

## A performance de Heraldo do Monte no fonograma *Baiana* (1981) do Grupo Medusa a partir de apontamentos de Mário de Andrade sobre a musicalidade dos cantadores repentistas.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Música Popular e Interdisciplinaridade

Gabriela Gonzalez  
Universidade Estadual de Campinas  
[gabiigonzalez@gmail.com](mailto:gabiigonzalez@gmail.com)

**Resumo.** Este artigo procura analisar a performance do guitarrista Heraldo do Monte no fonograma *Baiana* (1981), do Grupo Medusa, através de elementos de caracterização da musicalidade nordestina registrados na literatura modernista brasileira. Mesmo voltada para um projeto de formação de identidade nacional amplo, cuja ferramenta seria a produção de uma música erudita com elementos nacionais ou folclóricos, a designação de traços particulares da música do nordeste brasileiro feita por Mário de Andrade na década de 1920 pode ser aproveitada para a análise de uma produção musical dos anos '80, apesar das diferenças de contexto entre ambas as épocas. O Grupo Medusa, formado na cidade de São Paulo (SP) é um representante da música instrumental brasileira que foi privilegiado com a participação de dois importantes guitarristas no decorrer de sua curta trajetória (1979-1983): Heraldo do Monte e Olmir Stocker, músicos que se destacaram por criar uma forma “brasileira” de tocar guitarra. A mistura de diferentes matrizes (rock progressivo e baião, por exemplo) na sua musicalidade, além de estético, tem um significado histórico. A partir de trechos do improviso de Heraldo do Monte em *Baiana*, transcritos pela autora, pretende-se apontar nesta obra a incidência de três aspectos da nordestinidade catalogados por Mário de Andrade: escalas com “sétima abaixada”, ligado “peculiar” e “afinação originalíssima”, considerando-os um conjunto de elementos brasileiros na agregação sonora do grupo.

**Palavras-chave.** Grupo Medusa; Heraldo do Monte; Modernismo brasileiro.

**Title.** The performance of Heraldo do Monte in the *Baiana* phonogram (1981) by Medusa Group based on Mário de Andrade's notes about the musicality of *cantadores repentistas*.

**Abstract.** This article aims to analyze the performance of guitarist Heraldo do Monte in the phonogram *Baiana* (1981), by Medusa Group, through elements of characterization of the northeastern musicality recorded in Brazilian modernist literature. Even focused on the formation project of broad national identity, whose tool would be the production of classical music with national or folkloric elements, the designation of particular traits of northeastern Brazilian music made by Mário de Andrade in the 1920s can be used to the analysis of a musical production from the 80s, despite the differences in context between both eras. The Medusa Group, formed in São Paulo city (SP), is a representative of Brazilian instrumental music that was privileged with the participation of two important

guitarists during its short trajectory (1979-1983): Heraldo do Monte and Olmir Stocker, musicians who stood out for creating a “Brazilian” way of playing the guitar. The mixture of different matrices (progressive rock and *baião*, for example) in its musicality, in addition to being aesthetic, has a historical significance. From excerpts of improvisation by Heraldo do Monte in *Baiana*, transcribed by the author, the aim is to point out in this work the incidence of three aspects of *nordestinidade* cataloged by Mário de Andrade: scales with *sétima baixada* (lowered seventh), *ligado* “*peculiar*” (peculiar *legato*) and *afinação originalíssima* (very original tuning), considering them one of the Brazilian elements in the group's sound aggregation.

**Keywords.** Medusa Group, Heraldo do Monte, Brazilian Modernism.

## A música em construção a partir do encontro de matrizes distintas

Seria um erro transportarmos a ideologia modernista da década de 1920, voltada para a formação de uma música nacional, para o início dos anos oitenta, sem levar em conta o processo de urbanização e a ação da indústria cultural na construção ou reconstrução da sociedade paulistana, ocorrido nesse intervalo de mais de cinquenta anos.

Independente da realização ou não do projeto de Mário de Andrade que visava a formação de uma nação brasileira baseada em sua unificação cultural, o modernista tem mérito por ser um dos pioneiros na catalogação de tradições populares voltadas para a música<sup>1</sup>, trabalho que ainda hoje, quase cem anos depois, é referenciado nos estudos desta arte. Embora os interesses na elaboração do nacionalismo musical tenham se alterado nos últimos cem anos (na década de 1960, por exemplo, temos uma influência política e ideológica na sua construção), a distinção entre elementos estrangeiros e “não estrangeiros” alimentam a instigação investigativa da história cultural e, nesse sentido existencialista, pode-se afirmar que a identidade se idealiza a partir da conscientização dessas diferenças.

O florescimento de estilos, quando não gêneros musicais propriamente ditos, mesclando diferentes culturas, encontrou um terreno fértil nas Américas por razões históricas que levaram ao contato três etnias (branca, ameríndia e negra) embora muitas vezes sob conflito. Entre os musicólogos há, generalizando aqui, uma tendência em considerar, por exemplo, o samba, o blues ou a salsa, como gêneros influenciados pela harmonia europeia e elementos ritmos provindos da África. No século XX, com o advento do rádio como meio de comunicação

---

1 O material folclórico, a ser absorvido e transformado em matéria-prima para as composições modernistas, deveria ser colhido de fontes rurais onde se conservaria a tradição cultural, ao contrário da cultura urbana mais vulnerável a influências estrangeiras. Mário de Andrade fazia oposição entre a cultura popular autóctone provinda do mundo rural e a cultura popular nascida nos centros urbanos, a ser evitada pelo projeto modernista na busca de uma verdadeira identidade nacional, uma vez que as manifestações urbanas poderiam estar contaminadas de “estrangeirismos” (CONTIER, 1992).

e possibilidade de transmissão de músicas provindas de regiões remotas, nacionais ou estrangeiras, o contato com outras culturas musicais, que anteriormente só era possível através da migração dos povos, passa a existir por meio dessas transmissões, criando assim, mesmo que às vezes inconscientemente, a possibilidade de novas influências no processo de composição e performance de músicos locais. Tal processo, o de apresentação de músicas de outras naturalidades, foi ainda impulsionado com os adventos do cinema, fonografia, televisão e internet. Hoje em dia, pode-se ter acesso, em qualquer momento, a qualquer música de qualquer lugar.

Aceitando a possibilidade da mistura de músicas de matrizes distintas, o *jazz*, por exemplo, poderia não ser mais classificado essencialmente como uma música americana, pois é preciso reconhecer as suas raízes africanas e francesas (no caso do *jazz* de New Orleans), assim como o samba deve ser entendido a partir de suas origens africanas e portuguesas. A complexidade de rotulação de uma produção musical, iniciada pela tentativa em entender as origens dos gêneros musicais, se torna ainda mais ampla quando se trata de “fusões” destes, como por exemplo o *samba jazz* e o *jazz samba*, ou o próprio termo *fusion* criado no final da década de ‘60 para a definição da mistura de *jazz* com *rock* ou *jazz* com elementos estéticos de regiões abaixo do hemisfério norte ou orientais<sup>2</sup>.

### Grupo Medusa

No Brasil, mais especificamente na cidade de São Paulo, no final dos anos ‘70, estabeleceu-se um cenário cultural propício ao surgimento de grupos de música sem cantores favoráveis às misturas de estilos e impulsionados com os novos recursos tecnológicos para a produção musical. Entre esses grupos, destaca-se o Grupo Medusa, surgido em 1979, com a proposta de produzir música brasileira instrumental ou *jazz* brasileiro (a rotulação do estilo ainda é tema a ser debatido e há diversas denominações) a partir de composições em ritmos nacionais como o samba e o baião com abertura para improvisações, fazendo uso de tecnologias

---

<sup>2</sup> Como exemplo, pode-se citar o *Mahavishnu Orchestra*, grupo montado em 1970 pelo guitarrista inglês John McLaughlin que está entre os mais importantes trabalhos que representam o *fusion*, mesmo apresentando um nome de origem hindu. O uso de guitarra e violinos com efeitos e piano elétrico, por exemplo, eram uma constante na sonoridade de fusão do grupo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ujcYw2QTPzM>

desenvolvidas na década de setenta como o baixo *fretless*, piano elétrico CP- 80 e efeito *flanger* para a guitarra, por exemplo.

Idealizado pelo baterista Chico Medori, o grupo contou com um membro da família Bertrami (Cláudio Bertrami no contrabaixo) e outro da família Godoy (o pianista Amilson Godoy), importantes nomes na história da música brasileira, principalmente na ramificação instrumental. O Grupo Medusa lançou dois álbuns pelo selo Som da Gente, o primeiro de título homônimo com Heraldo do Monte<sup>3</sup> na guitarra e o segundo, *Ferrovias*, com o guitarrista Olmir Stocker (GONZALEZ, 2016), dois instrumentistas e compositores conceituados, responsáveis pela criação de uma forma “brasileira” de tocar guitarra. Participaram nas gravações de ambos os discos os percussionistas Jorge Cebion e Theo da Cuíca. Os integrantes do grupo, especializados em produções artísticas e comerciais, foram profissionais bastante requisitados na mão de obra em gravações que abasteceram o mercado fonográfico no Brasil na década de setenta.

A coexistência de partes de naturezas distintas no decorrer da forma de uma única música é uma das características da musicalidade do Grupo Medusa, como mostram dois trechos abaixo transcritos da composição *Baiana*<sup>4</sup>. No decorrer da composição, a parte B, tema composto em 2/4 que remete ao gênero do Baião (fig.1), é imediatamente seguida da parte C, convenção muito próxima à sonoridade do Rock Progressivo (fig.2).

Figura 1 - *Baiana* Parte B (tema composto em Baião) 0:17- 0:36<sup>5</sup>



Fonte: transcrição da autora

3 O pernambucano Heraldo do Monte (1935) é um guitarrista brasileiro bastante pesquisado no meio acadêmico. O primeiro mestrado dedicado ao tema foi produzido por Eduardo Visconti: “A guitarra Brasileira de Heraldo do Monte” (2005). Além desta pesquisa, podemos identificar pelo menos mais três dissertações acadêmicas sobre o guitarrista.

4 A faixa *Baiana* é uma composição do baixista Cláudio Bertrami e abre o lado A do primeiro disco do grupo. É possível acessar o áudio de *Baiana* em <https://www.youtube.com/watch?v=4ID2bOYTj94>

5 A minutagem corresponde ao link do fonograma *Baiana* anteriormente citado.

Figura 2- *Baiana* Parte C (convenção que remete à sonoridade do Rock Progressivo) 0:33-0:41



Fonte: transcrição da autora

À medida em que vão surgindo músicas apresentando seções com características de gêneros diferentes no decorrer da sua forma, torna-se cada vez mais imprescindível a atuação de pesquisadores na revelação das origens dessas matrizes. Na parte B (fig.1), a incidência de sétimas “abaixadas” pode eleger a melodia como de natureza nordestina, aspecto notado por Mário de Andrade como veremos a seguir. A análise do acompanhamento do baixo, guitarra, bateria e percussão, não transcritos aqui, comprovam de fato que se trata de um Baião. Na parte C (fig.2), descrita como “convenção”, não há melodia, o ritmo do acompanhamento “nordestino” se encerra e temos uma diferenciação na sequência de acordes. Optou-se aqui pela transcrição em 4/4 (C), resultando analiticamente numa rítmica próxima ao rock progressivo ou ao jazz.

## O cantor sertanejo sob a ótica modernista

Segundo o historiador Arnaldo Contier, na perspectiva dos pensadores e artistas modernistas, “a música deveria refletir temática e tecnicamente as mais diversas falas populares internalizadas no povo brasileiro e passíveis de serem antropofagicamente deglutidas pelos artistas preocupados com a busca do som nacional.” (CONTIER, 1992, p.174).

O material colhido pelos folcloristas necessitaria passar por um tratamento para ser incorporado às composições modernistas a fim que se chegasse a uma imagem “pura” da música nacional brasileira. Dentro do propósito de estilização das fontes de cultura popular rural, Mário de Andrade descreveu o cantor sertanejo:

Nosso timbre vocal possui um caráter passível de se aperfeiçoar (...) o canto nordestino tem um despropósito de elementos, de maneiras de entoar e de articular, suscetíveis de desenvolvimento artístico (...), um glissando tão preguiça que cheguei um tempo a

imaginar que os nordestinos empregavam o quarto de tom. Mas o nordestino possui formas específicas de entoar que não só grudam seccionalmente o semitom por meio de portamento arrastado da voz, como esta às vezes se apoia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala. São maneiras expressivas de entoar, originais, características e dum encanto extraordinário. (ANDRADE, 2020, p.103)

Mesmo admitindo a necessidade de tratamento da entoação anasalada nordestina, a qual Mário de Andrade considera “originalíssima”, o pesquisador, na obra *Ensaio sobre música brasileira*, critica a postura de considerá-la como “feia” só porque se encontra fora dos padrões europeus de afinação. No entanto, como diz o trecho, o canto do sertanejo era “passível de se aperfeiçoar”.

Outro folclorista que pesquisou a tradição da cultura popular dedicando-se à cantoria e poesia sertanejas foi Luís da Câmara Cascudo. Entre suas obras pode-se destacar *Vaqueiros e Cantadores* (1937) e *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954). No verbete dedicado ao cantador, presente no segundo livro, ele descreve:

(...) não podem resistir à sugestão poderosa do canto. Da luta, da exibição intelectual ante um público rústico, entusiasta e arrebatado. Caminham léguas e léguas, a viola ou a rabeça dentro de um saco encardido, às vezes cavalgando um animal emprestado, de outras feitas a pé, ruminando o debate, preparando as perguntas, dispondo a memória(...) nas feiras são indispensáveis. Rodeados como os camelôs nas cidades, de longe ouvimos a voz roufenha, áspera e gritante. (CASCUDO, 1969, p.237)

Luís da Câmara Cascudo também chama atenção à afinação peculiar da voz dos violeiros nos desafios repentistas<sup>6</sup> e cantadores sertanejos: “difícil seria catalogar a própria voz do cantador sertanejo. Tenor, barítono, baixo? (...) não se sabe que som é aquele, acima ou abaixo dos diapasões (...)” (CASCUDO, 1984, p. 192). De acordo com o autor, o sertanejo não se preocupa com a afinação e sim com a rítmica em que os versos “improvisados” (o nome “repente” vem da prática de criação ou improvisação momentâneas, o que acontece “de repente”) devem se apresentar obedecendo a lógica de revezamento entre ambos os participantes, onde o início e o final das estrofes devem ser bem marcados. Aparentemente, Cascudo tece críticas mais ásperas às características vocais do cantador repentista do que Mário de Andrade:

Nenhuma delicadeza. Nenhuma nuance. Canta acima do tom em que seu instrumento está afinado. (...) Abusa dos Agudos (...) uma voz dura, nenhuma preocupação de

---

6 Um exemplo de desafio repentista pode ser conferido em “*Lampião rei do cangaço (mote10)*” da dupla Ivanildo Vila Nova e Geraldo Amâncio. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=XKJ\\_6b8EGew](https://www.youtube.com/watch?v=XKJ_6b8EGew)

desenho melódico, de música bonita. Pobreza. Ingenuidade. Primitivismo. Uniformidade. (CASCUDO, 1969, p.237)

## **A nordestinidade de Heraldo do Monte no improviso em *Baiana***

### **Afinação “originalíssima” - o vibrato aplicado à guitarra e o canto repentista**

O primeiro improviso gravado na guitarra elétrica com “sotaque nordestino” na música instrumental brasileira data de 1967, e foi executado por Heraldo do Monte em *Vim de Santana*, composição de Theo de Barros, última faixa do disco do Quarteto Novo (VISCONTI, 2005; GEROLAMO, 2014). O material melódico utilizado no solo foi o modo dórico (modo menor com a sexta maior) e nota-se a existência de ligados semelhantes aos usados pelos violeiros tradicionais nordestinos e, sobretudo, vibratos<sup>7</sup> que segundo Heraldo do Monte, vêm da prática de recitação dos cantadores repentistas<sup>8</sup>.

Logo após os oito compassos iniciais da *Baiana*, o tema é executado em ritmo de baião sob a seguinte sequência harmônica: D7| G7| C7 | D7. O improviso de guitarra acontece posteriormente sob esta mesma harmonia e, logo após uma convenção, Heraldo do Monte vocaliza as suas primeiras notas introduzindo a intenção nordestina com a simulação de uma voz “repentista” (fig. 3). Consta na ficha técnica do disco, na relação dos instrumentos de Heraldo do Monte, o elemento “gemido da seca”<sup>9</sup>, referindo-se à participação vocal do guitarrista durante o seu improviso no fonograma.

### **Figura 3 –Frase inicial do improviso em *Baiana*<sup>10</sup> 1:12-1:17**

7 Vibrato na guitarra consiste numa técnica de deslocamento cíclico do dedo no braço do instrumento (movimento para cima e para baixo) sem sair da casa da nota em que se deseja a nota, movimento obtido através do estremecimento da mão sob o dedo fixo, resultando em inúmeras ondas na corda e alterando a afinação em intervalos de microtons.

8 Em seu vídeo “Guitarra brasileira”, Heraldo do Monte fala sobre o vibrato derivado da voz dos cantadores repentistas: “Na voz, eles têm um vibrato que é diferente do blues, com uma voz bem rústica, eles têm uma linha melódica quase oriental... os violeiros do nordeste, os mais antigos, os mais autênticos.” (DO MONTE, 1995)

9 Um exemplo da prática do “gemido da seca” por Heraldo do Monte aconteceu no Festival de Jazz de São Paulo em 1978 durante a sua participação no show do músico Hermeto Pascoal, disponível a partir do tempo 19:20 no link <https://www.youtube.com/watch?v=9J8HwBFerWY>

10 A notação convencional não é adequada para o registro do vibrato, uma vez que o recurso é produzido por intervalos de microtons. Optou-se aqui por um sinal que se refere a uma oscilação de movimento, como os inseridos na nota Si da fig.3.



Fonte: transcrição da autora

A técnica de vibrato do guitarrista Heraldo do Monte<sup>11</sup>, como ele mesmo afirma, se distingue do vibrato característico utilizado pelos guitarristas de blues e de rock. A diferença consiste em serem vibratos que resultam de uma menor ondulação da corda, isso porque o músico interrompe a onda com a incidência de palhetadas conforme a rítmica da melodia que é constituída por notas de curto valor ou mais rápidas, logo são vibratos curtos, mas constantes. As palhetadas nos trechos em que Heraldo do Monte usa o vibrato são normalmente de cima para baixo. Esse uni direcionamento da ação da palheta resulta numa intenção mais forte, tornando as frases melódicas mais persuasivas ou expressivas, fortalecendo a eloquência do cantador repentista nordestino. Os vibratos mais característicos da sonoridade vocal dos cantadores repentistas reproduzidos por Heraldo normalmente ocorrem sob a repetição de uma única nota (fig.4).

Figura 4 - Frase com vibratos 2:12-2:18



Fonte: transcrição da autora

## Ligado “peculiar”

11 Na edição n. 219 da revista Guitar Player Brasil, a guitarrista e pesquisadora Gabriela Gonzalez em texto de apoio à sua transcrição do improviso em *Baiana*, descreve a particularidade da técnica de vibrato utilizada por Heraldo do Monte na busca desse sotaque regional: “Heraldo do Monte transferiu para a guitarra um vibrato bastante peculiar, que se diferencia pela ação constante das palhetadas, concomitante ao movimento trêmulo da mão esquerda. O reforço da palhetada para baixo encurta a onda dos vibratos e aumenta a sua quantidade, dando mais força e expressividade às melodias” (GONZALEZ, 2014, p.48).



Uma verdadeira ênfase na imagem do cantador repentista, a segunda parte do improviso de Heraldo do Monte nos remete a um Brasil “distante dos centros urbanos” por vinte e oito compassos, com a estilização rústica e rasgada de sua voz junto às notas que toca na guitarra concomitantemente. A performance de Cláudio Bertrami com o contrabaixo *fretless*<sup>12</sup> reforça ainda mais o caráter microtonal ou a afinação “originalíssima” notada por Andrade, resultando no efeito de “esticar” as notas. Através do ataque à nota pedal Ré, cuja chegada na nota se dá por um leve glissando seguida de um vibrato, pode-se perceber que o recurso de afinação micro tonal do baixo *fretless* aqui foi muito bem aplicada, auxiliando na lembrança do “ligado” do cantador nordestino.

Tal recurso também é aplicado por Heraldo do Monte, remetendo à postura “relaxada” ou afinação imprecisa do canto repentista. O pesquisador modernista já havia notado o “ligado peculiar (também aparecendo na voz dos violeiros do centro) dum glissando tão preguiça que cheguei um tempo a imaginar que os nordestinos empregavam o quarto de tom” (ANDRADE, 2020, p.103) e é possível que a penúltima frase do improviso sirva para exemplificar a peculiaridade desse ligado registrado por Andrade. O efeito é permitido à guitarra ou viola quando ambas as notas se encontram numa única corda, e a passagem de uma para a outra se dá pelo *slide* ou escorregada do mesmo dedo pelo braço do instrumento, produzindo um efeito específico graças aos intervalos menores que o semitom. No exemplo abaixo (fig.5), temos nos terceiro e quarto compassos o ligado entre a nota Ré e Si, como mostra a notação.

Figura 5 – Ligado “peculiar” 2:42-2:47



Fonte: Transcrição da autora

### Escalas com sétima “abaixada” (modos por Heraldo do Monte)

<sup>12</sup> *Fretless* na estrutura de construção de um instrumento de cordas implica na ausência de trastes, o que não permite o braço ser dividido em casas, assim como ocorre em um violino ou violoncelo. O resultado sonoro é peculiar pois permite o alcance de notas fora da escala temperada ou sistema microtonal. Nos anos setenta, o contrabaixo *fretless* se tornou popular no *jazz fusion* com Jaco Pastorius.

Mesmo sendo uma forma de organização melódica provinda de jesuítas na época da colonização, logo de origem portuguesa, o modalismo faz parte do conjunto de elementos da tradição colhido pelos modernistas a partir das manifestações populares nas mais longínquas regiões do Brasil. Um exemplo é o uso do modo conhecido por mixolídio (escala maior com a sétima menor ou abaixada).

Afirmar que empregamos a síncopa e a sétima abaixada é uma puerilidade. O compositor deve conhecer quais são as nossas tendências melódicas. Aliás a sétima abaixada é uma tendência brasileira que carece matutar mais sobre a sua extensão. Isso nos leva pro hipofrígio e as conseqüências harmônicas derivantes alargam um bocado a obsessão do tonal moderno. (ANDRADE, 2020, p. 90)

Heraldo do Monte, em sua videoaula chamada *Guitarra brasileira* (1995), identifica três modos da escala a serem usados com “sotaque brasileiro de improvisação” provindos do Nordeste onde há “fontes de estilos mais radicais ou distantes daquela guitarra que estamos acostumados a ouvir” (Fig.6). Heraldo cita duas procedências destas fontes “básicas”: violeiros repentistas que “tem um estilo melódico muito estranho para o resto do país”, provindo do modo mixolídio com quarta aumentada mais vibrato, e os motivos rítmico-melódicos das flautas de pífano executadas no modo mixolídio. O terceiro modo utilizado no resgate à tradição nordestina, de acordo com o guitarrista, é o modo dórico, com terça menor quando a intenção da melodia é “dolente” (VISCONTI, 2005). Os três modos possuem sétima menor ou sétima abaixada, aspecto da tradição popular já notado por Mário de Andrade.

Figura 6 - Modos usados por Heraldo do Monte no vídeo aula “Guitarra brasileira”



Fonte: transcrição da autora

No exemplo abaixo (fig.7), temos uma única frase que passa pelos modos Dó mixolídio (primeiro compasso) e Ré mixolídio (segundo e terceiro compassos), extraído da primeira parte

do improviso da *Baiana*, cuja harmonia do *chorus* é D7|G7|C7|D7. O percurso das notas na passagem de um modo para o outro ocorre de forma bastante natural, mérito do improvisador, de forma a poder considerar a melodia abaixo como uma única frase com a duração de quatro compassos (fig.7). Para constatação, é possível identificar o Sib, sétima menor ou, como diria Mário de Andrade, sétima abaixada no acorde de C7 (primeiro compasso), e a nota Dó natural, sétima menor de Ré, durante o acorde de D7 (segundo e terceiro compassos).

Figura 7 - Frase nos modos Dó mixolídio e Ré mixolídio 1:24-1:27



Fonte: Transcrição da autora

Na segunda parte do improviso, a harmonia estaciona num único acorde, D7, e o guitarrista faz uso também do modo mixolídio, saindo da nota Ré: Ré Mi, Fa#, Sol#, La, Si, Dó, Ré (pode-se considerar La menor melódico a sua escala original, tratando-se da terceira rotação desta). Repare na frase a seguir (fig.8) a presença da nota Sol natural que, teoricamente, não pertence ao modo do acorde, podendo ser analisada aqui como uma aproximação cromática (Fa#, Sol, Sol#), um recurso melódico muito usado pelo guitarrista no improviso da *Baiana*, mas não mencionado no presente ensaio, já que este se destina apenas aos aspectos da tradição do canto repentista transportado para a guitarra.

Figura 8 - Exemplo de frase do modo mixolídio com quarta aumentada 2:38-2:42



Fonte: Transcrição da autora

## Conclusão

O transporte de elementos da considerada tradição popular nordestina para um fonograma de música instrumental brasileira, produzido na cidade de São Paulo no início da década de 1980, é uma escolha estética por parte do improvisador e do compositor que pode trazer significados sociais e históricos. A capital paulistana, desde os anos ‘50, vinha recebendo um contingente de migrantes nordestinos, mas a cultura deste povo não encontrava brechas na mídia para uma concorrência justa com as produções musicais americanas fortemente consumidas no eixo Rio-São Paulo. Alguns músicos da década de 1960, estimulados por ideais nacionalistas e políticos, onde um dos alvos era o imperialismo cultural norte-americano, se voltaram para produções com influências da musicalidade nordestina. “Nessa conjuntura, a idealização de um autêntico “homem do povo”, com raízes rurais, sertanejas, orientou boa parte da produção artística daqueles anos, da qual o disco Quarteto Novo pode ser considerado um exemplo bastante significativo.” (GEROLAMO, 2012, p.747).

Os integrantes do Grupo Medusa, entre eles o ex-membro do Quarteto Novo, Heraldo do Monte, iniciaram suas atividades profissionais na década de 1960, e viveram sob influência da ideologia do nacional popular<sup>13</sup> que influenciava escolhas estéticas na música neste período, possivelmente conservando resquícios deste ideal ainda anos depois. Mas no início década de 1980, época de atuação do grupo, o discurso nacional popular se enfraquece, pois este não resistiu às transformações da indústria cultural e suas consequências nas artes em geral da década de setenta<sup>14</sup>. Uma alternativa para a identidade do Grupo Medusa, seria a denominação *jazz* brasileiro, devido a características marcantes como, por exemplo, a abertura às improvisações e virtuosismo de seus integrantes (identidade “internacional popular”, devido à popularização mundial do jazz, não apenas enquanto um gênero musical norte-americano, mas como uma forma de se fazer música) que apresenta também elementos de uma territorialidade

---

<sup>13</sup> Na capa do primeiro LP do Grupo Medusa há um manifesto de cunho nacionalista escrito pelo pianista Amilson Godoy: “Existe um conflito básico em quem nasce em um país colonizado culturalmente; a gente não se ouve mais, a memória se apaga, as coisas de fora nos são impostas e acabam sendo consumidas como autênticas. O Grupo Medusa é resultado desse conflito. O colonizado pode até aprender com o colonizador, mas não pode jamais deixar de pensar com a própria cabeça. Nosso trabalho tem uma proposta musical sem preconceitos ou barreiras, cujo objetivo maior é conseguir uma fusão musical sem perder o vínculo com nossas raízes. (...)”. Sobre a ideologia do discurso, o pesquisador Guilherme Araújo Freire supõe que “a referência às raízes brasileiras e à oposição colonizado/colonizador no discurso podem ser resquícios, em plena década de 80, do ideário político nacional-popular, iniciado em parte através do projeto nacionalista do governo de Getúlio Vargas e amplamente difundido na sociedade brasileira da década de 60.” (FREIRE, 2013, p.164)

<sup>14</sup> O sociólogo Renato Ortiz, mesmo afirmando que a televisão é o veículo que melhor caracteriza o advento e a consolidação da indústria cultural no Brasil na década de 1970, aborda também o vertiginoso crescimento da indústria fonográfica brasileira, em sua obra *A moderna tradição brasileira*, apresentando estatísticas ligadas ao consumo da sociedade, entre elas o aumento de faturamento em 1375% das empresas fonográficas (ORTIZ, 1988, p.127).

fixa, como a musicalidade nordestina (indícios de uma “cultura popular restrita”) (NETTO, 2009).

## Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre Música Brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2020. 295 páginas.

FREIRE, G. A.; SANTOS, R. dos. Hibridismo na música instrumental do Grupo Medusa: Associação de gêneros musicais distintos em *Pé no chão*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.28, p.162-169, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/zLbTV9SdLsMpvKqGxXFQppk/?format=pdf&lang=pt>

BAIANA. Grupo Medusa. Publicado no site do Youtube por *CD Baby* em 30/01/2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4ID2bOYTj94> Acesso em 28/07/2023.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969. 930 páginas.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984. 328 páginas.

CONTIER, Arnaldo D. Modernismos e brasilidades: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. 2a ed. SP: Companhia das Letras, 1992. p.258-287.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. Arte engajada e música popular instrumental nos anos 60: o caso do Quarteto Novo. In: SIMPOM - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICANOME DO EVENTO, II, 2012. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. *Anais do II Simpom 2012- Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música*. Disponível em <http://seer.unirio.br/index.php/simpom/issue/view/99> Acesso em: 18/09/2023.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. *Arte engajada e música popular instrumental nos anos 60: o caso do Quarteto Novo*. Campinas, 2014. 232 páginas. Dissertação de mestrado em Música. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

GONZALEZ, Gabriela (Gabi). *O solo de Heraldo em Baiana, do Grupo Medusa*. Guitar Player Brasil, São Paulo, n. 219, p.48-52, jul. 2014.

GONZALEZ, Gabriela. *Olmir Stocker e a sonoridade híbrida do Grupo Medusa*. Faccamp. Campo Limpo Paulista, SP. 2016 (trabalho de conclusão de curso para especialização em música popular). Acesso em 15/07/2023. Disponível em: <https://www.unifaccamp.edu.br/wea/arquivo/pdf/revista2015-2016.pdf>

Hermeto Pascoal e Grupo com Stan Getz – Primeiro Festival de Jazz de São Paulo (1978). Youtube Canal *Freejazztime*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9J8HwBFerWY&t=1150s>. Acesso em: 02/07/2023.

LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO (MOTE DEZ). Ivanildo Vila Nova, Geraldo Amâncio.

Local: site do Youtube. Editora Somax. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=XKJ\\_6b8EGew](https://www.youtube.com/watch?v=XKJ_6b8EGew). Acesso: em 28 jul. 2023.

MONTE, Heraldo do. *Guitarra brasileira*: Videoaula. editora Mpo. 1995.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *As cordas livres de Heraldo do Monte*. São Paulo, SP: Editora Contraponto, 2020. 239 páginas.

NETTO, Michel Nicolau. *Música brasileira e identidade nacional na mundialização*. São Paulo, SP: Editora Annablume, 2009. 240 páginas.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1988. 222 páginas.

TRILOGIA DA GUITARRA BRASILEIRA, Heraldo do Monte, Olmir Stocker e Hélio Delmiro. Local: site do Youtube. Sesc TV. Recheio Musical. 14/08/2012. Acesso em: 14/07/2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uOZkOXgfHz>

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*. Campinas, 2005. 205 páginas. Dissertação de mestrado em Música. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

YOU KNOW, YOU KNOW. Mahavishnu Orchestra. Disponibilizado em 22 de jul. de 2006. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ujcYw2QTPzM>. Acesso em: 02/07/2023.