em face das necessidades da clientela. O ato pedagógico também visa a transformação das estruturas psíquicas, existentes ou ainda a serem criadas. Parece haver consenso entre educadores que, junto às questões referentes aos estágios de desenvolvimento cognitivo, também lhes interessa possibilitar a aceleração de desenvolvimento dessas estruturas. A ideia de transmissão e reelaboração de conteúdos parece compatível com a noção de aprendizagem significativa de Ausubel, “quando uma nova informação ancora-se em conceitos e proposições preexistentes e relevantes na estrutura cognitiva do indivíduo, funcionando como organizadores prévios para uma assimiliação, uma diferenciação progressiva e uma reconciliação progressiva de conceitos” (AUSUBEL *apud* ÁLVARES, 2005, p.65); e a noção de estrutura das matérias proposta por Bruner (1964, 1969, 1977, *apud* ÁLVARES, 2005).

3. DISCUTINDO A METODOLOGIA

3.1 Abordagens metodológicas da guitarra




A proposta deste texto tem como meta o ensino de guitarra com uma abordagem voltada à sua utilização na música brasileira, além de utilizar os gêneros musicais brasileiros como uma ferramenta de aquisição de técnica e elementos expressivos, procurando uma metodologia diferenciada dos padrões internacionais e voltada para as questões que estejam mais em acordo com nossa identidade nacional. Aspectos variados serão levantados nestas análises: acompanhamento do instrumento em gêneros musicais brasileiros, técnica básica de guitarra, improvisação, questões rítmicas e idiomáticas, etc. O conteúdo desta proposta metodológica será prospectado em duas frentes. Num primeiro momento, serão feitas análises dos exemplos citados no primeiro capítulo, objetivando estabelecer conteúdo significativo que possa ser utilizado para o ensino de guitarra, pela relevância histórica que parecem ter tido no próprio curso da música brasileira e na história da guitarra no Brasil. No momento seguinte os elementos que foram levantados nas análises serão cruzados com as questões que emergirem do questionário feito com os sujeitos da pesquisa, norteado pelos referenciais teóricos.

3.2 Análise das músicas citadas no primeiro capítulo

As análises dos exemplos que foram citados no primeiro capítulo (“A Menina Dança”, “Fotografia”, “Flor de Lis”, “No Carnaval”, “Choro Bacana”, “Rabo de Foguete”, “Choro Para Aurélio” e “Engasga Gato”) foram feitas para destacar em cada música os aspectos mais importantes tanto no conteúdo quanto na execução, e de que forma conteúdo e execução teriam aplicação pedagógica para o ensino de guitarra.

3.2.1 “A Menina Dança”

O trecho analisado (3:06-3:50 do fonograma) apresenta um improviso sobre os acordes de F e G#dim (um compasso para cada acorde, na ordem citada). Do ponto de vista melódico, a característica mais evidente é a de o quão longe um único motivo pode conduzir um solo, até o fim. A maior parte das partes preenchidas pelo acorde de F foram iniciados pelo motivo

constituído pelos incisos  e , desta mesma forma, um em sucessão ao outro, e sucedidos de um outro inciso que varia mais, mas teria um “esqueleto” formado por . Já o motivo do acorde G#dim foi basicamente o mesmo em todo o solo,

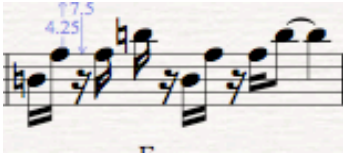
constituído por , notas da tétrede diminuta dispostas em quintas. Assim, temos frases que remetem estruturalmente ao *Lied* (GUEST, 1997, p.62), onde o primeiro e terceiro incisos de frases são iguais ou com muito poucas diferenças, e o segundo e quarto construídos da mesma maneira, como se vê ao observarmos a frase inteira (compassos 1 a 4) :




Fig.3- “A Menina Dança”, compassos 1 a 4; transcrição feita pelo autor

Quando há mudança motívica nos primeiros membros de frase, como nos compassos 5 a 8, o padrão tipo *Lied* se mantém:



Fig.4- “A Menina Dança”, compassos 5 a 8; transcrição feita pelo autor

Nas frases subseqüentes onde os primeiros motivos se repetem, ou há o preenchimento de

pausas por notas de acorde, como em  (compasso 10, acorde de G#dim), ou uma nota de acorde é substituída por uma tensão, como em



²³ (compasso 6, acorde de G#dim), onde as últimas notas são uma 13ª menor (mi) e uma nona menor (lá), distantes uma 4ª justa uma da outra, o que também confere um caráter melódico diferenciado ao padrão do acorde diminuto, com notas dispostas em 3as menores uma da outra. Um outro aspecto da variação motívica relativa ao acorde diminuto é o deslocamento do motivo inteiro uma semicolcheia para trás, como aparece nos compassos 4, 6 e 8. Há uma ruptura no motivo referente ao acorde de F, a partir do compasso 9



, uma melodia pentatônica que se repete sem variações no compasso 11, e cuja frase (compassos 9 a 11) desenvolve-se da seguinte forma:



Fig.5- “A Menina Dança”, compassos 9 a 11; transcrição feita pelo autor

A pentatônica também é utilizada como material motívico nos membros de frase dos compassos 17 a 20, sempre se atendo ao padrão de construção do *Lied*:



Fig.6- “A Menina Dança”, compassos 17 a 20; transcrição feita pelo autor

Do ponto de vista rítmico, Pepeu trabalhou basicamente com o recurso da acentuação, buscando o agrupamento em três semicolcheias, remetendo a melodias como “Brasileirinho”

²³ Em alguns exemplos, o trecho analisado encontra-se em anacruse, onde subentende-se o uso da clave de sol (padrão para a guitarra elétrica)



(Waldir Azevedo)

como ocorre no



compasso 13

, e sincopação por pausas (compassos de

G#dim). Interessante notar que o recurso da repetição e acentuação de três notas é utilizada com relativa frequência nos solos do bandolinista Jacob do Bandolim (Jacob Bittencourt, 1918-1969), como ocorre na gravação de “Barracão de Zinco”, com a cantora Elizeth Cardoso, no disco ao vivo com o conjunto Época de Ouro e Zimbo Trio (1968)



Texturalmente, o dado interessante é que, apesar da guitarra estar com a sonoridade saturada do *overdrive*²⁴ típica dos guitarristas de rock, o uso dos *bends*²⁵ e vibrato é bastante comedido, bem como o uso de pentatônicas e/ou escalas de blues (que aparecem nos compassos 17 e 19); isto acaba resultando num híbrido interessante de sonoridade de guitarra de rock, agressivo como de costume mas levemente “adocicado” pela construção melódica oriunda de outro instrumento e outro gênero (bandolim e choro). O exemplo pode demonstrar ao estudante de guitarra como pode ser rica a imersão em gêneros musicais distintos, assim como foi para Pepeu sua imersão no choro.

3.2.2. “Fotografia”

Foi transcrito o trecho entre 0:18 e 1:16 do fonograma, contendo as partes de guitarra, baixo e teclado. O arranjo da música está dividido em duas partes. Na primeira parte, um jazz lento (Cp. 1 a 17)²⁶, a análise da atuação de Delmiro tem um aspecto mais textural, já que compõe-se

²⁴ Overdrive- pedal que aumenta o ganho (volume de saída) da guitarra, gerando um som distorcido característico (HUNTER, 2004, p.)

²⁵ Bend- literalmente, “torção”, dobra. A corda da guitarra é plangida, pressionada em alguma casa e suspensa para fora de seu eixo horizontal habitual, de forma a aumentar a entonação, conseguindo-se uma nota diferente, mais alta do que se conseguiria na região (MOLENDÁ *et al*, 2004, p.)

²⁶ Doravante, será utilizada a abreviação “Cp.” para indicar compasso(s)

exclusivamente de acordes, onde os quatro primeiros compassos de introdução são feitos em *chord melody* (também chamado de *chord soloing*), um tipo de embelezamento melódico baseado em acordes em bloco, baseado nas técnicas de arranjo em música popular:

Fig.7- “Fotografia”, compassos 1 a 5; transcrição feita pelo autor

O compasso 5, onde entra o tema (voz), é uma continuação do acorde anterior, possuindo inclusive o mesmo *voicing*. É interessante perceber a semelhança, tanto da escolha do primeiro acorde (um acorde menor com a segunda acrescentada entre a tônica e a terça) como da escolha da instrumentação no trecho, com uma das gravações mais significativas para a história da bossa nova²⁷: a música “Cry Me a River”, no disco “Julie Is Her Name”(1955), da cantora Julie London (1926-2000), cuja introdução é executada pelo guitarrista Barney Kessel (1926-2004) e o baixista Ray Leatherwood (1914-1996).

Fig.8- introdução de “Cry Me a River”; transcrição feita pelo autor

Dos compassos 6 a 12, o acompanhamento da guitarra é feito de fragmentos de acordes, constituídas na maioria de sua parte essencial, as chamadas notas-guia (ALMADA, 2001)_terça e

²⁷ CASTRO, 1990, p.128.

sétima do acorde_ , adicionadas de notas de tensão; as cifras apresentadas nestes fragmentos de acordes subentendem a intenção e função harmônica destes, procurando aqui trabalhar com o conceito apresentado por CÂMARA(2008), que utiliza a cifra de música popular como instrumento de análise harmônica, numa aproximação da harmonia ensinada tradicionalmente em conservatórios e a harmonia funcional utilizada na música popular, num processo que o autor denomina de “zona histórica expandida”.

Fig.9- “Fotografia”, compassos 6 a 11; transcrição feita pelo autor

Do compasso 6 ao 11, observa-se que há uma condução da “voz” mais grave do “acorde” num sentido descendente, primeiro por graus conjuntos (compassos 6 a 7.1), depois cromaticamente (compassos 7.2 a 11), como se houvesse uma condução oblíqua de vozes. Como se trata de um fragmento de acorde, e em alguns casos houve a supressão de terça ou quinta, a cifra demarcou esta supressão através do corte do “3” e “5” (CÂMARA, 2008, p.128). Texturalmente, o arranjo da música trabalha com questões de densidade harmônica_ há uma gradação de densidade, que passa a ser um pouco maior a partir do compasso 12:

Fig.10- “Fotografia”, compassos 12 a 15; transcrição feita pelo autor

Nos compassos 12 e 13 os acordes aparecem com um número maior de notas e tensões, e aqui a técnica de *chord soloing* aparece em sua forma mais usual, como utilizada por guitarristas de jazz como Joe Pass: formando uma melodia na ponta dos acordes. O segundo acorde do compasso 12 está cifrado como A7(b13), pois percebe-se que a nota Si bemol que aparece no segundo tempo do compasso é uma apogiatura da nota seguinte, Lá, possuindo o mesmo bloco harmônico. Novamente houve supressão de nota básica de acorde, a sétima de um acorde dominante, no compasso 14, segundo tempo, subentendida porque os compassos 14 e 15 formam uma progressão harmônica muito comum: um II-V que resolve em acorde menor (IIIm7b5- V7- Im). Vamos ao último trecho em que a guitarra atua como instrumento de acompanhamento (compassos 16 a 18):

The image shows a musical score for guitar and piano. The guitar part is written in treble clef and features a series of chords: D7(#11), D7(9#11), Dm7, Dm7(11), G7(13), Ab7(13), G7(b913), and G7(13). The piano part is written in bass clef and features a bass line with triplets and a fermata in measure 18.

Fig.11- “Fotografia”, compassos 16 a 18; transcrição feita pelo autor

Novamente, a guitarra trabalha com *chord melodies* habituais, com a melodia destacada na ponta dos acordes (compassos 16 a 17) e trabalha com um movimento cromático ascendente e descendente com o acorde dominante com 13^a no compasso 18. A guitarra pára durante um pequeno interlúdio de acordes em tons inteiros do teclado (compassos 19 a 20.3).

The image shows a musical score for guitar and piano. The guitar part is written in treble clef and features a melodic line with triplets and a fermata. The piano part is written in bass clef and features a bass line with triplets and a fermata.

Fig.12- “Fotografia”, compassos 19 a 20.3; transcrição feita pelo autor

Logo depois a guitarra retorna, como instrumento solista (compassos 20.4 a 28).

Fig.13- “Fotografia”, compassos 20.4 a 24; transcrição feita pelo autor

Hélio Delmiro é um guitarrista que tem uma evidente abordagem jazzística, cuja peculiaridade mais perceptível é a construção dos improvisos baseados em notas de acordes acoplados a cromatismos²⁸, como se percebe nos primeiros momentos do solo (Cp.20.4-22.1), mas como o trecho do solo é um samba em andamento médio a rápido (daí a mudança de compasso para 2/4), a rítmica do solo é Hélio está cheia de sincopações e acentuações características do samba(nos mesmos compassos onde a característica jazzística foi ressaltada). Hélio se aproveita deste cromatismo dos primeiros momentos de solo (Cp.20.4) e acopla um cromatismo após o outro (Cp.23), até culminar com o recurso dramático do *double stop*²⁹ com cromatismo (Cp.24.2-26), recurso frequente do guitarrista (MANGUEIRA, 2006, p. 63).

Fig.14- “Fotografia”, compassos 25 a 28; transcrição feita pelo autor

²⁸ COKER, 1991, p.88

²⁹ *Double Stop*- técnica de guitarra usada para tocar duas notas harmonizadas de uma escala ou acorde simultaneamente, utilizada em vários estilos musicais como no blues, rock, country e outros (PORTAL DA MÚSICA, 2012; MANGUEIRA, 2006, p.62)

Outro dado interessante sobre o *double stop* é a maneira como ele é tocado, que é bastante facilitado pelo fato do guitarrista sempre tocar com os dedos da mão direita, e nunca com a palheta, o que timbristicamente também torna o toque da guitarra diferenciado. O exemplo tem grande potencial didático, pois ilustra um grande número de possibilidades do instrumento, tanto no acompanhamento, da maneira como constrói os acordes (*chord melody* e notas-guia) quanto no improviso (notas de acorde + recursos melódicos variados_ cromatismos, *double stops*, apojaturas sequenciais, recursos de timbre oriundo da técnica de mão direita sem palheta), além de ter uma questão forte de arranjo, em termos de densidade harmônica.

3.2.3. “Flor de Lis”

Foi transcrita a atuação de Helio Delmiro no trecho (0:37-1:06) do fonograma³⁰. Como se trata de uma gravação muito conhecida, proponho ao leitor que tente se recordar do arranjo ao ler a transcrição aqui analisada.

Fig.15- “Flor de Lis”, parte de guitarra executada por Helio Delmiro (0:37-1-06); transcrição feita pelo autor

³⁰ No trecho onde a letra diz: “Será talvez/ Que minha ilusão/ Foi dar meu coração/etc.”

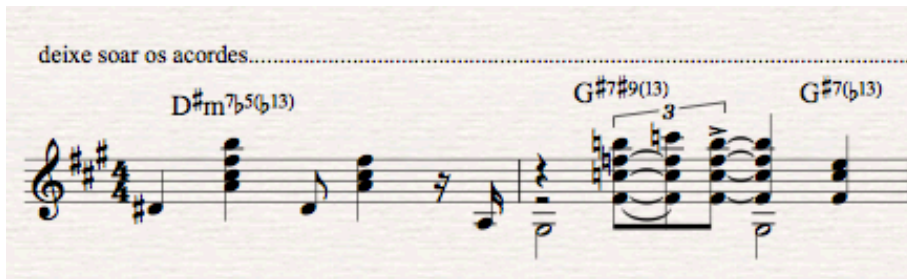
O que Hélio toca na primeira parte, durante a introdução e acompanhando o canto, são basicamente notas-guia dos acordes, numa tessitura médio grave, algo entre Mi1 e Mi3. O uso de notas-guia no acompanhamento é um recurso que se popularizou em grande parte graças a Freddie Green, guitarrista da orquestra de Count Basie (WILLMOTT, 1996, p.31). Estas alturas e o timbre da guitarra não comprometem a harmonia tocada pelo piano elétrico e o violão na gravação; o violão está tocando notas um pouco mais agudas e o piano toca notas bem mais agudas, com uma rítmica mais solta, com notas longas. O que torna gracioso este acompanhamento de guitarra é sua rítmica picotada, que remete à de um tamborim, com notas abafadas (*ghost notes*, indicadas pelas cabeças de nota em “x”) e pausas³¹. São frequentes reclamações sobre a dificuldade em se conjugar guitarra e piano como instrumentos que fazem o acompanhamento simultaneamente (VISCONTI, 2006; DELMIRO, 2007). Ocorre que é muito raro, quando pensamos em metodologia de guitarra, se pensar no tópico “base”, de trabalhar ferramentas de aquisição de um bom acompanhamento de música brasileira. E os exemplos práticos para o instrumento, ao longo da história da MPB, são muito variados e de grande riqueza. A abordagem de Delmiro neste exemplo aponta alguns caminhos tanto para o acompanhamento de guitarra em si como para diminuir os problemas decorrentes do uso simultâneo destes dois instrumentos harmônicos.

3.2.4 “No Carnaval”

O trecho analisado engloba o acompanhamento executado por Toninho de 0:59 a 2:37, equivalente à segunda exposição do tema. No fonograma, a guitarra foi afinada meio tom abaixo; a fim de facilitar a análise, trabalhou-se como se o fonograma estivesse na afinação padrão. Para sua análise, a exemplo da análise de Hélio Delmiro em “Fotografia”, será utilizada novamente os conceitos utilizados por CÂMARA (2008). A técnica de *chord soloing* em vários momentos se aproxima das técnicas de arranjo, e o que Toninho apresenta no exemplo transcrito é um delicado equilíbrio entre o acompanhamento estritamente de base e estruturas mais ricas harmonicamente, que surgem como se fosse uma transposição de arranjo de metais³² executadas em um único instrumento, a guitarra. Observando-se os primeiros compassos, obtém-se algumas amostras de como ele conduz tal equilíbrio:

³¹ Na verdade, a transcrição é uma aproximação, pois tem-se a impressão de que em muitos momentos onde estão escritas pausas, pode haver *ghost notes* tocadas de forma muito sutil.

³² É perceptível a influência das orquestras de jazz norte-americanas, as *big bands*, ao longo de inúmeros períodos da música brasileira, notadamente a Era de Ouro



Uma das técnicas possíveis tanto em arranjo como na composição de jazz são os chamados “ritmos melódicos”, onde busca-se um realce melódico por meio de sincopações, para se destacar uma nota; esta nota, no arranjo, pode conduzir um aglomerado harmônico, montado de modo específico, denominado *voicing* (PEASE, 2003, p.4; ALMADA, 2011, p.111). O interessante no trecho selecionado é perceber como Toninho equilibrou a idéia destes *voicings* no ritmo melódico, entrelaçado à batida de bossa nova. Observe os dois elementos (*voicings* e batida) separados:

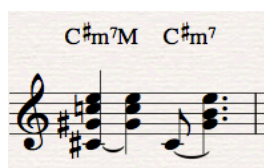


Outra questão que surge no trecho, que é em grande parte a tônica do exemplo analisado, é como Toninho elabora seus *voicings* a partir de uma melodia que deseja ressaltar, como uma espécie de contracanto à voz que canta o tema_ no trecho acima, este contracanto é a melodia



. Harmonicamente, os dois primeiros compassos são parte da cadência II-V que resolvem num acorde menor, onde cada acorde foi “enriquecido” com as tensões provenientes dos *voicings* escolhidos para enfatizar o ritmo harmônico³³. Assim, temos um D#m7(b5 b13) para o II cadencial no primeiro compasso e um V cadencial com um G#7 (13 #9), com uma 10^a fazendo bordadura com a 9^a aumentada na nota mais alta do *voicing*. Que resolve num C#m, primeiro com sétima maior, logo depois com sétima menor, como se vê no

³³ Estes dois elementos, *voicings* e ritmo harmônico, parecem nortear as escolhas harmônicas do guitarrista o tempo todo no trecho analisado.



compasso seguinte . O quarto compasso volta a preparar um II-V menor, só que o que torna a atual cadência diferenciada é a utilização de um poliacorde de C e C#, que aqui está cifrado como um dominante derivado da escala octatônica (escala diminuta), F#7 (b12 b9)/C#, tônica omitida. O V cadencial trabalha com uma suspensão da 4ª para a terça do acorde. De certa forma é como se tanto o II cadencial como o V trabalhassem com a suspensão, dada a



forma como os acordes são tocados . Os 4 primeiros compassos foram conduzidos da seguinte forma:



Fig.16- “No Carnaval”, compassos 1 a 4; transcrição feita pelo autor

Nos quatro compassos seguintes, Toninho opta por uma abordagem similar à dos 4 primeiros compassos, mantendo o acompanhamento de bossa nova nos compassos 5 e 6, e os ritmos melódicos nos compassos 7 e 8. No compasso 8, Toninho utiliza um E7 (b13) com um dobramento de terça, recurso aparentemente simples mas nada usual para o formato de acorde que se esperaria um violão ou guitarra executar.



Fig.17- “No Carnaval”, compassos 5 a 8; transcrição feita pelo autor

O que se percebe no acompanhamento de Toninho é que as escolhas por determinados *voicings* decidirão de que maneira ele conduzirá o acompanhamento. As notas mais agudas dos compassos 7 e 8 são conduzidas num *voicing* similar, daí não haver nenhuma interrupção brusca nas sonoridades dos acordes. Separando-se as notas mais agudas como uma melodia, teríamos:



Acompanhado dos acordes, toma-se uma consciência maior do que o termo *chord melody* pode significar:



Do compasso 9 a 12, há a manutenção da batida de bossa nova (Cps. 9 e 11), alternado com rearmonizações complexas (Cps. 10 e 12).

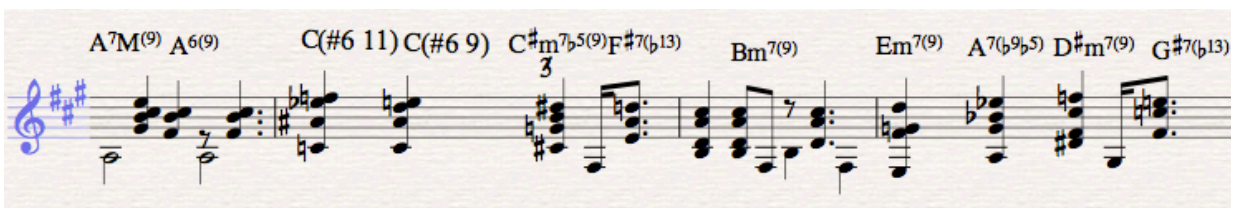
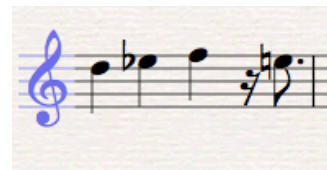


Fig.18- “No Carnaval”, compassos 9 a 12; transcrição feita pelo autor

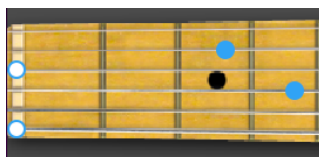
No compasso 10, o que era apenas Bbdim na primeira exposição transforma-se na sequência C(#6 11) C(#6 9) C#m7b5(9) (terça omitida) F#7(b13), um acorde por tempo; ocorre no trecho descrito uma utilização do dominante substituto de F# (daí a utilização do #6, em consonância ao texto de CÂMARA, 2008, p.95)³⁴. Neste trecho, Toninho utiliza uma sequência

³⁴ O emprego da cifragem do tipo X(#6) foi sugerida por Fabio Adour da Camara em sua tese de doutorado (2008). É importante ressaltar que o acorde de sexta aumentada não é um conceito desenvolvido por esse autor, mas sim por toda uma tradição teórica, comumente vinculada ao universo da chamada música erudita e ancorada por um sem

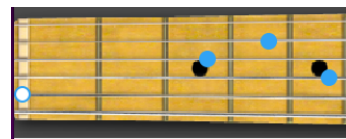
cromática ascendente de II-Vs para atingir o mesmo alvo nas duas exposições, que é Bm. No compasso 12, o que era apenas G#7(b9) na primeira exposição do tema transforma-se em Em7(9) A7(b9b5) D#m7(9) G#7(b13), um acorde por tempo. Neste caso, ele utiliza uma sequência cromática descendente de II-Vs para chegar ao mesmo alvo nas duas exposições (C#7); o que torna particularmente diferente este trecho é o uso de tensões no primeiro II-V (nona adicionada em Em7; nona menor e quinta diminuta em A7) e o fato da fundamental do II do primeiro II-V estar uma oitava abaixo, culpa provável da limitação física do instrumento, ocorrendo uma movimentação de baixos Mi-Lá (4ª justa ascendente)-Mi bemol (4ª aumentada ascendente)-Lá bemol (5ª justa descendente). Outro dado interessante é a condução das vozes no trecho, cujas



vozes mais agudas descrevem um trecho melódico cromático, além de se observar a semelhança dos *shapes* dos dois primeiros acordes do compasso 12³⁵:



Em7(9)



A7(b9b5)

número de publicações. Ou seja, tradicionais autores como Schoenberg, Piston, Kostka e Payne, Diether de la Motte, Hindemith, Schenker, Riemann, Zamacois, e muitos outros, reservam uma parcela considerável de suas obras teóricas ao estudo desse tipo acordal. Esses trabalhos também sugerem diversas sub-classificações, hoje consagradas: acorde de sexta alemã, acorde de sexta italiana, acorde de sexta francesa. O tipo X(#6) é justamente o de sexta alemã: uma tríade maior com acréscimo de sexta aumentada, esta sempre com função de sensível. Assim um Db(#6) pode ser entendido como substituto da dominante de Dó (M/m) justamente porque esta sexta aumentada é a sensível desta tonalidade. Um Db7 contém dób, uma classe de altura que não adquire nenhum sentido no âmbito de Dó (M/m). Db7 é dominante de Solb maior! Naturalmente essa ambiguidade enarmônica foi explorada por diversos compositores, vinculados aos mais variados gêneros musicais; mas isto não invalida a busca por maior precisão de cifragem. A argumentação em favor de uma cifragem mais simples, que facilite a leitura imediata da harmonia pretendida não se sustenta, tendo em vista que hoje muitos músicos estão plenamente acostumados com complexos tipos acordais, tais como X7/4(9) ou F#m7(b5/11/9), etc. Além disso, vem aumentando o emprego de cifras para fins de análise, principalmente no âmbito acadêmico, o que muito auxilia na compreensão de complexas relações harmônicas. E a cifragem da música popular é um sistema bastante difundido, não obstante as divergências de padrão e conceituação. Nesse sentido, o aumento no rigor quando do uso da mesma vem se mostrando cada vez mais necessário. Enfim, a proposta de CÂMARA (2008), pode-se dizer, foi justamente a de trazer certos conceitos e o maior nível de rigor encontrados nesta tradição teórica acima mencionada para o estudo da Harmonia na Música Popular; daí o pioneirismo da cifragem, mas não do conceito.

³⁵ A guitarra, assim como o violão, possui esta característica peculiar: um mesmo *shape* (o mesmo formato de acorde, da maneira que é tocado ao se pressionar as cordas numa região do braço do instrumento) pode soar como outro acorde se tocado em diferentes regiões do braço do instrumento (GREENE, 1994, p.12)

Os compassos 13 a 16 mantêm-se na batida de bossa nova, onde novamente aparece o dominante secundário (Cp.14) e há o rápido aparecimento de um acorde de empréstimo modal (Cp.16.1-16.2):

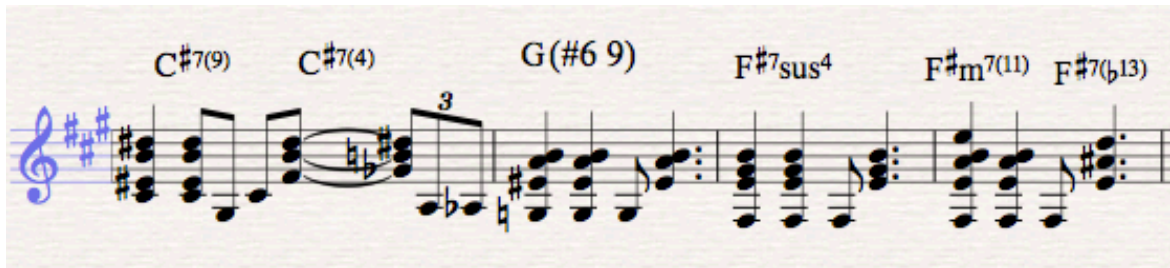


Fig.19- “No Carnaval”, compassos 13 a 16; transcrição feita pelo autor

Nos compassos 17 e 18 a batida se mantém, com o diferencial do uso do dobramento em oitavas da nota mais grave e mais aguda na construção dos acordes [a 4ª em E7(4), Cp17.1-17.2 e a 4ª aumentada em E7(9 #4) (Cp.17.3-17.4):



Fig.20- “No Carnaval”, compassos 17 a 20; transcrição feita pelo autor

Em 18.1-18.2, há o dobramento da 5ª aumentada em A7M(#5), para ocorrer uma transformação no voicing do acorde em A7M(13). O que era um intervalo de 8ª justa no compasso anterior transforma-se em 7ª maior descendente, e a nota que constituía a 5ª aumentada do acorde anterior desloca-se um semitom acima para transformar-se na 13ª deste,



; a sequência é conectada ao acorde seguinte por meio de um pequeno cromatismo e acaba num acorde de sonoridade lídia, D6 (9 #11), logo em seguida há uma

manutenção do acorde com o baixo na quinta, que a cifra denota com o uso do “/5”, e mais um acorde que funciona como um dominante secundário ao acorde do compasso seguinte, G#7(13).



As seqüências de acordes que constituem os compassos 21 a 24, 25 a 28, e 29 a 34 [identificados na transcrição como **a**), **b**) e **c**)], são rearrmonizações graduais e mais complexificadas da mesma seqüência harmônica. Na parte **a**), apresenta-se a seqüência original (um compasso de G#7(13), um de C#7(#9) e dois de F#m, intercambiando entre a sétima e a sexta nos dois compassos).

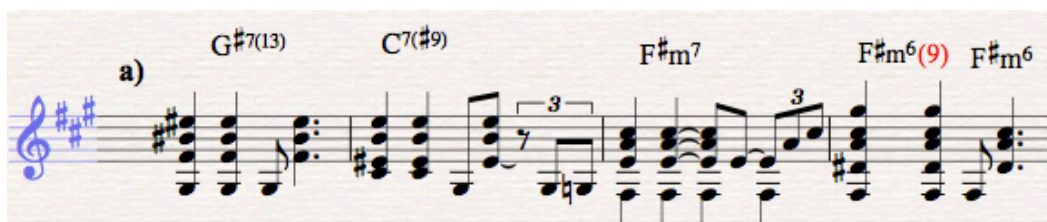


Fig.21- “No Carnaval”, compassos 21 a 24; transcrição feita pelo autor

Em **b**), mantém-se os dois primeiros acordes e transforma-se o acorde de F# de menor para do tipo dominante (F#7), com muitas tensões (13^a maior e 9^a aumentada); parte do *voicing* se mantém no acorde seguinte [C7(#9)] e desce meio tom abaixo para B7(#9), cuja estrutura o guitarrista repete oitava acima em *glissando*, para retornar ao dominante substituto do primeiro acorde da parte **c**), A(#6 13).



Fig.22- “No Carnaval”, compassos 25 a 28; transcrição feita pelo autor

Finalmente, em **c)**, Toninho expande a duração do primeiro acorde por quase 4 compassos (Cp.29-32.1), inserindo dominantes em ciclo de 4as (Cp. 30.3-30.4), fechando com o dominante alterado de F#m (Cp.32.2-32.4).

Fig.23- “No Carnaval”, compassos 29 a 32; transcrição feita pelo autor

Sobre este trecho, é interessante salientar o uso do mesmo *voicing* em descida cromática descendente, alternando-os da nota mais baixa para a mais alta, e vice-versa; este uso muito rápido

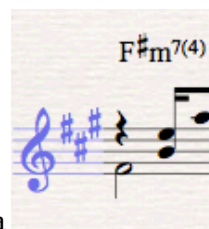
do cromatismo melódico

é um exemplo muito singular de *chord melody*,

o que faz supor que Toninho Horta consegue se utilizar de uma técnica típica da guitarra de jazz de uma maneira original. Em 32.1 é o último momento de G#7(13), e em 32.2 aparece um acorde dominante alterado de C# [C#7(#9)]. A partir de 32.3.2, o guitarrista inicia uma série de acordes cujo *voicing* é construído sobre quartas paralelas: o primeiro, um desdobramento do

dominante alterado em C# (Cp. 32.3.2), a terça omitida

; o segundo



(Cp.33.1-33.3), F#m7, com a quarta substituindo a quinta ; o terceiro, uma inversão de F# maior com o baixo na terça, atuando como acorde de empréstimo modal



; o quarto, uma inversão de E maior com o baixo na terça



; o quinto e último, uma inversão de F#m7M com o baixo na sétima,



acrescido da sexta maior e da nona maior . No caso deste último acorde, só é possível tomá-lo tal qual o atribuímos por conta da estrutura melódico-harmônica que o antecede, um acorde de F#m com a 9ª acrescentada seguida de um cromatismo (Cp.34.1-34.2),



conduzindo à estrutura harmônica citada . Observando o trecho inteiro (Cp. 33-34):

The image shows a musical score for two measures, 33 and 34, of the piece "No Carnaval". The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 33 contains three chords: F#m7(4), F#(9)/A#, and E(9)/G#. Measure 34 begins with an F#m(9) chord and includes a fermata over the first note, followed by a complex rhythmic pattern. The tempo marking "molto rit." is written above the final measure.

Fig.24- “No Carnaval”, compassos 33 a 34; transcrição feita pelo autor

Se considerarmos a curta duração do exemplo (aproximadamente dois minutos e meio) e a regularidade com que o guitarrista se utiliza dos recursos apresentados, podemos considerar que a obra de Toninho Horta tem um potencial didático vasto tanto para o estudo da harmonia funcional como para técnicas de harmonização na guitarra, além da abordagem muito rica para o acompanhamento de uma bossa nova. A abordagem de Toninho Horta, tanto em termos composicionais como de intérprete, tem um elemento único, ímpar, que não se encontra em outro lugar. É brasileiro, tem as estruturas rítmicas comuns a um gênero musical brasileiro (no caso, a bossa nova), mas não é o se trata da apenas incidência do elemento rítmico que aparece frequentemente na música brasileira; também possui elementos que remetem ao jazz norteamericano, mas há no exemplo analisado uma questão harmônica muito particular.

3.2.5 “Choro Bacana”

Aqui está transcrita a primeira parte do tema, sem os segundos iniciais da introdução. O tema de Silveira lança luz sobre a abordagem diferenciada de improvisação que o choro possui. O improviso no choro difere em relação a outros gêneros musicais (entre eles, o que se vale mais fartamente do recurso: o jazz) quanto à realização e técnicas utilizadas bem como em seu próprio sentido de existir. O aparecimento dos músicos virtuosos, que existem em grande quantidade no choro, contribuiu ainda mais para o desenvolvimento destas improvisações. Com o uso recorrente de um número relativamente limitado de elementos, a identidade rítmica assume papel muito importante no improviso do choro (ALMADA, 2008, p.56). Como o aspecto mais premente do exemplo dado é sobre a utilização da improvisação, a análise fraseológica será posta um pouco de lado, em prol da exemplificação da utilização do improviso. A parte A da música é apresentada duas vezes (na parte transcrita pelo autor, do compasso 1 a 17.1, e do compasso 17.2 até 33.1). Observando-se a primeira frase do tema, na primeira exposição (Cp.1.3-5.3), temos:



Fig.25- “Choro Bacana”, compassos. 1 a 5.3; transcrição feita pelo autor

O mesmo trecho na segunda exposição do tema (Cp.17.2-21) está desta forma:

Fig.26- “Choro Bacana”, compassos. 17.2 a 21; transcrição feita pelo autor

Sobre esta frase inicial, vale atentar para o uso da anacruses, uma forte característica do gênero choro, algo como cerca de 77% de utilização nas composições (ALMADA, 2008, p.61), além de mencionar o uso da semínima em combinação com as células rítmicas, especialmente em inícios ou conclusões de frases (IBID, p.11). Em cima destas células rítmicas, há um encaixe melódico, geralmente feito em forma de arpejos, que podem ter um contorno ascendente, descendente, com arpejos quebrados, com notas de arpejo alternadas, com salto inicial descendente, entre outros. A combinação entre estes tipos de contorno por célula “cria uma incessante mudança de direção que vai resultar no *contorno geral* da linha melódica de uma frase de choro, caracteristicamente uma constante (e irregular) sucessão de ‘picos’ e ‘vales” (IBID, p.12). Ocorre que a grande diferença entre as exposições de primeira frase é justamente a utilização de arpejos, com o contorno da maneira que o texto de Almada menciona. Comparado à segunda, a frase da primeira exposição é uma espécie de “esqueleto” de referência (em termos de análise musical), que algumas alterações rítmicas propiciam a adição de notas no mesmo trecho, de modo a criar a “cascata” de notas ascendentes e descendentes da segunda exposição da primeira frase. O arpejo é o ponto de partida para as formulas de inflexões, conhecidas habitualmente por: nota de passagem, apogiatura, escapada por salto, suspensão, antecipação e *cambiata*_ uma nota

de resolução “cercada” ascendente e descendente por inflexões distanciadas por grau conjunto (IBID, p.29-33). No compasso 21, primeiro tempo, é observado o uso da *cambiata*. Observemos agora a segunda frase, primeira exposição (Cp.5.4-9.3):



Fig.27- “Choro Bacana”, compassos. 5.4 a 9.3; transcrição feita pelo autor

Comparada à segunda exposição (Cp.22-25):



Fig.28- “Choro Bacana”, compassos. 22 a 25; transcrição feita pelo autor

Na segunda exposição da frase, foi abandonada a anacruse, devido ao movimento anterior da primeira frase, um arpejo descendente de Sol menor, que agora é retomado de maneira ascendente (Cp.22), para daí em diante encadear um arpejo atrás do outro. Ineressante salientar o uso do arpejo diminuto no compasso 24 e o cromatismo, junto ao arpejo diminuto, no compasso 25. Interessante é notar como tanto cromatismo quanto uso de arpejos são procedimentos comuns tanto ao choro quanto ao jazz, ainda que as abordagens sejam diferenciadas. Vamos à terceira frase, primeira exposição (Cp. 9.2.4-13.2.3):

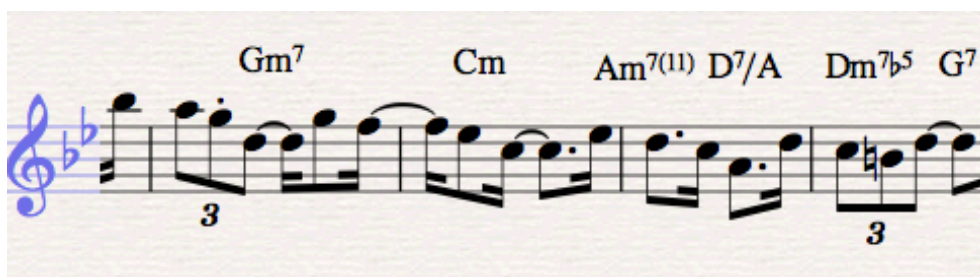


Fig.29- “Choro Bacana”, compassos. 9.2.4 a 13.2.3; transcrição feita pelo autor

Comparada à segunda exposição (Cp. 25.2.4-29):

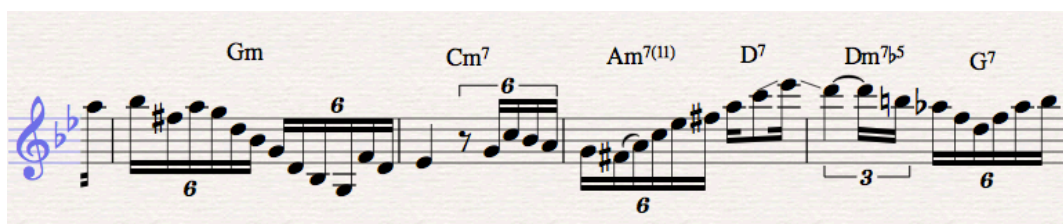


Fig.30- “Choro Bacana”, compassos. 25.2.4 a 29; transcrição feita pelo autor

Da primeira para a segunda exposição, persiste a substituição da segunda pelo uso de arpejos em cascata, atentando-se para o uso da *cambiata* (Cp.26.1) e do arpejo quebrado (Cp.26.2). Observa-se também o uso de um *lick* jazzístico para uso num dominante³⁶



mas que a rítmica em sextinas e a antecipação (a melodia aparece ainda sob o acorde de Cm) “suaviza” o sotaque do jazz e aproxima mais do choro, conforme aparece no trecho Cp.27.2-28. Por fim, a última frase, na primeira exposição (Cp.14.4-17.1):



Fig.31- “Choro Bacana”, compassos. 14.4 a 17.1; transcrição feita pelo autor

Comparando com a segunda exposição (Cp.30-32.1):


³⁶ COKER, 1991, p.82



Fig.32- “Choro Bacana”, compassos. 30 a 32.1; transcrição feita pelo autor

O dado mais relevante ao analisarmos os dois trechos acaba sendo a observação do uso



recorrente por toda a primeira exposição de um único motivo , adaptado harmonicamente para cada acorde, o que só não ocorre no compasso 16, onde aparecem notas do acorde respectivo compasso em sextas. Comparativamente, a segunda exposição da última frase toma apenas da primeira exposição o uso das sextas, de forma harmônica ao invés de melódica como foi utilizada na primeira exposição, além de utilizar a semínima em combinação com as células rítmicas na conclusão da frase, o que é típico do choro (ALMADA,2008, p.11). Para o estudante de guitarra, o que interessa nas melodias do choro, e em particular quando “transfigurados” ao abraçarem outros gêneros como o jazz, é a possibilidade de um exemplo estático de uma estrutura melódica, possível de ser reutilizada em improvisos, da mesma forma que ocorre em melodias como “Ornithology” e “Donna Lee”, do saxofonista Charlie Parker³⁷. Só que, como o exemplo analisado sugere, isto é feito de uma forma mais original, mais brasileira; ainda que não se abandone de todo o modelo estrangeiro, seu conteúdo é tomado com um olhar crítico. No choro, a abordagem sobre a improvisação é diferente de outros gêneros como o jazz, onde ocorre a separação tema-improviso. Na maior parte das vezes, o improviso do choro se dá tanto durante o tema, como uma espécie de variação sobre este, ou de forma contrapontística, quando um outro instrumento “conversa” com a melodia, tarefa geralmente executada pelo violão de 7 cordas num regional (ALVARES, 1998), mas que outro instrumento pode assumir, como ocorre com o clarinete na gravação que originou esta análise.

³⁷ O “Omnibook” é um conhecido livro de temas e transcrições de solos do saxofonista, indicado para o processo de ensino de improvisação jazzística

3.2.6. “Rabo de Foguete”

No trecho analisado do solo (2:47-3:17 no fonograma), que é antecedido por frases comuns de rock e blues, o grande diferencial é a acentuação rítmica dada a clichês melódicos comuns aos guitarristas *shredders*³⁸. “Gêneros musicais são constituídos não apenas pelos seus elementos musicais, mas também pela maneira específica que estes elementos são executados” (BARRETO, 2012, p. 120). Solari toca em semicolcheias procurando se aproximar da levada do samba-choro do pandeiro, que atua como instrumento de acompanhamento no fonograma. A levada do pandeiro em samba-choro, como se observa, é feita em semicolcheias sucessivas, “com uma leve acentuação nas primeiras semicolcheias e um acento mais forte nas últimas semicolcheias de



grupo” (BARRETO, 2012, p.108), e é desta forma que o guitarrista toca em todo o trecho transcrito. Observando-se a primeira frase:



Fig.33- “Rabo de Foguete”, compassos. 1 a 4; transcrição feita pelo autor

Percebe-se um início em síncope (Cp.1), que se não ocorre em anacruse, habitual em início de frases do choro, ocorre aqui em acéfalo, que aparecerá em quase todas os inícios de frases adiante. O arpejo diminuto descendente do terceiro compasso é utilizado frequentemente por guitarristas *shredders*, só que aqui com a rítmica do pandeiro em samba-choro. Na segunda frase (Cp.5-8), há outro arpejo diminuto, ascendente, sendo utilizado (Cp.6-7), só que aqui com o padrão de arpejo quebrado característico do choro, conforme aparece em “Choro Bacana”.

³⁸ Literalmente, “retalhadores”, apelido dado nos Estados Unidos aos guitarristas muito rápidos. O termo se popularizou na década de 1980, a partir do sucesso de guitarristas como Yngwie Malmsteen e vários que sucederam a ele, inclusive guitarristas como Solari (BIENSTOCK & ADELORT, 2011; MCMANUS, 2010)



Fig.34- “Rabo de Foguete”, compassos. 5 a 8; transcrição feita pelo autor

Na terceira frase (Cp.9-13) , ocorre o início por anacruse no 9º compasso, seguido de um padrão melódico pouco comum a um *shredder* (Cp. 10-12), um padrão escalar “quebrado”, muito similar



ao que ocorre na parte B de “Um a Zero” (Pixinguinha)



Fig.35- “Rabo de Foguete”, compassos. 9 a 13; transcrição feita pelo autor

A partir do compasso 13, que pode ser considerada uma interseção entre a terceira e a quarta frase³⁹, passa a haver uma espécie de retrógrado da terceira frase (Cp.13-16)⁴⁰, só que utilizando mais notas cromáticas do que notas de escala, sobretudo entre os compassos 13 e 14:

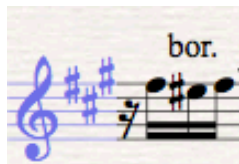


³⁹ A harmonia em F#m no compasso 13 (mesmo acorde do compasso anterior) dá a entender a finalização da terceira frase; por outro lado, o movimento ascendente como um “retrógrado” da terceira frase que se estende pela frase seguinte, dá a entender que o compasso também é o início da quarta frase

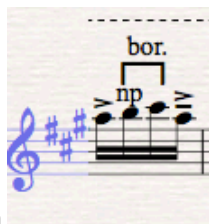
⁴⁰ Não se trata de um retrógrado literal, mas no sentido de se manter o mesmo contorno melódico

Fig.36- “Rabo de Foguete”, compassos. 13 a 16; transcrição feita pelo autor

Quando aparece a quinta frase (Cp.17.1.2-25.1), é importante apontar a construção da primeiro membro de frase (17.1.2-20.1.2), que inicia em acéfalo é sincopada como a primeira frase, mas ocorre agora uma construção melódica que se repete nos compassos 18 e 19:



bordaduras (Cp.18.1) seguidas de uma curiosa mistura de bordadura e nota de



passagem .



Fig.37- “Rabo de Foguete”, compassos. 17.1.2 a 20.1.2; transcrição feita pelo autor

Segue o segundo membro de frase (Cp.20.1.3-25.1), onde há um padrão cromático até o primeiro quarto de tempo do compasso 22, para haver outra “quebra” de escala como havia ocorrido na segunda e terceira frases, sendo desta vez em sentido ascendente, culminando na 9ª do acorde Bm7, na que costuma ser a nota mais aguda da guitarra (Mi 5), obtida por um *bend* na 22ª casa do instrumento.



Fig.38- “Rabo de Foguete”, compassos. 20.1.3 a 25.1; transcrição feita pelo autor

Então, surpreendentemente, Solari toca uma nota ainda mais aguda, um F \sharp 5 no início da sexta e última frase (Cp.25.2.4-32.1.1), na região mais aguda do instrumento_ casas 22 e 24 da primeira corda_ que funcionam como um recurso dramático bastante interessante.



Fig.39- “Rabo de Foguete”, compassos. 25.2.4 a 32.1.1; transcrição feita pelo autor

Ainda que do ponto de vista melódico haja elementos comuns a um guitarrista *shredder*, este solo soa muito diferente por causa da acentuação rítmica e o uso de síncope. O trecho analisado pode ajudar a esclarecer possíveis dificuldades dos estudantes de guitarra em questões rítmicas, o que pode ajudá-los a estudar outros gêneros musicais onde este tópico assuma maior importância e ampliar as possibilidades melódicas e rítmicas ao aluno, tenha ele uma formação mais calcada no rock ou em qualquer outro gênero, já que a perspectiva contrária pode ser pensada: a de inserir um guitarrista que tenha uma abordagem mais rítmica em texturas mais distorcidas, comuns ao rock. Em suma, pode-se ampliar as possibilidades e experiências ao aluno de guitarra por meio deste exemplo.

3.2.7 “Choro Pra Aurélio”

Mais uma vez, a questão rítmica aparece como elemento diferencial, neste tema que é um choro lento, de padrões melódicos que remetem ao jazz, de caráter virtuosístico. Na primeira parte (Cp.1.3 a 6.1) a melodia é tocada pela guitarra, em terças, onde consideraremos a melodia do segundo sistema como a principal. A primeira frase do tema (Cp.1.3-3.1.2) inicia-se em acéfalo com uma construção melódica que faz uso da *cambiata* após um pequeno uso da escala menor, depois segue fazendo o arpejo de ré menor, para engatar dois clichês melódicos jazzísticos baseadas em II-V conduzido a Fá maior, no compasso 2, sendo o primeiro acorde Gm7 e o segundo, A7 (o que confere ao trecho uma sonoridade de A frígio). Cabe desde já ressaltar o caráter da acentuação do pandeiro (como ocorreu em no solo de Solari em “Rabo de Foguete”), como se a guitarra fosse um pandeiro tocando no andamento dobrado ao da música. Há também

acentuações nas partes onde a guitarra toca *legatos*.

Fig.40-“Choro Pra Aurélio”, compassos 1 a 3.1.2; transcrição feita pelo autor

Na segunda frase (Cp.3.1.3-5.2) a melodia é construída inicialmente com um arpejo de ré menor com um cromatismo de fá a sol e continua sobre a escala diminuta descendente que se estende por duas oitavas, (G F E D C# B A# G# G F E D B), do Cp. 3.2.1 a 4.1.8, e produz um efeito interessante sobre os acordes do trecho (F7(13) e E7b9, pela ordem). Em 4.2, a melodia toca 8 notas sequenciais do modo mixolídio em Lá maior, condizente com a harmonia do trecho, A7. As frases se repetem, com uma conexão feita no fim da primeira para a segunda frase (casa de 2ª repetição).

Fig.41-“Choro Pra Aurélio”, compassos 3.1.3 a 5.2; transcrição feita pelo autor

Na segunda parte do tema (Cp. 6.2.2), a melodia descreve um arpejo de D (dominante de G, acorde do compasso seguinte), para depois reiniciar a melodia com uma apogiatura, tal qual no início da primeira parte.



Fig.42-“Choro Pra Aurélio”, compassos 6 a 10.2; transcrição feita pelo autor

Daí em diante, o conceito adotado parece ser o de um “choro transfigurado”, choros criados fora de seu ambiente habitual, mais universalizados, como os feitos por Heitor Villa Lobos, Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal (CARRILHO, 1996). Ademir parece ter se influenciado particularmente por este último, pois a melodia e harmonia tem muitas similaridades com os choros e outras músicas do “bruxo”, como quando utiliza escalas de tons inteiros (Cp.9), e seqüências harmonicas que mudam de centro tonal sem relação entre si⁴¹ (Cp. 10 a 14).



Fig.43-“Choro Pra Aurélio”, compassos 10 a 14.3; transcrição feita pelo autor

Adiante (Cp.14-16.1.3), há uma frase que faz uso de modos nordestinos descendentes (SIQUEIRA, 1956), que no exemplo são tocados com repetição de notas muito frequente, o que exige consideravelmente da mão direita (mão da palheta) do guitarrista que vier a tocar o tema.



Fig.44-“Choro Pra Aurélio”, compassos 14 a 16.1.3; transcrição feita pelo autor

⁴¹ Para aprofundamento na obra de Hermeto Pascoal, consultar COSTA-LIMA NETO (1999) e CAMPOS (2006)

Segue o uso de notas repetidas na última frase (Cp.16-19)⁴², desta vez usando o arpejo de G7M (Cp.16.1) e a escala de sol menor melódica (Cp.16.2-18.1.3) como extrato melódico.



Fig.45-“Choro Pra Aurélio”, compassos 16 a 19; transcrição feita pelo autor

Sobre o esforço dispensado para a execução desta música, ela é a maior parte do tempo executada em fusas, com o diferencial rítmico da acentuação “abrasileirada” como um pandeiro. Ainda que o andamento não seja rápido ($\text{♩} = 65$), a melodia praticamente não para, corroborando com o caráter virtuosístico habitual do choro, o que trará ganhos técnicos ao guitarrista que desejar tocá-la. O aspecto técnico é bastante visível no exemplo mas, por tudo que foi dito anteriormente, também há um grande campo de estudo em improvisação, sobre a utilização de modos e uma maneira particular que o compositor utilizou para compor baseado em alguns clichês melódicos, oriundos ora do choro, ora do jazz.

⁴² O autor considera que houve uma elisão entre a penúltima e a última frase do tema agora analisado

3.2.8 “Engasga Gato”

O primeiro membro da primeira frase inicia com arpejos ornamentados com bordaduras e apojeturas seqüenciais (Cp.1)⁴³. Já se observa uma acentuação típica dos frevos:



Fig. 46- “Engasga Gato”, compassos 1 a 2.2; transcrição baseada em partitura gentilmente cedida por Luciano Magno

Ao se assistir em vídeos⁴⁴ o músico tocando este trecho do tema, observou-se que, neste momento, ele utilizou o recurso técnico do *sweep picking*⁴⁵. Não somente pela inflexão característica do frevo, os arpejos são construídos de maneira pouco usual, e o estudo dos *sweeps* utilizados no trecho poderiam enriquecer tanto a técnica quanto o vocabulário melódico do estudante de guitarra. Segue o segundo membro de frase (Cp.2.3- 4), repete os arpejos com bordaduras e apojeturas seqüenciais (Cp.3) , mais o uso de cromatismos, com as sincopes características no frevo (Cp. 4):

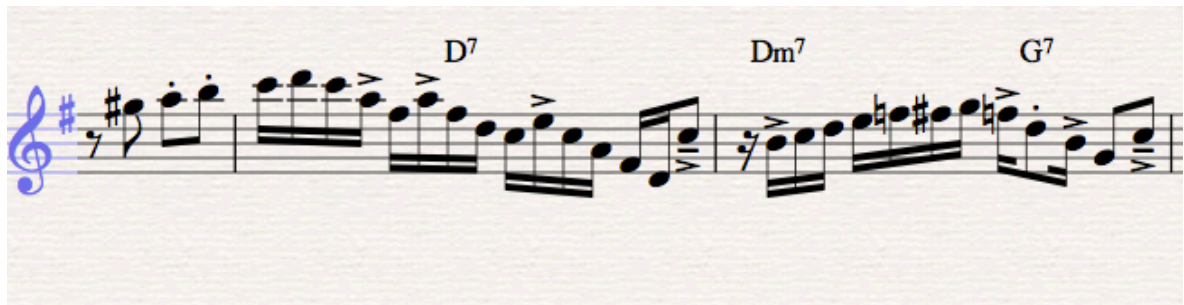


Fig. 47- “Engasga Gato”, compassos 2.3 a 4; transcrição baseada em partitura gentilmente cedida por Luciano Magno

No primeiro membro da segunda frase , é interessante observar no trecho o uso de arpejos de tétrades, com uma ou outra nota de aproximação cromática, uma característica melódica das frases de jazz que a agógica do frevo dilui.

⁴³ no primeiro forma um arpejo de G6(add9); no segundo, um arpejo de D7(9)

⁴⁴ < <http://www.youtube.com/watch?v=KjxDMAyD9tU>> e < <http://www.youtube.com/watch?v=G-neAgLEdHE>>

⁴⁵ Literalmente, “palhetada em varredura”. A palheta ataca as cordas num sentido único um grande número de cordas, acarretando em grande economia de movimento. Frequentemente utilizado para arpejos de tríades e tétrades (GAMBALE, 1994)

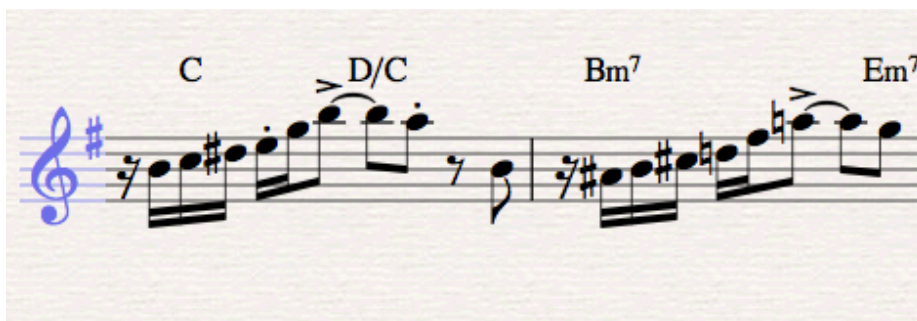


Fig. 48- “Engasga Gato”, compassos 5 a 6.3; transcrição baseada em partitura gentilmente cedida por Luciano Magno

Segue o segundo membro da segunda frase (foi omitida a segunda metade do compasso por se tratar da mesma anacruse do início do tema):



Fig. 49- “Engasga Gato”, compassos 6.4 a 8.2; transcrição baseada em partitura gentilmente cedida por Luciano Magno

A segunda parte do tema inicia com um padrão melódico bastante diferenciado sobre o acorde D7(#9) (Cp.10); no compasso 11, a melodia relaxa um pouco, mas o ritmo é mais “quebrado”, com deslocamentos e pausas, convenções rítmicas recorrentes em frevos.



Fig. 50- “Engasga Gato”, compassos 10 a 11.4.1; transcrição baseada em partitura gentilmente cedida por Luciano Magno

Segue a frase seguinte (Cp.11.4.2-13). No compasso 12 o arpejo de D7(#5) é retomado; tecnicamente, o trecho é tocado em *sweeps* (melodias baseadas em arpejos) e trechos de palhetada alternada (melodias baseadas na escala diminuta_Cp13.2).

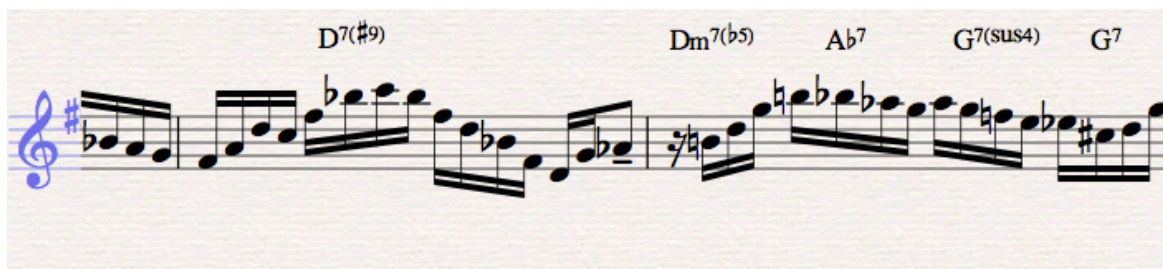


Fig. 51- “Engasga Gato”, compassos 11.4.2 a 13; transcrição baseada em partitura gentilmente cedida por Luciano Magno

Nos compassos 14 e 15, a frase é construída num padrão de bordaduras sobre os arpejos dos acordes que exige bastante da palhetada alternada.



Fig. 52- “Engasga Gato”, compassos 14 a 15; transcrição baseada em partitura gentilmente cedida por Luciano Magno

As bordaduras seguem no começo da última frase (Cp.16.1.3), mas cessam para a utilização dos arpejos dos acordes como extrato melódico (Cp.16.1.4-17),



Fig. 53- “Engasga Gato”, compassos 16 a 17; transcrição baseada em partitura gentilmente cedida por Luciano Magno

que também ocorre no trecho diferente da repetição da última frase (Cp.18):



Esta música pode contribuir para o vocabulário do guitarrista de maneira significativa, por uma série de razões. Em primeiro lugar, apresenta o guitarrista interpretando um frevo, gênero pouco freqüente de pesquisa musical, sobretudo no eixo Sul/Sudeste (MARQUES, 2007). Segundo, como se trata de um gênero musical que é caracterizado pelo virtuosismo, em grande parte por conta do andamento acelerado típico do gênero, provavelmente haverá um ganho em termos de técnica para o estudante de guitarra.

Observa-se na quase totalidade dos exemplos analisados um componente rítmico muito destacado. Nos exemplos em que a guitarra atua como instrumento acompanhador (Flor de Lis e No Carnaval), existe uma ênfase evidente no ritmo, mas há no caso de “Flor de Lis” uma questão rítmica diferenciada; isso acontece porque a guitarra, devido a sua tessitura médio-grave, trabalha como uma espécie de “amalgama” da seção harmônica (piano elétrico) e rítmica (bateria), e as escolhas rítmicas são as responsáveis pelo sucesso deste amálgama. A única exceção parece vir da análise de Toninho Horta, em que o componente rítmico (acompanhamento de bossa nova) foi eclipsado pelos componentes harmônicos muito particulares que caracterizam o estilo do guitarrista. Nos exemplos em que a guitarra improvisa ou executa o tema, ela está inserida nos contextos rítmicos de cada gênero musical escolhido por cada tema (frevo, choro, etc.). A guitarra nestes casos não se comporta, por exemplo, como nas atuações observadas nos discos do Tropicalismo, quando repetem o ideomatismo habitual dos gêneros norteamericanos (jazz, blues, rock) sobre uma base rítmica de gênero brasileiro. Ao chamarmos a “guitarra brasileira” como tal, estamos falando na maior parte das vezes de uma guitarra com muito ritmo; ritmo este oriundo de um gênero musical brasileiro.

3.3 A metodologia na prática –passos para continuar a investigação

3.3.1 Levantamento de dados

Foi construído um roteiro de entrevistas, cujo propósito era levantar, a partir da história profissional de cada entrevistado e sua perspectiva sobre o objeto de estudo, hipóteses, pistas que levassem à construção da metodologia de ensino de guitarra com foco na música brasileira, e que dado à relevância dos participantes dentro do objeto de estudo, pudessem de alguma forma contribuir com a construção desta metodologia. Os sujeitos da pesquisa foram escolhidos com base nos critérios de representatividade, por terem relação com o objeto de pesquisa, e relevância didática, por serem educadores do instrumento e supostamente sujeitos capazes de avaliar de forma mais abalizada o impacto do que é proposto nesta dissertação. Foram entrevistados guitarristas que acompanharam intérpretes de música brasileira, em cujos trabalhos é demonstrada identificação com a música brasileira, brasileiros e estrangeiros, residentes ou não no Brasil; baseando-se na ideia levantada por GOMES (2005) acerca da influência dos instrumentos de cordas trasteadas na abordagem dos guitarristas brasileiros sobre o instrumento, também foram entrevistados violonistas e/ou multiinstrumentistas de cordas que tocam guitarra. Foram entrevistados 15 músicos, dos quais 14 foram utilizados para a análise desenvolvida. Integram o quadro de respondentes:

1. Leonardo Amuedo- 45 anos, guitarrista uruguaio, foi radicado na Holanda por muitos anos e acompanhou a cantora de jazz Laura Fygi; no Brasil, foi guitarrista da banda de Ivan Lins; atualmente é músico do trumpetista norteamericano Chris Botti.
2. Alexandre Carvalho- 49 anos, guitarrista carioca muito reconhecido na comunidade de jazz do Rio de Janeiro, já integrou a banda de João Bosco e foi professor de guitarra, teoria do jazz, prática de conjunto e *Brazilian ensemble* da Manhattan School of Music de 2007 a 2011.
3. Sérgio Chiavazolli- 51 anos, guitarrista e multiinstrumentista carioca, já participou das bandas de Oswaldo Montenegro e Caetano Veloso; atualmente integra a banda de Gilberto Gil.
4. Daniel Imenes- 33 anos, carioca, professor de guitarra da Step Academia de Música e integrante da banda que acompanha o guitarrista Pepeu Gomes.
5. Luciano Magno- 42 anos, guitarrista baiano de Paulo Afonso (BA), mas radicado em Pernambuco; seu trabalho autoral é calcado em gêneros musicais nordestinos, notadamente o

frevo. Também é produtor e acompanhou vários artistas nordestinos como André Rio, Nando Cordel e outros.

6. Daniel Marques- 34 anos, violonista carioca cujo trabalho autoral foi levado a vários países no exterior como Estados Unidos, no festival South By Southwest, e vários festivais de música da Europa; também é guitarrista da banda Frevo Diabo.

7. Humberto Mirabelli- 44 anos, carioca, professor de guitarra do CIGAM (Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical), tendo integrado a banda dos cantores Leny Andrade e Emílio Santiago como violonista e guitarrista.

8. Davi Moraes-40 anos, guitarrista carioca que trabalha atualmente com a cantora Maria Rita, também trabalha com seu pai, Moraes Moreira (fundador dos Novos Baianos) e colaborou nos trabalhos de Adriana Calcanhoto, Vanessa da Mata, Lincoln Olivetti e outros.

9. Mike Moreno- 34 anos, guitarrista norteamericano de jazz, muito reconhecido na atualidade por seu trabalho solo, é um colaborador freqüente de artistas brasileiros, como os baixistas Leo Cioglia e André Vasconcellos.

10. Daniel Santiago- 34 anos, violonista e guitarrista de Brasília, integra a banda do bandolinista Hamilton de Holanda e o grupo Teatro Mágico, tendo colaborado com artistas de música brasileira como Ivan Lins, entre outros.

11. Ricardo Silveira- 56 anos, guitarrista carioca que já acompanhou vários artistas de música brasileira como João Bosco, Gilberto Gil, Elis Regina, Boca Livre, Ney Matogrosso, entre outros; além de ter um trabalho autoral reconhecido na comunidade musical brasileira e internacional.

12. Mateus Starling- 34 anos, guitarrista carioca de jazz *fusion* e professor de guitarra, já assinou várias colunas e artigos de revistas especializadas em guitarra como Cover Guitarra e Guitar Player Brasil.

13. Rômulo Thompson- 46 anos, professor de guitarra carioca que formou vários instrumentistas que hoje são destacados músicos profissionais no Rio de Janeiro como Vinícius Rosa, Alex Martinho, Bernardo Bosisio, Max Vianna, entre outros. Como guitarrista, acompanhou as cantoras Baby do Brasil e Zélia Duncan.

14. Eduardo Visconti- 35 anos, professor de guitarra de São Paulo, foi professor de guitarra da UNICAMP de 2007 a 2012. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). Já tocou com Fafá de Belém, Daniela Mercury, Roberto Sion, entre outros.

O roteiro de entrevistas continha as seguintes perguntas:

- 1- Como você se vê como guitarrista em relação a improvisação e acompanhamento? Você costuma se basear em outros músicos?
- 2- Você tem admiração por algum grande ícone da guitarra?
- 3- Você costuma copiar fragmentos de solos desse ícone em suas improvisações?
- 4- No Brasil, a música regional e a americana são muito fortes como fonte de inspiração para os artistas e ora se juntam, ora se opõem, numa relação mais ou menos tensa. Como você equilibra música brasileira e americana no seu trabalho como intérprete/compositor/professor/arranjador?
- 5- O que é para você tocar música brasileira na guitarra? Você utiliza padrões da música brasileira (da música nordestina, gaúcha, afro-brasileira, batidas de instrumento, padrões rítmico-melódicos, escalas, etc.)?
- 6- O que você acha que deveria ser ensinado numa aula de guitarra com foco na música brasileira?
- 7- Você considera que algum repertório deveria estar incluído numa aula de guitarra com foco na música brasileira (pode inclusive ser uma composição sua)?

3.3.1.2 Respostas à primeira pergunta (“Como você se vê como guitarrista em relação a improvisação e acompanhamento? Você costuma se basear em outros músicos?”)

“Eu escuto mais pianistas do que guitarristas...Na verdade escuto muito Herbie Hancock e Keith Jarrett. Meu gol é poder tocar ou sentir a improvisação como eles, só que na guitarra.”(AMUEDO, 2013)

Eu tenho mania de ouvir outros instrumentos, sempre tive. Na verdade eu acho que não gostaria de tocar guitarra não, eu gostaria mais de ser um pianista, um talvez um soprista [...] Isso vai depender da formação que eu to tocando, se for trio eu viro um pianista mesmo, começo a tocar acordes inclusive são mais chatos de fazer na guitarra, tem certas (como se fala no popular) “aranhas”, eu gosto de fazer isso...Eu vejo muito assim, os bons pianistas, que sabem harmonizar bem, que eu gosto da maneira que eles harmonizam, e pego um pouco daquelas ideias na guitarra. Se eu estou num trio eu gosto de fazer acordes bem cheios, de trabalhar com texturas, às vezes eu “engordo” mais os acordes, às vezes coloco eles com um pouco menos notas. Agora, se eu toco com um pianista, aí eu combino muito com o pianista o que vai ser feito. [...] E em termos de improvisação, eu me inspiro muito nos saxofonistas, em alguns pianistas também, e não ouço muita guitarra.(CARVALHO, 2013)

A improvisação foi aquela forma que eu te falei, que é você aproveitar o que cada músico tem, estudar a matéria que ele tá oferecendo e daí, a partir daí, eu começo a fazer o que tem dentro de mim, da minha música. Eu realizo a minha música O importante pra mim é entender o que ele tá fazendo, qual matéria que ele tem. Em matéria de acompanhamento, pra mim, pra cada pessoa varia o acompanhamento, ou seja: eu vou fazendo o acompanhamento de acordo com as pessoas que tão trabalhando dentro desse negócio, entendeu? É como eu te falei: um dó maior pra cada pessoa é diferente. Então, o acompanhamento varia com as pessoas que estão tocando, no dia que estão tocando, da forma que estão tocando... É tudo variado nesse ponto. (CHIAVAZOLLI, 2013)

No meu "momento" atual realmente tenho me voltado mais para questões de acompanhamento mais do que improvisação em si. Apesar de nosso instrumento ter como origem o acompanhamento passamos a maior parte do tempo no "solo". Atualmente devido ao meu envolvimento com o trabalho do Pepeu Gomes[como músico acompanhante] e dos Novos Baianos[como inspiração], tenho buscado essa pesquisa e amadurecimento em certas áreas da música brasileira da qual tinha vivenciado pouco, confesso. Sempre fui mais voltado para a improvisação mas sei da importância do acompanhamento. E, sim, me baseio em outros músicos, música é linguagem. (IMENES, 2013)

A minha relação com a música sempre foi bem abrangente. Comecei a tocar guitarra escutando gêneros variados. Como naquele momento não tínhamos uma metodologia disseminada por todo o país, a gente tinha de correr atrás mesmo, se virar... Creio que tive muita sorte, por meu pai também tocar um instrumento, o acordeon. Ele me passava as progressões harmônicas mais utilizadas no choro, no samba, no baião. É uma base muito sólida pra quase tudo, é igual ao jazz. Na guitarra, há uma tendência em focar no solo e o acompanhamento ter um papel secundário. Comigo, sempre equilibrei isto. Gravei e produzi muitos discos ao longo da carreira, tocando gêneros completamente diferentes. Isto nos traz experiência. (MAGNO, 2013)

[...]Hoje em dia, eu acho que depois que eu descobri o violão, depois que eu descobri a música clássica, a música universal européia, eu fui mudando muito. A minha vontade de improvisar, por mais que eu tenha essa dívida comigo mesmo de estudar mais tecnicamente, a minha vontade de improvisar é que a coisa se aproxime mais duma improvisação (real) do que desenvolver o solo, entende? [...]. Enfim, eu acho que pra mim o que eu tenho como ideal, acho que até na parte rítmica por eu ter uma facilidade, uma predileção, o que eu acho que falta muito na guitarra brasileira é saber acompanhar. Porque eu tenho a impressão de que os guitarristas conhecem os ritmos e gêneros musicais brasileiros de uma maneira muito superficial. É difícil você encontrar um guitarrista, com técnica de guitarra de palheta e tal, que toque forró direito, e tenha um monte de levada de zabumba na cabeça. Isso é a coisa dos métodos: forró, exercício numero 1; exercício numero 2. Dá três exemplos, e tal... É bom pra começar? É bom pra começar. Tem sua utilidade? Sim. É legal estar registrado isso aí. Mas, cara, falta talvez pra entrar nessa praia, eu arrisco dizer, o cara conhecer mesmo Jackson do Pandeiro, vai ouvir as músicas todas. Porque as vezes o instrumentista não tá interessado na música, ele quer a *performance*. (MARQUES, 2013)

Então, o momento que eu vivo hoje é um momento mais do acompanhante. Porque eu comecei ao contrário: eu comecei com o jazz, e depois é que eu fui fazer baile, apesar de que eu fazia noite e tudo mas, quando eu conheci o jazz lá em meados de 1989, 88, eu me apaixonei tanto que eu quis me dedicar a isso[...] E aí o tempo foi passando, eu fui caindo na noite, fui fazer baile, toquei 5 anos com a orquestra do maestro Cipó[...]. Mas uma coisa é o baile e outra coisa é o artista dentro de um estúdio, onde temos que ter muito mais cuidado com o que a gente vai fazer, e em gravação ao longo do tempo eu fui descobrindo isso. E aí, uns anos depois, eu voltei com força também pra improvisação, mais maduro por conta dessa consciência do acompanhamento.[...]Então eu me vejo assim: no acompanhamento é isso, é uma necessidade profissional, mas aprendi com o tempo a gostar muito do acompanhamento, condução de voz, mão direita no nosso caso, tanto de palheta quanto de pegada de violão. E a improvisação, [...], nas minhas aulas eu falo isso[...], que improvisação é um dever do músico. Obviamente tô falando do músico que pretende alçar carreira profissional.[...] Porque é um raro momento onde você pode ser protagonista na música. Quer dizer, não só na execução de uma melodia, na interpretação de uma melodia, mas também na criação de uma nova melodia. [...] (MIRABELLI, 2013)

[...] Mas tem uma coisa que me ajudou muito, muito, e quanto mais eu fui desenvolvendo eu percebi que é o negócio da intuição. E a prática disso é...O sentimento, você às vezes... Escutar a situação que tá ali, o que tá vindo daquela música, daquele artista, daquele parceiro...Até dentro do meu próprio trabalho. E deixar a intuição fluir, assim tipo... Eu acabo me achando mesmo quando eu me perco, em algum lugar eu vou me encontrar ali de novo e seguir. [...]Então, essa é a história. Eu dou muito valor a ter essa espontaneidade, deixar a intuição vir, juntar, claro, com o conhecimento, sempre, com a experiência, como eu falei: começar cedo me deu uma experiência, que também me dá um preparo muito bom pra enfrentar as situações que te exigem mais, e que são novas.[...] Então, eu acho que isso também me ajuda a colocar minha assinatura nas coisas que eu faço. As pessoas que conhecem, ouvem e dizem “acho que essa guitarra aí é o Davi”, já reconheceu o toque, o timbre, a levada, alguma coisa que...Que é o que eu admiro nos guitarristas dos quais eu sempre fui fã e admirei, tanto do Brasil quanto de fora: que é os caras terem assinatura, se você escutar assim o primeiro acorde [e dizer] “isso aqui é o Pepeu (Gomes)”, “isso é o Lanny Gordin”, “isso aí é o Robson Jorge, com certeza”. Porque os caras têm assinatura. Nessa questão da improvisação eu diria três palavras: sentimento, coragem e intuição_ expressão, né? (MORAES, 2013)

Sabe, isso sempre muda, depende com quem eu estou tocando. Não tem uma abordagem particular que eu tenha ou qualquer outra.. Muda de banda pra banda, o baterista, quem está tocando saxofone, sabe, que tipo de música é, tudo... Então, não há uma abordagem particular pra mim, é só... Minha opinião é que depende da canção que a gente tá fazendo,

sabe? Mas também depende de quem está na banda. Mas, o que quer que seja, é só fazer a música se “sentir bem”, essa é a coisa principal, não é tocar demais, e tentar fazer todo mundo na banda tocar junto⁴⁶. (MORENO, 2013)

Me considero um compositor que desenvolveu um lado de acompanhamento forte e um estilo de improvisação que sempre servirá ao mais importante, que é a composição. O ambiente musical brasileiro é muito eclético e aproveito disso pra me enriquecer como músico e compositor. No Estados unidos e Europa o ambiente é mais segmentado. O guitarrista de jazz só toca jazz. Aqui nós temos que tocar um monte de coisa pra sobreviver. Isso é muito bom mas também fica mais difícil se tornar um especialista em algum estilo. (SANTIAGO, 2013)

Pra mim, tudo faz parte [da mesma coisa]. Porque quando eu acompanho, muitas vezes eu tô improvisando...O acompanhamento. Dependendo do tipo de música. Por exemplo, ontem mesmo eu gravei uma música do disco do Boca Livre que o *briefing* do Zé Renato foi que ele achava que a música tinha algo a ver com o James Taylor, que na parte B eu até boleei um negócio, pra cada vez que ia pra parte B eu repetir aquilo. Que é uma maneira de gravar a guitarra tipo preparar um arranjo, é o que os americanos chamam de “*parts*”, você criar partes, que são arranjinhos de guitarra pra fazer. Mas ultimamente quase tudo que eu faço, tem espaço pra eu fazer cada vez de um jeito. Embora a onda tenha uma concepção; mas eu acho que depende do tipo de canção que você tá tocando. Quanto à improvisação, eu sempre me interessei por improvisação, desde que eu comecei a tocar eu sempre gostei de levar som. De sair tocando sem saber o que, sei lá, dois acordes. E depois passei a me interessar a improvisar em harmonia, estudei harmonia, e penso nesse assunto ainda. É isso aí. (SILVEIRA, 2013)

“Eu vejo mais como uma pianista e minhas influências são vindas mais do piano do que na guitarra. Gosto de ver os shapes dos acordes funcionando como possibilidades melódicas e não vendo como coisas separadas”. (STARLING, 2013)

Pra mim, improvisação e acompanhamento andam juntos. Harmonia é melodia empilhada e melodia é harmonia desmembrada. Claro, há a questão do fraseado em improvisação, que é como se fossem sentenças em uma língua. A ambos, improviso e acompanhamento, soma-se a questão rítmica, com a qual lida-se de forma parecida. Deve-se ter uma coleção de “modelos” com o qual se trabalhar. Para isso, é fundamental a referência de muitos outros músicos e estilos. Sempre se pode aproveitar algo. Mas, em geral, todo o material apreendido deve submergir de forma natural, por assimilação. Uma forma seria isolar passagens e trabalhá-las (em estudo) até que haja uma internalização natural, ou simplesmente ouvir muito músicos de quem se quer apreender algo. Assim, de uma hora pra outra todo esse material emergirá de maneira espontânea. (THOMPSON, 2013)

Hoje em dia eu me considero um guitarrista que toca muito mais música brasileira do que, por exemplo, jazz. Eu tive uma formação assim, por mais que falem que tinha música brasileira, o grosso da formação na guitarra, a base foi o jazz. Quer dizer, isso quando eu comecei a estudar sério. [...] E sempre com essa percepção dessa de coisa de jazz e música brasileira, que existe até hoje. E hoje eu tenho uma crítica bem grande a isso, porque esse jazz e música brasileira, quando é música brasileira é praticamente [só] bossa nova. Então, qualquer coisa que sai dessa música brasileira que é bossa nova...Na verdade, são os temas de bossa nova que os guitarrista de jazz tocam, principalmente americanos...Tem um

⁴⁶ “You know, that always changes, depending on who I am playing with. There’s not one particular approach that I have or any other. It changes from band to band, the drummer, who’s playing saxophone, you know, what type of song it is, everything... So there’s not one particular approach for me, it’s just... My opinion, I guess, doing whatever song are we doing, you know? But also, it really depends on who the band is. But whatever it is, it’s just trying to make the music feel good, that’s the main thing it’s not to playing too much, and trying to make it everyone in the band play together”

universo enorme fora disso, né, pra se estudar e tocar música brasileira na guitarra. A começar, o repertório dos próprios guitarristas brasileiros, as composições deles. Isso já seria um grande início, tocar outros gêneros: tocar composição de baião na guitarra, de frevo, de samba. Ir além desse chavão bossa nova-jazz, alguma coisa nesse sentido. (VISCONTI, 2013)

Um dado interessante a ser percebido nas respostas à primeira pergunta foi a influência do piano nos guitarristas de abordagem mais jazzística (AMUEDO, 2013; CARVALHO, 2013; STARLING, 2013). O piano é um instrumento de grande possibilidade melódica e harmônica, e seu uso no jazz é muito freqüente, talvez mais do que a guitarra. É de se esperar, portanto, que sua influência seja sentida, de forma a uma busca de possibilidades de expansão harmônica e melódica para a guitarra. Sobre o piano, também é citada a dificuldade de entrosamento entre ele e a guitarra (CARVALHO, 2013), assunto que já foi citado neste texto.

3.3.1.3 Respostas à segunda pergunta (“Você tem admiração por algum grande ícone da guitarra?”)

“Muitos, George Benson...Toninho Horta...Paco de Lucia...Pat Metheny...John Scofield...(etc)”(AMUEDO, 2013)

Engraçado, eu penso nos grandes instrumentistas de sopro, célebres, Coltrane...Charlie Parker não muito porque eu tenho uma fraseologia mais contemporânea. Os saxofonistas da década de 60 pra cá...Eu me vejo assim. Não ouço muito guitarrista, o único guitarrista que às vezes eu ouço, pra aprender algumas coisas, é o Allan Holdsworth, porque ele tem uma técnica completamente diferente, consegue um frescor da fraseologia muito significativa, ele realmente trabalha com 4 dedos por corda...(CARVALHO, 2013)

Então, nesse ponto é aquilo que eu te falei de eu ter a mudança na minha vida que foi a idéia do Pepeu e do Armando, com os Novos Baianos e a Cor do Som, que eles provaram pra mim de que dava pra tocar o chorinho e baião usando distorção de rock, usando sonoridades diferentes, botando mais pesado. Aí isso pra pra mim eles ficaram sendo ícones na minha vida.(CHIAVAZOLLI, 2013)

“Sim, são diversos mas Heitor TP e o Jeff Beck talvez estejam no topo”. (IMENES, 2013)

“Claro que sim. Eu poderia citar vários, não somente um ícone. Frank Gambale, George Benson, Joe Pass, Armandinho, Heraldo do Monte, Bireli Lagrene, entre tantos outros”.(MAGNO, 2013)

Não. É esse que foi o processo que me transformou. Eu procuro muito mais emular, decodificar na guitarra as coisas que eu pego dos instrumentos de percussão e de material

melódico em geral. Muito mais, muito mais mesmo. De guitarra eu talvez não seja o guitarrista mais típico porque eu não tenho mais pretensões a *guitar hero* (risos). Trabalho muito feito, que eu acho que é uma dívida aí que o brasileiro, guitarrista brasileiro começa a cair na música brasileira e aí começa a ter um purismo com timbre, o próprio jazz também tem.[...]. Eu acho que falta criar esse mundo brasileiro na guitarra. O guitarrista tá muito preocupado em solar, ah, vai vir a hora do solo, e solar. E o resto ele deixa a bateria fazer o suingue, o baixo, a percussão, ele fica chapando acorde.[...] O meu ídolo brasileiro na guitarra é o Davi Moraes[...], é um dos poucos que faz isso. Ele sabe a batucada lá baiana, não é só a levada clichê de axé e por aí vai, tem coisas baianas que o cara ali mete bronca mesmo. Ele tem sonzão de guitarra, e saca de efeito [...] Ele tem uma coisa de saber gravar guitarra.(MARQUES, 2013)

Ah, eu tenho vários[...]. Um dos que eu tenho por conta, até porque foi uma influência muito grande pra mim, quando eu começo a tocar eu penso muito nele, foi o Helio Delmiro, que eu acho assim uma referencia impressionante não só pra guitarra brasileira mas pros músicos lá fora também. O Toninho Horta foi um cara que me impressionou muito também[...]porque eu não imaginei que um músico pudesse fazer aquelas harmonias, daquela forma.[...]. O Lula Galvão é outro que sempre me chamou muita atenção, a inteligência dele tocando, a harmonia dele sempre foi algo que me impressionou[...] O Alexandre Carvalho foi um professor meu, lá na década de 80 pra 90, e eu tenho ele como um dos maiores guitarristas que eu conheço, além de ser um talento impressionante, é um músico ímpar, ele realmente é muito diferenciado. Os americanos me influenciaram muito, tem três caras que me influenciaram muito: o Pat Metheny, a questão do compositor, do artista,[...]; o outro é o Scott Henderson, que não existe um guitarrista, seja do rock ou do jazz, que não se apaixone por ele; e o outro é o John Scofield, que me influenciou muito. Os antigos, Wes Montgomery, Jim Hall, Barney Kessel, Joe Pass, obviamente ouvi muito, mas confesso que essa geração mais moderna me tocou mais, realmente. (MIRABELLI, 2013)

Não. (risos) Quer dizer, eu adoro alguns guitarristas, mas não há nenhum que eu queira emular ...Minha influência principal sempre foi de instrumentistas de sopro. Os guitarristas sempre foram secundários pra mim. Mas um dos grandes que eu considero um ícone é alguém como Pat Metheny, que mudou completamente o jeito que as pessoas olham pra guitarra, e o jazz em geral. Quer dizer, se eu tiver um ícone, eu diria que é ele.⁴⁷(MORENO,2013)

“Minhas referências são: Toninho Horta, Guinga, Lula Galvão, Jeff Beck, Alex Lifeson, Jimmy Page, Allan Holdsworth, Pat Metheny e atualmente Kurt Rosenwinkel.” (SANTIAGO, 2013)

Eu acho que quando às vezes perguntam [...] A tendência de quando perguntam pra gente “quais as nossas influências” é a gente dizer, falar nomes [de guitarristas conhecidos], sei lá...Na realidade eu não sei até que ponto a gente tem total consciência disso, porque eu acho que as influências da gente tão também no que está acontecendo em volta, às vezes aquele teu amigo, às vezes é até um cara que não toca tão bem, mas o cara teve uma ideia que te influenciou. Não sei até que ponto a gente tem uma noção exata [disso]...Mas eu acho que é o que está ao redor [que gera a admiração]. (SILVEIRA, 2013)

⁴⁷ “No. (risos) I mean, I love some guitar players but there’s not one person that I try to emulate ...My main influences always’s been horn players. The guitarists always been secondary for me. But one of the greats who I consider as an icon is someone like Pat Metheny, who completely changed the way people look at the guitar, and jazz in general. I mean, if I had one icon, I’d say it would be him”.

“John Scofield, Robben Ford, Wayne Krantz, Helio Delmiro, Lula Galvão, Toninho Horta e muitos outros” (STARLING, 2013)

“Sim, vários. De fora, Jimi Hendrix, Wes Montgomery, Joe Diorio, John Scofield, Robben Ford, Pat Metheny etc. Do Brasil, Baden Powell, Toninho Horta, Lanny Gordin, Pepeu Gomes, Hélio Delmiro, João Gilberto, Ary Piassarolo...etc” (THOMPSON, 2013)

Sim [...] Eu vi com alguns alunos, na minha experiência lá na UNICAMP tinha muito uma questão de se focar em determinados músicos por gosto pessoal. E pela minha experiência própria, acho que à medida que você vai ficando mais velho, você vai querendo se distanciar disso. Eu aprecio ainda, gosto muito de ouvir, escuto os guitarristas mas não sei até que ponto isso chega a me influenciar, porque eu tenho um gosto um pouco variado, além de preferir, de estar sempre escutando os guitarristas brasileiros. Por exemplo: entre os guitarristas brasileiros eu tenho uma preferência de gosto muito maior pelo Heraldo do Monte, pelo Alemão, do que pelo Hélio Delmiro, que tem uma concepção um pouco mais jazzística de tocar. (VISCONTI, 2013)

Alguns entrevistados se anteciparam à pergunta seguinte, como se deduzissem que esta seria uma espécie de preâmbulo para a terceira pergunta, e de alguma maneira responderam a algumas questões que a terceira pergunta suscita, o que esses ícones “inspiram” ou “influenciam” (SILVEIRA, 2013). Interessante observar que alguns entrevistados citaram outros entrevistados (MARQUES, 2013; MIRABELLI, 2013), além de citarem guitarristas que foram analisados nesta dissertação.

3.3.1.4 Respostas à terceira pergunta (“Você costuma copiar fragmentos de solos desse ícone em suas improvisações?”)

“Nunca fiz isso...nunca tirei um solo....No máximo alguma linha, tipo um compasso, mas nunca tirei um solo de ninguém”.(AMUEDO, 2013)

Eu não tiro mais frase, eu não toco mais frase feita não. Mas às vezes eu pego umas idéias melódicas que eu acho interessantes, pequenos fragmentos que eu acho legais, e desenvolvo esses fragmentos. Acho que no início é importante você tocar umas frases feitas, porque você tá aprendendo a linguagem. Depois você tem que se libertar disso. Aí você começa a misturar as idéias todas, você vai absorvendo várias influências, vai misturando aquilo tudo e vai saindo uma coisa mais original (CARVALHO, 2013)

Fragmentos, eles estão dentro de mim, naturalmente, né, porque eu acabei utilizando algumas coisas deles. Mas depois de um tempo eu fui encontrando a minha forma de tocar, o meu jeito de tocar, e aí logicamente esses fragmentos foram saindo, foram indo embora aos poucos...Mas provavelmente pode ter ainda um sotaque deles, claro que pode

ter...Como também pode ter sotaque de outros guitarristas que eu estudo, de outros músicos que eu estudo também. (CHIAVAZOLLI, 2013)

“Sim , principalmente os motivos melódicos e estrutura das frases incluindo o vocabulário interpretativo, que acho mais importante no feeling do improviso”(IMENES, 2013)

“Em um certo momento da minha vida, tirei vários solos do [Frank] Gambale. Um trabalho árduo!(risos)” (MAGNO, 2013)

Ah, eu acho que sim, uma vez que eu já estudei, já toquei rock, jazz, reggae, etc... Tá no inconsciente, não tem jeito, essa coisa do guitarrista e vai direto na pentatônica, todo mundo começa a estudar na pentatônica, você fica impregnado disso...Só quando o cara se enche de bebop é que ele transforma um pouco, pro outro lado. Mas todo mundo que toca rock ou quem não faz esse estudo todo do bebop[...]...Sempre vai mandar uma pentatônica uma hora ou outra. Então é difícil escapar disso, tá impregnado mesmo. [...]E acho que às vezes a coisa se confunde. Quer ver uma coisa, que há muito tempo atrás o Marco Pereira me aplicou nas aulas de harmonia dele? Coisa que eu não sabia, não tinha noção: tipo, começar a cair nos impressionistas, no Debussy, ouvia o Ravel, e tal e perceber: peraí, bicho. Eu já ouvi uma introdução de piano do Herbie Hancock que é essa peça do Debussy aí, bicho... Satie, isso aí, foram os caras que inventaram. Tem um âmbito ali de interseção, que às vezes eu não sei dizer se é mais brasileiro ou é mais americano, mas é os dois ao mesmo tempo, sei lá. Mas tem, americano tem. Mas, pra ser sincero, todo esforço consciente que eu faço é pra não soar americano. A medida é essa: até onde que ou consigo, o outro lado que eu não consigo, tá bom, então deixa. Aí eu relaxo. Quando eu quero controlar, é pra não soar americano. Porque o americano é natural também. [MARQUES, 2013]

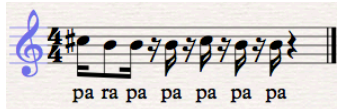
Não. Eu tirei dois solos na minha vida inteira, eu acho horrível falar isso, não aconselho isso pros músicos, pros meus alunos. Porque primeiro [com isso] você desenvolve o ouvido, primeiro de tudo. E se você ver a história dos grandes músicos, as vídeo aulas, as apostilas, tudo tava nos discos, nos LPs. [...]Mas eu tirei dois solos na minha vida inteira de guitarrista: foi o solo do Scott Henderson numa música do Jean-Luc Ponty (violinista de jazz *fusion*) chamada “Fables”, [...]. E outro, foi um solo do Lula Galvão de uma música chamada “Candeias” (Edu Lobo), numa gravação da Rosa Passos. E esse solo ele levou uma vez pro curso de verão lá de Brasília, ele levou esse solo pra ser o workshop dele, que é um dos solos mais inteligentes que eu já vi⁴⁸. E já tirei fragmentos menores, mas aquele trabalho de tirar o solo, analisar de ouvido, foram esses. (MIRABELLI, 2013)

Costumo. Eu acho que, uma coisa que eu conversei muito com o maestro Lincoln Olivetti, que tive o prazer de trabalhar e é meu amigo[...]E o Lincoln falava: música boa é pra se reaproveitar. Não é plágio, não tem nada a ver com plágio, é você pegar idéias que você curtiu. Todo mundo faz isso, gringo faz isso pra caramba, o Toninho Horta conta a história que o pessoal do Earth Wind & Fire escutou “Beijo Partido” (composição de Toninho Horta)⁴⁹ e pegou uma coisa da idéia inicial da harmonia e compôs uma música linda⁵⁰, que é “Beijo Partido” mas é outra coisa também, porque eles acrescentaram o

⁴⁸ Um dos muitos detalhes dignos de menção do solo citado por Humberto é o uso que Galvão faz das semicolcheias “quialteradas” como colcheias de jazz, recurso rítmico frequentemente utilizado por Helio Delmiro em solos de sambas lentos, como no solo de “Último Desejo”, no disco de Ivan Lins “VivaNoel” (MANGUEIRA, 2008)

⁴⁹ Do disco “Minas”, de Milton Nascimento (1975)

⁵⁰ A música citada é “Brazilian Rhyme (Beijo)”, do disco do Earth Wind & Fire “All’N’All” (1977). Mesmo apresentando apenas a sequência harmônica dos quatro primeiros compassos de “Beijo Partido”, sendo o elemento



lance deles do [musical notation]. Então, assim, quando um cara pega uma idéia, um fragmento, uma frase, e usa, não deixa de ser uma homenagem e você também transforma aquela pequena idéia ali em várias idéias boas. Então eu considero isso uma coisa positiva, o que é bom tem que ser reaproveitado. E é daí que todos os grandes gênios, os grandes caras, os grandes músicos tiram inspiração. É ouvindo...Cara, isso é bom demais, te dá vontade de fazer uma música na hora, de fazer um solo...[...]. Então eu acho que isso é válido, você acaba que pega o lance do cara mas acrescenta. E por aí vai.(MORAES, 2013)

[SUBENTENDIDO PELA RESPOSTA ANTERIOR]⁵¹ (MORENO, 2013)

“Sempre tirei fragmentos de solos, mas tirei poucos solos inteiros. Acho mais importante, tentar entender como aquele artista pensa e se coloca na música”.(SANTIAGO, 2013)

No momento atual então, você fica vendo no Youtube 500 coisas diferentes (risos). Mas eu acho que quando eu tava começando, tinha os meus amigos que gostavam de blues e de de rock'n'roll, que falavam muito no Clapton e no Hendrix, e aí eu fui ver o que era [...] De tudo, de surf music ao Clube da Esquina; bom, do surf music, pouco, mas aquele som, onde há guitarra...Você sacar onde tinha guitarra. Heavy metal nunca foi uma coisa que eu...Sempre achei a estética meio estranha, embora ache que o [Edward] Van Halen foi um cara importante. E tem um negócio de música que é engraçado: você não consegue tocar igual a ninguém. Você pode até lembrar, mas igual nunca fica. [...]Eu chegava no estúdio pra gravar, e você ouvia a música que o outro cara tinha gravado; ouvia o Toninho [Horta], o Toninho foi um cara que influenciou todo mundo [...]Você pode até se inspirar. Aí eu pergunto pra você: qual é a diferença de influência e inspiração? Porque uma coisa te inspira, mas de certa forma tá te influenciando. Mas eu acho que quando uma coisa te inspira, pode ser mais subjetiva, não é? Você pode olhar pra paisagem e falar “que acorde eu faria...” (risos). Agora, ver alguém tocar, que te provoca interesse a ponto de querer ir tocar, não necessariamente você vai tocar aquilo que ele tocou, mas ele tá em contato com a excelência, uma coisa que transcende. E eu acho que o Toninho harmonicamente tem, você sente que ele tem um troço assim. (SILVEIRA, 2013)

“Não, nunca gostei de copiar frases e nem mesmo de criar frases para utilizar depois, percebo que isso deixa o improviso duro e amarrado” (STARLING, 2013)

Não diria copiar. Sempre transcrevi muito. Mas como já disse acima, todo o material assimilado acaba se tornando seu, através de natural internalização. Muito raramente penso: ‘agora vou usar tal frase’. Elas acabam aparecendo do meu jeito. Muitas vezes com rítmica pessoal e aplicação harmônica diferente da original.(THOMPSON, 2013)

Não. Eu acho importante...Isso é outra questão, pra ensinar também, essa questão de ficar ensinando frases de outros guitarristas, e você colocar essas frases no meio. Eu tive uma experiência ensinando na UNICAMP que eu, no começo, quando eu comecei a dar aula, nos cinco anos que eu dei aula lá, eu tinha essa questão de sempre colocar frases, e tentar fazer os alunos praticarem...Eu percebi que... Não tinha tanto resultado, como nunca teve

melódico aquele citado por Davi na entrevista, a música é creditada a Toninho. Existe uma versão da música, menos conhecida, que efetivamente mostra mais elementos melódicos e harmônicos do autor citado, chamada “Brazilian Rhyme_ Extended Version”.

⁵¹ A idéia é reforçada pela lembrança do autor quando fez uma aula com o entrevistado(a mesma aula que, de certa forma, gerou o “problema” desta pesquisa). Quando sugeriu transcrições para melhorar o fraseado de jazz, só citou saxofonistas e trumpetistas

pra mim, na verdade, sabe? Por exemplo, saber as melodias das músicas_ acho que isso é mais aplicado ao repertório de música brasileira_, saber a melodia das músicas e interpretar uma boa melodia, eu cheguei à conclusão_ talvez um dia eu mude essa conclusão..._ que é muito mais importante do que você ficar tocando frases de outros músicos. Isso não invalida a questão de você tirar solos de guitarra, de tirar solos inteiros, dois chorus de improvisação. Eu acho que essa transcrição ela tá muito mais de você aprender a articular as notas, questão de timbre, questão de guitarra que é muito mais difícil aprender com um professor, do que qualquer outra coisa. Mas como frase em si, eu não compartilho com essa ideia de ficar tirando frases e tocando frases dos outros, eu acho mais interessante tocar os temas mesmo, e tentar buscar coisas próprias. (VISCONTI, 2013)

Pelos depoimentos, percebe-se que o uso dos fragmentos nos improvisos suscita reflexões sobre o utilizador e o não-utilizador de tal recurso; de que muito da sua personalidade musical pode se justificar, dependendo da sua posição sobre o assunto.

3.3.1.5 Respostas à quarta pergunta (“No Brasil, a música regional e a americana são muito fortes como fonte de inspiração para os artistas e ora se juntam, ora se opõem, numa relação mais ou menos tensa. Como você equilibra música brasileira e americana no seu trabalho como intérprete/compositor/professor/arranjador?”)

“Eu vejo a música como música...Se for americana ou brasileira é a mesma coisa para mim.Se for boa musica, honesta... A musica e uma só!”(AMUEDO, 2013)

[...]se você for analisar friamente a bossa nova, ela tem muito do jazz, tem menos do samba do que do jazz, não sei... As sincopes têm no jazz, sempre teve. O jazz é uma música sincopada. A harmonia da bossa nova é totalmente jazzística; pode até dizer que a harmonia veio do impressionismo. [...] Eu me vejo mais como universalista. Eu acho que música boa é legal. Eu sei que existe uma galera extremamente ufanista que quer proteger a música brasileira. Eu até entendo, porque nós estamos nessa fase há anos, de colonização americana aqui é muito forte, e européia.[...]. Então tem gente que tá protegendo a música brasileira com unhas e dentes, pra ela não acabar. Essa proteção eu acho interessante que alguém faça, eu não vou fazer nunca. Porque eu sou um cara universalista. [...]Esse componente absouto é o seguinte: a música bem estruturada, ela tem equilíbrio, tem uma arquitetura maravilhosa. Então, não me interessa se ela é japonesa, se ela é chinesa, se ela é brasileira, entendeu? A arquitetura da música é tão bem feita que vai emocionar qualquer um. Então essa relação tensa pra mim não existe. Administro isso super bem. Já toquei choro uma época da minha vida. [...]E aí comecei a me interessar mais por jazz do que por choro, apesar de ser brasileiro. Isso não tem nada a ver com o fato de você ter sido colonizado. Até porque o jazz não é uma música popular no Brasil. Nem nos Estados Unidos seja tanto. Então foi uma razão puramente absoluta de música, de música absoluta. É por aí.(CARVALHO, 2013)

Na verdade, eu vou na fonte, da seguinte forma: a música americana não começou pelos Estados Unidos, ela começou pela Irlanda. Então eu prefiro ouvir as coisas da Irlanda, ver como ela chegou na Inglaterra, de que forma a Inglaterra entendeu isso, depois eu vou entender o que aconteceu nos Estados Unidos. E no caso de baião, por exemplo, esses sons que vem do oriente médio, eu procuro ouvir a música do oriente médio, ver como ela chegou, passou pela Europa, o que ela sofreu e trouxe pro Brasil, né? E também como a

gente começou a interpretar ela. Não posso esquecer também de como a música africana saiu dali, também com a idéia do oriente médio_ a África pegou muita coisa_ e dali, a sonoridade africana, como chegou no Brasil através dos ritmos de macumba, de sons étnicos. Eu vou sempre nessa fonte, eu vou sempre ouvir nesses lugares. (CHIAVAZOLLI, 2013)

“Apesar de achar que alguns estilos já sejam ‘mundiais’ creio que o blues e o jazz ainda sejam muito fortes na minha vida e concepção musical. Mas creio que tocando blues, sempre soarei como um brasileiro que toca blues, entende? Isso pra mim é bom e sei que eles lá fora gostam. Essa é a grande influência do sangue brasileiro no seu *"playing"* (sic), não tem como fugir e nem quero.”(IMENES, 2013)

Eu enxergo uma aproximação muito grande entre a nossa música popular e o jazz. Quando falo de música popular, me refiro à MPB. Os caminhos são semelhantes. A forma de harmonizar, de arranjar, de improvisar é praticamente a mesma. O que faz a diferença é o sotaque de cada região, os acentos, a rítmica. Nas minhas composições, o sotaque brasileiro está muito presente, sobretudo no que diz respeito ao frevo, ao baião, ao chorinho, ao samba... Mas o jazz me trouxe o caminho a trilhar. Quando componho, essa ligação entre a nossa música e o jazz é notória. (MAGNO, 2013)

[...] pra ser sincero, todo esforço consciente que eu faço é pra não soar americano. A medida é essa: até onde que eu consigo, o outro lado que eu não consigo, tá bom, então deixa. Aí eu relaxo. Quando eu quero controlar, é não soar americano. Porque o americano é natural também. Qualquer um que toca guitarra sabe: até a mão pra tocar guitarra é outra, a esquerda. Não é só a direita, a mão esquerda é outra. Você vê que aqueles caras que tocam violão mesmo, que na hora de improvisar, improvisa com o dedo “amarrado”, é engraçado isso[...] A gente não: a gente já aprendendo os acordes, olha a mão (risos). É outra parada. Só uma coisa, Rogério: a primeira coisa que me botou nesse lance rítmico, foi ouvindo o Metallica, cara.[...] E o heavy metal tem muito isso de tocar aquele *power chordzão*, e colar com a bateria. Já é uma brincadeira de caixa aí, essa coisa heróica, meio épica. Só que é durão, né? Isso já foi colocando a munheca no lugar pra entender a importância disso. Aí tu ia tocar em banda_ a gente tinha banda, com 14 anos [...] e aí você ia entendendo que precisava ser duas guitarras, coladinhas, o baixo coladinho, e a batera também. Isso aí é uma aula de articulação, de tocar em naipe, né? Então, aí os quatro moleques começam a se ligar (durante o ensaio); não, não, perai, vamo



lá, junto: (fazendo a onomatopeia do *power chord*). Tem um maracatu já ali, que é um maracatu ogro (risos), um maracatu viking... (MARQUES, 2013)

Eu vou ser sincero a você, eu nunca me preocupei...Me preocupei assim, quando tinha que decidir a estética de um trabalho, como produtor, fazendo um arranjo, ou dirigindo algum trabalho. Mas na minha música, a que eu escolho pra compor ou pra interpretar, eu nunca me preocupei com isso, porque até meus 17 anos eu não tinha educação musical, eu não tinha música na família. Então eu ouvia de tudo: meus pais ouviam Burt Bacharach, Chico Buarque, Rita Lee, Elis Regina, muita música brasileira, mas nada muito sofisticado, tudo muito popular...[...] Eu já vivi épocas mais brasileiras, fui muito apaixonado pelo Hermeto Pascoal, freqüentava a casa dele uma vez por mês, e ao mesmo tempo ouvia Mike Stern, jazz...Sempre o jazz me chamou muito a atenção e eu acho que o jazz, na minha simples visão, eu considero um dos maiores contextos musicais da história da humanidade.[...]Então, eu nunca tive esse problema. Repito: já tive momentos mais americanizados e outros momentos mais brasileiros, mas hoje eu posso dizer aos 43

anos de idade que não tira mais o meu sono, “ah, estou mais brasileiro”, acho isso a coisa menos importante pra se pensar. (MIRABELLI, 2013)

Eu me sinto assim, no grupo das pessoas, que eu acredito que são muitas, que não tem nada a ver com essa briga. Porque o Galvão dos Novos Baianos já dizia assim: essa briga aí do samba com o rock, a gente não tem nada a ver com isso, e a gente vai fazendo o nosso negócio. E o que eles (Novos Baianos) faziam não foi uma coisa planejada, “vamos fazer um negócio que ninguém fez, vamos unir o chorinho com a guitarra”. Aquilo pra eles era uma coisa muito natural que acontecesse. A guitarra roqueira do Pepeu, depois o Pepeu passava pro bandolim, o Jorginho (Gomes), que era um baterista pesado, passava pro cavaquinho. E aí o Dadi tirava o baixo elétrico e ia pro (violão) sete cordas. O que não seria natural pra eles seria não fazer isso. [...] Eu gosto de ter a influência de Black music (quando falo de Black music, tô falando de Black music americana), porque a música preta brasileira são muitos estilos, não pode remeter só a soul music, né? [...] Mas eu tenho influência do funk americano, de Earth Wind & Fire, de Zapp, Gap Band, Rick James, Bootsy Collins, gosto muito dessa onda. Dos guitarristas dos Jacksons, as guitarrinhas que eles gravavam, desde aqueles discos que eles gravaram quando eram meninos ainda... Aquelas guitarrinhas mortais que deixam a música mais dançante junto com a percussão... [...] Tem essa mistura o tempo inteiro. Eu acho que essa coisa de chegar lá fora, o Brasil, a bossa nova, o samba... Isso tá mais que ultrapassado, porque a gente já sabe que o Brasil... É de tudo. A importância da bossa nova e do samba vai ser sempre reconhecida, mas aqui a gente recebe e dá muita coisa diferente. [...] O Marcelo D2, você vê, é um cara que tem um rap swingado, a rítmica do cara, tá aí com o Arlindo Cruz fazendo música, tá aí com o pessoal do samba, coisa que em outros tempos os mais radicais do samba jamais abririam a porta, abririam a mente pra dialogar com o cara, e o cara tem tudo a ver com o mundo do samba... [...] Então eu me identifico muito mais com essa turma aí que não tem nada a ver com essa briga, do que com essa turma que fica “pô, quem é do samba é do samba, não é qualquer um que pode fazer samba”. Mas ninguém é dono do samba, cara. (MORAES, 2013)

A razão principal por eu gostar de música brasileira é por eu adorar ouvi-la [...]. Então a influência vem de alguns aspectos técnicos dela, de todos aspectos na música. Mas eu não sou brasileiro. Então eu nunca vou ser um daqueles músicos dos Estados Unidos que tentam só fazer música brasileira, [...] e se mudam pro Brasil e passam meses, anos aí, estudando a música e tentando tocar como um brasileiro. [...] Essa nunca foi minha intenção com a música brasileira. Minha intenção sempre foi pegar a música brasileira e tentar interpretá-la como um artista de jazz. [...] Mas eu também não queria desrespeitar a tradição brasileira... Se eu toco uma canção brasileira, eu não mudo muito a melodia, eu não mudo a harmonia. Eu tenho honrar a canção original, e isso é o que eu faço com qualquer canção. Mas ao mesmo tempo fazendo do meu jeito. [...] Então a única coisa que eu vejo, que definitivamente é como são as possibilidades, é ter influência da música da música brasileira, e tentar usá-la, como um americano.⁵² (MORENO, 2013)

“Os elementos da música americana na minha música estão presentes nas sonoridade, estilo de improvisação como aplicação de escalas e construção de solo. Na minha música elas se fundem e não acho que haja oposição entre elas”. (SANTIAGO, 2013)

⁵²“The main reason I love brazilian music it’s Just I love to listen to it, [...]. So, the influence comes from some of the technical parts of it, of all aspects of it. But I’m not Brazilian, So I’ve never been one the those kind of musicians from the US Who tries to Just do Brazilian music, and really try to get everything authentic, and they move to Brazil and spend months there, years there, studying the music and they’re trying to play as a brazilian... [...]. It was never my intention in brazilian music. My intention was always to take brazilian music, and try to interpretate more as a jazz musician. [...] But also, I didn’t want to disrespect the brazilian tradition either, so [...] If I playing brazilian song, I don’t change the melody very much, I don’t change the harmony very much. I try to honor the original song, and this is with any song that I do, I try to honor the original song as much as I can. But at the same time, trying to make in my own. [...]. So the only thing that I see that is definitely with the possibilities are so take influence of brazilian music, and to try to do it, as an american.”

Quando eu comecei a me interessar por música, eu fiz vestibular pra música, mas na Escola de Música (da UFRJ) não tinha guitarra nem violão. Aí eu fiquei sabendo, quando fui assistir a um show do Victor Assis Brasil com o Márcio Montarroyos, que existia uma escola chamada Berklee, que ensinava música a partir da música popular, do jazz... Na época os caras tinham decodificado um sistema de ensinar harmonia que era analisando as canções, os *standards* (de jazz) e as canções populares em geral. E que tinha guitarra. [...] Pra resumir: eu fui pra ficar dois meses, consegui uma bolsa [...], fui ao Brasil, fiquei dois meses de férias, nesses dois meses eu conheci o Márcio, que eu tinha visto naquele show do Victor, fui tocar na banda dele_ que na época era o Jamil Joanes no baixo, Cristóvão Bastos no teclado e Luis Carlos na bateria, que tavam formando a Black Rio ao mesmo tempo. Eu toquei com aqueles caras naquele momento ali, antes deles gravarem o primeiro disco, tavam começando a gravar. Daí, voltei pros Estados Unidos [...] e comecei a trabalhar por ali. [...] No Brasil, eu só tinha tocado em festival de colégio. [lá] Eu comecei a tocar numa banda de salsa Latina [...]. E dali eu recebi um convite pra ir pra Nova Iorque[...] e acabei sendo chamado pra tocar num trabalho que seria muito bom hoje, que era a banda do flautista Herbie Mann[...] Então ele queria alguém que tocasse música brasileira, mas também queria fazer as coisas ele, que tinha a ver com R&B, com um pouquinho de jazz, blues[...] Eu comecei a escutar música brasileira mais **lá fora** (grifo nosso). Mas eu tinha levado um monte de discos comigo, e eu tinha algum conhecimento sobre isso[...] Aí naqueles dois meses que eu fiquei no Brasil, eu tinha conhecido o Liminha (Arnolpho Lima Filho, São Paulo, 1951- , produtor de vários discos de rock e pop no Brasil a partir dos anos 1980). [...] Eu tava bem (nos Estados Unidos), mas eu falei “esse negócio de música brasileira é tão legal, eu vou pra lá, tocar um pouco”. E aqui no Brasil o Hélio Delmiro ia sair da *gig* da Elis (Regina) [...]. E o Liminha, que estava na Warner, me encaixou nessa, me perguntou se eu queria, falou com eles e eu fui tocar com ela. Tô te contando essa história só pra, não sei se fugiu um pouco do assunto... [...] E aí fui tocar com o Hermeto, cara. Toquei um tempo rápido, porque também fui tocar com o Milton Nascimento, depois com o Gilberto Gil. [...] Desde então, eu tenho essa relação, eu trabalho nos Estados Unidos até hoje, nunca deixei de ir lá pelo menos uma ou duas vezes por ano. [...](SILVEIRA, 2013)

Eu não tenho essa preocupação de gêneros(sic), aliás, o meu trabalho pessoal é exatamente fazer fusão de todos os elementos que me interessam e por fim interpretar da minha maneira. Acho interessante estudar separadamente os estilos brasileiros e americanos com o fim de estar apto para tocar da maneira que melhor convém, mas uma coisa é tocar no trabalho de outras pessoas e outra coisa é ter o próprio trabalho (STARLING, 2013)

Procuro não forçar barra. Costumo dizer: já nasci batucando. Durante a infância, meu avô, que era amigo de vários músicos, me levava a rodas de samba. Meu pai me levava a shows dos melhores da MPB. Então, a música brasileira estava no sangue. Na adolescência me interessei por rock, que era algo diferente pra mim[...]. Não lembro exatamente quando, mas de repente também apareceu o Jazz. Coltrane é um dos primeiros que me lembro. Nessa mesma época encontrei alguns outros guitarristas do Rio, um pouco mais velhos, e cada um apresentava um som diferente[...]. Isso foi fundamental na minha formação, assim como as aulas que tive. Também corri atrás do melhor material possível pra se estudar à época. E não era fácil de se conseguir. Hoje é tudo bem mais acessível. (THOMPSON, 2013)

Hoje em dia eu, no meu trabalho, nas coisas que eu toco, eu toco muito pouco jazz, eu praticamente não toco. Eu sempre toquei música instrumental, e hoje em dia eu tenho preferência a tocar choro_ eu tenho estudado o repertório de choro faz uns dois anos_ do que tocar os temas de jazz. Eu cansei, pode ser uma coisa de uma determinada época minha vida, de tocar jazz, eu cansei um pouco. E a coisa toda que envolve do jazz. Hoje eu acho muito mais legal ter um trio que eu tenho de música instrumental, que as pessoas dancem, uma música que se possa dançar, que tenha diálogo com as pessoas, do que cinco pessoas escutando standard de jazz da década de 40. O que não invalida quem faça isso bem, eu acho legal, eu gosto desses guitarristas daqui de São Paulo que tocam bem isso, mas não é uma estética que me agrada.(VISCONTI, 2013)

3.3.1.6 Respostas à quinta pergunta (“O que é para você tocar música brasileira na guitarra? Você utiliza padrões da música brasileira (da música nordestina, gaúcha, afro-brasileira, batidas de instrumento, padrões rítmico-melódicos, escalas, etc.)?”)

“Tenho ouvido bastante guitarristas como Claudio Jorge, Helio Delmiro, João Bosco mas agora tento tocar a musica do meu jeito. Tenho muitas influencias de todo tipo de musica e portanto na hora de tocar um samba sai tudo isso, acredito...Mas consigo tocar samba, bossa e um pouco de choro muito próximo do tradicional...Engano bem!(risos)” (AMUEDO, 2013)

Eu acho totalmente possível, maravilhoso. A gente tem uma literatura da musica brasileira popular, que desde a década de 60 inclui guitarra. Na década de 70 ela ficou mais óbvia, né? Elis Regina tinha guitarra à beça. [...] Eu acho o violão um instrumento maravilhoso, melhor que a guitarra em alguns aspectos, pra tocar música brasileira, concordo. A questão da corda de nylon, do ataque do violão, aquele som de madeira, aquela coisa rústica, e isso tem a ver com a música brasileira, com o samba, a bossa nova e tal. Agora, a guitarra...Pois é, eu levaria dois instrumentos: o violão pra fazer o acompanhamento de samba, e usaria a guitarra pra fazer a improvisação, pra tocar melodias...Por que você não pode tocar a melodia de um choro na guitarra? Eu acho que um violão de sete cordas é muito melhor no choro pra acompanhamento, mas em termos melódicos a guitarra fica maravilhosa no choro. Uma guitarra no samba fazendo melodia, fica maravilhoso, em oitavas. O Toninho Horta lançou muito isso_ bom, na verdade quem popularizou as oitavas na guitarra foi o Wes (Montgomery), mas o Toninho usa isso muito em música brasileira. O som da oitava na guitarra elétrica, é maravilhoso. O samba mais marcado, assim, mais pesado, a base de guitarra fica excelente. O samba mais de raiz, a guitarra não fica bem, eu acho. Mas um samba mais pesadão, com bateria, com baixo elétrico, a guitarra fica melhor que o violão. Porque o violão é engolido pela base. Se você aumentar o violão demais, se amplificar ele demais, ele vira uma guitarra. [...] Fazer aquilo que a gente chama de “centro”, [...]com palheta, e com guitarra mesmo. Isso é muito legal. Certos estilos a guitarra é melhor do que o violão, mesmo no acompanhamento, pra samba.(CARVALHO, 2013)

Eu gosto muito de tocar a música brasileira na guitarra utilizando a sonoridade que os instrumentos brasileiros têm. Tipo assim: o som da guitarra ta interpretando o som da viola de 10 cordas, eu acho muito interessante. Um exemplo é que eu gosto muito de usar a viola de cego na guitarra, vou escolhendo um timbre e fazendo. A forma do violeiro, que a gente chama de viola de cego, é interessantíssimo pro trabalho, e já vi isso em várias formas, de outras formas de tocar, em rock’n’roll, enfim...em jazz e outras formas. E aí eu utilizo muito no Brasil essa mistura, eu misturando, vou misturando o rock com o jazz, com essa viola de cego, e ao mesmo tempo achando o que ta dentro de mim, que é o mais importante; pra mim o que importa mais é o que tá dentro de mim.(CHIAVAZOLLI, 2013)

“No acompanhamento [uso padrões de música brasileira] sim, mas no improviso acho que menos, creio que quando toco baião e ritmos do nordeste utilize mais as divisões e modos característicos, mas no samba e bossa nova aproveito elementos do Jazz mesmo”. (IMENES, 2013)

Tocar música brasileira na guitarra faz parte da minha essência. Faço isso desde garoto, mesmo tendo sofrido influência do que vinha de fora e [do que] tocava nas rádios. A

gente pensa nisso tudo, sim, nos padrões, mas acho que o que conta mesmo é abrir os ouvidos e a mente e acima de tudo, gostar dos nossos ritmos. É uma coisa de influência mesmo, de referencial. Acho que precisamos de mais publicações voltadas para uma metodologia de ensino da guitarra brasileira, estimulando e trazendo informação musical para as novas gerações.(MAGNO,2013)

Acho que a dificuldade da guitarra, assim como a dificuldade das percussões (instrumentos de percussão) é você escrever a música. Você pode escrever o Jimi Hendrix, botar numa pauta, a pegada, a respiração... Já é o mundo “de hoje”, já é o hoje; não é mais escrever uma peça de violão que o Villa Lobos escrevia e ir crescendo, peça clássica por exemplo. Isso é muito difícil. E mais uma vez voltando nisso: a gente concentra demais no melódico. Melódico você pode escrever, a pessoa pode escrever o solo. [...]Acho que a gente faz isso espontaneamente nas *gigs*, tu cola com o “batera” aqui, vai na intuição[...] (MARQUES, 2013)

Eu não me considero um jazzista mesmo, [...] mas também não me considero um músico exclusivamente brasileiro, um guitarrista com uma linguagem estritamente brasileira. [...]Eu acho um desafio, mesmo sendo brasileiro, mesmo interessando, pesquisando, estudando música brasileira, eu acho desafiante, mas eu acho que é mais fácil pra tocar porque tá dentro do nosso universo cultural do que a música americana. A música americana a gente tem o grande engano de achar que o jazz é fácil porque é uma batida muito simples, 4/4, o acento no dois e no quatro, o hi hat, o walking bass, mas ali tem uma dificuldade muito grande de se expressar, porque é tanta liberdade, tanta liberdade... Que te obriga a criar o tempo todo. [...]Música brasileira, por estar na nossa cultura, a gente já cresceu ouvindo samba, o choro tá muito perto, o baião por mais que o Rio de Janeiro seja isolacionista em relação ao resto do Brasil[...]. Mas a gente como músico tem que pesquisar, tem que tocar e eu me considero assim, não vou dizer, um profundo conhecedor, mas eu me sinto tranquilo tocando música brasileira. É um prazer muito grande e ao mesmo tempo um desafio. Por ser uma linguagem da nossa cultura, e aí cria mais responsabilidade. [...]Eu não penso nisso, eu não toco dessa forma “vou usar...”...Eu acho que vem naturalmente. Tudo que eu ouço, que eu toco...Pra mim, falando em improvisação, 75% do meu improviso é rítmico, eu penso em ritmo. Os outros 25 % eu vou lançar mão de outras coisas; obviamente isso varia, mas a essência do meu improviso, se eu não me sentir ritmicamente ajustado, fértil pra tocar, eu não vou me dar bem. Por isso que eu sempre preciso estar estudando ritmo. Porque numa fase da minha carreira, eu contei com o ritmo de uma maneira que eu nunca tinha encontrado antes. E foi por conta dos pianistas, dos baixistas, dos bateristas que eu tive esse *insight*, perai: nós guitarristas nos preocupamos muito pouco com ritmo, essa é que é a grande verdade. Por isso você vê os guitarristas tocando de maneira muito uniforme, linear. O instrumento tem realmente uma dificuldade pra se fazer certas coisas; os pianistas nascem percussionistas. No baixista, o ritmo é a essência dele, bateristas eu não vou nem falar... E nós guitarristas temos um preocupação muito grande com a quantidade de notas, com a expressividade que o instrumento permite a gente acaba esquecendo dessa questão rítmica.[...] (MIRABELLI, 2013)

Por exemplo, uma coisa, já que a gente tá falando de guitarra: você chega na escola de música querendo tocar samba, dão logo um violão e um cavaquinho. Mas e se o cara quiser tocar o samba na guitarra? É preciso dedicar mais, as escolas de guitarra por exemplo, pra isso. Desenvolver, dar exemplos, mostrar o disco do Pepeu, olha aqui o afoxé do Luis Caldas, olha aqui os caras tocando afoxé na guitarra, olha como é que é. Olha como o Lúcio (Maia, guitarrista do Nação Zumbi) traduz o sotaque de todos os ritmos de Pernambuco na guitarra. Olha aqui o Paulo Rafael (guitarrista da banda de Alceu Valença), com aquela onda dele de roqueiro, mas com uma onda nordestina, meio de “sanfoneiro” da guitarra. Isso que eu acho que falta, que você falou no começo da entrevista, que tem tudo a ver com a sua tese, que é, que falta à gente entender que samba vai ser sempre no cavaquinho? Não, cara, tem milhões de maneiras de tocar samba na guitarra, que a gente pode descobrir, desenvolver novas. Isso vale pro frevo, pra todos os ritmos. Então, eu acho que falta no Brasil essa sacação, porque lá fora os caras inventam jazz, inventam não sei o quê, e se orgulham, fazem as coisas deles, botam os guitarristas

nas capas de revista, se orgulham disso pra caramba. Aqui a gente fica nessa... (MORAES, 2013)

Sem ter um violão, é algo que nunca vai ter aquele som, como numa bossa nova lenta, sabe? Nunca vai ser do mesmo jeito na guitarra. Mas pra mim, quando eu toco alguma dessas coisas, eu tento tocar mais como um tecladista tocaria. Você ouve como, talvez, um Fender Rhodes (piano elétrico), como nos anos 70 [...] Bom, eu posso ser rítmico também, só não tento fazer o tipo de acompanhamento do violão, comom numa bossa nova ou algo do tipo, porque nunca vai ter aquele som bom, quente, grande, sabe? (MORENO, 2013)⁵³

“O que eu acho fundamental e o que definiria a guitarra brasileira, na minha opinião, é a forma de acompanhar mais carregada. Eu desenvolvi muito o lado de *comping* da guitarra tocando com o Hamilton de Holanda. Minhas levadas são na maioria baseadas em bateria e percussão. Na improvisação, a escola do Hermeto tem uma influência importantíssima no estilo brasileiro de improvisação.”(SANTIAGO, 2013)

Cara, uma coisa que me surpreendeu outro dia foi o primeiro disco do João Donato. Em 2009 me chamram pra fazer uma curadoria lá em Portugal e levar alguns shows e ir junto. E um deles foi o Donato. E aí apareceu um cara, um colecionador que tinha o primeiro disco do Donato, que acho que é produzido pelo Tom Jobim, nos anos 50. E tem guitarra elétrica. Falei, ué?, por que é que os caras da Tropicália fizeram aquela campanha? Porque... Eu acho que é um tipo de guitarra, e um tipo de atitude, não era só a questão de tocar um instrumento plugado, eu acho que era aquela coisa do instrumento como símbolo, aquela guitarra mais “elétrica” no sentido do Hendrix, ou talvez os Beatles estavam incomodando um pouco algumas pessoas... Mas pra mim, o único país que diferencia o nome “guitarra” e o “violão” é o Brasil [...] Acho que isso é uma bobagem, sinceramente. É claro que existe uma tradição, e que tem algumas pessoas puristas, mas se você for ver bem, aquilo foi uma coisa que chegou aqui de alguma maneira. Não perco meu tempo com esse negócio não. Agora, eu acho que, claro, tem o “sotaque” de cada um, e eu me interesso por estudar. Mas a minha maneira de fazer as coisas acaba sendo um pouco estilizado, eu nunca fui, assim, purista de nada... Eu nem uso muito essa terminologia, você vai tocar com alguém “o que que é isso? É um baião, é um coco?”...Eu respondo: eu não sei, vamo tocar isso aí, bicho (risos). É claro que tem uma coisa ou outra que você fala, mas tem gente que é muito ligada nisso. Pra mim, só tem que ficar bom. (SILVEIRA, 2013)

Quando improviso não penso em padrões, as coisas fluem por referência e não por força cerebral, acredito que isso seja algo que flua em praticamente todos os improvisadores da música brasileira. Uma coisa é o processo de estudo e nesse processo podemos pensar em padrões ou qualquer forma de aprendizado, mas na hora de improvisar eu prefiro deixar tudo isso de lado e estar disponível para tocar para o momento. (STARLING, 2013)

Não divido na minha cabeça música assim. Penso em música, simplesmente. Claro, os

⁵³ “I think it’s more ... Not having like a *violão*, a nylon-string, there’s something that’s never have the same sound, you won’t be able to capture that sound, like a really a slow bossa nova, you know? It’s never gonna get it with the electric guitar. But for me, I try to play, when I do play some of that stuff, I try to play more the way that a keyboard player would play it. You do hear maybe bossa nova with maybe like a Fender Rhodes, like in the 70’s[...]. You know, It can be rythmic too, I don’t try to do exactly like the violão kind of comping, like a bossa nova or something, because it’s never get that Nice, warm, big sound, you know?”

padrões existem, e procuro ter as referências certas. Mas é mais quando um produtor/arranjador pede algo “assim ou assado”, que irei lançar mão conscientemente. Tocar música brasileira na guitarra, pra mim é tocar música feita no Brasil, simplesmente isso. Tem uma galera meio que toca guitarra quase como bandolim ou cavaquinho. Também é válido. Só que já é outra história. E não é meu jeito de tocar. (THOMPSON, 2013)

É uma coisa muito difícil. Difícil porque as referências são muito difusas. Difusas no sentido de ser muito variadas; cada guitarrista toca de um jeito, cada guitarrista parece que tem um aprendizado de uma maneira, e prioriza certas coisas. O que eu tenho feito é tentar adaptar bastante do repertório, pode ser de canção, de choro que eu falei que tô estudando, andei tirando uns temas de carimbó, de guitarrada ... Feitos na guitarra, coisa que eu nunca tinha tocado, sabe, pra tentar diversificar isso. Alguns frevos, faz tempo que eu não toco frevos mas também tirei uns frevos... Tem guitarristas regionais muito bons que a gente não conhece, pelo menos aqui em São Paulo_ o Luciano Magno, o Jurandir (Santana), da Bahia_ eles tem todo um vocabulário próprio, é impressionante isso, sabe? E me parece que tem uma coisa de não ser tão influenciado, marcado por essa cultura jazzística, porque tem uma coisa do rock no meio. Então me parece, por esses guitarristas nordestinos_ eu estou falando em linhas bem gerais_, eles tem uma influência muito maior do rock do que do jazz, isso é uma coisa interessante. (VISCANTI, 2013)

3.3.1.7 Respostas à sexta pergunta (“O que você acha que deveria ser ensinado numa aula de guitarra com foco na música brasileira?”):

“Acho que todo guitarrista/músico deveria poder tocar percussão...Se você conseguir tocar um tamborim ou uma conga já está meio caminho andado...Agora se não conseguir bater no ritmo aí fica difícil...” (AMUEDO, 2013)

Primeiro, a questão dos acordes. Bem, não é exatamente os acordes, mas os *voicings*. A disposição, aqueles tipos de acordes típicos do samba, da bossa nova, que ficam muito bem...Ensinar esse tipo de acorde. Porque o aluno de guitarra de um modo geral, se ele começa escutando rock, porque a guitarra é um instrumento muito ligado à questão do rock e do pop, ele tem acordes que não funcionam muito bem pra música brasileira. O tipo de disposição do acorde na guitarra, acordes com muitas notas às vezes...Então tem que dar uma arrumada nessa questão harmônica, pros acordes casarem melhor na música brasileira, no samba e tal. Quando fala de música brasileira tem que ser mais abrangente, tem que ter baião, aqui é muito grande o país, né? Então eu focaria na questão harmônica, focaria na questão do ritmo, no ritmo harmônico e no ritmo do ataque dos acordes, desenhos rítmicos dos acordes, porque é fundamental na música brasileira, porque a gente tem essa questão rítmica muito forte. Claro, eu não tô falando das coisas de guitarra em geral, os caras têm que aprender tudo de guitarra_ escalas, sonoridade, palheta ou não, dedo. Mas eu tô falando mais especificamente da música brasileira que você perguntou. Eu focaria mais na questão dos acordes, e repertório, né? [...]Porque uma coisa muito importante no curso de guitarra é prática de conjunto. Poucos professores ensinam a seus alunos colocação de guitarra. Como a guitarra se coloca no conjunto. Isso dificilmente é falado nas aulas. Isso é importantíssimo. Um guitarrista às vezes toca muito bem mas, chega lá na hora ele não sabe o que fazer, porque é dado a ele uma cifra, já tem um tecladista tocando acordes cheios, com um montes de sons diferentes, etc, baixista, batera...E aí o guitarrista fica com aquela cifra, e aí? Ele vai fazer o quê? Como ele vai se colocar ali?(CARVALHO, 2013)

“O que deveria estar incluído é tirar choros, baiões, ritmos brasileiros do nordeste, do sul, do centro-oeste, tudo interpretando na guitarra e vendo a digitação na guitarra”.(CHIAVAZOLLI, 2013)

Creio que a história do ritmo em questão seja muito importante, uma discografia selecionada e músicas preparadas para o desenvolvimento gradativo do aluno. Posteriormente uma aula de improvisação e harmonia focada nos standards brasileiros, mas que já foram previamente ouvidos e absorvidos pelo aluno. Tocamos menos música brasileira porque ouvimos menos música brasileira, creio eu. E no caso da guitarra esse processo tem que ser apresentado ao aluno senão ele só conhecerá o Slash etc... esse é o fenômeno Guitar Hero. (IMENES, 2013)

Repertório e sotaque, principalmente. E muita harmonia!!! Vejo muitos guitarristas que já dominam o instrumento, que já tem uma técnica primorosa, na hora de tocar um samba, um choro ou um frevo, me parecer soar “duro”, linear, sem molho. Ouvir os mestres, e estes são muitos. Na verdade, não é necessário que sejam exclusivamente guitarristas. Podemos escutar de tudo, bandolim, acordeon, saxofone, clarinete, piano... A oferta de música de qualidade é muito grande (MAGNO, 2013)

[...]E mais uma vez voltando nisso: a gente concentra demais no melódico. Melódico você pode escrever, a pessoa pode escrever o solo. Mas certos ritmos, certas nuances, isso também é difícil ensinar numa sala de aula, não sei como faria isso. Acho que botando mais aula de música brasileira, ou um exercício: botar uma banda tocando sem guitarra e aí (dizer pro aluno), toca em cima, imita essa parada. Agora tu vai fazer uma (aula de) percepção (musical) no instrumento, que tal? Acho que isso dá o maior pé também. [...] Formalizar mais isso, abrir logo o olho do moleque que for mais novo, talentoso... Vai pegar. Tá vendo o agogô aqui? Olha aqui a idéia. Duas notinhas, e explorar isso... E cada um faz o seu. Acho que vale tudo, só não vale o mau gosto (risos). Não vale inventar tudo ao mesmo tempo [...] Frankstein também não vale. Tem que ter poesia também no que tá fazendo. [...] (MARQUES, 2013)

Primeiro, é o repertório. Primeiro a gente tem que desenvolver um repertório de música brasileira, e aí eu acho que independente do estilo que você toque_ você é violonista de sete cordas, você é guitarrista, você é violonista de 6 cordas_independente do instrumento, ter que passar por um repertório. Ter um conhecimento de repertório e passar por vários estilos. Ah, eu toco 7 cordas, só vou tocar choro? Obviamente ele vai tocar mais choro, vai tocar mais samba. Mas acho que é importante a questão do repertório, abranger o repertório. Depois, na questão da guitarra e do violão, teria a questão da mão direita, e aí ligado diretamente às harmonias. E aí, ao mesmo tempo que você desenvolve o repertório, você já vai desenvolvendo a harmonia. Obviamente a música tá evoluindo, ela tá fundindo, mas existe a essência de cada estilo. E aí sim, partir pra improvisação, e aí desenvolver a questão da rítmica. Que eu acho que a música brasileira, pela questão da variedade, é muito rica ritmicamente. E aí acho que vem a minha forma de tocar. O ritmo tá sempre em primeiro plano, depois é que eu vou pensar em escala de acorde, nas notas musicais... Acho que tem que desenvolver uma técnica de tocar de dedo também, mas seguindo esses aspectos (MIRABELLI, 2013)

Seguindo esse assunto, os guitarristas dão muito pouca atenção à guitarra base. Muitos meninos querem sair logo solando, que é muito bom, desenvolver a técnica. Eu por exemplo, o chorinho me ajudou muito, no começo eu tinha que tocar cavaquinho, que era duro, o chorinho sempre é uma digitação difícil. Aquilo me ajudou a ser um solista, dentro do meu estilo, poder ter recurso pra ser solista. Mas o ritmo, cara, você saber fazer uma boa guitarra base, vale muito. Robson Jorge é um mestre nesse assunto. [...] Essa coisa da guitarra base, eu considero tão legal, tão importante, tão prazeroso quanto o solo. Você fazer uma base mortal, você entrar com um riff mortal, você vê o Jorge Ben, aquelas levadas que ele faz... [...] Ele já fazia esse negócio que a gente falou de samba na

guitarra, com palheta. Por que é que o cara tem que ficar com aquele negócio da unha pro resto da vida? Não, bicho, é romper barreiras[...] O Brasil é um país percussivo. A guitarra também pode ser muito percussiva, tem muito balanço de suingue.(...) Esses dois efeitos (wah wah e Moogerfooger Lowpass Filter⁵⁴), quando eu descobri realmente de transformar a guitarra num instrumento de percussão. Foi quando eu descobri que eu tinha um surdo no filtro, que eu tinha os tambores, o atabaque, o sabá (instrumento africano), os instrumentos de mão, no wah wah[...] Eu sempre gostei muito da Timbalada, dos blocos afro de Salvador_ escola de samba também, mas como a minha história de carnaval é mais forte na Bahia, eu sempre me liguei naquelas claves de lá. E quando apareceu essa geração de percussão nova na Bahia que foi a Timbalada, e grandes percussionistas, muitos que chegaram com novas levadas[...]E eu comecei a conviver com esses percussionistas: Peu Meu Ray, Leonardo Reis, Gustavo Di Dalva, Marcio Victor. E eu tive uma influência violenta desses caras, tão forte quanto a dos guitarristas. E aquilo trouxe pra mim um assunto de guitarra base, de ritmo. E a guitarra começou a mostrar pra mim outros sons que eu não esperava. (MORAES, 2013)

Os ritmos, principalmente. Eu acho que o problema principal com os músicos de jazz que tocam música brasileira é esse: eles se esquecem do aspecto rítmico. Então eles abordam aquilo e tocam quase como um funk. [...] e não tem aquele som exuberante da bossa nova. Mesmo se for um guitarrista (elétrico), eu tento ensinar aos meus alunos como pelo menos imitar aquele som, especialmente o ritmo...Porque um monte de guitarristas toca curtinho (faz a onomatopéia de uma levada de violão de bossa nova como fosse em *stacatto*). Eles não tocam aquele som longo, sustentado do (faz a onomatopéia do violão tocando um baião com as notas longas), não, eles só fazem (faz a onomatopéia do violão tocando um baião com as notas curtas). É difícil cantar do jeito que eles tocam ,mas eu tento fazê-los tocar como a parte de violão, mas na guitarra, só pra entender que os acordes são longos, não curtos⁵⁵. (MORENO, 2013)

“Eu acho que todos os guitarristas do Brasil tinham que conhecer a obra do Toninho Horta, que é muito rica em harmonia, voicings e composição. Acho que devia ser ensinado também como acompanhar e como ter o *time* (tempo) interno firme e independente. Ouço muitos guitarristas que se preocupam com licks, frases etc, mas com o *time* ruim. Acho fundamental o guitarrista brasileiro saber tocar bem as levadas brasileiras como samba, baião, frevo, maracatu, bossa nova, ciranda, congado etc...”(SANTIAGO, 2013)

Acho que repertório. Acho que nem tudo que se usa com corda solta fica legal na guitarra... Do repertório de violão...Mas tem algumas coisas que são bacanas. Conhecer o braço do instrumento, fazer uma quantidade grande de acordes [...], saber quantos dó maior são possíveis de se fazer no braço, e os modos, as escalas maiores e menores, saber essas coisas no braço inteiro, tocar uma música em vários tons, treinar isso, ter uma certa

⁵⁴ Um modelo mais sofisticado de *envelope filter*, cujo efeito já foi descrito no primeiro capítulo

⁵⁵ “The rhythms, mainly. I think the main problem with the american jazz musicians who play brazilian music is: they miss the rhythmic aspect of it. So they approach it and start playing it almost more like a funk tune. If you listen to some recordings of... You know, I don't wanna say any names, but there are some famous musicians who played bossa novas, but they make them funky, and they don't play any of the rhythms from bossa nova; maybe the drums, maybe a little bit is playing a bossa nova groove, but the guitar is always playing something funky, and doesn't have that long kind of lush sound of bossa nova. Even if it's electric, I still try to teach students how to at least imitate that sound, specially the rhythm like ...Because a lot of guitar players play short (faz a onomatopéia de uma levada de violão de bossa nova como fosse em *stacatto*). They don't play like the long, sustained chord you like you hear from the *violão* (faz a onomatopéia do violão tocando um baião com as notas longas), no, they just play (faz a onomatopéia do violão tocando um baião com as notas curtas). It's hard to sing what they do, but I still try to make them play exactly the *violão* part, but on electric guitar, just to understand that the chords are long, and not short.”

facilidade com isso. Mas não dá pra desassociar isso com o estudo...Tem uma hora que se você vai estudar, não dá pra desassociar o estudo do instrumento de uma base de harmonia, porque senão você não pode conversar com o cara. [...] Deixa eu falar aqui um negócio que me ajudou pra caramba, que eu poderia ter falado antes. Porque repertório é uma coisa meio vaga, porque você pode tocar um *standard* americano e transformar ele em música brasileira. E pra mim a bossa nova foi muito importante. Eu cheguei no Cartola depois. Pra mim é muito importante o João Gilberto, eu acho o João Gilberto...Uma escola maravilhosa [...].Porque o João Gilberto não é o cara das cordas soltas. Então aqueles encadeamentos dele, na guitarra fica bom. (SILVEIRA, 2013)

Acho que o principal é estudar repertório junto com a parte harmônica e melódica. A música brasileira é muito influenciada pelo jazz, portanto, a parte de harmonia funcional não é muito diferente do ensino tradicional de jazz. O cuidado maior será mesmo na parte rítmica visto que a música brasileira é riquíssima nesse sentido”. (STARLING, 2013)

Acho que pode ser interessante dar uma geral nos ritmos mais conhecidos, mostrar a escrita. Passar ao menos uma música (ou trecho) de cada um dos grandes, historicamente: Nazareth, Pixinguinha...Também Noel Rosa, Ary Barroso, até chegar a Jobim, Hermeto e Gismonti. Por aí. E também MPB em geral. Como algo mais guitarrístico inserido na MPB, mostraria o trabalho de Lanny Gordin e Sérgio Dias, na Tropicália; Pepeu Gomes, nos Novos Baianos; Armandinho, na Cor do Som; Toninho Horta no ‘Clube da Esquina’ (THOMPSON, 2013)

Eu cheguei a um modelo na UNICAMP que num semestre, eu dedicava a um gênero só. Então, um semestre a gente tocava baião, eu pedia pros alunos pra fazerem transcrições de solos de guitarra, de acompanhamentos em baião, estudava repertório de baião, tema instrumental e canção equilibrados, tipo: tocava “Forró Brasil” e “Forró em Santo André”, do Hermeto, tocava “Pau de Arara” do Luiz Gonzaga, tocava “Cajuína” do Caetano Veloso, xote, misturava as coisas nortestinas...Depois disso com o frevo, eu também fiz isso com o choro... Eu separei os semestres por gênero brasileiro. Daí tinham os americanos, tinham outros também, mas brasileiros foi isso, samba um semestre também...Então eu me foquei bastante no gênero. E a partir do gênero eu ensinava o acompanhamento, e tentava a interpretação dos temas e possibilidade de improvisação. Que é esse problema de não ter tantas referências e ser tão variado, os gêneros serem tão diferentes entre si, por exemplo um frevo e um samba. (VISCONTI, 2013)

3.3.1.8 Respostas à sétima pergunta (“Você considera que algum repertório deveria estar incluído numa aula de guitarra com foco na música brasileira (pode inclusive ser uma composição sua)?”)

“Tom Jobim, Pixinguinha, Cartola, Toninho Horta, Villa Lobos...Tem muitos mais!!”(AMUEDO, 2013)

Eu acho que a gente tem que ver os compositores, os artistas mais significativos da música brasileira e analisar o que foi feito de guitarra com esse pessoal. Acho que a década de 70 foi uma década muito fértil, pra analisar o papel da guitarra. Porque antes, a gente teve Pixinguinha, a gente teve esse pessoal todo, mas não tinha guitarra, era violão. Embora haja muita semelhança entre os dois instrumentos, mas não são os mesmos instrumentos. [...] Helio Delmiro gravou coisas de guitarra nessa época, Natan Marques também, Olmir Stocker...Esse pessoal. O Olmir Stocker também tocou com a Simone,[...].Acho que a gente tem que analisar o que foi feito de guitarra nessa época e criar um repertório em função disso. [...]Acho que é legal fazer uma boa compilação e ver o que foi feito de guitarra nessa época. Algumas coisas eu vou descartar, e outras eu vou achar geniais. Fazer uma compilação disso aí, e talvez incorporar essas coisas no curso. (CARVALHO, 2013)

Ah sim, referente ao mesmo repertório que eu te falei, o repertório dessas músicas bem, bem (brasileiras)...Tem um exemplo que eu vou dar aqui, a Chiquinha Gonzaga, por exemplo, que fazia várias coisas maravilhosas, você tirar isso no instrumento, João Pernambuco... Essas coisas todas, você colocar essas coisas na guitarra e ir tirando essas músicas, eu acho super interessante. Acho uma das coisas importantes da aula é você tirar disco, ou por leitura ou tirar disco, eu acho o disco um grande professor. (CHIAVAZOLLI, 2013)

“Sim. Toninho Horta, Milton, Helio Delmiro, Pepeu Gomes (os chorinhos são ótimos), Tom Jobim (a parte harmônica), Gil (tem umas guitarras enjoadas) são muitos. Teria que ver a área a ser abordada e a música a ser escolhida”.(IMENES, 2013)

“O repertório é muito amplo.Tom Jobim, Hermeto Pascoal, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Sivuca, Dominginhos, Gilberto Gil, Edu Lobo, Chico Buarque...Tem muita coisa! Se quiser ouvir alguma composição minha, aconselho ‘Pisando em Brasa’, ‘Pé de Bode’, ‘Engasga Gato’, entre outras”. (MAGNO, 2013)

O Mike Ryan (trumpetista australiano, dono da casa de shows TribOz, na Lapa, especializada em jazz e música instrumental em geral), ele fez um estudo há uns dez anos atrás, quando ele chegou no Brasil, que foi escrever as melodias do João Gilberto cantando. Como é que a gente não tem isso escrito, como a gente não estuda isso? O achado do cara: década de 60, aquelas coisas que a harmonia vem aqui, o cara dá um salto, daqui a pouco atrasa...Imagina alguém, um guitarrista pegar isso pra estudar. É tipo Miles Davis na música brasileira, cara. Tem que estudar isso, tem que estudar. Pegar pro moleque começar a entender. Aí começar a entender a rítmica brasileira, a respiração, entendeu? Que isso aí é muito forte, a Elis Regina também tinha, aquele “Upa Neguinho” dela, aquela maluquice ali. Eu não entendo, consigo até repetir, mas se eu fosse escrever, ia ter que dar uma pensada no que ela tá fazendo ali. A gente é muito bobo. O negócio tá na cara da gente e a gente não cai dentro. Senta, tira aí. Toca igualzinho a Elis, a mesma coisa que ela tá cantando.[...]. O Jackson do Pandeiro é outro. Cara, se em algum momento, com essas idéias todas, caminhar quilômetros a frente e chegar no formato, que inclua essa coisas todas de forma que dê certo, e conseguir aplicar isso numa escola...Vai formar uma geração de “monstrinhos”, né? [...]Então, a minha proposta “de boca”, de “chute”: bota o camarada pra tocar 10 temas de frevo, pega um do Capiba, um do Nelson Ferreira... Melodia? Vai tocar cinco do Pixinguinha. Mas não numa onda de tradicionalista fascista, que não é minha praia, você conhece meu trabalho. Mas da mesma forma que a gente imita o Pat Metheny, e ninguém quer mudar de nome, mudar de “Rogério” pra “Pat” [...] mas acho que a gente tinha que fazer isso com esse material, pra embolar mais...A embolada é que vai dar mais resultado (MARQUES, 2013)

[...]Eu acho importante você tocar um pouco de choro, criar repertório de samba, pegar sambas clássicos e fazer um arranjo, por exemplo assim como a gente toca na guitarra os *standards* de jazz_ todo mundo [que aprende jazz] começa a aprender na guitarra um “Autumn Leaves”, um “Stella By Starlight”, por que não pode fazer o mesmo com “Folhas Secas”(Nelson Cavaquinho), “Carinhoso” (Pixinguinha)? Eu acho maravilhoso quando um guitarrista faz isso[...]. Não importa se ele é do rock’n’roll, se é do reggae, ou se ele é exclusivamente um jazzista. Numa aula que você vai formar profissionais de música, tem músicas realmente importantes pra serem ensinadas, eu nem acho que caberia ensinar algo do repertório clássico, mas pra uma aula de guitarra é importante a questão didática que a música pode trazer. Então se você pegar um choro, um “Apanheite Cavaquinho”(Ernesto Nazareth), pra um cara que tá começando a tocar guitarra e obviamente já tenha habilidade_ é um repertório “clássico”, mas tem a questão da habilidade pra desenvolver. Aí você pegar um samba do Cartola pra ele interpretar uma melodia mais...Melodiosa(sic), como é que ele poderia fazer isso. Na bossa nova, uma

música cque eu acho muito bacana de se ensinar por conta da questão harmônica e melódica é “Chega de Saudade”. Eu uso muito essa música, acho que ela não é fácil de improvisar e ao mesmo tempo é um samba[...] Usaria coisas do Egberto Gismonti, por exemplo “Loro” que pra mim é a essência da fusão jazzística mas sem abandonar a música brasileira. E uma música do Hermeto que eu acho muito difícil de tocar mas tem a questão do desafio, que é “Chorinho pra Ele”_ eu já aprendi cinco digitações pra essa música e não tô satisfeito com nenhuma, mas eu descobri um jeito infalível de tocar essa música, que é baixar o andamento (gargalhadas), e ela continua boa (MIRABELLI, 2013)

O disco do Lincoln Olivetti com o Robson Jorge eu acho que deveria ser uma Bíblia dentro dessas escolas de música brasileiras, porque aquilo eles conseguiram fazer um disco numa época...[...]Ali tem tudo, tem samba, tem música instrumental que tocava em pista de dança. E ao mesmo tempo, toda a escola de sopro, influência que vinha de fora, dos Jacksons, do Earth Wind & Fire, mas muita coisa vindo daqui, de Banda Black Rio, de Tim Maia, de Cassiano, desses caras todos. Sendo quem eu sou, pode até parecer estranho falar: Novos Baianos também, porque tinha uma parte instrumental, existiam grandes músicos ali que fizeram uma longa história dentro da música brasileira.[...] As levadas dos discos antigos do Gil, do Jorge Ben. Tinha que ter esse capítulo aí, os grandes originais, os grandes caras que deixaram sua assinatura...As levadas de violão do Djavan, Paulinho Guitarra no disco “Tim Maia Racional”. O Letieres, da banda Rumpilezz, sabe?, ele tem uma escola lá na Bahia que ele coloca esses discos todos pra galera ouvir. [...]Então eu acho que tem muitos discos que.. Eu nem sei se nas escolas...É que eu acho que elas vão muito pro lado do instrumental, do virtuosismo, que eu considero muito bom, muito rico. Mas quando o cara se tornar um músico profissional, e vai chegar numa gravação, o virtuosismo não vai garantir que ele saiba se colocar. [...] (MORAES, 2013)

Eu acho que há muito mais coisas do que [Tom] Jobim. Aqui nos Estados Unidos você tem bandas tocando música brasileira, mas ele só tocam Jobim (risos). É incrível, mas eles nunca exploram o repertório padrão feito na mesma época ou mesmo antes de Jobim. Repertório é uma coisa difícil, é como alguns no Brasil que só conhecem Miles Davis, e não conhecem a música de Joe Henderson, Herbie Hancock, Benny Golson, John Coltrane, todos...Então, há tanto mais [coisas]...Mas você está falando de uma forma geral, como uma aula? Eu conheço os brasileiros, eles conhecem bem a música. No Brasil eu acho que as pessoas estão mais conscientes da música tradicional, antes de Jobim, a também depois dele (risos)⁵⁶ (MORENO, 2013)

O repertório que eu mais domino é o repertório mineiro.Toco a maioria das músicas do Toninho Horta, Milton, Beto Guedes, Tavinho Moura, Lo Borges... Mas acho fundamental também tocar o básico do Hermeto, Egberto, Guinga, João Bosco. Fiz alguns shows com o João Bosco e ouvi ele na minha adolescência, então também tenho um repertório grande de coisas dele. Minhas composições, a meu ver, viriam bem depois de tudo isso porque considero uma síntese desses elementos. (SANTIAGO, 2013)

O Baden é mais violonista, mas [em termos de] composição...Eu até andei gravando umas coisas dele, tentando fazer do meu jeito, sem mudar muito... Mas eu acho que a síntese rítmica do violão do João Gilberto é um assunto que deveria estar incluído, porque ele é muito bem...Arrumado, o jeito que ele acompanha, né? Pegaria, pra mim, por

⁵⁶ “I think there’s a lot more things than just Jobim, you know. Here in the States you get bands playing brazilian music, but they only play Jobim (risos). That’s amazing, but they never, they can explore, like all of the really kind of standards that would even around before Jobim. There’s a lot of stuff there. Repertoire is a huge thing, it’s like some from Brazil, who’re only looks at music from Miles Davis, and they don’t know music from Joe Henderson, Herbie Hancock, Benny Golson, John Coltrane, everybody... So there’s so much more... But are you speaking as in general? Like a lesson, like, I mean...I know brazilians, they all they know the music so. I’m speaking more like a guitar lesson I would give to an american. In Brazil I think people are more aware of traditional music, before Jobim, and also after Jobim” (risos).

exemplo: eu fui tocar com a Elis, substituindo o Hélio (Delmiro), na época d' "O Bêbado e o Equilibrista" (João Bosco-Aldir Blanc), então quando eu parei pra ouvir, prestar atenção naquele violão d' "O Bêbado..."... Aquele troço é uma obra de arte, aquilo que ele faz, o acompanhamento que ele faz naquela música. É incrível. E a maneira que ele e o Ary Piassarolo tocam naquele disco...Ouvia muito os caras. (SILVEIRA, 2013)

"Obrigatório não, mas eu introduzo antes de tudo as músicas disponíveis no 'Real Book'⁵⁷, pois são as músicas que você pode usar para se comunicar mais facilmente com outros músicos tal como: 'Garota de Ipanema', 'Wave', 'Desafinado', 'Insensatez' e etc."(STARLING, 2013)

"Não me agrada nada 'obrigatório', informalmente falando. Academicamente, como matéria, é só pegar os clássicos: 'Aquarela do Brasil', 'Carinhoso', 'Asa Branca'...Até chegar em algo [mais complexo] como 'Chorinho pra Ele' (Hermeto), 'Loro' (Egberto) e 'Aquelas Coisas Todas' (Toninho Horta)."(THOMPSON, 2013)

Obrigatório... Eu acho que... É que esse obrigatório soa um pouco forte (risos), não sei se a didática desse negócio do obrigatório funciona, até porque a história da guitarra sempre foi uma história de rebeldia_ o obrigatório parece que o negócio vai fugir. Mas ...Possibilitar que o aluno conheça os gêneros talvez fosse a primeira porta de entrada, porque tem aluno, por incrível que pareça, que hoje não conhece Chico Buarque, que toca guitarra e não conhece Chico Buarque, que é uma coisa pra minha geração é impensável isso. Mas... Talvez começando pelos gêneros brasileiros e depois pensar um repertório, que possa até ser um repertório bem conhecido, de choro...Eu acho que tem temas de choro que também tem isso: tem temas de choro que se adaptam melhor à guitarra do que outros. Por exemplo, os temas do Jacob do Bandolim se adaptam muito bem à guitarra, os do Pixinguinha se adaptam à guitarra; alguns outros não se adaptam tão bem assim. Então eu acho que vai um conhecimento prévio do professor, ter conhecimento desses gêneros também. Mas eu acho que a questão principal é do repertório...Do acompanhamento, e a partir daí o aluno conseguir construir uma noção do gênero pra tocar. Que em certas proporções é o que acontece com o jazz. Quem toca jazz conhece muito...Guitarrista de jazz mesmo, tem muito conhecimento de discos importantes, de referências de instrumentistas, de solos...Eu não estou falando que a metodologia tem que ser parecida, mas têm aspectos em comum (VISCONTI, 2013)

Dois depoimentos chamam a atenção: o de CARVALHO, sobre o fato de apesar da guitarra ter semelhanças com o violão, eles não são os mesmos instrumentos, portanto, possuem idiomatismos e abordagens técnicas distintas. E o segundo é a fala de CHIAVAZOLLI sobre o valor da escuta de fonogramas, uma espécie de repertório informal, ou o nascedouro de um futuro repertório para estudo.

⁵⁷ Compêndio de músicas do repertório jazzístico

3.4. Análise sobre os conteúdos

Dos depoimentos, além da natural passagem por suas respectivas trajetórias pessoais e suas abordagens específicas na guitarra, chama a atenção o fato de alguns entrevistados usarem de alguma alteridade para descrever o que são e o que não querem ser: o outro, o guitarrista excessivamente jazzista, o roqueiro, etc (VISCONTI, 2013); e de já darem uma ideia do que gostariam de ver nesse “outro” e nos próximos guitarristas que se formarão no futuro (MARQUES, 2013; VISCONTI, 2013). Muitos entrevistados não fizeram nenhuma referência a outros músicos nos quais se baseassem, em resposta a uma pergunta dentro da pergunta que buscava algum tipo de complementação ao entendimento sobre a formação do entrevistado quanto aos aspectos de improvisação e acompanhamento, o que em alguns casos revelou a abordagem “pianística” de alguns (AMUEDO, 2013; CARVALHO, 2013; STARLING, 2013) e a dependência da interação com outros músicos da banda para determinar sua abordagem (CARVALHO, 2013; CHIAVAZOLLI, 2013; MORENO, 2013), além de abordagens mais intuitivas, “do coração” (CHIAVAZOLLI, 2013; MORAES, 2013), em contraposição a outras mais sistemáticas (THOMPSON, 2013). Também vale mencionar o fato de dois entrevistados não distinguirem improvisação de acompanhamento, tratando-os como algo único (SILVEIRA, 2013; STARLING, 2013).

O uso de fragmentos de solos não foi unanimidade entre os entrevistados: alguns não consideram algo válido, relevante, mesmo entre instrumentistas com abordagens distintas entre si (STARLING, 2013; VISCONTI, 2013); outros se posicionam negando com veemência, “de jeito nenhum”, talvez por quererem evitar serem confundidos com um mero “copiador” (AMUEDO, 2013); outros lamentam ou redimensionam o fato de não tê-lo feito (MIRABELLI, 2013; SANTIAGO, 2013); outros reavaliam a transcrição (ou “inspiração”, ou “influência”) como algo que não necessariamente significa imitação (MARQUES, 2013; SILVEIRA, 2013); outros reconhecem o uso dos fragmentos de solos como algo natural na formação de um músico (CARVALHO, 2013; CHIAVAZZOLI, 2013; IMENES, 2013; MAGNO, 2013; MORAES, 2013; THOMPSON, 2013).

Sobre a presença e o equilíbrio das “forças” brasileira e americana na música dos entrevistados (assunto da quarta pergunta), é importante ter em vista alguns cuidados. Esta é uma

das questões que mais possui contato com os referenciais de HALL (2006), porque aponta para à “descentração” a qual o autor se refere nos processos de construção das estruturas musicais dos entrevistados. A maior parte deles reconhece que a música americana foi ou é importante em suas formações, e lida com relativa tranquilidade sobre isso. O depoimento de Silveira foi propositadamente estendido porque converge para comparações com HALL (2006); para o entrevistado, a história de vida de um brasileiro que se aprofunda na música brasileira durante sua estada nos Estados Unidos justifica as influências americanas e brasileiras de uma maneira inusitada, como é igualmente inusitado haver “um restaurante indiano no centro de cada cidade da Grã-Bretanha” (HALL, 2006, p.75); a globalização permitiu esses processos. Apenas o depoimento de Chiavazolli aponta para algo mais radical no processo de busca pela influência externa, mas por outro lado parece dizer que houve uma “influência da influência”, como se a influência americana apontasse para um aprofundamento ainda maior nas origens da música americana. Os entrevistados estrangeiros mantiveram-se à parte desse tipo de discussão, o que se justifica pelo fato de suas origens não reportarem a esse tipo de conflito. Mas é interessante ver Mike Moreno assumir sua identidade americana, entender o limite dela e utilizar a influência brasileira quase como um tipo de “ferramenta”, que ainda assim ele trata com respeito e reverência, o que suscita questionamento sobre a formação identitária de “colonizadores” e “colonizados”. O “colonizado”, embora tenha uma formação mais abrangente (por força do grande número de gêneros musicais a que é submetido, seja como ouvinte ou por força das exigências do mercado de trabalho⁵⁸) parece que sempre está justificando ideologicamente suas escolhas, enquanto o “colonizador” pensa de uma forma mais rígida: “eu sou um americano”, e ponto.

A quinta pergunta, mais uma vez, fez com que alguns entrevistados questionassem o sentido de “obrigatoriedade” de um procedimento “endossável” pelos cânones de música brasileira. Os entrevistados entendem que, a exemplo das influências americana e brasileira, vêm de um entendimento natural sobre o assunto, muito difícil de expressar com palavras, e que viria da vivência com os gêneros brasileiros. A grande dificuldade em absorver estes conteúdos parece ser o fato de serem gêneros musicais distintos e não um único gênero, são vários. Este é o problema de colocar todos os gêneros musicais brasileiros no mesmo “guarda chuva” do termo “música brasileira”. Um tipo de compartimentação dos diferentes gêneros durante o aprendizado parece conveniente. O cuidado que os estrangeiros tiveram com o tema da pergunta sugere o entendimento do fato de serem vistos como estrangeiros tocando música brasileira.

⁵⁸ Algo citado por SANTIAGO, 2013

De todas as respostas à sexta pergunta, o depoimento de Visconti é o que mais aponta para um procedimento necessário na construção da metodologia: a separação por gênero musical brasileiro, numa estrutura cronológica (a que ele sugere é a de um semestre por gênero). Muitos entrevistados entenderam o repertório como uma espécie de conteúdo, ou ao menos pode-se entender que eles se valeriam dele como um caminho para se abordar o conteúdo. Todas os depoimentos apontaram para algo que tem relevância para o ensino do instrumento com base no que é proposto. Algumas sugestões pareceram realmente muito pertinentes e perspicazes, como aquela referida por Silveira, em relação ao uso do acompanhamento feito por João Gilberto, o que aponta para o conceito de “aprendizado da descoberta” de Bruner (1964, 1969, 1977, *apud* ÁLVARES, 2005). Há o aspecto “universal” do ensino do instrumento, o entendimento dos fundamentos indispensáveis ao guitarrista, com atenção especial dada à harmonia, que em dada medida foi apontada pelos entrevistados como uma das características que se destacam na música brasileira. Os aspectos rítmicos da música brasileira também foram citados como conteúdo, naturalmente por ser o elemento mais perceptível, sugerido por mais de um entrevistado algum tipo de transposição da rítmica dos instrumentos de percussão para a guitarra, em gêneros variados. Outra sugestão interessante refere-se ao ensino de música brasileira para os instrumentistas de corda trasteada (violão, guitarra, violão de 7 cordas) juntos numa mesma sala de aula (MIRABELLI, 2013), o que se coaduna com a hipótese levantada por GOMES (2006) de cruzamento idiomático entre os instrumentos de corda trasteada, como acontece tanto no guitarrista que toca com os dedos no lugar da palheta (MIRABELLI, 2013), como no violonista que toca samba de palheta (MORAES, 2013). O aspecto mais rico das respostas é que elas oferecem sugestões tanto para a construção de planos de aula quanto de curso.

O repertório aparece como o lugar que mais junta elementos pedagógicos: o tema da música pode ter melodias que criam aquisição de técnica ao aluno; pode ser utilizada para indicações adequadas para acompanhamento; ainda sobre acompanhamento, pode ser utilizada na prática de conjunto para se determinar qual a maneira mais adequada da guitarra se colocar. E ainda temos o repertório gerado pelos discos: as atuações marcantes de certos guitarristas, tomar elementos de interpretação gerado por outros instrumentistas (ou cantores, como citou MARQUES, 2013). Se não é a metodologia *per se*, certamente é uma das ferramentas mais utilizadas por esta metodologia. E quanto maior o repertório, maiores as possibilidades. Talvez por isso repertório foi tão citado como conteúdo pelos entrevistados nas respostas anteriores. A quantidade de elementos pedagógicos que cabe numa análise de tema ou canção é o que causa esta discussão entre a maioria dos entrevistados.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alguns aspectos foram destacados de forma muito significativa durante as análises dos solos e nas entrevistas. O primeiro deles: o termo “guitarra brasileira” pode dar margem a idéia de que se trata de uma coisa única, algo demasiadamente genérico para dar conta das muitas possibilidades do instrumento nos diferentes gêneros musicais brasileiros, da mesma maneira que “música brasileira” dá uma noção pouco acurada do que representam os diferentes gêneros. É como se colocássemos todos os gêneros musicais norteamericanos, a guitarra de rock, jazz, country, funk, etc, no mesmo “balaio” e chamássemos tudo de “música americana” e “guitarra americana”. Da mesma maneira que a identidade na música brasileira são, na verdade, várias identidades, há diferentes “guitarras brasileiras”. O que elas possuem como elemento comum é ter um caráter rítmico muito evidente, o que foi citado frequentemente durante as entrevistas e foi bastante ressaltado durante as análises, e que pode ser utilizado em diversas frentes: a mais evidente, no uso das levadas, no acompanhamento; e a possibilidade de sua utilização na improvisação e interpretação, ainda um assunto incipente no estudo sistematizado de guitarra. Assim, o primeiro passo para se organizar adequadamente uma metodologia seria separar os “troncos” de gêneros: a guitarra de baião, de samba, de bossa nova, de samba, de frevo, e de que maneira eles se hibridizaram com gêneros musicais estrangeiros como o rock, o pop e o jazz. Só a partir desta medida é que se pode observar mais adequadamente os pontos de contato entre o uso da guitarra entre os gêneros, caso ocorram. É algo que VISCONTI (2013) cita como parte da metodologia que utilizou durante seu período como professor na UNICAMP e que vale a pena ser utilizado. Diferentemente do senso comum de que o repertório seria a consequência, muitos entrevistados pensaram no repertório como conteúdo da metodologia, e não uma consequência desta; para eles, o repertório seria um caminho, em última análise, o método *per se*, a se ministrar os conteúdos pretendidos. Quando o autor apresentou análise de exemplos do uso da guitarra na história da música brasileira, de certa forma ele se coaduna com essa perspectiva pedagógica. Várias hipóteses de abordagem para o ensino de guitarra com foco na música brasileira puderam ser obtidas com base nas opiniões dos entrevistados. Há vários momentos em que a “aprendizagem da descoberta” de Bruner (1964, 1969, 1977, *apud* ÁLVARES, 2005) foi evocada, por conta de um *insight* do entrevistado acerca de um assunto relacionado à guitarra, seja no acompanhamento baseado literalmente na rítmica percussiva (AMUEDO, 2013; MARQUES, 2013; MORAES, 2013), ou pela sugestão da escuta atenta em certos instrumentistas, escuta que é possível por meio dos discos (CARVALHO, 2013; CHIAVAZOLLI, 2013; MORAES, 2013; SILVEIRA, 2013). Cada uma destas possibilidades seria parte uma provável “ementa” de um

curso que paradoxalmente seria chamado de... “guitarra brasileira”. Talvez não tão paradoxal se compreendermos que a cultura brasileira construiu sua identidade a partir de processos variados.

4.1. Uma proposta de ensino de guitarra com foco em música brasileira

Como exercício de projeção, baseado nas análises dos fonogramas apresentadas neste trabalho e as análises de conteúdo que emergiram nas entrevistas, apresentamos agora o que seria uma pequena amostra de um curso de guitarra com foco na música brasileira, com o estudo separado de um gênero musical por semestre (período).

PERÍODOS	ASSUNTOS	GUITARRISTAS DE REFERÊNCIA
Período I- Choro (incluindo suas fusões com outros gêneros musicais)	<ul style="list-style-type: none"> _ Improvisação _ Técnica aplicada ao gênero e ao instrumento _ Interpretação idiomática _ Técnica aplicada ao gênero e ao instrumento _ Acompanhamento 	Zé Meneses, Ricardo Silveira, Ademir Cândido, Pepeu Gomes, Frank Solari, etc.
Período II- Música do Nordeste (baião, xote, frevo, etc.)	<ul style="list-style-type: none"> _ Improvisação _ Técnica aplicada ao gênero e ao instrumento _ Interpretação idiomática _ Uso de efeitos _ Acompanhamento 	Heraldo do Monte, Olmir Stocker, Luciano Magno, etc.
Período III- Samba (incluindo gêneros derivados e fusões com outros gêneros)	<ul style="list-style-type: none"> _ Improvisação _ Técnica aplicada ao gênero e ao instrumento _ Interpretação idiomática _ Uso de efeitos _ Acompanhamento 	Ricardo Silveira, Hélio Delmiro, Toninho Horta, etc.

ETC.

A escolha dos gêneros apresentados na tabela parece a mais adequada segundo a perspectiva de um professor de guitarra na região Sudeste, como é o caso do autor deste trabalho. Parece sensato observar que o mesmo curso, se levado a diferentes regiões do Brasil, acabaria absorvendo conteúdos particularidades dos gêneros musicais de cada região. Por exemplo: as regiões Centro-Oeste, Norte e Sul desenvolveriam conteúdos relativos à sua música local, e como a guitarra interage com seus gêneros musicais; a Bahia, que tem uma música regional muito forte, de componente rítmico destacado, provavelmente haveria um semestre de “guitarra na música baiana”; e assim por diante.

Este estudo não termina aqui. Ele abre um caminho para uma proposta de elaboração de uma ementa e de um plano curricular, para uma provável disciplina de guitarra brasileira, levando em consideração os aspectos levantados na bibliografia e sugestões dos entrevistados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMADA, Carlos. Arranjo. Editora Unicamp, 2001.

_____. A Estrutura do Choro. Editora Da Fonseca Comunicação, 2006.

ÁLVARES, Sérgio. *A rationale for and a development of choro courses as a proposed model for Brazilian popular music programs in colleges and universities of Brazil*. Tese de doutorado. University of Miami, 1998.

_____. Teorias do desenvolvimento cognitivo e considerações sobre o aprendizado da música. In: *Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*, 1., 2005, Curitiba. Anais... [S.l.: s.n.], 2005. p. 63-71.

AMARAL, Euclides. O Guitarrista Victor Biglione & a MPB. Edições Baleia Azul, 2009

ARAÚJO, Paulo César de. Eu Não Sou Cachorro Não. 2002

_____. Roberto Carlos em Detalhes. Editora Planeta, 2006.

ARAÚJO, Samuel. Brega: Music and Conflict in Urban Brazil. In: *Latin American Music Review* 9/1 Spring-Summer, 1988, p. 49-89

BARRETO, Almir Cortes. *Improvisando em Música Popular_ um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2012.

BIENSTOCK, & ADELORT. 30 Shred Albums Of All-Time. In: *Guitar World*. Future US, Inc. Publishing. Edição de dezembro de 2010.

BORDENAVE, Juan E. Diaz & PEREIRA, Adair Martins. Estratégias de Ensino-Aprendizagem. Editora Vozes, 1977.

CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas. Editora Perspectiva, 2005

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pifanos na música de Hermeto Pascoal*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2006

CARRILHO, Maurício. O Choro Vai Muito Bem, Obrigado. In: *Revista Roda de Choro*, edição zero, novembro/dezembro de 1995

CASTRO, Ruy. Chega de Saudade_ A História e as Histórias da Bossa Nova. Companhia das Letras, 1990

CASTRO, Ruy. A Onda Que Se Ergueu No Mar_ Novos Mergulhos na Bossa Nova. Companhia das Letras, 2001.

CAZES, Henrique. Choro_ Do Quintal Ao Municipal. Editora 34, 2010.

- COKER, Jerry. *Elements of Jazz for the Developing Improviser*. CCP/Belwin, Inc, 1991.
- COSTA, Alexandre. *O Desenvolvimento Técnico do Guitarrista Através do Choro*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Monografia de Conclusão de Curso, 2009.
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981 – 1993): concepção e linguagem*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1999.
- CRESWELL, John W. . *Projeto de Pesquisa: Métodos Qualitativo, Quantitativo e Misto*. Bookman Companhia Editora Ltda. , 2010.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA_ERUDITA, FOLCLÓRICA, POPULAR. Verbete Henrique Britto, p. 117. Art Editora Ltda, 1977.
- FARIA, Nelson. *A Arte da Improvisação_ para todos os instrumentos*. Lumiar Editora, 1991.
- FERREIRA, Saulo. *Propostas metodológicas para o ensino de guitarra aplicado à musica popular*. In: II Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM, 2010, p.1-10
- FIGUEIREDO, Diego. *Novos Padrões_ New Patterns*. Irmãos Vitale, 2009.
- FLICK, U. *Introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Ed. Bookman/Artmed, 2009.
- GAMBALE, Frank. *Speed Picking*. Hal Leonard, 1994.
- GOMES, Rogério Borda. *Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado, 2005.
- GREENE, Ted. *Chord Chemistry*, Alfred Publishing Company, 1994
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A Editora, 2006.
- HUNTER, Dave. *Guitar Effects Pedals_ The Practical Handbook*. Backbeat Books, 2004.
- LEÃO, Tom. *Heavy Metal- Guitarras em Fúria*. São Paulo: Editora 34 , 1997.
- LEAVITT, William. *A Modern Method For The Guitar, Vols. 1, 2 & 3*. Berklee Press, 1966
- LIBÂNEO, José Carlos. *Democratização da escola pública_ A pedagogia critico-social dos conteúdos*. Edições Loyola, 2011
- LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália_ Arte e cultura na Idade da Pedrada*. Rio de Janeiro, RJ: Salamandra Editora, 1996.

- LOPES, Rogério. *Guitarra Elétrica: Uma discussão sobre sua aceitação na academia e sua relação com a identidade brasileira*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Monografia de Conclusão de Curso, 2007
- LUCAS, Maria Elizabeth. Música popular: aporta ou à porta da academia? *Em Pauta_ Revista do Curso de Pós-Graduação , Mestrado em Música, UFGRS*. Ano IV, No. 6, dezembro de 1992, p.04-14.
- MACHADO, Miguel Angelo. *A relevância do ensino de guitarra nos cursos de graduação em música*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Monografia de conclusão de curso, 2009.
- MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções Estilísticas de Helio Delmiro: Violão e Guitarra na Música Instrumental Brasileira*. Universidade Estadual de Campinas. Dissertação de mestrado, 2006.
- MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. *Noel Rosa_ Uma Biografia*. Brasília: Editora UNB, 1990
- MENDONÇA, Gustavo da Silva Furtado de. A contribuição de Radamés Gnattali ao repertório de música de concerto para guitarra elétrica. In: _____ *A guitarra elétrica e o violão: o idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali*, 2006. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, p. 46-57.
- MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: Chicago University Press, 1956
- MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press (published 2002)
- NETO, Affonso Celso de Miranda. *A guitarra cigana de Pepeu Gomes: um estudo estilístico*, 2006. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *A sociologia do Brasil indígena*. Editora Tempo Brasileiro, 1978
- PEASE, Ted. *Jazz Composition_ Theory and Practice*. Berklee Press, 2003
- PEREIRA, Fernando Ernesto Lopes. *Ensaio sobre a Integração da Música Brasileira Popular no Ensino Musical Erudito*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado, 2008
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de. Brazilian jazz and friction of musicalities. In: *Jazz Planet*, E. Taylor Atkins (ed.). Jackson: University Press of Mississippi, p 41-58
- RICKER, Ramon. *Pentatonic Scales for Jazz Improvisation*. Alfred Publishing Co. Inc., 1983
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. EdUSP, 2008
- SIQUEIRA, Baptista. *Pentamodalismo Nordeste (Baseado em Dados Folclóricos)*. Rio de Janeiro: Editora Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1956
- TABORDA, Márcia. *Dino Sete Cordas e o Acompanhamento de Violão na Música Popular Brasileira*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A guitarra brasileira de Heraldo do Monte*. Universidade Estadual de Campinas. Dissertação de mestrado, 2005.

_____. *A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker*. Universidade Estadual de Campinas. Tese de doutorado, 2010.

WEISKOPF, Walt. *Intervallic Improvisation_ The Modern Sound: A Step Beyond Linear Improvisation*. Jamey Aebersold Jazz Inc., 1995.

WILLMOTT, Bret. *Mel Bay's Complete Book of Harmonic Extentions for Guitar*. Mel Bay Publications, 1996.

TEXTOS DA INTERNET:

BIRCH, Allisdair McRae. William “Bill” G. Leavitt. Disponível em <<http://www.alisdair.com/educator/williamgleavitt.html>>. Acesso em 2 dezembro de 2011.

BORDENAVE, Juan E. Diaz. Alguns fatores pedagógicos. Disponível em <www.opas.org.br/rh/publicacoes/textos_apoio/pub04U2T5.pdf>. Acesso em 20 de abril de 2012.

FIGUEIREDO, Diego. Bibliografia. Disponível em <<http://www.diegofigueiredo.net/Biografia.html>>. Acesso em 27 de fevereiro de 2013

LINDGREN, Ricardo. No Filme de Celso Fonseca. Disponível em <<http://folhacarioca.com.br/2012/12/10/no-filme-de-celso-fonseca/>>. Acesso em 05 de maio de 2013.

MCMANUS, Tony. The History Of Shred. Disponível em <<http://www.guitarinstructionreviews.com/articles/?p=451>>. Acesso em 27 de fevereiro de 2012.

PINTO, André Iunes. Música, guitarra e espiritualidade com Mozart Mello- parte 1. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/overdubbing/posts/2010/09/08/musica-guitarra-espiritualidade-com-mozart-mello-parte-1-322521.asp>>. Acesso em 08 de abril de 2013.

RIBEIRO, Mariângela. Conversa de botequim: a MPB e seus significados. Revista Tatuí. Disponível em <<http://revistatatui.com/revista/tatui-5/conversa-de-botequim-a-mpb-e-seus-significados/>>. Acesso em 12 de dezembro de 2011.

VIANNA, Hermano. Isto é Calypso ou A Lua Não Me Traiu. Disponível em <www.overmundo.com.br/overblog/isso-e-calypso-ou-a-lua-nao-me-traiu>. Acesso em 12 de dezembro de 2011.

LUCIANO MAGNO. Bibliografia. Disponível em <
http://www.lucianomagno.mus.br/biografia_fotos.html> Acesso em 12 de dezembro de 2011.

VISCONTI. Eduardo de Lima. A Trajetória da Guitarra Elétrica no Brasil. Disponível em
 <ensaios.musicodobrasil.com.br/eduardovisconti-a-trajetoria-da-guitarra-eletrica-no-brasil>

DOCUMENTOS SONOROS:

CÂNDIDO, Ademir. Choro Para Aurélio. In: **Brazilian Jazz**. Intérpretes: Ademir Cândido, Fernando Morais, Luiz Alves e Robertinho Silva. Perfil Musical 7897088050101, 1 CD, 1995.

DJAVAN. Flor de Lis. In: **O Som, A Voz e O Violão de Djavan**. Intérpretes: Djavan, Edison Frederico, Hélio Delmiro, Luizão Maia, Altamiro Carrilho, Luna, Hermes, Marçal e Paulinho Braga. Som Livre 403.6092, 1 LP, 1976

FILHO, Pereira. Conversa Fiada. In: FILHO, Pereira. **Conversa Fiada/Serenata Havaiana**. Intérpretes: Pereira Filho e outros (ficha técnica desconhecida). Continental 16.734-a, 1 compacto simples, 1959.

GAROTO. Choro Triste. In: GAROTO. **Garoto_ O Gênio das Cordas**. Intérpretes: Garoto e outros (ficha técnica desconhecida). EMI, 1 CD, 2003.

HORTA, Toninho. Pedra da Lua. In: _____ . **Terra dos Pássaros**. Intérpretes: Toninho Horta, Jamil Joanes, Mauro Senise, Wagner Tiso, Airto Moreira, Zé Eduardo Nazário. EMI-Odeon 064 422855, 1 LP, 1980.

_____. Beijo Partido. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Intérpretes: Milton Nascimento, Wagner Tiso, Toninho Horta, Novelli, Paulinho Braga e Naná Vasconcelos. EMI EMCB 7011, 1 LP, 1975.

_____. Brazilian Rhyme (Beijo). In: EARTH, WIND & FIRE. **All'N'All**. Intérpretes: Philip Bailey, Maurice White, Verdine White, Al McKay, Larry Dunn e Ralph Johnson. Columbia Records JC 34905, 1 LP, 1977.

JOTA & VELOSO, Caetano. No Carnaval. Intérprete: Toninho Horta. In: HORTA, Toninho. **Terra dos Pássaros**. EMI-Odeon 064 422855, 1 LP, 1980

LONDON, Julie. Cry Me a River. In: _____. **Julie Is Her Name**. Intérpretes: Julie London, Barney Kessel e Ray Leatherwood. EMI

MAGALHÃES, Oldemar & ANTÔNIO, Luiz. Barracão. In: **Elizeth Cardoso/Jacob do Bandolim/Zimbo Trio/ Época de Ouro- Ao Vivo Teatro João Caetano- 19 Fev. 68**. Disco 2, faixa 18. Tartaruga (Japão) SC-3136-37, 2 CDs, 1994.

MATOGROSSO, Ney. **Canto Em Qualquer Canto**. Universal, 1 CD, 2005.

NOVOS BAIANOS. A Menina Dança. In: NOVOS BAIANOS. **Acabou Chorare**. Intérpretes: Baby Consuelo, Dadi, Didi, Jorge Gomes, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor e Pepeu Gomes. Som Livre SSIG 6004, 1 LP, 1972.

QUARTETO NOVO. Vim de Santana. In: **Quarteto Novo**. Intérpretes: Airto Moreira, Heraldo do Monte, Hermeto Pascoal e Theo de Barros. EMI Music 789630 2, 1 CD, 2005.

REGINA, Elis. Fotografia In: **Elis & Tom**. Intérpretes: César Camargo Mariano, Elis Regina, Hélio Delmiro, Luizão Maia e Paulinho Braga. Phonogram, 6349 112, 1 LP, 1974.

SILVEIRA, Ricardo. Choro Bacana. In: SILVEIRA, Ricardo. **Outro Rio**. Intérpretes: André Tandetta, Paulo Sérgio Santos, Rômulo Gomes e Ricardo Silveira. Adventure Music AM 1033 2, 1 CD, 2010.

_____. Rabo de Foguete. In: SILVEIRA, Ricardo. **Ricardo Silveira**. Intérpretes: Ricardo Silveira, Lulu Martin, Serginho Trombone. Musician/WEA 58.003, 1 LP, 1987.

SOLARI, Frank. Rabo de Foguete. In: **Um Círculo Mágico**. Intérpretes: Frank Solari, Ricardo Silveira e Marcos Suzano. 1 CD, 1998.

VELOSO, Caetano. Musa Híbrida. In: VELOSO, Caetano. **Cê**. Intérpretes: Caetano Veloso, Pedro Sá, Ricardo Dias Gomes e Marcelo Callado. Universal, 1 CD, 2006.

ENTREVISTAS:

AMUEDO, Leonardo. Entrevista concedida por e-mail dia 21 de fevereiro de 2013

CARVALHO, Alexandre. Entrevista concedida dia 8 de fevereiro de 2013

CHIAVAZOLLI, Sérgio. Entrevista realizada por telefone dia 26 de fevereiro de 2013

DELMIRO, Hélio. Entrevista realizada via internet através do recurso de VoIP Skype. Rio de Janeiro, 2007

IMENES, Daniel. Entrevista concedida por e-mail dia 12 de fevereiro de 2013

MAGNO, Luciano. Entrevista concedida pelo Facebook dia 7 de abril de 2013

MARQUES, Daniel. Entrevista concedida dia 15 de fevereiro de 2013

MIRABELLI, Humberto. Entrevista realizada via internet através do recurso de VoIP Skype dia 1 de abril de 2013

MORAES, Davi. Entrevista concedida dia 22 de fevereiro de 2013

MORENO, Mike. Entrevista realizada via internet através do recurso de VoIP Skype dia 26 de fevereiro de 2013

SANTIAGO, Daniel. Entrevista concedida pelo Facebook dia 5 de março de 2013

SILVEIRA, Ricardo. Entrevista concedida dia 21 de fevereiro de 2013

STARLING, Mateus. Entrevista concedida por e-mail dia 4 de Março de 2013

THOMPSON, Rômulo. Entrevista concedida por e-mail dia 7 de abril de 2013

VISCONTI, Eduardo. Entrevista realizada via internet através do recurso de VoIP Skype dia 28 de fevereiro de 2013

ANEXO I- Partituras dos exemplos analisados

A Menina Dança (solo)

Musical score for "A Menina Dança (solo)" in G major, 2/4 time. The score consists of seven staves of music, each starting with a measure number (1, 4, 7, 10, 13, 16, 19). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Chord markings above the staff include F, G#dim, and F. Performance markings include accents (>), slurs, and a wavy line indicating vibrato. A dashed line labeled "8va" indicates an octave transposition for the final notes of measures 5, 6, 8, 9, 11, 12, 14, 15, and 17. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

Fotografia

Tom Jobim

guitarra Am(9) D7(9) Dm7(11) G7(b9)13 Db7M(9) C7M(9) C(9) C F7(b5) F7(4)

piano elétrico

baixo

8 F7 Fm(b5) C7M(9) C7M(#11) G7/C C7M(9) Em7M(9) Em7(9) A7(13) A7(b13) Dm7(11) Dm7 Bm7b5(9) E7(#9)

15 Am(9) Am7 D7(#11) D7(9#11) Dm7(11) G7(13) Ab7(13) G7(b9)13 G7(13)

20 C7M F7(4)

24 C7M F7(4)

Flor de Lis- acompanhamento de Hélio Delmiro

C⁷M $\frac{\text{C}}{\text{C}}$ Bm⁷
 E⁷ Am⁷ D⁷ Gm⁷
 C⁷ F[#]m⁷^b5 B⁷ B^b7M
 A⁷ F[#]m⁷^b5 B⁷ Em⁷(⁹)
 A⁷ D⁷(⁹) Fm⁶ 3 C⁷M 3
 E⁷([#]9) E⁷(^b9) Am⁷ segue...

Toninho Horta-No Carnaval

deixe soar os acordes.....

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. It consists of ten staves of music, each with various chord annotations above the notes. The chords include complex extensions and alterations such as $D^{\#}m7^{\flat}5(\flat 13)$, $G^{\#}7^{\#}9(13)$, $F^{\#}7(b12b9)/C^{\#}$, and $A^{\#}6(13)$. Rhythmic patterns are indicated by slurs and the number '3' for triplets. The score concludes with the instruction 'molto rit.' (molto ritardando).

Chord annotations include: $D^{\#}m7^{\flat}5(\flat 13)$, $G^{\#}7^{\#}9(13)$, $G^{\#}7(\flat 13)$, $C^{\#}m7^M$, $C^{\#}m7$, $F^{\#}7(b12b9)/C^{\#}$, $C^{\#}m7(\flat 5)$, $F^{\#}7(4_3)$, $G^7M(\#11 13)$, $C^{\#}m7^{\flat}5(9)$, $F^{\#}7(\flat 13)$, $Bm7^M(9)$, $Bm7(9)$, $Bm7^{\flat}5$, $E(\flat 13)$, $A^7M(9)$, $A^6(9)$, $C(\#6 11)$, $C(\#6 9)$, $C^{\#}m7^{\flat}5(9)$, $F^{\#}7(\flat 13)$, $Bm7(9)$, $Em7(9)$, $A7(\flat 9\flat 5)$, $D^{\#}m7(9)$, $G^{\#}7(\flat 13)$, $C^{\#}7(9)$, $C^{\#}7(4)$, $G(\#6 9)$, $F^{\#}7sus^4$, $F^{\#}m7(11)$, $F^{\#}7(\flat 13)$, $E7(4)$, $E7(\#4)$, $E7(4)$, $E7$, $A^7M(\#5)$, $A^7M(13)$, $D6(9\#11)$, $D6(9\#11)/5$, $A^{\#}6(13)$, $G^{\#}7(13)$, $C^{\#}7(9)$, $F^{\#}m7$, $F^{\#}m6(9)$, $F^{\#}m6$, $G^{\#}7(13)$, $C^{\#}7(9)$, $F^{\#}7(\#9 13)$, $C(\#6 \flat 10)$, $B7(\#9)$, $A(\#6 13)$, $G^{\#}7(13)$, $G^{\#}7(13)$, $B7(13)$, $E7(\#9)$, $A(\#6 13)$, $G^{\#}7(13)$, $G^{\#}7(13)$, $C^{\#}7(9)$, $C^{\#}7(\#9\#5)$, $F^{\#}m7(4)$, $F^{\#}(9)/A^{\#}$, $E(9)/G^{\#}$, $F^{\#}m(9)$, and **molto rit.**

Choro Bacana

Ricardo Silveira

The musical score for "Choro Bacana" is written in G minor (two flats) and 2/4 time. It consists of ten staves of music. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score includes various chords and melodic lines with specific markings:

- Staff 1: Gm, Cm, triplets (3).
- Staff 2: Am7(11), D7/A, Gm, triplets (3), fermata.
- Staff 3: Dm, A7, Am7b5, D7.
- Staff 4: Gm7, Cm, Am7(11), D7/A, triplets (3).
- Staff 5: Dm7b5, G7, Cm, Gm7, triplets (3).
- Staff 6: Ab7, D7, Gm7, Gm, triplets (3).
- Staff 7: Cm7/G, Am7(11), D7, Gm, triplets (3), double trills (**).
- Staff 8: Gm, Dm, A7, sixteenth-note runs (6).
- Staff 9: Am7b5, D7, Gm, Cm7, sixteenth-note runs (6).
- Staff 10: Am7(11), D7 gliss., Dm7b5, G7, Cm7, triplets (3), sixteenth-note runs (6).

2

Musical notation for a piano accompaniment in G minor. The piece consists of eight measures. The first measure is marked with a Gm^7 chord. The second measure is marked with an $A\flat^7$ chord. The third measure is marked with a D^7 chord. The fourth measure is marked with a Gm chord. The melody consists of eighth notes with ties. The piece concludes with the instruction "segue o tema..."

Rabo de Foguete- solo Frank Solari

8^{va}-----

F#m C#7/F A/E

∕ C#m7b5 F#7 Bm7

8^{va}-----

G#m7b5 C#7 F#m

(8) ∕ B7(13) B7 E7sus4

(8) ∕ E7 F#m C#7/F F#m/E

8^{va}-----

∕ C#m7b5 F#7 Bm7

(8) ∕ D7M D#dim A

(8) ∕ F#m7 Bm7 E7 A7M A#dim (segue o tema)..

Choro Pra Aurélio

Ademir Cândido

♩ = 65

Measures 1-3: $Dm^{7(11)}$, Gm^7 , A^7 , Dm^7 , $F^7(13)$

Measures 4-6: E^7b^9 , A^7b^9 , Dm^7 , D^7sus^4 , D^7

Measures 7-10: G^7M , $G^{\#dim}$, A^7b^5 , $E^7b(9)$, $D^7(9)$, G^7M , $F^{\#7}b^9$

Measures 11-14: B^7M , B^7b , E^7bM , $C^{\#m7(9)}$, C^7M , $F^{\#7}$, Bm^7 , E^7

Measures 15-16: A^7 , D^7 , G , F^7b^5

Measures 17-18: $F^{\#7}$, Bm^7 , $G^{\#7}$, A^7 , $Dm^{7(11)}$

1. | 2. *tema gtr+piano*

só gtr tema.....

D.S. al Fine(w/rep)

Engasga Gato

Luciano Magnoc

G F⁷ E⁷ Am⁷
 4 D⁷ Dm⁷ G⁷ C D/C
 7 Bm⁷ Em⁷ Am⁷ D⁷ 1. G
 10 2. G D⁷(#9) Gm⁷
 13 D⁷(#9) Dm⁷(b5) Ab⁷ G⁷(sus4) G⁷
 15 Cm⁷ F⁷ Bb⁷M Eb⁷M
 17 1. Am⁷(b5) D⁷ Gm Dm⁷(b5) G⁷ 2. Gm

**ANEXO 2- TRANSCRIÇÃO COMPLETA DAS ENTREVISTAS FEITAS AO VIVO, POR
TELEFONE OU ATRAVÉS DO RECURSO DE “VoIP” SKYPE**

ALEXANDRE CARVALHO- entrevista concedida dia oito de fevereiro de 2013, numa praça de apresentação do *Shopping Center* Rio Sul, Rio de Janeiro (RJ)

Alexandre, a primeira coisa que eu queria falar é sobre o que motivou essa pesquisa. Eu fiz uma única entrevista com o Mike Moreno. Num dado momento, eu fui perguntar pra ele sobre a história dos acordes dele, que eu tinha achado legal e tal, rico, etc. E aí perguntei o que ele escutava, qual a inspiração... E aí ele me respondeu de bate-pronto: Toninho Horta. Sabe quando tu fica irado, pensando: foi preciso um americano te dizer que o legal de estudar era um brasileiro...

É mas...Tudo bem. Sem querer te cortar, às vezes é como aquele ditado: a grama é mais verde do lado de fora da nossa casa do que a nossa. Eu conheço gente lá nos Estados Unidos que harmoniza de formas incríveis, maravilhosas, e que não tem nada a ver com Toninho Horta. E eu já vi ele tocando, não é bem Toninho Horta, ele faz coisas que o Toninho não faz em termos de harmonia, e o Toninho faz coisas que ele não faz. Mas de qualquer forma... Eu te garanto que ele não escutou só Toninho Horta, pode ter sido uma inspiração pra ele no momento(...)

Mas eu vi ele citando em outras situações ele citando, além do Toninho, o Baden (Powell), além do Milton Nascimento... Aí veio essa fala dele, veio esse lance da Esperanza Spalding vir toda hora pra cá pro Brasil, fazer show com o Milton Nascimento. Eu fiquei pensando que a gente tem potencial pra fazer um outro negócio que não é o que a gente tá fazendo, porque a gente tem muito por hábito copiar os modelos americanos, e se volta muito pouco pra alguns modelos que apareceram na música brasileira, falando especificamente de guitarra.

Ah, sim, porque o Milton Nascimento é uma cara tido como um gênio, Jobim... São brasileiros e o mundo inteiro endossou e assinou embaixo. Em termos de guitarra, é, realmente...

Eu vejo muito as pessoas falarem: ah, o Helio Delmiro é bacana, mas ninguém nunca se deu ao trabalho de estudar ele fazendo o acompanhamento na música tal, ou o solo...

Isso é uma questão de colonização mesmo, a gente tá num shopping Center agora. Não tá num “centro de compras”, tá num shopping center. Então, isso não tem jeito, infelizmente. Isso já é uma história antiga, desde a época da Europa. Chopin, o cara era polonês mas teve que ir lá pro centro, pra Viena. Mozart era austríaco e teve que ir pra Alemanha. Não tem jeito, isso tem muito a ver com a economia.

A globalização, com certeza.

É uma globalização meio falsa, não é bem assim. Continua sendo o centro do mundo o Japão, Europa de certa forma...Continua sendo assim. Vou te dar um exemplo, sei que eu tô te cortando mas, um pequeno exemplo: uma pessoa de uma gravadora uma vez me comentou...Eu perguntei pra ela, quem você tá lançando agora? Uma gravadora multinacional no Brasil, Universal. O que é que vc tá lançando de música brasileira? Era só pagode e sertanejo. E eu falei: vem cá, e o jazz

brasileiro? Ela respondeu: não, não, o jazz brasileiro não tem. Jazz é americano; eu só lanço discos americanos de jazz. O erudito brasileiro, tem o Guerra Peixe? Não, o erudito brasileiro pra gente não existe. Música erudita é Europa. Então, quer dizer, é uma coisa que tem a ver com o capitalismo também. Você não vai vender gelo pra esquimó, você não vai comer churrasco num restaurante japonês...Infelizmente tem isso, esse rótulos de mercado.

É, tem. Mas por outro lado hoje em dia tem esse lance de certos lugares terem mais restaurantes indianos na Inglaterra do que em Mumbai...

É, um tipo de globalização, o imigrante...É verdade, é. Mas infelizmente o Brasil é tido...Se vc tem um trabalho de música instrumental no Brasil e vc quer vender esse trabalho na Europa, em algum lugar, ele obrigatoriamente tem que ter alguma coisa brasileira muito importante, senão eles acham estranho. Por isso que eu até pensei, quando eu tava tocando só jazz nos Estados Unidos, eu pensei em mudar meu nome, em usar um nome alemão que eu tenho na minha família, que eu não uso, pra tirar essa coisa que eu sou brasileiro, porque todo mundo fica perguntando: vc é brasileiro? Aí querem me dar um violão, querem que eu toque samba imediatamente. Isso é um problema.

Sim, isso aconteceu com o Mou Brasil. O Mou não entrou pra banda da Maria Schneider porque ele era brasileiro_ “ah não, brasileiro é bossa nova...”

É, pode ser. Bom, cada caso é um caso, mas eu acredito. É um pouco estranho. Vc vê, o próprio Romero Lubambo, quando ele foi pra Nova Iorque ele tocava jazz, o cara toca bem jazz e tudo...Chegou lá e se especializou imediatamente em violão, até hoje. E ele ainda se aproveitou disso pra virar um excelente violonista e pra ser chamado pra tudo que...Sempre que vc imagina num violão brasileiro, pensa nele, imediatamente. Inclusive o pessoal de nome. Tenho certeza que se a Maria Schneider pensar num violão de bossa nova, provavelmente vai chamar ele. Como a Diana Krall chamou...Ele não lutou contra isso, ele foi na onda da coisa.

Bom, elocubrações à parte...Vamos às perguntas. Como é que você se vê como guitarrista em relação a improvisação e a acompanhamento?

Eu tenho mania de ouvir outros instrumentos, né, sempre tive. Na verdade eu acho que não gostaria de tocar guitarra não, eu gostaria mais de ser um pianista, um talvez um soprista, gostaria de tocar talvez saxofone, porque eu acho que melodicamente o saxofone é um instrumento muito ágil, bom pra melodia, e o piano é um instrumento super completo_ na verdade eu nem considero o piano um instrumento, eu o considero uma ferramenta de trabalho por músico. Tem a orquestra inteira ali, grave ou agudo, é ótimo pra orquestrar, fazer arranjo. Eu não penso em guitarra, eu penso em música. Eu procuro extrair da guitarra o máximo de música que eu posso. Então às vezes me penso um pouco como pianista, na hora de acompanhar. Isso vai depender da formação que eu to tocando, se for trio eu viro um pianista mesmo, começo a tocar acordes inclusive são mais chatos de fazer na guitarra, tem certas (como se fala no popular) “aranhas”, eu gosto de fazer isso...Eu vejo muito assim, os bons pianistas, que sabem harmonizar bem, que eu gosto da maneira que eles harmonizam, e pego um pouco daquelas ideias na guitarra. Se eu tô num trio eu gosto de fazer acordes bem cheios, de trabalhar com texturas, às vezes eu “engordo” mais os acordes, às vezes coloco eles com um pouco menos notas. Agora, se eu to tocando com um pianista, aí eu

combino muito com o pianista o que vai ser feito. O Vitor Gonçalves é um pianista que eu toco com ele com o Idris (Bodrioua, saxofonista francês de jazz radicado no Rio) às vezes, a gente combina muito bem, eu não preciso falar nada pra ele nem ele pra mim. Os dois harmonizam ao mesmo tempo e a gente consegue combinar. Isso é raro acontecer. Eu com Dario Galante não conseguia, tinha que parar de tocar porque o Dario tem uma forma muito específica de tocar, muito peculiar de harmonizar, que chocava muito com as minhas ideias. Então a gente não tinha como harmonizar junto, era muito difícil. Às vezes eu ficava nas notas-guia, que não chocava nada e deixava ele incrementar a harmonia, enquanto eu ficava com o papel mais rítmico, de contracanto e tal... E em termos de improvisação, eu me inspiro muito nos saxofonistas, em alguns pianistas também, e não ouço muita guitarra. Engraçado, eu penso nos grandes instrumentistas de sopro, célebres, Coltrane...Charlie Parker não muito porque eu tenho uma fraseologia mais contemporânea. Os saxofonistas da década de 60 pra cá...Eu me vejo assim. Não ouço muito guitarrista, o único guitarrista que às vezes eu ouço, pra aprender algumas coisas, é o Allan Holdsworth, porque ele tem uma técnica completamente diferente, consegue um fescor da fraseologia dele muito significativa, ele realmente trabalha com 4 dedos por corda...

E você consegue passar esses fragmentos dessas coisas que você estuda pras tuas improvisações?

Consigo. Eu não tiro mais frase, eu não toco mais frase feita não. Mas às vezes eu pego umas idéias melódicas que eu acho interessantes, pequenos fragmentos que eu acho legais, e desenvolvo esses fragmentos. Acho que no início é importante você tocar umas frases feitas, porque você tá aprendendo a linguagem. Depois vc tem que se libertar disso. Aí você começa a misturar as idéias todas, vc vai absorvendo várias influências, vai misturando aquilo tudo e vai saindo uma coisa mais original.

Bom, a gente já tinha falado bastante de Brasil, e o no Brasil a música regional e a música americana são muito fortes. E elas são uma forte fonte de inspiração pros artistas, compositores e tal. Às vezes elas se juntam, às vezes eles repelem, a relação é mais ou menos tensa. Como é que você equilibra música brasileira e música americana na tua música?

Olha, primeiro eu vou falar uma coisa aqui que é inacreditável, que eu fiquei sabendo há um tempo atrás. Vc já olhou o verbete “Jazz” no Grove (Dictionary of Music)? Dá uma olhadinha. A bossa nova é um estilo de jazz pra eles, cujo grande expoente foi Charlie Byrd e Stan Getz, e cita *en passant* o Jobim. Entendeu? Então pra muita gente a bossa nova é um estilo de jazz, não é nem um estilo de samba, nada disso. E olha, se você for analisar friamente a bossa nova, ela tem muito do jazz, tem menos do samba do que do jazz, não sei... As sincopes têm no jazz, sempre teve. O jazz é uma música sincopada. A harmonia da bossa nova é totalmente jazzística; pode até dizer que a harmonia veio do impressionismo. Tem correntes que falam que veio do impressionismo. Mas é claro, o impressionismo deu origem ao jazz, harmonicamente, porque eram os músicos *creoles*, músicos mestiços, metade franceses, metade americanos negros...Quer dizer, isso é complicado. Eu me vejo mais como universalista. Eu acho que música boa é legal. Eu sei que existe uma galera extremamente ufanista que quer proteger a música brasileira. Eu até entendo, porque nós estamos nessa fase há anos, de colonização americana aqui é muito forte, e européia. A européia antigamente, né, era chique falar francês, depois a colonização americana_ agora é

chique falar inglês, é prático falar inglês. Então tem gente que tá protegendo a música brasileira com unhas e dentes, pra ela não acabar. Essa proteção eu acho interessante que alguém faça, eu não vou fazer nunca. Porque eu sou um cara universalista. Eu vou ouvir Milton, vou me emocionar com Milton, com Pixinguinha, com Hermeto e tal, mas também vou ouvir Coltrane, ouvir Debussy, ouvir música japonesa, da ilha de Java, eu vou me emocionar da mesma maneira. Eu não tenho nacionalismo musical. Não tenho isso. Eu fico até triste, porque um cara como o Chico Buarque, que é um Gênio da letra, ele faz canções em que ele junta letra e música de uma forma genial, e ele tá fadado a ser só apreciado em Portugal e no Brasil, porque na Inglaterra ninguém nunca vai entender. E a gente é carioca e nasceu aqui, a gente entende na nossa alma aquela música. Então realmente existe uma questão musical que é local mesmo, é uma questão da cultura local, não tem como tirar essa conotação local dessas músicas dessas culturas. Mas a música também tem um componente universal absoluto, que é o que me interessa mais. Esse componente absoluto é o seguinte: a música bem estruturada, ela tem equilíbrio, tem uma arquitetura maravilhosa. Então, não me interessa se ela é japonesa, se ela é chinesa, se ela é brasileira, entendeu? A arquitetura da música é tão bem feita que vai emocionar qualquer um. Então essa relação tensa pra mim não existe. Administro isso super bem. Já toquei choro uma época da minha vida. Só que eu achava o choro... Eu sou um cara muito harmônico, eu acho a harmonia super importante, é um parâmetro que me chama muito a atenção na música. E a harmonia do choro, até um certo ponto, é uma harmonia clássico-romântica. Maravilhosa, super bem feita, bem construída, as baixarias de choro são geniais, mas é uma harmonia mais clássico-romântica. Eu sentia falta de uma harmonia mais...Dissonante. E eu encontrei isso no jazz, na mesma hora. E aí comecei a me interessar mais por jazz do que por choro, apesar de ser brasileiro. Isso não tem nada a ver com o fato de você ter sido colonizado. Até porque o jazz não é uma música popular nem no Brasil. Nem nos Estados Unidos seja tanto. Então foi uma razão puramente absoluta de música, de música absoluta. É por aí.

Pra você, o que é tocar música brasileira na guitarra?

Pois é. Eu acho totalmente possível, maravilhoso. A gente tem uma literatura da música brasileira popular, que desde a década de 60 inclui guitarra. Na década de 70 ela ficou mais óbvia, né. Elis Regina tinha guitarra à beça. Na música folclórica brasileira não tem guitarra, né, mas na música brasileira mais moderna, o samba da década de 70 já tem guitarra incluída super bem. Eu acho super legal. Eu acho o violão um instrumento maravilhoso, melhor que a guitarra em alguns aspectos, pra tocar música brasileira, concordo. A questão da corda de nylon, do ataque do violão, aquele som de madeira, aquela coisa rústica, e isso tem a ver com a música brasileira, com o samba, a bossa nova e tal. Agora, a guitarra...Pois é, eu levaria dois instrumentos: o violão pra fazer o acompanhamento de samba, e usaria a guitarra pra fazer a improvisação, pra tocar melodias...Por que você não pode tocar a melodia de um choro na guitarra? Eu acho que um violão de sete cordas é muito melhor no choro pra acompanhamento, mas em termos melódicos a guitarra fica maravilhosa no choro. Uma guitarra no samba fazendo melodia, fica maravilhoso, em oitavas. O Toninho Horta lançou muito isso_ bom, na verdade quem popularizou as oitavas na guitarra foi o Wes (Montgomery), mas o Toninho usa isso muito em música brasileira. O som da oitava na guitarra elétrica, é maravilhoso. O samba mais marcado, assim, mais pesado, a base de guitarra fica excelente. O samba mais de raiz, a guitarra não fica bem, eu acho. Mas um samba

mais pesado, com bateria, com baixo elétrico, a guitarra fica melhor que o violão. Porque o violão é engolido pela base. Se você aumentar o violão demais, se amplificar ele demais, ele vira uma guitarra. Uma guitarra com som estranho (risos). Então é melhor botar uma guitarra logo nessa hora. Eu tive esse problema nos Estados Unidos. Tive que fazer uns trabalhos lá. Tinha que ser de violão. E o violão começava a dar microfonia porque a base tava muito alta, era um samba assim mais pesado mesmo, “Djavanção” assim, da década de 70, 80, aqueles sambas do Djavan mais pesados... E aí eu falei: gente, meu violão tá tão alto, tá começando a dar microfonia, é melhor pegar uma strato¹ e ligar aqui, fazer uma base de strato no samba, por que não? Fazer aquilo que a gente chama de “centro”, né, “centro” de guitarra de samba sincopado, com palheta, e com guitarra mesmo. Isso é muito legal. Certos estilos a guitarra é melhor do que o violão, mesmo no acompanhamento, pra samba.

O que você acha que deveria ser ensinado numa aula de guitarra com foco na música brasileira?

Interessante...Primeiro, a questão dos acordes. Bem, não é exatamente os acordes, mas os *voicings*. A disposição, aqueles tipos de acordes típicos do samba, da bossa nova, que ficam muito bem...Ensinar esse tipo de acorde. Porque o aluno de guitarra de um modo geral, se ele começa escutando rock, porque a guitarra é um instrumento muito ligado à questão do rock e do pop, ele tem acordes que não funcionam muito bem pra música brasileira. O tipo de disposição do acorde na guitarra, acordes com muitas notas às vezes...Então tem que dar uma arrumada nessa questão harmônica, pros acordes casarem melhor na música brasileira, no samba e tal. Quando fala de música brasileira tem que ser mais abrangente, tem que ter baião, aqui é muito grande o país, né? Então eu focaria na questão harmônica, focaria na questão do ritmo, no ritmo harmônico e no ritmo do ataque dos acordes, desenhos rítmicos dos acordes, porque é fundamental na música brasileira, porque a gente tem essa questão rítmica muito forte. Claro, eu não tô falando das coisas de guitarra em geral, os caras têm que aprender tudo de guitarra_ escalas, sonoridade, palheta ou não, dedo. Mas eu tô falando mais especificamente da música brasileira que você perguntou. Eu focaria mais na questão dos acordes, e repertório, né?

Sobre repertório, você acha que algum tipo de repertório deveria estar obrigatoriamente incluído nessa aula de guitarra com foco na música brasileira? Pode ser até uma composição sua.

Olha, eu acho que a gente tem que ver os compositores, os artistas mais significativos da música brasileira e analisar o que foi feito de guitarra com esse pessoal. Acho que a década de 70 foi uma década muito fértil, pra analisar o papel da guitarra. Porque antes, a gente teve Pixinguinha, a gente teve esse pessoal todo, mas não tinha guitarra, era violão. Embora haja muita semelhança entre os dois instrumentos, mas não são os mesmos instrumentos. Então...Acho importante analisar né, Helio Delmiro gravou coisas de guitarra nessa época, Natan Marques também, Olmir Stocker...Esse pessoal. O Olmir Stocker também tocou com a Simone, na época em que a Simone tinha um trabalho maravilhoso, ela gravava só a nata da música brasileira, gravava muito Milton. Tinha discos dela que era praticamente só Milton, o disco de “Cigarra”, ela gravou Chico

¹ Fender Stratocaster, modelo de guitarra da marca Fender

(Buarque) a beça. Acho que a gente tem que analisar o que foi feito de guitarra nessa época e criar um repertório em função disso. E até hoje em dia mesmo, porque a partir da década de 80 houve uma americanização muito forte da música brasileira, eu não gostei muito dessa fase. O Milton, os produtores, não sei o que aconteceu, uma “popzação” do Milton, ainda bem que o Chico não entrou nessa (risos). Eu não tenho nada contra música pop, mas eu acho o seguinte: você pegar jóias da música brasileira e botar aquela caixa cheia de reverb, sei lá... Eu gosto daquilo nos Estados Unidos, eu acho bem feito a beça, acho que eles fazem maravilhosamente bem isso. Adoro Michael Jackson, adoro Quincy Jones, acho esses caras geniais, eu ouço Michael Jackson mesmo...Acho que querer jogar isso aqui (a estética) foi meio forçação de barra. Não gostei. Mas a gente não pode menosprezar isso. Teve coisas boas nessa época. Guitarristas que gravaram aí com esse pessoal. Acho que é legal fazer uma boa compilação e ver o que foi feito de guitarra nessa época. Algumas coisas eu vou descartar, e outras eu vou achar geniais. Fazer uma compilação disso aí, e talvez incorporar essas coisas no curso. Porque uma coisa muito importante no curso de guitarra é prática de conjunto. Poucos professores ensinam a seus alunos: colocação de guitarra. Como a guitarra se coloca no conjunto. Isso dificilmente é falado nas aulas. Isso é importantíssimo. Um guitarrista às vezes toca muito bem mas, chega lána hora ele não sabe o que fazer, porque é dado a ele uma cifra, já tem um tecladista tocando acordes cheios, com um montes de sons diferentes, etc, baixista, batera...E aí o guitarrista fica com aquela cifra, e aí? Ele vai fazer o quê? Como ele vai se colocar ali?

SÉRGIO CHIAVAZOLLI- entrevista concedida por telefone dia dia 26 de fevereiro de 2013**Então, vamos às perguntas. Primeira: como é que você se vê como guitarrista em relação a improvisação e acompanhamento?**

A improvisação foi aquela forma que eu te falei, que é você aproveitar o que cada músico tem, estudar a matéria que ele tá oferecendo e daí, a partir daí, eu começo a fazer o que tem dentro de mim, da minha música. Eu realizo a minha música O importante pra mim é entender o que ele tá fazendo, qual matéria que ele tem. Em matéria de acompanhamento, pra mim, pra cada pessoa varia o acompanhamento, ou seja: eu vou fazendo o acompanhamento de acordo com as pessoas que tão trabalhando dentro desse negócio, entendeu? É como eu te falei: um dó maior pra cada pessoa é diferente, sabe como é que é? Então, o acompanhamento varia com as pessoas que tão tocando, no dia que tão tocando, da forma que tão tocando... É tudo variado nesse ponto.

Você tem admiração por algum ícone da guitarra?

Então, nesse ponto é aquilo que eu te falei de eu ter a mudança na minha vida que foi a idéia do Pepeu e do Armando, com os Novos Baianos e a Cor do Som, que eles provaram pra mim de que dava pra tocar o chorinho e baião usando distorção de rock, usando sonoridades diferentes, botando mais pesado. Aí isso pra pra mim eles ficaram sendo ícones na minha vida.

Você costuma copiar fragmentos de solos desse ícone nas suas improvisações?

Fragmentos, eles estão dentro de mim, naturalmente, né, porque eu acabei utilizando algumas coisas deles. Mas depois de um tempo eu fui encontrando a minha forma de tocar, o meu jeito de tocar, e aí logicamente esses fragmentos foram saindo, foram indo embora aos poucos... Mas provavelmente pode ter ainda um sotaque deles, claro que pode ter... Como também pode ter sotaque de outros guitarristas que eu estudo, de outros músicos que eu estudo também.

No Brasil a música regional e a música americana são muito fortes como fonte de inspiração pros artistas brasileiros. E elas são uma forte fonte de inspiração pros artistas, compositores e tal. Às vezes elas se juntam, às vezes eles repelem, a relação é mais ou menos tensa. Como é que você equilibra música brasileira e música americana na tua música?

Na verdade, eu vou na fonte, da seguinte forma: a música americana não começou pelos Estados Unidos, ela começou pela Irlanda. Então eu prefiro ouvir as coisas da Irlanda, ver como ela chegou na Inglaterra, de que forma a Inglaterra entendeu isso, depois eu vou entender o que aconteceu nos Estados Unidos. E no caso de baião, por exemplo, esses sons que vem do oriente médio, eu procuro ouvir a música do oriente médio, ver como ela chegou, passou pela Europa, o que ela sofreu e trouxe pro Brasil, né? E também como a gente começou a interpretar ela. Não posso esquecer também de como a música africana saiu dali, também com a idéia do oriente médio_ a África pegou muita coisa_ e dali, a sonoridade africana, como chegou no Brasil através dos ritmos de macumba, de sons étnicos. Eu vou sempre nessa fonte, eu vou sempre ouvir nesses lugares.

Pra você, o que é tocar música brasileira na guitarra?

Eu gosto muito de tocar a música brasileira na guitarra utilizando a sonoridade que os instrumentos brasileiros têm. Tipo assim: o som da guitarra ta interpretando o som da viola de 10 cordas, eu acho muito interessante. Um exemplo é que eu gosto muito de usar a viola de cego na guitarra, vou escolhendo um timbre e fazendo. A forma do violeiro, que a gente chama de viola de cego, é interessantíssimo pro trabalho, e já vi isso em várias formas, de outras formas de tocar, em rock'n'roll, enfim...em jazz e outras formas. E aí eu utilizo muito no Brasil essa mistura, eu misturando, vou misturando o rock com o jazz, com essa viola de cego, e ao mesmo tempo achando o que ta dentro de mim, que é o mais importante; pra mim o que importa mais é o que tá dentro de mim.

O que você acha que deveria estar incluído numa aula de guitarra com foco na música brasileira?

O que deveria estar incluído é tirar choros, baiões, ritmos brasileiros do nordeste, do sul, do centro-oeste, tudo interpretando na guitarra e vendo a digitação na guitarra.

Você acha que algum repertório deveria obrigatoriamente estar incluído nessa aula de guitarra?

Ah sim, (o repertório) referente ao mesmo repertório que eu te falei, o repertório dessas músicas bem, bem (brasileiras)...Tem um exemplo que eu vou dar aqui, a Chiquinha Gonzaga, por exemplo, que fazia várias coisas maravilhosas, você tirar isso no instrumento, João Pernambuco... Essas coisas todas, você colocar essas coisas na guitarra e ir tirando essas músicas, eu acho super interessante. Acho uma das coisas importantes da aula é você tirar disco, ou por leitura ou tirar disco, eu acho o disco um grande professor.

DANIEL MARQUES- entrevista concedida dia 15 de fevereiro de 2013 na casa do músico, no Rio de Janeiro (RJ)

Então, vamos às perguntas. Primeira: como é que você se vê como guitarrista em relação a improvisação e acompanhamento?

Caramba...Olha, eu tive uma época, na minha adolescência que eu tirava muito disco, além das coisas tradicionais do Hendrix, do Jimmy Page, etc e tal, eu tirava um monte de solo do Scofield, do Mike Stern, e por aí vai, e ouvia o jazz “clássico”, o Coltrane principalmente, o primeiro cara que ouvi muito. Assimilar aquela linguagem, né? Mas eu confesso que quando eu comecei a estudar violão, quando eu comecei a escutar Tom Jobim e tal, o meu interesse por improvisar dessa maneira foi morrendo e morreu quase que totalmente. Falando do ponto de vista técnico e falando com certo pragmatismo, eu estaria bem melhor se eu tivesse mantido isso. Porque isso é apreciado por muitos, como uma qualidade. Se o cara subir no palco e improvisar muito bem, imitando bem o Mike Stern, muita gente vai chamar esse cara pra vários trabalhos, várias gravações_ no mínimo, vai entrar pro hall dos músicos “top” de jazz do Rio... Vou falar do Rio, que é o que eu manjo bem. Mas...E aí, pra mim a coisa meio que foi se misturando. Hoje em dia, eu acho que depois que eu descobri o violão, depois que eu descobri a música clássica, a música universal européia, eu fui mudando muito, cara. A minha vontade de improvisar, por mais que eu tenha essa dívida comigo mesmo de estudar mais tecnicamente, a minha vontade de improvisar é que a coisa se aproxime mais duma improvisação (real) do que desenvolver o solo, entende? Acho que é uma improvisação melódica_ é uma bobagem, mas é só pra tentar expressar o que eu to pensando. Eu prefiro pensar alguma coisa de improvisação melódica num sentido...Ou ainda, pra ficar menos bobo, uma improvisação...Expressiva, digamos assim. Eu não me vejo mais, eu acho que em momento algum eu vou ficar mais estudando *standard* de jazz, ou vou ficar estudando frases de II-V. Embora eu ache isso muito legal também. O que eu to ouvindo em casa agora é Stravinsky, to estudando orquestração. Uma coisa que mudou muito a minha cabeça foi o Baden (Powell), o impacto da maneira dele de solar. É destrambelhada mas é legal, entendeu? Tem uma coisa do músico de choro, por exemplo o Ronaldo do Bandolim: ele improvisa de um jeito que é inacreditável, é o resultado de um cara que tocou 1000 choros a vida inteira, decorou melodias de A, B e C, e aquilo foi ficando natural, assimilou tanto, imagina, pouca gente que tem do Brasil nesse nível. É um dos últimos de uma geração, que substituiu o Jacob. Imagina o que esse cara traz de histórias de subúrbio, de histórias de choro, que mal dão escrito nos livros. Um dia eu sentei com o Paulinho da Viola e o Ronaldo, passei uma madrugada conversando com os caras, e ouvi cada coisa...Enfim, eu acho que pra mim o que eu tenho como ideal, acho que até na parte rítmica por eu ter uma facilidade, uma predileção, o que eu acho que falta muito na guitarra brasileira é saber acompanhar. Porque eu tenho a impressão de que os guitarristas conhecem os ritmos e gêneros musicais brasileiros de uma maneira muito superficial. Muito superficial. É difícil você encontrar um guitarrista, com técnica de guitarra de palheta e tal, que toque forró direito, e tenha um monte de levada de zabumba na cabeça. Isso é a coisa dos métodos: forró, exercício numero 1; exercício numero 2. Dá três exemplos, e tal.. É bom pra começar? É bom pra começar. Tem sua utilidade? Sim. É legal estar registrado isso aí. Mas, cara, falta talvez pra entrar nessa praia, eu arrisco dizer, o cara conhecer mesmo Jackson do Pandeiro, vai ouvir as músicas

todas. Porque as vezes o instrumentista não tá interessado na música, ele quer a *performance*. Eu tô generalizando bastante, pra fazer o contraste com o que poderia ser o ideal, sabe? E melodicamente é a mesma coisa. Eu gostaria muito, talvez eu não vá ser esse guitarrista, provavelmente eu não vá ser esse guitarrista, mas eu gostaria muito que pintasse um guitarrista, um cara que tocasse com linguagem de guitarra, que tem a ver com os americanos, mas que tivesse muito do fraseado do choro, do forró e do frevo. Só o frevo, no mínimo...Eu mesmo me cobro isso, mas sendo realista, acho que eu não vou chegar lá. Mas eu me cobro várias vezes de estudar os frevos, de por debaixo do dedo. Aí boto cinco debaixo do dedo e vou esquecendo, boto dez em baixo do dedo e vou esquecendo...Mas nunca assimilo aquilo a ponto de transformar num estudo...É muita melodia, cara, é um material melódico absurdo que ainda existe, e a pessoa vai estudar o improviso, ela vai com uma especificidade de tecnicista, de assim: pega o solo do Pat (Metheny), que aí tá tudo decodificado, digo assim, você sabe qual é harmonia que tá rolando, identifica a melodia, ah o cara tá usando tal escala, você vai fazendo um trabalho aí, vai botando no dedo e toca o barco pra frente. Eu acho ótimo, é porque eu gosto de música, mas agora como um ideal... Falando assim, de desenterrar o lance brasileiro, de vingar um dia isso, é muito nítido pra mim, eu acho que tinha que fazer um trabalho ferrado de transformar essa metodologia, aplicar o cara. O cara é guitarrista? Então, a minha proposta “de boca”, de “chute”: bota o camarada pra tocar 10 temas de frevo, pega um do Capiba, um do Nelson Ferreira... Melodia? Vai tocar cinco do Pixinguinha. Mas não numa onda de tradicionalista fascista, que não é minha praia, você conhece meu trabalho. Mas da mesma forma que a gente imita o Pat Metheny, e ninguém quer mudar de nome, mudar de “Rogério” pra “Pat”, ninguém quer isso, mas acho que agente tinha que fazer isso com esse material, pra embolar mais...A embolada que vai dar mais resultado. Tem uma geração anterior que foi toda pra Berklee, que aprendeu a desenvolver o material melódico de improvisação através do material melódico essencialmente do jazz. Não é uma crítica, não acho que ninguém tem que mudar; não é que eu ache que o Ricardo Silveira tem que mudar, que o Nelson Faria tem que mudar. Não: faz falta não ter o outro. O outro é um vazio. A gente vê esses caras todos (americanos), todo mundo tira o chapéu. Aí quando vai ver o outro lado, não tem quase ninguém, ou ninguém, sei lá, da maneira que eu idealizo. Acho que a gente tem essa dívida aí, resolver essa parada, transformar isso. Improvisação é improvisação, não importa que material melódico você tá trabalhando. Ter desenvoltura melódica, de ter linguagem. Acompanhamento é a mesma coisa. Você não ficar tocando forró igual quem toca bossa nova em Nova Iorque, sacou? É a mesma parada. Não adianta vc pegar um livro, ouvir 3 discos de forró... O cara diz “ah, eu sei o forró, eu sei a onda do forró”, tem muito esse comportamento superficial. “Ah, saquei o lance do forró, é que tem uma paradinha aqui...”. Não, perai, bicho, o negócio do forró é que tem forró há 100 anos. Cair um pouco essa ficha de que_ claro, é um ideal, é uma maneira idealista, eu acho que se cada idéia que possa inspirar isso, tá valendo.

Bom, a gente andou, andou, andou...Deu a impressão de que você se afastou bastante dessa história da guitarra. E no atual momento você tem, ou já teve, alguma admiração por algum grande ícone da guitarra?

Claro. Eu ainda toco guitarra pra cacete, direto, tenho uma pedaleira gigante ali. Uns caras que eu ouvi muito foi o Hendrix, é absurdo, é impressionante o swing dele. A criatividade dele com efeitos, de gravar tres canais de guitarra, de um jeito que era impressionante mesmo, criativo.O Pat

Metheny eu já ouvi muito, Wes Montgomery que é outro cara absurdo, tão inspirado que é quase inacreditável.

E hoje em dia, você tem o hábito de copiar fragmentos de solos desses ícones nas suas improvisações?

Não. É esse que foi o processo que me transformou. Eu procuro muito mais emular, decodificar na guitarra as coisas que eu pego dos instrumentos de percussão e de material melódico em geral. Muito mais, muito mais mesmo. De guitarra eu talvez não seja o guitarrista mais típico porque eu não tenho mais pretensões a *guitar hero* (risos). Trabalho muito efeito, que eu acho que é uma dívida aí que o brasileiro, guitarrista brasileiro começa a cair na música brasileira e aí começa a ter um purismo com timbre_ o próprio jazz também tem. Se o cara trabalha mais timbre, uma distorção ou outros timbres, em geral essa turma é a do *fusion*, que também não tá na proposta que eu imagino como ideal. Semana passada eu tava vendo um workshop do Tom Morello (guitarrista do Rage Against de Machine). Aquele cara é um monstro; ele não sola quase nada. E ele tava falando isso, que tem a ver com a minha maneira de pensar. Tava explicando: quando começou o rap, House of Pain, Bodycount, etc., ele disse que ficou tão fascinado com aquilo, com aquelas batidas, aqueles barulhos de sirene, que ele começou a querer imitar tudo aquilo na guitarra. Aí você vê, o cara fez o mundo dele. Eu acho que falta criar esse mundo brasileiro na guitarra. O guitarrista tá muito preocupado em solar, ah, vai vir a hora do solo, e solar. E o resto ele deixa a bateria fazer o suingue, o baixo, a percussão, ele fica chapando acorde. Quer ver? Tem um amigo meu, acho um puta guitarrista, mas eu faço um contraste: você pega o Spok Frevo (big band de frevo, pernambucana) e você pegar o Frevo Diabo, banda que a gente tocou (ele e Fernando Silva, baixista). O Renatinho (guitarrista da Spok Frevo Orquestra), nas bases ele praticamente fica chapando acordes jazzísticos, com pouca ritmica. E eu tocando (faz a onomatopéia da caixa no frevo), eu vou grudado na caixa, eu colo na caixa. Comecei a estudar coisa de caixa, esse é o meu estudo mais recente, botar o disco de frevo e ficar imitando, pegando..Entender qual é o estudo. Eu tô falando do frevo, que é uma praia que eu manjo. Como, um que é referencia, o Baden: aquela coisa de imitar o tamborim com as levadas, as levadas do cara são absurdas, bota aquela brincadeira de botar muita coisa semitonada, pra dar um som mais percussivo.

No Brasil, a música americana e a música regional são muito fortes como fonte de inspiração pros artistas, e nos últimos 40 anos a gente viu essa história da música regional e americana ora juntando, ora afastando; às vezes os caras odiavam, às vezes amavam. E deu no que deu. Pra você, como você equilibra música regional e música brasileira no seu trabalho como intérprete, arranjador, compositor, professor...? Se é que equilibra.

Ah, eu acho que sim, uma vez que eu já estudei, já toquei rock, jazz, reggae, etc... Tá no inconsciente, não tem jeito, essa coisa do guitarrista e vai direto na pentatônica, todo mundo começa a estudar na pentatônica, você fica impregnado disso...Só quando o cara se enche de bebop é que ele transforma um pouco, pro outro lado. Mas todo mundo que toca rock ou quem não faz esse estudo todo do bebop, de virar um super improvisador mesmo, com desenvoltura absurda...Sempre vai mandar uma pentatônica uma hora ou outra. Então é difícil escapar disso, tá impregnado mesmo. Até porque não é nem americano, vamos dizer...Tem o africano também. Então, o brasileiro tem muito em comum. E acho que às vezes a coisa se confunde. Quer ver uma

coisa que é fantástica? Que há muito tempo atrás o Marco Pereira me aplicou nas aulas de harmonia dele? Coisa que eu não sabia, não tinha noção: tipo, começar a cair nos impressionistas, no Debussy, ouvia o Ravel, e tal e perceber: peraí, bicho. Eu já ouvi uma introdução de piano do Herbie Hancock que é essa peça do Debussy aí, bicho... Satie, isso aí, mermão, foram os caras que inventaram. Tem um âmbito ali de interseção, que às vezes eu não sei dizer se é mais brasileiro ou é mais americano, mas é os dois ao mesmo tempo, sei lá. Mas tem, americano tem. Mas, pra ser sincero, todo esforço consciente que eu faço é pra não soar americano. A medida é essa: até onde que ou consigo, o outro lado que eu não consigo, tá bom, então deixa. Aí eu relaxo. Quando eu quero controlar, é não soar americano. Porque o americano é natural também. Qualquer um que toca guitarra sabe: até a mão pra tocar guitarra é outra, a esquerda. Não é só a direita, a mão esquerda é outra. Você vê que aqueles caras que tocam violão mesmo, que na hora de improvisar, improvisa com o dedo “amarrado”, é engraçado isso, né...É impressionante. O Zé Paulo (Becker) é outro que é assim, ele tá improvisando bem hoje em dia, mas o dedo todo amarrado, porque tá acostumado a fazer muita força por causa das pestanas, o cara já começa assim. A gente não: a gente já aprendendo os acordes, olha a mão (risos). É outra parada.

Tem algumas outras perguntas, que eu percebo que de alguma maneira você já respondeu...

Só uma coisa, Rogério: a primeira coisa que me botou nesse lance rítmico, foi ouvindo o Metallica, cara. Que o batera era um monstro e tinha assim, uns compassos de 5, 7, e eu fui descobrindo isso. E o heavy metal tem muito isso de tocar aquele *power chord*, e colar com a bateria. Já é uma brincadeira de caixa aí, essa coisa heróica, meio épica. Só que é durão, né. Isso já fio colocando a munheca no lugar pra entender a importância disso. Aí tu ia tocar em banda_ a gente tinha banda, com 14 anos eu tocava um monte de música do Metallica, aí botava uns Rush no meio_ e aí você ia entendendo que precisava ser duas guitarras, coladinhas, o baixo coladinho, e a bateria também. Isso aí é uma aula de articulação, de tocar em naípe, né? É interessante, né? aí os quatro moleques começam a se ligar (durante o ensaio); não, não, peraí, vamo lá, junto:



(fazendo a onomatopeia do *power chord*). Tem um maracatu já ali, que é um maracatu ogro (risos), um maracatu viking... (Tocar música brasileira na guitarra)

(Risos) Bom, eu tenho pra mim que...Meio que você já respondeu as três próximas perguntas. Então a gente vai falar um pouquinho rápido nelas e vou me ater mais na última. Pra você, o que é tocar música brasileira na guitarra?

Ah, é muito ritmo. Munhecada, palheta. Mistura de...Às vezes eu boto mão direita também, dependendo, quando eu acho que tem a ver mesmo. Uma coisa que eu demorei pra desenvolver, que eu peguei do frevo, é a coisa da improvisação que a caixa tem, que eu acho que é uma coisa de soltar a munheca. Claro que vc tem que ver onde você tá se metendo, né? Um trabalho de cantor, ou baile...Mas eu já vou quebrando tudo mesmo. Até foi uma concepção que eu peguei muito do Sérgio Krakowski (pandeirista). Ele toca com uma liberdade que não é mais aquele “ostinato” do pandeiro, quebrou isso demais, desenvolveu uma habilidade de tirar tantos timbres do pandeiro, e a mão dele é tão pesada, e quebrando, você ouve aquilo e parece mais tabla do que pandeiro. Ah, e outra coisa também: acho que tocar música brasileira na guitarra pra mim também é conseguir,

dentro do bom gosto, explorar os timbres, cara. Acho que isso é uma coisa, você explorar o wah wah de uma maneira meio chocalho, meio platinela, meio caixa... O meu ídolo brasileiro na guitarra é o Davi Moraes. Tem um monte de coisa que eu não gosto, mas é um dos poucos que faz isso. Ele sabe a batucada lá baiana, não é só a levada clichê de axé e por aí vai, tem coisa baianas que o cara ali mete bronca mesmo. Ele tem sonzão de guitarra, e saca de efeito pra cacete. (O Pedro Sá) eu ainda acho que é muito roqueiro também. Digo, o que eu conheço dele. Agora vc falou um negócio do Pedro Sá que eu me lembro que eu ouvi que eu achei muito legal...Ah, aquela faixa “Livros”, daquele livro do Caetano (Velloso), tem o Pedro Sá fazendo uma base de wah wah. O cara do Nação Zumbi (Lucio Maia), pronto. Outro cara que é ótimo, mas...Muito, muito restrito naquilo ali. Mas eu também acho que o que ele fez de “porrada” foram aqueles dois primeiros discos do Nação Zumbi. Tinha muita brincadeira de wah wah, muita suingueira de maracatu... Ali foi um achado, depois não sei se o cara necessariamente floresceu assim na linguagem, acho que ficou mesmo ali. Mas o Davi Moraes é demais, cara. Ele tem uma coisa de saber gravar guitarra.

Você falou umas coisas muito bacanas durante a conversa sobre, sobre a dívida dos guitarristas com os efeitos

Ah é! Eu acho. E somando a isso, da mesma maneira que quando se pega aquele ensino de violão clássico o cara tem que tocar tal pecinha do Sor, tais estudos do Villa Lobos, uma coisa muito catedrática, acho que também valia essa coisa de deixar o guitarrista um pouco desconfortável, jogar ele no Pixinguinha. E não é pro cara virar o Armandinho, solando frevo na guitarra baiana, ou de repente ficar uma coisa brega, sem sentido. Acho que é pra aquilo ali se transformar numa coisa que a gente ainda não sabe direito o que é, sacou? Transformar o cara, virar um pouco “poliglota” nisso aí. O brasileiro fala às vezes o inglês muito bem, mas não sabe falar o português tão bem (risos). Tô exagerando, mas a idéia é essa... Transformar em alguma coisa, quê que vai ser disso aí? Você vai pegar uns alunos que tão começando, que o moleque tiver a gana de tocar guitarra, de meter a bronca, assim, tá muito formal_ah, roda de choro, vou lá no Mauricio Carrilho. Aí tem que saber os temas de choro (todos)? Não tem que saber. Você vai dar uma estudada. To partindo do ponto de que o que a gente mais tem é o guitarrista focado na música americana. Quem toca violão é outra praia, outros instrumentos...A conversa é outra.

E você acha que algum repertório deveria estar obrigatoriamente incluído numa aula de guitarra com foco na música brasileira? Pode ser uma composição sua, inclusive.

Acho que a dificuldade da guitarra, assim como a dificuldade das percussões (instrumentos de percussão) é você escrever a música. Você pode escrever o Jimi Hendrix, botar numa pauta, a pegada, a respiração... Já é o mundo “de hoje”, já é o hoje; não é mais escrever uma peça de violão que o Villa Lobos escrevia e ir crescendo, peça clássica por exemplo. Isso é muito difícil. E mais uma vez voltando nisso: a gente concentra demais no melódico. Melódico você pode escrever, a pessoa pode escrever o solo. Mas certos ritmos, certas nuances, isso também é difícil ensinar numa sala de aula, não sei como faria isso. Acho que botando mais aula de música brasileira, ou um exercício: botar uma banda tocando sem guitarra e aí (dizer pro aluno), toca em cima, imita essa parada. Agora tu vai fazer uma (aula de) percepção (musical) no instrumento, né? Acho que isso dá o maior pé também. Acho que a gente faz isso espontaneamente nas *gigs*, tu cola com o “batera” aqui, vai na intuição, mas... Formalizar mais isso, abrir logo o olho do moleque que for

mais novo, talentoso...Vai pegar. Tá vendo o agogô aqui? Olha aqui a idéia. Duas notinhas, e explorar isso...E cada um faz o seu, né? Acho que vale tudo, só não vale o mau gosto (risos). Não vale inventar tudo ao mesmo tempo e falar “olha como eu sou demais...”. Frankstein também não vale. Tem que ter poesia também no que tá fazendo. Agora no nível melódico...Botar o Hermeto, cara, pro garoto tocar uns temas do Hermeto, aquelas coisas malucas dele também. Pro pessoal dar uma desbaratinada, não ficar só II-V pra lá e pra cá, o Hermeto é todo maluco...Forró também, tocar “O Canto da Ema”, as introduções...Imagina, pegar também...Sabe um estudo fantástico? O Mike Ryan (trumpetista australiano, dono da casa de shows TribOz, na Lapa, especializada em jazz e música instrumental em geral), ele fez um estudo há uns dez anos atrás, quando ele chegou no Brasil, que foi escrever as melodias do João Gilberto cantando, bicho. Como é que a gente não tem isso escrito, cara, a gente não estuda isso? O achado do cara: década de 60, aquelas coisas que a harmonia vem aqui, o cara dá um salto, daqui a pouco atrasa...Imagina alguém, um guitarrista pegar isso pra estudar. É tipo Miles Davis na música brasileira, né, cara? Tem que estudar isso, cara, tem que estudar. Pegar pro moleque começar a entender. Aí começar a entender a rítmica brasileira, a respiração, entendeu? Que isso aí é muito forte, a Elis Regina também tinha, aquele “Upa Neguinho” dela, aquela maluquice ali. Eu não entendo, consigo até repetir, mas se eu fosse escrever, ia ter que dar uma pensada no que ela tá fazendo ali. A gente é muito bobo, cara. O negócio tá na cara da gente e a gente não cai dentro. Senta, tira aí. Toca igualzinho a Elis, a mesma coisa que ela tá cantando. A gente fica tão preocupado em solar, que aí esquece...Isso aí pode mudar o teu solo, o cara pode fazer menos nota, ou naquele turbilhão de notas o cara respira direito, bota as acentuações em outro lugar. Tá tudo aí. O Jackson do Pandeiro é outro. Cara, se em algum momento, com essas idéias todas, caminhar quilômetros a frente e chegar no formato, que inclua essa coisas todas de forma que dê certo, e conseguir aplicar isso numa escola...Mermão, vai formar uma geração de monstros, né? Uns cinco monstros da guitarra iam aparecer aí,pra deixa muita gente no chinelo. Porque se consegue aplicar isso, imagina? A bagagem de um moleque desse? Beleza, “vamo” estudar solo do Mike Stern? Ao invés de estudar 10 solos do cara, dá uma passadinha nuns cinco. O problema do instrumento, o que impede a pessoa de caminhar, é ficar muito viciado em ouvir música do próprio instrumento. Isso ajuda muito mas, dá uma equilibrada também.

Então, vamos às perguntas. Primeira: como é que você se vê como guitarrista em relação a improvisação e acompanhamento?

Como eu me vejo? Pode ser um de cada vez? Então, o momento que eu vivo hoje é um momento mais do acompanhante. Porque eu comecei ao contrario: eu comecei com o jazz, e depois é que eu fui fazer baile, apesar de que eu fazia noite e tudo mas, quando eu conheci o jazz lá em meados de 1989, 88, eu me apaixonei tanto que eu quis me dedicar a isso, e aí me tornei um músico um pouco_ um pouco não, totalmente_ voltado só pra questão da improvisação e da interpretação melódica. E a harmonia vinha junto, logicamente, mas uma coisa é você saber harmonia e outra coisa é você saber acompanhar. E aí o tempo foi passando, eu fui caindo na noite, fui fazer baile, toquei 5 anos com a orquestra do maestro Cipó, que se manteve trabalhando depois da morte dele, e aí eu virei o guitarrista dessa banda, onde eu até considero que foi uma das minhas grandes escolas, porque era aquela coisa do baile, né? Uma parte era escrita, e a outra era “de bossa”, não só na questão de desenvolvimento de ouvido mas também do acompanhamento. Mas uma coisa é o baile e outra coisa é o artista dentro de um estúdio, onde temos que ter muito mais cuidado com o que a gente vai fazer, e em gravação ao longo do tempo eu fui descobrindo isso. E aí, uns anos depois, eu voltei com força também pra improvisação, mais maduro por conta dessa consciência do acompanhamento. Eu gostava muito de acompanhar, como gosto até hoje, é uma função muito bela dentro da música, que é servir. E é uma função até difícil. Então eu me vejo assim: no acompanhamento é isso, é uma necessidade profissional, mas aprendi com o tempo a gostar muito do acompanhamento, condução de voz, mão direita no nosso caso, tanto de palheta quanto de pegada de violão...Então é isso, o acompanhamento é isso: uma necessidade profissional muito grande e ao mesmo tempo uma coisa apaixonante no sentido de descobrimento e pesquisa. E a improvisação, nos dias de hoje, isso tá um pouco adormecido se comparado ao tamanho que a coisa era antigamente. Mas é algo que eu não desconsidero, nas minhas aulas eu falo isso, pros meus alunos que estudam improvisação, que improvisação é um dever do músico. Obviamente to falando do músico que pretende alçar carreira profissional. É uma obrigação por que, o que acontece? Porque é um raro momento onde você pode ser protagonista na música. Quer dizer, não só na execução de uma melodia, na interpretação de uma melodia, mas também na criação de uma nova melodia. Porque improvisação pra mim é isso, é você poder em tempo real recriar uma melodia. E aí é uma coisa que pra mim hoje em dia me sinto um pouco afastado disso, mas eu acho que, no nosso caso como músico profissional, a gente sempre vai viver isso, porque isso tá dentro da nossa essência de músico profissional. Eu não consigo separar, como eu tenho amigos que são exclusivamente acompanhantes e se vêm deficitários nessa questão, mas eles improvisam também, dentro do limite deles, obviamente, mas também improvisam. Porque a vida profissional de um músico, de um guitarrista, também cabe a questão melódica. Harmonia é muito importante, porque (a guitarra) é um instrumento harmônico. E a melodia é muito importante no nosso instrumento. É isso. (...)Muito, muito. Eu me espelho muito em outros músicos. Principalmente músicos de outros instrumentos. Por exemplo, eu considero que a minha maior escola de acompanhamento foram os pianistas. Porque você se sentar ao lado de um pianista e acompanhar, é muito difícil. Porque os acordes do violão e da guitarra, nem todos vão funcionar com os *voicings* do piano. Então você tem que ter um poder de síntese muito grande, mas sem esse poder

de síntese virar uma acomodação. Porque aí você tem que pesquisar, obviamente dentro de um contexto mais popular e dentro de um contexto mais jazzístico. No contexto jazzístico os excessos são mais permitidos. Com responsabilidade, obviamente. Dentro de um âmbito mais simples, sem ser pejorativo, esses excessos têm que ser mais comedidos, é aquela palavra-chave que a gente sempre usa dentro de estúdio, que é economia. Então, me baseio muito nos outros músicos, sim, baterista foi sempre um instrumentista que chamou muito a minha atenção, por conta do ritmo; baixistas também, por causa da coisa de juntar o ritmo e a harmonia. Na questão melódica o que me chama a atenção são sempre os instrumentos melódicos, essencialmente melódicos como o trompete... Porque a execução melódica num instrumento de sopro é um negócio assim, tão perfeito_ a vida de um instrumentista melódico é a melodia. Então eu me interessei pela forma que os instrumentistas melódicos interpretam a melodia. Os saxofonistas, os instrumentistas de sopro, integram o mais alto grau de pesquisa nesse sentido, a visão, mas eu presto muita atenção

Você tem alguma admiração por algum ícone da guitarra?

Brasileiro? Ah, eu tenho vários, alguns eu sou amigo, e quando eu encontro eu ainda me sinto um tiete, não consigo ter apenas uma relação de amigo, porque eu vejo sempre o músico. Um dos que eu tenho por conta, até porque foi uma influência muito grande pra mim, quando eu começo a tocar eu penso muito nele, foi o Helio Delmiro, que eu acho assim uma referência impressionante não só pra guitarra brasileira mas pros músicos lá fora também. O Toninho Horta foi um cara que me impressionou muito também, eu não conhecia, quando eu o vi em 91, num show que foi só ele e a Lena Horta (flautista), eu saí de lá e chorei muito, porque eu não imaginei que um músico pudesse fazer aquelas harmonias, daquela forma. E até hoje, o pouquinho que eu pesquiso dele, fico intrigado com a maneira que ele toca. O Lula Galvão é outro que sempre me chamou muita atenção, a inteligência dele tocando, a harmonia dele sempre foi algo que me impressionou; a gente é muito amigo, eu chamo ele de “pianista”. O Alexandre Carvalho foi um professor meu, lá na década de 80 pra 90, e eu tenho ele como um dos maiores guitarristas que eu conheço, além de ser um talento impressionante, é um músico ímpar, ele realmente é muito diferenciado. Os americanos me influenciaram muito, tem três caras que me influenciaram muito: o Pat Metheny, a questão do compositor, do artista, e sem perder a virilidade dele tocando, sempre toca muito bem, compõe muito bem, às vezes com bastante complexidade, um dos guitarristas mais completos que eu conheço; o outro é o Scott Henderson, que não existe um guitarrista, seja do rock ou do jazz, que não se apaixone por ele; e o outro é o John Scofield, que me influenciou muito. Os antigos, Wes Montgomery, Jim Hall, Barney Kessel, Joe Pass, obviamente ouvi muito, Confesso que essa geração mais moderna me tocou mais, realmente.

Você costuma copiar fragmentos de solos desses ícones?

Não. Eu tirei dois solos na minha vida inteira, eu acho horrível de falar isso, não aconselho isso pros músicos, pros meus alunos. Porque primeiro (com isso) você desenvolve o ouvido, primeiro de tudo. E se você ver a história dos grandes músicos, as vídeo aulas, as apostilas, tudo tava nos discos, nos LPs. Você pegou a época do LP, você lembra disso. Você vê o César Camargo Mariano, da forma como ele começou a tocar, era o rádio, não era nem o disco, ele tirava a música do rádio_ esperava a música tocar de novo pra ir tirar. Então, acho isso uma deficiência muito

grande na minha formação, que eu suplantei de outras formas, que eu não aconselho pra ninguém. Mas eu tirei dois solos na minha vida inteira de guitarrista: foi o solo do Scott Henderson numa música do Jean-Luc Ponty (violinista de jazz *fusion*) chamada “Fables”, acho que era uma música em 11/8, que ela me tirou o sono uma noite, tava escutando o “Instrumental Richards” na extinta Globo FM. Eu fui acordado por essa música, e o Scott Henderson fez um solo tão maravilhoso que eu tirei e estudei ele por muito tempo, até hoje eu toco frase daquele solo. E outro, foi um solo do Lula Galvão de uma música chamada “Candeias” (Edu Lobo), numa gravação da Rosa Passos. E esse solo ele levou uma vez pro curso de verão lá de Brasília, ele levou esse solo pra ser o workshop dele, que é um dos solos mais inteligentes que eu já vi². E já tirei fragmentos menores, mas aquele trabalho de tirar o solo, analisar de ouvido, foram esses. Já toquei solos transcritos, mas de eu mesmo tirar, foram só esses, infelizmente. Mas ainda há tempo (risos).

Bom, próxima pergunta. No Brasil a música regional e a música americana são muito fortes como fonte de inspiração pros artistas brasileiros. E elas são uma forte fonte de inspiração pros artistas, compositores e tal. Às vezes elas se juntam, às vezes eles repelem, a relação é mais ou menos tensa. Como é que você equilibra música brasileira e música americana na tua música?

Eu vou ser sincero a você, eu nunca me preocupei...Me preocupei assim, quando tinha que decidir a estética de um trabalho, como produtor, fazendo um arranjo, ou dirigindo algum trabalho. Mas na minha música, a que eu escolho pra compor ou pra interpretar, eu nunca me preocupei com isso, porque até meus 17 anos eu não tinha educação musical, eu não tinha músico na família. Então eu ouvia de tudo: meus pais ouviam Burt Bacharach, Chico Buarque, Rita Lee, Elis Regina, muita música brasileira, mas nada muito sofisticado, tudo muito popular...É que naquela época se ouvia muita música boa, a música mais popular era boa também. Até o Roberto Carlos daquela época tinha coisas interessantes, não era apenas o “Esse Cara Sou Eu” de hoje. Eu já vivi épocas mais brasileiras, fui muito apaixonado pelo Hermeto Pascoal, freqüentava a casa dele uma vez por mês, e ao mesmo tempo ouvia Mike Stern, jazz...Sempre o jazz me chamou muito a atenção e eu acho que o jazz, na minha simples visão, eu considero um dos maiores contextos musicais da história da humanidade. A posição que os Estados Unidos ocuparam no mundo no século XX é uma coisa muito importante e eu acho que isso teve uma importância muito grande pra música, pro mundo todo. Então, eu nunca tive esse problema; repito: já tive momentos mais americanizados e outros momentos mais brasileiros, mas hoje eu posso dizer aos 43 anos de idade que não tira mais o meu sono, “ah, estou mais brasileiro”, acho isso a coisa menos importante pra se pensar. Eu lembro de uma frase que me fez ser músico. Eu comprei um violão, e fiz um ano de aula com o Jorge Luperce, que era o professor da Casa Clarim, lá no 12º andar, por volta de 1988 mais ou menos, e depois de um ano ele me falou: olha Humberto, vai pro Conservatório (Brasileiro de Música) porque aqui você não tem mais nada pra aprender, você tá muito interessado em música, vai estudar no Conservatório. E eu fui, lá na Graça Aranha, e eis que eu entro, saio daquele elevador, tá um mural escrito com uma frase: “a música é a única linguagem no mundo que não existem fronteiras”. Basicamente era essa a frase. Eu parei, sentei, olhei pra

² Um dos muitos detalhes dignos de menção, dentre muitos, do solo citado por Humberto é o uso que Galvão faz das semicolcheias “quialteradas” como colcheias de jazz, recurso rítmico frequentemente utilizado por Helio Delmiro em solos de sambas lentos, como no solo de “Último Desejo”, no disco de Ivan Lins “VivaNoel” (MANGUEIRA, 2008)

aquilo e falei: caramba, é isso mesmo. Eu posso estar no Japão, não falar nada de japonês e me comunicar com as pessoas e com os músicos de lá através da música. Isso pra um jovem de 17 anos foi um negócio que me marcou muito. Obviamente tem coisas que eu prefiro mais dentro da estética brasileira, e outros mais dentro da estética americana, assim eu acho que isso...A música é universal.

Pra você, o que é tocar música brasileira na guitarra?

Olha, como eu tenho uma formação...Eu não me considero um jazzista mesmo, tenho consciência plena do que é ser um jazzista, depois de 25 anos como músico a gente consegue ter essas certezas, não me considero um jazzista mas também não me considero um músico exclusivamente brasileiro, um guitarrista com uma linguagem estritamente brasileira. Eu acho que eu tô nesse meio do caminho, gosto de tudo: tem hora que eu vou tocar um choro, que eu gosto muito, uma vez eu fiquei impressionado com o Kiko Continentino fazer uns arranjos pra choro, da maneira dele, eu fiquei impressionado, porque ele tocou jazzisticamente, conseguiu fazer isso. Desculpa, Rogério, qual era a pergunta mesmo? (...) Eu acho um desafio, mesmo sendo brasileiro, mesmo interessando, pesquisando, estudando música brasileira, eu acho desafiante, mas eu acho que é mais fácil pra tocar porque tá dentro do nosso universo cultural do que a música americana. A música americana a gente tem o grande engano de achar que o jazz é fácil porque é uma batida muito simples, 4/4, o acento no dois e no quatro, o hi hat, o walking bass, mas ali tem uma dificuldade muito grande de se expressar, porque é tanta liberdade, tanta liberdade... Que te obriga a criar o tempo todo. Se você não cria de forma responsável, vc joga tudo por água abaixo. A música brasileira, por estar na nossa cultura, a gente já cresceu ouvindo samba, o choro tá muito perto, o baião por mais que o Rio de Janeiro seja isolacionista em relação ao resto do Brasil, porque aqui ou é samba...Ou é samba, né? Mas a gente como músico tem que pesquisar, tem que tocar e eu me considero assim, não vou dizer, um profundo conhecedor, mas eu me sinto tranquilo tocando música brasileira. É um prazer muito grande e ao mesmo tempo um desafio. Por ser uma linguagem da nossa cultura, e aí cria mais responsabilidade. Quando a gente lida com músicos de fora, eles ficam olhando pra gente tocar, eles querem ver, porque ritmicamente tem muita variação, muitos detalhes. Então pra mim, tirando samba, choro, baião, forró (que já creio dominar)...Maxixe, coco... Isso tudo pra mim é um fator de pesquisa. Mas eu me sinto muito à vontade tocando música brasileira. Eu não penso nisso, eu não toco dessa forma “vou usar...”...Eu acho que vem naturalmente. Tudo que eu ouço, que eu toco...Pra mim, falando em improvisação, 75% do meu improviso é rítmico, eu penso em ritmo. Os outros 25 % eu vou lançar mão de outras coisas; obviamente isso varia, mas a essência do meu improviso, se eu não me sentir ritmicamente ajustado, fértil pra tocar, eu não vou me dar bem. Por isso que eu sempre preciso estar estudando ritmo. Porque numa fase da minha carreira, eu contei com o ritmo de uma maneira que eu nunca tinha encontrado antes. E foi por conta dos pianistas, dos baixistas, dos bateristas que eu tive esse *insight*, peraí: nós guitarristas nos preocupamos muito pouco com ritmo, essa é que é a grande verdade. Por isso você vê os guitarristas tocando de maneira muito uniforme, linear. O instrumento tem realmente uma dificuldade pra se fazer certas coisas; os pianistas nascem percussionistas. No baixista, o ritmo é a essência dele, bateristas eu não vou nem falar... E nós guitarristas temos uma preocupação muito grande com a quantidade de notas, com a expressividade que o instrumento permite a gente acaba esquecendo dessa questão rítmica. Então na questão

brasileira, eu não me preocupo com figuras, mas eu tenho certeza absoluta que isso vem naturalmente, e como eu não me considero, eu não tenho esse afã de me tornar um jazzista, eu acho que eu uso muito a questão brasileira, rítmica, no meu improviso.

O que você acha que deveria ser ensinado numa aula de guitarra com foco na música brasileira?

Primeiro, é o repertório. Primeiro a gente tem que desenvolver um repertório de música brasileira, e aí eu acho que independente do estilo que você toque_ você é violonista de sete cordas, você é guitarrista, você é violonista de 6 cordas _independente do instrumento, ter que passar por um repertório. Ter um conhecimento de repertório e passar por vários estilos. Ah, eu toco 7 cordas, só vou tocar choro? Obviamente ele vai tocar mais choro, vai tocar mais samba. Mas acho que é importante a questão do repertório, abranger o repertório. Depois, na questão da guitarra e do violão, teria a questão da mão direita, e aí ligado diretamente às harmonias. E aí, ao mesmo tempo que você desenvolve o repertório, vc já vai desenvolvendo a harmonia. Obviamente a música tá evoluindo, ela tá fundindo, mas existe a essência de cada estilo. E aí sim, partir pra improvisação, e aí desenvolver a questão da rítmica. Que eu acho que a música brasileira , pela questão da variedade, é muito rica ritmicamente. E aí acho que vem a minha forma de tocar. O ritmo tá sempre em primeiro plano, depois é que eu vou pensar em escala de acorde, nas notas musicais...Acho que tem que desenvolver uma técnica de tocar de dedo também, mas seguindo esses aspectos: a parte de repertório, a parte de acompanhamento ligada à harmonia, e a questão melódica. Eu acho muito importante você tocar choro, que tem uma riqueza melódica muito grande_ é muito uniforme, as melodias são muito uniformes, são sinuosas, não tem muita variação_, eu acho importante vc toca um pouco de choro, criar repertório de samba, pegar sambas clássicos e fazer um arranjo, por exemplo assim como a gente toca na guitarra os *standards* de jazz_ todo mundo começa a aprender na guitarra um “Autumn Leaves”, um “Stella By Starlight”, por que não pode fazer o mesmo com “Folhas Secas”(Nelson Cavaquinho), “Carinhoso” (Pixinguinha)? Eu acho maravilhoso quando um guitarrista faz isso, procuro fazer isso às vezes mas não me dedico tanto. E por último a improvisação pela questão melódica: tirar tema, tocar melodias e desenvolver principalmente a questão rítmica. Eu acho que na questão harmônica e melódica os assuntos ficam muito parecidos: escala de acorde, modo...Mas a questão rítmica é muito latente e importante pra se tocar música brasileira.

Você acha que algum tipo de repertório deveria estar obrigatoriamente incluído nessa aula de guitarra com foco na música brasileira?

Com certeza, eu acho que o ensino de guitarra, por mais que o cara use *drive*, seja roqueiro, ele teria que ter um pouco de conhecimento disso. Porque a gente tem vários exemplos de vários guitarristas que fazem essa fusão de rock’n’roll_ digo guitarrista exclusivamente de rock.Vamos exagerar, os metaleiros: eles volta e meia tão fazendo essa fusão com a música brasileira, assim como tem guitarristas americanos que fizeram a fusão com a música erudita, como Yngwie Malmsteen. É fundamental pro ensino de guitarra ele conhecer o repertório de música brasileira.

Não importa se ele é do rock'n'roll, se é do reggae, ou se ele é exclusivamente um jazzista. Numa aula que vc vai formar profissionais de música, tem músicas realmente importantes pra serem ensinadas, eu nem acho que caberia ensinar algo do repertório clássico, mas pra uma aula de guitarra é importante a questão didática que a música pode trazer. Então se vc pegar um choro, um “Apanhei-te Cavaquinho”(Ernesto Nazareth), pra um cara que tá começando a tocar guitarra e obviamente já tenha habilidade_ é um repertório “clássico”, mas tem a questão da habilidade pra desenvolver. Aí vc pegar um samba do Cartola pra ele interpretar uma melodia mais...Melodiosa(sic), como é que ele poderia fazer isso. Na bossa nova, uma música que eu acho muito bacana de se ensinar por conta da questão harmônica e melódica é “Chega de Saudade”. Eu uso muito essa música, acho que ela não é fácil de improvisar e ao mesmo tempo é um samba, uma bossa nova que “namora” com o samba e a melodia é muito boa. No repertório de choro, que não conheço muito, “Apanhei-te Cavaquinho” tem a melodia muito atuante. Usaria coisas do Egberto Gismonti, por exemplo “Loro” que pra mim é a essência da fusão jazzística mas sem abandonar a música brasileira. E uma música do Hermeto que eu acho muito difícil de tocar mas tem a questão do desafio, que é “Chorinho pra Ele”_ eu já aprendi cinco digitações pra essa música e não tô satisfeito com nenhuma, mas eu descobri um jeito de tocar essa música, que é baixar o andamento(risos), ela continua boa.

DAVI MORAES- entrevista concedida dia 22 de fevereiro de 2013, no Café Sorelle, no bairro do Humaitá, Rio de Janeiro (RJ)

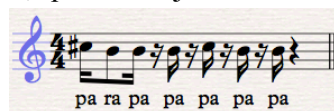
Então, vamos às perguntas. Primeira: como é que você se vê como guitarrista em relação a improvisação e acompanhamento?

Isso aí eu me enxergo, da escola que eu tive, da escola que eu venho, como um cara intuitivo. Eu sou um músico que tenho...Assim, aprendi a me colocar nos trabalhos, aprendi a me colocar em cada situação. Começar cedo me ajudou muito mas, assim... Essa coisa de saber, eu gostaria de ter estudado mais teoria do que eu estudei, eu tenho muita vontade de me aprofundar, por exemplo, no jazz, de outros estilos, de ainda... Dar um upgrade no meu conhecimento, inclusive de improvisação. Mas tem uma coisa que me ajudou muito, muito, e quanto mais eu fui desenvolvendo eu percebi que é o negócio da intuição. E a prática disso é...O sentimento, você às vezes... Escutar a situação que tá ali, o que tá vindo daquela música, daquele artista, daquele parceiro...Até dentro do meu próprio trabalho. E deixar a intuição fluir, assim tipo... Eu acabo me achando mesmo quando eu me perco, em algum lugar eu vou me encontrar ali de novo e seguir. Tem até uma música que meu pai (Moraes Moreira) fez pro Pepeu (Gomes), que também é um guitarrista totalmente intuitivo e que também vai em todas as ondas_ tem um vídeo do Pepeu com o João Bosco no Youtube que você vê isso: o João sai puxando aquelas coisas e o Pepeu vai atrás, e os dois, e o negócio esquenta, esquenta, esquenta, e um vai se impressionando com o outro. A letra do meu pai fala: “Se ainda me perco num torto caminho/ Me encontro no abraço/ Conheço teu braço, não estou sozinho”³. Então, essa é a história. Eu dou muito valor a ter essa espontaneidade, deixar a intuição vir, juntar, claro, com o conhecimento, sempre, com a experiência, como eu falei: começar cedo me deu uma experiência, que também me dá um preparo muito bom pra enfrentar as situações que te exigem mais, e que são novas. Agora mesmo eu tive essa oportunidade de fazer esse trabalho da Maria Rita, em homenagem à Elis [Regina] que, pô, foi um grande desafio_ um dos maiores da minha vida_ e eu também pude usar, além do meu conhecimento, essa coisa da intuição, de me encontrar dentro daquele contexto, e também botar a minha assinatura dentro do trabalho. Então, eu acho que isso também me ajuda a colocar minha assinatura nas coisas que eu faço. As pessoas que conhecem, ouvem e dizem “acho que essa guitarra aí é o Davi”, e já reconheceu o toque, o timbre, a levada, alguma coisa que...Que é o que eu admiro nos guitarristas dos quais eu sempre fui fã e admirei, tanto do Brasil quanto de fora: que é os caras terem assinatura, né, vc escutar assim o primeiro acorde [e dizer] “isso aqui é o Pepeu”, “isso é o Lanny Gordin”, “isso aí é o Robson Jorge, com certeza”. Porque os caras têm assinatura. Nessa questão da improvisação eu diria três palavras: sentimento, coragem e intuição, expressão, né? Citaria também o Toninho [Horta], Helio Delmiro, Ary Piassarolo...Paulinho Guitarra, Robertinho do Recife, assim, à primeira vista que eu me lembre estes são os meus “top ten”(risos), como se fosse...Por aí.

Você costuma copiar fragmentos de solos desses ícones da guitarra?

³ “Guitarra Cigana” (Moraes Moreira-Pepeu Gomes), do disco “Na Terra a Mais de Mil”(1979)

Costumo. Eu acho que, uma coisa que eu conversei muito com o maestro Lincoln Olivetti, que tive o prazer de trabalhar e é meu amigo e pra mim um dos maiores gênios brasileiros, que teve parceria com o Robson Jorge, que pra mim é um dos guitarristas mais importantes também nesse lance de personalidade, e o cara não sabia ler música, não sabia escrever mas..Pô, tinha uma genialidade absurda, o Lincoln pegava muita coisa dele. E o Lincoln falava: música boa é pra se reaproveitar. Não é plágio, não tem nada a ver com plágio, é você pegar idéias que você curtiu. Todo mundo faz isso, gringo faz isso pra caramba, o Toninho Horta conta a história que o pessoal do Earth Wind & Fire escutou “Beijo Partido” (composição de Toninho Horta)⁴ e pegou uma coisa da idéia inicial da harmonia e compôs uma música linda⁵, que é “Beijo Partido” mas é outra coisa



também, porque eles acrescentaram o lance deles do . Então, assim, quando um cara pega uma idéia, um fragmento, uma frase, e usa, não deixa de ser uma homenagem e você também transforma aquela pequena idéia ali em várias idéias boas. Então eu considero isso uma coisa positiva, o que é bom tem que ser reaproveitado. E é daí que todos os grandes gênios, os grandes caras, os grandes músicos tiram inspiração. É ouvindo...Cara, isso é bom demais, te dá vontade de fazer uma música na hora, de fazer um solo...Eu to fazendo shows sobre os Novos Baianos com meu pai e em “O Mistério do Planeta” eu faço uma homenagem ao John Sykes, guitarrista do Whitesnake, que eu acho um guitarrista...Sensacional, assim, de rock’n’roll, um dos maiores que já teve. E eu me lembro no Rock In Rio I eu me lembro que ele teve aqui (1985), no auge...Pô, ele era melodioso, tinha rapidez, tinha aquela coisa do metal, mas a melodia do solo dele era muito bonita, cara. Então tem uma passagem que eu pego do “Love Ain’t No Stranger” e boto n’“O Mistério do Planeta” e fica demais. Então eu acho que isso é válido, você acaba que pega o lance do cara do cara mas acrescenta. E por aí vai.

No Brasil a música regional e a música americana são muito fortes como fonte de inspiração pros artistas brasileiros. E elas são uma forte fonte de inspiração pros artistas, compositores e tal. Às vezes elas se juntam, às vezes eles repelem, a relação é mais ou menos tensa. Como é que você equilibra música brasileira e música americana na tua música?

Agora tá mais pop, com regional junto...Cara, eu me sinto assim, no grupo das pessoas, que eu acredito que são muitas, que não tem nada a ver com essa briga. Porque o Galvão dos Novos Baianos já dizia assim: essa briga aí do samba com o rock, a gente não tem nada a ver com isso, e a gente vai fazendo o nosso negócio. E o que eles (Novos Baianos) faziam não foi uma coisa planejada, “vamos fazer um negócio que ninguém fez, vamos unir o chorinho com a guitarra”. Aquilo pra eles era uma coisa muito natural que acontecesse. A guitarra roqueira do Pepeu, depois o Pepeu passava pro bandolim, o Jorginho (Gomes), que era um baterista pesado, passava pro

⁴ Do disco “Minas”, de Milton Nascimento (1975)

⁵ A música citada é “Brazilian Rhyme (Beijo)”, do disco do Earth Wind & Fire “All’N’All” (1977). Mesmo apresentando apenas a sequência harmônica de “Beijo Partido”, a música é creditada a Toninho. Existe uma versão da música que efetivamente mostra mais elementos melódicos e harmônicos do autor citado, chamada “Brazilian Rhyme_ Extended Version”.

cavaquinho. E aí o Dadi tirava o baixo elétrico e ia pro (violão) sete cordas. O que não seria natural pra eles seria não fazer isso. Então, como te comentei, no show que eu vou fazer amanhã eu vou tocar com a minha banda, eu vou tocar ijexá, vou tocar afoxé, vou tocar samba, vou tocar uma música do Zapp, que é uma banda de funk americana que eu gosto pra caramba, que só cantava com “talk Box”... Eu gosto de ter a influência de Black music (quando falo de Black music, tô falando de Black music americana), porque a música preta brasileira são muitos estilos, não pode remeter só a soul music, né? A música preta aqui é bloco afro... É desde Tim Maia e Cassiano até bloco afro. Mas eu tenho influência do funk americano, de Earth Wind & Fire, de Zapp, Gap Band, Rick James, Bootsy Collins, gosto muito dessa onda. Dos guitarristas dos Jacksons, as guitarrinhas que eles gravavam, desde aqueles discos que eles gravaram quando eram meninos ainda...Aqueles guitarrinhas mortais que deixam a música mais dançante junto com a percussão...O show amanhã eu vou fazer uma homenagem à guitarra baiana, que esse ano foi homenageada no carnaval, vou tocar um chorinho numa onda mais forrozeada, a gente vai tocar “Um Bilhete Para Didi”, que é um rock nordestino, com todo sotaque nordestino mas com uma pegada de rock’n’roll...Tem essa mistura o tempo inteiro. Eu acho que essa coisa de chegar La fora, o Brasil, a bossa nova, o samba...Isso tá mais que ultrapassado, porque a gente já sabe que o Brasil... É de tudo. A importância da bossa nova e do samba vai ser sempre reconhecida, mas aqui a gente recebe e dá muita coisa diferente. Então, como é que você vai dizer que uma banda como o Nação Zumbi, o próprio Sepultura...O Marcelo D2, você vê, é um cara que tem um rap swingado, a rítmica do cara, tá aí com o Arlindo Cruz fazendo música, tá aí com o pessoal do samba, coisa que em outros tempos os mais radicais do samba jamais abririam a porta, abririam a mente pra dialogar com o cara, e o cara tem tudo a ver com o mundo do samba...Eu fui chamado pra tocar num show do Andreas Kisser, foi pra mim uma grande honra, a gente vem de escolas totalmente diferentes, mas ele também gosta de chorinho, e a gente teve esse encontro, foi bacana pra caramba, sou fã dele...Então eu me identifico muito mais com essa turma aí que não tem nada a ver com essa briga, do que com essa turma que fica “pô, quem é do samba é do samba, não é qualquer um que pode fazer samba”. Mas ninguém é dono do samba, cara.

Pra você, o que é tocar música brasileira na guitarra?

Por exemplo, uma coisa, já que a gente tá falando de guitarra: você chega na escola de música querendo tocar samba, dão logo um violão e um cavaquinho. Mas e se o cara quiser tocar o samba na guitarra? É preciso dedicar mais, as escolas de guitarra por exemplo, pra isso. Desenvolver, dar exemplos, mostrar o disco do Pepeu, olha aqui o afoxé do Luis Caldas, olha aqui os caras tocando afoxé na guitarra, olha como é que é. Olha como o Lúcio (Maia, guitarrista do Nação Zumbi) traduz o sotaque de todos os ritmos de Pernambuco na guitarra. Olha aqui o Paulo Rafael (guitarrista da banda de Alceu Valença), com aquela onda dele de roqueiro, mas com uma onda nordestina, meio de “sanfoneiro” da guitarra. Isso que eu acho que falta, que você falou no começo da entrevista, que tem tudo a ver com a sua tese, que é, que falta à gente entender que, porra, samba vai ser sempre no cavaquinho? Não, cara, tem milhões de maneiras de tocar samba na guitarra, que a gente pode descobrir, desenvolver novas. Isso vale pro frevo, pra todos os ritmos. Então, eu acho que falta no Brasil essa sacação, porque lá fora os caras inventam jazz, inventam não sei o quê, e se orgulham, fazem as coisas deles, botam os guitarristas nas capas de

revista, se orgulham disso pra caramba. Aqui a gente fica nessa...Na própria Guitar Player brasileira, sai muita coisa de estilo americanizado_ agora tá abrindo mais, teve o Armandinho outro dia, falou de guitarra baiana_ mas o menino que tá começando, seria bacana se ele tivesse esse capítulo na escola, no professor dele. Pô, Vamos ver agora como a guitarra entra aqui dentro desses ritmos tradicionais brasileiros, não só no rock, no fusion, no jazz...

O que você acha que deveria ser ensinado numa aula de guitarra com foco na música brasileira?

Seguindo esse assunto, os guitarristas dão muito pouca atenção à guitarra base. Muitos meninos querem sair logo solando, que é muito bom, desenvolver a técnica. Eu por exemplo, o chorinho me ajudou muito, no começo eu tinha que tocar cavaquinho, que era duro, o chorinho sempre é uma digitação difícil. Aquilo me ajudou a ser um solista, dentro do meu estilo, poder ter recurso pra ser solista. Mas o ritmo, cara, você saber fazer uma boa guitarra base, vale muito. Robson Jorge é um mestre nesse assunto. Tem o Paul Jackson Jr., que é um mestre desse assunto lá fora, e usa o lance dele de ser negão, de ter aquele suingue pra fazer aquelas guitarras dançantes, quando você vê a guitarra tá mais dançante com a guitarra do cara. Se tirar a guitarra, metade do baile para de dançar (risos). Essa coisa da guitarra base, eu considero tão legal, tão importante, tão prazeroso quanto o solo. Você fazer uma base mortal, vc entrar com um riff mortal, vc vê o Jorge Ben, aquelas levadas que ele faz...Quando o Gil viu aquilo, ele parou tudo pra repensar tudo, viu o cara tocando violão de palheta, tocando o violão como se fosse uma guitarra. Ele já fazia esse negócio que a gente falou de samba na guitarra, com palheta. Por que é que o cara tem que ficar com aquele negócio da unha pro resto da vida? Não, bicho, é romper barreiras...Então, acho que tocar música brasileira na guitarra, é maravilhoso você saber tocar um frevo maravilhoso, tocar um chorinho na guitarra... E outros estilos, jazz, tudo...Só que a coisa rítmica...O Brasil é um país percussivo. Aguitarra também pode ser muito percussiva, tem muito balanço de suingue.(...) Esses dois efeitos (wah wah e Moogerfooger lowpass filter⁶), quando eu descobri realmente de transformar a guitarra num instrumento de percussão. Foi quando eu descobri que eu tinha um surdo no filtro, que eu tinha os tambores, o atabaque, o sabá (instrumento africano), os instrumentos de mão, no wah wah...Você lembra aquela música do Jimi Hendrix (Voodoo Child), aquele wah wah no início da música já é uma percussão também, na guitarra. Eu sempre gostei muito da Timbalada, dos blocos afro de Salvador_ escola de samba também, mas como a minha história de carnaval é mais forte na Bahia, eu sempre me liguei naquelas claves de lá. E quando apareceu essa geração de percussão nova na Bahia que foi a Timbalada, e grandes percussionistas, muitos que chegaram com novas levadas, pegaram o que o Olodum tinha feito, o que o Yle Aye tinha feito, continuaram aquilo e acrescentaram milhões de outras levadas. Inclusive de funk, foi muito além do samba reggae, muito além do merengue, do frevo, do galope. E eu comecei a conviver com esses percussionistas: Peu Meu Ray, Leonardo Reis, Gustavo Di Dalva, Marcio Victor. E eu tive uma influência violenta desses caras, tão forte quanto a dos guitarristas. E aquilo trouxe pra mim um assunto de guitarra base, de ritmo. E a guitarra começou a mostrar pra mim outros sons que eu não esperava. Amanhã mesmo a gente vai fazer uma homenagem ao Yle Aye, que eu faço um solo de timbau na guitarra mesmo, eu penso como um timbaleiro. Eu acabei descobrindo isso e fico muito

⁶ Um modelo mais sofisticado de *envelope filter*, cujo efeito já foi descrito no primeiro capítulo

feliz, sem nenhuma pretensão posso dizer que isso_ fiquei até muito feliz quando vc falou que outras pessoas me citaram aí no seu trabalho_ isso virou uma das coisas mais fortes no meu estilo. Então eu devo muito à Timbalada, ao Carlinhos (Brown), gravei muito com ele, tive participação em vários discos dele, temos parceria juntos. Ele gosta muito de guitarra, o filho dele até se tornou guitarrista, de metal(risos)! Numa época eu apresentei ele ao Tom Capone (produtor), o Tom começou a produzir disco dele. Então tinha aquele assunto de guitarra, coleção de guitarra, teve um dia ele até ficou puto, falou assim: pô, vocês ficam falando só de guitarra, de coleção_ eu tenho 300 surdos (gargalhadas)!

Você acha que algum tipo de repertório deveria estar obrigatoriamente incluído nessa aula de guitarra com foco na música brasileira? Pode ser uma composição sua.

O disco do Lincoln Olivetti com o Robson Jorge eu acho que deveria ser uma Bíblia dentro dessas escolas de música brasileiras, porque aquilo eles conseguiram fazer um disco numa época...A primeira coisa que chegou no nível internacional, de chegar a comparar com qualquer disco lá de fora e não dever nada em termos de sonoridade, arranjo, execução_ não tinha Pro Tools, é bom lembrar isso, o “concerto” era tocar de verdade mesmo. Esse é um disco que eu acho que deveria estar lá, no capítulo dos grandes discos, grandes arranjos...Ali tem tudo, tem samba, tem música instrumental que tocava em pista de dança. E ao mesmo tempo, toda a escola de sopro, influência que vinha de fora, dos Jacksons, do Earth Wind & Fire, mas muita coisa vindo daqui, de Banda Black Rio, de Tim Maia, de Cassiano, desses caras todos. Sendo quem eu sou, pode até parecer estranho falar, Novos Baianos também, porque tinha uma parte instrumental, existiam grandes músicos ali que fizeram uma longa história dentro da música brasileira. Eles conseguiram mostrar muita coisa ali, a influência de Jimi Hendrix, de Janis Joplin, com o sotaque brasileiro. As levadas dos discos antigos do Gil, do Jorge Ben. Tinha que ter esse capítulo aí, os grandes originais, os grandes caras que deixaram sua assinatura...As levadas de violão do Djavan, Paulinho Guitarra no disco “Tim Maia Racional”. O Letieres, da banda Rumpilezz, sabe?, ele tem uma escola lá na Bahia que ele coloca esses discos todos pra galera ouvir. Porque o cara (aluno) não conhece, é do caramba conhecer o George Benson, mas e o Robson Jorge? O próprio George Benson se conhecesse o Robson Jorge tenho certeza que ia ficar fã. O George Benson falou pra todo mundo: “eu tenho vergonha de ter conhecido o Toninho Horta só há pouco tempo, sinto vergonha disso”. Então eu acho que tem muitos discos que.. Eu nem sei se nas escolas...É que eu acho que elas vão muito pro lado do instrumental, do virtuosismo, que eu considero muito bom, muito rico. Mas quando o cara se tornar um músico profissional, e vai chegar numa gravação, o virtuosismo não vai garantir que ele saiba se colocar. Ele precisa ter escutado mais outras coisas. Senão o cara fala “pô, esse cara aí, não põe ele no trabalho não que ele dá muita nota”, “mas eu quero que ele faça algo mais simples e ele não vê graça”. Isso não acontece só com guitarrista, é com baterista, com baixista, com todo. Então, se o cara também souber onde não tocar, é uma grande sabedoria. Tem um vídeo do Paul Jackson Jr no Youtube, depois dá uma olhada: “The Science of the Rythm Guitar”, e ele mostra exatamente isso: uma base com baixo, piano e batera, os três muito ativos, e ele tem que colocar uma guitarra ali. “Eu tenho que encontrar o espaço”. E aí ele mostra, você vê a base *busy* pra caramba, não tem espaço. E ele vai exatamente no espaço e coloca um negócio mortal, assim...Isso é um exemplo maravilhoso.

MIKE MORENO- entrevista realizada via através do recurso de VoIP Skype dia 26 de fevereiro de 2013 (entrevista realizada em inglês)

Thanks for the opportunity, Mike. Let's start it. First question: how do you see yourself about improvisation and comping?

You know, that's always changes, depending on who I am playing with. There's not one particular approach that I have or any other. It changes from band to band, the drummer, who's playing saxophone, you know, what type of song it is, everything... So there's not one particular approach for me, it's just... My opinion, I guess, doing whatever song are we doing, you know? But also, it really depends on who the band is. But whatever it is, it's just trying to make the music feel good, that's the main thing it's not to playing too much, and trying to make it everyone in the band play together.

Do you admire any guitar "icon"?

No. (risos) I mean, I love some guitar players but there's not one person that I try to emulate ...My main influences always's been horn players. The guitarists always been secondary for me. But one of the greats who I consider as an icon is someone like Pat Metheny, who completely changed the way people look at the guitar, and jazz in general. I mean, if I had one icon, I'd say it would be him.

Here in Brazil, many Brazilian artists love regional music and American music, as a source of musical inspiration. For some time they've loved American music, some time they've hated, for some political reasons, the kind of "imperialist cultural domination" the artists believed it occurred. Believe me: in the late 60's, some artists organized a "march against the electric guitar and for the authentic Brazilian music". So it's been a kind of tense relationship. For you, how do you balance Brazilian music and American music in your own work, as an interpreter, as an arranger, as a composer...?

The first thing I do is...The main reason I love Brazilian music it's Just I love to listen to it, just first as just I am enjoying it. So, the influence comes from some of the technical parts of it, of all aspects of it. But I'm not Brazilian, So I've never been one of those kind of musicians from the US Who tries to Just do Brazilian music, and really try to get everything authentic, and they move to Brazil and spend months there, years there, studying the music and they're trying to play as a Brazilian...I never really tried to completely always approach Brazilian music as an American. So, I never tried to be like "Oh, I mean, I try to make it does exactly like someone from Brazil". It was never my intention in Brazilian music. My intention was always to take Brazilian music, and try to interpretate more as a jazz musician. So, that's the way I balanced it, I never try to...But also, I didn't want to disrespect the Brazilian tradition either, so.. it's a kind of find balance of trying to not... If I playing Brazilian song, I don't change the melody very much, I don't change the harmony very much. I try to honor the original song, and this is with any song that I do, I try to honor the original song as much as I can. But at the same time, trying to make in my own. Yeah,

that 's a thing, I think there's differences that some american musicians who really try to play brazilian music exactly like the way a brazilian would play, but it's never gonna work, because they're not brazilian (risos). So the only thing that I see that is definitely with the possibilities are so take influence of brazilian music, and to try to do it, as an american.

What is playing Brazilian music in the electric guitar for you?

I think it's more ... Not having like a *violão*, a nylon-string, there's something that's never have the same sound, you won't be able to capture that sound, like a really a slow bossa nova, you know? It's never gonna get it with the electric guitar. But for me, I try to play, when I do play some of that stuff, I try to play more the way that a keyboard player would play it. You do hear maybe bossa nova with maybe like a Fender Rhodes, like in the 70's, and listen Tom (Jobim). So I try to take the more the roll of the keyboard rather than the guitar, where's kind of more *pads* and less rhythm. You know, It can be rhythmic too, I don't try to do exactly like the *violão* kind of comping, like a bossa nova or something, because it's never get that Nice, warm, big sound, you know?

What should be included in an electric guitar lesson focused on Brazilian music for you?

The rhythms, mainly. I think the main problem with the american jazz musicians who play brazilian music is: they miss the rhythmic aspect of it. So they approach it and start playing it almost more like a funk tune. If you listen to some recordings of... You know, I don't wanna say any names, but there are some famous musicians who played bossa novas, but they make them funky, and they don't play any of the rhythms from bossa nova; maybe the drums, maybe a little bit is playing a bossa nova groove, but the guitar is always playing something funky, and doesn't have that long kind of lush sound of bossa nova. Even if it's electric, I still try to teach students how to at least imitate that sound, specially the rhythm like ...Because a lot of guitar players play short (faz a onomatopéia de uma levada de violão de bossa nova como fosse em *stacatto*). They don't play like the long, sustained chord you like you hear from the *violão* (faz a onomatopéia do violão tocando um baião com as notas longas), no, they just play (faz a onomatopéia do violão tocando um baião com as notas curtas). It's hard to sing what they do, but I still try to make them play exactly the *violão* part, but on electric guitar, just to understand that the chords are long, and not short.

Do you think that some kind of repertoire must be included on that electric guitar lesson?

Yeah, for sure. I think there's a lot more things than just Jobim, you know. Here in the States you get bands playing brazilian music, but they only play Jobim (risos). That's amazing, but they never they can explore, like all of the really kind of standards that would even around before Jobim. There's a lot of stuff there. Repertoire is a huge thing, it's like some from Brazil, who're only looks at music from Miles Davis, and they don't know music from Joe Henderson, Herbie Hancock, Benny Golson, John Coltrane, everybody... So there's so much more... But are you speaking as in general? Like a lesson, like, I mean...I know brazilians, they all they know the

music so. I'm speaking more like a guitar lesson I would give to an american. In Brazil I think people are more aware of traditional music, before Jobim, and also after Jobim (risos).

RICARDO SILVEIRA- entrevista concedida dia 21 de fevereiro de 2013 na casa do músico, no Rio de Janeiro (RJ)

Bom, Ricardo, mais uma vez, obrigado pela oportunidade da entrevista. Antes de começar, eu queria falar sobre o que motivou essa pesquisa. Há uns anos atrás fiz uma única aula com o Mike Moreno, ele veio tocar com um baixista brasileiro, o Leo Cioglia...

Ele teve aqui em casa, há pouco tempo, ano passado... Sim, lembro.

Num dado momento, eu fui perguntar pra ele sobre a história dos acordes dele, que eu tinha achado legal e tal, rico, etc. E aí perguntei o que ele escutava, qual a inspiração... E aí ele me respondeu de bate-pronto: Toninho Horta. E aí eu fiquei pensando que foi preciso um americano te dizer que o legal de estudar era um brasileiro... E aí, veio todo o questionamento dessa pesquisa. E então, eis-me aqui, entrevistando alguns guitarristas que considero de grande relevância na história da guitarra no Brasil, como você, além de educadores, professores de guitarra. Bom, vamos à primeira pergunta: como é que você se vê como guitarrista em relação a improvisação e acompanhamento?

Pra mim, tudo faz parte... Porque quando eu acompanho, muitas vezes eu tô improvisando...o acompanhamento. Dependendo do tipo de música. Por exemplo, ontem mesmo eu gravei uma música do disco do Boca Livre que o *briefing* do Zé Renato foi que ele achava que a música tinha algo a ver com o James Taylor, que na parte B eu até boleei um negócio, pra cada vez que ia pra parte B eu repetia aquilo. Que é uma maneira de gravar a guitarra tipo preparar um arranjo, é o que os americanos chamam de “*parts*”, você criar partes, que são arranjinhos de guitarra pra fazer. Mas ultimamente quase tudo que eu faço, tem espaço pra eu fazer cada vez de um jeito. Embora a onda tenha uma concepção; mas eu acho que depende do tipo de canção que vc tá tocando. Quanto à improvisação, eu sempre me interessei por improvisação, desde que eu comecei a tocar eu sempre gostei de levar som. De sair tocando sem saber o que, sei lá, dois acordes. E depois passei a me interessar a improvisar em (sobre uma) harmonia, estudei harmonia, e penso nesse assunto ainda . É isso aí.

Você tem alguma admiração por algum ícone da guitarra?

Cara, eu acho que quando às vezes perguntam...Mais ou menos em cima do que você falou, do...A tendência de quando perguntam pra gente “quais as nossas influências” é a gente dizer, falar nomes (de guitarristas conhecidos), sei lá...Na realidade eu não sei até que ponto a gente tem total consciência disso, porque eu acho que as influências da gente tão também no que tá acontecendo em volta, às vezes aquele teu amigo,às vezes é até um cara que não toca tão bem, mas o cara teve uma ideia que te influenciou. Não sei até que ponto a gente tem uma noção exata (disso)...Mas eu acho que é o que tá ao redor.

No seu momento atual...

No momento atual então, você fica vendo no Youtube 500 coisas diferentes (risos). Mas eu acho que quando eu tava começando, tinha os meus amigos que gostavam de blues e de de rock'n'roll, que falavam muito no Clapton e no Hendrix, e aí eu fui ver o que era...E tinha os Beatles, mas também tinham os próprios amigos ali do lado que você via tocando, que você acabava aprendendo ali, e se adaptando àquela história. E tinha a música brasileira que tocava no radio...Eu sempre gostei de bossa nova, desde pequeno, Baden Powell...Num determinado momento eu passei a me interessar por música de guitarra, e violão...De tudo, de surf music ao Clube da Esquina; bom, do surf music, pouco, mas aquele som, onde há guitarra...Você sacar onde tinha guitarra. Heavy metal nunca foi uma coisa que eu...Sempre achei a estética meio estranha, embora ache que o (Edward) Van Halen foi um cara importante. E tem um negócio de música que é engraçado: você não consegue tocar igual a ninguém. Você pode até lembrar, mas igual nunca fica. (...)Eu chegava no estúdio pra gravar, e você ouvia a música que o outro cara tinha gravado; ouvia o Toninho (Horta), o Toninho foi um cara que influenciou todo mundo, eu tive a oportunidade de produzir um disco dele nos Estados Unidos chamado "Moonstone", porque a gente era da mesma gravadora. Mas é uma coisa tão pessoal, cara, o jeito dele, é muito difícil você...Você pode até se inspirar. Aí eu pergunto pra você: qual é a diferença de influência e inspiração? Porque uma coisa te inspira, mas de certa forma tá te influenciando. Mas eu acho que quando uma coisa te inspira, pode ser mais subjetiva, né? Você pode olhar pra paisagem e falar "Pô, que acorde eu faria..." (risos). Agora, ver alguém tocar, que te provoca interesse a ponto de querer ir tocar, não necessariamente você vai tocar aquilo que ele tocou, mas ele tá em contato com a excelência, uma coisa que transcende, né. E eu acho que Toninho harmonicamente tem, vc sente que ele tem um troço assim. O Guinga, senta aqui e toca uma música dele pra você, você pensa "cara, tem um troço aí"...Eu toco com o João (Bosco), o João é um cara que...Provavelmente, se ele estiver acordado (agora) ele vai estar com um violão na mão, a chance é grande. É uma dedicação incrível...

No Brasil a música regional e a música americana são muito fortes como fonte de inspiração pros artistas brasileiros. E elas são uma forte fonte de inspiração pros artistas, compositores e tal. Às vezes elas se juntam, às vezes eles repelem, a relação é mais ou menos tensa. Como é que você equilibra música brasileira e música americana na tua música?

Quando eu comecei a me interessar por música, eu fiz vestibular pra música, mas na Escola de Música (da UFRJ) não tinha guitarra nem violão. Aí eu fiquei sabendo, quando fui assistir a um show do Victor Assis Brasil com o Márcio Montarroyos, que existia uma escola chamada Berklee, que ensinava música a partir da música popular, do jazz...Na época os caras tinham decodificado um sistema de ensinar harmonia que era analisando as canções, os *standards* (de jazz) e as canções populares em geral. E que tinha guitarra. Aí eu conheci o Marcos Llerena, que era um guitarrista e depois virou volonista clássico e que tinha estudado lá e me deu os panfletos (da escola) e eu consegui fazer um curso lá. Dali (da Berklee) eu comecei a trabalhar lá. Pra resumir: eu fui pra ficar dois meses, consegui uma bolsa (foi até a Celinha Vaz que me deu a dica), fui ao Brasil, fiquei dois meses de férias, nesses dois meses eu conheci o Márcio, que eu tinha visto naquele show do Victor, fui tocar na banda dele_ que na época era o Jamil Joanes no baixo, Cristóvão Bastos no teclado e Luis Carlos na Bateria, que tavam formando a Black Rio ao mesmo

tempo. Eu toquei com aqueles caras naquele momento ali, antes deles gravarem o primeiro disco, tavam começando a gravar. Daí, voltei pros Estados Unidos com aquela bolsa parcial_ naquela época a escola não era tão cara quanto é hoje_ e comecei a trabalhar por ali. Aí tinha um cara que hoje é um guitarrista bastante conhecido, o Bill Frisell, e ele ficou meu amigo e ele começou a me mandar de “sub” (substituto) numas coisas. Então eu comecei a trabalhar...No Rio, no Brasil eu só tinha tocado em festival de colégio. (lá) Eu comecei a tocar numa banda de salsa latina, com alguns músicos que eram músicos amadores_ mas tinha trabalho todo fim de semana. E dali eu recebi um convite pra ir pra Nova Iorque, com essa graninha (da banda de salsa) eu ia pra lá quando não tinha show no fim de semana, e acabei sendo chamado pra tocar num trabalho que seria muito bom hoje, que era a banda do flautista Herbie Mann, que foi o primeiro cara a gravar música brasileira (nos Estados Unidos), o disco dele saiu antes do Stan Getz (com João Gilberto, o disco “Getz-Gilberto”)_ não fez tanto sucesso, mas tinha João Gilberto, Tom Jobim e Baden Powell no disco do cara. Então ele queria alguém que tocasse música brasileira, mas também queria fazer as coisas ele, que tinha a ver com R&B, com um pouquinho de jazz, blues...Gostou de mim, eu era novo, 20, 21 anos... E aí eu comecei a escutar música brasileira mais **lá fora** (grifo nosso). Mas eu tinha levado um monte de disco comigo, e eu tinha algum conhecimento sobre isso, mas... Tocava Ivan Lins, Tom Jobim, Milton Nascimento, com ele, né? Aí naqueles dois meses que eu fiquei no Brasil, eu tinha conhecido o Liminha (Arnolpho Lima Filho, 1951- , produtor de vários discos de rock e pop no Brasil a partir dos anos 1980). Aí depois que eu já tava há quatro anos nos Estados Unidos, fiquei dois anos em Boston, dois anos em Nova York, tocando com esse cara, viajava pra tudo que é lugar todo fim de semana_ tinha um apartamento que eu alugava que, pô, se eu tivesse aquele apartamento hoje (risos), seria ótimo. Eu caí assim numa parada legal. E aí eu voltei pro Brasil e começaram a me chamar pra gravar. Eu tava bem (nos Estados Unidos), mas eu falei “esse negócio de música brasileira é tão legal, eu vou pra lá, tocar um pouco”. E aqui no Brasil o Hélio Delmiro ia sair da *gig* da Elis (Regina)_ eles iam pra Montreux, mas sabiam que quando voltasse a banda ia acabar. E o Liminha, que tava na Warner, me encaixou nessa, me perguntou se eu queria, falou com eles e eu fui tocar com ela. Tô te contando essa história só pra, não sei se fugiu um pouco do assunto... E aí, eu fui tocar com uma cantora. Não que eu nunca tivesse tocado com cantora, mas tinha tocado assim, um pouquinho...Minha experiência tinha foi um negócio mais...Instrumental, até ali. Aí fui tocar com ela, fazer a turnê. Só que a base era em São Paulo, eu vinha pro Rio nos fins de semana. Quando chegou em dezembro...Aliás, esse show dela, o show era com um empresário chamado (Manoel) Poladian, quando fui ter a reunião com o César Camargo, ele chegou com um livrinho, tinham 60 shows, já sabia que ia ter 60 shows. Então eu tinha chegado dos Estados Unidos, não tinha despesa nenhuma, eu cheguei desses 60 shows e comprei um carro zero...Aí eu falei “eu não quero ir pra São Paulo”, o Rio tava bom, verão né, e não tinha esse negócio de bloco (risos)⁷...Era melhor antes. Aí você ia no baixo Leblon, encontrava o Toninho Horta, Wagner Tiso, Robertinho Silva, Luis Alves, esses caras...Eu era chamado pra gravar e tal. Tanto que a Elis me chamou pra seguir e eu falei “pô, não leva a mal não, mas...eu morei quatro anos fora, eu cheguei aqui, queria ficar no Rio”. E aí fui tocar com o Hermeto (Pascoal), cara. Toquei um tempo rápido, porque também fui tocar com o Milton Nascimento, depois com o Gilberto Gil. Aí uns dois anos depois o Roberto

⁷ O entrevistado sabia que o autor era músico do Monobloco

Menescal, na Polygram, me falou “você não quer fazer um disco seu? Você tem alguma coisa sua?”. Eu tinha um material que eu tava fazendo com um gravadorzinho de quatro canais, mostrei pra ele, e foi o meu primeiro disco. Desde então, eu tenho essa relação, eu trabalho nos Estados Unidos até hoje, nunca deixei de ir lá pelo menos uma ou duas vezes por ano. Teve uma época que eu voltei a mora lá, no final dos anos 80, que eu tive um contrato com outra gravadora e tal...E hoje em dia eu moro aqui, faço um pouco das minhas coisas, tenho tocado com o João Bosco; o João faz um número de show que pra mim é legal, que algumas pessoas poderiam achar pouco mas pra mim é bom porque sobra, dá tempo de fazer outras coisas.

Pra você, o que é tocar música brasileira na guitarra?

Cara, uma coisa que me surpreendeu outro dia foi o primeiro disco do João Donato. Em 2009 me chamaram pra fazer uma curadoria lá em Portugal e levar alguns shows e ir junto. E um deles foi o Donato. E aí apareceu um cara, um colecionador que tinha o primeiro disco do Donato, que acho que é produzido pelo Tom Jobim, nos anos 50. E tem guitarra elétrica. Falei, ué? Por que é que os caras da Tropicália fizeram aquela campanha? Porque... Eu acho que é um tipo de guitarra, e um tipo de atitude, não era só a questão de tocar um instrumento plugado, eu acho que era aquela coisa do instrumento como símbolo, aquela guitarra mais “elétrica” no sentido do Hendrix, né ou talvez os Beatles tavam incomodando um pouco algumas pessoas, né? Mas pra mim, cara, o único país que diferencia o nome “guitarra” e o “violão” é o Brasil, né? O Django (Reinhart) toca guitarra, e aquele troço é meio uma guitarra, meio um violão⁸ Acho que isso é uma bobagem, sinceramente. É claro que existe uma tradição, e que tem algumas pessoas puristas, mas se você for ver bem, aquilo foi uma coisa que chegou aqui de alguma maneira. Não perco meu tempo com esse negócio não. Agora, eu acho que, claro, tem o sotaque, né, de cada um, e eu me interesso por estudar. Mas a minha maneira de fazer as coisas acaba sendo um pouco estilizado, eu nunca fui, assim, purista de nada... Eu nem uso muito essa terminologia, você vai tocar com alguém “o que que é isso? É um baião, é um coco?”...Eu respondo: eu não sei, vamos tocar isso aí, bicho (risos). É claro que tem uma coisa ou outra que você fala, mas tem gente que é muito ligada nisso. Pra mim, só tem que ficar bom.

O que você acha que deveria ser ensinado numa aula de guitarra com foco na música brasileira?

Acho que repertório, né? Acho que nem tudo que se usa com corda solta fica legal na guitarra, né? Do repertório de violão...Mas tem algumas coisas que são bacanas. Conhecer o braço do instrumento, fazer uma quantidade grande de acordes...Quantidade grande de acordes é engraçado, né (risos). Mas, assim, saber quantos dó maior são possíveis de se fazer no braço, e os modos, as escalas maiores e menores, saber essas coisas no braço inteiro, tocar uma música em vários tons, treinar isso, ter uma certa facilidade com isso. Mas não dá pra desassociar isso com o estudo...Tem uma hora que se você vai estudar, não dá pra desassociar o estudo do instrumento de uma base de harmonia, porque senão você não pode conversar com o cara. Eu acabei de dar uma

⁸ Ricardo faz referência tanto ao violão da marca Macaferri, utilizado por Django_ um modelo de violão que para a época tinha uma amplitude sonora muito superior aos violões tradicionais_ quanto ao idiomatismo de Django com aquele instrumento, algo que remete mais à guitarra elétrica jazzística

aula agora, acabou que eu saí da escola (da Berklee), eu não tenho o mestrado, eu não sou um cara formado. Mas às vezes eu faço workshop, e nos Estados Unidos não precisa_ até já tive um convite, se eu quisesse dar aula numa escola lá, eu posso dar_, mas aqui eu fiz o CIVEBRA lá em Brasília, foi muito legal. E aí, eu percebi isso: a maioria dos alunos não sabe ler música, ou se sabem ler não tem muita intimidade. Aí eu tentei fazer algumas coisa com tablatura, mas não sei até que ponto isso ajuda, né? Acho que, por um lado, tem aquela velha história: música é um troço tão legal, que quando a gente aprende um pouquinho, você já consegue brincar...Po, o trabalho que dá pra expandir isso, dá preguiça, né? Então, o cara já consegue tocar um pouquinho, mas a ideia de que cada vez pra você melhorar você tem que se dedicar mais...E estudar pode ser uma coisa meio chata, né? Então a maioria das pessoas fica limitada num tamanho. Inclusive eu acho que todo mundo, eu acho que também sou vítima disso de uma certa forma. Por que eu não tô escrevendo sinfonias? ...Em algum momento vc tem que escolher o que vc faz com o seu tempo. Tudo é o que vc põe, é o que vc recebe de volta. Não tem ninguém que toque muito bem, que não fica tocando muitas horas num quarto fechado e que não abre mão de fazer algumas coisa, ir à praia, não tem..Não existe, não acredito. Aquela teoria das não sei quanta's mil horas, né? Esse número muda de acordo com o arranjo, né?, eu não sei quantas são (risos).

Você acha que algum tipo de repertório deveria estar obrigatoriamente incluído nessa aula de guitarra com foco na música brasileira? Pode ser uma composição sua.

Deixa eu falar aqui um negócio que me ajudou pra caramba, que eu poderia ter falado antes. Porque repertório é uma coisa meio vaga, porque vc pode tocar um *standard* Americano e transformar ele em música brasileira. E pra mim a bossa nova foi muito importante. Eu cheguei no Cartola depois. Pra mim é muito importante o João Gilberto, eu acho o João Gilberto...Uma escola maravilhosa, vc estudar o João Gilberto. Porque o João Gilberto não é o cara das cordas soltas. Então aqueles encadeamentos dele, na guitarra fica bom. De vez em quando ainda pego alguma coisa, e quando eu penso em acompanhamento, vem dali. O Baden é mais violonista, mas (em termos de) composição...Eu até andei gravando umas coisas dele, tentando fazer do meu jeito, sem mudar muito.. Mas eu acho que a síntese rítmica do violão do João Gilberto é um assunto que deveria estar incluído, porque ele é muito bem ...Arrumado, o jeito que ele acompanha, né? Pegaria...Pra mim, por exemplo: eu fui tocar com a Elis, substituindo o Hélio (Delmiro), na época d' "O Bêbado e o Equilibrista" (João BOsco-Aldir Blanc), então quando eu parei pra ouvir, prestar atenção naquele violão d "O Bêbado..", aquele troço é uma obra de arte aquilo que ele faz, o acompanhamento que ele faz naquela música. É incrível. E a maneira que ele e o Ary Piassarolo tocam naquele disco...Ouvia muito os caras.

EDUARDO VISCONTI- entrevista concedida dia 28 de fevereiro de 2013 via Skype**Bom, Eduardo, vamos às perguntas. Primeira: como é que você se vê como guitarrista em relação a improvisação e acompanhamento?**

Você fala no quesito de tocar música brasileira? Como eu me vejo, um pouco da minha trajetória, assim, seria isso...?

Isso.

Hoje em dia eu me considero um guitarrista que toca muito mais música brasileira do que, por exemplo, jazz. Eu tive uma formação assim, por mais que falem que tinha música brasileira, o grosso da formação na guitarra, a base foi o jazz. Quer dizer, isso quando eu comecei a estudar sério. Assim, eu comecei a começar guitarra, como todo guitarrista, por causa de rock. E quando eu comecei a querer me dedicar sério, a apreciar muito bossa nova, devia ter uns 16, 17 anos, tirar as bossas novas, daí eu me dediquei a querer aprender jazz e música brasileira. E sempre com essa percepção dessa coisa de jazz e música brasileira, que existe até hoje. E hoje eu tenho uma crítica bem grande a isso, porque esse jazz e música brasileira, quando é música brasileira é praticamente é (somente) bossa nova. Então, qualquer coisa que sai dessa música brasileira que é bossa nova...Na verdade, são os temas de bossa nova que os guitarrista de jazz tocam, principalmente americanos...Tem um universo enorme fora disso, né, pra se estudar e tocar música brasileira na guitarra. A começar, o repertório dos próprios guitarristas brasileiros, as composições deles. Isso já seria um grande início, tocar outros gêneros: tocar composição de baião na guitarra, de frevo, de samba...Ir além desse chavão bossa nova-jazz, alguma coisa nesse sentido.

Você tem alguma admiração por algum ícone da guitarra?

Acho que sim ..Sim, Acho que quando vc tá estudando...Eu não sei se...Eu vi com alguns alunos, na minha experiência lá na UNICAMP tinha muito uma questão de se focar em determinados músicos por gosto pessoal. E pela minha experiência própria, acho que à medida que você vai ficando mais velho, vc vai querendo se distanciar disso. Eu aprecio ainda, gosto muito de ouvir, escuto os guitarristas mas não sei até que ponto isso chega a me influenciar, porque eu tenho um gosto um pouco variado, além de preferir, de estar sempre escutando os guitarristas brasileiros. Por exemplo: entre os guitarristas brasileiros eu tenho uma preferência de gosto muito maior pelo Heraldo do Monte, pelo Alemão, do que pelo Hélio Delmiro, que tem uma concepção um pouco mais jazzística de tocar.

Você costuma copiar fragmentos de solos desses ícones?

Não. Eu acho importante...Isso é outra questão, pra ensinar também, essa questão de ficar ensinando frases de outros guitarristas, e vc colocar essas frases no meio. Eu tive uma experiência ensinando na UNICAMP que eu, no começo, quando eu comecei a dar aula, nos cinco anos que eu

dei aula lá, eu tinha essa questão de sempre colocar frases, e tentar fazer os alunos praticarem... Eu percebi que... Não tinha tanto resultado, como nunca teve pra mim, na verdade, sabe? Por exemplo, saber as melodias das músicas_ acho que isso é mais aplicado ao repertório de música brasileira_, saber a melodia das músicas e interpretar uma boa melodia, eu cheguei à conclusão_ talvez um dia eu mude essa conclusão..._ que é muito mais importante do que vc ficar tocando frases de outros músicos, Isso não invalida a questão de vc tirar solos de guitarra, de tirar solos inteiros, dois chorus de improvisação. Eu acho que essa transcrição ela tá muito mais de vc aprender a articular as notas, questão de timbre, questão de guitarra que é muito mais difícil aprender com um professor do que qualquer outra coisa. Mas como frase em si, eu não compartilho com essa ideia de ficar tirando frases e tocando frases dos outros, eu acho mais interessante tocar os temas mesmo, e tentar buscar coisas próprias.

No Brasil a música regional e a música americana são muito fortes como fonte de inspiração pros artistas brasileiros. E elas são uma forte fonte de inspiração pros artistas, compositores e tal. Às vezes elas se juntam, às vezes eles repelem, a relação é mais ou menos tensa. Como é que você equilibra música brasileira e música americana na tua música?

Hoje em dia eu, no meu trabalho, nas coisas que eu toco, eu toco muito pouco jazz, eu praticamente não toco. Eu sempre toquei música instrumental, e hoje em dia eu tenho preferência a tocar choro_ eu tenho estudado o repertório de choro faz uns dois anos_ do que tocar os temas de jazz. Eu cansei, pode ser uma coisa de uma determinada época minha vida, de tocar jazz, eu cansei um pouco. E a coisa toda que envolve do jazz. Hoje eu acho muito mais legal ter um trio que eu tenho de música instrumental, que as pessoas dançam, uma música que se possa dançar, que tenha diálogo com as pessoas, do que cinco pessoas escutando standard de jazz da década de 40. O que não invalida quem faça isso bem, eu acho legal, eu gosto desses guitarristas daqui de São Paulo que tocam bem isso, mas não é uma estética que me agrada.

Pra você, o que é tocar música brasileira na guitarra?

É uma coisa difícil, é uma coisa muito difícil. Difícil porque as referências são muito difusas. Difusas no sentido de ser muito variadas; cada guitarrista toca de um jeito, cada guitarrista parece que tem um aprendizado de uma maneira, e prioriza certas coisas. O que eu tenho feito é tentar adaptar bastante do repertório, pode ser de canção, de choro que eu falei que tô estudando, andei tirando uns temas de carimbó, de guitarrada ... Feitos na guitarra, coisa que eu nunca tinha tocado, sabe, pra tentar diversificar isso. Alguns frevos, faz tempo que eu não toco frevos mas também tirei uns frevos.. Tem guitarristas regionais muito bons que a gente não conhece, pelo menos aqui em São Paulo_ o Luciano Magno, o Jurandir (Santana), da Bahia_ eles tem todo um vocabulário próprio, é impressionante isso, sabe? E me parece que tem uma coisa de não ser tão influenciado, marcado por essa cultura jazzística, porque tem uma coisa do rock no meio. Então me parece, por esses guitarristas nordestinos_ eu tô falando em linhas bem gerais_, eles tem uma influência muito maior do rock do que do jazz, isso é uma coisa interessante.

O que você acha que deveria ser ensinado numa aula de guitarra com foco na música brasileira?

Eu acho que tem que ser...Eu acho...Na minha opinião, o que deu certo pra mim, né, é ensinar...Eu cheguei a um modelo na UNICAMP que num semestre, eu dedicava a um gênero só. Então, um semestre a gente tocava baião, eu pedia pros alunos pra fazerem transcrições de solos de guitarra, de acompanhamentos em baião, estudava repertório de baião, tema instrumental e canção equilibrados, tipo: tocava “Forró Brasil” e “Forró em Santo André”, do Hermeto, tocava “Pau de Arara” do Luiz Gonzaga, tocava “Cajuína” do Caetano Veloso, xote, misturava as coisas nortestinas...Depois disso com o frevo, eu também fiz isso com o choro... Eu separei os semstres por gênero brasileiro. Daí tinham os americanos, tinham outros também, mas brasileiros foi isso, samba um semestre também...Então eu me foquei bastante no gênero. E a partir do gênero eu ensinava o acompanhamento, e tentava a interpretação dos temas e possibilidade de improvisação. Que é esse problema de não ter tantas referências e ser tão variado, os gêneros serem tão diferentes entre si, por exemplo um frevo e um samba.

Você acha que algum tipo de repertório deveria estar obrigatoriamente incluído nessa aula de guitarra com foco na música brasileira? Pode ser uma composição sua.

Obrigatório... Eu acho que... É que esse obrigatório soa um pouco forte né (risos), não sei se a didática desse negócio do obrigatório funciona, até porque a história da guitarra sempre foi uma história de rebeldia_ o obrigatório parece que o negócio vai fugir. Mas ...Possibilitar que o aluno conheça os gêneros talvez fosse a primeira porta de entrada, porque tem aluno, por incrível que pareça, que hoje não conhece Chico Buarque, que toca guitarra e não conhece Chico Buarque, que é uma coisa pra minha geração é impensável isso. Mas...Talvez começando pelos gêneros brasileiros e depois pensar um repertório, que possa até ser um repertório bem conhecido, de choro...Eu acho que tem temas de choro que também tem isso: tem temas de choro que se adaptam melhor à guitarra do que outros. Por exemplo, os temas do Jacob do Bandolim se adaptam muito bem à guitarra, os do Pixinguinha se adaptam à guitarra; alguns outros não se adaptam tão bem assim. Então eu acho que vai um conhecimento prévio do professor, ter conhecimento desses gêneros também. Mas eu acho que a questão principal é do repertório...Do acompanhamento, e a partir daí o aluno conseguir construir uma noção do gênero pra tocar. Que em certas proporções é o que acontece com o jazz. Quem toca jazz conhece muito...Guitarrista de jazz mesmo, tem muito conhecimento de discos importantes, de referências de instrumentistas, de solos...Eu não tô falando que a metodologia tem que ser parecida, mas têm aspectos em comum.