

Guitarra elétrica e licença jazzística no samba “Alienadinho”, de Heraldo do Monte.

COMUNICAÇÃO

Hermilson Garcia do Nascimento
UNICAMP – nhg@iar.unicamp.br

Resumo: Heraldo do Monte é reconhecido como um importante guitarrista, especialmente pela formulação de um *sotaque brasileiro* para a música brasileira e a guitarra elétrica. Este trabalho discute a “licença jazzística” do músico em sua improvisação na composição “Alienadinho” (Eldorado, 1980), os recursos técnicos e expressivos e os sentidos cunhados, no contexto da música instrumental, num discurso musical algo pendular entre elementos supostamente mais brasileiros e a adesão ao imaginário hegemônico do jazz.

Palavras-chave: Identidade cultural. Música instrumental. Guitarra elétrica. Heraldo do Monte.

Title of the Paper in English “Alienadinho”, a *jazzy* samba by Heraldo do Monte

Abstract: Heraldo do Monte is recognized as a great Brazilian guitarist, mainly due his accomplishment of an accent for Brazilian Music on electric guitar, instead the classical version. The present work is to discuss how the mentioned musician sounds jazzy in a Brazilian musical context. A piece titled “Alienadinho” (Heraldo do Monte, 1980) – the analysis object – shows in a very particular way all that tension verified in Brazilian Jazz scenario, with approximation and contrast with Jazz elements.

Keywords: Cultural Identity. Brazilian Jazz. Electric guitar. Heraldo do Monte.

1. Guitarra elétrica e “bandeira nacional”

Este texto traz à discussão um cenário que abriga de modo bastante particular certos conflitos considerados fundamentais no processo de construção do que seria uma identidade cultural brasileira, expressa no campo da música ao longo do Século XX. Embora tais conflitos se manifestem num amplo escopo da produção musical, serão aqui abordados traços configurados no ambiente da música popular, e especificamente o da música instrumental. O aspecto central é o da presença do Jazz, e como ela ocorre na música de Heraldo do Monte (1935-), guitarrista de extensa carreira e ainda em atividade, cuja obra se tornou referência na música brasileira dos últimos cinquenta anos. Neste trabalho essa influência jazzística é verificada por meio dos elementos musicais utilizados por Heraldo na interpretação de uma composição própria intitulada “Alienadinho”. Tal reflexão integra uma pesquisa em curso, com financiamento da FAPESP, que investiga os recursos técnicos e estilísticos empregados pelo músico na construção de uma sonoridade “brasileira” para a guitarra elétrica e a música instrumental.

Desde o final do Século XIX começam a se formar duas nítidas linhas de pensamento musical no Brasil, apontadas pela musicologia (Travassos, 2000, Wisnik, 2002),

como sendo: 1) a dicotomia entre o erudito e o popular, nas suas mais distintas formas e medidas; 2) o dilema entre cultivar uma voz própria, de traços mais “típicos”, ou seguir procedimentos da cultura feita universal, que introduzem mudanças significativas no campo artístico. É nessa segunda linha que está o foco deste estudo. Se no campo erudito esse dilema se dá no confronto com modelos europeus, na música popular ele surge reiteradamente diante do Jazz americano. O Jazz americano é tocado no Brasil desde as décadas de 1930 e 1940, e permanece vivo como prática musical, mas é importante dizer que depois da Bossa Nova, já nos anos de 1960, os músicos brasileiros começam a buscar uma sonoridade própria e distinta para suas práticas jazzísticas.

Esse conflito é então traduzido no desafio de construir uma música instrumental nova, permeada por ritmos e repertório cultural próprios, mas também atenta às conquistas de linguagem advindas do Jazz e outras formas musicais. Esse termo inaugura o que hoje é conhecido internacionalmente como sendo o *Brazilian Jazz*. No início dos anos 1960 torna-se muito comum no Brasil o formato de trio com piano, contrabaixo e bateria. Também surgem em maior número os *combos*, com dois ou três metais acrescentados a esse trio com piano. Esses grupos configuram uma prática musical chamada mais recentemente no Brasil de Samba-Jazz. Essa música em linhas gerais investe na superposição da sonoridade “Hardbop” a uma rítmica de samba, com temas curtos claramente concebidos para a improvisação. Em oposição a essa corrente à época dominante no segmento do *Brazilian Jazz* surge em 1966 um grupo que formularia a proposta mais radical até aquele momento: o Quarteto Novo – integrado por Airto Moreira, Theo de Barros, Heraldo do Monte e Hermeto Pascoal.

A atuação dos músicos do Quarteto Novo deve ser compreendida como um projeto artístico consciente (e consequente), concentrado sobremaneira na improvisação. Isso se justifica pelo fato de que até aquele momento havia composições e arranjos arraigados na música brasileira, mas que no campo da improvisação a musicalidade cedia ao visgo do Jazz e suas celebradas formas de expressão. Era patente a força dessa música (o Jazz americano), e a capacidade técnica de seus músicos. Por isso mesmo era importante que se buscasse uma alternativa consistente de sonoridade, e por que não dizer, de resistência a essa vertente cultural cada vez mais hegemônica no mundo da música instrumental, embora ninguém estivesse disposto a abrir mão da excelência que ela trazia a esse campo da música.

Dentre os músicos do Quarteto Novo, Heraldo do Monte foi o que mais tempo se dedicou a essa questão. O grupo gravou um único disco, intitulado *Quarteto Novo* (Odeon, 1967), que foi o bastante para mudar radicalmente a carreira do guitarrista, que já tinha vários discos gravados nos anos 1960. O Quarteto Novo esteve também envolvido com a emergente

MPB, tendo trabalhado com compositores como Geraldo Vandré e Edu Lobo, dois nomes proeminentes junto aos festivais de canção da TV Record. Esses artistas estavam mergulhados no ideário do Nacional-Popular (Contier, 1978, Coutinho, 2005), cuja preocupação principal era a de valorizar as raízes da música brasileira, bem como conter a crescente invasão da música americana no Brasil, notadamente o Rock. O Nacional-Popular não só vinha ao encontro de ideais estéticos de valorização do que era à época compreendido como autêntico e representativo da cultura brasileira, como também carregava a responsabilidade de promover uma tomada de consciência do “povo” brasileiro, já tão sofrido com as desigualdades sociais e que a partir do golpe militar de 1964 passa a ser perseguido e tolhido quanto a sua liberdade de pensamento e livre expressão.

Embora já acumulasse mais de vinte anos de história e usos os mais variados na música brasileira popular, a guitarra elétrica era vista já em 1967 como símbolo do Rock e da cultura estrangeira, a ponto de ter sido objeto de um protesto: uma passeata em São Paulo em 17 de julho de 1967, contra a adoção do instrumento pela música brasileira, sobretudo a canção. Num contexto efervescente como o da época, era impossível não se posicionar, fosse defensivamente a favor de uma música “nacional” ou pela expansão dos horizontes culturais brasileiros, rumo a uma desterritorialização. Para um inequívoco entendimento desse ponto, precisa ser salientado que o Brasil é o único país do mundo que reserva uma designação específica para a guitarra clássica (tampo plano, cordas de *nylon*, toque dedilhado na mão direita), que possui um largo uso em repertórios mais característicos como o choro e o samba. O “violão”, como é chamado esse tipo de guitarra, se torna com o tempo um verdadeiro símbolo nacional, objeto de intimidade, um amigo, um confidente.

Nos anos que se seguiram, após a experiência com o Quarteto Novo em 1967, o ideário Nacional-popular ainda trazia um forte apelo à musicalidade de Heraldo do Monte. Porém, seu envolvimento com a guitarra elétrica era inadiável, mesmo que ele cedesse à sua capacidade de multi-instrumentista para “contornar” a influência do jazz usando instrumentos mais “tradicionais” da música brasileira, como o bandolim, o cavaquinho e a viola caipira (nordestina, em seus próprios termos). Heraldo participou de inúmeros discos como *sideman* nos anos 1970 até voltar a gravar um disco próprio, intitulado *Heraldo do Monte* (Eldorado, 1980). O músico considera esse disco como sendo o seu primeiro trabalho solo efetivamente artístico, pois foi o primeiro no qual teve total liberdade de ação, sem qualquer imposição de gravadora ou produtor. Nesse álbum, certas escolhas merecem menção. O guitarrista interpreta dois clássicos da música brasileira, o choro “Lamento” (Pixinguinha) e o baião “Pau de Arara” (Luiz Gonzaga). Desse modo ele faz referência a dois dos maiores celeiros

musicais do Brasil: a cidade do Rio de Janeiro – terra natal de Pixinguinha e capital federal até 1960, e o nordeste do país, especificamente o estado de Pernambuco – terra natal de Luiz Gonzaga e do próprio Heraldo do Monte. Pixinguinha (1897-1973) é tão relevante para o choro quanto Louis Armstrong é para o Jazz, sendo o choro o primeiro gênero instrumental do Brasil disseminado pelo disco. Luiz Gonzaga (1912-1989) é considerado o “rei do baião”, sendo esse o primeiro gênero musical não carioca a se impor em larga escala no mercado fonográfico brasileiro, já nos anos 1940.

Postos esses dois pilares, o choro e o baião, Heraldo do Monte abre então espaço para uma exploração contemporânea do universo musical brasileiro. O repertório do disco apresenta também duas composições de seu amigo Hermeto Pascoal, companheiro de Quarteto Novo que também participa do disco como instrumentista, justamente nessas faixas: “Serenata” e “Bebê”. Completam o disco três originais de Heraldo: o baião “Forrozin”, o frevo “Chuva Morna” e o samba “Alienadinho”, sendo esta última a faixa analisada no presente trabalho.

2. “Licença jazzística”: expondo o conflito *territorial x universal*

Uma importante consideração a ser feita sobre o título da peça já oferece boas pistas sobre o sentido que Heraldo do Monte busca imprimir nessa composição, quanto à presença do Jazz em sua música, e que ele faz por ressaltar na própria atuação instrumental, sobretudo nos trechos com destaque para a improvisação. O termo *alienado*, no contexto de seu uso nesse título, diz respeito à condição de um sujeito que se afasta de sua realidade cultural por adotar valores advindos de outras culturas, como sugerem os correlatos “afastado”, “desviado” e “separado”, usados para definir seu sentido (Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa, 2009). Ainda sobre o título, é necessário refinar o sentido dado por Heraldo do Monte à palavra por meio do uso de seu diminutivo, “alienadinho”. É como se o diminutivo aliviasse parte da carga negativa agregada principalmente pelas noções de *desvio* e *afastamento*.

Essa estratégia, em tom bem humorado, pode ser lida como sendo um pedido de licença, um *mea-culpa*, uma justificativa, do tipo: “desculpe, mas não posso evitar”. Desse modo, podemos ler o título como uma espécie de mensagem, que prepara o terreno para a escuta, para o sentido construído pelo músico ao compor e tocar um samba (gênero que carrega o emblema do “nacional”, em termos da música popular brasileira) com influência jazzística, em formato instrumental e com amplo espaço para improvisação e outros recursos instrumentais “universais”. Esse “lugar de permissão” produz um significado muito especial,

que compreendo como sendo uma *declaração de voto*, um alinhamento, uma tomada de posição. Heraldo assim assume, simbolicamente, que é sim, brasileiro, comprometido com as causas (culturais) do país, mas que não pode apagar seu passado de experiências jazzísticas (com Walter Wanderley e Dick Farney) e sua predileção pela prática da improvisação.

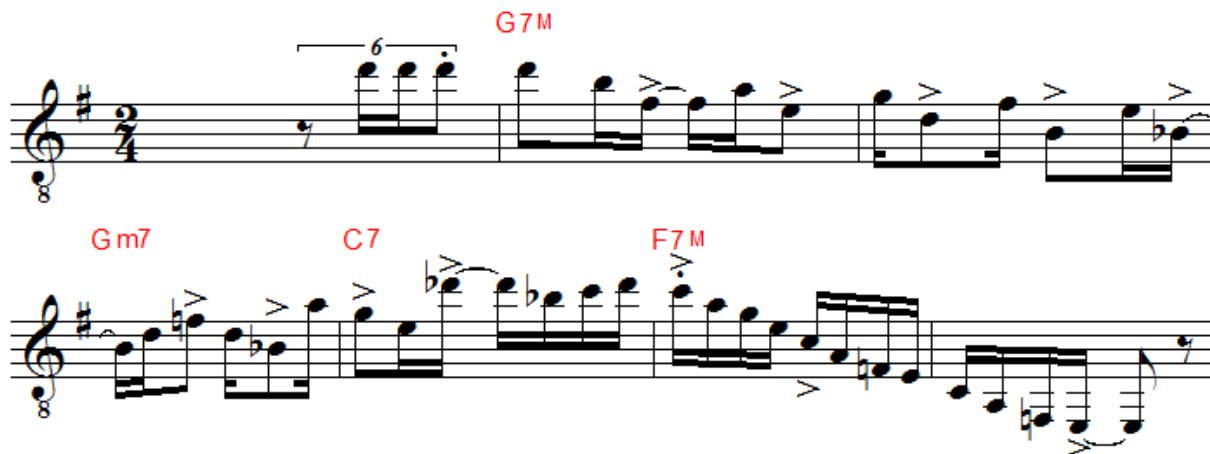
Heraldo do Monte é reconhecido como guitarrista representativo, pela sua capacidade técnica e pela formulação de um acento brasileiro para a guitarra elétrica, ao invés de usar a versão clássica do instrumento. Sobre a sonoridade alcançada pelo músico, cabe ressaltar que ela é permeada por um sabor nordestino, que mesmo no Brasil soa bastante territorializado, e por isso mesmo parece se distanciar do jazz de modo ainda mais convincente. Porém, “Alienadinho” é um samba, gênero carioca, e não um samba “de raiz”, mas um samba pós Bossa Nova, e mais, instrumental. Tal escolha, deste modo, é propícia para expor com maior efetividade a tensão entre aquilo que soa mais brasileiro e aquilo que é mais prontamente reconhecido como sendo estrangeiro, nesse caso, jazzístico. Essa tensão tem sido apontada como a manifestação de um processo de fricção de musicalidades (Piedade, 2005), no qual elementos evidentemente externos se deixam flagrar por escapar ao suposto quadro estável de compreensão de certa prática percebida como dotada de *brasilidade*.

À luz desse conceito de fricção de musicalidades e empregando a sugestão metodológica da “comparação material entre objetos” (Tagg, 1982, p. 10) – que propicia falar de uma música por meio de outras músicas – busco localizar na performance de Heraldo do Monte em “Alienadinho”, concentrado na improvisação, os elementos que ilustrem esse conflito, entre soar mais brasileiro ou mais “universal” (sendo o jazz então sabidamente hegemônico nesse segmento da indústria cultural), ou mesmo *avançado*, em termos de linguagem. Em linhas gerais pode-se dizer que há de um lado figurações rítmicas características do samba, e certas acentuações, como embaixadores da brasilidade, e de outro, o emprego de elementos estilísticos associados ao Jazz, contornos melódicos e articulações, *blue notes* e outros recursos idiomáticos. Vejamos então como esses elementos se configuram na improvisação do guitarrista.

A partir deste ponto convido o leitor a ouvir a peça sob análise, a composição “Alienadinho”, de Heraldo do Monte, que integra o álbum *Heraldo do Monte* (Eldorado, 1980). Para os que tiverem e os que não tiverem acesso ao fonograma segue uma Instância de Representação do Original Virtual em anexo, disponível para conferência dos pontos aqui levantados como sendo mais “brasileiros” ou mais “jazzísticos”. Foram levantados quatro momentos da improvisação de Heraldo, sendo os dois primeiros supostamente mais

assentados sobre “solo pátrio” e os dois seguintes mais aventurados nas coisas “do além-mar”. Vamos a eles.

Ex.1: Improvisação de Heraldo do Monte em “Alienadinho”; uso de resultantes rítmicas de colcheia pontuada.

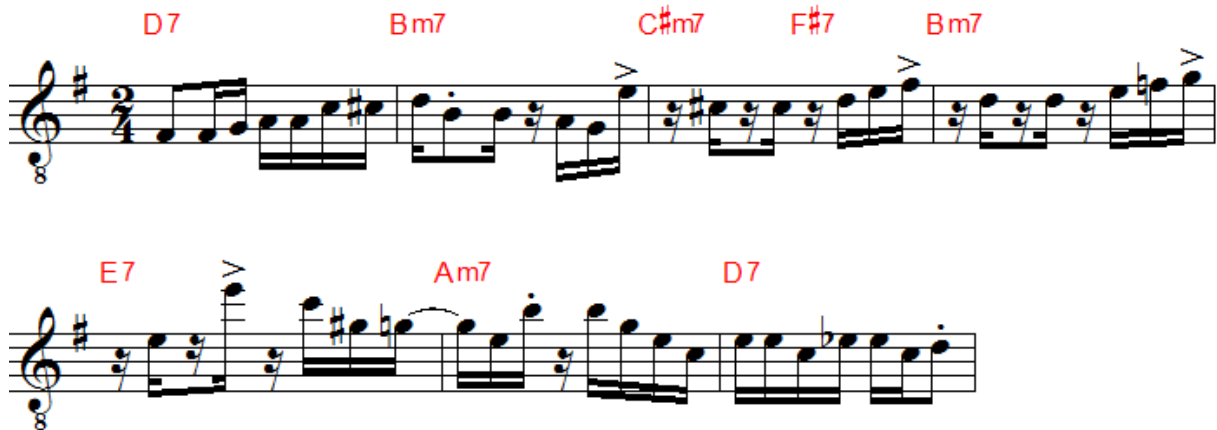


The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a sequence of notes with accents and a bracketed group of six notes. A red chord symbol 'G7M' is placed above the staff. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and accents. Red chord symbols 'Gm7', 'C7', and 'F7M' are placed above the staff at various points.

Note que neste trecho (compassos 16 a 22 do segundo *chorus*) predomina um recurso rítmico bem marcante, que se tornou popular nos anos 1960 por meio de realizações do guitarrista Baden Powell, e que vieram à tona com seu disco *Á Vontade* (Elenco, 1963), um disco de referência para os instrumentistas brasileiros de guitarra. Trata-se da figura de colcheia pontuada, uma subdivisão bastante ativa dentre as possibilidades do compasso binário, por implicar uma polirritmia que alude a um ambiente mais “áfrico” da música brasileira, então em processo, e que viria se materializar de modo enfático no disco *Afro Sambas* da parceria Baden-Vinícius (Forma, 1966).

Outro trecho selecionado (compassos 10 a 16 do terceiro *chorus*) traz acentuações que antecipam os compassos seguintes, destacando as últimas semicolcheias dos compassos anteriores (a cada ocorrência). Há também uma figura que merece menção, que é o composto de semicolcheias 2 e 4, de cada tempo do compasso, sendo que há pausa nas semicolcheias 1 e 3 e notas nas semicolcheias 2 e 4, o que alude a uma das batidas de samba mais recorrentes, tanto no ambiente do choro quanto no da Bossa Nova.

Ex. 2: Improvisação de Heraldo do Monte em “Alienadinho”; síncopes com semicolcheias acentuadas.



The image shows two staves of musical notation in 2/4 time, key of D major. The first staff contains measures 14-18 of the first chorus, with chords D7, Bm7, C#m7, F#7, and Bm7. The second staff contains measures 19-23, with chords E7, Am7, and D7. The notation includes syncopated rhythms with accents (>) and slurs.

Dois trechos conotativos da presença jazzística nessa realização do guitarrista Heraldo do Monte trazem elementos bem convincentes do manejo consciente do músico, quanto ao que pode ser ou não efetivo na construção de seu sotaque “alienadinho” para o samba instrumental. O Primeiro trecho (compassos 14 a 18 do primeiro *chorus*):

Ex. 3: Improvisação de Heraldo do Monte em “Alienadinho”; cromatismos e *licks* de traços irrefutavelmente idiomáticos do jazz moderno.



The image shows a single staff of musical notation in 2/4 time, key of D major. It contains measures 24-27 of the first chorus, with chords E7, Am7, D7, and G7M. The notation includes chromaticism, slurs, and accents (>).

Note que além de cromatismo e do *lick* característico do gênero, o fraseado apresenta também a solução de tônica com sonoridade lídia, conceito que veio à tona a partir do trabalho de músicos como Lennie Tristano e George Russel, este último tendo até publicado um trabalho teórico a respeito: *The Lydian concept of tonal organization for improvisation*.

O último trecho selecionado (compassos 24 a 27 do primeiro *chorus*) traz uma articulação bem característica de um fraseado recorrente entre os jazz guitarristas (a exemplo de Barney Kessel, Johnny Smith, Howard Roberts, Jim Hall), um ligado em fusas com notas de acorde arpejadas, resolvendo no acorde do momento de modo a também incluir novas aproximações cromáticas, também bastantes características do paradigma harmônico *bebop*.

Ex. 4: Improvisação de Heraldo do Monte em “Alienadinho”; ligados com arpejo de acorde e aproximações cromáticas



Estes foram os apontamentos passíveis de serem levantados até o momento, haja vista que tudo isso integra uma pesquisa em andamento que visa traduzir em termos musicais a contribuição do guitarrista Heraldo do Monte para a música instrumental e a guitarra brasileira. O músico tem um dos projetos mais convictos e contundentes, quando o assunto é fazer soar brasileiro o universo da música instrumental, e mais especificamente o guitarrístico. Em “Alienadinho” Heraldo reconhece a presença do jazz, mas se coloca até em tom de provocação, no pêndulo entre o sotaque brasileiro e a pronúncia *cosmopolita*, cômico de que o Nacional-Popular a percebia como símbolo do imperialismo norte-americano.

Referências:

- Livro

- CONTIER, Arnaldo Dayara. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1978.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil, Expressão Popular*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- WISNIK, José Miguel. Entre o Erudito e o Popular. In: SCHWARTZ, Jorge. *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: FAAP e Cosac Naif Edições, 2002.

- Artigo em Periódico

- TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice. In: **Popular Music**, v. 2, p. 37-65, 1982. Disponível em <<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>> Acesso em fev. 2015
- PIEIDADE, A. T. C. . Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus* (Porto Alegre), ANPPOM/Ed. da UNICAMP, v. 11, n.1, p. 113-123, 2005.

- Gravação em CD ou em vídeo

- ALIENADINHO: Heraldo do Monte (Compositor). Heraldo do Monte (Intérprete, guitarra). São Paulo: Eldorado, 1980. LP.