

A Guitarra Solo de Heraldo do Monte: Apontamentos Analíticos no Arranjo de “Pau de Arara”

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Autor: Igor Brasil Rocha
Universidade Estadual de Campinas –ibrasilrocha@yahoo.com.br

Autor: Hermilson G. Nascimento
Universidade Estadual de Campinas – nhg@iar.unicamp.br

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo trazer apontamentos analíticos sobre a interpretação do guitarrista Heraldo do Monte para a música “Pau de Arara” (Luiz Gonzaga/Guio de Moraes). Consideramos dados de carreira e traços estilísticos do músico, a fim de circunstanciar a análise, que é da estrutura, mas sensível à expressividade. À luz da gravação de Luiz Gonzaga e da transcrição do arranjo de Heraldo pudemos reconhecer seus procedimentos de releitura utilizados na elaboração para guitarra solo. Recursos de rearmonização dão a tônica.

Palavras-chave: Guitarra elétrica. Heraldo do Monte. Música Instrumental Brasileira. Arranjo para guitarra solo.

Title of the Paper in English: Heraldo do Monte's Solo Guitar: Analysis Notes on “Pau de Arara”

Abstract: This work aims to present some analysis notes over Heraldo do Monte's rendition of song “Pau de Arara” (Luiz Gonzaga/Guio de Moraes). We take into account some information concerning the musician's career and also aspects of his style in order to give meaning to the structural analysis with questions related to expressivity. Considering Luiz Gonzaga original recording and the transcription of Heraldo's arrangement as well we could find the elements that stand for his solo guitar recreation. Re-harmonization features have special emphasis.

Keywords: Electric Guitar. Heraldo do Monte. Brazilian Instrumental Music. Solo Guitar Arrangement.

1. Heraldo do Monte: imaginário musical e produção guitarrística

Este texto¹ traz reflexões acerca do modo como o guitarrista Heraldo do Monte aborda a guitarra solo como recurso instrumental, na produção de seus álbuns. Trata-se aqui, especificamente, da interpretação dada à canção “Pau de Arara” (Luiz Gonzaga/Guio de Moraes), em longo trecho presente na introdução do fonograma que integra o Álbum *Heraldo do Monte* (Eldorado, 1980). Pernambucano de Recife, nascido em 1935, Heraldo do Monte começou sua vida musical tocando clarinete, mas logo passou para a guitarra, e no início dos anos '50 já se apresentava nos bailes e bares de sua cidade. Aos 21 anos mudou-se para São Paulo para tocar com o quinteto de Walter Vanderlei. Nesse período, além de participar desse quinteto atuou como músico de estúdio e tocou em orquestras de rádio e televisão. Gravou alguns discos próprios para a RCA, até que em meados de 1966 montou com Airto Moreira,

Théo de Barros e Hermeto Pascoal o Quarteto Novo. Esse grupo transformou a história da música instrumental em solo pátrio, por pensar uma linguagem de improvisação brasileira, principalmente nordestina, tentando deixar de lado a influência de estilos de música vindos de fora do país, especialmente do jazz, característica nos trios de bossa nova e conjuntos instrumentais da época. O próprio músico coloca essa busca por uma pronúncia própria de improvisação na época do Quarteto, que era influenciado pelas ideias do Nacional-Popular, e que de certa forma as traduziu de modo tanto enfático quanto imprevisto, na música do único álbum do grupo, o disco *Quarteto Novo* (EMI-Odeon, 1967):

"[...] 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, 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". (Heraldo do Monte: entrevista concedida ao SESC Brasil, 2001).

Nos anos '80, Heraldo retoma sua carreira discográfica trazendo uma concepção musical já bastante madura e consolidada. Nesse período o músico produziu também três discos que ele próprio considera serem os seus primeiros *realmente* artísticos: o já referido *Heraldo do Monte* (Eldorado, 1980), o *Cordas Vivas* (Som da Gente, 1983) e o *Cordas Mágicas* (Som da Gente, 1986). É deste primeiro a peça "Pau de Arara", sob análise neste estudo. Embora seja principalmente um instrumentista de guitarra elétrica, Heraldo do Monte é multi instrumentista de cordas, tocando cavaquinho, bandolim, viola, violão. O domínio do repertório feito universal, adquirido na noite, nos estúdios e orquestras, aferido por ouvido privilegiado, faz de Heraldo um dos grandes guitarristas de seu tempo. Porém, muito além de ser um proficiente e criativo instrumentista, Heraldo do Monte é um criador, e coloca os recursos instrumentais de que dispõe, com sua larga experiência, a serviço de um projeto artístico bem delineado. Tudo isso, aliado a uma espécie de compromisso com uma "identidade brasileira" – ou "brasilidade", na maneira de forjar um toque guitarrístico, um estilo, uma história contada em cordas – produz uma tensão que não dispensa a presença da figura do "violeiro":

"Acho que vesti de vez a roupa do violeiro. E acho que é possível permanecer violeiro tocando guitarra elétrica, cavaquinho ou bandolim. O que conta, afinal, é a essência. E na essência os meus pés não saem mais da minha terrinha". (Heraldo do Monte: entrevista a Silvio Lancellotti, 1983)

Heraldo do Monte não fez numerosas incursões no terreno da guitarra solo. Diferentemente da guitarra clássica, a guitarra solo, desacompanhada, não é um dos meios de

expressão mais usuais entre os guitarristas elétricos, ocorrendo mais nos círculos jazzísticos. Mesmo assim, aqui e ali encontramos algumas realizações de Heraldo atuando solo, mesmo não sendo uma atuação integral, ou seja, uma tomada inteira de guitarra solo que resulte ela mesma num fonograma. Há uma outra introdução, dessa vez de um choro de sua autoria, “Giselle”, gravado com o Zimbo Trio em 1978, que revela o interesse do músico por esse mesmo formato – e que se diga em linhas claras, formato esse incômodo para a maioria dos guitarristas. Um outro choro, que está no álbum *Consertão*, o “Pedacinhos do Céu” de Waldir Azevedo, tem também uma intervenção solo digna de nota. Essa é uma peça que aparece com alguma frequência nos shows do guitarrista. Outro baião, “Bebê”, de Hermeto Pascoal, que está no mesmo disco de “Pau de Arara”, também inclui uma exposição da melodia pela guitarra solo que, como em “Pau de Arara”, traz a exuberância técnica e a sonoridade peculiar do músico.

Em “Pau de Arara” o músico faz a exposição completa do tema à guitarra solo, tocada com liberdade técnica e interpretativa, com uma expressividade fluida, posicionada em algum lugar entre o universo nordestino arraigado e o vasto campo de expansão que a música instrumental propicia e convida a percorrer. Após essa introdução de guitarra começa o baião, propriamente, com a entrada do grupo, sendo os músicos: Ubiraci (percussão), Dirceu (bateria), Cláudio Bertrami (baixo elétrico), Dominginhos (acordeon) e Hermeto Pascoal (flauta). Nesse ponto do arranjo Heraldo atua com duas violas nordestinas (designação sua, que é em verdade um termo correlato para a viola caipira), sobrepostas na gravação de modo a obter uma trama encordoada que produz diversas colorações e contrastes. Cabe menção que a opção pela viola, captada em duas tomadas que se somam na faixa, reflete um contraste entre a inclinação regionalista do instrumento, usado na seção do baião, com a suposta inclinação da guitarra elétrica a uma pronúncia mais 'universal', esta usada na introdução, e de modo bem particular.

No contexto da releitura de um clássico o trabalho do intérprete de música popular depende muito de sua capacidade de estabelecer um diálogo criativo com a obra, provocando uma tensão entre o que é mais instituído como referência, mais conhecido, e sua interpretação, investindo numa assinatura estilística pessoal, ou mesmo na 'expansão' da obra que interpreta. Heraldo do Monte opta pela guitarra solo, e a fim de favorecer esse recurso instrumental em seu arranjo faz uso do modo *ad libitum*², tendo o músico mesmo já declarado que pensa ser esse um bom jeito de resolver a situação da guitarra desacompanhada. Na primeira parte da música ele sugere uma atmosfera concertante, intercalando nota isoladas com blocos de acordes, justapondo arpejos, retomando ideias e as contrastando com outras, convertendo a

canção numa peça instrumental elaborada. A densidade harmônica da primeira parte, cheia de acordes adicionados, de variação quanto aos movimentos das vozes, cede espaço na segunda a uma expressão mais ‘regional’, com articulação viva, ligados que evocam o ponteados dos violeiros repentistas, tudo isso a promover um contraste mais acentuado desta com a primeira parte. Mas logo o ambiente inicial é retomado, e a primeira parte é então rerepresentada, com algumas variações, conduzindo o desfecho da introdução ao início do baião. Portanto, com a expansão harmônica obtida e os recursos de seu toque guitarrístico, Heraldo consegue propor uma interpretação que bem estiliza a própria imagem do “pau de arara”, que traz o seu universo cultural “no matulão”, mas que tem fibra e força para chegar na ‘cidade grande’ e vencer.

2. Apontamentos analíticos no arranjo de “Pau de Arara”

Ao fazer um arranjo uma das questões colocadas ao arranjador é a tonalidade a ser escolhida, e isso está estreitamente relacionado ao meio fônico, para qual instrumento será feito o arranjo. No caso de “Pau de Arara” Heraldo escolheu a tonalidade de Ré menor, sendo a gravação original de Luiz Gonzaga em Mi menor. Como a guitarra não apresenta muitas dificuldades na transposição de tonalidades (apesar de alguns guitarristas gostarem de tonalidades como Lá, Mi e Ré, pela possibilidade de uso de cordas soltas), acreditamos que a mudança para um tom abaixo ocorreu para que não se usasse a região super aguda, acima da décima segunda casa do instrumento. De forma geral a melodia é tocada com bastante similaridade à versão de Luiz Gonzaga, sem muitas notas acrescentadas, sendo o original como que um *script* para a criação de Heraldo. O caráter do novo fica aqui representado pela harmonia. Já nos primeiros compassos percebemos a sofisticação harmônica de Heraldo. Ele cria movimento ascendente no baixo junto com movimento harmônico num trecho que originalmente teria apenas o acorde de Dm nos três primeiros compassos e o de D7 no quarto. A harmonia começa então com o acorde Dm/C (Im/7) seguido por C#dim, que aqui está substituindo o V7b9. Como a melodia está no segundo grau, Heraldo harmoniza essa nota com o V7, para gerar movimento. Segue-se então o acorde da tônica seguido novamente por um substituto do V7b9, o Edim. No terceiro compasso o F7M substitui o Dm7 (relativos) e o F#m7b5 aparece no lugar do I7 como preparação para o trecho seguinte que é em Gm.

Na frase seguinte, com melodia e harmonia semelhantes à primeira frase mas sobre o acorde de Gm, em vez de repetir o mesmo procedimento ele inverte o sentido dos baixos, estes agora caminham descendentemente gerando outras harmonias. A nota Sol é hamonizada com um Gm, a nota Lá com o Gm9/F#, o Sib com o Bb/F (ou Gm/F), e até este momento o que acontece são variações do acorde IVm com mudanças no baixo. Em seguida aparecem duas surpresas: o acorde de C9/E harmonizando o Dó e o Eb7M harmonizando o Ré. A harmonia original desta sequência é apenas o acorde de Gm.

O acorde de Eb7M aparece com uma abertura não usual em que a sétima maior é dobrada. O Eb7M é seguido por um Ab7(#11), que é o SubV7 do Gm, primeiro acorde da próxima seção. Ainda sobre esse SubV7 são tocados os acordes de C7sus4 harmonizando a nota Ré, e Bb7sus4 sobre a nota Dó, gerando as seguintes extensões sobre o Ab7: 3M, 6M, 9M, #11 e 9M, 5J, T, 3M. Trata-se aqui de superposição de estruturas, recurso avançado de harmonização.

SubV/IVm

Na seção seguinte, cuja harmonia original é || Gm | C7 | F | Dm ||, além de acrescentar alguns outros acordes, todos aparecem com suas respectivas sétimas, indicando que o músico não dispensa a sonoridade de gêneros musicais com harmonias sofisticadas como o Jazz e a Bossa Nova. Este uso dos acordes ocorre em todo o arranjo com exceção do D5 do fim da primeira seção, nos compassos 16 e 20, que não tem terça nem sétima. Na versão de Luiz Gonzaga apenas acordes com função dominante apresentam sétima.

IVm7 SubV/bVII bVII bIII7M V7 Im/7 VIm7b5

Gm7 Gm/F C#7 C7 C7(9)/Bb F7M A7(b13)6 Dm/C 5 Bm7b5

Nesse arranjo podemos perceber alguns padrões. O primeiro que destacamos é que os acordes menores com a tônica na melodia apresentam a sétima no baixo, e quando estes tem a terça na melodia o baixo está na fundamental, formando aberturas de décima. Outro padrão encontrado é a sequência de um acorde menor com baixo na sétima seguido por um meio diminuto terça menor abaixo, que ocorre nos compassos 13 e 31. Este procedimento, || Im/7 | VIm7b5 ||, ocorre para que o baixo desça cromaticamente até a tônica do primeiro acorde do próximo compasso, assim, o VIm7b5 é na verdade um Im6 cuja sexta está no baixo.

No trecho seguinte Heraldo gera movimento fazendo a sétima maior do bVI cair cromaticamente até a sexta, e o compasso posterior é o primeiro onde a melodia não é harmonizada, ela é tocada com notas ligadas usando o sol (sétima menor de A7 e tocado na terceira corda solta) como suporte harmônico. Este uso de cordas soltas para dar suporte as melodias é comum a música modal nordestina tocada na viola e na rabeca, ocorrendo neste arranjo também no compasso introdutório da próxima seção (compasso 21).

No compasso 29 novamente se coloca o II grau antes do dominante, neste caso Am7b5 (IIIm7b5/IVm) no lugar D7 (V7/IVm). No compasso seguinte, o D7 é substituído pelos IIIIdim e Vdim gerando D7(b9), assim como ocorre com o A7 sendo substituído por C#º e Eº nos compassos 2 e 3.

Nos últimos três compassos ocorrem várias rearmonizações a começar pelo Dm original do compasso 32 que é substituído por F7M no primeiro tempo seguido por um B7(#11) que é exerce a função de SubV7 do Bb. No compasso seguinte há uma preparação dupla para o V7, são tocados o V7/V7 e o SubV/V7.

Com esses apontamentos analíticos sobre a interpretação de Heraldo do Monte da canção “Pau de Arara”, na qual o guitarrista se vale de recursos que só os músicos de sólida formação possuem, procuramos trazer à consideração do leitor o modo de trabalho do guitarrista em atuações à guitarra solo. Lançando mão de procedimentos os mais variados de rearmonização, superposição de estruturas, contrastes texturais, mais a pronúncia instrumental “territorializada” do guitarrista, que convida o violeiro a tomar lugar, Heraldo consegue reler a canção de Luiz Gonzaga mostrando onde se pode chegar com o ‘tradicional’, levando-o além de sua cercania. Nas voltas do mundo, com uma produção atenta e diversificada,

Heraldo do Monte nos mostra o caminho para ser a um só tempo um guitarrista sofisticado e “matuto”.

Bibliografia:

- Livro

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2000.

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

- Dissertações ou Teses

CÔRTEZ, Almir. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. Campinas, 2006. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Estadual de Campinas.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. 1995. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista. São Paulo: UNESP, 1995.

LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. Campinas, 2003. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Estadual de Campinas.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia. *Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música Popular*. Campinas, 2011. Tese (Doutorado em Música) Universidade Estadual de Campinas.

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

- Trabalho em Anais de Evento

NASCIMENTO, Hermilson Garcia. *Heraldo do Monte: Chuva Morna, Sombrinha Colorida*. In: Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2013. *Anais do XXIII Congresso da ANPPOM*. Natal.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia. *Música popular e o continuum criativo*. In: Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2005. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*. Rio de Janeiro.

- Gravação em CD ou em vídeo

MONTE, Heraldo do. *Heraldo do Monte*. LP. Estúdio Eldorado, 1980.

MONTE, Heraldo do. *Cordas Vivas*. LP. Gravadora Som da Gente, 1983.

MONTE, Heraldo do. *Cordas Mágicas*. LP. Gravadora Som da Gente, 1986.

MONTE, Heraldo do. *Viola Nordestina*. CD. Kuarup Discos, 2001.

MONTE, Heraldo do. *Guitarra Brasileira*. CD. Independente, 2004.

Pau de Arara. Luiz Gonzaga e Guio de Moraes (Compositor). Heraldo do Monte (Intérprete). LP. Estúdio Eldorado, 1980.

Pau de Arara. Luiz Gonzaga e Guio de Moraes (Compositor). Heraldo do Monte (Intérprete). *Consertão – Elomar, Arthur Moreira Lima, Paulo Moura e Heraldo do Monte*. LP. Kuarup Discos, 1982.

Pau de Arara. Luiz Gonzaga e Guio de Moraes (Compositor). Luiz Gonzaga (Intérprete). 78rpm. RCA Victor, 1952.

¹ O presente trabalho integra uma pesquisa que conta com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (FAPESP).

² O termo *ad libitum* aplicado à música diz respeito a um modo de abordar a interpretação que se caracteriza pela liberdade rítmica, mais livre quanto ao pulso, principalmente, e que inclui ‘licenças’ também quanto tratamento melódico e das demais componentes estruturais da peça.