



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Luiz Galdino Medeiros dos Santos Lima

De Bom de Tocar a Choro Bacana
A guitarra elétrica e o violão de Ricardo Silveira

CAMPINAS

2018

Luiz Galdino Medeiros dos Santos Lima

De Bom de Tocar a Choro Bacana

A guitarra elétrica e o violão de Ricardo Silveira

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

Orientador: HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO LUIZ GALDINO MEDEIROS DOS SANTOS LIMA, E ORIENTADA PELO PROF. DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO

CAMPINAS

2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

L628d Lima, Luiz, 1955-
De Bom de Tocar a Choro Bacana - A guitarra elétrica e o violão de
Ricardo Silveira / Luiz Galdino Medeiros Santos Lima. – Campinas, SP : [s.n.],
2018.

Orientador: Hermilson Garcia do Nascimento.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Silveira, Ricardo, 1956-. 2. Música instrumental - Brasil. 3. Guitarra
elétrica. 4. Violão. 5. Identidade nacional. 6. Improvisação (Música). I.
Nascimento, Hermilson Garcia do, 1969-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: From Bom de Tocar to Choro Bacana - Ricardo Silveira's electric
and acoustic guitar

Palavras-chave em inglês:

Silveira, Ricardo, 1956-
Instrumental music - Brazil
Electric guitar
Guitar
National identity
Improvisation (Music)

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Hermilson Garcia do Nascimento [Orientador]
José Roberto Zan
Almir Côrtes Barreto

Data de defesa: 31-08-2018

Programa de Pós-Graduação: Música

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

NOME COMPLETO DO ESTUDANTE: Luiz Galdino Medeiros dos Santos Lima

ORIENTADOR: Hermilson Garcia do Nascimento

MEMBROS:

1. PROF. DR. Hermilson Garcia do Nascimento
2. PROF. DR. José Roberto Zan
3. PROF. DR. Almir Côrtes Barreto

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade

DATA DA DEFESA: 31.08.2018

Dedico este trabalho a meu filho Luca,
à memória de meus pais Eustáchio e Nalva
e de meu irmão Afonso (Fon).

Aos alunos ao longo dos anos,
especialmente no Centro Attività Musicale (CAM),
Empoli (Fi), Italia.

Agradecimentos especiais:

Prof. Hermilson Nascimento, pela disponibilidade e a competente orientação.

Prof. José Roberto Zan, pelo apoio e generosidade.

Prof. Rafael dos Santos e demais professores do Instituto de Artes da Unicamp com quem tive a oportunidade de estudar nesta tardia mas intensa jornada de aprendizagem.

Minha cunhada Catharina e sobrinhos Afonso e Gabriel.

Meu irmão Eustachio e sobrinho Daniel.

Ricardo Silveira pela sua música e a colaboração com a realização deste projeto de pesquisa.

Aquiles Faneco, cuja contribuição foi fundamental para a realização da entrevista e workshop com Ricardo Silveira no Instituto de Artes da Unicamp.

Os colegas no IA, Guilherme Lamas, Marcos Maia, Diego Andrade, Denis Sartorato, Edu Hebling, Luiz Guilherme Sanita, Victor Polo, João Neves e o Grupo de Pesquisa Música Popular.

Manoca (em memória), Marcos Aurélio e Zeca Rodrigues.

Todos os colegas músicos com quem tive a oportunidade de trabalhar ao longo dos anos no Brasil e no exterior, em particular os colegas no Bz4tet e no Tom Brasileiro 2.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 -.

RESUMO

Este trabalho discute a música do guitarrista Ricardo Silveira em sua trajetória como instrumentista atuante no cenário da música popular no Brasil desde o final da década de 1970 como acompanhador de artistas da MPB e subsequentemente com seu próprio trabalho de música instrumental. É sobre este último que a pesquisa se concentra examinando o seu desenvolvimento nos discos lançados entre 1984 e 2010, sendo que o cerne do estudo se encontra em oito discos contendo as composições originais do guitarrista. Além do aspecto composicional, é também pelo lado da improvisação inerente ao trabalho de Ricardo Silveira que se procura colher significados atinentes à sua música relativamente ao contexto histórico cultural em que ela foi produzida, a partir de um ponto de vista situado dentro da sociedade brasileira em seu movimento de transformação. Nesse sentido, algumas questões pertinentes à cultura nacional particularmente em relação à música (e dentro desta a guitarra e o violão) se colocam, tendo como fulcro o problema da identidade. O trabalho de Ricardo Silveira se situa desde o início numa área de cruzamento cultural, zona de fusão de gêneros e linguagens: jazz – rock – samba – funk – bossa – blues – afoxé – baião – bolero – reggae – frevo – tango - choro, tudo pode ser “Bom de Tocar” em consonância com a proposta do movimento tropicalista do final dos anos 1960. A origem e formação na infância e adolescência no Rio de Janeiro de tradição cosmopolita, a fugaz passagem pela Escola Nacional de Música e os dois anos na Berklee College de Boston, a carreira artística desenvolvida através da ponte Brasil Estados Unidos, ponto crucial da tensão estético-ideológica nacional no século XX, o pertencimento a uma geração que entra em cena na pós modernidade de uma cultura internacional-popular na *era do rock*. São dados essenciais para um enquadramento do trabalho de Ricardo Silveira, assim como a sua colaboração duradoura com artistas como Gilberto Gil, Milton Nascimento e João Bosco. A linha metodológica adotada pela pesquisa sinteticamente reporta à abordagem holística, interdisciplinar, proposta por Phillip Tagg (2003) para o estudo de música popular. Entre outros autores, se faz referência a Wisnik (1982, 2004), Napolitano (2002, 2007), Zan (1997, 2001), Nicolau Netto (2009, 2012), Givan (2003), Almada (2009, 2010), Côrtes (2012), Piedade (2003, 2013), Mannheim (1952), Berendt / Huesmann (2015), e Hobsbawn / Ranger (2002).

Palavras chave: música instrumental brasileira, guitarra e violão, identidade

ABSTRACT

This work discusses the music of guitarist Ricardo Silveira in his trajectory as a musician active in the scene of popular music in Brazil since the late 1970s as sideman for MPB artists and subsequently with his own instrumental music work. It is on the latter that the research focuses on examining its development in the records released between 1984 and 2010, being that the core of the study is in eight records containing the original compositions of the guitarist. In addition to the compositional aspect, it is also on the side of the improvisation inherent in the work of Ricardo Silveira that this research project seeks to gather meanings related to his music in relation to the historical cultural context in which it was produced, from a point of view situated within the Brazilian society in its transformation movement. In this sense, some questions pertinent to the national culture particularly in relation to music (and within it the electric and acoustic guitar) are placed, having as fulcrum the problem of identity. The work of Ricardo Silveira is located from the beginning in an area of cultural crossover, a zone of fusion of genres and languages: jazz - rock - samba - funk - bossa - blues - afoxé - baião - bolero - reggae - frevo - tango – choro, everything can be “Bom de Tocar” in line with the proposal of the tropicalist movement of the late 1960s. His origin and formation in childhood and adolescence in Rio de Janeiro of cosmopolitan tradition, the fleeting passage through the Escola Nacional de Música and the two years at Berklee College in Boston, an artistic career developed through the Brazil United States bridge, the crux of the national aesthetic-ideological tension in the twentieth century, his belonging to a generation that comes into the scene in postmodernity of an international popular culture in the *rock era*. They are essential data for a framework of Ricardo Silveira’s work, as well as his lasting collaboration with artists such as Gilberto Gil, Milton Nascimento and João Bosco. The methodological line adopted by the research synthesizes the holistic, interdisciplinary approach proposed by Phillip Tagg (2003) for the study of popular music. Among other authors, reference is made to Wisnik (1982, 2004), Napolitano (2002, 2007), Zan (1997, 2001), Nicolau Netto (2009, 2012), Givan (2012), Piedade (2003, 2013), Mannheim (1952), Berendt / Huesmann (2015), and Hobsbawm / Ranger (2002).

Keywords: Brazilian instrumental music, electric and acoustic guitar, identity

SUMÁRIO

Introdução	11
-------------------------	-----------

Capítulo 1

Infância e adolescência. O Rio de Janeiro nas ondas do rádio e da televisão.....	16
Berklee College. Jazz-Rock e Samba	22
Entrando em cena. Ponte BR – USA	24

Capítulo 2

Trabalho autoral	26
Composições	29
Harmonia jazz	34
Highrock Way	35
Influência do rock	40
Improvisação	42

Capítulo 3

Identidade nacional	59
Influência do Jazz	63
Jazz brasileiro	65
Divisor de águas	68
Questão geracional	69

Capítulo 4

De Bom de Tocar a Choro Bacana	72
Choro Bacana	84
Abrasileiramento?	97
Considerações finais	101
Referências bibliográficas	103

Apêndice

Discografia de RS	109
Lead sheets	121

INTRODUÇÃO

Quem escutava rádio FM no Rio de Janeiro em 1984 provavelmente se recordará de uma música instrumental que surgiu naquele ano, um tema executado por guitarra elétrica em ritmo de *funk* com uma passagem bastante peculiar que surge logo no início, na introdução da música. Os ouvintes da rádio Globo FM do Rio naquele período não têm como não recordar, pois a música se tornou prefixo da emissora pelos dez anos seguintes. Trata-se de “Bom de Tocar” de Ricardo Silveira e foi com ela que a sua carreira de instrumentista, já em evidência na época pelas suas atuações como integrante de grupos de acompanhamento de artistas como Elis Regina, Milton Nascimento e Gilberto Gil, ganhou grande impulso abrindo o caminho para o desenvolvimento de seu trabalho próprio, autoral, de música instrumental, que é o objeto de estudo deste projeto de pesquisa.

A década de 1980 é um período em que a música popular brasileira veiculada por meio do disco, do rádio e da televisão teve como um de seus principais protagonistas o rock nacional, o BRock¹, não mais uma mera imitação do rock americano ou britânico como no início de sua chegada no país em fins dos anos 1950 e começo da década de 1960, mas um gênero àquela altura totalmente integrado ao conjunto que constitui a cultura musical popular brasileira, permitindo por meio de suas estruturas simples e essenciais derivadas do blues de 12 compassos, sem sofisticções harmônicas, melódicas ou rítmicas, que jovens com pouca ou nenhuma educação musical formal pudessem expressar seus afetos, insatisfações, esperanças, revoltas e utopias.

O que há de mais definitivo como fator diferencial no contexto da música popular brasileira na década de 1980 (de certa forma, já a partir da segunda metade dos anos '70) é a entrada em cena de uma geração nascida contemporaneamente ao advento da *era do rock*², em torno à metade dos anos 1950. Essa geração é a primeira a se desenvolver dispoendo para seu usufruto de uma música própria, a música juvenil³, relativa ao *rock*. Além disso, ela se desenvolve em meio a um contexto de globalização cultural sem precedentes que viabilizou a criação de um patrimônio musical mundialmente compartilhado. Como exemplo incontestável desse fenômeno inerente à *era do rock* pode-se citar a música dos Beatles.

¹ Arthur Dapieve, “BRock. O rock brasileiro dos anos 80”, Editora 34, 1996.

² Richard Middleton, “Popular music in the West”, The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001

³ Luiz Antônio Groppo, “O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil”. Dissertação de Mestrado. Unicamp. 1996

Esse aspecto geracional, com a especificidade do caso, foi um dos primeiros argumentos que me ocorreram quando eu refletia sobre a possibilidade da escolha do trabalho de Ricardo Silveira como objeto de estudo para este projeto de mestrado. Como estudante de música e professor particular de guitarra no Rio de Janeiro dos anos '80, "Bom de Tocar" cumpria também um papel especial como material didático em minhas aulas, servindo como ponte de conexão entre o BRock predominante naquele período e uma abordagem ao *jazz* (bem como parte da MPB), à sonoridade do acorde dissonante, estendido ou alterado, e sobretudo à ideia da improvisação sobre progressão de acordes tendo como linguagem melódica os elementos comuns ao *rock* e ao *jazz* derivados da escala de *blues*. Nos anos em que vivi na Itália entre 1990 e 2015, sempre no âmbito do ensino de guitarra, percebi que "Bom de Tocar" mantinha a mesma eficácia como material didático em situação análoga (de ponte entre o *rock* e o *jazz*) dentro do contexto cultural italiano, atestando assim um certo caráter "mundializado" na música, de pertencimento à *era do rock*.

Por volta de 2007, numa conjuntura mundial de indústria fonográfica inteiramente transformada na era da internet⁴, escutei "Choro Bacana" no MySpace⁵ de Ricardo Silveira. Só algum tempo depois tive acesso ao Cd OUTRO RIO (MP,B, 2007 / Adventure Music, 2007) do qual "Choro Bacana" faz parte. Percebi que entre o Rio do LP BOM DE TOCAR (PolyGram Fontana, 1984) e o OUTRO RIO do Cd de 2007 há uma grande diferença; da sonoridade ao repertório, da instrumentação aos arranjos, e, no entanto, se reconhece o mesmo compositor, intérprete e improvisador.

Um exame do percurso que vai de "Bom de Tocar" a "Choro Bacana" surgiu então como ideia para um projeto de pesquisa sobre o trabalho de Ricardo Silveira. O fato de eu ter acompanhado em tempo real no Rio de Janeiro na década de 1980 a fase inicial da carreira de Ricardo Silveira a partir do lançamento de seus dois primeiros discos, BOM DE TOCAR (1984) e RICARDO SILVEIRA (1987), e nos anos seguintes, embora a maior distância, eu tenha me mantido relativamente atualizado em relação aos discos que ele realizou, contribuiu a que eu pensasse em um projeto de pesquisa que compreendesse a inteira trajetória que vai de BOM DE TOCAR a OUTRO RIO (2007), num total de oito discos autorais.

⁴ Michel Nicolau Netto. Música na Internet: descentralização e controle. Música Popular em Revista. Campinas. Ano 1, vol,1, 2012

⁵ MySpace Music é um site de rede social muito usado por músicos na década de 2000.

Dentre os fatores que incidiram sobre a escolha por tal objeto de estudo, havia a motivação inicial em contribuir com um campo de investigação de larga abrangência que vem sendo realizado no Brasil em âmbito acadêmico a partir dos anos 1990 relativamente à história e inserção da guitarra elétrica na música brasileira, em particular na chamada MPB, à qual a música instrumental em sua vertente mais relacionada ao *jazz* é vinculada. Ao entrar em contato com trabalhos publicados nessa área específica, como os de Visconti (2005; 2008; 2010), Mangueira (2006) e Nascimento (2013; 2015), percebi que o nome de Ricardo Silveira não resultava ainda no conjunto da pesquisa. Me pareceu então oportuno propô-lo, considerando a sua significativa carreira com mais de trinta anos de atividade profissional gravando e apresentando-se em shows de grandes nomes da MPB no Brasil e no exterior, além de, e sobretudo, ter desenvolvido um trabalho próprio de música instrumental com diversos discos lançados no Brasil e nos EUA. O pertencimento de Ricardo Silveira à particular geração nascida em meados dos anos '50 entrou como uma motivação adicional em minha decisão em tomar o seu trabalho como objeto de estudo.

Como primeira etapa da pesquisa foi feito um levantamento da discografia relativa ao guitarrista, juntamente com material informativo recolhido em revistas, jornais e blogs. Além dos oito discos autorais e dois discos relativos a dois grupos dos quais Ricardo Silveira fez parte - HIGH LIFE (1985) e ZIL (1987) -, foi incluído o Cd ATÉ AMANHÃ (MP,B, 2010), onde o guitarrista faz uma releitura de onze de suas composições originais tocadas em trio – guitarra elétrica, baixo acústico e bateria – com arranjos para instrumentos de sopro. Foram também considerados relevantes para o escopo da pesquisa o Cd KICKING CANS (1993), de Dori Caymmi, pela participação de destaque que Ricardo Silveira tem no disco, e o Cd e Dvd OURO NEGRO (2001/Cd e 2005/Dvd), tributo a obra de Moacir Santos reunindo grande grupo de instrumentistas e cantores com a participação do homenageado⁶.

⁶ Formação da banda "Ouro Negro" no Cd: Andrea Ernest Dias (flautim, flauta), Nailor Proveta (saxofone alto), Marcelo Mangabeira (saxofone tenor), Teco Cardoso (saxofone barítono, flauta), Jessé Sadoc (trompete, flugelhorn), Philip Doyle (trompa), Vittor Santos (trombone), Gilberto Oliveira (trombone baixo), Ricardo Silveira (guitarra), Mário Adnet (violão), Hugo Pilger (violoncelo), Cristóvão Bastos (piano), Marcos Nimrichter (órgão), Jorge Helder (contrabaixo), Dimerval Silva (baixo elétrico) Jurim Moreira (bateria), Armando Marçal (percussão) e Marcelo Costa (berimbau). Participam: Milton Nascimento, Djavan, Ed Motta, Gilberto Gil, João Bosco, João Donato, Joyce Moreno, Muíza Adnet e Sheila Smith. Moacir Santos participa em três faixas. Arranjos de Mario Adnet e Zé Nogueira.

Em termos de metodologia, em grandes linhas, foi levado em consideração o caráter interdisciplinar ressaltado por Phillip Tagg⁷ a propósito da pesquisa em música popular. Nesse sentido, diferentes perspectivas foram usadas, conforme indicação a seguir, na tentativa de uma compreensão mais ampla possível do objeto de estudo, em conformidade com a linha de pesquisa deste projeto, qual seja 'música, cultura e sociedade'.

A apresentação dos resultados da pesquisa está dividida em quatro capítulos:

O primeiro capítulo tem um caráter biográfico, relatando a infância e adolescência de Ricardo Silveira no Rio de Janeiro da década de 1960 e primeira metade dos anos 70, o contexto cultural do período, especialmente relacionado à música e a iniciação com a guitarra. Em seguida, a viagem para Boston, onde ele ingressou como estudante na Berklee College em 1975. São feitas algumas considerações sobre a abordagem didática da escola, frequentada por Ricardo Silveira por dois anos e deixada em favor das oportunidades que foram surgindo no âmbito profissional.

O segundo capítulo trata do seu trabalho autoral, ressaltando o aspecto composicional e a improvisação. A sua carreira com este trabalho foi dividida em três fases correspondendo cada fase a um período de permanência no Brasil ou nos EUA. As composições relativas aos oito discos realizados a partir de BOM DE TOCAR (1984) até OUTRO RIO (2007) foram classificadas por gênero e algumas foram usadas para análises e exemplos. A abordagem de análise harmônica usada neste capítulo se baseia principalmente em Almada (2009) e Guest (1996), fundamentalmente correspondendo a abordagem praticada pela Berklee. Em relação à improvisação, Givan (2003) foi utilizado como referencial básico. Neste capítulo se procurou identificar os principais recursos de expressão utilizados por Ricardo Silveira em seus solos improvisados.

O terceiro capítulo aborda alguns tópicos direta ou indiretamente relacionados ao trabalho de Ricardo Silveira no intuito de enriquecer o seu enquadramento na perspectiva da história e desenvolvimento da música popular brasileira, especialmente a música instrumental. A questão da identidade nacional e seu processo histórico de construção, expansão e transformação é o eixo deste capítulo ao qual se associa o tema geracional como acessório para um aprofundamento da percepção do problema identitário. Entre as referências usadas neste capítulo estão: Wisnik (1980, 1982, 2004, 2014), Napolitano (2002, 2007), Zan (1997, 2001, 2005, 2013), Sandroni (2012), Naves

⁷ (...) "nenhuma análise do discurso musical pode-se considerar completa sem a consideração de aspectos linguísticos, econômicos, históricos, técnicos, rituais, gestuais, visuais, psicológicos e sociais relevantes para o gênero, função, estilo, situação de performance e atitude de escuta conectado com o evento sonoro sendo estudado". (TAGG, 2003, p. 11)

(2000, 2015), Nicolau Netto (2009, 2014), Tosta Dias (2000), Tinhorão (2010, 2012), Severiano (1997, 2013), Hall (2015, 2016), Piedade (2003, 2007, 2011, 2013), Mannheim (1952), e Hobsbawn / Ranger (2002).

O quarto capítulo analisa de forma detalhada “Bom de Tocar” e “Choro Bacana”. Almada (2009) e Côrtes (2012) são as principais referências para as análises neste capítulo que se conclui com uma reflexão sobre a hipótese do “abrasileiramento”.

No apêndice se encontra a discografia de Ricardo Silveira com ficha técnica e quatro *lead sheets* de composições do guitarrista.

Capítulo 1

Infância e adolescência. Rio de Janeiro nas ondas do rádio e da televisão

Um show do saxofonista Victor Assis Brasil realizado no Teatro da Galeria no Rio de Janeiro em 2 de setembro de 1974 marcou definitivamente a vida do jovem aspirante músico Ricardo Silveira, então com 17 anos de idade, abrindo uma perspectiva que ele passaria a buscar a partir daquele momento. Dois fatores foram determinantes para aquele ponto de viragem na formação de Ricardo: o vislumbre causado pelo espetáculo de sonoridade jazzística da música de Assis Brasil e seu grupo⁸, e a subsequente descoberta para ele de um lugar onde aquele tipo de música era ensinado de forma sistemática; a escola de música Berklee, em Boston, nos EUA.

Nascido no Rio de Janeiro em 25 de outubro de 1956, último de quatro filhos em uma família de classe média do bairro de Laranjeiras - seu pai era advogado, sua mãe dona de casa - Ricardo era recém ingressante na Escola Nacional de Música da UFRJ, tendo sido aprovado em exame de vestibular e tinha escolhido o violino como instrumento, unicamente pela total falta de opção na Escola Nacional em relação ao instrumento que de fato lhe interessava; a guitarra, seja em sua versão elétrica, que na acústica, o violão. Foi com o violão, que ele tinha iniciado por volta dos onze anos de idade, no Rio de Janeiro da segunda metade dos anos 1960, a “brincar” com a música, buscando no instrumento as notas daquilo que gostava de ouvir no rádio e na televisão, e dali, a improvisar...

E foi isso que ele percebeu na noite do show de Assis Brasil, que aquela “brincadeira” não precisava ser abandonada, pelo contrário; que havia nos EUA uma faculdade de música onde a improvisação era considerada coisa séria, estudada e ensinada. Aquele show era uma clara demonstração disso, dado que Victor Assis Brasil e também o trompetista Marcio Montarroyos tinham estudado lá. E eis ali no Teatro da Galeria lotado o pleno reconhecimento do público, que

⁸ O grupo era formado por Victor Assis Brasil (sax), Marcio Montarroyos (flugelhorn), Alberto Farah (piano), Paulo Russo (baixo) e Lula Nascimento (bateria). A apresentação está registrada no raríssimo álbum Victor Assis Brasil Ao Vivo no Teatro da Galeria.

aplaudida “como se fosse em um concerto de música clássica”⁹, o que também causou impressão em Ricardo. Além de tudo, na Berklee se podia estudar guitarra, não só o violão, mas também, e principalmente, a guitarra elétrica, o instrumento que ele tanto curti e que era o mais emblemático de sua geração, a geração que nasceu junto com o *rock’n’roll*, em torno à metade dos anos 1950 e que cresceu com todas as consequências e desdobramentos que aquele novo gênero derivado sobretudo da tradição afro-americana do *blues* comportaria, num contexto de crescente globalização econômica e mundialização da cultura (TOSCHES, 2006; MIDDLETON, 2001; TOSTA DIAS, 2000).

O *rock’n’roll* não foi apenas um gênero novo, um ritmo ou uma dança a mais na história da música, da maneira como antes o foram a valsa, o tango ou o *fox trot*. Foi a explosão inicial de um fenômeno que em muito extrapolaria o âmbito da música, servindo como um canal condutor para mudanças de costumes e paradigmas em vários planos na sociedade do pós-guerra. Por meio da hegemônica indústria cultural norte-americana, o *rock’n’roll* se alastrou pelo mundo dando origem na sequência a algo totalmente inédito na história da música popular: uma forma de expressão musical inteiramente voltada para as questões inerentes à vida dos jovens desde o início da adolescência, com linguagem e padrões próprios. Novas tecnologias e os meios de comunicação de massa; rádio, cinema, jornais, revistas e especialmente a televisão, viabilizaram um processo de disseminação cultural numa escala internacional sem precedentes. Com o *rock* - termo genérico derivado de *rock’n’roll* indicando uma grande variedade de subgêneros que se desenvolveram ao longo do tempo - descobriu-se no público juvenil um potencial de consumo que viria a se converter no principal mercado da indústria fonográfica e a fazer da música “pop” o principal produto da indústria cultural (GROPPO, 1995; TOSTA DIAS, 2000; TAGG, 2003; MIDDLETON, 2001).

Assim, a aproximação de Ricardo Silveira à guitarra - especialmente a guitarra elétrica - do mesmo modo como aconteceu a milhões de adolescentes de sua geração em todo o mundo, se deu principalmente como efeito da extraordinária propagação do *rock*, num momento - a partir dos anos 1960 - em que se consolidava mundialmente o padrão de sonoridade baseado na formação instrumental de guitarra (geralmente duas), baixo e bateria. A promover esse padrão, teve um papel determinante a emergência dos grupos ingleses, em especial os Beatles, cuja popularidade a partir

⁹ Ricardo Silveira em entrevista concedida ao autor em 21/11/2016 no Instituto de Artes da Unicamp.

da chamada “invasão inglesa”¹⁰ atingiu o ápice, equiparando-se à de Elvis Presley, o primeiro e mais icônico astro do *rock’n’roll* desde o seu surgimento. Desencadeou-se então o fenômeno mundial da “Beatlemania” que estabeleceu novos padrões seguidos pelos jovens em virtualmente o mundo inteiro, não apenas com a música, mas também com atitudes comportamentais, maneira de vestir, cabelos compridos, etc.

No Brasil, essa espécie de revolução juvenil deflagrada com o *rock*, depois de uma onda inicial gerada pelo sucesso momentâneo de artistas como Celly Campello, Carlos Gonzaga e Ronnie Cord no final da década de 1950, culminou com o que viria a se tornar conhecido nacionalmente como a Jovem Guarda, movimento liderado por Roberto Carlos em torno à metade dos anos 1960, também chamado “Iê, iê, iê”, em alusão à canção “She Loves You” – “She loves you / yeah, yeah, yeah” - dos Beatles e o filme por eles protagonizado “A Hard Day’s Night”, lançado no Brasil com o título “Os Reis do Iê, iê, iê”. Nas palavras de Braule Pinto (2015, p. 1): “O século XX assistiu à emergência definitiva do jovem enquanto ator social, tendo suas especificidades reconhecidas tanto por seus pares como pelo resto da sociedade”. (ZAN, 1996, 2013)

Se por um lado o *rock’n’roll* havia estabelecido o início de uma nova era na história da música popular mundial (MIDDLETOM, 2001), fato que se deve em grande medida à invenção da música “jovem” como produto do *rock*, por outro lado, num âmbito nacional no Brasil do final dos anos 1950, acontecia um movimento que transformaria profundamente a música popular que vinha se desenvolvendo no país desde os primórdios da indústria fonográfica nacional no início do século XX. O que a guitarra elétrica representou e representa para o *rock*, como seu instrumento mais emblemático, analogamente pode-se dizer que acontece com a guitarra clássica, o violão, em relação à Bossa Nova, o movimento que revolucionou a música popular brasileira na virada da década de 1950, tendo em João Gilberto e Tom Jobim seus principais criadores. É precisamente a batida do violão criada por João Gilberto, o elemento que dá origem à Bossa Nova e dela permanece como uma de suas características mais distintivas.

Quando “Chega de Saudade”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, na gravação de João Gilberto (Odeon, 1958) através do rádio se propagou com inaudito sucesso por todo o Brasil, aprender a tocar violão tornou-se uma moda entre a juventude de classe média do país. Naquele

¹⁰ Invasão inglesa ou britânica foi o termo usado pela mídia para descrever o influxo de artistas de música pop e rock oriundos do Reino Unido que se tornaram populares nos EUA entre 1964 e 1966, causando impacto significativo na cultura e no mercado do entretenimento norte-americano.

período, jovens na faixa de 15, 16 anos, como Gilberto Gil, Milton Nascimento e Edu Lobo, que tinham escolhido tocar sanfona por influência do grande sucesso de Luiz Gonzaga, mudaram para o violão depois que escutaram João Gilberto.

Foi nessa onda nos primeiros momentos da Bossa Nova, em plena zona sul do Rio de Janeiro onde habitava a família Silveira no bairro de Laranjeiras, que uma das 2 irmãs de Ricardo Silveira, 14 anos mais velha do que ele, interessou-se em tocar violão e adquiriu o instrumento. Ao casar pouco tempo depois, em 1962, ela deixou a casa da família, mas o violão ficou lá. Naquele ano a família Silveira mudou-se para uma casa no bairro de Humaitá, nas imediações da lagoa Rodrigo de Freitas, na mesma zona sul da cidade. Foi lá, já em torno a 1967, que Ricardo, Silveira, então com 11 anos de idade, começou a tocar aquele instrumento, que as vezes podia estar com apenas três cordas, ele relembra, sem que isso o impedisse de se divertir buscando as notas para as músicas ouvidas no rádio e na televisão.

Com 11 anos de idade, Ricardo não poderia estar propriamente interessado em toda uma discussão intelectual que se travava naquele momento em relação à música popular que se produzia e consumia no país. O ponto nevrálgico da discussão era a música de origem estrangeira, especialmente o *rock*, representado no Brasil pela Jovem Guarda e tendo na guitarra elétrica seu instrumento mais simbólico, em contraste com a música relacionada à tradição nacional que vem do choro e do samba especialmente, na qual o violão figura como instrumento identitário. Embora a Bossa Nova também tivesse sido motivo de debate semelhante apenas alguns anos antes e numa certa medida ainda o fosse - no seu caso, em relação a influência americana do *jazz* –, na altura de 1967/68 a Bossa Nova e especialmente o que dela de certa maneira era um desdobramento, como a canção de protesto em conexão com o CPC da UNE¹¹, se colocava como a parte representante da “autêntica” música popular brasileira, em oposição a música “alienada” do “Iê, iê, iê”. (CAMPOS, 1978; ZAN, 1996; NAPOLITANO, 2007)

Evidentemente o momento político de crescente tensão que se vivia no país com o regime de ditadura militar iniciado em abril de 1964 dentro de um contexto mundial permeado pela sombra da Guerra Fria, favorecia ao clima de confronto acirrado nos debates e manifestações sobre a cultura e a música brasileira.

¹¹ Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Ver Napolitano (2007, p. 75)

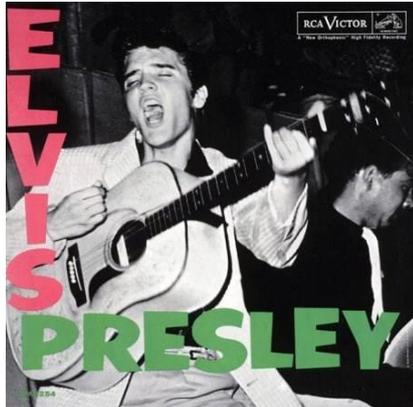
O festival de MPB da TV Record de 1967 pode ser visto como um evento perfeitamente ilustrativo do caráter simbólico que a guitarra (violão e guitarra elétrica) tinha assumido naquele momento no contexto da cultura nacional. Ali estavam presentes; o violão, nas canções “Ponteio” (Edu Lobo/Capinam) – “Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar” - e “Roda Viva” (Chico Buarque), representando a tradição brasileira, incluindo a Bossa Nova; o violão e a guitarra elétrica juntos, em “Domingo no Parque” (Gilberto Gil), num misto de tradição brasileira e música “jovem”, com o grupo Os Mutantes fornecendo a sonoridade e imaginário do *rock*; e apenas guitarra elétrica em “Alegria, alegria” (Caetano Veloso), com uma expressão mais provocatória e radical quanto à sonoridade “jovem”, a cargo do grupo argentino de *rock* Beat Boys.

Esse festival serviu como momento embrionário do movimento tropicalista liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, lançado oficialmente no ano seguinte com o disco/manifesto “Tropicalia: ou Panis et Circencis” (Polygram, 1968). Inspirado no ideário do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, o tropicalismo basicamente propunha um desentramento dos conflitos dicotômicos que pairavam sobre a cultura brasileira, em especial sobre a música popular – nacional x internacional, tradicional x moderno, erudito x popular, bossa nova x jovem guarda - por meio da amálgama, da síntese (FAVARETTO, 2007; NAPOLITANO, 2007; CALADO, 2004; VELOSO, 1997). No dizer de Gilberto Gil, rejeitando categoricamente posicionamentos puristas e xenófobos: “Existem muitas maneiras de fazer música. Eu prefiro todas”.

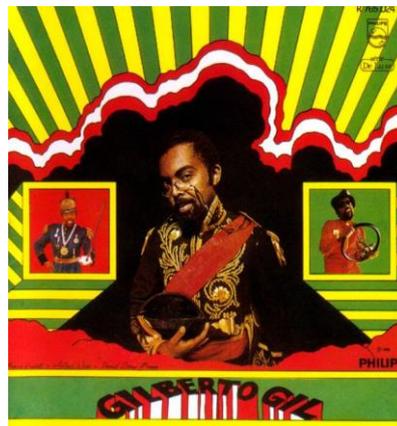
Para a geração de Ricardo Silveira, apenas beirando o início da adolescência naquele período, o espetáculo de som e imagem proporcionado pela televisão de um evento como o festival da Record em 1967, não poderia causar outras impressões senão aquelas num plano puramente estético, dos sentidos, isentas de qualquer conotação extramusical de caráter político-ideológico.

Importante ressaltar que naquele ano de 1967, os Beatles tinham lançado o disco que marcaria de maneira permanente a história da música popular industrializada e do *rock* em particular. O que já se prenunciava em seus discos anteriores RUBBER SOUL (1965) e REVOLVER (1966), se consolidou totalmente em SARGENT PEPPER’S LONELY HEARTS CLUB BAND. Este álbum, escolhido pela crítica para a posição nº 1 na lista dos 500 discos mais importantes na história do *rock* (Rolling Stone, 2012), introduz uma série de inovações em várias áreas relacionadas a música e a indústria cultural de um modo geral (MOLINA, 2017). Gilberto Gil comenta que SGT. PEPPER foi a principal referência que proporcionou toda a grande “convulsão” que levou ao tropicalismo. “O

impacto foi muito além do esperado. O grau de inovação, invenção e ousadia embriagou a todos” (Gilberto Gil em entrevista à revista Bizz em 2007).



Elvis Presley em 1955, início da *era do rock*. João Gilberto em 1959, a “revolução” da música popular brasileira.



SARGENT PEPPER foi o primeiro disco dos Beatles que Ricardo Silveira adquiriu aos 11 anos de idade em 1967. Com Gilberto Gil, ele participaria mais tarde como *sideman* em gravações e turnês nacionais e internacionais do artista tropicalista.

Berklee College. Jazz-Rock e Samba

Antes de tomar conhecimento da existência da Berklee¹² na noite do show de Assis Brasil em setembro de 1974, Ricardo Silveira vinha se interessando em escutar *jazz*, especialmente o *jazz-rock* que surgira em torno ao final dos anos 1960, estilo que ficou também conhecido por *fusion*. Ele havia adquirido um disco de Larry Coryell e outro de John McLaughlin, dois dos mais proeminentes guitarristas na cena do *jazz-rock* na primeira metade dos anos 1970. Também tinha adquirido um disco de George Benson, à época iniciando a sua mescla de *jazz* com *pop*, e um de Dave Brubeck, o pianista e *band leader* que se tornara especialmente conhecido com o *hit* “Take Five”, composta pelo seu então saxofonista Paul Desmond, caso de sucesso realmente excepcional em se tratando de música *jazz*. Os interesses musicais de Ricardo Silveira antes de viajar para Boston em 1975 incluíam também o rock progressivo – ele menciona o grupo Jethro Tull - e o trabalho do grupo Novos Baianos, com particular atenção à guitarra de Pepeu Gomes.

Desde que iniciara com o violão por volta de 1967, depois de ter aprendido as tradicionais posições para os acordes perfeitos em uma ou outra aula particular, Ricardo Silveira foi introduzido ao *fingerstyle*, a técnica das cordas dedilhadas usada no violão especialmente na música clássica e também na Bossa Nova. Neste período estudou algumas peças como o “Prelúdio em ré menor” de J. S. Bach e o “Estudo N° 1” de Villa Lobos. À altura de sua viagem para a Berklee, ele já havia também se interessado pela Bossa Nova e tocava músicas como “Corcovado” e “Samba de Uma Nota Só”.

Ricardo chegou na Berklee em junho de 1975, aos 18 anos de idade, inicialmente para um curso de 7 semanas, ao final do qual ele conseguiu uma bolsa de estudos da escola, que o possibilitou se integrar ao programa regular de graduação em um curso de Arranjo.

¹² A história da Berklee começa em 1945 quando Lawrence Berk, pianista, compositor e arranjador, também formado pelo MIT (Massachusetts Institute of Technology), criou em uma pequena sala de Boston um curso especializado no sistema de harmonia e composição desenvolvido por Joseph Schillinger, compositor de origem ucraniana com quem ele havia estudado. O objetivo era proporcionar aos músicos profissionais na cena do *jazz* como também da música comercial para rádio, teatro, televisão e dança, uma preparação teórica, num tempo em que as escolas de música nos Estados Unidos eram principalmente focadas na música clássica. A iniciativa obteve grande aceitação, chegando a atingir em 1949 a cota de 500 alunos. Em 1954 com a inclusão de outras disciplinas o curso se transformou numa escola propriamente dita e passou a se chamar Berklee, junção de “Berk” com “Lee”, numa homenagem de Lawrence Berk a seu filho Lee, de 12 anos na época. Em 1970 a escola se tornou a Berklee College of Music, reconhecida como curso de ensino superior (HAZZEL, 1995).

Basicamente a Berklee é a escola pioneira em viabilizar o desenvolvimento de um sistema de ensino com fórmulas e códigos correspondendo às demandas e anseios de muitos professores de *jazz* por uma didática que lhes conferisse legitimidade aos olhos de seus colegas músicos clássicos e elevasse o *jazz* ao nível das formas da arte clássica (BERENDT / HUESMANN, 2015). Foi sobretudo o *Bebop*, “considerado segundo os parâmetros ocidentais uma música respeitável, além de possuir a vantagem de poder ser descrita segundo as regras da harmonia funcional” (BERENDT / HUESMANN, 2015, p. 98), que forneceu a principal matéria prima para a almejada didática.

A chamada Harmonia Funcional¹³ nada mais é do que uma adaptação da harmonia tradicional ou clássica à música popular. A praticidade é o fator prioritário nessa abordagem, e por isso mesmo deu margem a muitas críticas. Carlos Almada (2015) assim comenta:

“Os aspectos práticos aos quais sempre nos referimos ao falar da Harmonia Funcional têm relação principalmente com a realidade de um gênero em especial: o *jazz*. Entenda-se isso não como uma crítica ressentida, mas como uma pura e fria constatação: é perfeitamente natural que o *jazz* com suas particularidades e necessidades, tenha sido o modelo prático a partir do qual se deduziu uma teoria harmônica, justamente para “servi-lo”. Afinal de contas, a teoria daquilo que se convencionou chamar de Harmonia Funcional é criação norte-americana, mais especificamente, fruto do ambiente jazzístico. Não se pode negar a origem. É também compreensível que toda essa teoria tenha sido exportada para diversas culturas do planeta, principalmente através dos estudantes estrangeiros (grande parte de brasileiros, por sinal) das escolas de Música dos Estados Unidos (mais particularmente, a famosa Berklee College of Music), e através de livros e outros tipos de texto, não nos esquecendo da onda de globalização cultural mais recente, via internet”. (ALMADA, 2015, p. 13)

Em 1975, momento em que Ricardo Silveira chegou na Berklee, o estudo da Harmonia Jazz e a improvisação com base em progressão de acordes – o chamado *chorus* - era a linha mestra da informação que a escola fornecia. Era exatamente o tipo de informação que ainda não se encontrava no Brasil e que só iria chegar alguns anos mais tarde por meio dos estudantes “repatriados”, alguns dos quais, como Ian Guest (que estava na Berklee quando Ricardo Silveira inicialmente chegou) e Sergio Benevenuto, começaram a dar cursos e eventualmente fundaram

¹³ O conceito de “Harmonia Funcional” surgiu em torno ao final do século XIX, tendo o designativo sido originalmente criado pelo compositor e teórico alemão Hugo Riemann em 1887 (FREITAS, 2015). O conceito serviu de base para a Teoria Jazz (Jazz Theory) ou Harmonia Jazz (Jazz Harmony) que se desenvolveu nos EUA a partir da década de 1950 sobretudo na escola Berklee. No Brasil, a maior parte dos autores e escolas de música tem usado o nome Harmonia Funcional, referindo-se na prática à harmonia jazz, que seria a harmonia aplicada à música popular. Nesta dissertação, para evitar a confusão terminológica, dei preferência a designação “harmonia jazz”.

escolas no Rio de Janeiro difundindo aqueles conhecimentos e procedimentos didáticos, gradualmente adaptando-os aos gêneros e contexto da música popular brasileira.

Entrando em cena. Ponte Rio - USA

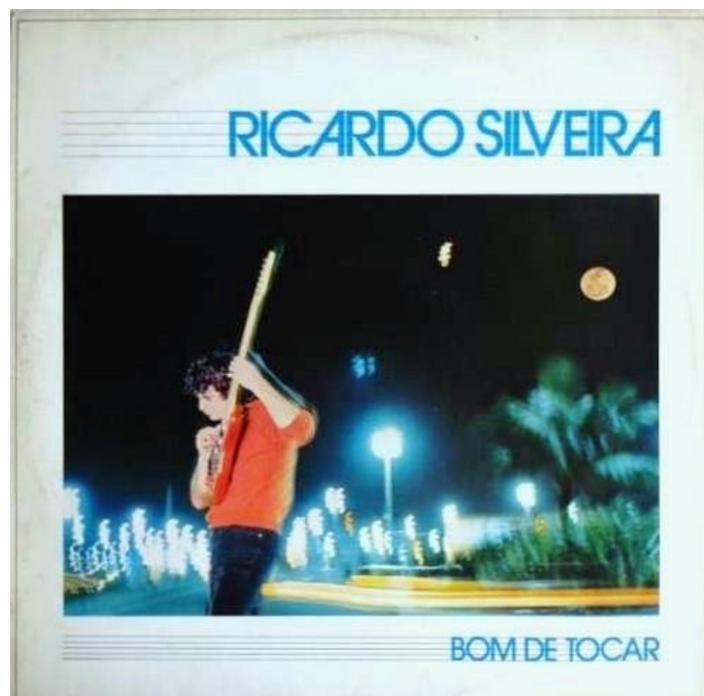
Ao final do primeiro ano de estadia em Boston frequentando a Berklee, em julho de 1976 Ricardo retornou ao Rio de Janeiro para um período de dois meses de férias. Foi nessa ocasião que ele conheceu em uma *jam session* de uma festa o trompetista Marcio Montarroyos, que tinha tocado no show de Assis Brasil em 1974. Desse encontro surgiu o convite de Montarroyos para Ricardo tocar em seu grupo em uma série de *gigs* tipo “jazz às terças-feiras” numa nova casa noturna no Rio. Além de Montarroyos e Ricardo, o grupo era formado por Cristóvão Bastos no piano, Jamil Joanes no baixo e Luiz Carlos na bateria. Estes três últimos constituíram pouco tempo depois a “cozinha” da Banda Black Rio, grupo que se tornaria histórico e referencial na música instrumental brasileira em sua vertente *fusion*, denominação usada por Piedade (2003).

Motivado pela oportunidade de tocar no grupo com Márcio Montarroyos, Ricardo se pôs a exercitar intensivamente o que havia estudado no primeiro ano na Berklee, e sobretudo tratou de melhorar a sua capacidade de leitura no pentagrama - particularmente complicado para quem toca guitarra –, algo que era muito valorizado na Berklee. Com base nessa capacidade de leitura, os estudantes da escola eram classificados em um “nível de prática de conjunto”, numa escala de 1 a 7, que lhes proporcionavam mais ou menos ocasiões de participação nos recitais da escola. Em seu retorno a Boston para o segundo ano na Berklee, os dois meses tocando com Marcio Montarroyos permitiram a Ricardo elevar o seu nível de 2 para 6. Assim, com mais participações nos recitais, foi-se abrindo um caminho que em pouco tempo levaria Ricardo a interromper os estudos na Berklee para se dedicar inteiramente a atividade profissional.

Nesse percurso, a indicação por parte do aluno concluinte Bill Frisell - que se tornaria um dos guitarristas mais influentes do *jazz* contemporâneo – para que Ricardo o substituísse em um grupo de salsa que atuava na área de Boston, deu a partida à trajetória que pouco mais adiante levaria Ricardo a excursionar pelos Estados Unidos como integrante do grupo de Herbie Mann, flautista de *jazz* com show bem cotado na cena jazzística americana do período.

A projeção proporcionada pela participação no grupo de Herbie Mann somada a vivência adquirida entre Boston e Nova York certamente contribuíram a que Ricardo Silveira na virada de 1979 para 1980 começasse a ser requisitado no Brasil como *sideman* para shows e gravações de artistas da MPB. A indicação de seu nome feita pelo produtor Liminha da gravadora WEA para integrar o grupo de Elis Regina no show “Essa Mulher”, marcou o início dessa etapa na carreira de Ricardo. Por oito meses entre 1979 e 1980 ele excursionou pelo Brasil com a cantora no grupo capitaneado pelo pianista Cesar Camargo Mariano. Logo em seguida ele foi convidado para tocar com Milton Nascimento e depois com Gilberto Gil, artistas com os quais manteve vínculo de colaboração ao longo da década de 1980.

Um dia em 1982, quando fazia um trabalho de gravação num estúdio da PolyGram no Rio de Janeiro, Ricardo recebeu uma proposta do diretor artístico da gravadora Roberto Menescal para a gravação de um disco em seu próprio nome. Gravado entre 1982 e 1984, o disco BOM DE TOCAR (PolyGram, 1984), dá início a sua carreira com um trabalho próprio, que ele conduzirá dali pra frente paralelamente ao trabalho de *sideman* com outros artistas.



Capa do Lp Bom de Tocar (1984)

Capítulo 2

Trabalho autoral

À exceção de uma ou outra música cantada com letra, o trabalho autoral de Ricardo Silveira é essencialmente de música instrumental. Entre 1984 e 2007, ele lançou oito discos¹⁴ com um total de 78 composições próprias, em sua quase totalidade assinadas somente por ele, sem parceria.

Nesses oito discos apenas 6 músicas são de outros autores, uma das quais, “Terra Azul”, foi composta pelo guitarrista Pat Metheny especialmente para o segundo disco, lançado no Brasil em 1987, tendo como título apenas o nome RICARDO SILVEIRA (WEA Elektra Musician – 1987). O mesmo disco foi lançado nos Estados Unidos em 1988 com o título LONG DISTANCE (PolyGram Verve Forecast – 1988), como parte de um contrato que o guitarrista assinou com a PolyGram americana prevendo a gravação de outros três discos e uma atuação direta no mercado americano que o levará a se estabelecer em Los Angeles a partir de 1989.

Desde que viajou pela primeira vez para a Berklee em 1975, a vida e subsequentemente a carreira profissional de Ricardo Silveira foram acontecendo através de períodos alternados entre o Brasil e os Estados Unidos. Depois de quatro anos nos Estados Unidos, entre 1975 e 1979, período em que começou a sua carreira profissional como músico de estúdio e acompanhador de artistas por volta de 1977, ele voltou a morar no Rio de Janeiro em 1979.

Tomando-se especificamente a carreira com o trabalho autoral iniciada em 1984 a partir do lançamento no Brasil do disco BOM DE TOCAR, até 2010 com o lançamento de ATÉ AMANHÃ (MP,B – 2010 / Adventure Music – 2010) - arco temporal que mais especialmente interessa a presente pesquisa -, a carreira de Ricardo Silveira pode ser dividida em três fases, correspondendo cada fase a um período de maior permanência do guitarrista no Brasil ou nos Estados Unidos.

¹⁴ Além dos oito discos autorais lançados entre 1984 e 2007, foram incluídos os discos HIGH LIFE (WEA Elektra Musician, 1985) e ZIL (Continental, 1987), trabalhos de grupos dos quais Ricardo Silveira tomou parte, contendo cada um desses discos uma composição original sua.

1ª fase: de 1984 a 1988 - Brasil

Discos lançados: BOM DE TOCAR (PolyGram/Fontana, 1984) e RICARDO SILVEIRA (WEA Elektra Musician, 1987) / LONG DISTANCE (PolyGram Verve Forecast, 1988),

Embora nessa fase Ricardo Silveira viajasse com frequência a Nova York, ele teve como base de residência o Rio de Janeiro. Depois do lançamento de seu primeiro disco BOM DE TOCAR e uma animadora recepção por parte do público carioca (formado principalmente por ouvintes das rádios FM, em especial a Globo FM, a qual mantinha uma considerável programação de música instrumental na época), em 1985, num momento em que se encontrava em Nova York, ele foi convidado para se apresentar no 1º Free Jazz Festival do Rio de Janeiro que ia acontecer dali a algumas semanas. O programa desse festival incluía grandes nomes do jazz americano e brasileiro como Sonny Rollins, Joe Pass, Chet Baker, McCoy Tyner, Paulo Moura, Sivuca, Zimbo Trio, Luiz Eça, Heraldo do Monte, Egberto Gismonti, Hélio Delmiro, Pat Metheny Group, Toninho Horta, Marcio Montarrojos, entre outros. Para a ocasião Ricardo Silveira formou um quinteto com o saxofonista americano Steve Slagle, com quem estava tocando em Nova York e os amigos músicos Luiz Avellar (piano), Nico Assumpção (baixo) e Carlos Bala (bateria). Depois da apresentação no festival, o grupo apresentou-se por três semanas, de quarta a sábado, no Jazzmania, casa noturna em evidência no Rio de Janeiro na época, e gravou um disco chamado HIGH LIFE (WEA Elektra Musician, 1985), que daria também nome ao grupo. Em 1987, Ricardo Silveira lançou o seu segundo disco RICARDO SILVEIRA (WEA Elektra Musician, 1987), o qual foi lançado no ano seguinte nos Estados Unidos com o título LONG DISTANCE (PolyGram Verve Forecast, 1988). Ainda nessa fase ele participou como fundador e integrante fixo da Banda ZIL, formada pelos cantores Zé Renato e Claudio Nucci, do quarteto vocal Boca Livre, Marcos Ariel (piano), Zé Nogueira (sax), João Batista (baixo) e Jurim Moreira (bateria). Em 1987 o grupo lançou o disco ZIL (Continental, 1987)

2ª fase: de 1989 a 1999 – EUA

Discos lançados: SKY LIGHT (PolyGram Verve Forecast, 1989), AMAZON SECRETS (PolyGram Verve Forecast, 1990), SMALL WORLD (PolyGram Verve Forecast, 1992) e STORY TELLER (Kokopeli, 1995 / Adventure Music, 2011)

Nesse período Ricardo Silveira voltou a morar nos Estados Unidos, dessa vez, na costa oeste do país, em Los Angeles. Sob contrato com a PolyGram americana, entre 1989 e 1992 ele lançou

outros três discos previstos no acordo assinado com a gravadora e atuou sobretudo no circuito das rádios de *jazz* (com bastante visibilidade no período, sob a designação *adult contemporary jazz* e depois *smooth jazz*) espalhadas pelo país. Todos os seus quatro discos gravados e lançados nos Estados Unidos alcançaram o “top 5” dos mais tocados e dois deles chegaram ao #1 por duas ou três semanas. Depois do lançamento de SMALL WORLD (1982), encerrou-se a relação do guitarrista com a gravadora PolyGram. Seu disco seguinte STORY TELLER (1985) foi lançado nos Estados Unidos pelo selo Kokopeli, à época de propriedade do jazzista Herbie Mann, em cujo grupo Ricardo Silveira tinha tocado no início de sua carreira em 1977 e 1978. Durante essa fase, entre tantos projetos de outros artistas que ele participou como *sideman*, sobretudo em gravações de estúdio, um deles merece uma menção especial: trata-se do disco KICKING CANS (Qwest Records, 1993), de Dori Caymmi, à época também morando em Los Angeles, coincidentemente na mesma rua de Ricardo. A participação de Ricardo Silveira neste disco é bastante destacada. Ainda como artista contratado da PolyGram, a convite do diretor artístico da gravadora Richard Seidel, Ricardo Silveira atuou como produtor do disco MOON STONE (PolyGram Verve Forecast, 1989) de Toninho Horta.

3ª fase: de 2000 a 2010 - Brasil

Discos lançados: NOITE CLARA (MP,B, 2001 / Adventure Music, 2001), OUTRO RIO (MP,B, 2007 / Adventure Music, 2007), e ATÉ AMANHÃ (MP,B, 2010 / Adventure Music, 2010)

Em torno ao final dos anos 1990, Ricardo Silveira voltou a se estabelecer no Rio de Janeiro, conquanto preservou a conexão com os Estados Unidos. Nessa fase, que corresponde a um período de grandes transformações no âmbito da indústria fonográfica mundial em consequência sobretudo dos desdobramentos e expansão da internet (NICOLAU NETTO, 2014), o trabalho autoral de Ricardo Silveira adequou-se a uma tendência mais ou menos generalizada na área da produção musical em todo o mundo e se desvinculou totalmente de uma relação direta com as grandes gravadoras, as chamadas *majors*. Os discos que ele realizou a partir de então são autoproduções, independentes, com lançamentos subsequentemente negociados com os selos MP,B no Brasil e Adventure Music nos Estados Unidos. Além dos dois discos com composições originais próprias - NOITE CLARA (2001), indicado ao Grammy Latino em 2004 na categoria de “melhor CD instrumental”, e OUTRO RIO (2007) – ele lançou um disco em duo com o pianista Luiz Avellar, gravado ao vivo no Teatro Leblon no Rio de Janeiro, em janeiro de 2002 – RICARDO SILVEIRA E LUIZ AVELLAR AO VIVO TOCAM MILTON NASCIMENTO (MP,B, 2003) - todo dedicado à música de Milton Nascimento, com quem ambos

trabalharam como músicos acompanhadores por vários anos. Em 2010 ele lançou ATÉ AMANHÃ (MP,B, 2010 / Adventure Music, 2010), uma releitura de onze de suas composições originais com arranjos de sopros feitos por Vittor Santos (a maior parte), Marcelo Martins, Jessé Sadoc e pelo próprio Ricardo. Entre vários projetos que ele tomou parte nessa fase de retorno ao Brasil, um deles merece especial destaque; o tributo a Moacir no CD duplo, de estúdio, OURO NEGRO (Som Livre, 2001), seguido do DVD, gravado ao vivo no SESC Pinheiros (São Paulo) em 12 de maio de 2005, OURO NEGRO (Som Livre, 2005), ambos produzidos por Mario Adnet e Zé Nogueira, com grande orquestra e participação do próprio Moacir Santos, além dos cantores João Bosco, Djavan e Ed Motta. Ainda nessa fase, Ricardo Silveira realizou um trabalho bastante significativo em sua carreira: o “Estúdio 66”, programa televisivo semanal (Canal Brasil) por ele apresentado, no qual por 73 edições, entre 2006 a 2008, ele recebeu como convidados grandes nomes da música instrumental brasileira, com os quais ele toca junto: Paulo Moura, João Donato, Egberto Gismonti, Hélio Delmiro, Guinga, Marco Pereira, Lula Galvão, Hamilton de Hollanda, Yamandu Costa, entre tantos outros.

Composições

Das 78 composições originais gravadas por Ricardo Silveira e lançadas em disco a partir de BOM DE TOCAR (1984) até ATÉ AMANHÃ (2010), um número significativo de composições pode ser relacionado ao gênero que se convencionou chamar de *fusion*¹⁵, exatamente por ressaltar uma mistura de elementos musicais, especialmente rítmicos, não se adequando, portanto, a uma classificação mais restrita a gêneros bem definidos. A primeira e sobretudo a segunda fase da produção discográfica autoral de Ricardo Silveira são as que reúnem mais composições nessa linha, como por exemplo; “Long Distance”, “Beira do Mar”, “You Can Get What You Want”, “Cats”, “Small World”, “The Vendor”.

Boa parte das 78 composições é caracterizada por um andamento lento, de balada, mas que têm na base alguma relação com determinados ritmos; bossa-nova, samba-canção, *jazz blues*, bolero, ritmos latinos, etc. É o caso de “Dois Irmãos”, “Reflexões”, “Maricy”, “Her Eyes”, “Rio Texas”.

¹⁵ Gênero musical que se desenvolveu no final dos anos 1960, quando músicos combinavam aspectos da harmonia e improvisação do jazz com estilos como funk, rock, rhythm and blues e jazz latino.

Alguns gêneros bem definidos, mais ou menos tradicionais, também aparecem nesse repertório das composições originais de Ricardo Silveira já a partir da primeira fase e principalmente na terceira fase, quando se evidencia no seu trabalho autoral uma significativa transformação, seja nas composições, seja nos arranjos, como também na instrumentação. O choro “Rabo de Foguete”, o frevo “Story Teller”, os sambas “O Monstro e a Flor” e “A Medida do Meu Coração”, “Tango Carioca” e “Choro Bacana” são exemplos dessas composições com gêneros bem definidos.

Um aspecto relevante relacionado ao trabalho de composição de Ricardo Silveira, assim como à sua atividade de instrumentista de um modo geral, diz respeito à guitarra como designação do instrumento que basicamente pode ser de dois tipos: elétrica - a guitarra elétrica propriamente dita - ou acústica, no Brasil comumente chamada de violão. Este, por sua vez, existe em dois modelos principais: o modelo clássico, com 6 ou 7 cordas de nylon e escala com 19 trastes, e o modelo “Folk”, com 6 ou 12 cordas de aço e geralmente 21 trastes. Muitos guitarristas no Brasil como no mundo se especializam em um ou outro tipo de guitarra, o que não raro acontece com aqueles que optam pela música clássica ou erudita, especializando-se, por conseguinte no violão clássico, já que a guitarra elétrica praticamente não tem lugar nessa tradição. Não é o caso de Ricardo Silveira, que desde o início de sua aprendizagem com o instrumento manteve uma relação com os dois tipos básicos; o violão e a guitarra elétrica. De modo que em todos os seus discos se encontra seja um que o outro tipo de instrumento, e no caso do violão, tanto o modelo clássico, com cordas de nylon, quanto o “Folk”, com cordas de aço, inclusive o de 12 cordas.

O uso dessa variedade tipológica do instrumento certamente tem um certo reflexo no trabalho de composição de Ricardo Silveira, resultando em uma diversidade de natureza das composições, associadas a um ou outro tipo de instrumento com suas respectivas técnicas específicas ou preferenciais, alternando-se entre as cordas dedilhadas (*fingerstyle*) e o uso de palheta, ou ainda de técnica híbrida (mistura de palheta e dedos). Composições como “Maricy”, “Upon a Time”, “Northeastern Dreams”, “Noite Clara” e “Outro Rio”, transparecem uma natureza bastante “violonística” de cordas dedilhadas, ao passo que “West 26th”, “Rabo de Foguete”, “Let’s Move On”, “Green Line” e “Bel” denotam uma natureza mais condizente com a guitarra elétrica e o uso de palheta. Certamente que essas distinções são perfeitamente relativas e mutáveis.

Na tabela a seguir, as 78 composições originais de Ricardo Silveira lançadas em disco estão classificadas por gênero, em que pese uma inevitável ambiguidade em grande parte dos casos.

Entre as diversas designações elencadas, “pop flamenco” foi criada por mim na tentativa de reunir num mesmo grupo algumas composições que evocam certos traços associáveis ao estilo flamenco, entremeados de elementos pop. A designação “disco” se refere ao gênero que esteve em voga entre meados dos anos 1970 até meados dos anos 1980 relacionado à *dance music* (SHUKER, 1999).

Composições de Ricardo Silveira classificadas por gênero

	Composição	Autor (es)	Álbum
Fusion	After the Rain	Ricardo Silveira	STORY TELLER (1995)
	Avec Elegance	Ricardo Silveira	AMAZON SECRETS (1990)
	Beira do Mar	Ricardo Silveira	HIGH LIFE (1995) ATÉ AMANHÃ (2010)
	Cats	Ricardo Silveira	SKY LIGHT (1989)
	Francesca	Ricardo Silveira	STORY TELLER (1995)
	Fountain	Ricardo Silveira	STORY TELLER (1995)
	Greenline	Ricardo Silveira	AMAZON SECRETS (1990)
	Hangin’ Out	Ricardo Silveira	SKY LIGHT (1989)
	Haven’t We Met	Ricardo Silveira	SMALL WORLD (1992)
	Highrock Way	Ricardo Silveira	RICARDO SILVEIRA (1987) LONG DISTANCE (1988)
	Long Distance	Ricardo Silveira	RICARDO SILVEIRA (1987) LONG DISTANCE (1988)
	Misterious Woman	Ricardo Silveira	SKY LIGHT (1989)
	Pepe	Ricardo Silveira	SMALL WORLD (1992)
	Small World	Ricardo Silveira	SMALL WORLD (1992)
	The Vendor	Ricardo Silveira	SMALL WORLD (1992)
	Triângulo (Triangle)	Ricardo Silveira	RICARDO SILVEIRA (1987) LONG DISTANCE (1988)
	You Can Get What You Want (Você Pode o Que Quiser)	Ricardo Silveira	SKY LIGHT (1989) ATÉ AMANHÃ (2010)
	West 26 th (Rua 26)	Ricardo Silveira	RICARDO SILVEIRA (1987) LONG DISTANCE (1988) ATÉ AMANHÃ (2010)
Balada	55 (Portal da Cor)	Ricardo Silveira - Milton Nascimento	BOM DE TOCAR (1984) ATÉ AMANHÃ (2010)
	Bel	Ricardo Silveira	SMALL WORLD (1992)
	Dois Irmãos	Ricardo Silveira	BOM DE TOCAR (1984) ATÉ AMANHÃ (2010)
	Espaços	Ricardo Silveira	BOM DE TOCAR (1984)
	Her Eyes	Ricardo Silveira	SKY LIGHT (1989)

Balada	Lua no Mar	Ricardo Silveira	NOITE CLARA (2001)
	Maricy (Her Song)	Ricardo Silveira	BOM DE TOCAR (1984)
	Night Wind	Ricardo Silveira	SMALL WORLD (1992)
	Quiet Motion	Ricardo Silveira	SMALL WORLD (1992)
	Reflexões (Reflections)	Ricardo Silveira	RICARDO SILVEIRA (1987) LONG DISTANCE (1988)
	Rhymes	Ricardo Silveira – Liminha – Don Grusin	SKY LIGHT (1989)
	Rio Texas	Ricardo Silveira	NOITE CLARA (2001)
	That Day in Tahiti	Ricardo Silveira	STORY TELLER (1995)
	Xamba	Ricardo Silveira	BOM DE TOCAR (1984)
Jazz-pop/funk	Always There	Ricardo Silveira	STORY TELLER (1995)
	Around The Lane	Ricardo Silveira	SMALL WORLD (1992)
	Bom de ToCAR (Good to Play)	Ricardo Silveira	BOM DE TOCAR (1984) AMAZON SECRETS (1990) ATÉ AMANHÃ (2010)
	Miles Away	Ricardo Silveira	SMALL WORLD (1992)
	Tell Me All About It	Ricardo Silveira	SMALL WORLD (1992)
	The Puzzle	Ricardo Silveira	STORY TELLER (1995)
	The Rio Thing	Ricardo Silveira	SKY LIGHT (1989)
Samba	A Medida do Meu Coração	Ricardo Silveira - Pedro Luís	OUTRO RIO (2007)
	Backlash	Ricardo Silveira	AMAZON SECRETS (1990)
	Back home	Ricardo Silveira	SMALL WORLD (1992)
	Bom Partido	Ricardo Silveira	NOITE CLARA (2001)
	'Till Tomorrow	Ricardo Silveira	AMAZON SECRETS (1990) ATÉ AMANHÃ (2010)
	O Monstro e A Flor	Ricardo Silveira - Claudio Roditti	OUTRO RIO (2007)
Pop-rock	Dia Bom	Ricardo Silveira	OUTRO RIO (2007)
	Haven't We Met	Ricardo Silveira	SMALL WORLD (1992)
	Let's Move On (Bola pra Frente)	Ricardo Silveira	AMAZON SECRETS (1990) ATÉ AMANHÃ (2010)
	Maromba	Ricardo Silveira – Paulinho Soledade	ZIL (1987)
	Rock	Ricardo Silveira	BOM DE TOCAR (1984)
Pop-flamenco	Com o Tempo	Ricardo Silveira	NOITE CLARA (2001)
	Island Magic	Ricardo Silveira	STORY TELLER (1995)
	Lembranças	Ricardo Silveira	OUTRO RIO (2007)
	Still Think Of You	Ricardo Silveira	STORY TELLER (1995)
Choro	Choro Bacana	Ricardo Silveira	OUTRO RIO (2007)
	Rabo de Foguete (Rocket's Tail)	Ricardo Silveira	RICARDO SILVEIRA (1987) LONG DISTANCE (1988) ATÉ AMAMHÃ (2010)

Disco	Pica-pau	Ricardo Silveira	BOM DE TOCAR (1984)
	Marimba Dance	Ricardo Silveira	AMAZON SECRETS (1990)
Latino	Ingênua	Ricardo Silveira	NOITE CLARA (2001)
	Outro Rio	Ricardo Silveira	OUTRO RIO (2007)
Tango	Olhando a Chuva		NOITE CLARA (2001)
	Tango Carioca	Ricardo Silveira	NOITE CLARA (2001)
Afoxé	Afoxé (Bahia Drive)	Ricardo Silveira	RICARDO SILVEIRA (1987) LONG DISTANCE (1988) ATÉ AMANHÃ (2010)
Baião	Amazon Secrets	Ricardo Silveira	AMAZON SECRETS (1990)
Bolero	O Sol na Janela	Ricardo Silveira	OUTRO RIO (2007)
Frevo	Story Teller	Ricardo Silveira	STORY TELLER (1995)
Reggae	Sun Splash	Ricardo Silveira	SKY LIGHT (1989)
Toada	Raíces	Ricardo Silveira	BOM DE TOCAR (1984)
Outros	Água de Nascente	Ricardo Silveira	OUTRO RIO (2007)
	Chuva de Manhã	Ricardo Silveira	OUTRO RIO (2007)
	Magical Fantasy	Ricardo Silveira	SKY LIGHT (1989)
	Melhores Tempos	Ricardo Silveira	OUTRO RIO (2007)
	Moonlight in Rangiroa	Ricardo Silveira	OUTRO RIO (2007)
	Noite Clara	Ricardo Silveira	NOITE CLARA (2001)
	Northestern Dreams	Ricardo Silveira	AMAZON SECRETS (1990)
	To Be With You	Ricardo Silveira	SMALL WORLD (1992)
	Upon A Time	Ricardo Silveira	STORY TELLER (1995)
	Viver em Paz	Ricardo Silveira	OUTRO RIO (2007)

Harmonia jazz

A experiência dos dois anos em que frequentou a Berklee entre 1975 e 1977, quando entrou em contato com os métodos e procedimentos desenvolvidos pela escola, especialmente em relação ao estudo de harmonia e improvisação, certamente serviu de base, fornecendo a Ricardo Silveira um certo fundamento teórico-prático sobre o qual se assentaria o trabalho de elaboração de composições que ele passaria a desenvolver nos anos a seguir.

A Harmonia Jazz tem como raiz a mesma teoria musical da tradição europeia desenvolvida sobretudo com a invenção do sistema temperado. Fundamentalmente ela se diferencia da harmonia clássica tradicional por considerar os acordes como blocos de notas representados por cifras que resumem as relações entre as vozes que os formam, sem que a condução dessas vozes seja uma questão essencial (contrariamente ao que acontece na harmonia clássica). Ou seja, o pensamento harmônico na Harmonia Jazz é “totalmente vertical” (ALMADA, 2015, p. 60).

Com base no princípio da alternância entre tensão e repouso que caracteriza a música tonal, os acordes construídos a partir de cada um dos sete graus da escala maior (modo jônico), constituindo assim uma tonalidade, estabelecem entre si relações segundo critérios hierárquicos derivados do fenômeno acústico da *série harmônica* (referencial para o estabelecimento da consonância ou dissonância dos intervalos) que lhes atribuem qualidades de maior ou menor estabilidade no contexto gravitacional em torno ao centro da tonalidade. Os acordes são assim classificados e distribuídos em três áreas harmônicas: área de tônica, de dominante e de subdominante. O caráter de liberdade e isenção em relação à condução das vozes na Harmonia Jazz induz a que a harmonização da escala não apenas seja preferencialmente feita por tétrades diatônicas (diferenciando-se da harmonia clássica de pensamento harmônico horizontal com base em tríades), mas também que os acordes sejam estendidos com a agregação de notas de tensão respectivamente ao *modo grego* de cada acorde. É nesse contexto harmônico fundado a partir de tétrades diatônicas que a cadência clássica tradicional **IV, V, I**, é praticamente substituída pela cadência **II, V, I**, típica no *jazz* e na música popular em geral.

A partir do conjunto inicial dos sete acordes que compõem a tonalidade do modo maior, se desdobram alguns procedimentos destinados à ampliação e enriquecimento do campo tonal com a utilização de acordes tomados de empréstimo das tonalidades próximas ou vizinhas. Disponibilizam-se assim os acordes de dominante secundária e seus respectivos “II cadenciais”, os acordes SubV,

as tétrades diminutas e os acordes das regiões da dominante, da subdominante e da tonalidade homônima menor, isso tudo constituindo um grande leque de possibilidades para a harmonização e reharmonização. De maneira análoga e de acordo com as especificidades, se procede em relação a tonalidade do modo menor. Na abordagem de Ian Guest (1996) - formado na Berklee e um dos pioneiros na introdução do sistema da Harmonia Jazz no Brasil adaptando-a à música popular brasileira - o tom maior e o homônimo menor se combinam, os acordes de um podendo servir ao outro, assim chamados “acordes de empréstimo modal” (AEM). (GUEST, 1996)

Highrock Way

A composição “Highrock Way”, presente no disco RICARDO SILVEIRA (1987) / LONG DISTANCE (1988), é bastante indicativa dessa relação de Ricardo Silveira com o sistema da Harmonia Jazz, disciplina basilar na orientação didática da Berklee. O nome escolhido para a música é sugestivo da relação com a escola; Highrock Way é uma rua em Boston onde se situava uma casa que Ricardo Silveira dividiu com amigos por um período quando frequentava a Berklee. Ele conta que a composição se desenvolveu a partir do arpejo de um E7M(6), numa posição tocada a partir do 4º traste da guitarra, tendo na primeira e sexta cordas soltas a tônica do acorde. Ao deslocar a posição (as três notas não soltas) de um traste abaixo, mantendo soltas a primeira e sexta cordas, obtém-se um Am7(11)/E. “Brincando” de arpejar com esses dois acordes, como num *vamp*, nessas específicas posições em que se explora um certo recurso “idiomático” do instrumento relativamente ao uso das cordas soltas, lhe veio espontaneamente de alterna-los num ritmo em compasso 5/4, quem sabe, num lampejo de memória de “Take Five” de um dos primeiros discos de jazz que adquiriu na adolescência no Rio de Janeiro.

The image shows two staves of musical notation for the introduction of "Highrock Way". The key signature is E major (one sharp) and the time signature is 5/4. The first staff begins with an E7M(6) chord and then moves to an Am7(11) chord. The melody consists of eighth notes. The second staff repeats the same sequence of chords and melody, but with quarter notes. The notation is presented on a light yellow background.

Fig. 1 – Introdução de “Highrock Way” (RICARDO SILVEIRA, 1987)

Na gravação, essa introdução de oito compassos é alongada de outros oito compassos, onde entra uma segunda guitarra, resultando a sobreposição dos arpejos tocados pelas duas guitarras num aumento de tensão nos acordes que se formam sobre um baixo pedal em **mi**. Entrepondo-se aos arpejos das duas guitarras, o flugelhorn de Marcio Montarroyos complementa a introdução com uma linha de poucas notas apoiadas pelo baixo de Nico Assumpção e os pratos de Claudio Infante.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The key signature is E major (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure is labeled with the chord E7M(6)9. The second measure is labeled with Am7(11)b6/E. The second staff also begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure is labeled with E7M(6)9 and the second measure with Am7(11)b6/E. The notation consists of arpeggiated chords, with notes beamed together and stems pointing in various directions to indicate the sequence of notes.

Fig. 2 – Introdução de “Highrock Way” com duas guitarras. (RICARDO SILVEIRA, 1987)

A relação harmônica que se estabelece entre os dois acordes, E7M(6) e Am7(11), é de vizinhança, por pertencerem a tonalidades homônimas - mi maior e mi menor respectivamente - onde eventualmente os acordes de uma tonalidade são usados pela outra como “acordes de empréstimo modal” (AEM) (GUEST, 1996). Toda a progressão de acordes da primeira parte da composição – parte A – se desenvolve dentro dessa relação de empréstimo modal, conforme podemos ver na análise harmônica indicada na figura 3:

Fig. 3 – Parte A de “Highrock Way” (RICARDO SILVEIRA, 1987)

A melodia da parte A se desenvolve de maneira linear a partir do motivo apoiado sobre a célula rítmica quinaria (fig. 4), partindo das notas consonantes dos arpejos dos acordes e gradualmente incorporando notas de tensão em correspondência com a progressão de acordes.

Fig. 4 – Célula rítmica quinaria da parte A em “Highrock Way” (RICARDO SILVEIRA, 1987)

A parte B de Highrock Way, como que para contrastar a linearidade melódica da parte A, embora Ricardo Silveira tivesse escrito o tema correspondente a essa parte, no fonograma em questão ele optou por uma melodia improvisada baseada numa combinação de arpejos da progressão harmônica com uso de algumas notas da extensão dos acordes. A transcrição (fig. 5) corresponde ao primeiro B na gravação. A parte B é tocada outras duas vezes, sempre com diferentes melodias improvisadas seguindo o mesmo critério.

B I E/B V/V F#A# V B/A I E/G# V/IV A/G IV D/F#

V/VI G#7(sus4) V/V F#7(sus4) V B7(sus4) I E V/V F#A# V B/A I E/G#

V/IV A/G IV D/F# V/VI G7(sus4) V/V F#7(sus4) bII7M F7M(#11)

D.C.

Fig. 5 – Parte B de “Highrock Way” (RICARDO SILVEIRA, 1987)



A casa na Highrock Way (Rua Highrock) em Boston, espécie de “república” onde Ricardo Silveira morou por um período quando frequentou a Berklee. A Highrock Way foi homenageada dando nome a uma de suas composições.

A balada “Reflexões”, presente no mesmo disco RICARDO SILVEIRA (WEA Elektra Musician, 1987) / LONG DISTANCE (PolyGram Verve Forecast, 1988), exemplifica também um tipo de elaboração harmônica que pressupõe uma certa noção do sistema harmônico jazzístico (fig. 6).

The musical score for "Reflexões" is presented in 4/4 time with a tempo of 94. It features a complex harmonic structure with various jazz chords and melodic lines. The score is divided into sections: INTRO, A, B, and a final section. The chords used include Am9, Am9(#5), Am9(6), Am9(#5), Am9, Am9(6), E7(#9), Im, Am9, A7M, A7M(9), bIII7M, C7M/G, IV, D/F#, V7, E7(sus4), E7(#5), F#m7(11), VIIIm7, G#m7, G#m7, IIIm7, C#m7, C#m7, VIIm7, F#m7(11), F#m7(11), VIIIm7, G#m7, G#m7, IIIIm7, C#m7, bIII7M, C6, V7M, E7MB, V7/V, F#A#, G#7M, G#6, bIII7M, C7M, IV, D/F#, V7, E7(sus4), and E(#5). The score includes melodic lines with triplets and a double bar line indicating a repeat.

Fig. 6 – Reflexões (Silveira). (RICARDO SILVEIRA, 1987)

Influência do Rock

Sob outra perspectiva, o conjunto de experiências adquiridas por Ricardo Silveira desde a primeira adolescência, quando inicialmente se envolveu com a música e com a guitarra, no contexto do Rio de Janeiro da segunda metade dos anos 60 e início dos 70, constitui um forte traço distintivo de sua geração, exatamente pelas profundas transformações culturais pelas quais a música (e a guitarra elétrica em particular) passou naquele período, ocasionando o surgimento de novos paradigmas em várias esferas da produção artística.

Essa relação é explícita e celebrada no tema “Rock”, presente no disco BOM DE TOCAR (1984), assim como em “Let’s Move On” (AMAZON SECRETS, 1990) e “Haven’t We Met” (SMALL WORLD, 1992), com vários dos elementos que o gênero suscita, desde o *beat* característico, às levadas de guitarra e piano, uso de *riffs* e linhas de contorno com notas graves tocadas pela guitarra com timbre distorcido. De natureza similar, de certa maneira, também em composições como “55” (BOM DE TOCAR, 1984), “Bel” (SMALL WORLD, 1992) e “Green Line” (AMAZON SECRETS, 1990).

É a propósito de “55” - posteriormente intitulada “Portal da Cor”, com letra de Milton Nascimento, por este gravada e lançada em seu disco “ENCONTROS E DESPEDIDAS” (1985) - que Ricardo Silveira comenta em entrevista, que a melodia da parte A executada pela guitarra com *double stops*¹⁶ em movimento oblíquo (fig. 7), tem uma certa relação com o estilo de Jimi Hendrix, guitarrista ícone do *rock blues* do final dos anos 1960.



Figura 7 – Parte A de “55” (BOM DE TOCAR, 1984). (Ricardo Silveira)

¹⁶ Técnica usada com a guitarra para executar uma melodia (ou *riff*) com duas notas tocadas simultaneamente.

Uma certa associação estilística pode ser observada entre “55” de Ricardo Silveira com algumas passagens de “Little Wing” de Jimi Hendrix (fig. 8).



Fig. 8 – Introdução de “Little Wing” (Jimi Hendrix). (1967)

O *double stop* como recurso idiomático do instrumento também aparece na introdução de “Honk Tonk Woman”, dos Rolling Stones (fig. 9), executada pelo guitarrista Keith Richards, eventualmente mencionado por Silveira como referência no âmbito do rock.



Fig. 9 – Introdução de “Honk Tonk Woman” (Jagger/Richards). (1969)

O guitarrista Pat Metheny também se utiliza de recurso semelhante em “Travels” (Metheny) (fig. 10)



Fig. 10 – Parte A de “Travels” (Metheny). (TRAVELS, 1982)

Improvisação

Desde os primeiros contatos com a guitarra a partir dos 11 anos de idade, a improvisação musical foi um atrativo para Ricardo Silveira e se tornaria um componente essencial no seu trabalho como músico profissional. Também nesse aspecto, a sua passagem pela Berklee lhe proporcionou uma experiência bastante significativa, dado que é exatamente com a proposta pioneira do estudo sistemático da improvisação (em concomitância com o estudo da harmonia jazz) que a Berklee desde o início representou um marco na história da educação musical no mundo contemporâneo e permanece como referência primordial até os dias de hoje.

A partir das codificações e métodos desenvolvidos pela escola, a improvisação jazzística, antes tendencialmente considerada uma capacidade inata e inexplicável, se tornou acessível por meio da aquisição de conhecimentos teórico-práticos e de técnica. Essa concepção de improvisação está diretamente associada ao jazz como uma de suas principais contribuições ao desenvolvimento da música num âmbito universal. O termo jazz ganha dessa maneira uma acepção de “abordagem”, ao invés de gênero ou estilo, passível de ser adotada e incorporada por outras culturas musicais dos mais diversos lugares do mundo. (LAWN / HELLMER, 1996)

Esforços por uma esquematização da improvisação jazzística por categorias vêm sendo realizados desde os anos 1950. Em seu artigo “Jazz Taxonomies” (GIVAN, 2003), Ben Givan desenvolve uma elaborada síntese em ordem cronológica das proposições de cinco autores (que

estão entre as contribuições mais determinantes nesse campo), a partir da ‘dicotomia’ de André Holdeir, o qual originalmente dividiu a improvisação jazzística em duas categorias básicas: “frase temática” (*theme phrase*) e “frase de variação” (*variation phrase*). Por “frase”, Holdeir se referia ao solo melódico, o improviso. Na primeira categoria, o improvisador basicamente faz alterações mínimas da melodia (composição) pré-existente. Na segunda categoria, a “frase de variação”, Holdeir subdividiu em dois tipos principais: a “paráfrase” (*paraphrase*), onde as notas principais da melodia correspondem claramente as notas do tema, e a “frase chorus” (*chorus phrase*), cuja única coisa em comum que a variação tem com o tema é a progressão harmônica.

Concentrando-se na categoria da “frase chorus”, Gunther Schuller contrapõe à crítica de que a improvisação média seria “principalmente uma junção de idéias não relacionadas”, defendendo uma possível unidade estrutural, de uma organização interna, da peça em torno a um tema não necessariamente derivado da melodia pré-existente.

Para o pesquisador Thomas Owen, todo jazzista maduro desenvolve um repertório de fórmulas e frases que ele usa durante os seus improvisos. Numa certa medida, os solos de improvisos seriam pré-concebidos. Ainda assim, do ponto de vista de Owen, o bom improvisador é aquele que cria continuamente novos motivos e frases para o seu repertório de bem exercitadas fórmulas e ideias.

A essa formulação de Owen, Barry Kernfeld classificou como “improvisação formulaica” (*formulaic improvisation*). Kernfeld definiu ainda a categoria “improvisação motívica” (*motivic improvisation*), na qual o improviso se dá por meio de um processo de associação de motivos em que “uma ideia se desenvolve a partir de outra”. Em seu esquema de três partes (Parafrásica, Formulaica e Motívica), Kernfeld considera que, grosso modo, os improvisos se relacionam a uma das três categorias, sendo que na prática o improvisador no curso de um mesmo solo usa mais de uma ou até mesmo todas as categorias, frequentemente justapondo uma à outra.

Henry Martin faz uma revisão do esquema de Kernfeld e defende a ideia de que o uso de fórmulas está presente em todos os tipos de improvisação.

Ponderando com base nas formulações desses cinco autores, Givan finalmente propõe um esquema de seis partes, ressaltando, contudo, a inevitável ambiguidade que dele deriva.

- 1) **Improvisação parafrásica** (*paraphrase improvisation*): deriva do tema, o improviso se mantém em cima ou próximo da forma original.
- 2) **Improvisação temática** (*thematic improvisation*): deriva do tema, mas envolve procedimentos de

desenvolvimento que podem desassociar fragmentos do tema de suas localizações originais.

3) **Improvisação formulaica** (formulaic improvisation): deriva do repertório de fórmulas do improvisador.

4) **Improvisação formulaica-motívica** (formulaic-motivic improvisation): deriva do repertório de fórmulas do improvisador, mas passa por procedimentos de desenvolvimento. Embora as fórmulas habituais do improvisador geralmente sejam bastante estáveis, potencialmente pode ocorrer de passarem por modificações em um determinado solo.

5) **Improvisação frase chorus** (chorus phrase improvisation): deriva da invenção espontânea. Qualquer improvisação sem procedimentos de desenvolvimento, não baseadas em fórmulas nem no tema.

6) **Improvisação motívica** (motivic improvisation): deriva da invenção espontânea mas envolve procedimentos de desenvolvimento.

Além das seis categorias, duas fontes adicionais para o improvisador são: 1) as ‘citações’ de outras músicas e 2) as idéias tocadas por outros músicos no mesmo grupo (da seção rítmica ou outros solistas). Este último procedimento é característico da improvisação coletiva interativa. Givan considerou que estes procedimentos são comparativamente raros, motivo pelo qual, para efeito de simplificação, eles não entraram como categoria em seu esquema.

A compreensão da progressão de acordes (*chorus*) por meio da análise harmônica abre o caminho para uma abordagem inicial à improvisação com base em escalas e modos diatônicos criteriosamente selecionados. A utilização de arpejos, além das escalas e modos, constitui também recurso essencial dentro da improvisação sobre *chorus*, a despeito de uma quase inevitável associação que se estabelece com o estilo do *jazz bebop*. Vale lembrar que foi exatamente o *bebop* que forneceu a maior parte dos elementos sobre os quais a teoria da harmonia jazz foi deduzida. (BERENDT / HUESMANN, 2015; ALMADA, 2015)

O papel que as raízes africanas exerceram no processo de formação da cultura musical norte americana sobretudo a partir do início do século XX foi crucial. Dentre os produtos que derivaram dessa hibridação entre cultura europeia e africana, o *blues*, com suas características altamente identitárias - uso do acorde com a sétima da dominante na função de tônica ou subdominante, progressão de 12 compassos com três frases (pergunta / repetição da pergunta / resposta), escala com as *blue notes* – se destaca como uma das mais incisivas influências no panorama musical do século XX.

É com base nessas observações que podemos identificar e situar o trabalho de improvisação de Ricardo Silveira como fundamentalmente associado a abordagem da improvisação jazzística em conexão com elementos de linguagem relacionados ao *blues* (presentes no *rock*, no *jazz*, no *jazz/rock*, etc.), além de traços da cultura musical de tradição brasileira.

A seguir, alguns dos recursos usados com recorrência nos solos de Ricardo Silveira.

1) Arpejos

A utilização de arpejos é um dos traços mais característicos nos solos de Ricardo Silveira. Desde o seu primeiro disco BOM DE TOCAR (1984), este recurso foi empregado por ele na construção de frases melódicas e ao longo do tempo tornou-se um material basilar em seu “repertório de fórmulas”, como pode ser considerado de acordo com o esquema anteriormente mencionado proposto por Ben Givan (2003).

Desde o surgimento do *jazz bebop* na década de 1940, especialmente no estilo desenvolvido pelo saxofonista Charlie Parker, o emprego do arpejo na improvisação jazzística tornou-se amplamente difundido. A concepção se baseia na combinação (ou superposição) de arpejos (tétrades ou tríades) do mesmo campo harmônico ou de campos harmônicos diferentes, quase sempre intercalados com notas de passagem diatônicas ou cromáticas. A conexão dos arpejos produz sonoridades que variam entre a consonância e uma maior ou menor dissonância de acordo com os arpejos empregados no campo harmônico determinado.

No fragmento do solo (fig. 11) em “Bom de Tocar” (BOM DE TOCAR, 1984), Ricardo Silveira utiliza o arpejo de Em7 contra o acorde de C7M, seguido do mesmo arpejo de Em7 (uma oitava acima) contra o acorde de Bm7 (contemplando respectivamente a nona de C7M (a nota ré, sétima menor em Em7), a décima primeira e a sexta menor de Bm7 (as notas mi e sol, tônica e terça menor em Em7)). Em seguida (compassos 3 e 4) ele usa os arpejos diretos dos acordes.

The image shows a musical score snippet for the solo in "Bom de Tocar". It consists of two staves of music in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains measures 1 through 6. Above the notes, chords are indicated: C7M (measures 1-2), Bm7 (measures 2-3), Am7 (measure 3), Bm7 (measure 4), Em7(9) (measure 5), D♭7(♯9) (measure 6), B (measure 7), C7M (measure 8), and Bm7 (measure 9). The second staff contains measures 10 through 13. Above the notes, chords are indicated: Am7 (measures 10-11), Bm7 (measures 11-12), C7M (measure 12), and Bm7 (measures 12-13). The melody is primarily composed of eighth-note arpeggiated figures, with some longer notes and ties in the later measures.

Fig. 11 – trecho do solo em Bom de Tocar (BOM DE TOCAR, 1984) com utilização de arpejos. (1'23 a 1:37)

O exemplo abaixo (fig. 12) é um trecho do improviso em “Her Eyes” (SKY LIGHT, 1989), onde o solo inteiro é feito sobre um *chorus* A A B A num total de 64 compassos. O trecho na transcrição corresponde ao último A. As notas dos primeiros quatro compassos podem ser analisadas como a terça (ré#) e a quinta (fá#) de B7M e a terça (dóX) e a quinta (mi#) de A#7(b13). A partir do décimo compasso Ricardo Silveira utiliza uma combinação dos arpejos de Bm7 e G intercalados pelas notas lá e lá# contra o acorde de G7M com finalização na nota mi do acorde subsequente C7M. Em seguida (compassos 13 e 14), ele faz uma combinação da terça (ré#) e quinta (fá#) do arpejo de **B7M** com o arpejo do F#7M contra o acorde de B7M, com finalização **na nota** no E6(9), onde o arpejo de um E7M (compassos 15 e 16) serve de conclusão da frase.

Fig. 12 – Improviso em Her Eyes (SKY LIGHT, 1989) com emprego de arpejos. (2’34’’ a 3’02’’)

No improviso em “O Monstro e a Flor” (OUTRO RIO, 2007), o mesmo tipo de recurso de combinação de arpejos é bastante evidente como traço estilístico na linguagem de Ricardo Silveira (fig. 13). O arpejo de C#m7 se conecta ao arpejo de A7M tocados contra o acorde de A7M (compasso 2), conectando-se ainda ao arpejo de D7M contra o acorde E7(sus4)9 (compasso 3). No compasso 6 a frase continua a partir da combinação do arpejo de E com o arpejo de A7M contra o acorde A7M e no compasso 8 o arpejo da tríade Eb é tocado contra o acorde A7, contemplando as alterações b9 (sib) e b5 (mib), analisando do ponto de vista do A7.

Fig. 13 – Trecho do solo em “O Monstro e A Flor” (OUTRO RIO, 2007) (1’12” a 1’20”)

2) Escalas, *licks* e padrões melódicos

A escala de blues (T, b3, 4, #4, 5, b7) - em alternância com a escala dórica (T, 2, b3, 4, 5, 6, b7) -, é usada com frequência nos solos de Ricardo Silveira, especialmente na primeira e boa parte da segunda fase de sua carreira (de 1984 até a primeira metade dos anos 1990, tomando o lançamento do disco BOM DE TOCAR como ponto de partida). Nesse período o timbre de sua guitarra elétrica (quase sempre de corpo maciço) se caracteriza por um certo efeito de *overdrive* e *sustain* (proporcionado pelo amplificador valvulado ou pedal de efeito). O fraseado nos solos reflete uma certa linguagem típica da guitarra *rock blues* difundida mundialmente sobretudo durante as décadas de 1960 e 1970. O uso de *licks* criados a partir da exploração de características idiomáticas da guitarra, especialmente a elétrica (ou a acústica com cordas de aço), por meio de técnicas como *bends*, portamento e ligados ascendentes e descendentes, facilitam e viabilizam certas sequências de notas (por exemplo, a passagem cromática 4, #4, 5 da escala de blues) produzindo uma expressão de sonoridade bastante característica.

No solo em “Bom de Tocar” (1984), a semi-frase na figura 14 ilustra esse tipo de procedimento e efeito. A digitação da escala de blues na guitarra, na fôrma com a tônica mais grave iniciando na sexta corda com o dedo 1 (indicador) da mão esquerda, oferece algumas expressões idiomáticas amplamente compartilhadas. No caso, a nota mi tocada na primeira corda (12° traste) e repetida na segunda corda com um *bend* a partir do ré, e de maneira análoga, a nota si tocada na segunda e terceira cordas (*bend* a partir do lá na terceira corda), contribuem a conferir ao solo o efeito identitário relacionado ao *rock blues*.



Fig. 14 – trecho do solo em **Bom de Tocar (BOM DE TOCAR, 1984)**. (1'17 a 1'26'')

O solo em “55” (BOM DE TOCAR, 1984) (fig. 15) é bastante representativo dessa expressividade *rock blues* na improvisação de Ricardo Silveira na primeira fase de sua carreira. O uso de *bends* e *pull off* (compassos 9, 10, 11 e o 12) e nota longa (compasso 13), possível graças ao efeito *sustain* do *overdrive* são detalhes técnicos relevantes na produção dessa linguagem e sonoridade.

Fig. 15. Solo em “55” (BOM DE TOCAR, 1984). (1’59” a 2’44”)

Os dois *chorus* do solo em “Hangin’ Out” (SKY LIGHT, 1989) são particularmente abundantes em padrões melódicos (*patterns*) e *licks* fundamentalmente criados a partir da assimilação da escala de blues e a sua peculiar sonoridade derivada das tensões geradas pelas “*blue notes*”. O título da música, “Hangin’ Out”, expressão em inglês que corresponde aproximadamente a “dando um rolé”, sugere a natureza da composição e do improviso, em ritmo *funk*, tempo rápido e com uma cuíca realçando o caráter *fusion* da música. Importante salientar que SKY LIGHT é o primeiro dos três discos de Ricardo Silveira gravados inteiramente nos Estados Unidos sob o contrato com a PolyGram americana visando o mercado relacionado ao *fusion* e o subsequente *smooth jazz* com a sua profusão de rádios especializadas espalhadas pelo país.

O *lick* na figura 16 é bastante ilustrativo da expressividade *blues* no solo, assim como do aproveitamento do recurso idiomático do instrumento nessa linguagem.

Fig. 16 – Blues *lick* no solo de “Hangin’ Out” (SKY LIGHT, 1989). (3’27” a 3’30”)

Padrões melódicos (*patterns*)¹⁰ são recursos usados com frequência na construção de solos no *rock* (especialmente *rock progressivo* e *heavy metal*) como também no *jazz* contemporâneo. Grosso modo, o princípio é executar reiteradamente uma determinada sequência de notas como um motivo ou estrutura fixa, eventualmente movendo-se ascendente ou descendente, ajustando-se diatonicamente ou, de qualquer forma, com base nos intervalos que definem a escala em que o padrão se insere. O exemplo abaixo (compasso 5 e 6 da fig. 17) no solo em “Hangin’ Out” é um padrão dos mais simples, baseado no intervalo de terça (dentro da escala dórica de Si neste caso). O padrão se define pela sequência T, b3, T; 2, 4, 2; b3, 5, b3; 4, 6, 4; etc.

The image displays a musical score for the song "Hangin' Out" by Sky Light (1989). It consists of four staves of music in 4/4 time, with a key signature of two sharps (D major). The first staff shows measures 1 and 2 with chords Bm7 and E7(9). The second staff shows measures 3 and 4 with chords G7, F#7, and Bm7. The third staff shows measures 5 and 6, where the melodic pattern is highlighted with red boxes. The fourth staff shows measures 7 and 8 with chords G7, F#7, and Bm7. The melodic pattern in measures 5 and 6 is based on the interval of a third (T) and is defined by the sequence: T, b3, T; 2, 4, 2; b3, 5, b3; 4, 6, 4; etc.

Fig. 17 – padrão melódico em Hangin’ Out (SKY LIGHT, 1989). (2’22 a 2’24’)

O exemplo nos dois primeiros compassos da figura 18 não chega a reproduzir exatamente uma estrutura fixa, mas é evidente o seu caráter de padrão melódico, baseado, neste caso, na posição (ou fôrma) sobre a escala da guitarra, como indica a tablatura.

Fig. 18 – Padrão melódico em “Hangin’ Out” (SKY LIGHT, 1989).

O padrão na figura 19 aplicado sobre a escala dórica de Si se baseia em intervalos de sexta. Tomando o acorde de Si dórico como ponto de partida, a fórmula do modelo é: tônica (omitida), 6, 11, 6, 5. De onde segue (ascendentemente): 2 (omitida), b7, 5, b7,6; b3 (omitida), T, 6, T, b7, etc.

Fig. 19 - Padrão melódico em “Hangin’ Out”. (3’15” a 3’19”)

Padrão melódico semelhante ao da figura 18 usado por Ricardo Silveira em “Hangin’ Out” se encontra no solo do guitarrista Pat Metheny em “Have You Heard” (LETTER FROM HOME, 1989).

Fig. 20 – Trecho do solo de Pat Metheny em “Have You Heard”. (3’27” a 3’38”)

4) Melodia em oitavas

O uso do intervalo de oitava na frase melódica é uma “marca registrada” do guitarrista Wes Montgomery (1923 – 1968), tendo se tornado bastante característico na linguagem da guitarra jazzística. George Benson (1943 -) é um dos guitarristas contemporâneos que mais incorporaram elementos do estilo de Wes. A partir da terceira fase da carreira de Ricardo Silveira, o uso das oitavas também se tornou bastante recorrente em seus improvisos. O exemplo abaixo (fig. 20) é do solo em “Bom Partido”, faixa do disco NOITE CLARA (2001).

The image shows a musical score for a guitar solo in E minor, 4/4 time. The score is divided into five staves, each representing a measure or a group of measures. The chords are indicated above the notes: Em7, A7(sus4), and A7. The melody is written in a style that combines chordal textures with melodic lines, characteristic of chord melody playing. The notes are often beamed together, and there are many slurs and ties, indicating a complex and fluid melodic line. The overall feel is that of a classic jazz guitar solo.

Fig. 21 – Melodia em oitavas no solo de “Bom Partido” (NOITE CLARA, 2001) (3’07’’ a 3’39’’)

5) Chord melody

A chamada *chord melody* é uma das mais distintivas e tradicionais formas de expressão no estilo da improvisação jazzística na guitarra. Wes Montgomery e Joe Pass (1929 – 1994) estão entre os mais celebres guitarristas que contribuíram a desenvolver, difundir e popularizar esse recurso de expressão. Ricardo Silveira gradualmente a incorporou à sua linguagem, como no exemplo (fig. 22) do solo em “O Monstro e a Flor” (OUTRO RIO, 2007).

Fig. 22 – Chord melody no improviso em **O Monstro e a Flor** (OUTRO RIO, 2007) (1'51'' a 2'08'')

6) Elementos rítmicos

Um aspecto relevante na improvisação de Ricardo Silveira, especialmente na terceira fase de sua carreira, são as figuras rítmicas com antecipações, quiálteras e hemíolas, tradicionais no choro (CÔRTEZ, 2012), como também no samba violonístico próximo ao estilo de Baden Powell. No disco NOITE CLARA (2001) Ricardo Silveira faz uma releitura de “Consolação” (Powell / Moraes) com violão e guitarra elétrica, evidenciando uma aproximação a Baden Powell, mas é em OUTRO RIO (2007), disco quase inteiramente violonístico (“Choro Bacana” e “Viver em Paz” são as únicas músicas em que a guitarra elétrica é usada, em adição ao violão) que a relação fica mais explícita. A composição “A medida do meu coração” (Silveira / Pedro Luiz), cantada por Maria Rita, presente nesse disco, remete diretamente ao Baden Powell dos Afro Sambas.

a) Antecipação. Exemplos (figuras 23 e 24) no improviso em “O Monstro e a Flor” (OUTRO RIO, 2007)

45 Dm7(11) // Bm7 E7

49 C#m7 F#7 Bm7 E7

Fig. 23 – antecipações em “O Monstro e a Flor” (OUTRO RIO, 2007)

29 Bm7 E7 C#m7 F#7

Fig. 24 – antecipação em “O Monstro e a Flor” (OUTRO RIO, 2007)

b) Quiálteras. Exemplos no improviso em “O Monstro e a Flor” (OUTRO RIO, 2007)

21 A7M // Em7 A7

25 C#7(#9) // F#7(13) F#7(b13)

Fig. 25 – quiálteras no improviso em “O Monstro e a Flor” (OUTRO RIO, 2007). (1'34" a 1'38")

c) **Hemíolas.** Exemplo (fig. 26) no improviso em “O Monstro e a Flor” (OUTRO RIO, 2007)

Fig. 26 – hemíolas no improviso em “O Monstro e a Flor” (OUTRO RIO, 2007). (2’19” a 2’23”)

O solo em “Outro Rio” (figs. 27 e 28), composição que dá título ao disco de Ricardo Silveira lançado em 2007, é bastante exemplificativo do estilo desenvolvido pelo guitarrista desde o lançamento de BOM DE TOCAR em 1984. Nos 65 compassos do improviso sobre dois *chorus* A A B A que definem a composição, pode-se notar a utilização dos recursos de expressão anteriormente mencionados, solidamente incorporados e elaborados por Ricardo ao longo do improviso. A construção do solo seguindo a sequência: 1) linhas melódicas com notas individuais – partes A1, A2 e B1, 2) melodia em oitavas – partes A3, e A4, e 3) *chord melody* – partes A5, B2 e A6, evoca o esquema característico nos improvisos de Wes Montgomery.

♩ = 110 Outro Rio (solo) Ricardo Silveira

A1 Cm7 Fm7 // // A \flat 7(13) G7(\flat 5)

6 Cm7 Fm7 // A \flat 7(13) G7(\flat 13) Cm7 G7(\sharp 9)

A2 Cm7 Fm7 // // A \flat 7(13) G7(\flat 5)

10 Cm7 Fm7 // A \flat 7(13) G7(\flat 13) Cm7 C7(\flat 9)

14 Cm7 Fm7 // A \flat 7(13) G7(\flat 13) Cm7 C7(\flat 9)

B1 Fm7(9) B \flat 7(13) Em7(9) A7(13)

18 E \flat m7(9) A \flat 7(13) Dm7(11) G7(\sharp 5) \flat 9

22 Cm7 Fm7 // // A \flat 7(13) G7(\flat 5)

A3 Cm7 Fm7 // // A \flat 7(13) G7(\flat 5)

26 Cm7 Fm7 // A \flat 7(13) G7(\flat 13) Cm7 G7(\sharp 9)

30 Cm7 Fm7 // A \flat 7(13) G7(\flat 13) Cm7 G7(\sharp 9)

Fig. 27 – 1^o chorus do solo de Ricardo Silveira em “Outro Rio” (OUTRO RIO, 2007). (1’42” a 2’42”)

34 **A4** Cm7 Fm7 // // Ab7(13) G7(b5)

38 Cm7 Fm7 // Ab7(13) G7(b13) Cm7 G7(#9)

42 **A5** Cm7 Fm7 // // Ab7(13) G7(b5)

46 Cm7 Fm7 // Ab7(13) G7(b13) Cm7 C7(#9)

50 **B2** Fm7(9) Bb7(13) Em7(9) A7(13)

54 Ebm7 Ab7(13) Dm7(11) G7(#5)b9

58 **A6** Cm7 Fm7 // // Ab7(13) G7(b5)

62 Cm7 Fm7 // Ab7(13) G7(b13) Cm7 G7(#9)

Fig. 28 – 2° *chorus* do solo de Ricardo Silveira em “Outro Rio”. (2:43 a 3’45”)

Capítulo 3

Os tópicos de caráter socio-histórico abordados complementarmente neste capítulo visam a contribuir ao escopo original da presente pesquisa, qual seja o de compreender o trabalho artístico-musical de Ricardo Silveira, o que ele representa como expressão simbólica, a partir de uma perspectiva cultural brasileira em sua dimensão ampla, envolvendo tradição e contemporaneidade dentro do processo histórico de desenvolvimento da sociedade.

Identidade nacional

Ao longo da história da música em território brasileiro, especialmente a partir da conquista da independência do país em relação a Portugal ocorrida no século XIX, foram sendo construídas narrativas sobre uma identidade cultural nacional, tendo como base o cruzamento das culturas europeia, africana e autóctone (ameríndia). Modinha, Lundu, Tango brasileiro, Choro, Maxixe, Samba; foram surgindo formas e maneiras identificadas como originais da música brasileira (NAPOLITANO, 2002; TINHORÃO, 2013).

“Nas Américas, num primeiro momento, a música popular incorporou formas e valores musicais europeus. (...) Mas, na medida em que a constituição das novas camadas urbanas, sobretudo os seus estratos mais populares, não obedecia a um padrão étnico unicamente de origem européia (com a grande descendência de grupos negros e indígenas), novas formas musicais foram desenvolvidas, muitas vezes criadas a partir da tradição de povos não europeus. Alguns dos “gêneros” musicais mais influentes do século XX podem ser analisados sob este prisma: o *jazz* norte americano, o *son* e a *rumba* cubana, o samba brasileiro, são produtos diretos dos afro-americanos que incorporaram paulatinamente formas e técnicas musicais europeias. (NAPOLITANO, 2002, p. 12)

A invenção do *fonógrafo* por Thomas Edison em 1877, seguido pelo *gramafone* de Emile Berliner em 1887, potencializaram extraordinariamente a difusão musical por meio da gravação sonora, dando origem a uma nova era na produção e consumo de música no mundo. A revolução industrial alcançava a música em cheio e alteraria irreversivelmente o curso de sua história com o advento da indústria fonográfica.

Naquele novo contexto de produção de mercadoria simbólica, a estrutura simples da música de origem popular revelou-se a mais adequada para as então limitadas condições técnicas das

máquinas de gravação, incluindo o tempo de duração de execução dos discos, restrito entre 3 e 4 minutos e meio no máximo (FRANCESCHI, 2002). Depois do período no final do século XIX em que as edições de partituras musicais e o piano como principal instrumento reproduzidor dominavam a cena nas salas de visita da classe média na Europa, Estados Unidos e também no Brasil, a então nascente “música de massa” (MIDDLETON, 2001) encontrou no disco o veículo perfeito para a sua propagação.

Já nos primeiros anos do século XX os aparelhos toca discos caseiros haviam proliferado como bens de consumo na Europa e sobretudo nos Estados Unidos¹⁷. O aperfeiçoamento da técnica de gravação, com a passagem do sistema mecânico para o sistema elétrico em meados dos anos 1920, ocasionou uma considerável melhora na qualidade de gravação e reprodução, aumentando, em consequência, o interesse do público e ampliando o mercado de consumidores. O surgimento do rádio e sua popularização por volta dos anos 1930 deu o impulso definitivo para o desenvolvimento da música industrializada, criando uma confluência de interesses entre a indústria fonográfica, o rádio e o cinema. Começava a se configurar um primeiro arranjo sistêmico de diversos ramos da produção simbólica (ORTIZ, 1988; TOSTA DIAS, 2000; MIDDLETON, 2001).

O Brasil da primeira metade do século XX, sociedade agrária com cerca de 70% de analfabetos, encontrou no rádio o meio de comunicação que cumpriria a função de tornar comuns os símbolos fornecedores da identidade do país, sedimentando o sentimento de pertencimento a uma sociedade nacional. Nesse processo, o papel da música popular foi essencial. A política cultural modernista proposta por Mario de Andrade e a eclosão do Estado Novo (1937-1945) na era Vargas desempenharam funções substanciais na construção da identidade musical brasileira, num percurso polêmico que resultou na ressignificação do Samba - antes uma musicalidade étnica - promovido a gênero unificador da identidade nacional (VIANNA, 1995; WISNIK, 1982; ZAN, 1996; NICOLAU NETTO, 2009).

“Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bateu nessa tecla: re/negar a cultura popular *emergente*, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação. Certamente, tal

¹⁷ A produção americana de discos alcançou 27 milhões em 1914 e atingiu 128 milhões em 1926. (MIDDLETON, 2001). A população dos EUA em 1926 era de 117,4 milhões de habitantes.

escolha correspondia à descoberta, à paixão e à defesa de uma espécie de inconsciente musical rural... (...) A atlântica folclórica desse “fundo musical anônimo” fundia a música ibérica, sagrada e profana, católica e carnavalesca (ligada a antigos festejos pagãos) com a música negra e indígena, promovendo a magia (animismo ritual “dionisíaco” e feitiçaria), o trabalho (ativando as potências corporais), a festa, o jogo e a improvisação”. (WISNIK, 1982, p. 133)

“Durante o Estado Novo, o Samba, que tradicionalmente sustentava a apologia da boêmia e do ócio malandro, dialoga ambigualmente com o poder, aquiescendo muitas vezes no elogio da ordem e do trabalho. Ganhando nessa época o tom eloquente do samba-exaltação, ele proclama o Brasil como usina do mundo, faiscante forja de aço do futuro, segundo um *ethos* heroico pouco comum em sua história. E é somente esse clima que torna passível de sentido essa pérola do pleonasma e da tautologia, incrustada na apoteose de Ari Barroso: entendido como uma enorme oficina que “trabalha cantando feliz”, *esse coqueiro que dá coco* é finalmente o Brasil”. (WISNIK, 1982, p. 190)

Essa relação do samba e identidade nacional pode ser dividida em três estágios, seguindo sugestão de Bryan McCann (McCann apud Napolitano (2007), p. 23)

“O primeiro (estágio) situado entre 1930 e 1937, com o surgimento e a consolidação da percepção da relação entre samba e identidade nacional, com várias visões e projetos informando esta percepção geral. O segundo, entre 1937 e 1945, marcado pelo estreitamento semântico do campo do samba como expressão da nação. Nesta fase, o Estado varguista chegou a assimilar o samba cívico, de exaltação solene e folclórica da nação, que dividia o mercado musical com outros gêneros musicais e formas de samba. Finalmente, entre 1945 e 1955, houve o retorno de um “samba crítico”, no seio do qual os compositores assumiam o simbolismo convencional que ligava o “samba” a “brasilidade”, não para exaltar a pátria, mas para expor as contradições da sociedade brasileira no processo de modernização capitalista, criticando a falência do projeto de “democracia social e racial” do Estado Novo” (NAPOLITANO, 2007: p. 23).

Do ponto de vista estritamente técnico-musical, a presença da síncope no padrão rítmico do samba constitui um dos traços identitários mais representativos na música brasileira. Mario de Andrade se referiu a esse padrão rítmico como “síncope característica” (fig. 29 e 30):



Fig.29 – A “síncope característica”, também conhecida por “brasileirinho” ou “garfinho” (semicolcheia, colcheia, semicolcheia), presente no padrão rítmico do maxixe, ritmo que precedeu o samba.



Fig. 30 – Padrão rítmico do samba original, composto por dois “brasileirinhos”.

Carlos Sandroni (2012) em seu livro “Feitiço Decente” estuda as transformações pelas quais passou o samba entre 1917 (ano em que foi lançada a mítica “Pelo Telefone”, gravada em 1916) e 1933, quando se estabeleceu o padrão rítmico que se tornou emblemático do samba moderno, referido pelo autor como o “paradigma do Estácio” (fig. 31) (SANDRONI, 2012).



Fig. 31 – “Paradigma do Estácio” (SANDRONI, 2012), padrão rítmico composto por dois compassos binários com a presença da célula “síncope característica”

O baião, musicalidade de origem nordestina que se expandiu pelo Brasil a partir da segunda metade da década de 1940, com o seu padrão rítmico característico (fig. 32), por volta dos anos 1970 passou a constituir, assim como o samba, um padrão rítmico bastante distintivo da música brasileira (particularmente na música instrumental), compreendida a partir da perspectiva da música popular urbana industrializada.



Fig. 32 – Padrão rítmico do Baião.

A primeira metade do século XX viu assim a formação e o crescimento de uma identidade nacional brasileira na qual a música popular ocupou um papel essencial. A sua construção era uma necessidade para a qualificação do país como estado nação, capaz de agregar diferentes matrizes étnicas e culturais em torno a determinados símbolos e representações que propiciam sentimento de identificação, de pertencimento, de lealdade, que sustentam uma certa integridade subjetiva ao mesmo tempo que atendem a exigências de ordem econômica no processo de industrialização que caracteriza a sociedade moderna (HALL, 2015).

“A identidade nacional é uma necessidade da sociedade industrial e, portanto, da modernidade. Modernidade que, em realidade, possui uma relação dialética com a nação moderna, pois ao mesmo tempo em que lhe dá surgimento, dela necessita para seu próprio apogeu” (NICOLAU NETTO, 2009, p. 31)

O fenômeno da globalização econômica que se intensifica sobremaneira em torno ao final do século XX incidirá sensivelmente sobre as identidades nacionais, acarretando uma sua fragmentação.

“Colocadas acima do nível da cultura nacional, as identificações “globais” começam a deslocar e, algumas vezes, a apagar as identidades nacionais. (...) no interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global, em termos dos quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Esse fenômeno é conhecido como “homogeneização cultural”. (HALL, 2015: 42, 43).

Influência do Jazz

Um espectro ronda a música (popular) brasileira - o espectro do jazz.

Desde que o jazz surgiu nos Estados Unidos por volta do final do século XIX, num contexto sócio histórico em parte análogo ao que deu origem no Brasil ao choro e ao samba, foram cíclicas as polêmicas em torno ao que ficou comumente referido (e temido) como a “influência do jazz”. O fato é que do ponto de vista do poder econômico e do desenvolvimento industrial, os EUA já no final do século XIX e sobretudo depois da primeira guerra mundial (1914-1918), haviam despontado como grande potência econômica e principais patrocinadores das invenções tecnológicas que iriam interferir de maneira irreversível no modo de vida das sociedades contemporâneas, especialmente as populações nos centros urbanos.

“Essa mudança do eixo econômico-financeiro da Europa – que tivera na Inglaterra seu carro-chefe – para a América do Norte, em plena fase de seu avanço imperialista, não seria sentida apenas no Brasil, mas em todo o mundo, o que muitas vezes se revelava até no plano ideológico, com o *jazz* assumindo o símbolo da Liberdade através do uso de suas dissonâncias por músicos como Stravinsky e Darius Milhaud, na França, e do próprio Futuro, pela comparação de seu som vertiginoso à trepidação das máquinas, como faria o português Antônio Ferro, por sinal autor de um livro significativamente intitulado “A Idade do Jazz Band” (TINHORÃO, 2013: 264).

As *jazz-bands* com seu instrumento básico e original, a bateria compacta inventada pelos negros do sul dos Estados Unidos (BERENDT/HUESMANN, 2015), se alastraram pelo mundo a partir do final dos anos 1910, já bem integradas e potencializadas pela indústria cultural americana. Note-se que o Brasil, por toda a primeira metade do século XX, ainda era basicamente uma sociedade agrária, em um processo de transição para a sociedade urbano-industrial que só iria alcançar resultados de consistência a partir da segunda metade do século. (ZAN, 1997; NICOLAU NETTO, 2009).

“O interesse e receptividade por parte do público contribuíram para a proliferação desses conjuntos ou pequenas orquestras pelo país, conhecidos por *jazz bands*. Um dos casos mais conhecidos é o do conjunto “8 Batutas” que surgiu em 1919 tocando em cinema. O curioso é que seus membros receberam influência jazzística mais intensa quando de sua excursão pela França patrocinada pelo dançarino Duque e pelo milionário carioca Arnaldo Guinle. De volta ao Brasil, o conjunto ampliou o número de integrantes e incorporou novos instrumentos mais adequados à formação dos *jazz bands* como saxofones, clarinetas e pistões” (ZAN, 1997).

Depois desse período inicial, a temida (ou saudada) “influência do jazz” se fez notar novamente de forma intensa em torno a segunda guerra mundial (1939-1945), nos arranjos das orquestras populares das rádios e gravadoras, e sobretudo nos anos 1950, período que deu origem ao Samba Jazz e as transformações no samba-canção que resultaram na Bossa Nova em torno ao final da década (CASTRO, 1990; SARAIVA, 2007; SANTOS, 2014; GOMES, 2010). É com a Bossa Nova e as mudanças radicais que ela comportou e representou no seio da canção popular brasileira que a “influência do jazz” imprimiu seu selo definitivo, agindo a partir de um dos elementos mais identitários da música brasileira, qual seja o ritmo, com a sua respectiva “síncope característica”. De acordo com Walter Garcia (1999), a *batida da bossa nova* do violão de João Gilberto resulta de um intrincado processo de assimilação de procedimentos jazzísticos.

“Minha pesquisa teve início pela batida da bossa nova, apontada, por todos aqueles compositores, como a principal influência de João Gilberto no movimento. A análise de sua formação levou-me ao estudo da articulação entre a regularidade e não-regularidade, princípios que se complementam, e à identificação do que chamei *contradição sem conflitos*, procurando assim descrever o duplo gesto da bossa de negar o samba (por meio da criação de uma nova base para o ataque de acordes, utilizando procedimentos *jazzistas*) e de afirma-lo (através da permanência do padrão do samba como modelo secundário a ser também alterado e da configuração do *brasileirinho* em meio às variações da base).” (GARCIA, 1999, p. 125)

Além da característica batida do violão, a “influência do jazz”, particularmente do estilo *cool jazz*, transparece na Bossa Nova em praticamente toda a sua concepção musical, das estruturas harmônicas a aspectos de interpretação, conforme ressalta Rocha Brito (BRITO, 1978).

Jazz Brasileiro

A expressão 'jazz brasileiro' começou a ser usada em inglês – *brazilian jazz* – em torno aos anos '70, em âmbito internacional, para genericamente designar a música instrumental (prevalentemente) brasileira, a qual de certa maneira está relacionada ao estilo Samba Jazz, surgido em torno ao advento da Bossa Nova. A rigor, a expressão não condiz exatamente com todo o conjunto da música instrumental brasileira, mas com aquela parte que, de fato, em alguma medida, incorporou a concepção musical jazzística, o que equivale a dizer, que contém algum vínculo com as transformações pelas quais passou a música popular brasileira com a bossa nova.

Em grandes linhas, no "jazz brasileiro", essa concepção jazzística é caracterizada pela ênfase dada a improvisação, a qual, a princípio, se baseia no '*chorus*', uma sequência harmônica geralmente correspondente a forma ou estrutura da composição e sobre a qual o solista desenvolve o seu improviso. Nesse sentido, o termo jazz deve ser compreendido não como um gênero ou estilo musical, mas como uma 'musicalidade' que teve origem nos Estados Unidos, mas que se tornou transnacional (PIEDADE, 2005), adequando-se às várias culturas musicais dos países do mundo. Assim, existe o jazz brasileiro como existe o jazz norueguês, o jazz cubano, o jazz italiano, etc., cada um com características próprias baseadas em tradições e identidades culturais nacionais. Tendo havido origem nos EUA, é natural que exista uma consideração especial em relação à história do jazz americano.

No artigo "Jazz brasileiro e fricção de musicalidades" (PIEDADE, 2003), o autor apresenta um conceito por ele elaborado, chamado de 'fricção de musicalidades', consistindo basicamente em um "encontro tenso da musicalidade brasileira com a norte-americana", que ele considera como uma característica fundante do "jazz brasileiro". Piedade inspirou-se na 'teoria da fricção interétnica' do antropólogo brasileiro Roberto Cardoso de Oliveira (PIEDADE, 2003, 2005).

"Cardoso de Oliveira desenvolveu este conceito a partir dos anos 60, para dar conta da relação entre as sociedades indígena e a sociedade brasileira, que ele via como marcada pela contradição. O conflito, inerente à situação de fricção interétnica, se explica pelos interesses diversos das sociedades em contato, sua vinculação irreversível e interdependência. Cardoso se afasta da ideia de transmissão, aculturação ou assimilação, ligadas ao paradigma culturalista anterior, desviando o enfoque na mudança cultural para a interação continuada entre duas sociedades que formam um sistema intersocietário. Este sistema exhibe, em seu cerne, uma desigualdade". (PIEDADE, 2003: p. 11).

Convertendo a ‘fricção interétnica’ em ‘fricção de musicalidades’:

“As musicalidades dialogam, mas não se misturam, suas fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objeto de uma manipulação que acaba por reafirmar as diferenças. A metáfora mecânica da fricção implica que os objetos postos em contato se tocam e esfregam suas superfícies, podendo chegar a trocar partículas, mas os núcleos duros das substâncias tendem a se manter”. (PIEADADE, 2003: p. 11)

Num desenvolvimento posterior desse conceito de ‘fricção de musicalidades’ (PIEADADE, 2011), o autor reelabora o mesmo, tomando em consideração a ideia de ‘hibridismo’, o qual pode ser identificado como de dois tipos: o ‘hibridismo homeostático’ (A e B dando origem a C, onde C é um novo corpo estável), e o ‘hibridismo contrastivo’ (A e B que resulta em AB, onde AB tem como cerne uma dualidade). Transportando esta representação para a música, onde A e B seriam elementos musicais, chamados de ‘tópicas’, como escalas, progressões harmônicas típicas, ritmos, timbres, etc., o hibridismo, tanto na composição quanto na improvisação, pode ocorrer de um tipo como do outro.

“A fricção pode ser vista como uma fase de um processo que leva a um estado de homeostase que se poderia chamar de ‘fusão de musicalidades’. Como a musicalidade é uma memória, as musicalidades constituintes da fusão não mais se farão distintas no mundo nativo (por mundo nativo se entende a comunidade ou o público que compartilha uma determinada musicalidade) e não haverá, portanto, nenhuma fricção. Para que esta fusão pudesse ocorrer seria necessário que os elementos sócio-culturais inerentes às musicalidades, referentes a aspectos existentes no mundo social das comunidades musicais, também entrassem, de alguma forma, em alguma espécie de diluição”. (PIEADADE, 2011: 10)

Piedade considera, enfim, que:

“Na história da música, há o constante desenrolar de um processo de fricção e fusão de musicalidades: tópicas, estilos e gêneros contrastivos são reunidos e diluídos em outros de sua espécie, e estes, por sua vez, avançam, formando novas tópicas, estilos, gêneros, unidades com identidade própria que podem vir a se fundir. (...) A cultura é um fluxo, seu aspecto estável decorre da necessidade de criação de tradições e territórios particulares com os quais um grupo se identifica: é a necessidade humana de pertencimento a um grupo limitado, contrastivo em relação a outros que cria a cultura. A música é um fenômeno fundamental neste processo, mas as músicas também são fluxos, tramados ao calor da história. (...) o hibridismo é um processo congênito e inevitável na música”. (PIEADADE, 2011: p. 11)

Feitas essas considerações e tomando o Samba Jazz surgido no final dos anos 50 como o precursor do “jazz brasileiro”, Piedade define três linhas ou tendências principais dentro do gênero,

por ele denominadas: “Brazuka”, “Fusion” e “ECM”¹⁸. Essas tendências, observa Piedade, não constituem rótulos fechados, monolíticos, mas campos temáticos musicais abertos e flexíveis, que se interpenetram e dialogam, com a preponderância natural de uma ou de outra linha dependendo do artista. (PIEDADE, 2003, p. 6 e 7)

A tendência “Brazuka” é aquela que mantém uma maior conexão com os ideais nacionalistas que remendam ao pensamento modernista de Mario de Andrade (CONTIER, 1994) e o projeto do Nacional Popular do CPC da UNE no início dos anos 60 (NAPOLITANO, 1996; ZAN, 2001). O universo simbólico do sertão nordestino através dos ritmos do baião, do maracatú, do côco, como também as tradições urbanas do choro, do samba, do frevo, orientam essa corrente mais nacionalista do jazz brasileiro. O disco do Quarteto Novo (GEROLAMO, 2014), lançado no final da década de 1960 é o mais antigo referencial da linha Brazuka.

A linha “Fusion” se caracteriza fundamentalmente pela mesclagem do samba com o swing dançante do *funk* e do *soul* carioca. A Banda Black Rio (GONSALVES, 2011), está na base dessa corrente, que tem como uma de suas facetas mais exploradas, observa Piedade, a semelhança entre o samba de estilo partido-alto e o *funk*. O grupo Cama de Gato contribuiu para a cristalização dessa linha do jazz brasileiro, assim como o trabalho de músicos como Leo Gandelman, Nico Assumpção e Marco Suzano.

A corrente chamada por Piedade de “ECM” se caracteriza por uma abordagem musical menos vinculada ao pulso e a dançabilidade presentes na linha fusion, privilegiando ao invés um caráter mais meditativo, com grande liberdade e abertura improvisativa. Essa linha se identifica com o jazz europeu e de certa maneira se aproxima da música erudita europeia, especialmente a música de câmara. No jazz brasileiro Egberto Gismonti é a referência mais representativa dessa corrente.

¹⁸ ECM (Edition of Contemporary Music) é uma gravadora independente fundada em Munique, Alemanha em 1969 por Manfred Eicher, especialmente famosa pela linha de seus discos de jazz que se tornaram referência para uma geração de jazzistas a partir dos anos 1960. Deu impulso a carreira de artistas como Jan Garbarek, Keith Jarrett, Pat Metheny, Bill Frisell e os brasileiros Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos.

Divisor de águas

Se a “influência do jazz” pautou a discussão em torno a modernização da música popular brasileira desde as primeiras décadas do século XX até o surgimento da Bossa Nova, a partir da década de 1960, de certa maneira, é a “influência do rock” que passa a representar o problema.

“A Jovem Guarda deslocou momentaneamente a disputa entre a velha guarda e a bossa nova, para um outro debate, entre a Jovem Guarda e a música popular brasileira. Os nacionaloides que denegriam a bossa-nova, como música de influência americana, urbana e cosmopolita, encontravam agora, perdida a primeira batalha, um prato muito mais suculento nos adeptos do iê, iê, iê¹⁹, tradutores de ritmos totalmente desvinculados da tradição nacional. (...) Da exacerbação desse novo conflito, aguçado ainda mais pelo desencanto da situação brasileira, nasceria um novo surto de exaltação nacionalista, com as tinturas vagamente políticas e ambigualmente inconsequentes da “esquerda festiva”. (CAMPOS, 1974: 187).

Foram muitas e profundas as transformações que aconteceram na década de 1960 em praticamente todos os campos da atividade humana e especialmente na cultura, fazendo daquele período um verdadeiro divisor de águas da história contemporânea. Como resultado do final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a bipolarização entre as superpotências militares americana e soviética, ambas em posse da bomba atômica, imprimia o clima de suspensão característico da Guerra Fria (1947-1991) em curso, intensificada com o episódio da revolução cubana em 1959, de certa forma 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, cinema, rádio e sobretudo a televisão, viabilizaram um grande avanço no sentido de uma inter comunicabilidade global, cada vez mais intensa e difícil de conter (CAMPOS, 1978; ZAN, 2013). Esse processo de mundialização da cultura surtiu um efeito visceral nas produções artísticas em geral e particularmente na música popular.

No Brasil, coube ao Movimento Tropicalista resolver a equação entre a continuidade da “linha evolutiva”²⁰ e a preservação da tradição da música popular brasileira. De certa maneira, pode-se dizer que foi em consequência do posicionamento de vanguarda dos tropicalistas, que propostas

¹⁹ Corruptela de *yeah, yeah, yeah*, refrão da canção *She Loves You*, dos Beatles.

²⁰ Conceito formulado por Caetano Veloso em 1966, em defesa da Bossa Nova como um desenvolvimento do samba. (NAPOLITANO, 2007, p. 99)

como as do Clube da Esquina, do grupo Novos Baianos e de toda uma nova geração de artistas da MPB, incluindo a música instrumental, puderam emergir e se desenvolver a partir dos anos 1970, livres das barreiras estético-ideológicas, como aquelas suscitadas na década anterior. (NAPOLITANO, 2007; NAVES, 2000; FAVARETTO, 2007; ZAN, 1997; BAIA, 2014; BAHIANA, 1980; BORGES, 1996; CALADO, 2004)

Em prefácio ao livro “Os Donos da Voz – Indústria fonográfica brasileira e mundialização da Cultura” (TOSTA DIAS, 2008), Renato Ortiz escreveu:

“...o debate que se fez em torno do samba durante o Estado Novo, da Bossa-nova nos anos 50/60, do tropicalismo no final da década de 60. Em todos esses momentos o tema da identidade nacional se impunha. O processo de mundialização da cultura desloca a discussão para um outro patamar. A própria noção de espaço nacional já não pode ser definida como algo unívoco e permanente. Nos anos 60 o rock era visto como uma música “alienada”, “estrangeira”, uma manifestação do “imperialismo” ou do “colonialismo”. Seria difícil manter a mesma visão das coisas. Torna-se mais preciso dizer que o rock se constitui numa cultura internacional-popular, cuja legitimidade contrasta com as musicalidades nacionais, regionais e étnicas. O embate rock x MPB se estrutura, portanto, dentro de outros critérios. A rigor, o próprio polo MPB já não possui a mesma consistência”. (TOSTA DIAS, 2008: 12)

Questão Geracional

Considerando os anos 1960 como um período histórico de mudanças drásticas no âmbito da música popular no Brasil como no mundo, uma tentativa de aproximação com o tema geracional me parece algo pertinente, tendo em vista a conexão geracional de Ricardo Silveira - da classe de 1956 - com esse período. Uma conexão especial e delicada, por se tratar de um período formativo da infância e adolescência. Havia o rádio e a televisão e havia algo inédito na história; a música juvenil... Não é por acaso que surgiram tantos guitarristas elétricos no mundo. Essa geração, contemporânea de nascimento do fenômeno do *pop-rock* (MIDDLETON, 2001), é a primeira a se desenvolver em um novo contexto cultural cada vez mais internacional, ao qual corresponde um patrimônio, uma memória afetiva de música popular mundialmente compartilhada.

Sobre o conceito de gerações, parece haver uma unanimidade quanto ao reconhecimento do ensaio “O Problema das Gerações” de Karl Mannheim (1952), publicado pela primeira vez em 1928,

como referência primária (WELLER, 2005). Nesse ensaio seminal, Mannheim faz inicialmente uma revisão dos dois enfoques teóricos sobre o tema existentes na época, os quais são em princípio contrastantes entre si; o da 'vertente positivista', predominante no pensamento liberal francês e o do 'pensamento histórico-romântico alemão'.

Os positivistas eram atraídos ao problema das gerações por achar que nele se encontrava um fator fundamental da existência humana. Para eles, conhecer este fator serviria a coisas bastante práticas e objetivas como a escolha racional do tipo de governo mais adequado, ou a elucidação de problemas da história, como o tempo ou o ritmo com que acontece o progresso da sociedade e da humanidade. Com o seu ideal metodológico característico, o enfoque positivista consistia na redução do problema a termos quantitativos. "Existe vida e morte; um período de vida definido e mensurável; uma geração é sucedida por outra em intervalos regulares. Aqui, pensa o positivista, está a estrutura do destino humano em uma forma compreensível, até mesmo mensurável" (MANNHEIM, 1964, p. 276). Estabelecida a correlação da duração da vida humana com o fator biológico que a limita, a questão se resumia em encontrar o tempo médio necessário para a substituição da velha geração pela nova no cenário da vida pública e principalmente, localizar na história o ponto de partida de onde iniciar a contagem do novo período.

A posição do pensamento romântico histórico alemão é diametralmente oposta à do positivismo francês, concebendo o problema das gerações precisamente como evidência contra a concepção do desenvolvimento unilinear da história. O problema das gerações é visto então como o problema da existência de um tempo interior que não pode ser medido, mas apenas vivenciado em termos puramente qualitativos. Nessa distinção entre o conceito quantitativo e o qualitativo está a relativa novidade do pensamento romântico histórico alemão (MANNHEIM, 1964).

É só depois de fazer uma revisão desses dois enfoques, que Mannheim em seu ensaio, sem esconder a sua inclinação pelo "pensamento romântico histórico" alemão, faz a sua "conceituação fina" do problema das gerações, subdividindo-o em três noções: a posição geracional, a conexão geracional e a unidade geracional (MANNHEIM, 1952)

A posição geracional, a geração em si, "não é um estoque de experiências comuns, que um grupo de indivíduos tenha acumulado de fato, mas a possibilidade ou 'potencialidade' de que possam vir a adquiri-las. (...) as condições para a vivência de um conjunto de experiências comuns estão dadas. Se os indivíduos irão 'despertar' essa potencialidade imanente é um aspecto, que, dependerá, por sua vez, de outros fatores sociais". (WELLER, 2005)

Com base nessa noção preliminar, creio que seja plausível uma consideração de que os músicos que compartilham dessa específica posição geracional (tendo, por conseguinte, no período que inicia com o *Rock'n'roll* em torno a 1955 até a primeira metade da década de 1970 exatamente o período de sua formação na infância e adolescência), têm uma ampla base comum em tudo o que está historicamente relacionado a esse período. As experiências vividas durante essa fase da vida, justamente por se tratar da infância e adolescência, são experiências que deixam marcas e impressões arraigadas, que têm uma parcela importante de influência no processo de criação artística individual mais tarde em idade adulta.

A relação com novos paradigmas estéticos, culturais e “contraculturais” advindos com a cultura *pop rock*, especialmente ao longo dos anos 1960, é para esta geração intrínseca e imbricada. Os sinais dessa relação começaram a se tornar mais evidentes à medida que essa geração “mutante” foi entrando na “vida pública”, na idade adulta, no mercado de trabalho, em torno à segunda metade dos anos 1970 e sobretudo a partir da década de 1980.

Capítulo 4

De Bom de Tocar a Choro Bacana

O lançamento do primeiro disco de Ricardo Silveira BOM DE TOCAR (PolyGram/Fontana – 1984) aconteceu a uma distância de quase duas décadas depois dos momentos de maior tensão no processo de modernização da música popular brasileira. Em 1984, quando ele foi lançado, a cena da música popular industrializada no Brasil estava principalmente tomada pelo chamado "BRock", o rock nacional, consequência direta da Jovem Guarda como também do Tropicalismo (DAPIEVE, 1995; ZAN, 2001). Por outro lado, na MPB a guitarra elétrica havia se tornado um instrumento praticamente indispensável nos arranjos em gravações e shows. A ela quase sempre cabiam partes solistas, em que se evidenciam nas linhas melódicas a incorporação de *blue notes* e outros elementos advindos tanto do *rock* como do *jazz*.

No plano internacional, em âmbito jazzístico, desde o advento do *Jazz fusion* capitaneado 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 *rhythm'n'blues* e o *funk*), 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, David Gilmour, entre muitos outros, desenvolverem estilos que viriam a contribuir para a criação de novos paradigmas estéticos de sonoridade e linguagem instrumental.

Quando em 1979 Ricardo Silveira foi convidado por Liminha (ex-integrante do grupo Os Mutantes, então atuando como produtor na gravadora WEA no Brasil) para integrar o grupo de Elis Regina, sob a direção musical do pianista Cesar Camargo Mariano, o que se buscava era exatamente um guitarrista conectado com os novos paradigmas de sonoridade e linguagem surgidos nos anos '60, sobretudo relativos à guitarra, que fosse capaz de transitar com naturalidade entre o universo da MPB e o *rock*, entendido em sua dimensão mais ampla de *pop music* (MIDDLETON, 2001). A vivência adquirida por Ricardo Silveira nos Estados Unidos desde a Berklee passando pela experiência profissional como integrante do grupo de Herbie Mann, unida à sua relação natural com

o Rio de Janeiro (cidade onde nasceu e viveu sua infância e adolescência entre o *rock* que o atraiu à guitarra elétrica, a MPB e a Bossa), o qualificavam como poucos para a função de *sideman* de artistas da MPB em gravações de estúdio como em shows, numa época em que a indústria fonográfica e a indústria cultural estavam bastante consolidadas no Brasil e em intensa atividade. Ao trabalho com Elis Regina, seguiram-se as colaborações com Gilberto Gil, Milton Nascimento, João Bosco e tantos outros nomes da MPB, onde se inclui também a música popular instrumental brasileira e nomes como Hermeto Paschoal, Wagner Tiso e Marcio Montarroyos, com os quais Ricardo Silveira colaborou durante aquele período.

De um modo geral, a década de 1980 foi bastante favorável ao desenvolvimento da música popular instrumental brasileira no eixo Rio-São Paulo e especialmente no Rio de Janeiro, quanto à vertente relacionada à chamada *fusion* na esteira do trabalho realizado pela Banda Black Rio na segunda metade dos anos '70 (PIEIDADE, 2011; GONSALVES, 2011; ZAN, 2005). Os shows gratuitos ao ar livre no Parque da Catacumba, locais como o Jazzmania, People, Mistura Fina e o Free Jazz Festival em muito contribuíram para o desenvolvimento de trabalhos instrumentais como os dos saxofonistas Leo Gandelman e Mauro Senise, o grupo Cama de Gato e o trabalho de guitarristas como Victor Biglioni e Ricardo Silveira. Sendo o Rio de Janeiro sede para a maior parte das gravadoras do país, especialmente as chamadas *majors*, a maioria dos músicos na cena da música instrumental naquele período era formada por músicos atuantes em gravações de estúdio e shows de artistas da MPB, tal como acontecia com Ricardo Silveira.

O disco BOM DE TOCAR é formado por nove faixas/temas originais de Silveira. Gravado no Rio de Janeiro entre 1982 e 1984, grosso modo, se relaciona ao *fusion jazz-rock*, podendo de maneira mais específica ser classificado como *jazz pop-rock* ou mesmo *jazz-funk*, com certa conexão com o estilo de guitarristas da costa oeste americana, como Larry Carlton e Lee Ritenour. Se destaca nesse estilo o timbre da guitarra elétrica com moderado efeito *Overdrive*, viabilizando uma maior sustentação na execução de notas individuais longas com uma certa limpidez no som e uma linguagem de improvisação melódica enraizada no *blues* de B. B. King como também no *rock-blues* de Jimi Hendrix, Jeff Beck, Jimmy Page, etc.

Entretanto, BOM DE TOCAR é sobretudo um disco de música instrumental inserido no contexto cultural da MPB produzida no Rio de Janeiro do início da década de 1980, particularmente nos segmentos relacionados às sonoridades incorporadas advindas da "*black music*" americana. Essencialmente é um disco de guitarra – elétrica e acústica (violão) - onde esse instrumento é solista

em praticamente todas os temas e, na maior parte dos casos, o único a fazer os solos de improviso. A instrumentação nos arranjos é composta de guitarra, teclado, baixo elétrico e bateria, com extensivo uso de *overdubs* e efeitos eletrônicos. Em uma das faixas, há a participação do trompetista Marcio Montarroyos.

A música “Bom de Tocar”, que dá título ao disco, quando foi lançada em 1984 fez um sucesso inaudito, em se tratando de música instrumental, tornando-se vinheta da Rádio Globo FM do Rio de Janeiro pelos 10 anos seguintes e desencadeando alguns eventos que impulsionaram a carreira do guitarrista no Brasil como nos EUA.

A composição consiste em um pequeno tema em tempo quaternário, ritmo *funk*, com duas partes dentro de uma mesma tonalidade - mi menor – dispostas na forma A A B. A parte A (fig. 33) consiste em um pequeno motivo, com pergunta e resposta, em pulsação de semicolcheia, cada uma das semifrases começando em anacruse, em síncope de segunda semicolcheia. A sequência de acordes com a presença do IV7(A7) e do Vm7 (Bm7), leva a pensar numa harmonização do modo dórico, mas o aparecimento logo em seguida do V7 (B7b13) não deixa dúvida quanto ao caráter tonal que se deseja imprimir na conclusão do tema. No final do segundo A, como preparação para o acorde C7M (bVI7M) que dá início à parte B, ao invés do C#m7b5 (VIIm7(b5)) de efeito mais natural, é usado um Db7(#9) com o característico efeito “picante” na alteração de nona aumentada, podendo este acorde ser pensado como um SubV para a dominante secundária V7 de bVI7M.

The image shows a musical score for Part A of the song "Bom de Tocar". It consists of two staves of music in G minor, 4/4 time. The first staff has a boxed section labeled 'A' above the first measure. The chords for the first staff are Im7 (Em7(9)) and IV7 (A7). The second staff has chords bVI7M (C7M), Vm (Bm7), IVm7 (Am7), and V7 (B7(b13)). A first ending bracket covers measures 5-6 with chords Im7 (Em7(9)) and IV7 (A7). A second ending bracket covers measures 7-8 with chords Im7 (Em7(9)) and SubV/bVI7M (Db7(#9)).

Fig. 33: Parte A de Bom de Tocar (BOM DE TOCAR, 1984)

A parte B (fig. 34), com harmonia semelhante a parte A, é composta de uma frase, onde emerge um elemento bastante distintivo da música; uma espécie de *riff* constituído principalmente por intervalos de quarta justa (compasso 3). A convenção rítmica que se segue como parte do arranjo, com a sequência de quatro acordes no mesmo compasso (compasso 7), tocados em *stacatto*, praticamente se incorpora à parte B, tal é a sua integração com o tema.

Fig. 34 – Parte B de Bom de Tocar (BOM DE TOCAR, 1984)

O estilo e ritmo *funk* da música são bem definidos e explorados pelo baixo, com o uso de *slaps*, com destaque na parte B (também usada na introdução), no trecho logo depois do *riff* com os intervalos de quarta e também depois da convenção rítmica. A acentuar essa caracterização do estilo *funk*, relacionado a grupos como Earth Wind and Fire, Kool in the Gang e Average White Band, o disco Head Hunters de Herbie Hancock e alguns *session musicians* de Nova York como o guitarrista David Williams, uma das guitarras na seção rítmica toca *riffs* com notas de sonoridade abafada, especialmente nos compassos em que se alternam os acordes de Em7 e A7 (fig. 35).

Fig. 35: *riff* tocado por guitarra na seção rítmica, característico do estilo *funk* (0'17'' a 0'22'')

O uso do *overdub*, muito explorado na época, entremeia a gravação com efeitos produzidos pela guitarra, como o que se pode escutar já na introdução. O *overdub* é usado também para o próprio tema, tocado por duas guitarras em uníssono perfeitamente sincronizado, lançadas separadamente para cada canal do *stereo*.

Na gravação original (BOM DE TOCAR, 1984), o tema inteiro - A A B - é tocado uma única vez, sendo seguido de dois solos de guitarra, correspondendo cada solo a uma sequência harmônica (*chorus*) de A A B, incluindo a convenção rítmica no final da parte B.

Seguindo a estrutura “*pergunta e resposta*” da parte A do tema, o fraseado na construção dos solos, conforme o que foi exposto anteriormente no capítulo 2, se baseia em combinação de arpejos (compassos 9; 11 e 12), padrões melódicos (compassos 4; 23 e 24; 26) e expressões que remetem ao *blues* (compassos 6 e 7; 25), com uso de bends (compassos 9) e ligados (compassos), desfrutando possibilidades idiomáticas do instrumento. Figuras rítmicas com antecipações (compassos 2, 7, 8, 9, 11, 20, 23, 28), tercinas (compassos 1, 25, 27 e 28), sextinas (compasso 9), uso de fusas em algumas células rítmicas (compassos 6, 7, 8, 10, 22) e compassos acéfalos (compassos 4, 9, 10, 21). As escalas usadas são a de blues (T, b3, 4, #4, 5, b7) e a dórica (T, b3, 4, #4, 5, 6, b7).

Em7(9) A7 A Em7(9) A7

3

C7M Bm7 Am7 Bm7 Em7(9) A7

A2 Em7(9) A7

6

C7M Bm7 Am7 Bm7 Em7(9) D♭7(♯9) B C7M Bm7

9

Am7 Bm7 C7M Bm7 Em7(9) A7

12

C7M Bm7 Am7 B7(♭13) Em7(9) A7

16

Fig. 36 - Solo (primeiro chorus) em Bom de Toccar (1984). (1'02'' a 1'48'')

Fig. 37 – Solo (segundo chorus) em “Bom de Tocar” (1984). (1:49 a 2’32”)

O disco AMAZON SECRETS lançado em 1990 é o terceiro dos quatro discos que Ricardo Silveira lançou nos EUA dentro do contrato assinado com a gravadora PolyGram americana. Como os dois discos anteriores, LONG DISTANCE (1988) e SKY LIGHT (1989), AMAZON SECRETS foi produzido por Liminha e o próprio Ricardo Silveira e conta com a participação de um grande elenco de músicos americanos e brasileiros (ver discografia no apêndice da dissertação). O disco contém uma versão de “Bom de Tocar” com arranjo apenas ligeiramente modificado em relação ao fonograma de 1984. No *chorus* para o solo, a parte A é ajustada para oito compassos (ao invés dos cinco compassos do tema). O solo de guitarra é feito sobre um *chorus* A A A B, sendo que no terceiro A há uma variação na sequência harmônica que conduz à parte B. Na retomada do tema depois do solo, a execução do primeiro A é feita inteiramente com notas dos sons harmônicos naturais da guitarra, recurso que também é utilizado na execução do já anteriormente mencionado *motivo*

integrante da parte B, também usado como Intro, espécie de *riff* com intervalos de quarta justa, elemento bastante distintivo da composição.

Assim como na versão original de 1984, o solo é caracterizado pela sua relação com o *jazz rock*, com passagens em que o uso dos *bends* contribui a acentuar a expressão idiomática de natureza *blues*.

The image displays a musical score for a guitar solo, organized into systems. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into sections A1, A2, A3, and B.

- Section A1:** Measures 1-4. Chords: Em7(9), A7. Includes repeat signs.
- Section A2:** Measures 5-8. Chords: Am7, D7(9), Am7, F#m7(b5), B7, Em7(9), A7. Includes a triplet in measure 6 and repeat signs.
- Section A3:** Measures 9-16. Chords: Em7, A7, Am7, F#m7(b5), B7, Em7(9), A7. Includes a triplet in measure 14 and repeat signs.
- Section B:** Measures 17-24. Chords: Am7, D7(9), B7, Em7(9), D#7(#9), C7M, B7(#9), Em7(9), D#7(#9). Includes a triplet in measure 18.
- Section B (continued):** Measures 25-28. Chords: C7M, Bm7, Em7(9), A7. Shows changes in time signature from 4/4 to 3/4 and back to 4/4.
- Section B (continued):** Measures 29-32. Chords: C7M, Bm7, Em7(9), A7. Shows changes in time signature from 4/4 to 3/4 and back to 4/4.

Fig. 38 – Solo em “Bom de Tocar” no disco AMAZON SECRETS (1990). (1’39 a 2’45’’)

O contrato de Ricardo Silveira feito com a PolyGram americana no final da década de 1980 se deu no contexto do oligopólio cada vez mais acentuado na indústria fonográfica, em que praticamente todo o processo de produção, distribuição e consumo de música no mundo estava sob o controle das multinacionais do disco, as chamadas *majors*. A partir da segunda metade da década de 1990, no entanto, com o desenvolvimento da música na Internet essa situação de centralidade das *majors* começa a quebrar, até uma ruptura definitiva por volta do início dos anos 2000 (NICOLAU NETTO, 2012). É nesse período de grandes transformações no cenário da música industrializada mundial que Ricardo Silveira deixa os EUA para novamente fixar residência no Rio de Janeiro.

O primeiro disco autoral dessa nova fase na carreira de Ricardo Silveira, NOITE CLARA (MP,B – 2001), foi lançado a uma distância de seis anos de STORY TELLER (Kokopeli, 1995), seu último disco realizado nos EUA²¹. NOITE CLARA dá sinais de mudanças expressivas no trabalho do guitarrista. A presença do baixo acústico em todas as faixas do disco, a guitarra elétrica semiacústica *archtop*, ampla utilização do violão com corda de nylon e arranjos essenciais, são indicadores de uma estética e sonoridade que em boa medida contrastam com os discos precedentes.

Na sequência dessa fase correspondente ao retorno ao Rio de Janeiro, em 2008 Ricardo Silveira realiza o disco ATÉ AMANHÃ (MP,B – 2010), com um repertório constituído por onze composições suas já anteriormente gravadas. A guitarra elétrica semiacústica *archtop*²² é o instrumento central deste projeto de releituras de ATÉ AMANHÃ. Nele, “Bom de Tocar” ganha uma roupagem mais “brazuka”, com uma levada rítmica mais próxima ao samba do que ao *funk* das duas gravações precedentes. No improviso, o idiomatismo *rock blues* praticamente desaparece dando lugar a um fraseado pleno de semicolcheias, relacionado em expressão e sonoridade menos ao *jazz rock* do que ao *jazz* mais próximo ao tradicional, com alguma semelhança aos estilos de George Benson e Wes Montgomery. A propósito deste disco Ricardo Silveira escreveu:

“Ao chegar perto do aniversário de 25 anos do disco Bom de Tocar, me pareceu que era hora de visitar meu repertório autoral.

Dos oito discos que havia feito até então, escolhi as músicas mais presentes nos shows que fiz nesses últimos anos e que são as mais conhecidas pelos meus amigos, colegas músicos e aqueles que

²¹ O contrato feito por Ricardo Silveira em 1988 com a PolyGram americana previa o lançamento de quatro discos nos EUA. Com a realização do quarto disco, **SMALL WORLD** (1992), encerrou-se a relação contratual entre a gravadora e o guitarrista, sem que tenha havido uma renovação de contrato. Ele realiza ainda um disco nos EUA, **STORY TELLER** (1995), lançado pelo selo Kokopeli.

²² O instrumento em questão é a YAMAHA modelo AES 1500.

prestigiam os discos e as apresentações que faço. Alguns discos saíram de catálogo, são difíceis de encontrar e ao longo do tempo as músicas passaram por diferentes arranjos e formações. Nesse trabalho há a intenção de uma sonoridade mais atemporal, com os instrumentos soando de maneira natural sem muitos efeitos etc... Primeiro gravamos o trio guitarra, bateria e baixo buscando no estúdio chegar perto do espírito “ao vivo” dos shows que vínhamos fazendo em trio.

A experiência de participar do projeto Ouro Negro, Moacir Santos, em estúdio e ao vivo, contribuiu para que surgisse a idéia de vestir as músicas com arranjos de sopros, tendo nesse caso a guitarra como solista da “orquestra”. Em alguns casos foram adicionados detalhes de guitarra ou violão, mas o que predomina é o trio gravado ao vivo e uma variedade de timbres muito interessante nos arranjos de sopros.

Convidei Vittor Santos para fazer seis dos arranjos de sopros, (Bom de Tocar, Até Amanhã, Pica-Pau, Vamos em frente, Beira do Mar, Rabo de Foguete) Marcelo Martins, que fez um (Dois Irmãos) e Jessé Sadoc “Você pode o que quiser”. Assino o arranjo de “Portal da Cor” e divido o de “Afoxé” com Jessé e com Jessé e Marcelo o de “Rua 26”. Os arranjos de sopros foram escritos para serem adicionados ao trio e gravados depois.”

O *chorus* para o solo é o mesmo A A A B usado na gravação de “Bom de Tocar” em AMAZON SECRETS (1995), sendo que foi acrescentada uma ponte de introdução com 12 compassos antes de iniciar o primeiro A, onde a guitarra começa o solo sobre uma marcação de apenas bateria. De forma análoga, ao final da parte B do solo, a base de acompanhamento pára por dois compassos, deixando a guitarra sozinha com um retorno subsequente da base em conclusão do solo.

Na parte A2 do solo, na frase iniciada no compasso 22 prosseguindo pelo compasso 23 (fig. 39), Ricardo Silveira usa um padrão melódico dentro da escala diminuta (tom, semitom) de Mi, criando um certo efeito *outside*. O emprego logo em seguida do arpejo da tríade de mi maior (partindo porem da quinta aumentada si#) contra os acordes de Am7 e D7(9) no compasso 25 contribui ao efeito de maior tensão nessa passagem do solo.

♩ = 90 Bom de Tocar (solo) Ricardo Silveira

Em7(9) A7 // Dm7(9) G7 //

Intro

5

8

11 A1 Em7(9) A7

14

17 Am7 D7(9) Am7 F#m7(b5) B7(#9) Em7(9) A7

20 A2 Em7(9) A7 //

23 Em7(9) A7 // Am7 D7(9)

26 Am7 F#m7(b5) B7(#9) Em7(9) A7 //

Fig. 39 – Solo em “Bom de Tocar” no disco ATÉ AMANHÃ (2010). (1’10” a 2’11”)

The image shows a musical score for a guitar solo in the key of D major. The score is written on six staves, each containing a line of music with corresponding chord symbols above it. The staves are numbered 29, 32, 35, 38, 41, and 44. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are double bar lines with repeat signs (//) at the end of the first staff, after the second staff, and at the end of the sixth staff. The chord symbols include Em7(9), A7, Am7, D7(9), B7(#9), C7M, Bm7, and B7(b13).

29 **A3** Em7(9) A7 //

32 Em7(9) A7 Am7 D7(9) B7(#9) Em7(9) D7(b9)

35 C7M Bm7 Em7(9) D7(b9) **B** C7M Bm7

38 Em7(9) A7 C7M Bm7 Em7(9)

41 C7M Bm7 Am7 B7(b13) Em7(9) A7

44 // // //

Fig. 40 – Solo em “Bom de Tocar” no disco ATÉ AMANHÃ (2010). (2’11” a 2’46”)

Choro Bacana

“Choro Bacana”, de Ricardo Silveira, é uma das doze composições originais que integram o CD OUTRO RIO (MP,B, 2007), oitavo álbum autoral na carreira do guitarrista, dentro do percurso iniciado em 1984 com o lançamento do CD BOM DE TOCAR (PolyGram/Fontana, 1984). A composição aponta de maneira explícita a busca do instrumentista e compositor por uma relação algo mais aprofundada com a tradição da música popular brasileira, a qual tem no choro um dos seus gêneros fundantes e mais historicamente representativos, especialmente no âmbito da música instrumental. Entretanto, já a partir do próprio nome – “Choro Bacana”²³ – fica estabelecido que não se trata de uma composição dentro dos moldes canônicos do gênero, embora estes sejam evocados em vários momentos na composição, como no arranjo e na interpretação.

Estruturado em três partes – A, B e C – constituídas cada uma delas por 16 compassos binários, o que corresponde a uma estrutura formal típica de uma composição de choro (ALMADA, 2009; CÔRTEZ, 2012), “Choro Bacana”, no entanto, difere na disposição dessas partes, não seguindo a tradicional forma de *rondó* AA BB A CC A. Ao invés disso, as partes estão dispostas em AA B A C, sendo que o segundo e o terceiro A são uma espécie de “variação” do primeiro A, procedimento recorrente no contexto clássico do choro. Exemplo disso se encontra em “Um a Zero” (Pixinguinha/Lacerda), (CÔRTEZ, 2012: 41).

Em relação à tonalidade, a parte A do “Choro Bacana” é em Sol menor, enquanto as partes B e C são ambas em Si bemol maior. Aqui também se observa uma característica diferencial na estrutura formal desta composição, já que tradicionalmente na tonalidade menor é recorrente a modulação para o tom relativo maior (Si bemol maior, no caso) na parte B, mas não o uso desta mesma tonalidade para a parte C.

É ainda com o procedimento tipicamente jazzístico da improvisação no formato *chorus* (CÔRTEZ, 2012: 30 e 34), que Silveira imprime o caráter de maior contemporaneidade no “Choro Bacana”, no que concerne a sua estrutura formal, que fica assim delineada: AA B A C (exposição dos temas), seguidos de AAA B A C (partes com solos improvisados) e A (tema conclusivo).

²³ O adjetivo bacana, começou a se difundir no Brasil em torno aos anos 1960, significando algo positivo, descontraído, divertido, legal, estando relacionado ao que é moderno. A música “Super Bacana” de Caetano Veloso, contribuiu para a difusão do termo.

Em relação a instrumentação utilizada, por um lado, se verifica um radical distanciamento da sonoridade tradicional do choro e sua típica seção rítmica baseada em pandeiro e violão de 7 cordas, a qual é substituída por bateria - tocada com vassourinha - e contrabaixo acústico, complementados pelo violão executando acordes em bloco. A partir do terceiro A, em todas as partes subsequentes, com exceção das duas partes C, a seção rítmica é acrescentada de uma clave (fig. 41), considerada uma “clave brasileira”, semelhante ao tipo de clave bastante comum no samba e no samba reggae baiano.



Fig. 41 – Clave brasileira

Ainda contribuindo a uma sonoridade um tanto incomum ao choro tradicional, se destacam os timbres de guitarra na execução dos temas - guitarra elétrica (partes A e B) e violão (parte C) – e nos improvisos – guitarra elétrica (partes A) e violão (B e C). Por outro lado, a presença do clarinete produz um forte efeito de conexão com a tradição do choro, seja pelo timbre de instrumento de sopro a ela tão associado, seja pelos contrapontos tocados, resultando a mistura desse instrumental e elementos estilísticos numa equilibrada sonoridade de fusão entre a tradição e a contemporaneidade do pós bossa nova.

Das três partes - A, B e C - do “Choro Bacana”, do ponto de vista dos elementos rítmicos, as partes A e B, se inserem perfeitamente nos moldes característicos do choro, baseados na subdivisão da semínima em grupos de quatro semicolcheias e as figuras rítmicas que dela derivam, especialmente a célula ‘semicolcheia-colcheia-semicolcheia’, conhecida como “brasileirinho” ou “garfinho”, “entidade rítmica absoluta” dos gêneros nacionais (CÔRTEZ, 2012). O compasso acéfalo, antecipação e quiálteras são elementos presentes nos temas A e B, bem como nos solos de improvisos sobre essas partes, conforme veremos em detalhes mais adiante. A parte C também conserva combinações rítmicas características do choro, mas de maneira mais diferenciada, adequada ao violão tocado com uso de alguns acordes em bloco, no tema como na improvisação.

O primeiro A (fig. 42) apresenta o tema com suas notas estruturais, em estreita relação com a harmonia, com um contorno delineado por duas frases com clímax na nota ré (compasso 14).

Fig. 42 – Choro Bacana, parte A

O tema se desenvolve a partir do motivo iniciado em anacruse (fig. 43)

Fig. 43 – Choro Bacana. Motivo, parte A.

Este tema A se adequa inteiramente ao choro tradicional, seja do ponto de vista de sua estrutura melódica, que da harmonia, exceto pelo eventual uso da sétima menor no acorde menor, como também pelo emprego do acorde meio diminuto, não propriamente típico no choro tradicional (ALMADA, 2009). A presença do acorde bII – Lá bemol - contribui sensivelmente à criação de um caráter tradicional neste tema, assim como o acorde Vm, também mencionado por Almada (2010), como típico no choro tradicional. Em relação à melodia, as antecipações de notas

indicam um traço estilístico característico no choro. A nota na anacruse tocada em intervalo de sexta (fig. 35) é um recurso expressivo da guitarra elétrica, especialmente quando tocada com seu timbre natural - sem uso de efeitos eletrônicos – que vem ao encontro do caráter lírico deste tema A em tonalidade menor. Na repetição do tema A (fig. 44), este recurso melódico do intervalo de sexta é utilizado para toda a frase conclusiva do tema.

A repetição do A, na realidade, se apresenta virtualmente como uma variação do tema, onde as notas que formam a melodia apresentada no primeiro A, vêm intercaladas por uma série de notas, principalmente dos arpejos dos acordes, incluindo o arpejo diminuto, bastante típico no choro tradicional, e notas de inflexão melódica, num fluxo contínuo de semicolcheias. Esse ritmo melódico ganha uma fluência ainda mais diferenciada em relação ao primeiro A com a introdução (a partir do compasso 7 - fig. 44) das sextinas, também estas, uma prática tradicionalmente recorrente no choro (CÔRTEZ, 2012). Nessa segunda exposição do tema A, o uso de alguns ornamentos, como o mordente e o grupeto, contribuem a assinalar o estilo e caráter mais tradicional dessa parte da composição, que vem especialmente realçada com a participação e desempenho do clarinete (tocado por Nailor Proveta), executando linhas melódicas de contraponto num plano um pouco mais recuado em relação à guitarra, que evocam a tradição do choro clássico, especialmente Pixinguinha.

The image displays a musical score for the piece 'Choro Bacana', specifically the repetition of Part A (A2). The score is written in a single system with four staves, each containing a line of music. The key signature is one flat (B-flat major/C minor), and the time signature is 2/4. The melody is characterized by a continuous flow of eighth notes, often with ornaments like mordents and grace notes. The chord progression is complex, featuring a variety of seventh chords and diminished chords. The score is marked with measure numbers 1, 5, 9, and 13. The first measure is labeled 'A2' in a box. The chords are: Gm7, Cm7, Am7(b5), D7, Gm7, Gm7, Dm7, A7, Am7(b5), D7, Gm7, Cm7, Am7(b5), D7, Dm7(b5), G7, Cm7, Gm7, Ab, D7, Gm7.

Fig. 44 – Choro Bacana. Repetição da Parte A (A2)

A segunda repetição da parte A (A3), tocada em uníssono com o clarinete, passa por uma ulterior variação em relação ao A2, à partir do compasso 9 (fig. 45).

The image displays a musical score for 'Choro Bacana - parte A3'. It consists of four staves of music in 2/4 time, written in a key signature of two flats (Bb and Eb). The score is marked with a box labeled 'A3' at the beginning. The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1: Chords Gm7, Cm7, Am7(b5), D7, Gm7. Melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4.
- Staff 2: Chords Gm7, Dm7, A7, Am7(b5), D7. Melody continues with eighth notes G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4, followed by a quarter rest.
- Staff 3: Chords Gm7, Cm7, Am7(b5), D7, Dm7(b5), G7. Melody continues with eighth notes G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4, followed by a quarter rest.
- Staff 4: Chords Cm7, Gm7, Ab, D7, Gm7. Melody continues with eighth notes G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4, followed by a quarter rest.

Fig. 45 – Choro Bacana – parte A3

No tema B, em Si bemol maior - modulação para a tonalidade relativa maior, bastante recorrente no repertório do choro (ALAMADA, 2009) -, Ricardo Silveira introduz alguns elementos melódicos e harmônicos que estabelecem uma nítida diferença, ainda que sutil, em relação ao estilo tradicional no âmbito do choro (fig. 46). Acordes em tétrades, estendidos e alterados, formam uma progressão que serve de apoio para a melodia que inicia com uma longa linha cromática, seguida de arpejos, alguns dos quais, triades utilizadas como “estrutura superior” (GUEST, 1996, vol. 3) sobre o acorde da progressão. Nessas passagens se produz um momentaneo efeito de dissonância na melodia, especialmente na relação com o acorde. No caso (compasso 3), o arpejo da triade de Mi maior contra o acorde Bb7, resulta numa dissonância dura das alterações b9 e b5.

The image displays a musical score for 'Choro Bacana, Parte B' in 2/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat major). The score is organized into four staves. Above the first staff, a box labeled 'B' indicates the beginning of a section. Chords are written above the staff: F7, Bb7M, Fm7, Bb7, Eb7M(#5), and Eb7M. A circled melodic phrase is highlighted in the first staff. The second staff begins with a measure number '5' and contains chords Ebm(6), Bb6(9), C7(b5), and F7. The third staff begins with a measure number '9' and contains chords F7, Bb6(9), Fm7, Bb7, Eb7M(#5), and Eb7M. The fourth staff begins with a measure number '13' and contains chords Ebm(6), Bb6(9), G7(b5), C7, F7, and Bb.

Fig. 46 – Choro Bacana, Parte B

Ao mesmo tempo em que a parte B se caracteriza por uma configuração harmônica e melódica decididamente mais contemporânea, nela não deixa de existir traços que remetem a formas clássicas do choro, como ilustram as figuras 47 e 48, onde pode-se perceber uma semelhança de contorno melódico entre os dois fragmentos, de “Um a Zero” (Pixinguinha) e “Choro Bacana”.

The image shows a musical score for 'Um a Zero (Pixinguinha), parte B' in 2/4 time with a key signature of one sharp (F# major). The score consists of a single staff with a melodic line. A circled phrase highlights a specific melodic contour.

Fig. 47 – Contorno melódico em “Um a Zero” (Pixinguinha), parte B

The image shows a musical score for 'Choro Bacana, parte B' in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat major). The score consists of a single staff with a melodic line. A circled phrase highlights a specific melodic contour, which is noted to be similar to the one in Figure 47.

Fig. 48 – Contorno melódico em “Choro Bacana”, parte B

A parte C do Choro Bacana também apresenta um caráter não tradicional, principalmente pela utilização do violão - com cordas de nylon - que toca a melodia do tema por meio de acordes

em bloco, com *voicings* de sonoridade bastante moderna (fig. 49). Apesar do efeito jazzístico produzido pela abordagem rítmico-harmônico do violão, se preserva a natureza lírica e de certa forma tradicional da melodia, cuja progressão de acordes em sua cadência conclusiva, encaminhando-se de volta à parte **A**, reintroduz o acorde **bil (Ab)**, acentuando o referido caráter lírico.

The image displays a musical score for Part C of Choro Bacana, consisting of four staves of music. The score is written in a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature (C). The first staff begins at measure 66 and includes a box labeled 'C' above the first measure. The chord voicings for this staff are Bb7M, B° (with a triplet), Cm7, F7, and Bb6(9). The second staff starts at measure 70 and features Gm7, Cm7, F7, and Bb7M. The third staff begins at measure 74 and includes Bb7M, B° (with a triplet), Cm7, F7, and Bb6(9) (with a triplet). The final staff starts at measure 78 and contains Gm7, Ab, D7, and Gm7. The melodic lines are primarily eighth and quarter notes, often grouped in pairs or triplets, with some slurs and accents. The bass line consists of simple chords and single notes.

Fig. 49 – Parte C de Choro Bacana.

A título ilustrativo de uma certa conexão do “Choro Bacana” com a tradição do choro, uma “comparação entre objetos” (TAGG, 2003) quais sejam a parte A inicial (A1) do “Choro Bacana” e a parte A de “Sonoroso” (K-Ximbinho) mostra uma notável semelhança tanto melódica quanto harmônica entre os dois temas (fig. 50). As duas melodias tocadas juntas se entrelaçam praticamente sem conflitos, seja entre as linhas melódicas, seja na relação das mesmas com uma ou outra progressão de acordes.

The image displays a musical score comparing the initial part A of two Brazilian choro pieces: 'Choro Bacana' and 'Sonoroso'. The score is presented in two systems, each with two staves (treble and bass clef) and a chord progression above the top staff. The key signature is one flat (B-flat major / D minor) and the time signature is 2/4.

System 1 (Measures 1-6):

- Choro Bacana (Top Staff):** Starts with a whole rest, followed by a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- Sonoroso (Bottom Staff):** Starts with a whole rest, followed by a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- Chord Progression (Top Staff):** Gm7, Cm7, Am7(b5) D7, Gm7.

System 2 (Measures 7-13):

- Choro Bacana (Top Staff):** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- Sonoroso (Bottom Staff):** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- Chord Progression (Top Staff):** Gm7, Dm7, A7, Am7(b5) D7.

System 3 (Measures 14-20):

- Choro Bacana (Top Staff):** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- Sonoroso (Bottom Staff):** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- Chord Progression (Top Staff):** Gm7, Cm7, Am7(b5) D7, Dm7(b5) G7.

System 4 (Measures 21-27):

- Choro Bacana (Top Staff):** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- Sonoroso (Bottom Staff):** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- Chord Progression (Top Staff):** Cm7, Gm7, A♭, D7, Gm7.

Fig. 50 – comparação entre as partes A de Choro Bacana e Sonoroso (K-Ximbinho).

O espaço destinado aos solos de improviso na gravação de “Choro Bacana” no Cd OUTRO RIO (MP,B, 2007) é algo que o diferencia das gravações e práticas mais tradicionais de choro, onde não há propriamente uma improvisação livre sobre uma progressão de acordes. Tradicionalmente a improvisação no choro está mais associada a ornamentação, articulações e variações na interpretação dos temas, bem como na realização de contracantos, como acontece, por exemplo, na característica “baixaria” do violão de sete cordas. Entretanto, considera-se que o tipo de improvisação mais próximo ao que se entende por “formato *chorus*” tem se tornado mais constante nos últimos 30 ou 40 anos, mesmo nas tradicionais “rodas de choro” (CÔRTEZ, 2015, p. 38 e 39). O caso do “Choro Bacana” definitivamente se associa à ideia do “formato *chorus*”, porquanto expresse atenção e reverência a características tradicionais da cultura do choro.

No fonograma de “Choro Bacana” em questão, os solos são feitos sobre todas as três partes da música, sendo que a guitarra elétrica e o clarinete improvisam sobre a parte A, enquanto que o violão improvisa sobre as partes B e C. Além do solo sobre uma parte A o clarinete faz contracantos sobre uma das três partes A dos solos de guitarra elétrica e sobre a parte C do solo de violão. No primeiro improviso de guitarra elétrica, feito sobre a progressão de acordes correspondente ao tema A (realizado duas vezes) (fig. 51), o uso de quiálteras, especialmente as sextinas, caracteriza o ritmo das frases com contornos melódicos delineados a partir dos arpejos dos acordes da progressão harmônica. Bordaduras (compassos 5, 30), o compasso acéfalo, o “garfinho” (compasso 17), a antecipação (compasso 22) e o emprego de arpejos, particularmente o arpejo diminuto (compassos 4, 9, 13, 25 e 28) contribuem à caracterização estilística do choro.

The image displays a musical score for an electric guitar solo, organized into eight staves of music. The key signature is one flat (B-flat major/C minor) and the time signature is 2/4. The score includes various guitar techniques such as triplets and sixteenth-note runs, and is annotated with chord names and fingering numbers.

Staff 1 (Measures 1-4): Chords: Gm7, Cm7, Am7(b5), D7. Techniques: triplet of eighth notes, sixteenth-note runs with fingering 6 and 3.

Staff 2 (Measures 5-8): Chords: Gm7, Dm7, A7, Am7(b5), D7. Techniques: triplet of eighth notes, sixteenth-note runs with fingering 3 and 6.

Staff 3 (Measures 9-13): Chords: Gm7, Cm7, Am7(b5), D7, Dm7(b5), G7. Techniques: sixteenth-note runs with fingering 6 and 3.

Staff 4 (Measures 14-17): Chords: Cm7, Gm7, A \flat , D7, Gm7. Techniques: sixteenth-note runs with fingering 6 and 3.

Staff 5 (Measures 18-21): Chords: Gm7, Cm7, Am7(b5), D7, Gm7. Techniques: triplet of eighth notes, sixteenth-note runs with fingering 3 and 6.

Staff 6 (Measures 22-25): Chords: Gm7, Dm7, A7, Am7(b5), D7. Techniques: sixteenth-note runs with fingering 3 and 6.

Staff 7 (Measures 26-29): Chords: Gm7, Cm7, Am7(b5), D7, Dm7(b5), G7. Techniques: triplet of eighth notes, sixteenth-note runs with fingering 3 and 6.

Staff 8 (Measures 30-33): Chords: Cm7, Gm7, A \flat , D7, Gm7. Techniques: triplet of eighth notes, sixteenth-note runs with fingering 3 and 6.

Fig. 51 – Solo de guitarra elétrica sobre duas partes A em “Choro Bacana”

O solo do violão com cordas de nylon sobre a progressão de acordes correspondente a parte B do “Choro Bacana”, adequadamente ao caráter mais contemporâneo dessa parte da música, é feito inteiramente por acordes dissonantes (alguns estruturados por intervalos de quarta) em ritmo enfaticamente sincopado. A frase que inicia no compasso 9 (acéfalo) segue linearmente em sincopes sem pausas até a sua conclusão.

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems of staves. The chords indicated above the notes are:

- System 1: F7, B \flat 7M, Fm7, B \flat 7, E \flat 7M(#5), E \flat 7M
- System 2 (starting at measure 5): E \flat m6(9), B \flat 6(9), C7(\flat 5), F7
- System 3 (starting at measure 9): F7, B \flat 7M, Fm7, B \flat 7, E7M(#5), E \flat 7M
- System 4 (starting at measure 13): E \flat m6(9), B \flat 6(9), G7(\flat 5), C7(9), F7, B \flat

Fig. 52 – solo de violão com *chord melody* sobre a parte B de “Choro Bacana”

Segundo na sequência dos solos de improviso - AA (guitarra elétrica), A (clarinete), B (violão), A (guitarra elétrica e C (violão) - a guitarra elétrica faz a sua segunda intervenção com o mesmo teor do primeiro solo, desta vez tendo a participação do clarinete fazendo os contracantos tão característicos do choro clássico.

The musical score is written in 2/4 time and consists of four staves. The key signature has two flats (Bb and Eb). The solo begins with a box labeled 'A' over the first measure. The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1: Gm7, Cm7, Am7(b5), D7, Gm7. Includes a triplet of eighth notes.
- Staff 2: Gm7, Dm7, A7, Am7(b5), D7. Includes triplets of eighth notes and sixteenth notes.
- Staff 3: Gm7, Cm7, Am7(b5), D7, Dm7(b5), G7. Includes triplets of eighth notes and sixteenth notes.
- Staff 4: Cm7, Gm7, A♭, D7, Gm7. Includes triplets of eighth notes and sixteenth notes.

Fig. 53 – Segundo solo de guitarra elétrica sobre a parte A de “Choro Bacana”.

De maneira semelhante ao solo feito sobre a parte B com utilização do recurso expressivo da chamada “*chord melody*”, o violão com cordas de nylon faz o último solo da sequência de improvisos, o qual é feito sobre a progressão de acordes da parte C do “Choro Bacana”. A participação do clarinete nos contracantos contribui a criar a sonoridade um tanto lírica desta parte.

The image displays a musical score for a guitar solo in 2/4 time, set in the key of B-flat major. The score is organized into four systems, each containing a single staff of music. The first system begins with a box labeled 'C' and includes chords Bb7M, B°, Cm7, F7, and Bb6(9). The second system features Gm7, Cm7, F7, and Bb7M. The third system contains Bb7M, B°, Cm7, F7, and Bb6(9). The final system consists of Gm7, Ab, D7, and Gm7. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as triplet markings (indicated by a '3' and a bracket) over groups of notes. The overall style is characteristic of Brazilian guitar improvisation.

Fig. 54 – Solo de violão sobre a parte C de “Choro Bacana”.

Abrasileiramento?

A audição de “Choro Bacana” me despertou a hipótese de que o trabalho de Ricardo Silveira teria passado, ou estaria passando, por uma espécie de “abrasileiramento”, se se considera o caráter bastante associado ao *jazz rock* de seus primeiros discos gravados no Brasil, bem como dos discos gravados e lançados nos EUA. Ao ouvir posteriormente o inteiro Cd OUTRO RIO (2007), do qual Choro Bacana faz parte, pensei que fosse bastante verossímil a ideia de tal “abrasileiramento”, sendo, porém, que isto resultava de um processo ao qual vários fatores estavam relacionados e sem que substancialmente tivesse acontecido uma ruptura com a linha mestra na proposta do trabalho de Ricardo Silveira presente desde o início de sua carreira com seu trabalho autoral. A última faixa do disco BOM DE TOCAR, uma toada intitulada “Raízes”, pode ser vista como algo emblemático de certa inclinação do guitarrista a uma musicalidade brasileira tradicional, neste caso representada pelo gênero ‘toada’ e expressa em sua típica nostalgia e singular “caráter nacional”²⁴. “Upon a Time”, interlúdio que faz parte do Cd STORY TELLER (1995) também é representativo dessa inclinação, evocando uma certa “brasilidade” remota. Várias são as composições de Ricardo Silveira com gêneros brasileiros bem definidos presentes nos discos que precedem OUTRO RIO, inclusive o choro “Rabo de Foguete”, que faz parte do seu segundo disco RICARDO SILVEIRA (1987), lançado nos EUA com o título LONG DISTANCE (2008). Contudo, é evidente que “Choro Bacana” aprofunda a relação com a tradição do choro, ao mesmo tempo em que também são bem precisas e intencionais as diferenças de sonoridade e abordagem nele contidas, em contraste com o choro tradicional.

O retorno de Ricardo Silveira ao Rio de Janeiro por volta do final dos anos 1990, depois do período de cerca de dez anos vividos nos EUA onde gravou e lançou os Cds SKY LIGHT (1989), AMAZON SECRETS (1990), SMALL WORLD (1992) e STORY TELLER (1995) teve certamente um peso determinante nesse processo que resultou em uma composição como “Choro Bacana”, assim como

²⁴ Ao comentar sobre a questão das influências que um artista recebe, Ricardo Silveira ressalta a influência geralmente pouco citada ou admitida de contemporâneos, sobretudo colegas. A banda ZIL da qual ele fez parte tinha como cantores Zé Renato e Claudio Nucci, também integrantes do grupo vocal Boca Livre cujo projeção nacional começou com o sucesso da canção “Toada” (Na Direção do Dia). Quem sabe, veio daí a inspiração de Ricardo Silveira para a sua “Raízes”.

no inteiro Cd OUTRO RIO com repertório, arranjos e sonoridade bem mais calcados em elementos de tradição brasileira²⁵, sobre tudo com referência na bossa nova e no samba jazz (BAIA, 2014).

A participação no projeto Ouro Negro em tributo a Moacir Santos, a continuidade no trabalho de colaboração com artistas da MPB, especialmente com João Bosco, o contexto histórico-cultural no Brasil da virada do século, de certa forma favorável a uma revalorização da cultura de matriz nacional e do choro em particular (CAZES, 2010), o surgimento dos cursos de música popular brasileira em diversas universidades do país, acarretando num incremento no campo da pesquisa, tudo isso tem a sua parcela de influência no processo que já no disco NOITE CLARA (2001), gravado entre agosto e dezembro de 2000 no Rio de Janeiro, apontou mudanças significativas no trabalho de Ricardo Silveira.

É importante também ressaltar a radical transformação pela qual passou a indústria fonográfica no mundo com o advento da internet por volta do final da década de 1990. Entre aspectos negativos e positivos para os artistas e produtores de música em geral, a nova conjuntura, se por um lado restringiu ao máximo a contratação de artistas por parte das *majors* da indústria fonográfica, por outro favoreceu a liberdade criativa de muitos artistas agora “deixados à própria sorte” mas com a vantagem da autonomia. Basicamente, a meu ver, foi o que ocorreu na carreira de Ricardo Silveira em sua fase de retorno ao Brasil, não mais contratado pela grande indústria, assumindo total controle de sua música e de seus projetos.

Na entrevista realizada em novembro de 2017²⁶, ele comenta o quanto a gravadora, no caso a PolyGram americana à qual ele esteve vinculado, influía na realização dos projetos com certas sob contrato para a gravação de três discos, influía na realização dos projetos com certas indicações de linha a seguir à fim de atender tendências e exigências do mercado²⁷. Eram sobretudo indicações do tipo de sonoridade “pop” a ser criada, em função da qual se estabelecia o tipo de produção, de mixagem e masterização, que ele acatava sem maiores objeções até um momento em que decidiu não fazer mais concessões. Todos os seus discos alcançaram posições entre as 5

²⁵ A questão das tradições é abordada aqui numa perspectiva com base em Hobsbawn/Ranger (2002).

²⁶ Entrevista concedida ao autor deste trabalho, realizada no Instituto de Artes da UNICAMP em 21/11/2006.

²⁷ O setor do mercado ao qual o trabalho de Ricardo Silveira estava inserido nos EUA (e em função do qual a PolyGram o havia contratado) era diretamente relacionado as rádios especializadas no estilo genericamente chamado *fusion*, mais especificamente *adult contemporary music* e posteriormente *smooth jazz*. Surgidas a partir da segunda metade dos anos 70, essas emissoras, com programação 24 horas por dia, tocam sobretudo música relacionada ao jazz com elementos pop, que se encontra em trabalhos de artistas tais como George Benson, Chuck Mangione, Spyro Gyra, Anita Baker, Sade, Al Jarreau, Grover Washington, Kenny G, etc.

primeiras colocadas nas paradas de sucesso desse setor do rádio americano, com dois deles – SKY LIGHT (1990) e SMALL WORLD (1992) - chegando ao primeiro lugar. Não obstante esses resultados, seu contrato não foi renovado. Na referida entrevista ele comenta:

“ Eu tive um grande sucesso em rádio quando fiz SKY LIGHT. Naquele momento a radio ainda era Ok. Mas a gravadora tinha sempre esse troço; o que é que a gente pode fazer pra vender mais? Você fica num misto de lisonjeado porque tem alguém querendo bancar o seu trabalho e ao mesmo tempo é chato, pô, eu não quero pensar nisso, eu quero pensar em fazer música.... Eu nunca tive a cabeça industrial. (...) ao mesmo tempo foi bom, porque eu tava existindo, eu tava podendo viver do meu negócio. Mas um dos motivos porque eu saí da PolyGram foi porque eu não quis ir mais comercial do que foi. (...) eu pensava no mercado americano um pouco quando eu estava lá porque eu estava trabalhando com pessoas que pensavam naquilo o tempo todo. Eram as circunstancias. Mesmo que eu não quisesse pensar, eu tava nesse ambiente. Mas eu nunca acreditei muito naquilo, que você vai fazer uma música pro mercado. Você pode até fazer, mas nunca foi muito a minha. Agora eu também não era um cara que tinha uma concepção definida das coisas, então também não me incomodava, eu não era fechado. Eu trabalhava com o que tava rolando ali. (...) eu passei a ter controle das coisas mais totalmente no NOITE CLARA. (...) NOITE CLARA não foi pensado em mercado nenhum, como eu sempre gostaria de ter feito”.

Sem mais a pressão da grande indústria fonográfica, das rádios e mercado americano do chamado “*adult contemporary jazz*” / *smooth jazz*, de volta ao Brasil e ao Rio de Janeiro, Ricardo Silveira assumiu totalmente o controle de seu trabalho e isso resultou numa maior integridade de suas criações bem como numa maior conexão com sua origem e raízes cariocas. É nesse sentido que reafirmo a “espécie de abasileiramento” já sinalizada em NOITE CLARA e consolidada em OUTRO RIO, no “Choro Bacana”, assim como no samba “A Medida do meu Coração”, em parceria com Pedro Luis, fortemente inspirado nos afro-sambas de Baden Powell e Vinicius de Moraes; no samba jazz “O Monstro e a Flor”, composto em parceria com Claudio Roditti e no bolero “O Sol na Janela” com participação de João Donato ao piano.

Enquanto que OUTRO RIO (2007) apresenta um repertorio inteiramente formado de composições inéditas em um disco predominantemente acústico e violonístico, com o Cd ATÉ AMANHÃ (2010), Ricardo Silveira busca se renovar por meio de seu material guitarrístico-elétrico já conhecido, resgatando da sonoridade de outros tempos e contextos, onze de suas composições originais, agora apresentadas de forma essencial em trio (guitarra elétrica semiacústica, baixo

acústico e bateria) complementado por *overdubs* com arranjos de instrumentos de sopro. A proposta e resultado deste trabalho endossa a ideia de certo “abrasileiramento” (SANTOS-LIMA /NASCIMENTO, 2016).

Depois do lançamento de ATÉ AMANHÃ (2010), Ricardo Silveira lançou outros cinco Cds²⁸, em um dos quais - JERI (2016) - gravado ao vivo na VI edição do Festival Choro Jazz de Jericoacoara (Ceará), tem uma versão de “Bom de Tocar” em ritmo de baião. Em virtude dos limites do arco temporal estabelecido para este projeto, os trabalhos do guitarrista realizados depois de 2010, não entraram no interesse imediato da pesquisa.

Digno de nota também o programa “Instrumental Brasileiro” conduzido por Ricardo Silveira na Rádio Batuta do Instituto Moreira Salles²⁹, no qual, por 16 edições, de maio de 2013 a novembro de 2014, ele apresentou e comentou o trabalho de músicos como Garoto, Zé Menezes, Baden Powell, Moacir Santos, K-Ximbinho, Quarteto Novo, Jacob do Bandolim, Dori Caymmi, Amilton Godoy entre outros.

²⁸ RSVC – RICARDO SILVEIRA & VINICIUS CANTUÁRIA (Adventure Music, 2013); ATLÂNTICOS – RICARDO SILVEIRA & ROBERTO TAUFIC (Adventure Music, 2013); RICARDO SILVEIRA ORGAN TRIO c/ Vanessa Rodrigues e Rafael Barata (Adventure Music, 2014); JERI – Quarteto ao vivo c/ David Feldman, Guto Wirtti e Di Stéfano (Sonora, 2016); RICARDO SILVEIRA & JOHN LEFTWICH – featuring Hubert Laws & Kiko Freitas (Adventure Music, 2016)

²⁹ Disponível em: <http://radiobatuta.com.br/categoria-programa/instrumental-brasileiro/page/3/>

Considerações finais

Neste momento, julho de 2018, em que estou escrevendo estas considerações finais, Ricardo Silveira está acompanhando João Bosco em turnê por várias cidades da Europa, realçando com sua guitarra elétrica e seus solos improvisados a MPB do compositor, cantor e violonista mineiro, numa colaboração artística que dura há mais de trinta anos. A notícia serve como ilustração para algumas das motivações que deram origem a este projeto de pesquisa, a primeira das quais, a inserção da guitarra elétrica na música brasileira. O seu papel neste caso (a MPB de João Bosco), enquanto instrumento protagonista encarregado de solos e ornamentos em constante diálogo com a voz e o violão do cantor, implica em uma considerável agregação de valor simbólico à totalidade da música em questão. Valor simbólico que deriva dos timbres do instrumento, dos idiomatismos que lhe são inerentes e sobretudo do estilo, linguagem, sotaque e desempenho do instrumentista. E é aí que este projeto chega em seu objetivo mais específico com o caso de Ricardo Silveira, sua guitarra e seu violão.

A ideia de que a música popular brasileira seja entre as formas de expressão cultural e artística do país a que mais e melhor o representa, é partilhada por muita gente dentro e fora do Brasil. Nada mais emblemático e identitário, onde quer que se esteja no mundo (especialmente fora do Brasil), do que quando se escuta notas e ritmo de algo como “Tico-tico no fubá”, “Aquarela do Brasil”, “Mas que nada”, “Garota de Ipanema”, assim como “Apesar de Você” ou “O Bêbado e o Equilibrista”, para citar algumas dessas que são verdadeiros hinos nacionais, reconhecidos e celebrados no mundo inteiro. Que este projeto de pesquisa esteja de certa forma relacionado a esse campo da expressão cultural do país, a sua música popular, é para mim motivo de muita satisfação. Espero que no plano mais específico ao qual ele se insere, da música instrumental, da guitarra elétrica e violão, e da improvisação musical, ele possa trazer uma contribuição, integrando-se ao conjunto dos trabalhos já existentes nessa área e servindo de motivação à continuidade e ampliação da pesquisa.



Ricardo Silveira (a esquerda) atuando em quarteto com João Bosco em recente concerto (julho 2018) em San Javier na Espanha. Na bateria (a direita) Kiko Freitas, e no baixo elétrico João Baptista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADOLFO, Antônio.** Arranjo: um enfoque atual. São Paulo. Irmãos Vitale. 2010
- ADORNO, Theodor W.** Sobre Música Popular. In COHN, Gabriel (org.). Theodor W Adorno: Sociologia. São Paulo: Editora Ática, 1986
- ALMADA, Carlos.** Harmonia Funcional. Editora Unicamp. 2009
 _____. Arranjo. Editora Unicamp. 2010
- BAHIANA, Ana Maria.** Música Instrumental – o caminho do improviso à brasileira. Anos 70. Música Popular. Editora Europa. 1983
- 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
- BASTOS, Marina / PIEDADE, Acácio.** Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. Per Musi, Belo Horizonte, n. 23, 2011
- BENJAMIN, Walter.** A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. LP&M. 2017
- BERENDT, Joachim / HUESMANN Gunther.** Il Libro de Jazz, dal Ragtime al XXI secolo. Odoya, 2015
- BELLISARIO, Angelo.** Pratica di Analisi Musicale. Rugginenti. 1995
- BORGES, Marcio.** Os Sonhos não envelhecem. Geração Editorial. 1996
- BRAULE PINTO, Marcelo.** Jovem Guarda: A construção social da juventude na indústria cultural. Tese de doutorado. FFLCH – USP. 2015
- BRITO, Brasil Rocha.** Bossa Nova. Publicado em ‘Balanço da Bossa’ A. de Campos. Editora Perspectiva, 1978
- CABRAL, Sérgio.** No Tempo de Ari Barroso. Lumiar Editora. 1990
- CALADO, Carlos.** Tropicália. Storia di una rivoluzione musicale. Arcana. 2004
- CAMPOS, Augusto de.** Balanço da Bossa. 3ª edição, Perspectiva, 1978
- CARFAGNA, Carlo / GRECI, Micheli.** Chitarra, storia e imagini. Fratelli Palombi Editori
- CARONE, Iray.** A Face Histórica de “On Popular Music”. Constelaciones – Revista de Teoria Crítica. Número 3. Diciembre, 2011.
- CASTRO, Ruy.** Chega de Saudade. Companhia das Letras. 1990
 _____. A onda que se ergueu no mar. Companhia das Letras. 2001
 _____. Carmen. Uma Biografia. Companhia das Letras. 2005
- CAZES, Henrique.** Choro: do quintal ao Municipal. Editora 34. 2010
- CONTIER, Arnaldo Daraya.** Mário de Andrade e a Música Brasileira. Revista Musica, São Paulo, maio 1994
 _____. O Ensaio sobre a Música Brasileira. Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético (Mário de Andrade, 1928). Revista Música. V. 6. N. ½ Maio/nov. 1995
 _____. Edu Lobo e Carlos Lira. O Nacional e o Popular na Canção de Protesto n(Os Anos

60) Revista Brasileira de História. V. 18. N° 35. 1998

CÔRTEZ, Almir. Improvisando em Música Popular. Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. UNICAMP, 2012 (tese de doutorado)

DAPIEVE, Arthur. Brock: o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo. Editora 34. 1995

DE MOURA, Rafael Ferraz Marcondes. O Toque de Midas do Choro: Estabilidade e fricção sob a luz das Tópicas. UNB Brasília, 2012 (Dissertação de Mestrado).

DE ANDRADE, Mário. Ensaio Sobre a Música Brasileira. 3ª ed. INL, 1972

_____. Pequena História da Música. Livraria Martins Editora, 1977

DE FREITAS, Sergio. Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de plano tonais em música popular. UNICAMP, 2010. Tese de Doutorado

DE PAULA PINTO, Marco Tulio. Vitor Assis Brasil: a importância do período na Berklee School of Music (1969-1974) em seu estilo composicional. Per Musi, Belo Horizonte, n° 23, 2011

DOS SANTOS, Rafael. O Samba moderno entre a estridência e a suavidade. XIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) – São Paulo. Caderno de Resumos e Anais. Música Popular. 2014

EYERMAN, Ron / TURNER, Bryan. Outline of a theory of generations. European Journal of Social Theory. 1998

FAVARETTO, Celso. Tropicália alegoria alegria. Ateliê Editorial. 2007

FRANCESCHI, Humberto M. A Casa Edison e seu tempo. Biscoito Fino. Rio de Janeiro. 2002

FUBINI, Enrico. Estética da Música. Edições 70. 2003

GALILEIA, Carlos. Violão Ibérico. Trem Mineiro 2012

GOODRICK, Mick. The Advancing Guitarist. Hal Leonard Books. 1987

GRAMAGLIA, Susanna. Teoria Armonia Jazz. Ricordi

GARCIA, Walter. Bim Bom. A Contradição Sem Conflitos de João Gilberto. Editora Paz e Terra. 1999

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. Arte Engajada e Música Popular Instrumental nos Anos 60: O Caso do Quarteto Novo. Dissertação de Mestrado. Unicamp. 2014

GIL, Gilberto. Expresso 2222 (Organizado por Antonio Risério). Editora Corrupio. 1982

GIVAN, Benjamin. Jazz Taxonomies. Jazz Research News 10. 2003

GONSALVES, Eloá Gabriele. Banda Black Rio: O Soul no Brasil na Década de 1970. Dissertação de Mestrado. Unicamp. 2011

GREENE, Ted. Chord Chemistry. Dale Zdenek Publications. 1981

GROPPO, Luiz Antônio. O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil. Dissertação de Mestrado. Unicamp. 1996

GUEST, Ian. Arranjo, método prático. vol. I, II e III. Lumiar Editora, 1996

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Editora Lamparina. 2015

- _____. Cultura e Representação. Editora PUC-Rio. 2016
- HAZZEL, Ed.** The First Fifty Years. Berklee Press, 1995
- HOBBSAWN, Eric / RANGER, Terence.** A Invenção das Tradições. Editora Paz e Terra. 2002
- HOFFMANN, Tom.** A Composer's view: A Guide to Jazz and Contemporary Composition and Arranging. Wind and Woolu Music. 1983
- HOMEM DE MELLO, Zuza.** Copacabana. A trajetória do samba-canção (1929-1958). Editora 34. 2017
- MANGUEIRA, Bruno Rosas.** Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e Guitarra na Música Instrumental Brasileira. Campinas: UNICAMP, 2006. Dissertação de Mestrado
- MANNHEIM, Karl.** The Problem of generations' in Mannheim, K. Essays on the Sociology of Knowledge. London: RKP (first published 1923). 1952
- LAVILLE, Christian / DIONNE, Jean.** A Construção do Saber. Manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Editora UFMG. 2008
- LAWN, Richard / HELLMER, Jeffrey.** Jazz Theory and Practice. Alfred Publishing Co., Inc. Los Angeles. California. 1996
- LEWIS, George E.** Improvised Music After 1950. Afrological and Eurological Perspectives. Black Music Research Journal . Vol. 16No. 1. 1996
- LOPES, Rogério.** O ensino da guitarra brasileira: uma construção. Dissertação de mestrado. UNIRIO. 2013
- MAGALDI, Cristina.** Cosmopolitismo e World Music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. Música Popular em Revista. Campinas, ano 1. 2013
- MIDDLETON, Richard.** Popular music in the West. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001
- MOLINA, Sergio.** Música de Montagem. A Composição de Música Popular no Pós-1967. É Realizações Editora. 2017
- NAPOLITANO, Marcos.** História e Música. História cultural da música popular. Autêntica Editora. 2002
- _____. A Síncopa das Ideias. A Questão da tradição na música popular brasileira. Editora Fundação Perseu Abramo. 2007
- NASCIMENTO, Hermilson.** Heraldo do Monte: Chuva Morna, Sombrinha Colorida. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) – Natal. 2013. Caderno de Resumos e Anais. Música Popular. Disponível em <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/schedConf/presentations>
- _____. Guitarra elétrica e licença jazzística no samba “Alienadinho” de Heraldo do Monte. XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Vitória. 2015. Caderno de Resumos e Anais. Música Popular.
- _____. Custódio Mesquita: O que o seu piano revelou. Unicamp. 2001. Dissertação de mestrado.
- _____. Campo Polifônico: modulando sem deixar o Tom.

- NAVES, Santuza Cambraia.** Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. Revista Brasileira de Ciências Sociais - Vol. 15 N. 43, Junho, 2000
- _____. A Canção Brasileira. Leituras do Brasil através da Música. Zahar, 2015
- NICODEMO, Thais Lima.** Terra dos Pássaros: a permanência de elementos da contracultura na produção de Toninho Horta nos anos 1970. Per Musi, Berlo Horizonte, nº 30, 2014
- NICOLAU NETTO, Michel.** Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização. Annablume Editora. 2009
- _____. Música na internet: descentralização e controle. Música Popular em Revista. Campinas. Ano 1. V. 1. 2012
- _____. O Discurso da Diversidade e a World Music. Annablume Editora. 2014
- ORTIZ, RENATO.** Cultura Brasileira e Identidade Nacional. Editora Brasiliense. 1985
- _____. A Moderna Tradição Brasileira. Editora Brasiliense. 1988.
- PIEIDADE, Acácio.** Jazz brasileiro e Fricção de Musicalidades - versão em português do artigo "Brazilian Jazz and Friction of Musicalities", publicado em Atkins, E. Taylor (ed.) 2003.
- _____. Jazz, Música Brasileira e fricção de Musicalidades. Revista Opus da ANPPOM. Nº 11, 2005
- _____. Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz. Revista Nupeart, v.4, n. 4, setembro 2006
- _____. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. Revista Eletrônica de musicologia. Vol. XI. Setembro, 2007
- _____. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. El oído pensante, vol. 1, nº1. 2013
- POLILLO, Arrigo.** Jazz. La vicenda e i protagonisti della música afro-americana. Oscar Mondadori. 1988
- ROSTOLDO, Jadir Peçanha.** Brasil, 1979-1989: Uma Década Perdida? Paco Editorial. 2014
- SANDRONI, Carlos.** Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-33). Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editor/UFRJ, 2012
- SANTOS LIMA, Luiz / NASCIMENTO, Hermilson.** De mudança da West 26th para a Rua 26: um novo espaço da expressão artística de Ricardo Silveira. XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) – Belo Horizonte. 2016. Caderno de Resumos e Anais. Música Popular.
- SANTOS LIMA, Luiz.** Bom de Tocar de Ricardo Silveira: jazz/pop-rock na MPB instrumental carioca na década de 1980. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) – Campinas. 2017. Cadernos de Resumos e Anais. Música Popular.
- SEVERIANO, Jairo.** Uma história da música popular brasileira. Editora 34, 2013
- SEVERIANO, Jairo / HOMEM DE MELLO, Zuza.** A Canção No Tempo. Volumes 1 e 2. Editora 34. 1997
- SHUKER, Roy.** Vocabulário de música pop. Editora Hedra Ltda. 1999
- SODRÉ, Muniz.** Samba, o dono do corpo. Editora Codecri/Rio/1979

TABORDA, Marcia. Violão e Identidade Nacional. Civilização Brasileira, 2011

TAGG, Phillip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. Este texto foi publicado na revista Popular Music como: Tagg, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice. Popular Music, 2, 1982, p. 37-69. Aparece aqui traduzido pela professora Marlha Uihôa (UNIRIO) com autorização expressa do autor. EM PAUTA - v. 14 - n.23 - dezembro 2003

_____. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. PER MUSI – n. 23 – jan. - jul. 2011

TATIT, Luiz. O Século da Canção. Ateliê Editorial. 2008

TINHORÃO, José Ramos. História Social da Música Brasileira. Editora 34, 2ª Edição – 2010

_____. Pequena História da Música Popular. Círculo do Livro. 2012

TOSCHES, Nick. Criaturas Flamejantes. Conrad Editora. 2006

TOSTA DIAS, Marcia. Os Donos da Voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. Boitempo Editorial. 2000

TURNBULL, Harvey. La Chitarra, dal Rinascimento ai nostri giorni. Edizioni Curci - Milano 1987

VELOSO, Caetano. Alegria, Alegria. Uma Caetanave organizada por Waly Salomão. Pedra Q Ronca. 1ª edição

_____. Verdade Tropical. Companhia das Letras. 1997

VIANNA, Hermano. O Mistério do Samba. Editora Zahar, 1995

VILELA, Ivan. Cantando a Própria História. Edusp. 2015

VISCONTI, Eduardo de Lima. A guitarra brasileira de Heraldo do Monte. Campinas: UNICAMP, 2005. Dissertação de Mestrado.

_____. A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker - Campinas: UNICAMP, 2010. Tese de doutorado.

_____. A Trajetória da guitarra elétrica no Brasil. www.musicosdobrasil.com.br, 2008

VIVA, Luigi. Pat Metheny. La biografia, lo stile, gli strumenti. Franco Muzzio Editore. 1989

WELLER, Vivian. A Atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim. XXIX Encontro Anual da ANPOCS, 2005

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e Estado Novo). O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Editora Brasiliense. 1982

_____. O Minuto e o Milênio ou Por Favor, Professor, Uma Década de Cada Vez. ANOS 70. Música Popular. Editora Europa. 1980

_____. Sem Receita. Ensaios e canções. PubliFolha. 2004

_____. O Som e o Sentido. Uma Outra História das Músicas. Companhia das Letras. 2014

ZAN, Jose Roberto. Do Fundo de Quintal à Vanguarda. Contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira. Tese de Doutorado. 1997

_____. Música Popular Brasileira, Industria Cultural e Identidade. Eccos Revista Científica - Ano 1. Vol. 3. 2001

_____. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. Música Popular em Revista. Campinas. Ano 2. Vol. 1. 2013

_____. Funk, Soul e Jazz na Terra do Samba: a sonoridade da Banda Black Rio. ArtCultura, Uberlândia, v. 7, jul. – Dezembro 2005

PERIÓDICOS (jornais e revistas)

CARRILHO, Fabio. Ricardo Silveira. Guitar Player. Nº 182, Ano 16, junho 2011

GARZON, Wilson. O jazz contemporâneo de Ricardo Silveira. CLUBE DE JAZZ. 01/09/2009
http://www.clubedejazz.com.br/noticias/noticia.php?noticia_id=812

HEPNER, David. Ricardo Silveira explora sonoridades de violão em novo disco-solo. GUITAR PLAYER. Nº 65, Ano 6, setembro 2001

NASSIF, Luis. FOLHA DE SÃO PAULO. O Brasil na Velha Toada. Janeiro 14, 2001
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi1401200108.htm>

REIS, Aquiles Rique. O som universal de Ricardo Silveira. JORNAL GGN. 23/08/2017
<https://jornalggm.com.br/noticia/o-som-universal-de-ricardo-silveira-por-aquiles-rique-reis>

ROLLING STONE. 500 Greatest Albums of All Time. May 31, 2012
<https://www.rollingstone.com/music/lists/500-greatest-albums-of-all-time>

DISCOGRAFIA

BOM DE TOCAR (PolyGram Fontana – 1984)



1. Bom de Tocar (3:12)
2. Pica-pau (4:38)
3. Xamba (3:19)
4. Maricy (3:41)
5. Dois Irmãos (2:54)
6. Rock (4:11)
7. Espaços (4:26)
8. 55 (4:50)
9. Raízes (3:55)

Todas as músicas compostas por Ricardo Silveira

Gravado: Entre 1982 e 1984

Produtor: Luiz Carlos (Lèlè) e Ricardo Silveira

Lançamento: 1984

Estúdio: Estúdios da Barra, Rio de Janeiro

Técnico se som: Ary Carvalhaes, Jairo Gualberto, Luiz Claudio e Julinho

Formação:

Ricardo Silveira: guitarra elétrica (1,2,6,7); violão (3,4,5,6,9); GR300 (2,5,8); Emulador (5); DMX (8)

Luiz Avelar: piano elétrico (1,3,5,7); piano acústico (3)

Marcos Resende: piano elétrico (3,8); GS2 Yamaha (1)

Marcio Montarroyos: flugelhorn (7); trompete (2); piano elétrico (4,6,9)

Wagner Tiso: Oberheim (4,5)

Jorjão: teclados (3,6,7,8)

Bidinho: trompete (2)

Zé Carlos: sax alto (2)

Oberdan: sax tenor (2)

Leo Gandelman: sax alto (2); barítono (2)

Serginho Trombone: trombone (2); teclados (3,6,8)

Jamil Joanes: baixo (2,3,7,8,9)

Fernando Souza: baixo (1,6)

Luizão: baixo (3,5)

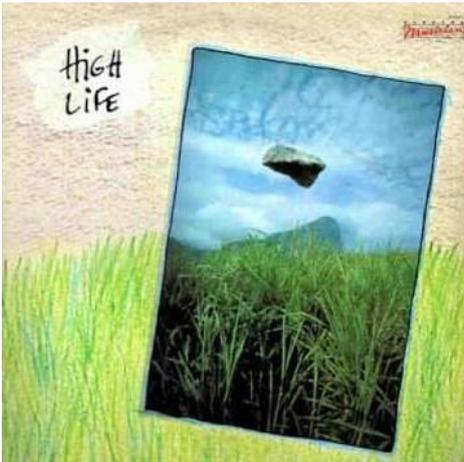
Serginho: bateria (1,5,6,8),

Paulo Braga: bateria (2,3,4,7,9)

Café: percussão (2)

Cidinho: percussão (3,8)

Chacal: (7,9)

HIGH LIFE (WEA Elektra Musician - 1985)

1. General (Nico Assumpção) (7:39)
2. Saídas e Bandeiras (M. Nascimento / F. Brant) (4:45)
3. Santa Mônica (Luiz Avellar) (6:21)
4. Beira do Mar (Ricardo Silveira) (6:45)
5. High Life (Steve Slagre) (6:56)
6. Cor de Rosa (Nico Assumpção) (6:31)

Gravado: agosto de 1985

Produtor: High Life

Lançamento: 1985

Estúdio: Nas Nuvens, Rio de Janeiro

Técnico se som: Vitor Farias e Chico Novaes

Formação:

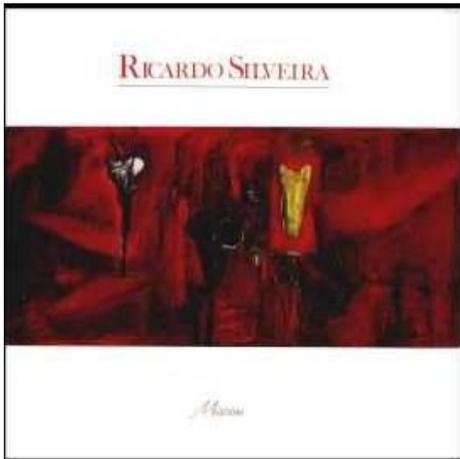
Ricardo Silveira: guitarra elétrica

Steve Slagre: sax

Luiz Avellar: piano

Nico Assumpção: baixo

Carlos Bala: bateria

RICARDO SILVEIRA (WEA Elektra Musician - 1987)

1. Afoxé (4:53)
2. Long Distance (5:52)
3. Triângulo (2:53)
4. Reflexões (6:16)
5. Rabo de Foguete (1:54)
6. Highrock Way (6:29)
7. West 26th (4:54)
8. Terra Azul (6:27)

Todas as músicas compostas por Ricardo Silveira exceto Terra Azul (Pat Metheny)

Gravado: 1987

Produtor: Liminha e Ricardo Silveira

Estúdio: Nas Nuvens

Técnico de som: Paulo Junqueiro e Vitor Farias

Formação:

Ricardo Silveira: guitarra elétrica e violão

Pat Metheny: guitarra ritmo (8)

Leo Gandelman: sax soprano (3); sax tenor (2,3); sax barítono (5)

Zé Nogueira: sax soprano (8)

David Sanborn: sax alto (1)

Ernie Watts: sax alto (4)

Márcio Montarroyos: flugelhorn (6)

Luiz Avellar: piano acústico (2); teclados (3,5,8)

Marcos Resende: teclado (1)

Rique Pantoja: teclado (4)

Lulu Martin: teclado (1)

Leila Pinheiro: voz (8)

Mauricio Maestro: coro (8)

Zé Renato: coro (8)

Claudio Nucci: coro (8)

Nico Assumpção: baixo (2, 3, 5, 6, 8)

Artur Maia: baixo (1, 7)

Luizão: baixo (4)

Claudio Infante: bateria (2, 3, 5, 6)

Alfredo Dias Gomes: bateria (1, 7)

Paulo Braga: bateria (4)

Carlos Bala: bateria (8)

Armando Marçal: percussão (1, 4, 7, 8)

Repolho: percussão (2, 3, 5)

ZIL (Continental - 1987)

1. Tupete (Cláudio Nucci / Zé Renato)
2. Benefício (Hamilton Vaz Pereira / Zé Renato)
3. Pegadas frescas (Hamilton Vaz Pereira / Zé Renato)
4. Jequié (Moacyr Santos / Aldir Blanc)
5. Suíte gaúcha (Marcos Ariel)
6. Ânima (Milton Nascimento / Zé Renato)
7. Maromba (Paulinho Soledade / Ricardo Silveira)

Formação:

Cláudio Nucci: vocais e violão/ / / Ricardo Silveira

Zé Renato: vocais e violão

Zé Nogueira: sax soprano e vocais

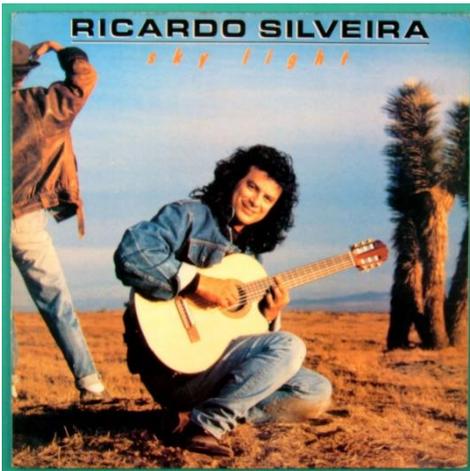
Ricardo Silveira: guitarra elétrica

Marcos Ariel: teclados

João Batista: baixo e vocais

Jurim Moreira: bateria

Produtor: João Batista e Zé Nogueira

SKYLIGHT (PolyGram Verve Forecast - 1989)

1. You Can Get What You Want (4:11)
2. Sun Splash (3:21)
3. Mysterious Woman (3:55)
4. The Rio Thing (4:55)
5. Magical Fantasy (4:47)
6. Cats (4:08)
7. Rhymes (4:32)
8. Hangin' Out (4:20)
9. Her Eyes (4:53)

Todas as músicas compostas por Ricardo Silveira exceto Rhymes (Liminha/Don Grusin/Ricardo Silveira)

Produtor: Liminha e Ricardo Silveira

Estúdio: Synth (RJ); Willyworld (West L. A.); Slam Shack (North Hollywood); Milacro (Glendale, CA)

Técnico de som: Sergio Murilo

Formação:

Ricardo Silveira:

Toninho Horta:

Ernie Watts: tenor sax (3,7,9)

Luiz Avellar: piano acústico (1,4,8)

Russell Ferrante: teclado (5,6,9)

Don Grusin: teclado (); synth bass (); bateria eletrônica ()

Larry Williams: sintetizadores (1,3)

Nico Assumpção: baixo

Abraham Laboriel: baixo

Jimmy Haslip: baixo (5,6,9)

Gary Meek: sax soprano (1,6); sax tenor (8); sax alto (8)

Armando Marçal: percussão (1,4,8)

Paulinho da Costa: percussão (1,3,5,7)

Delmar Brown: teclado (); voz (); bateria eletrônica ()

Alex Acuna: bateria (); percussão (6,9)

AMAZON SECRETS (PolyGram Verve Forecast - 1990)

1. 'Til Tomorrow
2. Her Song
3. Avec Elegance
4. Let's Move On
5. Backlash
6. Amazon Secrets
7. Moon and Star (Vinicius Cantuaria)
8. Green Line
9. Good to Play (Bom De Tocar)
10. Northeastern Dreams
11. Marimba Dance

Todas as músicas compostas por Ricardo Silveira, exceto Moon and Star (Vinicius Cantuária)

Produtor: Liminha e Ricardo Silveira

Formação:

Ricardo Silveira: violão; guitarra elétrica; teclados; programação de synth

Branford Marsalis: sax

Justo Almario: sax, flauta

Don Grusin: teclados

Greg Karukas: teclados

Jeff Hull: teclados

Russell Ferrante: teclados

Antonio Adolfo: teclados

Luiz Avellar: piano

Abraham Laboriel Jr.: programação de Synth

Abraham Laboriel: baixo, voz

Artur Maia: baixo

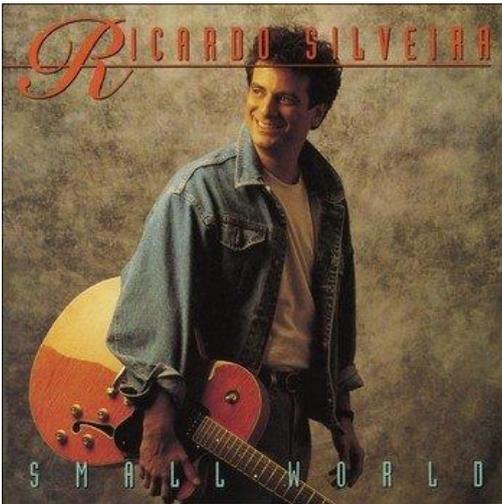
Jimmy Haslip: baixo

Vinnie Colaiuta: bateria

Terri Lynne Carrington: bateria

Alex Acuna: percussão, bateria

Paulinho Da Costa: percussão

SMALL WORLD (PolyGram Verve Forecast - 1992)

- 1- Small World
- 2- Haven't We Met
- 3- The Vendor
- 4- Sun and Rain
- 5- Bel
- 6- Miles Away
- 7- Pepe (4:50)
- 8- Back Home
- 9- To Be With You
- 10- Tell Me All About It
- 11- Quiet Motion
- 12- Around The Lane

Todas as músicas compostas por Ricardo Silveira exceto Sun and Rain (L. Borges / M. Borges)

Produtor: Ricardo Silveira

Estúdio: Nas Nuvens (RJ); Transamerica (RJ); Sunset Sound (CA); Entourage (CA); Slamshack (CA); Nightowl (CA)

Técnico de som: Vistor Farias (RJ) e Geoff Gillette (Los Angeles, CA)

Formação:

Ricardo Silveira: violão (1, 2, 12, 13); guitarra elétrica (3, 5, 7, 8, 10, 11); violão 12 cordas (3, 9)

João Bosco: violão (9); vocal (9)

Flora Purim: voz (4)

Claudio Guimarães: violão (13)

Gregg Harukas: teclados (9)

William Magalhães: teclados, programação (3, 5, 7, 11, 12, 13)

Lou Pardini: teclados (1); piano (1)

Luiz Avelar: piano (

Zé Carlos: sax (8) - Serginho Trombone: trombone (8) - Bindinho: trompete (8)

Marcio Montarroyos: trompete (8)

Leo Gandelman: sax (12)

Abe Laboriel: baixo (1, 2)

Jamil Joanes: baixo (3, 5, 7, 12, 13)

Artur Maia: baixo (4, 6, 8, 11)

Carlos Bala: bateria (3, 5, 6, 7, 12, 13)

Paulo Braga: bateria (4, 8)

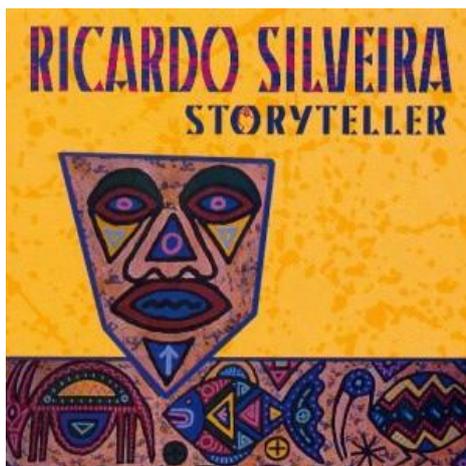
Jeffrey Porcaro: bateria (1, 2)

Armando Marçal: percussão (5, 6, 7, 8, 12, 13)

Luiz Conte: percussão (1, 2)

Repolho: percussão (4, 9)

Steve Reid: percussão (9)

STORYTELLER (Kokopeli – 1995 / Adventure Music - 2011)

1. Francesca
2. Upon A Time
3. Story Teller
4. Island Magic
5. Still Think of You
6. The Puzzle
7. Fountain
8. After The Rain
9. Always There
10. That Day in Tahiti
11. Upon a Time (reprise)

Todas as músicas compostas por Ricardo Silveira

Produtor: Ricardo Silveira e Marcel East

Estúdio: Westlake Studios, Mad Hatter Studios, The Lighthouse, Pyramid Studios, Castle Oaks Studios:

Técnico de som: Eduardo Chermont

Formação:

Ricardo Silveira: Violão (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11), guitarra elétrica (1, 3, 8), voz (3, 10), teclados (4)

Jeff Beal: trumpet (1), flugelhorn (7)

Justo Amaro: sax (4), flauta (4, 7)

Bill Cantos: teclados (1, 5, 7, 8, 9)

Marcel East: teclados (1, 6)

Rique Pantoja: teclados (3)

Renato Neto: teclados (6, 8, 9)

Mitchel Forman: teclados (10), synth (baixo)(10)

Alphonso Johnson: baixo (1, 7)

Keith Jones: baixo (3, 5, 8)

Armando Sabal Lecco: baixo (4, 6, 9)

Mike Shapiro: bateria (1, 3, 8), percussão (8)

Joe Heredia: bateria (4, 6)

Tris Inboden: bateria (5, 7)

Dave Weckel: bateria (9)

Eduardo Chermont: programação de bateria (1, 6, 9)

Walfredo Reys Jr.: bateria (10), percussão (10)

Luis Conte: percussão (1, 4, 5, 6, 7)

Meia Noite: percussão (3, 6, 8)

NOITE CLARA (MP,B - 2001 / Adventure Music - 2003)

1. Rio Texas (5:20)
2. Lua No Mar (4:35)
3. Com O Tempo (3:47)
4. Tango Carioca (4:34)
5. Consolação (4:04)
6. Bom Partido (4:14)
7. Noite Clara (4:51)
8. Olhando A Chuva (3:39)
9. Ingênua (4:16)
10. Pais Tropical (4:43)

Todas as músicas compostas por Ricardo Silveira exceto Consolação (Powell / Moraes) e Pais Tropical (Jorge Benjor)

Gravado: entre agosto e dezembro de 2000

Produtor: Ricardo Silveira e Duda Mello

Estúdio: Estúdio AR, Rio de Janeiro

Técnico de som: Paulo Junqueiro e Vitor Farias

Formação:

Ricardo Silveira: guitarra elétrica (1, 4, 5, 6, 10); violão (1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9) e teclado (1)

Sasha Amback: piano Rhodes (1, 2, 6, 8)

Gilson Peranzetta: acordeon (4, 6)

Jorge Helder: baixo acústico (1, 2, 8)

André Rodrigues: baixo acústico (5, 9, 10)

Luiz Alves: baixo acústico (4, 6)

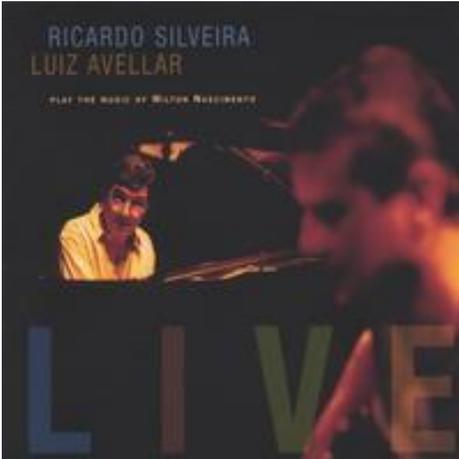
John Leftwich: baixo acústico (3, 7)

Armando Marçal: percussão (1, 2, 3, 4, 5, 6, 9)

Carlos Bala: bateria (1, 2, 3, 4)

Renato Massa: bateria (5, 9, 10)

RICARDO SILVEIRA e LUIZ AVELLAR Ao Vivo Tocam Milton Nascimento (MP,B – 2003 / Adventure Music - 2004)



1. Para Lennon e McCartney (Lô Borges / Marcio Borges / Fernando Brant)
2. Maria Maria (Milton Nascimento / Fernando Brant)
3. Nuvem Cigana (Lô Borges / Ronaldo Bastos)
4. Travessia (Milton Nascimento / Fernando Brant)
5. Saudade Dos Aviões Da Panair (Milton Nascimento / Fernando Brant)
6. Vera Cruz (Milton Nascimento / Marcio Borges)
7. Fé Cega Faca Amolada (Milton Nascimento / Ronaldo bastos)
8. Cravo E Canela (Milton Nascimento / Ronaldo bastos)
9. Saídas E Bandeiras (Milton Nascimento / Fernando Brant)
10. Cor De Rosa (Nico Assumpção)

Gravado: Ao vivo no Teatro Leblon, Rio de Janeiro em janeiro de 2002

Produtor: Ricardo Silveira, Luiz Avellar e Richard Zirinsky Jr.

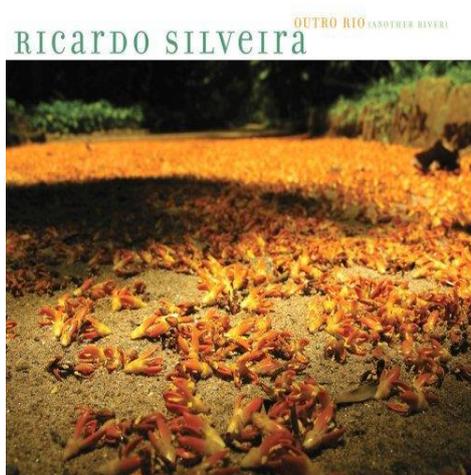
Técnico de som: Daniel Cheese-Volpini

Formação:

Ricardo Silveira: violão

Luiz Avellar: piano

Robertinho Silva: percussão (6, 7, 8, 9, 10)

OUTRO RIO (MP,B – 2007 / Adventure Music - 2007)

1. Outro Rio (5:25)
2. Água de Nascente (6:05)
3. Chuva de Manhã (5:40)
4. O Sol na Janela (5:51)
5. Melhores Tempos (6:09)
6. Choro Bacana (5:43)
7. A Medida do Meu Coração (3:55)
8. O Monstro e a Flor (5:05)
9. Dia Bom (5:15)
10. Moonlight in Rangiroa (7:22)
11. Viver em Paz (6:06)
12. Lembranças (7:29)

Todas as músicas compostas por Ricardo Silveira exceto O Monstro e a Flor (Ricardo Silveira / Claudio Roditti), A Medida do Meu Coração (Ricardo Silveira / Pedro Luis) e Dia Bom (Ricardo Silveira / Ivan Lins)

Gravado: entre outubro de 2005 e janeiro de 2006

Produtor: Ricardo Silveira e Duda Mello

Estúdio: Estúdio AR, Rio de Janeiro

Técnico de som: Paulo Junqueiro e Vitor Farias

Formação:

Ricardo Silveira: violão (todas as faixas); guitarra elétrica (6, 11)

Marcelo Martins: saxofone (3)

Nailor Proveta: clarinete (6)

Maria Rita: voz (8)

João Donato: piano acústico (4)

Jaques Morelembaum: violoncelo (11)

Marcos Nimrichter: piano acústico (3)

André Rodrigues: baixo acústico (1, 9)

Jorge Helder: baixo acústico (2, 3, 6, 10, 11)

Rômulo Gomes: baixo acústico (4, 5, 7, 12)

Renato Massa: (1, 9)

Jurim Moreira: bateria (2, 3, 4, 5, 6, 11)

André Tandeta: bateria (7)

Armando Marçal: percussão (6, 10, 11)

ATÉ AMANHÃ (MP,B – 2010 / Adventure Music - 2010)

1. Rabo De Foguete (2:56)
2. Até amanhã ('Til Tomorrow) (5:51)
3. Você Pode o Que Quiser (You Can Get What You Want) (4:55)
4. Dois Irmãos (5:25)
5. O Canto Do Pica Pau (5:35)
6. Bom De Tocar (3:35)
7. Rua 26 (West 26th) (5:21)
8. Pela Beira Do Mar (4:59)
9. Bola pra Frente (Let's Move On) (7:27)
10. Afoxé (Bahia Drive) (6:49)
11. Portal Da Cor (6:40)

Todas as músicas compostas por Ricardo Silveira

Gravado: entre abril e dezembro de 2008

Produtor: Ricardo Silveira

Estúdio: Nas Nuvens, Toca do Leão, Zaga, Estúdio Carioca, Sala Júpiter, Diamantina Studio

Técnico de som:

Formação:

Ricardo Silveira: guitarra elétrica (todas as faixas); violão (1, 4, 10)

Marcelo Martins: flauta (1, 2, 4, 6, 7, 11); sax tenor (3, 4, 7, 10, 11)

Vittor Santos: trombone (2, 5, 6, 8)

Paulo Sergio Santos: clarinete (1); clarone (1)

Jessé Sadoc: flugelhorn (2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11); trompete (5, 7, 8)

Cristiano Alves: clarone (2, 9); clarinete (9)

Leo Gandelman: sax alto (5); sax tenor (5); flauta (9)

Jota Moraes: marimba (10)

Rômulo Gomes: contrabaixo (1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10) baixo elétrico (2, 4, 10)

André Tandeta: bateria (todas as faixas)

Arranjo de sopros

Vittor Santos (1, 2, 5, 6, 8, 9)

Jessé Sadoc (3, 7, 10)

Marcelo Martins (4, 7)

Ricardo Silveira (7, 10, 11)

LEAD SHEETS

Bom De Tocar

Highrock Way

Reflexões

Choro Bacana

BOM DE TOCAR

Ricardo Silveira

♩ = 90

INTRO

Musical score for the main piece, featuring two staves (treble and bass clef) with various chords and melodic lines. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes the following elements:

- Intro:** Starts with a C7M chord, followed by a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Chords include C7M, B7(#9)#5, Em7(9), and A7.
- First Section:** Features a bass line with chords C7M, Bm7, Am7, B7(b13), Em7(9), and A7.
- Section A:** Marked with a box 'A', it contains a melodic line and a bass line with chords Em7(9), A7, C7M, Bm7, Am7, Bm7, and Em7(9) A7.
- Section B:** Marked with a box 'B', it contains a melodic line and a bass line with chords Em7(9), Db7(#9), C7M, Bm7, Am7, and Bm7.
- Second Section:** Similar to the first section, with chords C7M, B7(#9)#5, Em7(9), and A7.
- Third Section:** Similar to the first section, with chords C7M, Bm7, Am7, B7(b13), Em7(9), and A7.

Solos

Musical score for the solo section, consisting of five staves (treble clef) with various chords and melodic lines. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes the following elements:

- Staff 1:** Chords Em7(9) and A7.
- Staff 2:** Chords Am7, D7(9), Am7, F#m7(b5), B7(#9), Em7(9), and A7.
- Staff 3:** Chords Am7, D7(9), B7(#9), Em7(9), Db7(#9), C7M, B7(#9), Em7(9), and Db7(#9).
- Staff 4:** Chords C7M, Bm7, Em7(9), A7, C7M, B7(#9), and Em7(9) A7.
- Staff 5:** Chords Em7(9), A7, C7M, Bm7, Am7, B7(b13), Em7(9), and A7.

♩ = 200

HIGHROCK WAY

Ricardo Silveira

INTRO

E7M(6) Am7(11)/E E7M(6) Am7(11)/E

A E7M(6) Am7(11) E7M(6) Am7(11)

E7M(6) Am7(11) E7M(6) Am7(11)

G7M C#m7 //

F#7(9)sus4 G7(9)sus4 //

E7M(6) Am7(11) E7M(6) Am7(11)

B

E/B F#/A# B/A E/G# A/G D/F#

G#7(sus4) F#7(sus4) B7(sus4) E F#/A# B/A E/G#

A/G D/F# G#7(sus4) F#7(sus4) F7M(#11)

D.C.

REFLEXÕES

Ricardo Silveira

INTRO

♩ = 94

Am9 Am9(#5) Am9(6) Am9(#5) Am9 Am9(#5)

Am9(6) E7(#9) **A** Am9 Am9(#5) E7/G#

Am9 Fm7/Ab C7M/G D/F# E7(sus4)

1. E7(#5) 2. E7(#5) **B** A7M(9) // F#m7(11)

F#m7(11) G#m7 G#m7 C#m7

C#m7 F#m7(11) F#m7(11) G#m7

G#m7 C#m7 C6 E7MB

F#/A# G#7M G#6 C7M

D/F# E7(sus4) E(#5)

CHORO BACANA

Ricardo Silveira

♩ = 70

A Gm7 Cm7 Am7(♭5) D7 Gm7

Gm7 Dm7 A7 Am7(♭5) D7

Gm7 Cm7 Am7(♭5) D7 Dm7(♭5) G7

Cm7 Gm7 A♭ D7

Gm7 **A2** Gm7 Cm7 Am7(♭5) D7

Gm7 Gm7 Dm7 A7

Am7(♭5) D7 Gm7 Cm7 Am7(♭5) D7

Dm7(♭5) G7 Cm7 Gm7 A♭ D7 Gm7

B F7 B \flat 7M Fm7 B \flat 7 E \flat 7M(#5) E \flat 7M

E \flat m(6) B \flat 6(9) C7(\flat 5) F7

F7 B \flat 6(9) Fm7 B \flat 7 E \flat 7M(#5) E \flat 7M

E \flat m(6) B \flat 6(9) G7(\flat 5) C7 F7 B \flat

A3 Gm7 Cm7 Am7(\flat 5) D7 Gm7

Gm7 Dm7 A7 Am7(\flat 5) D7

Gm7 Cm7 Am7(\flat 5) D7 Dm7(\flat 5) G7

Cm7 Gm7 A \flat D7 Gm7

The image shows a musical score for guitar in the key of C major. It consists of four staves of music. The first staff begins with a 'C' in a box, indicating the key signature. The chords and notes are as follows:

- Staff 1: Chords B \flat 7M, B $^{\circ}$ (with a triplet), Cm7, F7, B \flat 6(9).
- Staff 2: Chords Gm7, Cm7, F7, B \flat 7M.
- Staff 3: Chords B \flat 7M, B $^{\circ}$ (with a triplet), Cm7, F7, B \flat 6(9) (with a triplet).
- Staff 4: Chords Gm7, A \flat , D7, Gm7.

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The bass line is indicated by a 'b' symbol below the notes.