

De mudança da West 26th para a Rua 26: um novo espaço da expressão artística de Ricardo Silveira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Luiz Santos Lima
luizlima1611@gmail.com

Hermilson Nascimento
nhg@iar.unicamp.br

Resumo: Este estudo discute a música do guitarrista Ricardo Silveira sob a perspectiva de seu percurso como instrumentista e compositor, atuante no cenário instrumental do Brasil e exterior desde a década de 1980. Inicialmente representante do imaginário de uma guitarra 'moderna' e 'cosmopolita', sua carreira recente aponta noutra direção, da qual tomamos uma nova interpretação dada a sua composição “West 26th”, rebatizada de “Rua 26”. À luz das dicotomias próprias do conflito brasileiro, identidade e territorialidade, alguns resultados das análises apresentam indícios de uma espécie de 'abrasileiramento' na postura artística do guitarrista.

Palavras-chave: Música instrumental. Interpretação. Ricardo Silveira. Identidade cultural.

Moving from West 26th to Rua 26: A New Place for Ricardo Silveira's musical expression

Abstract: This article explores Ricardo Silveira's trajectory as a Brazilian musician and composer, both within Brazil and abroad, starting in the 1980s. Primal recordings feature his fusion-oriented style, but in recent years the musician's career has moved in a new direction, as evidenced by a reinterpretation of his composition “West 26th”, which he has renamed “Rua 26”. In light of the dichotomies inherent in Brazilian music, identity and territoriality, this analysis identifies indications of 'Brazilianization' of this guitarist's artistry.

Keywords: Brazilian Jazz. Performance. Ricardo Silveira. Cultural Identity.

1. Ricardo Silveira no contexto cultural dos anos 1980

A década de 1960 foi um período de transformações significativas na história da cultura no mundo, especialmente no Ocidente. Como resultado do final da Segunda Guerra Mundial a bipolarização entre as super-potências militares americana e soviética, ambas de posse da bomba atômica, imprimia o clima de suspensão característico da Guerra Fria em curso, intensificada com o episódio da Revolução Cubana em 1959. De certa forma isso acaba condicionando os eventos políticos em toda parte, especialmente na América do Sul, como o golpe de 1964 que pôs fim a democracia no Brasil e instaurou no país o regime de ditadura militar que durou 21 anos. Os novos meios de comunicação de massa, jornais, revistas, rádio e sobretudo a televisão, viabilizaram um grande avanço no sentido de uma intercomunicabilidade universal, cada vez mais intensa e difícil de conter (CAMPOS, 1974).

Nesse contexto, no âmbito da música popular, o Rock'n'Roll, nascido nos Estados Unidos em meados dos anos 50 e logo incorporado pelos ingleses se alastrou pelo mundo sob

o impulso de uma crescente indústria e mercado fonográficos. A música Pop/Rock anglo-americana, e em particular os Beatles, se tornaram um fenômeno de disseminação cultural sem precedentes. No Brasil, a Bossa Nova surgida no final dos anos 50 instaurara uma verdadeira revolução na música popular brasileira, através da articulação de recursos advindos do Jazz e da música erudita. A modernização da linguagem musical promovida pela Bossa Nova gerou debates e conflitos com os defensores de uma suposta autenticidade brasileira, considerada essencial ao processo de construção de uma identidade nacional (NAPOLITANO, 2007).

Em meio a esse confronto ideológico um novo movimento musical ganha espaço no panorama cultural do país: a Jovem Guarda, diretamente relacionada ao Rock'n'Roll e a difusão mundial do Pop/Rock anglo-americano, praticamente sem vínculo com qualquer tradição musical brasileira. Se para os puristas da tradição a Bossa Nova representava um desvirtuamento da autêntica música popular brasileira, a Jovem Guarda, com seus ingredientes praticamente todos importados das matrizes americanas e inglesas só poderia ser considerada como algo inteiramente desqualificado, submisso à cultura colonialista do "imperialismo americano". A superação deste conflito ideológico foi a motivação fundamental do Movimento Tropicalista, o qual evocando a 'Antropofagia' de Oswald de Andrade, propôs-se a uma síntese das dicotomias 'tradição x modernidade', 'nacional x internacional' (TRAVASSOS, 2000), facilitando assim o caminho para o desenvolvimento da música popular e da cultura brasileira de um modo geral, através da absorção das novas informações vindas de fora do país. A proposta do Tropicalismo não era de uma ruptura com a tradição, mas de uma continuidade evolutiva (FAVARETTO, 2007; BAIA, 2014).

De certa maneira pode-se dizer que foi em consequência desse posicionamento dos tropicalistas que propostas como as do Clube da Esquina, do grupo Novos Baianos e de toda uma nova geração de artistas brasileiros puderam emergir e se desenvolver a partir dos anos 70, livres de barreiras estético-ideológicas como aquelas suscitadas na década anterior. O guitarrista carioca Ricardo Silveira, tendo nascido em 1956, faz parte, portanto, de uma geração de músicos brasileiros que entre a infância e a adolescência acompanhou em tempo real o surgimento e expansão do mencionado fenômeno mundial da música Pop/Rock, e contemporaneamente, no Brasil, a Bossa Nova, a Jovem Guarda e os subsequentes Movimento Tropicalista e Clube da Esquina. Esse conjunto de realizações particularmente rico em hibridismos e fusão de musicalidades (PIECADE, 2011), como parte importante do contexto sócio-cultural da década de 1960 e início dos anos 70, forma uma ampla base comum para os músicos dessa geração exatamente por se tratar daquele período da vida -

infância e adolescência - que mais profundamente deixa as impressões que influenciam no processo da criação artística individual em idade adulta. Esta proposição encontra respaldo no conceito geracional de Karl Mannheim:

Indivíduos que crescem como contemporâneos experimentam nos anos de maior disposição à receptividade, mas também posteriormente, as mesmas influências condutoras tanto da cultura intelectual que os impressiona como da situação político-social. Eles constituem uma geração, uma contemporaneidade, porque essas influências são homogêneas (WELLER, 2005).

No âmbito da música instrumental brasileira, Ricardo Silveira, com o seu trabalho autoral a partir do primeiro disco *Bom de Tocar* (Fontana, 1984), a nosso ver representa bem aquele contexto histórico, geracional, que tem na guitarra elétrica o seu instrumento emblemático, ao mesmo tempo que "problemático", dentro de uma perspectiva brasileira baseada numa tradição musical fortemente fundada no violão ibérico, a guitarra clássica. (GALILEIA, 2012; TABORDA, 2011)

O lançamento do primeiro álbum acontece quase duas décadas depois dos momentos de maior tensão no processo de modernização na música popular brasileira brevemente descrito acima. Em 1984, quando *Bom de Tocar* foi lançado, a cena da música popular no Brasil estava principalmente tomada pelo chamado "BRock" (DAPIEVE, 1995), o rock nacional, consequência direta da Jovem Guarda e também do Tropicalismo (ZAN, 2001). Por outro lado, na MPB a guitarra elétrica tornou-se um instrumento praticamente indispensável nos arranjos em gravações e *shows*, ao qual com frequência cabiam partes solistas, em que se evidenciam nas linhas melódicas a incorporação de "blue notes" e outros elementos tanto do rock como do jazz. No plano internacional, em âmbito jazzístico, desde o advento do Jazz Fusion iniciado por Miles Davis no final dos anos 60, a guitarra elétrica foi promovida a um papel de maior protagonismo. A fusão do jazz com o rock (este abarcando também o Funk e o Rhythm'n'Blues), trouxe para o Jazz Contemporâneo, entre outras coisas, novas sonoridades derivadas de efeitos eletrônicos relacionados ao uso da guitarra no rock, que têm origem nos anos 60, com a exploração de efeitos de saturação do som e "feedback", possível graças aos amplificadores valvulados de alta potência, que permitiram a guitarristas como Jeff Beck, Jimmy Page, Jimi Hendrix, Carlos Santana, entre muitos outros, desenvolverem estilos que viriam a contribuir para a criação de novos paradigmas estéticos de sonoridade e linguagem instrumental.

Em seguida ao disco de estréia Ricardo Silveira produziu uma série de outros trabalhos, lançados tanto no mercado brasileiro quanto no dos Estados Unidos, além de inúmeras participações em projetos de outros artistas. A experiência internacional trouxe

visíveis consequências às escolhas do músico, que passa a usar instrumentos acústicos, experimentar com gêneros rítmicos brasileiros tidos como mais tradicionais ou característicos, propor novos timbres e texturas nos arranjos, e investir numa sonoridade de guitarra elétrica cada vez mais distante daquela adotada no início da carreira. O mineiro Toninho Horta certa vez alertou ao autor destas linhas: “lá fora, os caras querem ver guitarrista brasileiro tocando violão!” Talvez Ricardo tenha sentido um pouco dessa pressão, e de outros tipos, quanto a uma suposta musicalidade brasileira em seu trabalho, e assim, pouco a pouco foi mudando de endereço, situando-se em território mais específico – tanto mais distante de Larry Carlton quanto mais próximo de seus antigos vizinhos cariocas.

2. Rua 26, o novo endereço da expressão artística de Ricardo Silveira

A finalidade desse estudo é esboçar o registro de um certo processo de mudança, um movimento que deixa-se flagrar na última produção musical de Ricardo Silveira ao longo das quase três décadas de carreira. Esse processo é a questão central da pesquisa em curso acerca do músico, relativa ao trabalho do compositor, guitarrista e improvisador, no qual vários aspectos e fatores estão sendo aprofundados.

Para exemplificar tal processo, aqui escolhemos a composição “West 26th”, que integra o segundo disco de Silveira, lançado no Brasil com o título Ricardo Silveira (WEA, 1987) e nos Estados Unidos com o título de Long Distance (Verve Forecast, 1988). Em 2011 o guitarrista lançou o disco *Até Amanhã*, com novas interpretações de 11 (onze) de suas composições originais, entre as quais figura “West 26th”, que aparece no disco com o nome de “Rua 26”, já sugerindo a partir da tradução do título uma intenção do músico para com esse projeto de releituras.

“West 26th” (“Rua 26”) é uma composição de duas partes, dois temas bastante autônomos entre si. O primeiro se desenvolve em ritmo de samba, em andamento rápido, enquanto que o segundo tem andamento lento e se dá num ritmo “latin”, levemente abolerado. Em relação ao primeiro tema, um detalhe contrastante entre as duas gravações está no timbre e sonoridade da guitarra solista, carregada de efeito “overdrive/distortion” na gravação de 1987, em evidente associação à sonoridade jazz/rock fusion em voga no período, e o timbre limpo, sem efeitos, na gravação de 2011. O tema parece mesmo ter sido concebido para o timbre distorcido usado na gravação original, que permite a sustentação de notas longas e uma expressividade diretamente ligada ao rock. A composição tem inclinação claramente instrumental, virtuosística, sem qualquer relação com certa faixa da produção instrumental brasileira, mais “cantável” e próxima de uma expressão afeita à MPB. Já a opção pelo timbre

puro da gravação de 2011 quase necessariamente leva a um distanciamento daquela musicalidade original rock ou fusion, em benefício de uma aproximação mais deliberada com relação ao ritmo do samba e seus padrões característicos. Isto fica bastante evidente na parte do solo improvisado em que as figurações rítmicas no fraseado da guitarra aludem a figurações rítmicas de um tamborim, no batuque do samba.



Two staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time signature. The first staff is labeled with a C#m7 chord above it and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents (>) and slurs. The second staff is labeled with an A7M chord above it and contains a similar melodic line, ending with a double bar line.

Exemplo 1a: transcrição do solo de Ricardo Silveira em “Rua 26”, em trecho que compreende de 1'38" a 1'46"



Two staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time signature. The notation shows a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together. There are accents (>) above some notes. The second staff ends with a double bar line.

Exemplo 1b: figuração rítmica do trecho transcrito acima, do solo de Ricardo Silveira em “Rua 26”

A ausência do efeito “overdrive/distortion” de certa maneira também implica no abandono de certas expressões como as que se encontram no solo do segundo chorus da gravação de 1987, de “West 26th”, às quais poderíamos denominar de “tópicas” rock/blues, na esteira do conceito que tem sido desenvolvido pelo pesquisador Acácio Piedade. A seguir temos a transcrição de um pequeno trecho do acima referido solo, (com vários *bends*, inclusive em uso de corda dupla), a fim de ilustrar o que se pretende destacar a despeito do contraste de musicalidades aqui evidenciado.



Exemplo 2: transcrição do solo de Ricardo Silveira em “West 26th”, em trecho que compreende de 2'06" a 2'16"

Em relação ao tratamento rítmico, não deixam de ser significativas duas mudanças: uma no primeiro tema, que em 1987 aparece como um samba-funk, contra o samba já mais característico de 2011; e a outra o ritmo “latin” da gravação original, que cede lugar ao ritmo de samba bossa-nova na gravação de 2011, no segundo tema de “Rua 26”. Em nossa leitura, ambas as escolhas contribuem para transportar a composição originalmente concebida num movimento de aproximação à estética internacional hegemônica da década de 1980 para um território mais (re)conhecido, e mais próximo das origens cariocas do compositor.

Estes breves apontamentos analíticos relativos às duas gravações que perfazem o objeto deste estudo - de “West 26th” (1987) e “Rua 26” (2011) – dão indícios de um certo movimento, uma espécie de “abrasileiramento” presente nos últimos trabalhos de Ricardo Silveira. Optamos por este caso de análise comparada por entender que ele evidencia uma mudança de concepção, em virtude do contraste promovido pela segunda interpretação da peça em relação à primeira. No entanto, há outros dados relevantes em sua produção recente que apontam para esse possível quadro, como a dedicação do guitarrista a compor peças baseadas em gêneros mais característicos de nossa música popular, como o choro e o baião, o fato de usar versões acústicas do instrumento (náilon, aço, 12 cordas), sua inclinação a adotar uma sonoridade *limpa* à guitarra elétrica, a propor nuances rítmicas e de articulação mais sutis. Este é um caso particular, que deve ser articulado a outros em estudos semelhantes, considerando o escopo dessa produção mais recente do músico.

A posição geracional de Ricardo Silveira, sua condição de pertencimento, de adesão ao imaginário de uma guitarra moderna, cosmopolita e tecnológica anunciada nos primeiros trabalhos, parece dar lugar a um novo contorno, mais condizente com o estágio de maturidade em que se encontra o artista atualmente. Esse movimento também pode, talvez, traduzir uma



percepção, sensibilidade ou mesmo a intenção de adequação do músico a um novo mercado da música instrumental. Como propõe Stuart Hall, acerca da identidade cultural na pós-modernidade, devemos compreender o processo de construção dessa noção de *brasilidade* como um conjunto complexo de proposições, atentas ao suposto estágio atual de “celebração móvel” (HALL, 1999: 13) daquilo que pode, no caso da música, vir a soar convincentemente *idiomático* nesse universo. Isso nos parece significativo, afinal, trata-se de um guitarrista; com todas as implicações histórico-culturais que lhe dizem respeito, na condição de um artista brasileiro.

Referências:

- BAIA, Silvano Fernandes. A linhagem Samba-Bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. Per Musi, Belo Horizonte, n° 29, 2014, p. 154-168.
- CAMPOS, Augusto de. Balanço da Bossa. 3ª edição, Perspectiva, 1978.
- DAPIEVE, Arthur. Brock: o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo. Editora 34. 1995.
- FAVARETTO, Celso Fernando. Tropicália: alegoria, alegria. 4ª edição. São Paulo. Editora Ateliê Editorial, 2007.
- GALILEIA, Carlos. Violão Ibérico. Trem Mineiro 2012.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.
- NAPOLITANO, Marcos. A Síncopa das Ideias. A Questão da tradição na música popular brasileira. Editora Fundação Perseu Abramo. 2007.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos - Per Musi, Belo Horizonte, n° 23, p. 103-112, 2011.
- _____. Jazz brasileiro e Fricção de Musicalidades - versão em português do artigo “Brazilian Jazz and Friction of Musicalities”, publicado em Atkins, E. Taylor (ed.) 2003. Planet Jazz: Transnational Studies of the “Sound of Surprise”, University Press of Mississippi.
- TABORDA, Márcia. Violão e Identidade Nacional. Civilização Brasileira, 2011.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Modernismo e cultura brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- ZAN, José Roberto. Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade. Eccos Revista Científica - Ano 1. Vol. 3 2001. pp. 105- 122.
- WELLER, Wivian. A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim. XXIX Encontro Anual da ANPOCS, 2005.

Gravação em CD ou em vídeo

- WEST 26TH. Ricardo Silveira (compositor). Ricardo Silveira (Intérprete, “Guitarra Elétrica”). Local de publicação: Rio de Janeiro. WEA, 1987. Suporte [LP].
- RUA 26. Ricardo Silveira (compositor). Ricardo Silveira (Intérprete, “Guitarra Elétrica”). Local de publicação: Rio de Janeiro. MP,B, 2001. Suporte [CD].