

Heraldo do Monte: *Chuva Morna, Sombrinha Colorida*

COMUNICAÇÃO

Hermilson Nascimento

Universidade Estadual de Campinas - nhg@iar.unicamp.br

Resumo: Heraldo do Monte é o nome mais significativo quando se trata da formulação de um projeto brasileiro de guitarra elétrica. A participação no Quarteto Novo e o alinhamento com o Nacional-Popular dos anos '60 impulsionam sua construção de um sotaque, especialmente nordestino, que aqui verifico em dois de seus frevos. A análise de *Chuva Morna* e *Sombrinha Colorida* revela como ele lida de modo cada vez menos conflitante entre a "autonomia" (na contradição) cultural brasileira e uma assimilação de conquistas musicais da cultura feita universal, válidas ao seu imaginário de Brasil.

Palavras-chave: Música Instrumental Brasileira. Heraldo do Monte. Frevo. Guitarra elétrica.

Heraldo do Monte and Frevo: *Chuva Morna, Sombrinha Colorida*

Abstract: Heraldo do Monte is the most representative name if the matter be the formulation of a Brazilian electric guitar project. At the time of Quarteto Novo, engaged with the National-Popular of the sixties, he started to construct an accent, specially northeastern, which here is verified in two of his frevos. The analysis of *Chuva Morna* and *Sombrinha Colorida* reveals as he deals less and less conflictingly with the Brazilian cultural "autonomy" (in its contradiction) and with an assimilation of conquests (musical language) of the universal done culture, if valid to his own projection of Brazil.

Keywords: Instrumental Brazilian Music. Heraldo do Monte. Frevo. Electric guitar.

1. Um projeto brasileiro de guitarra elétrica

Quando se fala em guitarra elétrica, de um modo geral, quase sempre surge a ideia de um instrumento de corpo sólido, barulhento; e junto dela, um repertório de coisas musicais, mas também todo um conjunto de significados sociais cooptados. Num contexto interessado não é muito diferente, e a guitarra elétrica aparece, por exemplo, tratada como evidência da presença da música rock e pop no Brasil dos anos '60; o que é mesmo procedente. Dessa guitarra nasce uma nova representação: instrumento de destaque, carro-chefe de uma variedade de músicas de apelo jovem, das mais inocentes às mais críticas. A guitarra se erguia na passagem dos '50 para os '60 e ao longo desta década como símbolo de uma nova musicalidade, também de uma nova configuração de mercado, e mais que isso, de uma nova ordem cultural na música popular.

Antes dessa revolução se verticalizar, porém, no Brasil a guitarra elétrica convivia harmonicamente com os gêneros rítmicos e formatos mais praticados no cancionário popular. O modo de emprego do instrumento também já manifestava sinais de uma tentativa, nem tão tímida, de se tomar a guitarra para o nosso instrumental, de concretizá-la e enriquecê-la no

confronto com a realidade musical brasileira. Os guitarristas Pereira Filho, Zé Menezes e Luis Bonfá, com discos gravados nos anos '40 e '50, são exemplos desse momento em que a guitarra no Brasil já se anunciava *brasileira*. Não posso afirmar que a adoção da versão elétrica acontecesse sem causar estranheza, pois ela desafiava o crescente prestígio de que desfrutava, no imaginário popular brasileiro, a versão clássica do instrumento (acústica, tampo plano, cordas de náilon): o "plangente violão". Em outras culturas musicais a versão clássica não recebe essa distinção, mas isso faz todo sentido no caso brasileiro, - o que é inclusive capitalizado pelo guitarrista elétrico - afinal, a 'guitarra clássica popular brasileira' galgava desde muito antes, por meio de vários feitos, um posto importante em nossa cultura musical. Aqui a guitarra clássica adquire contornos suficientes para se tornar representativa de nossa música, se firma como tal, desde o choro, os solistas pioneiros, a obra de Vila-Lobos para o instrumento, a de Garoto. Há ainda toda uma gama poética de significados edificados ao longo do tempo, que produzem um sentido de intimidade, ou de familiaridade. Posto o cenário dos anos '60, no qual não é nenhum exagero pensar no violão já como um símbolo de nossa música popular, não é difícil compreender a reação que o uso da guitarra elétrica na MPB passou a suscitar nos ouvintes e na crítica.

Nessa época Heraldo do Monte, guitarrista nascido no Recife em maio de 1935, já era um guitarrista profissional estabelecido, radicado na cidade de São Paulo desde 1956, atuando em casas noturnas, orquestras e estúdios de gravação. O trabalho do Quarteto Novo, no entanto, mudaria fortemente os rumos de sua carreira. Contando vários discos solo até aquele momento, Heraldo do Monte esperaria treze anos após o período de existência do Quarteto Novo para gravar um disco solo que em sua visão é o seu primeiro com uma proposta realmente artística: *Heraldo do Monte* (1980, Selo Eldorado). Três anos depois viria o próximo, *Cordas Vivas*, e passados mais três, outro, *Cordas Mágicas* (ambos pelo selo Som da Gente). Nesses discos, do alto de sua capacidade, experiência e convicção, Heraldo formula o seu verdadeiro projeto de guitarra brasileira; mais até, assenta o seu projeto de carreira, compromissada com sua musicalidade e sua ideologia. Esses discos trazem o multi-instrumentista, que imprime uma sonoridade 'encordoada' ao trabalho, o arranjador, que agora usa o recurso da sobreposição de canais para tecer as mais variadas texturas, às vezes bastante intrincadas, e apresentam o seu lado compositor. Heraldo compõe choros, sambas, frevos, baiões e interpreta clássicos de nossa música popular, mas cede lugar de maior destaque a sua vertente de improvisador, agora calcado em escolhas que dariam lastro à sua proposta de um "sotaque" instrumental brasileiro. Essa proposta, mesmo sendo a mais radical entre os guitarristas brasileiros do período, não apaga sua vivência jazzística iniciada nas

noites musicais de Recife e desenvolvida nas colaborações com Dick Farney, entre outros, que havia sido fortemente represada na época do Quarteto Novo.

2. Fugidinha pro Quarteto Novo

O nome de Heraldo do Monte é indissociável do Quarteto Novo, grupo integrado por ele, Theo de Barros, Airto Moreira e Hermeto Pascoal que teve uma passagem marcante pela música brasileira popular nos anos '60. Formado a partir do Trio Novo, grupo que dava apoio a Geraldo Vandré e que ganhou notoriedade ao acompanhar Jair Rodrigues na canção *Disparada* no Festival da TV Record de 1966, tornou-se um quarteto com a entrada de Hermeto Pascoal, sendo esta a formação que participa do Festival da mesma emissora no ano seguinte acompanhando Edu Lobo em *Ponteio*. Contagiado por toda essa efervescência cultural, impulsionada pelos meios de comunicação de massa, o grupo deu voz concreta ao Nacional-Popular no terreno da música instrumental. O Nacional-Popular foi suficientemente explorado na música brasileira (CONTIER, 1978), e seus traços estão mais aparentes na canção popular, notadamente a de protesto, a qual confere grande representatividade a seus atores. Como pondera Eduardo Visconti, em relação à influência do Nacional-Popular, os artistas alinhados incorporariam "consciente ou inconscientemente em suas obras ideais como anti-imperialismo, resgate das raízes regionais, conscientização do povo brasileiro em prol da revolução, entre outros" (VISCONTI, 2005:16). O Quarteto Novo gravou um único disco, pela Odeon em 1967, que foi seminal para futuras realizações no campo instrumental.

O projeto do Quarteto Novo concentrava-se na criação de uma linguagem de improvisação brasileira, em oposição às improvisações características dos trios de Bossa Nova nas quais notava-se uma tendência ao emprego maciço do que Heraldo simplesmente chama de *Bebop*, e que Acácio Piedade trata por "paradigma *bebop*" (PIEIDADE, 2005: 199). A improvisação era a porta mais vulnerável à influência do Jazz na música brasileira, vista como desarticuladora e alienante. Falando sobre o seu toque instrumental Heraldo do Monte faz um registro muito significativo desse projeto de improvisação do Quarteto Novo:

"[...] Houve primeiro uma espécie de disciplina, logo no começo do Quarteto Novo, pra gente poder criar a linguagem. Porque, você sabe, que improvisação não é uma coisa de fora pra dentro, só vale quando você interioriza, quando ela vem de dentro pra fora. Então a gente começou, além de escutar essa coisa de folclore, começou a um policiar o outro nos ensaios, né, quando começava a improvisar; só naquela época, depois a gente relaxou um pouco, ou bastante; quando começava a sair do esquema um já dizia - ih, isso tá muito *Bebop* - e aí voltava a fazer. Então houve uma certa disciplina e até uma falta de liberdade no começo. Foi estudado mesmo,

foi". (entrevista concedida a Patrícia Palumbo para o SESC Brasil, 2008).

Heraldo é mesmo categórico ao afirmar que "nenhum disco antes do Quarteto Novo tem improvisações com esse tipo de linguagem. Improvisações! Arranjo sim, tudo sim, mas improvisações não" (entrevista concedida ao SESC TV - Trilogia da Guitarra Brasileira, 2012). Frisando o caráter inovador do Quarteto quanto à improvisação brasileira, e com elementos nordestinos, ele acrescenta: "Como essas 'novidades' já foram assimiladas e integradas, com o tempo, à música brasileira, não somos lembrados mais pelo aspecto do pioneirismo. Hoje em dia, normalmente, recordam apenas pela qualidade dos músicos" (entrevista concedida ao blog Hangover-music, 2012). Após a dissolução do grupo Heraldo continuou trabalhando em estúdios, até que veio a oportunidade de novamente gravar algo seu, e que iria representar o grande salto rumo à concretização de seu projeto brasileiro de guitarra elétrica.

3. Heraldo no Frevo

Depois do Quarteto Novo Heraldo do Monte se coloca mais como compositor. Essa faceta do músico ganha força no seu trabalho solo maduro, nos discos que faz para os Selos Eldorado e Som da Gente (entre 1980 e 1986) e em posteriores, dos quais destaco o disco *Guitarra Brasileira* (independente, 2004). Heraldo contempla uma boa diversidade de gêneros rítmicos e formas de expressão da música brasileira popular, compondo, entre outros, baiões, sambas, choros, serenatas, galopes, valsas, frevos. Neste estudo verifico como Heraldo codifica a sua pronúncia brasileira, nordestina, mas não na sua expressão como improvisador, e sim de compositor, tomando dois de seus frevos para análise. Sendo ele pernambucano, recifense, e tendo lá tocado frevo em sua juventude, era de se esperar que Heraldo se voltasse ao gênero em seus discos de carreira, nos quais o músico inclui três frevos de sua própria lavra. O seu último disco, *Guitarra Brasileira* (2004), encerra com o festivo *Sombrinha Colorida*, cuja construção melódica merecerá análise a seguir; e o primeiro disco maduro, *Heraldo do Monte* (1980), traz o arraigado *Chuva Morna*, que passo agora a analisar chamando atenção do leitor para os anexos ao final contendo as transcrições dos dois frevos em formato *lead-sheet*, cuja leitura irá auxiliar na percepção do sentido que aqui se coloca.

O frevo *Chuva Morna* abre o Lado B do disco, no vinil original, e tem como introdução uma fala a três vozes, por Heraldo, Dominginhos e Hermeto Pascoal, que também participam do disco tocando. Nessa fala está plenamente inscrito o pendor de Heraldo

para o universo do nordeste, de modo a fazê-lo soar 'como é' e a celebrar sua sonoridade. Começa com um vozerio, como que num lugar aberto, reproduzindo em estúdio o clima de festa que cerca o frevo de rua, após o que as falas dos músicos ganham lugar. Tudo isso ocorre sobre uma batida típica do gênero, tocada pelo baterista Dirceu. Transcrevo:

Heraldo: - Chuva morna é uma água abençoada, que cai em fevereiro!

Dominguinhos: - É quando o pernambucano, ali pela Rua Nova, pela Dantas Barreto, lava a alma brincando de liberdade, ô xente!

Hermeto: Adanadino(?) anda resfriado por que fica aí enxugando o corpo antes de esfriar, ué!

Após essa introdução entra o frevo propriamente, em andamento rápido (por volta de 160 bpm), tonalidade de Sol Menor. A orquestração emprega metais, que emprestam uma sonoridade típica, aludindo às orquestras de frevo, mas a melodia é exposta em dueto pela guitarra elétrica. Cabe ressaltar que não se trata de guitarra de corpo sólido, distorcida, é uma guitarra de tampo arqueado e corpo semi-acústico. O timbre é suave, mas a articulação apimentada, sem ligados, de palhetadas precisas. Os metais fazem acentos e dobramentos da melodia, bem como aquelas linhas secundárias características do gênero, em forma de chamadas e respostas ao tema. O modo menor é abordado de maneira bem simples, com uso dos graus básicos da tonalidade. Apenas os acordes Im, IVm, V7 e I7, como preparação do IVm, são utilizados na harmonia. A melodia, por seu turno, redundante nas notas que o acorde básico encerra, utilizando arpejos de tônica, subdominante e dominante. A dissonância mais alta é a nona menor na dominante, que, como sabemos, soa bem 'redonda' em preparações de acorde menor (e vem sendo usada desde o período Barroco). Entendo ambas, melodia e harmonia, como elementos constitutivos do plano harmônico em noção ampliada, que inclui também as linhas secundárias do arranjo e demais sobreposições ao esquema básico de acordes. Considero a avaliação harmônica uma questão relevante na compreensão da música brasileira popular, em seus processos de transformação das expressões aceitas em dados contextos. A harmonia está na discussão sobre a modernização da canção, a exemplo da Bossa Nova, e da música instrumental, no caso das práticas consideradas jazzísticas justamente por utilizarem conquistas harmônicas identificadas com o Jazz, em especial o *Bebop*. Sendo assim, *Chuva Morna* lança mão de elementos, harmônicos, timbrísticos e de articulação, de modo a reforçar a vocação tradicional desse frevo.

Sombrinha Colorida é a faixa que fecha o disco *Guitarra Brasileira* (2004), último trabalho do guitarrista até o presente momento. Nesse disco Heraldo toca guitarra exclusivamente, e o repertório é composto inteiramente por composições suas. O músico

investe numa representação musical 'territorial' do Brasil, contemplando todas as regiões do país segundo sua ótica. A região nordeste é representada pelo maracatu *Maracapan*, o baião *Tamancada* e o frevo *Sombrinha Colorida*, do qual traço uma análise. Diferentemente de *Chuva Morna*, *Sombrinha Colorida* não busca representar uma sonoridade típica, mas sim estilizada. A formação ampliada da primeira, com percussão e metais, aqui dá lugar ao formato enxuto do quarteto de guitarra elétrica, violão, baixo elétrico e bateria. Além da sonoridade os contrastes recaem sobre as escolhas harmônicas, mas também sobre a articulação, mais ligada, e os efeitos de estúdio utilizados, em discreta sobreposição de canais. Agora o tom é Ré Maior, o andamento é sensivelmente mais lento (por volta de 134 bpm), mas o ambiente é de festejo. Talvez a celebração implícita seja a da própria carreira, bem sucedida em seu projeto de uma guitarra brasileira. Heraldo se mostra mais extrovertido, relaxado, diante de escolhas que não refletem mais a preocupação com uma sementeira, mas a alegria da colheita.

O modo maior coopta essa expressividade festiva, emoldurando uma melodia de contornos vivos, mais previsíveis na primeira parte que na segunda. A harmonia é também simples, mas não restrita aos acordes básicos da tonalidade como vimos em *Chuva morna*. Heraldo faz uso de outros acordes, emprega o VIIm, o IIm, o IIIIm, o III7, bem como o bIIIIm, o bIII° e o #IV°. Nada que seja fora do *script* tonal regular, que fique claro, mas já constituem um enunciado mais aberto, que acolhe bem as peripécias que Heraldo guarda para a segunda parte da música. Nessa segunda parte o compositor injeta um pouquinho do 'veneno' harmônico que apreendeu em suas práticas mais abertas ao cosmopolitismo musical, das quais se esforçou para se livrar no tempo do Quarteto Novo, mas que agora não mais o atormentam. Heraldo é, sim, um músico brasileiro, e como tal, sempre esteve atento aos universos musicais 'alienígenas', por questões de sensibilidade e de perspectiva profissional. O guitarrista viveu de Jazz por um bom tempo, formou-se guitarrista muito por essa via, e é honesto em afirmar essa experiência, mesmo no confronto com o trabalho do Quarteto Novo. Sobre isso ele declara, no contexto da convivência com o Quarteto:

"Eu vivia tomando porrada. Tinha trabalhado muito tempo no conjunto do Dick Farney – e isso me transformava no alvo predileto dos outros companheiros. Confesso que cheguei a sentir vergonha de ter perdido o pé das minhas raízes. Na época, porém, um músico como eu não recebia ofertas todos os dias. O Luiz Gonzaga fora amaldiçoado pela crítica. O baião era música de terceira classe. Me apavorava a idéia de largar a chance que o Jazz me dava e trocá-la pela velha viola. Eu pensava que um guitarrista tinha que seguir a linha do Barney Kessel, do Wes Montgomery. O resto era lixo" (entrevista concedida a Silvio Lancelloti, 1983).

O ‘veneno’ harmônico escorre pela linha melódica da segunda parte de *Sombrinha Colorida*. Logo no compasso 23 ele fere notas de tensão acrescentadas ao acorde, e o faz também no compasso seguinte, principalmente com as notas Sib, Sol, Mib e Dó sobre Fm7 (acorde de passagem para Em7). Após novos arpejos com tensões semelhantes Heraldo decola ainda mais do chão em que se brinca o frevo, e aplica tensões propositais que saltam ao ouvido, como que trazendo um frescor, ou o ânimo de quem acaba de chegar para a festa. No acorde do compasso 27 ele aplica a décima primeira aumentada, tensão proposital que implica o modo lídio sobre a tônica. No compasso 34, o guitarrista usa a escala alterada sobre a dominante do Vm (implicando as tensões #5, b9, #9 e #11); no compasso 36 ele sustenta a nota Sib sobre um Fº (décima primeira); por fim, no compasso 37, a sustentação de um Mi# sobre o acorde B7, dominante de IIm. Há muito ainda o que dizer, sobre como o músico explora os timbres do instrumento, como articula as frases, como usa a sobreposição de canais para sugerir com outra guitarra as ‘implícitas’ linhas de metais próprias do frevo. A ausência da improvisação, também ausente em *Chuva Morna*, aqui ganha sentido no modo como o compositor atua. Heraldo promove uma espécie de compensação, trazendo o espírito livre da improvisação para o seio da composição. E esta ‘permanece’.

Como defende Carlos Nelson Coutinho, o Nacional-Popular não deve ser compreendido como a simples afirmação das pretensas raízes culturais contra a invasão de um cosmopolitismo alienado (COUTINHO, 2005). Mais que isso, ele representa a necessidade de uma imposição ‘nacional’ diante dos modelos estrangeiros. É como se, ao tentar *domar* o patrimônio cultural universal, o artista de sólidas bases populares encontrasse o seu modo peculiar e próprio de expandir ou aprofundar os códigos poéticos do gênero que pratica ou do meio em que transita. A lição foi aprendida.

Referências:

Livro

CONTIER, Arnaldo. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1978.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

Dissertações ou Teses

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A guitarra brasileira de Heraldo do Monte*. Campinas, 2005. [ex.: 205f.]. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas.

Gravação em CD

MONTE, Heraldo. *Chuva Morna*. Estéreo. LP. Estúdio Eldorado, 1980.

MONTE, Heraldo. *Sombrinha Colorida*. Estéreo. CD. Independente, 2004.

Entrevista

MONTE, Heraldo do. Entrevista de Silvio Lancellotti para o Curso Completo Toque Violão e Guitarra, 1983. Escrito. São Paulo.

Internet

HERALDO DO MONTE. Entrevista com Patrícia Palumbo para o SESC Brasil, 2008.

<http://www.youtube.com/watch?v=nBATMWPaZ9c>

Acesso em 16 de março de 2013.

HERALDO DO MONTE. Entrevista concedida ao SESC Brasil, 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=QLbhw0sFUio>

Acesso em 12 de março de 2013.

HERALDO DO MONTE. Entrevista concedida ao blog Hangover-music, 2012.

<http://hangover-music.blogspot.com.br/2012/08/entrevista-heraldo-do-monte.html>

Acesso em 11 de março de 2013.