



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

RINALDO ALEXANDRE GOMES DA SILVA

**A OBRA DE RILDO HORA E A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE
BRASILEIRA NA GAITA CROMÁTICA**

Recife

2022

RINALDO ALEXANDRE GOMES DA SILVA

**A OBRA DE RILDO HORA E A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE
BRASILEIRA NA GAITA CROMÁTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco (PPGM/UFPE), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música e Sociedade.

Orientador: Professor Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes.

Recife

2022

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

S586o Silva, Rinaldo Alexandre Gomes da
A obra de Rildo Hora e a construção de uma identidade brasileira na
gaita cromática / Rinaldo Alexandre Gomes da Silva. – Recife, 2022.
129f.: il.

Sob orientação de Josimar Jorge Ventura de Moraes.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em
Música, 2022.

Inclui referências e apêndices.

1. Harmônica. 2. Gaita Cromática. 3. Identidade Cultural. 4. Música.
I. Moraes, Josimar Jorge Ventura de (Orientação). II. Título.

780 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2023-06)

RINALDO ALEXANDRE GOMES DA SILVA

**A OBRA DE RILDO HORA E A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE
BRASILEIRA NA GAITA CROMÁTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco (PPGM/UFPE), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música e Sociedade

Aprovada em: **26/10/2022**.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Carlos Sandroni (Examinador interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Examinador externo)

Universidade Federal de Pernambuco

Dedico ao amigo e eterno mestre *Jehovah*
Tavares Lucena, Jeová da Gaita (In
Memoriam).

AGRADECIMENTOS

Desde minha juventude, o sonho de seguir o caminho do conhecimento e da produção acadêmica sempre fez parte de minhas intenções mais reservadas. Olhar para este lugar onde a dinâmica de ideias e debates é a prática do cotidiano, há muito me fascinou e motivou para que pudesse trilhar a estrada pavimentada pelo amor aos livros e às pesquisas lavando à partilha daquilo que destes pudesse frutificar. Unida a tais práticas, a *música* sempre esteve presente, ao ponto de não saber o ponto de origem de sua entrada em minha vida.

E neste momento, a gratidão faz-se necessária e natural. Assim venho agradecer aos *amigos* de longa data que estão desde a infância abraçados nesta jornada. Aos meus mestres da arte musical, que me passaram não apenas as primeiras lições, mas o amor incondicional à música.

Aos meus colegas do Programa de Pós-Graduação em Música, os quais trouxeram grande contribuição ao meu crescimento durante o curso e em especial a Jorge Simas que, pelo seu reconhecimento no meio musical, foi fundamental para que pudesse realizar minha entrevista e, conseqüentemente, minha pesquisa de campo.

Aos professores do PPGM pela qualidade das aulas e toda a coordenação pela atenção e profissionalismo. Aos professores Carlos Sandroni e Paulo Marcondes Ferreira Soares, pelas importantes observações durante o processo de Qualificação e defesa de Dissertação. Ao professor Amílcar Bezerra pelas relevantes orientações durante o colóquio.

Ao meu orientador, o Professor Josimar Jorge Ventura de Moraes, que com sua gama de experiência prática e teórica, criou um ambiente de investigação acadêmica metodologicamente firme e coerente, como toda a produção científica requer. Um exemplo do magistério vocacional e dedicação institucional.

Quero declarar um especial agradecimento ao maestro *Rildo Hora*, o qual, mesmo diante de sua agenda repleta de atividades, não apenas concedeu uma entrevista rica em informações, mas também, sempre que solicitado, atendeu-me gentilmente para sanar quaisquer questões. Um ser humano iluminado.

Por fim, agradeço a Deus pelo presente a mim concedido, por meio do dom da música que me veio ao nascer (maior de todos os dons, a vida). Sou um agraciado em poder, através desta nobre arte, alimentar a minha alma e alegrar outras tantas.

Por quanto tempo irás adiar o fato de te considerares digno das melhores coisas e em nada violar o que é determinado pela razão? Recebeste os princípios filosóficos que deves aceitar, e tu os aceitaste. Assim, qual é o mestre que ainda aguarda a ponto de protelares o teu aprimoramento? [...] Portanto, digna-te desde já a viver como homem completo e que progride; e que tudo o que a ti se revela como melhor seja para ti inviolável. E se diante de ti se apresentar algo laborioso ou agradável, gerador de grande prestígio ou não gerador de nenhum prestígio, lembra-te que agora é o momento de ingressares na arena, [...], que não podes adiar mais e que há um único dia e única coisa a decidirem a condenação do progresso ou a sua salvação. Foi assim que Sócrates veio a ser Sócrates, isto é, concentrando a sua atenção, diante de tudo aquilo com que topava, exclusivamente na razão. Mas se tu não és ainda um Sócrates, ao menos deves viver como uma pessoa que quer ser um Sócrates (EPICETETO DE HIERÁPOLIS, 2021).

RESUMO

Este trabalho consiste em uma pesquisa sobre como a expressividade instrumental pode exercer a indicação de uma identidade cultural. Para este fim, ela se deu mediante a análise da obra do gaitista brasileiro Rildo Hora, um dos maiores representantes da gaita cromática no Brasil, além de produtor musical, compositor e arranjador. Inicialmente, a pesquisa parte da questão analítica para entender de que maneira ele desenvolveu uma identidade musical na sua expressividade, utilizando o citado instrumento em suas composições e apresentações. No decorrer do trabalho, desenvolvemos reflexões referentes às questões da identidade cultural sob conceitos teóricos alicerçados nos estudos de Stuart Hall, Néstor Canclini e Pierre Bourdieu. Além de apontar as escolhas metodológicas utilizadas, construímos uma contextualização histórica da gaita cromática, incluindo a sua trajetória no Brasil. Em continuação, mostramos uma breve biografia de Rildo Hora, iniciando assim a análise de sua obra sob o aspecto histórico, encerrando com a análise musical de duas de suas composições, as quais representam sua expressão identitária. Por fim, realizamos a exposição dos resultados obtidos diante do aprofundamento da pesquisa e das análises.

Palavras-Chave: Harmônica; Gaita Cromática; Identidade Cultural; Música.

ABSTRACT

This work consists of a research on how instrumental expressiveness can exercise the indication of a cultural identity. To this end, the same was done through the analysis of the work of the Brazilian harmonica player Rildo Hora, one of the greatest representatives of the chromatic harmonica in Brazil, as well as a music producer, composer and arranger. Initially, the research starts from the analytical question of understanding how Rildo Hora developed a musical identity in his expressiveness, taking the chromatic harmonica as an instrument in his compositions and presentations. In the course of the work, I developed reflections regarding the issues of cultural identity under theoretical concepts based on the studies of Stuart Hall, Néstor Canclini and Pierre Bourdieu, in addition to pointing out the methodological choices used. Then I built a historical contextualization of the chromatic harmonica, including its trajectory in Brazil. In continuation, I showed a brief biography of Rildo Hora, thus starting the analysis of his work under the historical aspect, ending with the musical analysis of two of his compositions which represent his identity expression. Finally, I presented the results obtained from the deepening of the research and analyzes

Keywords: Harmonica; Chromatic Harmonica; Cultural Identity; Music.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 - O Sheng: instrumento chinês de palheta livre soprado pela boca que consiste em tubos verticais..... | 42 |
| Figura 2 - Gaita Diatônica | 43 |
| Figura 3- Gaita Cromática de 40 vozes | 43 |
| Figura 4 - Gaita Cromática de 48 Vozes | 43 |
| Figura 5 - Gaita Cromática de 56 Vozes | 44 |
| Figura 6 - Gaita Cromática de 64 Vozes..... | 44 |
| Figura 7 - Gaita Tremolo..... | 44 |
| Figura 8 - Gaita de Oitavas..... | 44 |
| Figura 9 - Gaita Baixo..... | 45 |
| Figura 10 - Gaita de Acordes..... | 45 |
| Figura 11 - Escala - Acordeom Diatônico..... | 48 |
| Figura 12 - Escala – Gaita de Boca Diatônica..... | 48 |
| Figura 13 - Escala - Acordeom Cromático de Botão..... | 49 |
| Figura 14 - Escala - Acordeom Cromático de Tecla-Piano | 49 |
| Figura 15 - Tocador de Realejo Francês | 72 |
| Figura 16 - Primeira parte de Arara | 75 |
| Figura 17 - Primeira parte de Pra Frente Brasil | 75 |
| Figura 18 - Início do frevo Lágrimas de Folião | 76 |
| Figura 19 - Intervalos de 4ª aumentada em Arara | 77 |
| Figura 20 - Resolução em Escala Nordestina Descendente na escala de SOL do Modo Mixolídio do 4ª aumentada (Arara) | 77 |
| Figura 21 - Presença do intervalo de 4ª Aumentada em Gravidade | 78 |
| Figura 22 - Segunda Parte de Arara | 79 |
| Figura 23 - Resoluções Primeira parte de Pipoca no Fogo | 85 |
| Figura 24 - Presença da Escala Mixolídio de MI descendente em Pipoca no Fogo..... | 86 |
| Figura 25 - Escala de MI no Modo Mixolídio | 86 |
| Figura 26 - Preparação da dominante secundária com conotação de Escala Mixolídia (Pipoca no Fogo) | 87 |

SUMÁRIO

| | | |
|--------------|---|----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 13 |
| 2 | DESENHO TEÓRICO E METODOLÓGICO | 16 |
| 2.1 | DELIMITAÇÃO DO PROBLEMA DA PESQUISA | 16 |
| 2.2 | REFERENCIAL TEÓRICO..... | 24 |
| 2.3 | CAMINHO METODOLÓGICO (CORPUS)..... | 35 |
| 2.3.1 | Instrumentos de Coleta de Dados | 35 |
| 2.3.2 | Coleta de Dados Documentais | 36 |
| 2.3.2.1 | <i>Fontes Primárias</i> | 37 |
| 2.3.2.2 | <i>Fontes Secundárias</i> | 37 |
| 2.3.3 | Entrevista | 38 |
| 2.3.4 | Análise dos Dados | 39 |
| 3 | CAMINHOS DA GAITA DE BOCA | 41 |
| 3.1 | UM BREVE HISTÓRICO..... | 41 |
| 3.2 | A EXPRESSIVIDADE DA GAITA CROMÁTICA NO BRASIL..... | 49 |
| 4 | RILDO HORA: A GAITA BRASILEIRA EM SUA EXPRESSÃO | 55 |
| 4.1 | A PRODUÇÃO FONOGRAFICA..... | 57 |
| 4.2 | FASES DA PRODUÇÃO DE RILDO HORA..... | 58 |
| 4.2.1 | Fase Eclética (1962 a 1963) | 58 |
| 4.2.2 | Fase Regionalista ou Trilogia Regional (1987 a 1988) | 61 |
| 4.2.3 | Fase Introspectiva (1990 a 2003) | 62 |
| 4.2.4 | Por Onde Andou Rildo Hora? | 65 |
| 5 | ANÁLISES MUSICAIS: RILDO E CAMINHO BRASILEIRO DE EXPRESSÃO | 69 |
| 5.1 | RILDO HORA: O TOCADOR DE REALEJO..... | 71 |

| | | |
|--------------|---|------------|
| 5.1.1 | Arara..... | 74 |
| 5.2 | ESPRAIADO | 82 |
| 5.2.1 | Pipoca no Fogo | 83 |
| 6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 90 |
| | REFERÊNCIAS | 95 |
| | APÊNDICE A - ENTREVISTA COM RILDO HORA..... | 102 |
| | APÊNDICE B - TRANSCRIÇÃO DE ARARA..... | 115 |
| | APÊNDICE C - TRANSCRIÇÃO DE PIPOCA NO FOGO | 116 |
| | APÊNDICE D - DISCOGRAFIA DE RILDO HORA..... | 117 |

1 INTRODUÇÃO

Realizar uma análise sobre a música instrumental brasileira não é novidade para os teóricos, críticos e acadêmicos. Diversas investigações e produção literária já existem sobre este campo tão rico e repleto de grandes obras e *performers*. O Brasil conta com ampla diversidade cultural, cujo elemento “instrumento musical” faz parte do arcabouço produtivo da cultura nos mais diferentes meios estilísticos, seja no samba, no choro, no forró, no frevo, nos maracatus etc.; instrumentos estes representados de forma mais aparente como o saxofone, a flauta transversal, o trompete, o trombone, o violão, o cavaquinho, o bandolim, e outros tantos que vislumbram, não apenas um estilo, mas um lugar, uma identidade cultural.

Ao imaginar que tais instrumentos são (e estão) presentes na nossa cultura musical como alegorias de uma mensagem identitária, nota-se que estes também se sedimentaram como uma seta que simboliza e abraça um povo, um corpo folclórico, uma tradição. Como, por exemplo, a sanfona de oito baixos que estabelece contato com a ancestralidade, sobretudo quando se evocam os sanfoneiros de um período que antecede a história fonográfica desta tradição musical (PERES, 2011, p. 117).

Outro exemplo é a guitarra elétrica. Este instrumento que foi personagem central de um dos momentos mais emblemáticos da história da cultura musical brasileira, a *marcha contra a guitarra elétrica*, ocorrida em 1967. Esta manifestação objetivava protestar (e supostamente proteger a música brasileira) contra uma “americanização” estética e sonora. Porém, viu-se, na realidade, que a guitarra se incorporou neste contexto cultural como partícipe de uma nova proposta para a musicalidade nacional através da abertura ao “externo”, representada pelo surgimento da *Jovem Guarda* e pelo *Tropicalismo*, além de já estar presente em produções musicais brasileiras há algum tempo. Segundo Visconti:

“[...] em 1967, temos a famigerada passeata contra a guitarra elétrica, evento que ignorou a presença desse instrumento em terras brasileiras há pelo menos vinte anos, inclusive aparecendo em gravações importantes de artistas de destaque da música popular brasileira” (VISCONTI, 2022, p. 172).

A partir destas reflexões iniciais, nosso olhar focaliza a trajetória de um instrumento musical pouco vislumbrado nas academias brasileiras como objeto de pesquisa: a gaita cromática. As relações entre esta e a música instrumental brasileira remontam ao final da década de 1930, como será mais aprofundado no decorrer deste trabalho. A concretização de

uma produção artística, cercada de qualidade expressiva e de singularidade sonora, fez com que, aos poucos, a gaita cromática encontrasse o seu espaço no âmbito instrumental brasileiro, ao ponto de protagonizar obras de compositores de música de concerto como Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali e César Guerra-Peixe.

Assim, como recorte deste caminho histórico de tal instrumento no Brasil, esta pesquisa acadêmica consiste em uma análise da produção musical de Rildo Hora, voltada exclusivamente para a gaita cromática. É importante notabilizar que não foram encontradas investigações anteriores acerca deste tema, pelo menos até o presente momento, indicando assim um campo inexplorado, quando refletimos sobre a construção de uma expressividade brasileira através da cromática.

Ao observar tal trajetória e diante de um aprofundamento em diversas vertentes de expressão na gaita, a escolha da obra de Rildo Hora se deu pela sua relação com um caminho brasileiro, adquirido, desenvolvido e mantido por ele através dos seus mais de 60 anos de carreira como gaitista profissional. Neste contexto, constrói uma característica de brasilidade que, por meio da gaita referida, marca um canal entre o seu sentimento enquanto brasileiro e a sua música.

Neste trabalho, indicaremos como a expressividade instrumental pode promover uma identidade cultural, notadamente, na música brasileira executada na harmônica cromática. Para este fim, optamos pela base teórica sobre o conhecimento das formações das identidades de Stuart Hall e Néstor García Canclini, reflexões sobre a produção criativa e intelectual de Pierre Bourdieu, além de realizar análises musicais de obras compostas e/ou interpretadas por este expoente da gaita cromática no Brasil e por meio dos seus discos gravados a partir da década de 1960 até a década de 2000.

Sua obra perpassa por várias fases (sejam técnicas ou sociais) da música brasileira, desde a forma de gravação (LP ou CD), pelos arranjos (desde orquestrados até minimalistas com o piano e a gaita) ou pela dependência (ou não) de gravadoras por meio de produções independentes. Aqui, sua atividade como produtor musical de sucesso também contribuiu para a qualificação profissional de sua produção instrumental, uma vez que tal experiência lhe permitiu escolher qual caminho seguir em relação à sua carreira como instrumentista. No entanto, é sempre importante reforçar que a presente pesquisa enfoca apenas a sua produção como músico.

Em relação ao desenvolvimento deste produto acadêmico, em um primeiro momento, desenvolveremos a delimitação do objeto de pesquisa, bem como o marco teórico escolhido e a metodologia utilizada no processo da investigação. Em seguida, esboçaremos uma breve biografia do gaitista em questão, com o objetivo de compreender melhor suas referências e trajetória. Em sequência, faremos uma abordagem de como a performance musical se inter-relaciona com o estabelecimento de uma identidade cultural no trabalho do compositor e intérprete Rildo Hora em seus álbuns gravados.

Finalmente, analisaremos músicas compostas e executadas por Rildo, ocasião em que será observado como estas produções musicais indicam o quanto as nuances culturais contribuem para a construção de uma musicalidade expressivamente brasileira com a gaita cromática em referência à obra deste músico, incluindo seu processo de hibridismo cultural relacionado ao processo criativo presente na sua produção musical.

2 DESENHO TEÓRICO E METODOLÓGICO

Neste capítulo, discorreremos sobre o marco teórico que fundamenta a investigação acadêmica e a metodologia utilizada nos procedimentos de levantamento e análise dos dados. Neste aspecto, apresentaremos uma revisão da literatura direcionada ao tema, bem como o caminho teórico-metodológico seguido e desenvolvido para a obtenção dos resultados. Entretanto, iniciaremos fazendo uma breve contextualização acerca do problema de pesquisa e sua delimitação, a fim de proporcionar uma visão mais abrangente do mote da identidade musical e instrumental tratada neste trabalho científico.

2.1 DELIMITAÇÃO DO PROBLEMA DA PESQUISA

A questão da música instrumental no Brasil retrata uma trajetória de grandes personagens e acontecimentos, especialmente quando nos direcionamos à música instrumental popular, à margem das imposições dos parâmetros *européizados* existentes nos primeiros séculos da nossa história como nação, com óbvia influência da sociedade portuguesa, cujas comunidades costumavam se reunir ao ar livre, ao som de instrumentos feitos para animar o ritmo e dominar o alarido, tais como gaitas, flautas, pandeiros, adufes, atabaques, bombos e tamborins (TINHORÃO, 2013, p. 17).

A musicalidade instrumental faz parte da história brasileira e transcorre concomitantemente com os mais diversos períodos, especialmente ao surgirem em nosso meio, talentos que, aos poucos, foram se firmando como representantes das nossas peculiaridades como povo, cuja cultura vai se concretizando de forma particular e individualizada. Junto à literatura, às artes plásticas e ao teatro, a música toma um papel preponderante quanto à representatividade de um povo, uma vez que, segundo Blacking (2007, p. 214) “toda performance musical é, num sistema de interação social, um evento padronizado cujo significado não pode ser entendido ou analisado isoladamente dos outros eventos no sistema.”

A identidade possui elementos valorativos na sua forma de expressão, sendo a música um importante elo desta cadeia de relações culturais onde destacamos nesta ponderação, a música instrumental. Nomes como Carlos Gomes, Chiquinha Gonzaga,

Ernesto Nazareth, dentre outros, são exemplos deste incalculável grupo de músicos (compositores e instrumentistas), os quais são aclamados como referências.

Como exemplo, a fim de iniciar uma reflexão mais aprofundada em relação a este tópico, podemos aludir que na virada do século XIX para o século XX, a música composta para o piano, passa por um processo de popularização. Neste ponto, este instrumento tem fundamental importância para o crescimento da música instrumental, implicando também em uma relevante mobilização e interrelação na sociedade. Segundo Tinhorão:

A introdução do piano no Brasil, iniciada na segunda década do século XIX, iria permitir, em menos de cem anos, o estabelecimento de uma curiosa trajetória descendente que conduziria o instrumento das brancas mãos das moças da elite do I e II Impérios até os ágeis e saltitantes dedos dos negros e mestiços músicos de gafieira, salas de espera de cinemas, de orquestras de teatro de revista e casa de família dos primeiros anos da República e inícios do século XX (TINHORÃO, 2013, p. 136).

Não é de se espantar, sob esta verificação, a produção de grandes pianistas brasileiros como os já citados Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, exímios instrumentistas e compositores de choro, maxixes, valsinhas etc., além de Guiomar Novaes e Magda Tagliaferro, só para citar estas magistrais referências eruditas. No entanto, o piano se firmou também como um instrumento de fundamental importância para a música popular brasileira como acompanhante, a exemplo de Tom Jobim, Ivan Lins, Guilherme Arantes, João Donato, Sérgio Mendes etc.

Entretanto, outro instrumento se destaca na música brasileira e torna-se alicerce de uma representatividade cultural, o violão, que passa a ser um “ente” quase que onipresente nas diversas comunidades e em todas as esferas sociais, surgindo como um suporte estilístico importante em terras brasileiras, sendo sua maneira de tocar (livre e despreziosa) o ponto ativo e singular de sua identificação com a nossa música. O violão torna-se o confidente indiscreto de tantos compositores, ao passo que estes humanizam o instrumento (SANDRONI, 2012, p. 15).

O violão carrega uma marca de brasilidade forte e pessoal. Em todas as partes do país, em todas as regiões, independentemente de estilos, ele está presente, como aquele que leva a sonoridade à base da língua portuguesa cantada. São inúmeros e notáveis seus representantes, solistas ou acompanhantes. Como exemplo, correndo o risco de protagonizar uma grande injustiça, cito Canhoto, Dilermando Reis, Luiz Bonfá, Baden Powell, Raphael Rabello, Guinga, Yamandu Costa, dentre tantos outros.

Com estas sucintas ponderações, margeamos por outros instrumentos que se apresentam como importantes arquétipos da expressividade instrumental brasileira como: o saxofone, a flauta transversal, o clarinete, o bandolim, o acordeom, o trompete e o trombone. Estes surgem no cenário brasileiro e vão se moldando à nossa diversidade, ao passo que se incorporam dialeticamente ao nosso modo de nos expressarmos culturalmente.

Assim, ao aprofundar a questão de uma identidade instrumental, observei que a gaita cromática, a exemplo de todos estes anteriormente citados, também se projetou sob uma longa caminhada performática, incorporando valores significativos de uma identidade em que a expressão estilística e estética foram se adaptando e se “abrasileirando”.

Como dito anteriormente, ela surge na música instrumental brasileira nos anos de 1930, por meio das músicas de populares na época como valsas, música espanhola, boleros e ritmos norte-americanos. Neste período, temos como precursor o gaitista Eduardo Nadruz, conhecido como Edu da Gaita, o qual torna a gaita de boca presente nas rádios brasileiras a partir de 1939, momento em que fora introduzida com nível de primor e técnica inimagináveis até então. A competência com que Edu da Gaita executava o instrumento chama a atenção pela qualidade e virtuosismo, especialmente por sua desenvoltura, até hoje admirável, que lhe rendeu o codinome de “Mago da Gaita”.

Eduardo Nadruz, o ‘Edu da gaita’, foi o primeiro grande intérprete deste instrumento no Brasil, porém ele só consegue sua primeira harmônica cromática em 1939, e a partir de então começa a se apresentar na rádio Mayrink Veiga [...] e é justamente a ele que o compositor Radamés Gnattali dedica seu Concertino para Harmônica e Orquestra composta em 1956. A obra foi estreada em 1958 com a Orquestra Sinfônica Brasileira no Teatro Municipal do Rio de Janeiro; interpretada pelo próprio Edu sob regência de Radamés Gnattali, houve uma gravação na mesma ocasião (PINHEIRO, 2018, p.16).

No final da década de 1950, a harmônica cromática toma um rumo inteiramente distinto com o crescimento do jazz no Brasil, notadamente o *bebop*, e da Bossa Nova. Músicos da noite, casas de show e uma frenética produção artística fazem emergir a efervescência que mudou a história da música brasileira. A partir daí, a gaita entra para um novo mundo, o da Bossa Nova, tendo como principal nome o gaitista carioca Maurício Einhorn, citando assim, outro grande nome deste instrumento.

Dedicamos aqui, uma breve reflexão em relação a este período histórico-musical.
Para

“o exemplo da bossa nova é singular. Ela certamente incorpora uma série de elementos que dizem respeito à racionalidade da sociedade e ao mercado, desde o jazz, internacionalmente importável, até pequenas mudanças na apresentação gráfica dos discos”. Ortiz (1994, p. 105)

Assim, observando a obra de Rildo Hora, notamos uma representatividade quando pensamos em um processo formativo permanente de uma identidade, vista e compreendida como um processo em andamento através da identificação e hibridismo cultural. Mesmo com a nordestinidade latente em sua musicalidade, conheceu, no subúrbio carioca, a musicalidade própria da região, transformando-se em um ícone do samba de morro, chegando a ser produtor e arranjador de grandes nomes do gênero como Martinho da Vila, Dona Ivone Lara, Zeca Pagodinho, dentre outros, já desde a década de 1960.

No entanto, sua produção musical vai além do samba e da música nordestina. Rildo consegue trafegar por diversos estilos musicais, sendo a gaita cromática seu instrumento de expressão. Gêneros musicais como bolero, bossa nova, toadas, etc. estão presentes em sua obra fonográfica, e ao aprofundarmos-nos em suas produções musicais, observamos a diversidade de suas obras em vários elementos culturais, porém, uma questão chamou a atenção durante uma de suas entrevistas em que ele afirmou:

A gaita brasileira tem a ver com Guerra-Peixe, aquele professor maravilhoso que eu tive [...], então ele ficava “metendo” na minha cabeça um negócio do *caminho brasileiro de expressão*, e eu segui muito isso, segui até os setenta anos, e hoje estou com setenta e dois, continuo seguindo o *caminho brasileiro de expressão*, mas convivendo com muito prazer com a rapaziada nova [...]. Eu sou um nacionalista moderado, por isso que a minha gaita tenha essa sonoridade brasileira porque eu me dedico muito à música brasileira - a música popular brasileira, né? - e a música erudita eu sou um [...] digamos assim, um “namorador” da música erudita. De vez em quando, faço uns recitais, mas nada contra um bom jazz, nada contra um Rock bem feito [...] nada contra a poética e a lucidez dos loucos.¹

As palavras de Rildo neste momento mostram que as suas influências, em especial enquanto aluno do professor e maestro Guerra-Peixe, símbolo de uma geração de artistas que tinham na ação criativa a formulação de obras profundamente ligadas à representatividade da nacionalidade cultural e a consciência da busca por elementos e valores culturais mais enraizados. De acordo com Travassos:

¹Entrevista ao programa Instrumental Sesc Brasil em show que ocorreu no Teatro Anchieta do Sesc Consolação dia 04/07/2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cqArX63PB0g>. Acessado em 01 de março de 2022.

César Guerra-Peixe [...] discípulo declarado das ideias de Mário de Andrade e estudioso de folclore musical que deixou um livro sobre os maracatus de Recife e artigos sobre bandas de pífanos, caboclinhos e cantos dos ritos fúnebres populares, Guerra-Peixe sentiu-se no dever de proteger sua identidade de compositor de música séria (TRAVASSOS, 2003, p.11-12).

Observa-se ainda, que a visão do maestro Guerra-Peixe em relação à produção nacional da música merecia uma análise mais livre de falsas tendências relacionadas a um pseudoessencialismo cultural, não apenas para a música de concerto, mas também como a música popular, em especial, relacionada às influências do *jazz*. Para Egg:

Guerra Peixe também combate a idéia tão difundida pelos folcloristas de que o jazz era uma influência nociva, uma ameaça à sobrevivência da música brasileira. Para ele, se o Brasil já assimilou a influência portuguesa, espanhola e africana, porque repudiaria a norte-americana? Pelo contrário ele vê no jazz elementos positivos que podem ser aproveitados para enriquecer a música brasileira: a riqueza das improvisações “hot” e a harmonia – internacional como qualquer harmonia (EGG, 2004, p.48).

Ter uma vivência na qual as influências mercadológicas se impuseram através de uma expansão cultural estrangeira, em especial da norte-americana do pós II Grande Guerra, não desmotivou Rildo em vislumbrar novas formas de expressão musical nacional, e talvez e possamos permitir indicar, como Stuart Hall aponta, uma “modernidade tardia” intrínseca em algumas declarações do músico. Para Hall (2003, p. 83-84) “os críticos cosmopolitas estão corretos ao nos lembrar que, na modernidade tardia, tendemos a extrair os traços fragmentários e os repertórios despedaçados de várias linguagens culturais e éticas”. Sua produção também mostra esta prática em absorver e criar novas perspectivas musicais sob o entendimento e ação partilhada das mais variadas identificações culturais, inclusive sendo também influenciado por outro gaitista de matriz mais eminentemente brasileira, conhecido por Fred Willams².

Aqui fazemos um aparte acerca da política expansionista norte-americana pós 1945, e como tal ação refletiu diretamente na formatação sociocultural naquele momento histórico. Na verdade, este fenômeno ocorrido no Brasil em meados do século XX tem uma relação direta com os rumos, e/ou decisões, que o governo brasileiro tomou ainda nas décadas de 1930 e 1940.

²Nome artístico do gaitista carioca Manoel Calixto que, juntamente com Edu da Gaita, foi o grande nome da harmônica cromática entre as décadas de 1940 e 1970.

Com a tensão internacional provocada pelo conflito mundial que eclodia na Europa (como epicentro bélico) e Ásia/EUA (no *front* do Pacífico), as pressões relacionadas à tomada de decisões sobre qual lado o apoio seria efetivado, fazem com que o presidente brasileiro Getúlio Vargas se sinta compelido a aderir ao viés liberal-democrata norte-americano, ao invés do nacional-socialismo apregoado pelo Estado alemão, mesmo este sendo mais próximo ao que o getulismo praticava. Segundo Beraba:

Apesar de o regime ter uma clara orientação nacionalista e de ter flertado de muito perto com os ideais nazistas, a proposta *internacionalista* dos Estados Unidos parecia bastante adequada para o Brasil se fortalecer e se impor no continente e se impor no continente [...] Esta união continental não deixava de ter um sabor nacionalista forte. Getúlio deu ao projeto norte-americano novas interpretações, que iam ao encontro de seus interesses e de suas ideologias (BERABA, 2008, p. 29).

É um momento de mudanças profundas em todos os campos das artes, em que as influências políticas imprimem brutais pressões sobre as construções de uma atividade cultural voltada para o alinhamento ideológico. Naquele instante do pós-guerra, a expansão das intenções de dominação do maior vencedor no conflito mundial (EUA), faz com que a imposição do seu modo de vida, através do aparato da indústria cultural agigantada, seja posta como ferramenta de controle da denominada *others Americas*, bloco que era disputado entre a Alemanha e os Estado Unidos (BERABA, 2008, p. 32). De acordo com Ortiz:

Com o término da Segunda Guerra Mundial, o expansionismo americano se torna mais agressivo, na medida em que o país assume urna posição de liderança a nível internacional. Nas diferentes áreas culturais, livros, discos, publicidade, filmes, observa-se um crescimento notável do predomínio americano (ORTIZ, 1995, p.193).

Esta política cultural expansionista norte-americana provoca grandes mudanças relacionadas às produções artísticas em todo mundo, mas com especial destaque nos países latino-americanos, dentre eles, claramente, o Brasil. A invasão do pensamento cultural americano finca profundas raízes que promovem uma mudança no paradigma no processo criativo nacional.

Com os festivais ocorridos no Brasil na década de 1960 retratam destas rupturas estéticas, na medida em que surgem novos conceitos e atitudes reverberadas de movimentos comportamentais oriundos de um mundo em transformação. Eventos como a Guerra do Vietnã e a consolidação da Guerra Fria fizeram surgir movimentos ligados ao embate contra o *status quo* e ao conservadorismo que culminaram na deflagração de manifestações como o

Maio de 1968 na França, o surgimento do Movimento Hippie nos EUA, além dos Movimentos Estudantis e Tropicalista no Brasil.

Estes eventos também propulsionaram a amplitude acerca de uma visão mais globalizada que cresceu exponencialmente nas décadas subsequentes, onde os regimes de exceção estabelecidos em países tiveram como “respostas” o surgimento de produções artísticas engajadas, em contraponto ao totalitarismo vigente. No Brasil, dos anos de 1970 e 1980, por exemplo, a arte toma o caminho da resistência através, especialmente da música, das artes cênicas e da literatura, proporcionando grandes eventos musicais como o 1ª Festival Internacional de Jazz de São Paulo, em 1978 e O Fest São Paulo³, com o memorável encontro entre os gigantes da harmônica mundial Toots Thielemans e Maurício Einhor.

Depois deste período, o surgimento de novos gaitistas não alcança um número significativo. Entretanto, o envolvimento da gaita cromática na produção musical brasileira passa por profundas mudanças a partir da década de 1990. O advento de meios tecnológicos, de maneira especial a ascendência do acesso à *internet*, proporcionou para uma gama de pessoas, a captação de informações que, outrora, pareciam impossíveis de serem alcançadas, iniciando assim uma transformação comportamental entre os que produzem conteúdos musicais e os que os absorvem. Este é um notório modelo do que hoje vive o mundo em termos de transmissão cultural e uso de ferramentas cada vez mais tecnológicas para atingir os objetivos, pois o que interessa não é a *internet* em si mesma, mas de que maneira ela revoluciona implicitamente o setor das indústrias criativas (MARTEL, 2012, p 16).

Neste contexto, observa-se como o olhar direcionado à gaita cromática cresce em quantidade e qualidade, sobretudo em relação ao aparecimento de manifestações em prol do estudo e da participação em eventos ligados ao instrumento, os quais vêm tomando forma e corpo de uma maneira nunca vista. O uso passa a tomar um lugar de destaque em inúmeras obras musicais e em diversos estilos, sendo apreciada por músicos e não-músicos.

Nesta perspectiva, a gaita cromática vem se adaptando e se colocando como uma grande realidade em termos de sonoridade e do “fazer musical”, ampliando as possibilidades interpretativas e de releituras nas mais variadas matizes da música popular, notadamente na música brasileira, que é possuidora de uma das mais ricas e expressivas produções. Neste

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lrXkGPES4mE>. Acessado em 28 de outubro de 2022.

ponto, pensamos que a gaita cromática se apresenta com grande contribuição para a produção musical.

Pensamos também que a escolha que Rildo fez pela gaita tem muito a ver com suas memórias e vivências. Uma observação bastante pertinente e basilar, é o fato dele se dirigir ao seu instrumento como *Realejo*, e não gaita ou harmônica. Neste aspecto, o músico faz questão de ressaltar que a sua base referencial na aplicabilidade da gaita, é basicamente na música brasileira e em especial, a nordestina. Neste ponto, o *Realejo* exerce a funcionalidade como elo simbólico entre o instrumento e a expressão identitária deste gaitista, uma vez que existe uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que ela usa (WOODWARD, 2014, p.9). Adiante, iremos pormenorizar a denominação *Realejo* pela sua importância na construção do caminho escolhido pelo instrumentista em sua trajetória produtiva.

“[...] o compositor em mal de amor humaniza o instrumento, fazendo dele um ouvinte compreensivo que lhe permite expressar suas queixas” (Sandroni, 2012, p. 15). Neste trecho, Carlos Sandroni refere-se aos compositores do samba carioca em relação ao seu inseparável violão. Para o gaitista, esta expressão ocorre em seu íntimo contato com seu instrumento. Esta ligação intrínseca com sua “ferramenta” é própria de vários grupos de instrumentistas. E com o gaitista não é diferente. A relação entre músico e instrumento expressa aquilo que faz parte de sua prática, de sua memória e de sua formação identitária, pois sem memória, não há música. Segundo Reily:

Nossas memórias compartilhadas englobam os aspectos contextuais da performance, tais como os participantes envolvidos, sua localidade, sua temporalidade e o conjunto de práticas mais ou menos padronizado que identifica aquela performance. Com efeito, toda performance musical faz parte de um universo estético reconhecível e reconhecido por seus participantes [...] (REILY, 2014, p.2).

Assim, para caminhar em busca de respostas, teremos como foco a produção musical deste gaitista brasileiro, ou seja, registros fonográficos e material escrito e transcrito (partituras) que servirão de alicerce para a construção de um conhecimento sócio-histórico acerca desta questão, tendo a gaita cromática como cerne da pesquisa, além da análise da trajetória deste instrumento no Brasil e como este adquiriu uma identidade cultural.

Diante destas reflexões, a pergunta norteadora deste projeto é: *Sendo a gaita cromática o instrumento em suas composições e apresentações, Rildo Hora desenvolveu uma identidade musical na sua expressividade?* Entretanto, outras indagações surgem a partir desta interrogativa, como: *Como se deu a sua formação musical? Quais influências*

musicais norteiam suas composições? Quais as suas motivações e intenções ao escolher a gaita cromática como instrumento?

2.2 REFERENCIAL TEÓRICO

Para nortear os rumos da pesquisa, recorreremos a abordagens teóricas direcionadas a análises das construções identitárias e da conjugação destas identidades a partir dos estudos dos autores Stuart Hall (2003, 2006, 2014 e 2020), Néstor García Canclini (2019) e Pierre Bourdieu (2002). Sob este prisma, o referencial teórico visou apontar para a trajetória da pesquisa, em busca da iluminação do problema apresentado para que assim, pudesse ser refletida através de um arcabouço teórico concreto e fundamentado.

Trabalhar sobre a questão da identidade é desafiador, ao passo que também é bastante motivador. As ideias iniciais acerca deste tema passavam por um olhar afunilado em um regionalismo, fixo e imóvel. Em especial, a expressão da musicalidade dos *performers* instrumentistas dar-se-iam da maneira em que lhes eram postas, sem variáveis externas. A partir do aprofundamento dos estudos de Stuart Hall, refletimos que a questão da identidade é mais ampla, sendo seu conceito “demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova” (HALL, 2020, p. 9).

Partimos então do ponto onde a abordagem em que Hall (2020, p.10-11) faz referência às concepções relacionadas à identidade a partir do *sujeito do Iluminismo*, aquele totalmente centrado, unificado e dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação; do *sujeito sociológico*, aquele que reflete a crescente complexidade do mundo moderno, envolto de uma sensibilidade sobre a importância do outro, de seus valores, sentidos e símbolos do mundo ao seu redor, em outras palavras, da cultura; e do *sujeito pós-moderno* que passa por um processo de identificação que projeta sua identidade cultural sob formas provisórias, variáveis e problemáticas. Neste aspecto, o caminho da modernidade e da pós-modernidade se complementam quanto a pensamentos de uma identidade interativa e processual.

Trazendo estas ideias para o campo de estudo em questão, ou seja, a obra de Rildo Hora, sua conduta como produtor de uma música voltada para a cultura brasileira nos leva a

observar um artista preocupado com a expressão de uma cultura ao mesmo tempo fincada em suas origens, mas aberto ao novo e ao diferente. É um *sujeito sociológico* que fez, e faz, da sua produção artística um permanente processo na medida em que busca absorver as diversas nuances da música brasileira, seja ela nordestina, mineira, carioca etc.

Sua capacidade de associar suas raízes ao novo *modus vivendi* em que encontra em um Rio de Janeiro (em meados da década de 1940) que apresenta uma composição social abruptamente distinta de suas origens, indica em Rildo uma capacidade de interação cultural que vem a refletir fortemente no seu futuro processo de produção musical. Nesta composição cultural carioca, ainda se agrava sob o aspecto cosmopolita da então capital do Brasil. Neste momento de efervescência cultural, uma grande quantidade de artistas encontra-se circulando, trocando experiências e visões de mundo nas mais diversas vertentes, cada qual apresentando suas íntimas concepções comportamentais e psicossociais, mescladas essencialmente pela interatividade, que contribuem para o surgimento de uma ampliação concernentes aos conceitos das identidades. Neste sentido Hall afirma que:

“[...] a identidade é formada na ‘interação’ da identidade entre o ‘eu’ e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o eu ‘real’, mas esse é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que estes mundos oferecem (HALL, 2020, p. 11).”

Rildo consegue, como poucos, transitar entre as diversas manifestações culturais que vão se apresentando diante de sua vida. Desde seus primeiros trabalhos fonográficos, até os mais recentes, desde suas atividades iniciais como produtor cultural até os dias atuais, ele sedimenta uma habilidade no entendimento e na prática do convívio com o diferente e a criação de uma identificação própria de sua atuação, especialmente como gaitista.

Além disso, consegue projetar o seu “eu”, imerso em seus sentimentos e nascido de um ambiente cultural extremamente diverso a lugares e realidade que, mesmo distantes, são alinhadas ao seu projeto produtivo, imprimindo sua personalidade como um músico *sui generis*, em que o trânsito entre os mais diversificados meios musicais o diferencia. Nesta perspectiva, este *sujeito sociológico* “costura” sua identidade à estrutura, equilibrando tanto o sujeito, quanto o mundo habitado por ele, criando uma reciprocidade unificada (Hall, 2020, p.11).

Um aspecto importante ainda sobre esta questão, é que o músico consegue traçar um caminho produtivo, mantendo seus valores e suas convicções identitárias, ao passo que dialoga, incansavelmente, com outras linhas culturais, fazendo com que sua arte seja fluida e

esteja em permanente processo de construção e adaptação. Na medida em que as relações são alicerçadas na reflexão e no respeito do lugar e dos limites de cada ator envolvido, Rildo produz música sob um prisma holístico, não apenas como instrumentista, mas também, como produtor musical, como veremos mais adiante.

Neste sentido, o artista representa, de forma bastante peculiar, uma geração que desenvolveu olhares sobre um Brasil que se apresentava pujante, desenvolvimentista e culturalmente diversificado no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. O país dos “cinquenta anos em cinco”⁴, da construção da nova Capital Federal surgida das linhas arquitetônicas e urbanísticas de Oscar Niemayer e Lúcio Costa, da conquista brasileira da primeira Copa do Mundo de Futebol, na Suécia, e do aparecimento da Bossa Nova. Esta geração emergente em meados do século XX, é fruto de uma conjuntura de fenômenos socioeconômicos oriundos de um mundo em transformação, em que as bases de uma sociedade globalizada estavam sendo construídas no pós-segunda guerra, sob mudanças estruturais bastantes profundas, não apenas no Brasil, mas também na América Latina.

Tais acontecimentos, de maneira não ordenada, mas concomitante, dão ideia da complexidade e dinamismo dos movimentos culturais deste período como, por exemplo, como nos que cita Canclini (2019, p. 85) em relação ao início de um desenvolvimento econômico mais sólido e diversificado; na consolidação e expansão do crescimento urbano iniciado na década de 1940; na ampliação de bens culturais, em parte, por causa das maiores concentrações urbanas; na introdução de novas tecnologias, especialmente a televisão, que contribuem para a massificação e internacionalização das relações culturais; e no avanço de movimentos políticos radicais, que confiam que a modernização possa incluir transformações profundas nas relações sociais.

O Brasil do início da produção instrumental de Rildo Hora, é abarcado por este turbilhão de variações nas estruturas culturais que, inevitavelmente, influenciam no seu processo criativo como compositor e intérprete, como veremos no desenvolvimento desta pesquisa. Um conflito forçosamente surge neste momento em que se põem frente a frente, um artista originário e vivenciado em uma cultura profundamente brasileira, e a questão do mercado cultural fortemente compelido na busca por abraçar tanto as elites consumidoras, quanto as classes mais populares, gerando “um confronto entre a lógica socioeconômica do

⁴ Slogan do então presidente Juscelino Kubitschek, referindo à promessa de expansão socioeconômica do Brasil sob o seu governo entre os anos de 1956-1961.

crescimento do mercado e a lógica voluntarista do culturalismo político” (CANCLINI, 2019, p. 86). É nítida esta confrontação na observação da trajetória do músico e suas escolhas quanto aos caminhos que percorre em sua entrega artística.

A carreira de Rildo Hora concentra-se na construção de um projeto em que sua expressividade se cunha à procura pelos elementos estéticos cada vez mais aprofundados nas diversas manifestações culturais brasileiras, buscando ocupar um espaço concreto, singular e hegemônico, uma vez que escolhe, a partir do encontro com sua liberdade criativa (isso já no início da década de 1970), tornar-se um instrumentista imerso exclusivamente na exposição de um repertório eminentemente brasileiro. Almeja, assim, vencer (ou pelo menos reforçar a luta) o direcionamento apontado puramente pelo segmento mercadológico. Em outras palavras, ele apresenta-se com uma visão clara do campo em que pretende atuar como protagonista de uma musicalidade instrumental representativa dos valores culturais brasileiros.

Aqui, nota-se o encontro entre experiências e formação. De um lado, vemos um artista vivenciando o mundo onde o cotidiano está diretamente ligado ao processo das culturas nacionais... samba, forró, choro, frevo etc., na medida em que sua ação criativa como compositor e produtor o lança a cada dia à procura de elementos que traduzam a sua expressividade. De outro lado, observamos o resultado de um artista que optou pela sedimentação do seu processo instrutivo como produto de pesquisas profundas, abordando a música brasileira, ao passo que, no anseio de capitalizar conhecimento, tem no maestro César Guerra-Peixe seu mais importante mestre, aspecto que será mais abrangido adiante.

Em outro movimento, Hall aponta para a complementaridade entre o “global” e o “local”. A *globalização* e sua expressiva influência na questão da identidade alimenta os *fluxos culturais* gerados pela excitação do consumismo, gerando vínculos compartilhados ora *particularista*, ora *universalista*, caminho pelo qual se observa que a relação entre estes dois espectros busca produzir novas identificações globais e novas identificações locais (HALL, 2020, p. 45) e não simplesmente a eliminação de um destes polos. A velocidade do consumo e o “encurtamento” das distâncias aceleraram significativamente as inter-relações artístico-culturais. De acordo com Hall:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente” (HALL, 2006, p. 75).

Este “flutuar livremente” é o que nos permite alargar os horizontes cognitivos para buscarmos o entendimento de como as identidades são conflitantes e, ao mesmo tempo, interdependentes em relação à dinâmica da sua construção, ou melhor, do seu processo de construção. Na produção musical de Rildo Hora, o tempo, os lugares, as histórias e as tradições são elementos constitutivos de uma extraordinária obra instrumental, a qual reflete a amplitude destes conflitos e interdependências.

Essa interação nos leva a elucidar sobre o fenômeno da globalização nos processos relacionados ao encontro e convivência entre o “local” e o “universal”. O indivíduo contemporâneo está cercado das mais variadas formas de influências que proporcionam uma infinidade de processos dialéticos, onde, inicialmente amalgamados, vão se conjugando e criando novas perspectivas artísticas e culturais. Como nos afirma Hall:

Este ‘local’ não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações ‘globais’ e novas identificações ‘locais’ (HALL, 2006, p. 78).

Esta perspectiva relacional entre as identidades numa conjuntura amalgamada traz reflexões de grande relevância, sobretudo diante do processo amplo e complexo que a questão das identidades culturais vem sofrendo. A *heterogeneização* cultural faz um caminho paralelo com a globalização, e desta, com a conseqüente *hibridação* cultural. Neste contexto, o foco não está na hibridez em si, mas no processo de hibridação (CANCLINI, 2019, p. 27).

Assim como grande parte da produção artística no Brasil, a música instrumental originária da gaita cromática passou por este processo de confluências estilísticas e estéticas por décadas, traçando seu percurso natural em relação à grande diversidade cultural existente nas diferentes regiões, sob a *multiculturalidade* imanente do povo brasileiro, a qual, pelo processo da hibridação, passa a ser convertida em *interculturalidade* (CANCLINI, 2019, p. 26-27). As identidades culturais miscigenadas estão retratadas na obra deste músico, que se apresenta profundamente representativa, ocasião em que as nuances

mais nevrálgicas da música popular, são expressas através do seu *realejo*⁵, em suas interpretações e composições.

Assim, ao investigarmos esse processo na concepção performática dos instrumentistas, notadamente sob a trajetória da produção musical brasileira, o processo de hibridação assume uma vertente de processo das relações culturais. Garcia Canclini (2019, p. 26-27) também nos coloca que “a hibridação, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a *multiculturalidade* evite o que tem de segregação e se converta em *interculturalidade*”, onde as correntes dos valores e expressões se interconectam na geração de resultados múltiplos.

Sob esta reflexão, a produção de Rildo Hora apresenta-se como elemento bastante significativo quando investigamos os caminhos interculturais da criação musical brasileira e, neste caso específico, na formatação de uma expressão instrumental na gaita cromática. Sua história como nordestino de origem, indo morar em outro estado ainda na infância, no objetivo de seus pais, por uma vida mais digna, ante às dificuldades e desafios de se obter o sustento financeiro, faz com que seu processo produtivo intercultural tenha base em encontros culturais conflitantes, até antagônicas, que foram se moldando e sendo assim o símbolo de sua história, não apenas como *performer* instrumental, mas também na atividade como produtor e arranjador.

Este êxodo familiar, de forma irreversível e para um ambiente totalmente diverso, onde a adaptabilidade ocorre quase como uma necessidade de sobrevivência, representa aquilo que Garcia Canclini (2019, p. 29) nos indica ao afirmar que “a hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que às vezes operam como coações, segundo se estima na vida de muitos migrantes”.

Unindo-se a este pensamento, tal movimento migratório forçado pela necessidade de sobrevivência promove também uma diáspora intranacional, onde os processos culturais também são espalhados, compartilhados e miscigenados, resultando em identidades fragmentadas, ao passo que surgem novas expressões culturais. De acordo com Hall:

Assim como ocorre na maioria das diásporas, as tradições variam de acordo com a pessoa, ou mesmo dentro de uma mesma pessoa, e constantemente são revisadas e transformadas em resposta às experiências migratórias. Há notável variação, tanto em termos de compromisso quanto de prática, entre as diferentes comunidades ou

⁵ A denominação *Realejo* dada à harmônica será aprofundada mais adiante.

no interior das mesmas — entre as distintas nacionalidades e grupos linguísticos [...] (HALL, 2019, p. 66).

Notamos, porém, que há na música instrumental brasileira produzida na gaita cromática, uma “certa” crise identitária em certos aspectos. Isto é observado nas produções de artistas confrontados com determinados repertórios que optam por introduzir elementos musicais diversos, com especial destaque à improvisação, ponto em que a utilização da linguagem *jazzística*, com sua técnica particular, modificando, de certa forma, características da música brasileira, surgindo assim conflitos e tensões próprias do mundo globalizado.

De acordo com Woodward (2014, p. 32), “a complexidade da vida moderna exige que assumamos diferentes identidades, mas essas diferentes identidades podem estar em conflito”. Esta afirmação nos leva a refletir acerca de como a produção da música instrumental brasileira na gaita cromática é elaborada e como estas interjeições culturais afetam naquilo que é feito. Woodward (2014, p. 32) complementa que “podemos viver em nossas vidas pessoais, tensões entre nossas diferentes identidades quando aquilo que é exigido por uma identidade interfere com as exigências de uma outra”.

Na produção brasileira, a gaita cromática de Hora tem um papel pioneiro, que é o de buscar uma *brasilidade* musical em que, em sua amalgamada conduta artística, a cultura brasileira tenha prevalência sobre qualquer outro estilo musical externo. Esta relação entre estes dois polos identitários, isto é, o “interno” e o “externo”, constitui neste artista a *persona* de um músico moderno, observador e conhecedor do caminho a seguir, fruto de uma experiência de vida e da procura em ampliar suas relações sócio musicais. Hall diz que “essa ‘internalização’ do exterior no sujeito, e essa ‘externalização’ do interior, através da ação no mundo social [...], constituem a descrição sociológica primária do sujeito moderno [...] (HALL, 2014, p. 21).

Esse hibridismo cultural presente na obra de Rildo nos mostra que não há nem sonho nem ambição na manutenção de uma pureza cultural. Olhar sobre a sua história nos traz a oportunidade de conhecer também o campo de produção desta arte, podendo distingui-la e compreendê-la. Ao passo que esta amplitude de consciência sintetiza a amálgama identitária a qual Rildo Hora projeta em sua atuação, como um dos grandes expoentes e responsáveis, não apenas por dar notoriedade aos diversos gêneros, mas também, à música instrumental brasileira e mais especificamente, à expressão da gaita cromática como um dos elementos sonoros significativos desta música. Como nos afirma Hall:

[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade, ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada” (HALL, 2006, p.38).

Em reforço ao que representa a trajetória do gaitista em relação à sua atividade criativa e de como objetiva produzir um caminho de representatividade artística, estética e cultural, é também observada a sua ativa ação como um artista comunicador da sua própria arte, do seu próprio produto intelectual. Neste sentido, sua conduta mostra um músico diretivo e decidido em firmar sua obra como elemento simbólico do seu *ser* enquanto criador. Para Bourdieu (2002, p. 18) “o projeto criativo é o lugar onde se misturam e às vezes entram em contradição a *necessidade intrínseca* da obra que precisa ser continuada, melhorada, finalizada, e as *restrições sociais* que orientam a obra desde seu exterior”⁶.

Tal reflexão apresentada por Bourdieu aponta-nos um indicativo bastante interessante na relação de Rildo com a sua obra, uma vez que nos permite ter um olhar sobre questões profundas, sobretudo quanto aos objetivos deste artista relacionados ao significado da sua obra. Para Bourdieu, quando há um projeto criativo, este se torna o lugar por onde decorre toda a complexidade da relação dialética e dicotômica do embate entre o que é produzido e da sua, inescapável, interação com tudo o que o cerca, isto é, o meio social.

Entendemos que o conflito entre as denominadas *necessidades intrínsecas* e *restrições sociais* dão vazão ao surgimento de conflitos que têm, muitas vezes, como resultado, uma capitulação do artista ao modelo de produção vigente, direcionando assim o trajeto seguido por este mesmo artista, instante em que este pode aceitar ou repudiar este personagem que a sociedade lhe impõe, porém, não pode ignorá-lo (BOURDIEU, 2002, p.18). Neste complicado relacionamento entre artista, sua obra e as pressões externas, Rildo Hora soube como poucos transitar, equilibrando entre a sua vida profissional como produtor musical e arranjador voltado para as demandas mercadológicas; e o músico, compositor e instrumentista, focado na sua produção como gaitista, o qual realiza sua visão cultural pautada naquilo que lhe é mais profundo como símbolo de uma nacionalidade sonora e estética.

⁶El proyecto creador es el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad intrínseca* de la obra que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera.

Criar uma obra nos moldes pelos que Rildo optou, mostra que seu procedimento criativo se concentra na consciência sobre a importância da sua mensagem como artista popular. Sua erudição e sua procura pelo conhecimento formal não o coibiu, mesmo com todas as adversidades, de escolher olhar para o seu mundo interno, para as suas memórias e para o seu universo particular, na medida em que se propôs a construir um legado que representa, não apenas uma realidade cultural cronológica, mas também um alargamento geográfico, traduzindo em sua gaita cromática, a simbologia das expressões identitárias mais culturais existentes no Brasil. Segundo Bourdieu (2002, p. 21), “não todos os criadores intelectuais têm de sua obra uma representação tão consciente”⁷. Vê-se em Rildo Hora, a plena consciência do que representa a sua extensa produção em 60 anos de criação como gaitista.

O foco que é observado na obra deste gaitista reflete quão importante a fundamentação sociológica, quando nos deparamos com o aprofundamento do entendimento, das dimensões relacionadas ao processo criativo e sua intermediação como o meio social do criador. O projeto criador, neste ponto, assemelha-se a um magnético que, de acordo com Bourdieu:

Para dar seu objeto à sociologia da criação intelectual e estabelecer, ao mesmo tempo, seus limites, é preciso perceber e afirmar que a relação que um criador mantém com sua obra e, portanto, a própria obra, encontram-se afetadas pelo sistema de relações sociais em que a criação nas quais se realiza a criação como ato de comunicação ou, mais precisamente, pela posição do criador na estrutura do campo intelectual⁸ (BOURDIEU, 2002, p. 9).

Assim, olhar as relações culturais, sociais e, até mesmo, afetivas entre o artista e sua produção, traz luz a uma clareza mais abrangente de como uma obra pode influenciar, ou ser influenciada, pelo meio e pela forma que é produzida, podendo servir de referência para outros personagens culturais, não apenas pela sua capacidade de comunicação de uma simbologia particular, mas também por permitir dialogar com as mais diversificadas fronteiras culturais. Tratamos aqui de observar que, mesmo com diferenças mais arraigadas e representativas, as identidades, em uma perspectiva mais aprofundada, dependem das

⁷No todos los creadores intelectuales tienen de su obra una representación tan consciente.

⁸ Para dar su objeto a la sociología de la creación intelectual y para establecer, al mismo tiempo, sus límites, es preciso percibir y plantear que la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual.

diferenças, em um processo permanente dialético que permite que emane a construção de uma identificação, como algo perene, nunca completado. Segundo Hall:

A identificação é, pois, um processo de articulação [...] Como todas as práticas de significação, ela está sujeita ao “jogo” da *différance*. Ela obedece à lógica do mais-que-um. E uma vez, como no processo, a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de ‘efeitos de fronteiras’” (HALL, 2021, p. 106).

Essa justaposição entre as identidades e as diferenças tem um duplo resultado. De um lado, um encontro propositivo e agregador, onde o processo gera mais riqueza na produção cultural, por outro lado, atrito e pelejas por espaço e subjugação do outro em detrimento à imposição da falsa ideia de superioridade e/ou inferioridade cultural. Na trajetória de Rildo Hora, como aprofundaremos neste trabalho de pesquisa, os conflitos identitários ocorreram no âmbito de sua produção artística, imediatamente combatida por ele e convertida em produtos culturais com simbologias fundamentais para a construção da sua mensagem como gaitista brasileiro, de origem nordestina e que fez sua história musical nas periferias do Rio de Janeiro.

O caráter abrangente da obra do citado músico aponta para um artista atento a tudo aquilo que gera símbolos identitários. Ele tem, por assim dizer, uma capacidade rara de trafegar pelas diversas estruturas culturais e adaptá-las a sua música. Não é apenas um tradicionalismo que emana da sua criatividade artística, tampouco, conceitos modernos sobrepostos e aplicáveis em suas composições e atividades performáticas. Rildo mescla o tradicional e o moderno naquilo que pretende revelar sob sua condição de *persona cultural*, servindo assim como referencial (in)voluntário de específicas ações que refletem e representam nossas raízes mais íntimas como povo.

Esta prática de constante busca pela adaptabilidade *versus* rigidez dos valores intrínsecos à sua origem, torna-o um indivíduo descentrado e constantemente deslocado. Neste ponto, sua música assemelha-se ao que Hall (2014, p.25) reflete ao citar argumentos do linguista Ferdinand Saussure, que afirma “falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais”. Semelhante à expressão cultural emitida pela música e suas características únicas representativas da simbologia étnica, racial, cultural e folclórica de comunidades, tendo suas

relações sociais e históricas substancialmente expressas a partir do fomento da sua musicalidade, fazemos aqui uma adaptação do pensamento de Saussure acerca da língua como sistema social, mas neste caso, na ótica de uma identidade musical - *expressar-se musicalmente através de um instrumento não significa apenas difundir nossos pensamentos mais interiores e originais, mas ativar a grande gama de significados já embutidos em nossa música e em nossos sistemas culturais*⁹.

É uma perspectiva profundamente arraigada acerca de uma conceituação bastante importante, quando pensamos e refletimos sobre a identidade cultural, mais direcionada à questão das culturas nacionais, e mais pontuais ainda, às comunidades imaginadas, pois estas são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações (HALL, 2014, p. 31). Partindo desta reflexão, a representatividade da música de Rildo Hora transpassa as fronteiras da sua comunidade imaginada originária e ganha corpulência através dos diversos símbolos e representações, que ele vai incorporando no seu trajeto como artista instrumentista, em que apresenta a gaita cromática como o símbolo-mor dessa mesma representação simbólica, tendo como marca desta simbologia a denominação *realejo*, não gaita, muito menos, harmônica. Esta é uma postura firme deste artista determinando o seu lugar, sua identidade cultural, sua comunidade imaginada.

As abordagens que Stuart Hall, Néstor García Canclini e Pierre Bourdieu adotam são bastante esclarecedoras e servem como alicerce relevante para formatar conceitos fundamentais sobre argumentos referentes à formação de identidades e, neste trabalho, como estas estão postas na construção e expressão da musicalidade da obra deste gaitista brasileiro.

É neste contexto histórico-referencial que vemos o mosaico de linguagens que é incorporado na obra do gaitista. Sua produção musical serve como norteadora para as gerações posteriores que fazem parte do cenário atual deste instrumento, e que trazem consigo as raízes construídas por este pioneiro, não apenas em suas composições, como também, nas releituras de obras musicais, adaptadas para a gaita.

⁹ Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais, significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais (HALL, 2020, p. 25)

2.3 CAMINHO METODOLÓGICO (*CORPUS*)

A construção da escolha metodológica para a pesquisa teve como base a visão relacional entre o referencial teórico alicerçado nas teorias de Stuart, Canclini e Bourdieu, que direcionaram o caminho seguido, de acordo com o processo dialético entre teoria e problema da pesquisa. Sendo a gaita cromática plenamente conhecida em muitos lugares do Brasil, sua sonoridade é imediatamente identificável, seja em participações em música vocal, ou como solista. Em especial, na música instrumental (erudita, samba, choro, bossa nova ou na tradição nordestina), a gaita de boca destaca-se como um instrumento de forte expressão e adaptabilidade, sendo Rildo Hora uma referência quanto à produção musical neste instrumento.

Logo, a pesquisa foi iniciada através da listagem de informações envolvendo levantamento de bibliografias de obras e documentos, sobretudo em relação à obra do gaitista em questão, sendo então elaborada em nível exploratório. Segundo Gil (2008, p. 27), “pesquisas exploratórias são desenvolvidas com o objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato. Este tipo de pesquisa é realizado especialmente, quando o tema escolhido é pouco explorado [...]”.

Na investigação foram catalogadas informações históricas que serviram para compreender a trajetória da gaita cromática até os dias de hoje, sua origem e seus pioneiros, com ênfase na produção fonográfica de Rildo Hora. A partir destes dados, buscamos analisar o processo dialético, que o instrumento e seus representantes construíram através do seu desenvolvimento e adaptações às diversas manifestações artístico-musicais brasileiras. “A dialética pode orientar a reflexão crítica do mundo quando o pesquisador começa a interrogar-se sobre o que está por trás da aparência dos fenômenos” (DINIZ e SILVA, 2008, p. 11).

2.3.1 Instrumentos de Coleta de Dados

No que concerne ao alcance dos objetivos propostos, foi necessária a utilização de técnicas de coletas originárias da pesquisa qualitativa, uma vez que a investigação analisou um conjunto de registros ligados à gaita cromática na música instrumental brasileira, e como

este instrumento se desenvolveu na construção de uma identidade na cultura nacional, não sendo possível, neste contexto, a utilização de pesquisa quantitativa. De acordo com Zanella:

A pesquisa qualitativa tem o ambiente natural como fonte direta dos dados e o pesquisador como instrumento chave. Os estudos qualitativos têm como preocupação básica o mundo empírico em seu ambiente natural. No trabalho de campo, o pesquisador é fundamental no processo de coleta de dados. Não pode ser substituído por nenhuma outra técnica: é ele quem observa, seleciona, interpreta e registra os comentários e as informações do mundo natural (ZANELLA, 2013, p.100).

2.3.2 Coleta de Dados Documentais

A investigação procedeu, inicialmente, com uma coleta de material bibliográfico e documental, implementada a partir do levantamento de materiais como livros, artigos de periódicos, vídeos e textos da Internet (*blogs*, sites, etc.) que mencionam a obra de Rildo Hora. Neste ponto, Flick nos orienta que:

Entre estes registros existem biografias de pessoas – autobiografias, escritas pelas próprias pessoas, ou biografias escritas sobre uma pessoa em especial em uma ocasião específica. Embora esses registros e documentos não tenham sido produzidos para fins de pesquisa, eles e as informações neles contidas podem ser utilizados para a pesquisa (FLICK, 2009, p.230).

Assim, buscamos levantar tais materiais relacionados à história da obra do músico. Nesta fase, foi importante observar fontes variadas como entrevistas, reportagens e artigos que não apenas versavam sobre a história deste gaitista, mas também sobre um entendimento acerca da temática das construções da identidade cultural, segundo os teóricos neste assunto.

Em momento concomitante, coletamos e catalogamos as produções fonográficas (CDs e LPs) em forma física do gaitista Rildo Hora, as quais serviram como *fontes primárias* para o desenvolvimento das análises musicais basilares e norteadoras desta investigação acadêmica, e de onde foram selecionadas composições que se apresentaram importantes quanto ao objeto da pesquisa, ou seja, na forma relacional ao surgimento e consolidação de uma identidade brasileira sob a expressão composicional e performática do gaitista em questão.

2.3.2.1 Fontes Primárias

As fontes primárias utilizadas nesta pesquisa foram basicamente os registros fonográficos produzidos por Rildo Hora, ou seja, seus LPs e CDs gravados nos seus 60 anos de carreira como músico instrumentista, tendo a gaita como seu instrumento de trabalho. Assim, foram catalogados e adquiridos 12 registros, sendo três LPs e nove CDs, todos originais. Tais materiais serviram sobremaneira para serem utilizados na audição de suas músicas (autorais e não autorais), para que, através destas informações, pudéssemos realizar análises fidedignas e profundas das interpretações instrumentais.

Outro fator de grande importância no manuseio destas fontes foi a possibilidade de acessar informações relacionadas ao contexto técnico de cada obra. Em outras palavras, saber o ano de cada álbum, gravadora, ficha dos profissionais envolvidos (músicos, produtores, arranjadores, etc...), bem como dedicatórias e prefácios escritos por outros artistas e músicos que muito contribuem para conhecer melhor a pessoa e o músico. Nesta perspectiva metodológica, a seleção destes documentos passou por critérios de qualidade avaliados através da autenticidade (se é genuíno), credibilidade (se não contém erros ou distorções), representatividade (se é típico do seu tipo) e significação (se é claro e compreensível) (Flick, 2009, p. 233).

2.3.2.2 Fontes Secundárias

O uso das fontes secundárias na pesquisa se deu pela necessidade de adquirir um arcabouço de informações que pudesse se compatibilizar com o objeto de estudo e que se ampliasse junto ao leque de visões acerca da investigação. Para tanto, a internet adquiriu um valor de grande monta para este fim. A partir desta necessidade, foram encontrados vários *sites* e outros meios *virtuais* que serviram como fontes para a obtenção de materiais desde reportagens a entrevistas gravadas. Tais materiais foram utilizados para a contextualização do tema explorado e como base para a elaboração do questionário usado na entrevista realizada com Rildo Hora.

Tal estratégia contribuiu de maneira substancial para a obtenção de dados relevantes para a formulação das ações na pesquisa, especialmente, como dito anteriormente, para a

formulação da entrevista que foi realizada com o músico. Estas fontes secundárias catalogadas assumiram um papel de orientador quanto ao embasamento da investigação acadêmica, pois forneceram registros documentais imprescindíveis (textuais e audiovisuais), sem os quais não teria sido possível obter a qualidade das questões postas ao entrevistado, uma vez que sua conduta como artista é mais observada e tratada pelas mídias convencionais, como produtor musical, e não como instrumentista.

2.3.3 Entrevista

No decorrer do processo, realizamos entrevista com o gaitista Rildo Hora, com a proposta de compreender seu processo de criação, vivência na prática musical e aspectos gerais de sua obra. Tal entrevista foi alicerçada por fichas de documentação que serviram para registrar o contexto e a situação da coleta de dados (FLICK, 2009).

Nesta entrevista, buscamos elencar as seguintes abordagens no âmbito geral: 1 – A origem e formação do entrevistado. Nesta perspectiva tentamos captar as influências e *linhas identitárias*, segundo a sua obra; 2 – a visão do gaitista acerca do momento em que o “mundo da gaita” passa pelo Brasil, buscando entender quais as ações deste músico em relação ao cenário profissional; e, 3 - as perspectivas quanto ao futuro da gaita cromática no Brasil. Neste sentido, procuramos entender se (e como) ele está se preparando para ampliar o raio de ação profissional deste instrumento e o fomento da prática da gaita no Brasil.

No procedimento de pesquisa de campo, houve a interação do pesquisador com o foco da situação investigada, isto é, Rildo Hora, permitindo a obtenção de informações através da entrevista, a qual foi realizada por meio remoto (via *internet*), com a gravação apenas do áudio, por solicitação do entrevistado e, posteriormente, transcrita, o que contribuiu para dinamizar e minuciar as implicações contidas na análise. “No caso de os dados terem sido registrados com a utilização de meios técnicos, sua transcrição será necessária no caminho para a sua interpretação.” (FLICK, 2009, p. 270).

O tipo de entrevista escolhida para figurar dentro da estrutura metodológica necessária da pesquisa foi a denominada *entrevista semipadronizada*. Este tipo de entrevista foi adotado por proporcionar uma condução do processo dialético mais subjetivo, ao passo que buscou facilitar ao entrevistado acionar suas memórias e expor, de maneira livre e

espontânea, suas respostas. Segundo Flick (2009, 149), neste método, “o guia de entrevista menciona diversas áreas de tópicos, sendo cada uma delas introduzida por uma questão aberta e concluída por uma questão confrontativa¹⁰”.

Por este procedimento, formulamos questões baseadas nas teorias estudadas e observações empíricas direcionadas ao conteúdo específico e técnico, dirigidas para a pergunta norteadora da pesquisa, deixando que o entrevistado tornasse o seu conhecimento e experiências mais explícitas. Segundo Pollak:

Assim como uma "memória enquadrada", uma história de vida colhida por meio da entrevista oral, esse resumo condensado de uma história social individual, é também suscetível de ser apresentada de inúmeras maneiras em função do contexto no qual é relatada. Mas assim como no caso de uma memória coletiva, essas variações de uma história de vida são limitadas. Tanto no nível individual como no nível do grupo, tudo se passa como se coerência e continuidade fossem comumente admitidas como os sinais distintivos de uma memória crível e de um sentido de identidade assegurados (POLLAK, 1989, p. 13).

De acordo com Flick (2009, p. 149), “as suposições nestas questões são planejadas como algo oferecido ao entrevistado, podendo este adotar ou recusar, conforme elas correspondem ou não a suas teorias subjetivas”. Aqui, o termo “teorias subjetivas” remete ao fato das complexidades concernentes ao conhecimento que o entrevistado tem sobre o objeto em pesquisa. Whyte (2005, p. 304) declara que “sentado e ouvindo, soube as respostas às perguntas que nem mesmo teria tido a ideia de fazer se colhesse minhas informações apenas por entrevistas”, neste caso específico da pesquisa, a liberdade proporcionada pelo método deu ao entrevistado, larga condição de expressar acerca de suas memórias e concepções.

2.3.4 Análise dos Dados

Por fim, mediante uma minuciosa análise dos dados coletados durante a pesquisa, ou seja, dados verbais, através das entrevistas; documentais, por meio de leitura de referências bibliográficas específicas; e técnico-musicais, por meio de transcrições de músicas, utilizamos como método, a *análise qualitativa de conteúdo*, o qual é um procedimento

¹⁰ Tipo de questão correspondente às teorias e relações apresentadas pelo entrevistado até determinado ponto, com a finalidade de reexaminar criticamente essas noções à luz de alternativas concorrentes.

clássico para analisar o material textual, não importando qual a origem deste material – que pode variar desde produtos de mídia até dados de entrevista (Flick, 2009, p. 291). Assim, inicialmente, foram selecionados os materiais a serem analisados (entrevistas e outros itens relevantes), seguido do estudo da situação formal da coleta dos dados, da caracterização formal dos dados e direcionamento da análise.

Em outro momento, realizamos análises musicais, observando padrões melódicos e harmônicos que indiquem uma construção estética representativa da música tradicional brasileira. Neste aspecto, foram utilizadas publicações específicas relacionadas à teoria musical, harmonização e improvisação, servindo de base teórica para as possibilidades analíticas, que foram de grande relevância para a compreensão dos atributos da expressividade musical na obra de Rildo Hora.

Por este procedimento metodológico, as reflexões sobre os conteúdos emergem como produto de um olhar na profundidade das questões colocadas em pauta, pois, de acordo com Bardin (1977, p. 45), “enquanto tratamento da informação contida nos documentos acumulados, a análise documental tem por objetivo dar forma conveniente e representar de outro modo essa informação, por intermédio de procedimentos de transformação”, ou seja, pela codificação do material levantado, preparado e analisado.

A partir deste procedimento, encontramos padrões em respostas e condutas (produções artísticas como composições, arranjos e/ou repertórios), que apresentam evidências que nos permitem concluir que a obra do músico na harmônica (gaita) cromática é representativa de uma cultura musical brasileira.

3 CAMINHOS DA GAITA DE BOCA

Neste capítulo, iremos expor, de forma sucinta, uma breve visão da história da gaita de boca. Não é nosso intuito aqui, aprofundarmo-nos sobre suas origens históricas, tampouco discorrer a respeito de técnica ou estrutura, mas expor sua trajetória como um instrumento musical que conseguiu expandir-se, chegando a ser (re)conhecido por vários países e culturas. Por outro lado, porém, buscamos também mostrar como este instrumento vem ao Brasil e de que maneira se firma como uma ferramenta de expressão musical.

3. 1. UM BREVE HISTÓRICO

Quando falamos sobre a Harmônica, inicialmente, devemos ter em mente que este instrumento possui várias nomenclaturas, dependendo da localidade em que é utilizada, como por exemplo, em Portugal que é conhecida como Gaita de Beijos e em partes do nordeste brasileiro que é conhecida como Realejo, além de termos como “piano de boca” ou ainda “harpa de boca”, sendo classificado pelo Sistema Hornbostel-Sachs¹¹ como instrumento de sopro/aerófono/palheta livre. Por esta classificação, o som é produzido pela vibração do ar, ao passar pelas palhetas. Porém, acredita-se que sua origem remonta a um período histórico bem anterior, sendo seu provável ancestral o *Sheng*, oriundo da China. De acordo com o musicólogo Alan R. Thrasher:

Órgãos bucais são mencionados pela primeira vez nas antigas inscrições de ossos oraculares (séculos 14 a 12 a.C) pelos nomes He e Yu. O nome Sheng aparece pela primeira vez no Shijing ('Clássico das odes') por volta do século VII a.C. Tanto He como Yu são identificados como tipos de Sheng nos textos clássicos posteriores (Tradução do autor).¹²

¹¹ Sistema Hornbostel-Sachs, também conhecido como Sachs-Hornbostel, é um sistema de classificação de instrumentos musicais, concebido por Erich von Hornbostel e Curt Sachs, em 1914, sendo a mais utilizada na organologia e na etnomusicologia.

¹² Mouth organs are first mentioned in the ancient oracle bone inscriptions (14th–12th centuries BCE) by the names he and yu. The name sheng appears first in the Shijing ('Classic of odes') around the 7th century BCE. Both he and yu are identified as types of sheng in the later classic texts. Disponível em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25623>. Acesso em 30 de Outubro de 2022.

Figura 1 - O Sheng: instrumento chinês de palheta livre soprado pela boca, que consiste em tubos verticais.



A harmônica, como conhecemos atualmente, é um instrumento que surgiu em 1821, criado por um afinador de órgãos e relojoeiro alemão chamado Christian Friedrich Buschmann, pertencente a uma tradicional família de reparadores de instrumentos musicais. Naquele ano, ele inventou um instrumento semelhante à gaita atual com 15 palhetas e 10 cm de comprimento, batizado de *Aura (Mundaeoline)*.

Já no ano de 1857, outro relojoeiro alemão, Matthias Hohner, fundou a Hohner Company, empresa que começou a fabricar as chamadas *harpas de boca* ou *órgãos de boca* com 10 furos, tornando-se a maior referência em fabricação de harmônicas no mundo. Segundo Pinheiro:

Para melhorarem seu sustento de vida, os construtores de relógio da região da Floresta Negra começaram a construir harmônicas à maneira de Buschman, e um determinado relojoeiro chamado Matthias Hohner fundou sua fábrica em 1857. A companhia Hohner se tornou a grande fabricante de harmônicas já no final do Séc. XIX, e uma grande multinacional em todo o Séc. XX (PINHEIRO, 2018, p. 13).

A partir de então, a popularidade foi se ampliando, graças, em parte, ao fato de ser um equipamento de fácil transporte. Visto por muitos como um brinquedo, com o passar dos anos foi desenvolvendo e ampliando seu *rol* de formas, tamanhos técnicas e timbres, sendo criados vários tipos de Harmônicas, sendo as mais conhecidas:

- Gaita Diatônica: Também conhecida como “Harpa de Blues”, é o tipo de gaita mais utilizado. É pequena, possuindo 10 furos, sendo vinte notas (10 sopradas e 10 aspiradas), estando dispostas em escalas diatônicas e disponíveis em diferentes tonalidades. São utilizadas preferencialmente nos gêneros musicais folk, blues, pop, country e rock.

Figura 2 - Gaita Diatônica



- Gaita Cromática: É organizada em escalas diatônicas maiores, porém, seu mecanismo permite que todas as notas sejam executadas com alterações (sustenidos e bemóis), possibilitando a execução da escala cromática, por possuir um botão lateral (chave) que ao ser pressionado, aciona as respectivas notas. São classificadas como – 40 vozes¹³ (duas oitavas e meia), 48 vozes (três oitavas), 56 vozes (três oitavas e meia) e 64 vozes (quatro oitavas), onde cada furo possui de 3 a 4 notas, entre sopradas e aspiradas. É utilizada especialmente na música clássica, jazz, choro, bossa nova e pop.

Figura 3 - Gaita Cromática de 40 vozes



Figura 4 - Gaita Cromática de 48 Vozes



¹³ "Vozes" entenda-se por notas.

Figura 5- Gaita Cromática de 56 Vozes



Figura 6 - Gaita Cromática de 64 Vozes



- Gaita Tremolo: É afinada em escala maior, tendo 02 palhetas por nota no mesmo tom, com afinações sutilmente diferenciadas, objetivando criar o efeito *tremolo*, sendo utilizada geralmente para canções folclóricas e música folclórica celta.

Figura 7 - Gaita Tremolo



- Gaita de Oitavas: Possui uma sonoridade encorpada, pela combinação de 02 palhetas afinadas com 01 oitava de intervalo, sendo utilizadas especialmente em canções folclóricas tradicionais dos Alpes.

Figura 8 - Gaita de Oitava



- Gaita-Baixo: É um tipo de gaita geralmente utilizada para apresentações em conjunto (orquestras de harmônicas).

Figura 9 - Gaita Baixo



- Gaita de Acordes: É uma gaita dupla a qual possui 48 acordes (maiores, menores, 7^a, diminutas e aumentados).

Figura 10 - Gaita de Acordes



A gaita de boca chega aos Estados Unidos, durante o período da Guerra Civil Americana, passando a ser a grande “companheira” dos soldados. Sua inserção na cultura musical dos EUA tem em uma de suas manifestações mais conhecidas, a *Country Music*, sendo impossível dissociá-la do *cowboy* errante pelas planícies desérticas do Velho Oeste, brilhantemente representado no Filme *Era Uma Vez no Oeste*, clássico do cinema ítalo-americano, dirigido pelo cineasta italiano Sergio Leone, com trilha sonora composta por Ennio Morricone, onde um icônico personagem era conhecido simplesmente por Gaita (ou Harmônica).

Porém, o encontro entre a cultura Afro-Americana e Gaita Diatônica dá, literalmente, uma nova coloração para este instrumento. Desta união, surge um dos estilos

musicais mais importantes e consagrados do Século XX, o *Blues*. Brotando no seio da musicalidade, do sofrimento e lamento na escravidão do sul dos Estados Unidos da América, este estilo nasce da força negra que, sem inicialmente poder utilizar-se de seus próprios instrumentos, passa a expressar-se musicalmente, com os instrumentos advindos de seus senhores, dentre eles, a gaita diatônica, entretanto, usando-as à sua maneira.

Essa adaptação na maneira de tocar a gaita e de expressar a musicalidade tornou-a um símbolo de resistência e personificação, potencializando a força do instrumento, tanto da cultura musical afro-americana, quanto da sonoridade rica e potente, que passou a soar com a alma negra em toda sua expressividade e vitalidade, incorporando na sua técnica na utilização de formas e efeitos próprios, como os *Bends*¹⁴, por exemplo. Assim, este estilo musical, batizado de *Blues*, dá ao artista/músico afro-americano a oportunidade, mesmo que considerada delinquente ou subversiva, de sair dos campos e trabalhos extremamente penosos e humilhantes, para, nas noites, expressar sua arte musical libertadora.

Muitos sugeriram que a cultura surge essencialmente em resposta a um problema enfrentado em comum por um grupo de pessoas, à medida que elas são capazes de interagir e se comunicar entre si de maneira eficaz. Pessoas que se envolvem em atividades desviantes enfrentam tipicamente o problema de que sua concepção a respeito do que fazem não é partilhada por outros membros da sociedade (BECKER, 2009, p.92).

Já a gaita cromática surge para prover a necessidade que alguns músicos tinham em desempenhar sua expressão musical, com um leque mais expansivo, ou seja, com possibilidades de executar obras musicais mais complexas, já que as gaitas diatônicas tocavam em uma tonalidade fixa, isto é, para variar o tom, teriam que trocar de gaita. Para sanar esta barreira técnica, seria preciso uma harmônica que pudesse fazer as modulações de tonalidades.

Dentro do padrão do sistema de sopro e sucção de palhetas livres, vários modelos foram desenvolvidos pela fábrica ao longo dos anos, e com maior destaque, surge em 1910 a Gaita Cromática. Essa gaita foi criada para suprir a demanda de um instrumento mais sofisticado para tocar músicas mais desafiadoras que necessitavam da escala cromática. A companhia Hohner desenvolveu a gaita cromática essencialmente compactando duas gaitas diatônicas, uma deitada em cima da outra com o espaço de um semitom entre cada nota, incluindo uma placa no meio do instrumento ligada a uma chave ou botão inserido a um mecanismo com sistema de mola que possibilita o gaitista mudar o registro quando julgasse oportuno (MACIEL, 2014, p.10-11).

¹⁴Bend é o efeito usado para produzir o som característico da gaita blues, que alguns chamam de “chorada” ou “dobra”.

Um ponto importante é diferenciarmos o que a terminologia “gaita” nos remete a depender da região geográfica em que é utilizada. Primeiramente, o termo genérico *gaita de boca*, serve para diferenciá-lo de um instrumento bastante conhecido na música folclórica brasileira, ou seja, o acordeom. Mais especificamente, podemos discorrer sobre o acordeom diatônico, por exemplo, também conhecido como *Gaita Ponto* (no Rio Grande do Sul), Sanfona de Oito Baixos e/ou Pé de Bode (Região Nordeste) e Concertina (Portugal). De acordo com Peres (2011, p.37), “na música gaúcha, a gaita-ponto se tornou o instrumento predominante nos bailes, constituindo um repertório instrumental formado por danças de origem europeia [...]”, onde os músicos que tocam tal instrumento são chamados de gaiteiros.

Quanto ao parentesco, ambos os instrumentos (gaita de boca e acordeom) possuem características semelhantes em seu mecanismo de produção sonora, ou seja, possuem sistemas de palhetas livres (aerofones), além de possuírem também o mesmo ancestral, o Sheng, instrumento chinês, como referido acima, entretanto, algumas peculiaridades existentes terão que ser mais aprofundadas.

A princípio, as origens dos dois remetem à Alemanha, sendo o acordeom inventado pelo construtor de pianos e órgãos Cyrill Demian, em 23 de maio de 1829, baseando-se nas invenções de Christian Friedrich Buschmann, inventor da harmônica de boca. Entretanto, da mesma forma que a gaita de boca, o acordeom também é classificado como diatônico e cromático. Segundo Peres:

Os acordeões são divididos basicamente em dois ramos: diatônicos e cromáticos. Acordeões diatônicos são instrumentos bi sonoros, que de acordo com o sentido de abertura ou fechamento do fole, emitem notas diferentes para cada botão. Já os acordeões cromáticos são uni-sonoros: para cada botão ou tecla, emitem a mesma nota, independentemente do sentido de movimentação do fole (PERES, 2011, p.31).

Por esta explicação, note-se que o mecanismo de geração de som do acordeom diatônico (*Gaita Ponto*) se assemelha ao da gaita de boca, ou seja, em um mesmo ponto (botão ou furo), a depender do movimento do ar (abertura ou fechamento para o acordeom - sopro ou aspirado para a gaita de boca), emitem-se notas diferentes no mesmo local.

Figura 11 - Escala - Acordeom Diatônico

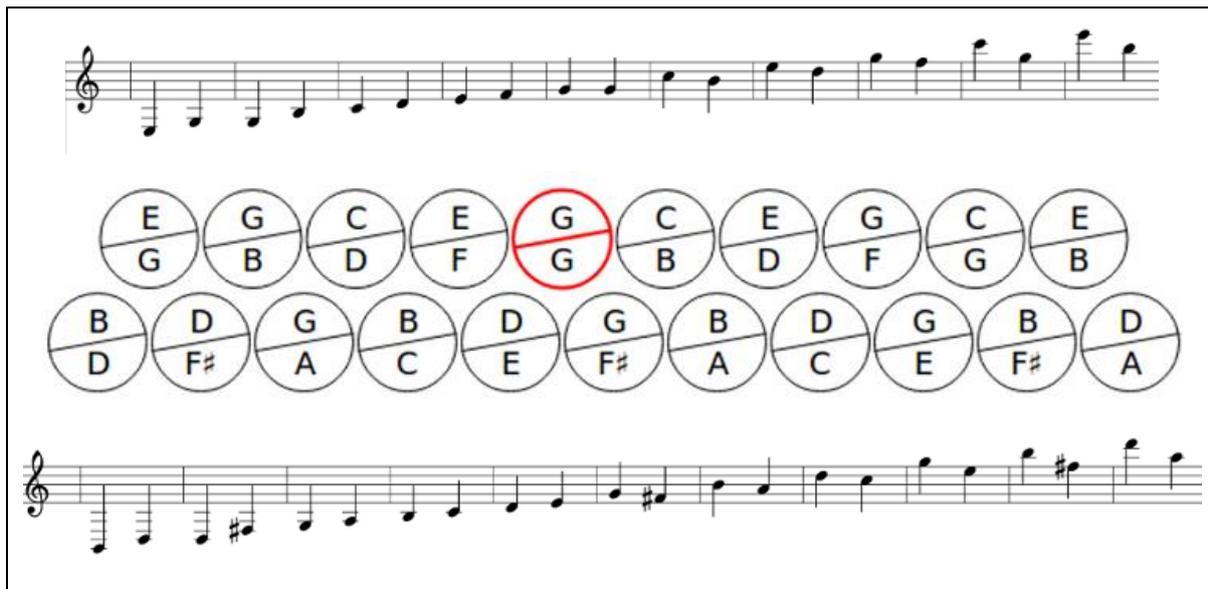
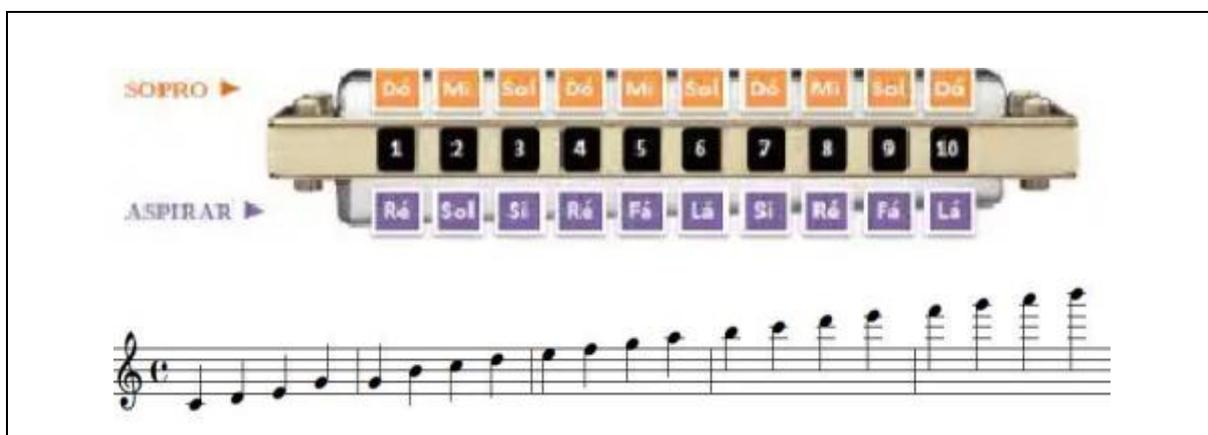


Figura 12 - Escala – Gaita de Boca Diatônica



Porém, há uma diferença significativa entre o acordeom cromático e o a harmônica cromática. Segundo Peres:

Em 1834, Foulon confeccionou o primeiro sistema de afinação em escala cromática, isto é, a escala composta de uma oitava dividida em doze semitons [...] estes modelos cromáticos, “para serem diferenciados dos precedentes”, que eram diatônicos, foram classificados em “acordeões cromáticos (com semitons) em oposição a acordeões diatônicos (sem semitons)” (PERES, 2011, p.33).

Neste caso, a geração de som da gaita cromática é igual à da gaita diatônica, como já exposto anteriormente, porém, no acordeom cromático (no Nordeste conhecido como Sanfona) apenas uma nota é gerada no mesmo ponto (tecla ou botão), independente do movimento de abrir ou fechar.

Figura 13 - Escala - Acordeom Cromático de Botão

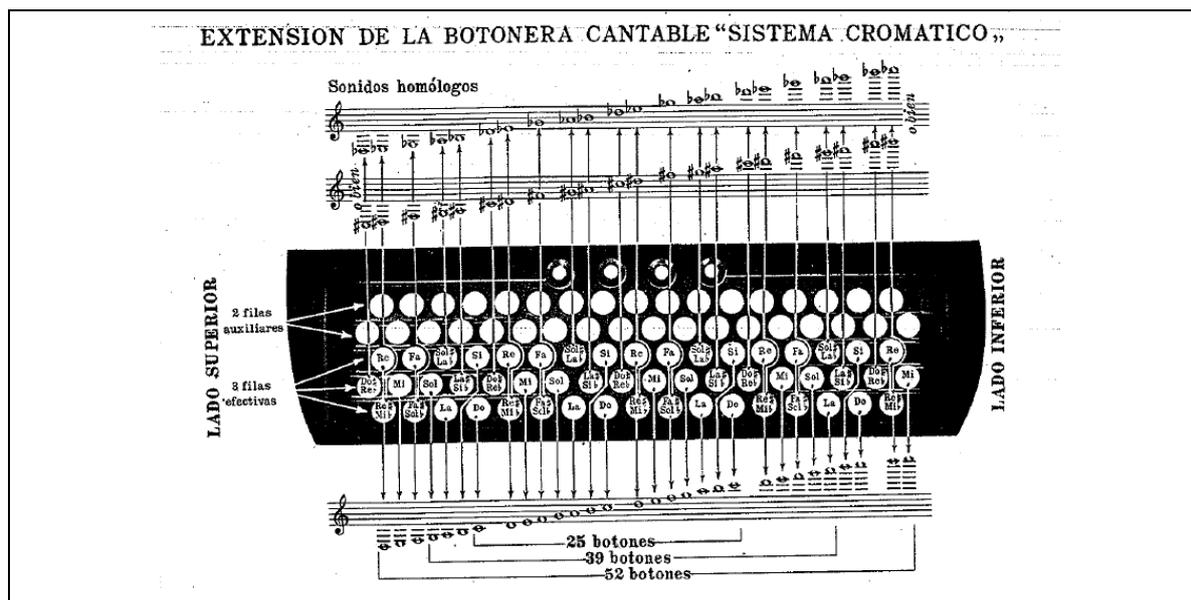
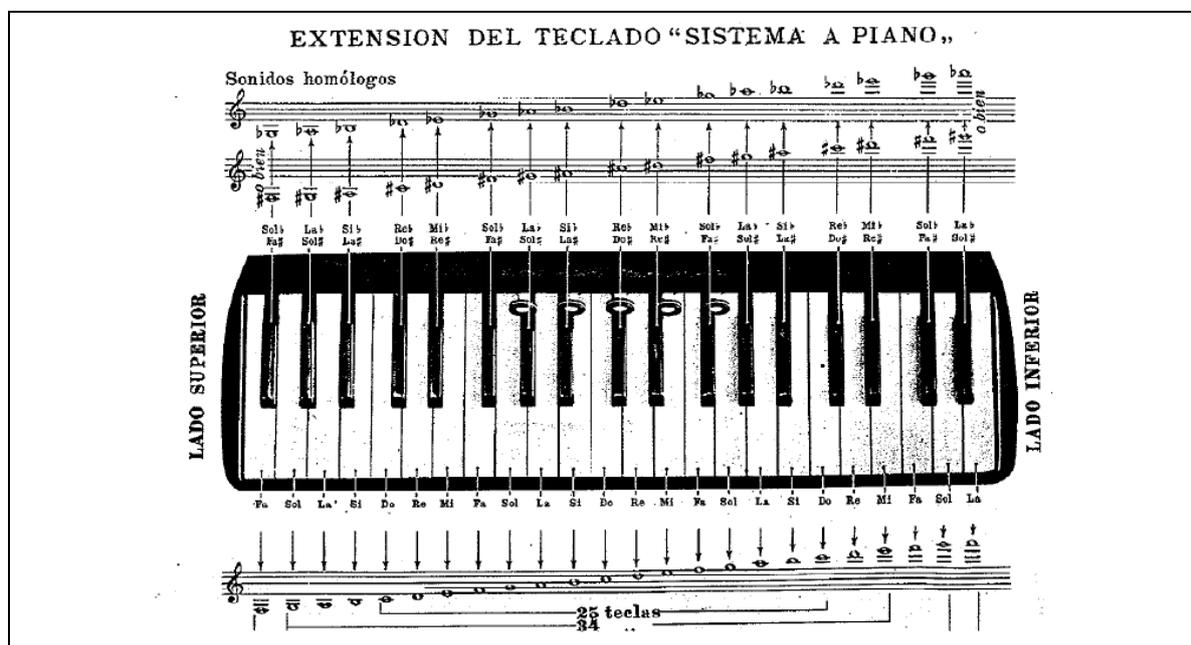


Figura 14 - Escala - Acordeom Cromático de Tecla-Piano



3.2 A EXPRESSIVIDADE DA GAITA CROMÁTICA BRASILEIRA

A Harmônica encontrou em nossas terras, um campo fértil para desenvolver-se e ampliar seu desempenho nas mais diversas vertentes musicais, desde o início do século XX. Do Blues e Jazz, passando pelo Choro e Bossa Nova, a gaita vem ocupando cada vez mais

seu espaço. Sua incorporação aos diversos estilos nos aponta para um verdadeiro sincretismo cultural fazendo com que sua sonoridade, que é sua identidade mais proeminente, consiga se adaptar às diversas culturas locais. Observamos isso, quando vemos que dois personagens tão distintos como Jeová da Gaita e Tavares da Gaita possuem produções tão diferenciadas sendo da mesma geração e do mesmo estado, ou seja, pernambucanos.

A prática da gaita no Brasil vem, notoriamente, nos apontando um novo caminho musical, fincado em uma visão cosmopolita, na medida em que a sua sonoridade se incorpora à cultura brasileira, ampliando o vínculo entre as características específicas do instrumento e sua inter-relação com a gama cultural existente na tradição popular brasileira. A construção identitária surge por meio de um processo de compreensão do espírito do instrumento, partindo para sua adaptação às nuances culturais. Isto é notado nos diversos estilos musicais desenvolvidos na afinidade entre músico e sociedade.

Um marco para a chegada da gaita no Brasil é a inauguração da primeira fábrica de gaitas em território nacional. Em 04 de agosto de 1923, na cidade de Blumenau, estado de Santa Catarina, foi instalada a Hering S.A., fundada pelo imigrante e industrial alemão Albert Hering, com o objetivo de atender aos então conterrâneos que residiam na região e que estavam com dificuldades para adquirir estes instrumentos por conta das consequências do fim da 1ª guerra mundial.

Na década de 1940, a Hering inicia a exportação de suas gaitas, tendo como destaque a harmônica diatônica batizada de “The Verity”, encomendada pelo exército americano. No início da década de 1960, a Hohner comprou a fábrica de harmônicas Hering e se manteve no Brasil até o fim da década de 1970. Durante este período, ampliou-se o mercado da Hering, principalmente com exportações para os Estados Unidos¹⁵.

Como já explicitado anteriormente, a gaita cromática torna-se presente nas rádios brasileiras, no final da década de 1930, com Edu da Gaita. Precursor e desbravador desta prática instrumental que, com muito esforço e dedicação, transpôs as dificuldades para tornar-se um ícone para os gaitistas brasileiros. Como neste exemplo, em que no início de sua carreira, sob dificuldades financeiras, resolveu provar o seu valor e, conseqüentemente, o valor de seu instrumento:

¹⁵ Disponível em: <https://shg.art.br/index.php/about/>. Acesso em 07 de julho de 2022.

Perto ficava a Casa *Manon*, loja de músicas e instrumentos. O gerente queixou-se a ele de que as gaitas não atraíam compradores e o estoque estava encalhado. Eduardo teve a ideia de propor-lhe um trato: ganharia uma porcentagem por gaita que conseguisse vender. Foi então para a porta da loja e começou a tocar. Resultado: não demorou a vender aos passantes, 24 gaitas, com direito à porcentagem e uma gaita para si.¹⁶

No final da década de 1950, a harmônica cromática toma o rumo do Jazz e da Bossa Nova, instante em que aparece um nome que atravessa fronteiras, Maurício Einhorn, gaitista que, desde o início de sua carreira, se confunde com a própria história da Bossa Nova e do Jazz no Brasil. Possuidor de uma técnica apurada para criar melodias e de improvisar com extrema facilidade, torna-se o grande representante da gaita cromática brasileira no mundo. Compôs clássicos do gênero como *Batida Diferente*, *Tristeza de Nós Dois* e *Estamos Aí*, veneradas e executadas dentro e fora do país, por gênios do jazz instrumental como o cubano Paquito D’Rivera e o belga Toots Thielemans. Esses clássicos da Bossa Nova inserem Maurício Einhorn e sua gaita como um dos inauguradores desta nova vertente musical e revolucionária, além de ser um representante do *Samba Jazz*¹⁷.

Na década de 1960, surge Rildo Hora. Neste caso, em uma outra vertente musical tradicional brasileira, o *Samba do Morro*, imprimindo uma sonoridade única na forma e na condução melódica. O samba, notoriamente conhecido como uma manifestação do povo, das comunidades, de artistas populares e de uma força cultural fenomenal, apresenta-lhe um terreno fértil para a incorporação de novas tendências de expressões musicais. Os músicos de samba observam em Rildo e na sua gaita, um novo membro, pela sua capacidade musical e sua visão sistêmica naquela cultura. Mais adiante nos aprofundaremos sobre a sua biografia.

Outro grande nome da gaita cromática no Brasil é José Staneck. Nascido no estado de São Paulo, mas vivendo atualmente no Rio de Janeiro, capital, optou pela música de concerto, sendo possuidor de um vasto repertório neste segmento. Pesquisador, vem catalogando e adaptando obras diversas para gaita de boca, desde a década de 1980. Conhecido pelo seu virtuosismo e expressividade, ele tem levado a Gaita Cromática

¹⁶Disponível em: <https://cifrantiga2.blogspot.com/2018/06/edu-da-gaita-biografia.html>. Acesso em 03 de julho de 2022.

¹⁷ Também conhecido como Jazz Samba ou Hard bossa nova nos EUA, é um subgênero musical (instrumental) do samba carioca, surgido no final da década de 1950 e início da década de 1960, resultado da aproximação do samba brasileiro como o jazz norte-americano, notadamente o bebop e o hard bop.

brasileira aos palcos, junto a grandes músicos eruditos e orquestras sinfônicas, com trabalhos de extrema complexidade e beleza, inclusive em apresentações internacionais.

O curitibano Ronald Silva (Ronald da Gaita) é conhecido pelo seu trabalho como arranjador para grupos de gaitas cromáticas. Autodidata, iniciou seu estudo sozinho, ouvindo obras de outros artistas. Fundou em 1979, a Orquestra Harmônicas de Curitiba, com estrutura e repertórios dedicados exclusivamente à gaita cromática, buscando explorar ao máximo as possibilidades do instrumento.

Mas é a partir das décadas de 1980 e 1990, que um fenômeno começa a ganhar forma na música instrumental brasileira, pelo surgimento de um grupo de músicos, praticantes de um instrumento até então raro e até excêntrico. Estes músicos têm uma visão mesclada entre a tradição e a nova formatação em que a gaita se coloca no cenário musical a partir de então. Artistas consagrados como Maurício Einhorn, Rildo Hora, Omar Izar, Jehovah da Gaita etc. começam a ser revisitados.

De um lado, a gaita diatônica, aparece com uma força gigantesca, representada naquele momento, pelos gaitistas Flávio Guimarães e Jefferson Gonçalves. Estes extraordinários músicos inauguram no Brasil, a linguagem do Blues e colocam a gaita diatônica em outro patamar, a dos instrumentos solistas, *front musician*.

Flávio Guimarães iniciou seus estudos na harmônica cromática, em 1982, tendo sido aluno de Maurício Einhorn. Porém, por conta de sua fixação pelo blues, escolheu a harmônica diatônica como seu instrumento principal. Em 1985, formou sua primeira banda, Blues Etflicos, ainda em atividade. A gaita diatônica era um instrumento praticamente desconhecido dentro do cenário da música brasileira, até o aparecimento desse músico, indiscutivelmente, o grande pioneiro na profissionalização deste instrumento no país. O ineditismo de seu trabalho fez com que se tornasse um instrumentista requisitado para dezenas de gravações de discos, trilhas para novelas e séries de TV.

Já Jefferson Gonçalves nasce no cenário musical na década de 1990, e hoje é considerado um dos mais talentosos gaitistas brasileiros, tornando-se uma referência. Jefferson traz pela primeira vez, a gaita diatônica para se incorporar, em nível profissional, aos estilos brasileiros, caracterizando-se pelo seu ecletismo, qualidade performática e capacidade de associar as nuances únicas desse instrumento, com as temáticas regionalistas brasileiras. Com seu estilo inconfundível e original, consolida de vez sua competência e criatividade fazendo misturas autênticas, onde estilos diferentes se unem para criar uma

atmosfera tipicamente brasileira. Sua gaita faz um mix entre a música negra norte-americana e o regionalismo dos ritmos nordestinos como o forró, o baião, o xaxado, o maracatu, dentre outros.

Ainda na década de 1990, a gaita cromática entra em um momento de grande importância. Em Brasília, surgiram dois grandes instrumentistas e compositores da gaita cromática, Pablo Fagundes e Gabriel Grossi, e em São Paulo, Vitor Lopes. Estes virtuosos da harmônica cromática estabelecem um novo momento para este instrumento em terras brasileiras. Jovens e estudiosos, eles a colocam em um espaço mais abrangente, em grande parte, graças às novas tecnologias.

Pablo Fagundes inicia sua formação musical ainda na infância, com a flauta doce. Entretanto, na década de 1990, conhece a gaita cromática, vindo a se formar neste instrumento pela Escola de Música de Brasília e aprimorou seus estudos como o mestre brasileiro da gaita cromática Maurício Einhorn¹⁸. Hoje, Pablo, além de ser uma referência instrumental, é um agregador, conseguindo unir gerações para discutir o novo cenário da gaita brasileira, seja em encontros presenciais ou virtuais, promovendo inúmeros debates sobre os caminhos que o instrumento vem trilhando.

Outro fenômeno vindo de Brasília, é Gabriel Grossi. Considerado por muitos o mais talentoso gaitista desta geração e um dos mais virtuosos, e é o símbolo da nova e competente família de gaitistas brasileiros. Também aluno de Maurício Einhorn, Gabriel tem levado a gaita cromática aos quatro cantos do Brasil e do mundo, tendo se apresentado com grandes artistas como Hermeto Pascoal, Paulo Moura, Hamilton de Holanda, Yamandu Costa, Wynton Marsalis, dentre outros. Com muita personalidade, desenvolve seu instrumento no rico universo da música brasileira, tendo como principal assinatura o virtuosismo e a emoção.

Nesta mesma época, em São Paulo, um nome aparece neste cenário, o jovem Vitor Lopes. Aluno do mestre da gaita cromática mundial, o experiente gaitista brasileiro Omar Izar, une de maneira competente aquela ao Choro. Insere a harmônica cromática nas rodas de chorinho, na medida em que, imerso na cultura local, enriquece e agrega valor a um dos mais tradicionais estilos da música do povo brasileiro.

Estes gaitistas de renome sintetizam o atual e fértil momento da gaita de boca no Brasil. Nos últimos 30 anos, a gaita brasileira cresceu em qualidade e quantidade. Surgiram músicos de todas as regiões do país produzindo trabalhos dos mais diversos, das mais

¹⁸Disponível em: http://pablofagundes.com.br/?page_id=2. Acesso em 20 de agosto de 2020.

variadas vertentes e das mais diferentes formações. Um grupo significativo de instrumentistas ávidos a conhecer, divulgar e expandir a “cultura da gaita”.

Em diversos eventos (cursos, festivais, etc.), presenciais e/ou *on-line*, formais ou informais, a gaita está presente, não apenas no “fazer musical”, como também no sentido de comunidade, de encontro, de tribo, de irmandade, na medida em que aqueles que a tocam e aqueles que a ouvem são incluídos na mesma cultura. Segundo Seeger (2013, p. 37), “a música é também sobre emoções e sentimentos; estes são sentidos tanto pelos executantes quanto pelo público”. Em entrevista concedida para esta pesquisa, Rildo diz:

Eu acho, que atualmente estamos na melhor fase. Porque antigamente, quando eu era criança, eu só ouvia falar no Edu e no Fred Williams. Depois comecei... conheci Maurício. Aí, tinha Maurício... o Edu já estava saindo, se aposentando, ficando idoso, aí..., mas agora tem uma geração nova, tá uma porrada de nego tocando pra caralho, cara. Tem muito bons gaitistas por aí que não têm nome. Muitos, muitos valores [...]

É nítido o crescimento dos adeptos da harmônica em todo o país. Pessoas de todas as idades, condições sociais e econômicas fazem parte deste ciclo alicerçado neste instrumento apaixonante, que fisga pelo coração aqueles que se aventuram em conhecê-lo profundamente. Muitos representantes desta arte instrumental, das antiga e nova gerações, são fruto dessa riquíssima história como Ulysses Cazallas, Bene Chireia, Rodrigo Eisinger, Otávio Castro, Natanael Pereira, Rodrigo Eberienos, Júlio Rego, Paulo Prot, Diego Sales, etc... São exemplos de como a gaita de boca exerce hoje, uma força representativa de extrema qualidade técnica. Fóruns, *blogs*, congressos, cursos e debates ocorrem por todos os cantos do Brasil, onde são discutidos o legado e as novas tendências.

4 RILDO HORA: A GAITA BRASILEIRA EM SUA EXPRESSÃO

O maestro Rildo Alexandre Barreto da Hora, conhecido no meio musical como Rildo Hora, nasceu em 20 de abril de 1939, na cidade de Caruaru, Pernambuco. Filho do dentista Misael Sérgio Pereira da Hora e de Cenira Barreto Hora, a qual lhe passa as primeiras lições musicais no piano e noções de teoria musical. Em 1945, seguiu para o Rio de Janeiro, juntamente com sua família, quando ganhou uma gaita de boca do seu pai, ocasião em que foi “praticando” no navio em que viajavam, iniciando assim, seu contato com o instrumento.

Chegando ao Rio de Janeiro, passa a residir no bairro de Madureira, na rua Romário Martins, bem próximo à chamada Antiga Portela, onde começa a ter contato direto com sambistas como Candeia, Zé Ketí, e outros, iniciando uma convivência nesse meio, onde construiu sua vida musical e profissional, isto é, no samba. Em 1950, participa de um concurso de gaitistas, patrocinado pela fábrica de gaitas brasileira, a Hering, e organizado pela rádio Mauá, ocasião em que fica em primeiro lugar.

Ainda na década de 1950, conhece o professor, compositor, pesquisador, maestro e arranjador César Guerra-Peixe, com quem estuda arranjo, orquestração, composição, harmonia etc. Guerra-Peixe é considerado seu grande mentor, além de lhe apontar (como o próprio Rildo afirma, em entrevista ao canal do YouTube Mauro Diniz Oficial) “o caminho do nacionalismo nas artes, de paisagem fértil e percurso muito acidentado”¹⁹.

Nesta conjectura modernista em que Rildo Hora imerge, em especial monta, durante a sua formação, as ideias de uma produção erudita *versus* popular encontra um ambiente conflituoso no que se refere às visões no trato das relações culturais e na criação artística brasileira. No entanto, vemos que esta contraposição entre estes meios de expressão cultural não é iniciada neste momento, pois há um caráter eminentemente processado quanto à importância de indicar os caminhos para a sedimentação de uma cultura nacional, sejam eles pelas vias sociais, a cargo de uma elite intelectual, tendo como expoente maior, o escritor Mário de Andrade, sejam pela via estatal, neste caso, através de uma plataforma fincada na estrutura governamental, liderada pelo maestro Heitor Villa-Lobos. Para Wisnik (2004, p.134) “esta constelação de ideias, onde o nacional-popular tende a brigar com vanguarda-

¹⁹Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NPeUqe227jw>, publicado em 15 de março de 2020. Acessado em 03 de janeiro de 2021.

mercado, já era incisiva, mas implosiva na música nacional-erudita-popular de 30 e 40, e se tornará decisiva e explosiva na área musical durante as movimentações da década de 60”.

Por outro lado, como já expresse anteriormente, a estratégia do governo brasileiro em trazer este projeto nacional para a cultura, especialmente no campo musical, estava ligada inteiramente às intenções getulistas em criar um Brasil forte, tanto dentro (sentimento de ufanismo) quanto fora (potência internacional/regional). Segundo Beraba:

Foi essa *brasilidade americanizada* que se tentou compreender. As manobras políticas e intelectuais de que a equipe de governo teve que lançar mão para encaixar as mais diferentes metas, conciliando objetivos aparentemente díspares, mas no fim complementares, fizeram parte de um projeto brasileiro por excelência. Foi a vontade de erguer o Brasil que fez com que Getúlio Vargas incentivasse um posicionamento ufanista e, ao mesmo tempo, internacionalista (BERABA, 2008, p. 180 e p.181).

Pois bem, é justamente neste ponto, em que as influências que marcam a formação de Rildo se colocam mais diretas. Sua vivência junto a Guerra-Peixe, modernista que bebe da fonte Mário-andradiana, indica um artista com um olhar para a vastidão das possibilidades estilísticas, sem adentrar pelas armadilhas do exclusivismo ou pseudo elitismo cultural, tratando hierarquicamente manifestações culturais sob o jugo de uma pretenciosa legitimação, como ocorrera durante o Estado Novo, por exemplo. De acordo com Wisnik:

Por mais que pretenda impor programaticamente uma ordem cultural afinada pela seriedade bombástica de exortação hínica, Villa-Lobos escorrega na casca de banana do campo minado onde o Estado busca legitimação na imagem do popular e o popular busca cidadania no reconhecimento oficial, num jogo de mimetismos carnavalescamente espelhados, onde ambos se engrupem mutuamente (WISNIK, 2004, p.175).

Rildo transita pelas construções de sua obra, de forma a captar tais manifestações sem nenhuma preocupação por legitimá-las segundo algum código ou conduta oficial; pelo contrário, ele caminha pelos mais diversificados ambientes socioculturais e amadurece suas concepções mediante estes contatos (e encontros), seguindo em direção ao entendimento das riquezas que cada núcleo cultural lhe oferece como fonte produtiva e de expressão, assim como Guerra-Peixe e Mário de Andrade trafegam em busca, não de um lirismo visto de fora para dentro, mas mirando nas interrelações entre a cultura popular e sua representatividade quanto identidade nacional. Para Wisnik:

[...] Mário de Andrade mergulha de fato nos processos mito poético-musicais da cultura popular, desentranhando dela concepções dionísíaco-apolíneas e formas

“mágicas” que serão constitutivas de sua poesia, trabalhadas pelo crivo crítico que desloca, relativiza e reorganiza esses elementos segundo uma informação erudita. É a tensão recuperada pelo engajamento da técnica que dará à sua obra uma modalidade indagativa que não fecha com o nível programático-apologético do nacionalismo (WISNIK, 2004, p. 137).

Neste sentido, Rildo tem como processo de formatação cultural o seu convívio e o seu olhar aprofundado quanto às relações humanas e à consequente captação de um sentimento nacional mais Mário-Andradiano, em que a proximidade com manifestações culturais brasileiras mais alargadas forneceram a *matéria prima* que o moldaram como sujeito criador, livre de amarras ancoradas na sujeição de uma determinada linha criativa. Sobre este ponto, Rildo declarou em entrevista concedida para esta pesquisa:

Aí, além disso, formatei minha cabeça sendo muito amigo de Gonzagão. É meu compadre, padrinho da minha filha. Eu produzi vários discos dele. Ele já estava no final da carreira. Os caras da gravadora não queriam mais trabalhar com ele. Ficavam menosprezando artista velho. Aquelas coisas. E Eu me agarrei com ele, com Orlando Silva, conversava com Jacó... e eu sempre procurei conversar com os caras como Dino do Violão, ... Pô, amigo do Dino pra cacete. Chamava ele pra gravar nas minhas produções, toda vez que ele ia gravar, a gente batia um papo sobre dica de coisa de acorde e tudo. Assim, minha vida é essa, eu aprendi com Guerra, fui aluno, aluno por muitos anos de Guerra, mas eu aprendi muito com esses mestres. Esses mestres da música popular... você conversar com Cartola, com Nelson Cavaquinho, é foda, bicho! Sabem troço pra caralho.

4.1 A PRODUÇÃO FONOGRAFICA

Em 1962, Rildo Hora lança seu primeiro trabalho como gaitista, o LP intitulado *Suave é a Noite*, o qual inaugura uma produção de 12 álbuns para a harmônica cromática. Assim, seguindo as suas produções: *Suave é a Noite (1962)*; *Em Ritmo De Dança (1962)*; *Samba Made In Brazil/Rildo Hora E Clube Dos 07 (1964)*; *A Vez E A Hora De Rildo Hora (1971)* – este composto por música vocal; *Sivuca E Rildo Hora/Sanfona E Realejo (1987)*; *O Tocador De Realejo (1987)*; *Rildo Hora Interpreta Luiz Gonzaga (1988)*; *Rildo Hora E Rogério Lubambo/Autonomia (1990)*; *Espraiado (1992)*; *Rildo E Cia Das Cordas/Romance (1996)*; *Rildo Hora/Virtuoso (2002)*; *Ano Novo/Rildo Hora E Maria Tereza Madeira (2003)*.

Estes álbuns demonstram a caminhada que ele fez em direção a uma expressão musical prioritariamente brasileira, através, não apenas de um repertório que se molda neste

aspecto, mas também na sonoridade e estilos musicais que têm como alicerce os componentes regionalistas que dão suporte para a sua produção.

Rildo traz consigo os sons do Nordeste, do sertão, do interior, tocando o seu *realejo* nos morros do Rio de Janeiro, combinando a musicalidade carioca a elementos nordestinos que o coloca como um dos gaitistas brasileiros com identidade própria, inconfundível.

4.2 FASES DA PRODUÇÃO DE RILDO HORA

Sua trajetória na música instrumental indica um caminho repleto de momentos refletidos da vida do próprio autor, ou seja, a cada trabalho realizado, Rildo transmite a sua mensagem. Estes *insights* são bastante significativos para entendermos sua obra, bem como a importância por trás de cada produção, o desenvolvimento artístico e o amadurecimento em período determinados.

Para tanto, observo que a produção instrumental do músico possui três fases distintas. Estas demonstram que o caminho seguido por ele o direciona para a construção de uma musicalidade brasileira durante a sua atividade como instrumentista. Assim, disponho a primeira fase, denominada de *Fase Eclética* (1962 a 1964); a segunda *Fase Regionalista* ou *Trilogia Regional* (1987 a 1988); e a terceira *Fase Introspectiva* (1990 a 2003).

4.2.1 Fase Eclética (1962-1964)

Durante o início da carreira como artista instrumental, Rildo Hora passa por um período de produções onde a abrangência de estilos faz-se caracterizada. No começo da década de 1960, o Brasil passa por um momento cultural bastante heterogêneo. De um lado, a cultura embalada pelo fenômeno do desenvolvimentismo industrial e econômico, representado pela recém-inauguração da nova capital nacional, Brasília; pela indústria automobilística nascente; e pelas *Bossa Nova* e o *Samba Jazz*, vertentes de uma nova e moderna visão musical de uma classe média visionária e cosmopolita. Por outro lado, a força da música popular, tradicional, especialmente em um Rio de Janeiro conflitante e contraditório, em que o samba, a toada, o frevo, o choro, o baião eram gêneros resistentes que representavam a força de uma camada expressiva e massiva da população, a periferia e o interior.

E, assim, neste cenário, surgem os dois primeiros trabalhos instrumentais de Rildo. Em 1962, o LP SUAVE É A NOITE, cujo título é uma tradução literal de uma música dos compositores norte-americanos Paul Francis Webster e Summy Fain, intitulada *Tender In The Night*, inaugurando o músico em sua longa produção discográfica. Este disco é emblemático pelo fato de conter o maior número de músicas não brasileiras gravadas por ele. Das 14 faixas, cinco são de canções estrangeiras: *Lembrança (Un Recuerdo)* - Chuchó Matinez Gil *Addio, Addio* - Modugno/Migliacci; *Tem Lonely Weekends (Faz Tanto Tempo)* - Sid Tepper/Roy C. Bennet; *Non, Je Ne Regrette Rien (Não, Eu Não Vou Ter Saudade)* - C. Dumont/M. Vaucaire; *Além da já citada Tender In The Night*.

No mesmo ano, ele lança RILDO HORA – EM RITMO DE DANÇA, um LP com 12 faixas. Este trabalho já mostra uma tendência em que o foco principal é a interpretação de músicas brasileiras. A primeira faixa - *Ritmos do Brasil* é um *pot-pourri* de quatro canções (*Menino de Braçanã, Samba no Perroquet, Linda Flor e Apanhei-te Cavaquinho*) é um resumo antecipado do que trata o disco. Neste caso, das 12 faixas, apenas uma é uma produção estrangeira, *Dinamite*, na ocasião atribuída a “J. Tilmans”, porém, na verdade, segundo o próprio músico, através de informação passada diretamente para nós, esta música é do gaitista belga Isidor Jean “Toots” Thielemans, e que os produtores do disco escreveram o nome do compositor de forma equivocada.

Além disso, um ponto importante a frisar neste álbum, é a organização de cada faixa, disponibilizando os gêneros musicais ao lado do nome de cada música. Este é um indicativo bastante peculiar, pelo fato de dar ao ouvinte, um “esquema didático”, dispondo assim de seis sambas (faixas 3, 4, 5, 6, 8 e 12); dois sambas-canção (faixas 2 e 11); um bolero *saeta*²⁰ (faixa 9); uma balada (faixa 10) e um Charleston (faixa 7), a única música não brasileira.

Estes dois discos representam uma fase de Rildo a qual ele próprio faz questão de afirmar que não tem predileção, tampouco, boas lembranças. Em entrevista concedida para este trabalho, afirma o seguinte:

“O meu primeiro disco como gaitista foi um de capa vermelha chamado *Suave é a Noite*. Aquele disco e um outro que eu fiz também, *Rildo Hora - Em Ritmo de Dança*. Aquilo que eu fiz foi uma sacanagem. Eu me... eu gosto de esconder aqueles discos [...]. Eles foram feitos aproveitando playback de cantores que gravaram na Copacabana Disco. O cara tirava a voz do cantor e eu botava a gaita. O *Suave é a Noite* ficou até bonitinho, porque tinha aquela é... do Moacir Franco. Mas o outro já foi meio vagabundo, eu não gosto, eu tenho raiva dele... o *Em*

²⁰ *Saeta* é chamado de dístico religioso que é cantado em certas celebrações. As *saetas* são comuns nas procissões que acontecem em algumas regiões espanholas durante a Semana Santa.

Ritmo de Dança, mas tem duas ou três músicas inéditas. Tem inclusive o *Dynamite* do Toots Thielemans que eu gravei com arranjo do Guerra-Peixe [...] com a música difícil pra caralho. Eu toquei ela com orquestra. E gravei nesse disco *Casa de Maribondo*, de autoria de Maurício da Vila²¹... Maurício Einhorn com Geraldo Vespar no violão. Ele fez e me deu exclusivo [...]. Esses dois, eu tive que, eu... o cara me chamou pra gravar, não tinha gravado, gravei. Mas eu já preferia ter gravado só música brasileira.”

Ao observarmos tal depoimento, notamos que Rildo já tinha em seu íntimo o intuito de enveredar por caminhos de uma produção eminentemente brasileira na sua expressividade instrumental. Sua repulsa por estes dois trabalhos divide-se nos seguintes aspectos: em primeiro lugar, é o fato de que eles não foram feitos com o objetivo de serem originalmente instrumentais, e sim, um mero, como ele mesmo diz – *playback* – destinados a cantores, onde foram retiradas as vozes e colocada a interpretação da gaita sobre a orquestração. E, em segundo lugar, pelo fato de não terem um repertório exclusivo de músicas brasileiras.

Em 1964, ele lança o LP SAMBA MADE IN BRAZIL – RILDO HORA E O CLUBE DOS 7. Este trabalho mostra um músico a caminho de uma linguagem mais voltada ao cenário brasileiro, instante em que o repertório agrega músicas de compositores brasileiros, porém, com objetivo de trazer uma sonoridade mais jazzística, contando, majoritariamente, com estilos como Bossa Nova e *Samba Jazz*, incluindo também faixas com canções (Carnaval Triste e Um Sonho Para Dois) e arranjos com orquestras de metais bem característicos para a estética das *Big Bands* americanas.

Este álbum possui 12 faixas: Batida Diferente (Durval Ferreira/Maurício Einhorn), Ilusão à Toa (Johnny Alf); Hora's Blue (Lusinete Alcântara), Brazilian Bossa (Paulo Valdez), Amanhecendo (Roberto Menescal/Luís Fernando Freire), Adorei Milhões (Nazareno de Brito/Newton Ramalho), Esse Nosso Jeito (Rildo Hora/Gracindo Júnior), Carnaval Triste (Sérgio Carvalho/Paulo Bruce), Um Brasileiro nos States (Rildo Hora/Marcos André), Menino João (Waltel/Joluz), Manhã no Posto Seis (Armando Cavalcanti); Um Sonho Para Dois (Rildo Hora/Clóvis Mello).

Esta *Fase Eclética* tem duplo resultado, isto é, a estreia de Rildo Hora como um virtuoso gaitista e o surgimento de um sentimento de que seu caminho teria que ser trilhado sob outra linguagem, ou seja, pelos trilhos da música eminentemente brasileira.

²¹ Na verdade, os compositores da referida música são Maurício Einhorn e Arnaldo Costa.

4.2.2 Fase Regionalista ou Trilogia Regional (1987 a 1988)

Em meados da década de 1980, Rildo Hora inicia a produção de uma série de trabalhos baseada em um repertório típico brasileiro. Em três álbuns lançados entre os anos de 1987 e 1988, ele expõe uma estética focada nas manifestações de suas origens regionais, sertanejas. O encontro entre o seu *eu* e a musicalidade de suas memórias produz um resultado bastante peculiar.

O álbum SIVUCA E RILDO HORA/SANFONA E REALEJO abre este período criativo. Seu encontro com o músico paraibano Sivuca, em 1987, para a realização de uma série de shows na cidade do Rio de Janeiro, culmina na formulação deste disco. Neste trabalho, a escolha de repertório se deu, aparentemente, pela possibilidade de apresentarem juntos, obras de grandes compositores brasileiros de forma instrumental e, ao mesmo tempo, popular, transitando desde o choro, passando pelo samba e forró, até a música mineira. Nesta ocasião, a união entre esses dois instrumentos, a gaita cromática (realejo) e a sanfona, abre um horizonte relativo à produção de arranjos que permitam performances mais regionalistas, uma vez que as linguagens e a sonoridade extraídas desta união propiciaram formatar novos trabalhos bem mais direcionados ao regionalismo.

Neste mesmo ano, o músico lança o álbum RILDO HORA: O TOCADOR DE REALEJO, considerado por ele um dos seus melhores trabalhos como gaitista. Em entrevista concedida para este trabalho, declarou:

“O meu primeiro que considero bom de gaitista é o *Tocador de Realejo*. Esse foi o primeiro que eu fiz, o disco de gaita mesmo, tocando gaita pra cacete. Tem Luizinho Eça no piano, né? Um disco, eu escrevi um choro bem brabeira. Eu faço uma voz, tem três saxofones fazendo mais três, é um disco de gaitista da pesada, disco bom pra caralho”.

Este é um disco que caminha bem mais para o regionalismo, tendo em seu escopo frevo, choro, baião, música de grupos de pífanos, música mineira etc., com compositores como Luiz Gonzaga, Milton Nascimento, Humberto Teixeira, Zé Dantas e Hermeto Pascoal, além de suas próprias composições.

É um disco cuja sonoridade e arranjos remontam à busca de uma memória viva do músico, junto com referências bastante fortes de suas influências, uma vez que a complexidade de informações estéticas inseridas em cada faixa nos dá a clareza da busca pela apresentação de uma música com um “sotaque brasileiro”, porém com nítida marca de

sua visão como arranjador que imprime a linguagem própria de sua formação, principalmente, como discípulo de Guerra-Peixe.

Em 1988, Rildo encerra esta trilogia fazendo um disco inteiramente dedicado à obra de Luiz Gonzaga, de quem foi produtor de vários discos - RILDO HORA INTERPRETA LUIZ GONZAGA-REALEJO FORROZEIRO. No encarte deste disco, Luiz Gonzaga afirma que o gaitista mostra o “seu talento de músico sensível às coisas do Brasil”.

Neste mesmo encarte, Rildo escreve que:

“Muita gente pensa que sou carioca, por causa da ligação que tenho com o povo do samba, ledô engano. Nasci em Pernambuco (Caruaru), meu pai é alagoano e minha mãe pernambucana. Passei a meninice brincando com bonequinhos de barros de Mestre Vitalino e tocando no realejo as músicas do nosso ‘Rei’, Luiz Gonzaga”.

É um trabalho de imersão total, não apenas na obra de Luiz Gonzaga, mas simboliza um gaitista que tem na sua premissa, a interpretação da música brasileira como sua prioridade estético-musical, e que escolheu alicerçar a sua obra por meio deste signo, cujos elementos regionais estão intimamente ligados ao que ele, como *performer*, procura extrair e expor através de seu instrumento.

4.2.3 Fase Introspectiva (1990 a 2003)

Nos anos de 1990, Rildo Hora já é considerado um dos produtores mais consagrados da música popular brasileira. É um período de grande entusiasmo na produção fonográfica brasileira com a expansão desta indústria, notadamente quanto à música de massa em que ele está inserido e, em especial, na sua relação profissional com os sambistas, torna-se um dos maiores nomes deste mercado.

Neste momento fértil e criativo, ele inicia uma sequência de discos de grande qualidade instrumental, juntamente com grandes músicos e com um repertório bastante intimista, mesclando clássicos da música popular brasileira e composições próprias, tendo como base as influências e experiências como arranjador.

Em 1990, lança RILDO HORA E ROGÉRIO LUBAMBO/AUTONOMIA. Este álbum feito em parceria com o guitarrista Rogério Lubambo, tem apenas uma composição de sua autoria (*Visgo de Jaca*, em parceria com Sérgio Cabral). Em contrapartida, é

elaborado com grande grau de requinte, arranjos modernos e livres, formatados a partir de premissas onde a interpretação e os improvisos afloram a partir de pura intimidade dos músicos, como a brasilidade explícita em cada faixa.

Rogério Lubambo faz um contrapeso quanto aos caminhos interpretativos e de improvisação sob a base *jazzística*, ocasião em que Rildo equilibra as referências com a gaita cromática sempre apontando para o caminho brasileiro. É o que vemos na faixa 4, *Folhas Secas* (de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito), ocasião em que Rogério e Rildo apresentam suas “credenciais” musicais com amplitude e independência durante suas respectivas execuções.

Em 1992, é lançado o álbum ESPRAIADO, que terá uma análise mais adiante.

Em 1996, surge o CD RILDO E CIA DAS CORDAS/ROMANCE que traz uma linguagem que associa brilhantemente a música de concerto, unida a composições nacionais que fazem parte da história da música brasileira, contando com compositores como Milton Nascimento, Ronaldo Bastos, Djavan, Ivan Lins, Victor Martins, Tom Jobim, Gilberto Gil, Flávio Venturini, Murilo Antunes, Caetano Velo, Gilson Peranzetta, Nelson Wellington, Francis Hime e Rui Guerra.

Este trabalho conta com arranjos encorpados e densos, distribuídos entre cinco arranjadores (Gilson Peranzetta, Leandro Braga, Leonardo Bruno, Marco Pereira e o próprio Rildo Hora). Feitos com o objetivo de criar um clima de erudição sem, porém, deixar de explorar (ou expor) a sutileza e a estética rítmica da música brasileira. São arranjos para 11 instrumentos de cordas (seis violinos, duas violas, dois cellos e um contrabaixo). Tal formação serve como alicerce sonoro para que a gaita cromática percorra as melodias com extrema introspecção, as quais remetem as estruturas dos arranjos.

Unidos a esta formação, apresenta-se o saxofone, flauta, trombone, piano, violão, bateria e contrabaixo elétrico que proporcionam a movimentação e o “sotaque” necessário como marca registrada da sonoridade brasileira. Rildo executa grandes interpretações, extraindo em plenitude, o que o seu realejo pode representar em termos de sonoridade em estilos musicais brasileiros, como samba-canção e músicas românticas que fazem parte do imaginário dos ouvintes de música popular brasileira.

Neste álbum, destacamos a música *Nascente* de Flávio Venturini e Murilo Antunes e arranjo de Marco Pereira. Nesta faixa, apenas as cordas fazem a base do acompanhamento para que a gaita se sobressaia. Com introdução de violão e cordas, ao iniciar a melodia

principal, apenas gaita e violão vão conduzindo a música até que as cordas surjam no acompanhamento e, após um breve interlúdio violonístico, estas retornam fazendo novamente a melodia inicial, entregando para a gaita finalizar de forma bastante intimista, instante em que, a *posterior,i* de um arpejo executado pelo violão e uma nota em região aguda da gaita em fermata. Esta faixa personifica a estética musical buscada neste trabalho, isto é, um requinte de uma leveza sonora unido a elementos da música brasileira.

Em 2002, é lançado RILDO HORA/VIRTUOSO. Neste trabalho, o músico faz uma revisitação da sua própria obra, uma compilação. São 13 faixas que reúnem tanto compositores, quanto músicas gravadas por ele em outros álbuns. É o único trabalho em que não foi gravada nenhuma de suas composições. Neste momento, Rildo traz arranjos que abrem a improvisação e a interpretação livres. Um CD onde a retrospectiva de arranjos executados em outros trabalhos, como os feitos com a Cia das Cordas, e com o guitarrista Romero Lubambo são trazidos novamente.

Por fim, no ano de 2003, Rildo lança aquele que considera um dos seus melhores trabalhos, ANO NOVO/RILDO HORA E MARIA TERESA MADEIRA. Em entrevista concedida para este trabalho, afirma que este é o seu melhor disco. São 18 faixas, das quais 13 músicas são de sua autoria, além de ter feito todos os arranjos para gaita e piano. É o trabalho mais intimista de Rildo Hora. Pensado, composto, produzido e arranjado para expressar, não só a musicalidade brasileira, mas também todo o virtuosismo como exímio gaitista e possuidor de uma técnica particular.

Os arranjos foram elaborados de maneira que a gaita cromática seja elemento personificador de uma música de complexidade técnica e interpretativa desafiadora, através de estilos como o chorinho, o samba, o baião, a guarânia etc., por um lado, e músicas com melodias melancólicas e profundas e harmonias bem elaboradas, repletas de sentimento e originalidade, por outro. Dentre os compositores estão Hermeto Pascoal, Jacob do Bandolim, Luiz Gonzaga, Zé Dantas e Milton Nascimento, além de uma música de domínio público (*Peixe Vivo*).

Neste trabalho, nota-se bastante influência de Guerra-Peixe, tendo como exemplo o arranjo feito para *Algodão* dos compositores Luiz Gonzaga e Zé Dantas, onde a *paisagem sonora* está presente em todo o seu desenvolvimento, levando o ouvinte a mergulhar em um regionalismo sertanejo, instante em que a escala nordestina alicerça toda a ideia musical presente na obra. Outro exemplo é sua composição *Pipoca no Fogo*, cuja estrutura remete ao

interior nordestino, do acordeom de oito baixos, da pureza simples e delicada das festas juninas do sertão.

Rildo também traz uma consciência política e histórica bastante apurada. Na sua composição *A Implosão da Mentira ou o Episódio do Riocentro*,²² Rildo traz tensão e suspense em um diálogo ora cadenciado, ora caótico, característico de composições modernistas. Um exemplo de visão moderna de composição com influências Stravinskyanas²³. Explora, com consciência, as possibilidades rítmicas e melódicas norteadas pela presença da construção estética da *Música Moderna*, caracterizadas na produção estético-musical, especialmente da primeira metade do século XX. Para CONTÓ (2021, p.13) “constatam-se nas obras modernistas questões filosóficas como mais uma característica para simbolizar o rompimento das fronteiras e a expansão das possibilidades nas artes”.

Nele, é colocada, sem economia, toda a profundidade do autor como compositor e intérprete. A clareza e a objetividade com que os arranjos são elaborados mostram um músico na plenitude de sua consciência estética. Ele apresenta-se em sua totalidade, trazendo não apenas, seu virtuosismo em sua plenitude, mas, também, sua expressividade como um gaitista referencialmente brasileiro.

4.2.4 Por Onde Andou Rildo Hora?

Dedicamos este espaço para direcionar um breve (mas importante) relato sobre a produção de Rildo Hora entre os anos de 1965 e 1985, ou seja, espaço temporal entre as suas primeiras fases de produção gaitística. São duas décadas de intensa atividade artística que estão pulverizadas entre criações como compositor, cantor, produtor musical, arranjador e *performer*.

22 Referência ao incidente ocorrido no Centro de Convenções do Rio de Janeiro (Riocentro) em 30 de abril de 1981. No dia em questão, estava sendo realizado evento musical promovido pelo Centro Brasil Democrático (CEBRADE), em comemoração ao Dia do Trabalho, ocasião em que uma bomba explodiu no interior de um veículo que estava no estacionamento, matando o sargento do Exército Guilherme Pereira do Rosário, o qual estava com a bomba no colo, além de ferir gravemente, o capitão pára-quedista Wilson Luís Chaves Machado, proprietário do veículo.

23Referente ao russo Igor Fiodorovitch Stravinsky (1882-1971), um dos mais representativos compositores modernistas do Séc. XX.

Apesar de não fazer parte do escopo desta pesquisa, fez-se necessária a exposição deste período para que tenhamos uma visão ampliada da carreira deste músico, entretanto, como alertado acima, quanto à brevidade do relato, iremos tecer acerca das produções sem um aprofundamento analítico, mesmo porque para tal feito, carece-se certamente de outros trabalhos acadêmicos, dada a quantidade e qualidade desta vertente produtiva de Rildo Hora.

Em 1964, Rildo lança o compacto duplo²⁴ RILDO HORA NO BAR CANGACEIRO, pelo selo Copacabana. Este trabalho conta com 4 faixas: *Canção que nasceu do amor; Como eu gosto de você; Anjo; e, Caminhando, soluçando*. Em 1966, lança um compacto simples, contando com as faixas *Pickles* e *Coisinha Especial*, pela gravadora RCA VICTOR. E em 1968, lança Rildo Hora, compacto simples, apresentando as faixas *Onde Andou Você e Canção Do Papai Coruja*, também pela gravadora RCA VICTOR.

O destaque nesta década, vem em 1969. Neste ano, o jovem músico é contratado para produzir o álbum intitulado O ETERNO SERESTEIRO, pela RCA VICTOR, sendo este o último trabalho gravado por Jacob do Bandolim, ocasião em que foi realizado em parceria com o cantor Orlando Silva. Em entrevista ao programa *Converso*²⁵, Rildo revelou que “foi aí que fiquei muito amigo do Jacob [...] fui pro estúdio pra dirigir o Jacob, o Orlando, eu já tinha feito gravação com ele e outras coisas, mas esse disco era tudo com o Jacob, que tinha escolhido o repertório”.

A década de 1970 foi especialmente importante para a carreira do músico, no que diz respeito à sua produção como profissional da música, especialmente como cantor, músico acompanhante e produtor musical. Em 1971, lança o álbum A VEZ E A HORA DE RILDO HORA, pela gravadora RCA, com Direção Artística de João Costa Netto e Arranjos de Chico de Moraes, Guerra-Peixe e Rildo Hora, contendo as faixas *Leonor – Rildo Hora; Panorama, Segundo Rodrigo – Rildo Hora/Antônio Carlos; Assim Na Terra Como No Céu – Nonato Buzar/Roberto Menescal/Paulinho Tapajós; O Pião – Rildo Hora/Heitor Quintella; O Empanador – Rildo Hora; O Saci-Pererê – Rildo Hora/Humberto Reis; A Canoa – Rildo Hora/Sérgio Bittencourt; Tantas Ruas Namorei – Rildo Hora; Canção Que*

²⁴ Pequeno disco de vinil com duas ou quatro músicas. Com duas músicas é o “compacto simples” (uma música em cada lado) e o com quatro é o “compacto duplo” (duas músicas de cada lado).

²⁵ Programa *ConVerso* - Instituto Jacob do Bandolim (Parte 02) exibido em 25/09/2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kq3G8nT-VVk>. Acesso em 28 de junho de 2022.

Nasceu Do Amor – Rildo Hora/Clóvis Melo; Ciranda, Terezinha e Passaraio – Rildo Hora; O Contador de Estórias – Rildo Hora; Chorar Pra Quê – Rildo Hora.

Este é um trabalho que traz músicas compostas e cantadas por Rildo Hora, na medida em que a gaita surge como copartícipe em todas as faixas, ora introduzindo, ora atuando como contraponto improvisado, sendo esta, uma característica desenvolvida por ele, durante os anos seguintes, nas suas participações como convidado nas produções de outros artistas.

No ano de 1972, sai o compacto simples RILDO HORA, com 2 faixas: *Diferença* (com participação de Elizabeth Viana) e *Anel de Latão*, composições cantadas por Rildo. Em 1973, participa do emblemático álbum de estreia do cantor e compositor Luiz Melodia, ocasião em que insere a sua gaita na terceira faixa *Estácio, Holly Estácio*, que, como afirma Pedro Só (2013, p. 257), “mistura chapação e bode anos de chumbo, com doçura nostálgica e a carícia da gaita de Rildo Hora”. Em 1974, lança o EP RILDO HORA, contendo as faixas *Manoela* e *Patrícia*, pela gravadora RCA VICTOR. Em 1975, ao lado da cantora Maysa, faz uma histórica apresentação na rede Globo²⁶, interpretando a música *Último Desejo*, de Noel Rosa, com arranjo contemplando apenas gaita e voz.

Em 1976, produz o disco *Galos de Briga*, de João Bosco e Aldir Blanc, pela RCA VICTOR. Este trabalho destaca-se pela qualidade dos arranjos de Luiz Eça e Radamés Gnattali e participação de grandes músicos, a exemplo do gaitista Belga Toots Thielemans na faixa *Transversal do Tempo*. Em entrevista ao documentário *Galo de Briga*²⁷, Rildo relata: “Quando ele (João Bosco) cantou duas músicas eu falei: Para, para, para... vou fazer um LP contigo. Como eu era um produtor de certa força, foi tranquilo. Eu cheguei e falei: - Tem um menino aí, de Minas, que é maravilhoso. E os caras fizeram o trabalho com ele”. Em 1979, um ano em que foram lançadas grandes referências da fonografia brasileira, RILDO HORA produz o disco *Linha de Passe*, de João Bosco de Aldir Blanc.

Em 1980, lança o álbum RILDO HORA, em parceria com Sérgio Cabral, no qual contém as faixas *Arraia-Miúda - Rildo Hora/Sérgio Cabral; Rancheira Do Bóia-Fria (Para 3 Vozes) Rildo Hora/Sérgio Cabral; Toca, Gilberto - Rildo Hora/Sérgio Cabral; Por Que Não? (Instrumental) - Rildo Hora; Banda De Ipanema - Rildo Hora/Sérgio Cabral; Chorinho Nervoso Pro Hermeto Pascoal - Rildo Hora; Espreado – Rildo Hora/Sérgio Cabral; Andando De Banda / Visgo De Jaca – Rildo Hora/Sérgio Cabral; Pedro*

²⁶Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5u5WE4bYgNQ>. Acesso em 29 de junho de 2022.

²⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8W0l-rO2dJA>. Acesso em 29 de junho de 2022.

Sonhador – Rildo Hora/Sérgio Cabral; Amigavelmente - Rildo Hora/Sérgio Cabral; Os Meninos Da Mangueira – Rildo Hora/Sérgio Cabral.

Em 1982, ele lança o EP MARIA CREUZA / RILDO HORA – TRILHA SONORA DO FILME PROFISSÃO MULHER, pela gravado RCA, contendo as faixas *Profissão Mulher*, na voz da cantora Maria Creuza, e a versão instrumental desta mesma música (*Profissão Mulher*), com interpretação de Rildo Hora.

Por fim, Rildo Hora torna-se um dos mais influentes produtores musicais do Brasil, especialmente quando falamos sobre o Samba Carioca. Cito, como exemplos à parceria junto a Zeca Pagodinho, com quem construiu um sólido e inovador trabalho de produção e arranjo, há mais de trinta anos, além de contribuir fortemente com outros artistas renomados como Dudu Nobre, Martinho da Vila, e da produção de trabalhos como Casa do Samba (Volume 4), de 2000 e *Chorinho*, do anos de 2001.

5 ANÁLISES MUSICAIS - RILDO E CAMINHO BRASILEIRO DE EXPRESSÃO

Neste capítulo, analisaremos duas músicas compostas por Rildo Hora, as quais representam o que propomos refletir acerca da musicalidade deste artista e sua trajetória como músico, que busca expressar uma identidade brasileira através do seu instrumento, a gaita cromática. Buscamos aqui observar como a sintaxe musical²⁸ desta amostragem, dentro de um recorte de sua obra, apresenta um discurso estrutural em que a construção dos elementos integrantes melódicos e harmônicos suscita motivos representativos da expressividade identitária da música mais nacionalista ou regionalista.

Antes de adentrarmos neste ponto, uma observação em relação às análises melódicas faz-se relevante, ou seja, a questão da escala representativa dos chamados “modos nordestinos”, a qual representa uma das características do que podemos denominar como “sotaque nordestino”, em termos da construção das melodias originárias da região no nordeste brasileiro, padrão estilístico amplamente utilizado por Rildo.

A princípio, é importante expor que, em termos gerais, as principais escalas indicadas, como comumente utilizadas nas criações melódicas de cunho folclórico nordestino, encontramos três majoritárias, quais sejam, a escala Mixolídia, a escala Dórica e a escala Mixolídia com o quarto grau aumentado.

Estes modos nordestinos foram categorizados e definidos por Siqueira (1981, p.2) onde afirma que ordenou o emprego destes três modos brasileiros, tão comuns dos povos do Nordeste, a quem presta esta singela homenagem, ao mesmo tempo em que espera haver contribuído para a fixação de algumas normas.

Entretanto, possibilita análises diversas, pois em sua construção, na disposição dos intervalos, assemelha-se com a Escala Lídia, com o sétimo grau menor. Neste aspecto, há dois caminhos conceituais que vislumbram possíveis apontamentos, segundo a constatação relacionada aos Modos Nordestinos, onde aqui iremos aponta-las como Escalas Nordestinas. Em termos práticos, tais construções poderiam passar despercebidas, uma vez que, na execução instrumental, o ouvinte não observa nenhuma mudança quanto à relação entre as notas utilizadas na escala. A seguir, explicaremos o porquê.

²⁸Sintaxe musical é a ordenação lógica da construção da melodia.

Partindo diretamente para nossa observação acerca da indicação analítica da Escala Nordestina, notamos que existem caminhos diferentes para a sua construção. De um lado, alguns estudiosos indicam esta escala como sendo uma variante do modo mixolídio, com alteração no quarto grau, isto é, com o quarto grau aumentado. Já outra vertente indica esta mesma escala, como sendo uma variante do modo lídio, com a sétima menor. Porém, outros teóricos a indicam simplesmente como um tipo de escala folclórica (CHEDIAK, 2009, p.123), sem indicar de forma mais aprofundada sua origem; apenas que se trata de uma escala oriunda da tradição harmônica modal, embora exponha como exemplo da utilização desta escala, apontando-a como Lígio b7, ao indicá-la como exemplo na música *Gravidade*, composição de Caetano Veloso (CHEDIAK, 2009, p.129).

Pois bem, Visconti (2005, p. 39) e Lira (2017, p.54) indicam esta característica das construções melódicas nordestinas, em sua grande parte, como sendo aplicadas sob o modo mixolídio, com a quarta aumentada. De acordo com Travassos (1989, p. 121), em relação às Melodias para a Improvisação Poética no Nordeste, os exemplos musicais estão, em sua maioria, na escala mixolídio e mixolídio #4.

Porém, de forma mais conclusiva acerca deste tema (Modos Nordestinos) José Siqueira aprofunda-se demasiadamente trazendo-nos relevantes indicativos, mas ao tratar deste modo em particular afirma que dois caminhos históricos são possíveis. O primeiro trata-se da *influência Jesuítica*, na medida em que “quando esse intervalo ocorre, como no Lídio Eclesiástico, determina-se o abaixamento do Si meio tom, pelo emprego do bemol [...], transformando-o em hábito” (Siqueira, 1981, p. 8). No segundo, seria através da *Série Harmônica*, onde afirma que a “Série Harmônica [...] torna-se perceptível ao nosso ouvido até o harmônico nº 16, fornece, a meu ver, dados positivos para uma explicação científica da origem das duas alterações que interferem nos Modos Nordestinos” (Siqueira, 1981, p. 8).

Deste modo, iremos adotar, para efeito de análise das construções melódicas indicativas da Escala Nordestina nas composições de Rildo Hora, as premissas de Visconti (2005), Lira (2017) e Travassos (1989), ou seja, construção modal variante do Modo Mixolídio #4 (quarta aumentada), para assim não incorrer em múltiplas interpretações sobre este ponto especificamente.

5.1 RILDO HORA: O TOCADOR DE REALEJO²⁹

Rildo Hora: O tocador de realejo é um trabalho instrumental, lançado em 1987, no qual participaram expoentes da música nacional como Sivuca, Wilson das Neves e Mauro Senise, dentre outros. Neste disco, Rildo faz um percurso por algumas vertentes musicais sob uma sua visão eclética, transitando por vários estilos da cultura brasileira, porém, com traços de elementos marcantes na sua formação, como a improvisação e harmonias *não-funcionais*, certamente influência de seus estudos com o maestro Guerra-Peixe, além de notar que a sua expressividade e suas referências vêm especialmente do seu contato com este maestro.

O disco conta com 12 faixas (*Arara, Sinhá Tô, Chorinho Para Ele, Morro Velho, Algodão, Canto de Sede, Xengo, O Ovo, Brabeira, A Meu filho Misael, A Meu Filho Zivaldo e A minha Filha Patrícia*). As músicas deste trabalho estão apresentadas entre produções autorais e interpretações de composições de outros artistas, como Hermeto Pascoal, Milton Nascimento, Luiz Gonzaga e Zé Dantas. Para nossa breve análise, escolhemos a faixa *Arara*, de autoria de Rildo Hora, uma vez que apresenta elementos estéticos que corroboram as questões de expressão da identidade cultural por nós estudadas e refletidas neste trabalho acadêmico.

Uma observação bastante pertinente e basilar, é o fato de Rildo se dirigir ao seu instrumento como *Realejo*, e não gaita ou harmônica. Neste aspecto, o músico faz questão de ressaltar que a sua base referencial na aplicabilidade da gaita é prioritariamente a música brasileira, notadamente, a música nordestina. A nomenclatura *Realejo* é utilizada no interior do nordeste brasileiro para indicar tal instrumento, muitas das vezes tocadas pelas ruas por vendedores ambulantes, especialmente, de doces e outros quitutes típicos nas ruas de cidades interioranas.

Neste ponto, a gaita de boca (*Realejo*) torna-se o elemento físico-representativo de um contexto sócio geográfico, remetendo-se, não apenas à captação de uma sonoridade e expressividade, mas, também, a uma região territorial específica, onde a harmônica torna-se parte de uma cultura local, inclusive, do imaginário, sendo rebatizada e adotada com outra terminologia.

²⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z6r4FHPO-Ww>, Acesso em 15 de junho de 2022.

Mas para algumas pessoas, o termo *Realejo* indica um instrumento que funciona como um tipo de órgão mecânico, possuidor de um teclado e que produz som através do acionamento de uma manivela, que fica ao lado do equipamento. De acordo com o Dicionário Aurélio, sobre o *Realejo*:

Palavra que designa diversos instrumentos musicais movidos por uma manivela. O tipo mais comum é o barril, ou piano, órgão portátil usado pelo músico de rua. Esse instrumento consiste em uma caixa que contém foles, tubos ou palhetas de metal e um rolo ou cilindro no qual estão adaptados alguns registros. Quando o tocador aciona o cilindro por meio da manivela, os registros abrem as válvulas de determinados tubos, o ar penetra neles e produz música.³⁰

Este instrumento (*Realejo*), acima descrito, é bastante conhecido, em especial na Europa. Mais ainda em países, onde assume outras denominações, como na França (orgue à manivelle e orgue de Barbarie), na Alemanha (Drehorgel, Leierkasten e Walzenorgel), na Hungria (verkli, sípláda e kintorna), na Itália (organetto a manovella e organo tedesco) e na Polônia (katarynka).³¹

Figura 15 - Tocador de Realejo Francês



Porém, para o nordestino, este termo toma outra direção, isto é, a memória é direcionada a um instrumento de boca, pequeno, com um som característico e que é associado como chamado ao consumo de um alimento especialmente característico, que é o doce caseiro batizado de *Japonês* - podendo ser feito de amendoim, coco, goiaba e/ou mamão.

³⁰ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/realejo/>. Acesso em 11 de julho de 2022.

³¹ Disponível em: https://stringfixer.com/pt/Barrel_organ. Acesso em 12 de julho de 2022.

Essa identificação do som com o produto e a relação íntima entre o *Realejo* e a presença do doce *Japonês* trazem ao cenário, um momento singular, onde a música tocada expressa uma memória local, regional, única daquele espaço geográfico. Este pregão sonoro fixado na história de cidades nordestinas coloca o *Realejo* como parte de um mecanismo social em que a coletividade se personifica como membros de uma comunidade. Assim como nos afirma Garcia:

Desse reconhecimento, pela multidão, de uma tal singularidade, estrutura-se mais tarde o caráter específico da nostalgia do pregão: recorda-se a própria experiência de ouvinte formada em um tipo de contato, aquele se dá com o mundo da rua, cuja medida ainda é o próprio homem. Daí a ‘pessoalidade coletiva’ construída pelo pregão (GARCIA, 2012, p.33).

Neste aspecto, Rildo Hora é bastante contundente quanto à sua identidade no que diz respeito à composição e interpretação na gaita e vemos isto em outro disco intitulado *Sanfona & Realejo – Sivuca & Rildo Hora, LP (1987)*, onde Rildo e o renomado sanfoneiro paraibano Sivuca apresentam um repertório típico da matriz regional nordestina, com base nas composições de Luiz Gonzaga, já descrito no capítulo 3.

Ser um tocador é outro ponto de convergência na busca de se apresentar como um intérprete da música de sua região. Em grande parte do interior nordestino, o músico é chamado de *tocador*. Não é *músico*, muito menos, *performer*, mas, *tocador*. É uma marca do regionalismo mais profundo, na arte de tocar um instrumento, de expressar-se através desta ferramenta. O *tocador*, neste sentido, está ligado a uma ancestralidade, incorporada de uma tradição quase que mística, ligada ao que permeia o fazer musical de certos sujeitos como o *tocador de viola*, o *tocador de berimbau*, *tocador de sinos das igrejas*, *tocador de maracatu*, etc.

O *tocador* está para o músico, assim como o *trovador* está para o cantor, ao trazer a sua realidade através de uma estrutura musical que reflete uma instância social, local, íntima, *auto reconhecível*, que personifica uma coletividade. Em ser um *tocador de Realejo*, Rildo se transporta para o seu mundo original, Caruaru, interior de Pernambuco, vivente da cultura das festas juninas das zonas rurais, das manifestações carnavalescas, e de tantos outros elementos da riqueza cultural desta região brasileira.

5.1.1 Arara

Arara é a faixa de abertura do disco. É um frevo de rua composto em Sol Maior, possuidor de melodia e execução características, que exige extrema técnica, em especial na gaita, onde o músico tem que ora soprar, ora aspirar, em um movimento bastante complexo. O uso de instrumentos como bateria, percussão, *flugelhorn* (substituindo o tradicional trompete para respostas e contracanto), junto ao piano, guitarra elétrica, contrabaixo elétrico, já nos permite ter uma ideia do olhar inovador do compositor, sem prejuízo ao que se espera de um bom frevo.

É importante termos em mente, que a formação da orquestra de frevo de rua tradicional traz como elementos físicos o uso de instrumentos da família das madeiras como saxofones (alto, tenor e, em menor aparecimento, soprano e barítono), com flautas transversais, requinta e clarinetes, raramente sendo utilizados; da família dos metais são utilizados o trompete, trombone (vara ou pisto) e o tuba (mais fortemente o sousafone); e na parte percussiva, são utilizados o tarol (ou caixa), surdo e, quando possível, a maraca (xique) ou pandeiro. Na medida em que Rildo articula sua música, no formato descrito no parágrafo anterior, sem decréscimo à mensagem melódica característica do frevo, percebe-se também o conhecimento dele quanto às especificações performáticas específicas deste gênero instrumental da música brasileira, porém com alguns pontos de divergências com o frevo tradicional.

Inicialmente, é necessário que sejam observados alguns aspectos do frevo tocado na rua, que não estão contemplados nesta composição. A primeira delas é o fato de que se inicia a música com a bateria, já executando o ritmo do frevo, simulado a percussão, porém, ao iniciar a melodia, ocorre um fato que difere da prática do frevo de rua, ou seja, a melodia começa sem a *contagem*, que geralmente é feita pelo tarol (ou caixa). Isto é importante pelo fato dessa contagem preparar os músicos para entrarem sem “sustos” e com sincronia, seja *anacruse* ou *a tempo*.

Outro ponto a ser observado, já nos primeiros compassos, é a divisão rítmica, dos compassos 1, 2, 3, 9, 10 e 11. Nestes compassos, ocorre uma divisão pouco usual no frevo

de rua, ou seja, Rildo utiliza *quiálteras*³², divisão mais utilizada em marchas carnavalescas cariocas ou paulistas como exemplo da introdução do tema da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1970, a marcha *Pra Frente Brasil*³³.

Figura 16– Primeira parte de Arara

The image shows a musical score for the first part of 'Arara'. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Harmonica' and starts with a section marked 'A'. Above the staff are chord symbols: G, D, Em, C, G/B, D7, and G. The melody features several triplet markings. The middle staff is labeled 'Harm.' and starts at measure 5. Above it are chord symbols: G, A/G, C/G, D, G, and D. The bottom staff is also labeled 'Harm.' and starts at measure 10. Above it are chord symbols: Em, C, G, B7, Em, C/G, and G. The score includes various rhythmic notations, including triplet markings and rests.

Figura 17– Primeira parte de Pra Frente Brasil

The image shows a musical score for the first part of 'Pra Frente Brasil'. It consists of three staves of music. The top staff has a signature 'Miguel Gustavo' in the upper right corner. The score features complex rhythmic patterns, including many triplet markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is written in a single melodic line across the three staves.

No frevo de rua pernambucano, é bastante comum o uso das *síncopes* ao invés das *quiálteras*, como vemos na introdução do frevo *Lágrimas de Folião*³⁴, como exemplo.

³² Grupo de notas empregados como maior ou menor valor do que realmente representam (MED, 2017, p. 205).

³³ Canção composta por Miguel Gustavo para inspirar a seleção brasileira na Copa do Mundo FIFA, de 1970, com melodia do trombonista Raul de Souza.

³⁴ Frevo do compositor pernambucano Levino Ferreira, composto em 1950.

Figura 18– Início do frevo Lágrimas de Folião (Trecho Sincopado)

Lágrimas de Folião

Sax Soprano (Bb)

Sobre estes pontos relacionados à divisão rítmica, temos dois argumentos que podem dar luz a estas questões. A primeira, é o fato de que Rildo é natural de Caruaru, onde o frevo de rua e as festas carnavalescas não possuem a tradição que têm, por exemplo, na capital pernambucana, Recife, ou em cidades do interior pernambucano como Nazaré da Mata, Paudalho, Bezerros, Goiana, dentre outras com tradição carnavalesca. Um segundo aspecto, é o fato do músico ter saído de Pernambuco para o Rio de Janeiro, ainda criança, impossibilitando uma vivência das manifestações culturais em suas características mais tradicionais em termo do carnaval pernambucano, ao passo que adquire influências de compositores cariocas. Mesmo que nunca tenha deixado de se expressar musicalmente – em especial nas composições e execuções da gaita – com prioridade das raízes nordestinas, nota-se a ausência de elementos mais pontuais e específicos das composições tradicionais do frevo.

Mas, apesar destas observações, *Arara* também traz indicações importantes quanto à relação dele, com a composição nordestina relacionada à utilização de escalas e intervalos característicos. Nos compassos 5 e 6, e *anacruse* do 14 para o 15, vemos um intervalo de quarta aumentada, típico da escala do modo mixolídio, como a quarta aumentada, característica da escala nordestina.

Figura 19 – Intervalos de 4ª aumentada em Arara

Essa relação melódica tem o seu desfecho nos compassos 15 e 16, onde há uma resolução descendente a partir da quarta aumentada até a tônica, ou seja, Dó#, Si, Lá e Sol, pontuando uma estética musical inserida na organização melódica das composições tipicamente nordestinas.

Figura 20 – Resolução em Escala Nordestina Descendente na escala de SOL do Modo Mixolídio do 4ª aumentada (Arara)

A composição em análise é dividida em duas curtas seções de apenas 16 compassos cada, onde a seção A é de perguntas e respostas entre a gaita e o acordeom, ocasião em que a gaita faz às vezes dos instrumentos de madeira e o acordeom representa a dos metais, sem execução conjunta. Já na seção B, a gaita faz todo percurso melódico em *solo*. Ao retornar ao início, a gaita segue fazendo sua parte original, porém, o *flugelhorn* aparece para fazer a melodia, ora realizada pelo acordeom, seguindo para a seção B fazendo a primeira parte da melodia, incluindo a guitarra fazendo *duo* em uníssono. Entretanto, esta pequena diferença não chega a modificar significativamente as características do gênero.

Por outro lado, ao passar para a Seção B, nos compassos 17, 18 e 19, há uma sucessão de acordes de dominantes secundárias até culminar na dominante primária no compasso 20 (B7, E7, A7 – **D7**), retornando ao campo harmônico de Sol, realizando o ciclo IIm7–V7, inicialmente com resolução no quinto grau na primeira inversão (D/F# - compasso 24) para repetir a progressão das dominantes e, finalmente, o ciclo IIm7–V7–I para resolução na tônica. Aqui, notamos uma progressão harmônica típica dos frevos pernambucanos tradicionais.

Figura 22– Segunda Parte de Arara

The musical score for the second part of 'Arara' is presented in four staves of harmonic notation. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures 15-19, 20-24, 25-29, and 30-34. Chord symbols are placed above the notes. Measure 15 has chords A/G and G. Measure 17 is marked 'B' and contains B7. Measures 18 and 19 contain E7 and A7. Measure 20 contains D7. Measures 21-24 contain Am7, D7, Am7, and D/F# respectively. Measures 25-29 contain B7, E7, A7, D7, and Am7. Measure 30 contains D7. Measures 31-34 contain Am7, D7, G, and a triplet of notes. The score ends with the instruction 'Ao "A"'. The notation includes treble clefs, stems with flags, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

O que destacamos nesta utilização de padrões melódicos e harmônicos, é o fato de unir dois aspectos estéticos da música nordestina, ou seja, a estética tipicamente nordestina representada pela escala Mixolídia, com a 4ª aumentada e a escala diatônica. Sendo Rildo bastante consciente desta característica identitária da música nordestina, em entrevista ao Telejornal Regional RJTV 1ª edição da Inter TV Cabuji (Afiliada da Rede Globo RN), ele declara: “Eu tenho assim... bastante nordestinidade na minha música. Agora eu não procuro usar demais a escala nordestina [...] para os músicos: em Dó maior tem o si bemol e o fá sustenido”³⁵.

Entretanto, ao retornar para o início, o elemento da improvisação, característico dos *jazzistas*, é utilizada em todas as seções, sem apresentação de um tema fixo, como é de praxe nos frevos de rua tradicionais, utilizando apenas da mesma base harmônica, desde o início

³⁵Disponível em: <http://youtu.be/w73-QUzSuiw>. Acesso em 06 de abril de 2022.

até o fim. Assim, há um rodízio de improvisos entre gaita, guitarra elétrica, piano e bateria. Neste ponto, observamos o que Gerolamo e Zan (2012, p. 11) refletem quanto ao tipo de improvisação expressa pelo Quarteto Novo, isto é, “trata-se de uma linguagem de improvisação muito particular, na qual técnicas e procedimentos característicos do jazz encontram-se combinados com motivos nordestinos”. Neste caso, Rildo e seus colaboradores também se apropriam desta linguagem.

Depois da sequência de improvisações, a música retorna ao início (*Da capo*), reproduzindo a primeira seção na íntegra, para finalizar dentro das formas habituais do frevo de rua, com o tradicional acorde final (*Coda*). Neste momento, nos surpreende a continuidade da bateria e percussão (aludindo aos blocos carnavalescos nas ruas em seus cortejos nos dias de folia), seguindo de *citações musicais tradicionais* como *Vassourinhas*, *Clarins de Momo* (e outras marchinhas), além de execuções destes temas intencionalmente desafinados, “desarmônicos” e atonais, referindo-se, possivelmente, aos foliões embriagados que fazem parte das tradições carnavalescas como representantes folclóricos dos fins dos cortejos.

Esta última parte mostra a intenção de Rildo em gerar uma espécie de *soundscape* típico das ruas inebriadas, depois da passagem de uma orquestra de frevo. Os elementos das paisagens sonoras são marcantes no trabalho do músico como arranjador, sendo fruto, certamente, de sua relação com o maestro Guerra-Peixe, que os utiliza em sua expressão puramente instrumental, assim como alguns arranjadores se apoiam neste recurso estético para incorporar em canções. Assim, como nos indica Lana:

Compostas por elementos provenientes de diferentes paisagens sonoras, essas cenas se organizam como colagens que integram citações de obras e de estilos musicais, efeitos sonoros e outros componentes. Reunidos, esses componentes atualizam o caráter fragmentado das canções com as quais os arranjos desenvolvem um contínuo diálogo (LANA, 2013, p. 20).

Neste ponto do arranjo, nota-se também a influência de uma ambientação *externa*, representada nas manifestações dos elementos sociais e culturais, que se incorporam no fazer musical do compositor. Compreendemos este instante do arranjo, como um ponto de resumo ao que a obra busca expressar, ou seja, as ruas, o folião, o caos maravilhoso dos dias de *momo*. O olhar do todo e da parte, fez com que o arranjador tenha pleno domínio daquilo que quer expressar. E pensamos que Rildo assim o faz. Isto é, em sua estruturação dos aspectos culturais e sociais empregados dentro do arranjo, o ouvinte se identifica e se

reconhece, não apenas no momento da audição, mas em sua memória afetiva por se internalizar sob o envolvimento da expressividade da obra musical. Como nos adverte Cândido:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CÂNDIDO, 2010, p. 12-13).

Esta concepção interativa entre o sujeito, o meu “eu” e o coletivo, aglutina-se na obra ao trazer para os elementos melódicos e estéticos, o encontro entre o mundo interior (memórias) e o mundo exterior (o social). Hall complementa:

Esse modelo sociológico interativo, com reciprocidade estável entre “interior” e “exterior”, é, em grande parte, um produto da primeira parte do século XX, quando as ciências sociais assumem a sua forma disciplinar atual. Entretanto, exatamente no mesmo período, um quadro mais perturbado e perturbador do sujeito e da identidade estava começando a emergir dos movimentos estéticos e intelectuais associados ao surgimento do modernismo (HALL, 2020, p. 21).

Esta composição mostra, de maneira ampla, porém, sintética, o fazer musical como uma prática da memória (Reily, 2014, p. 2), e como as relações desta memória, que mesmo fragmentada, dá sentido a uma identidade, e é dependente, em grande parte, da organização destes pedaços, fragmentos de fatos e episódios separados (Velho, 1994, p. 103), que se aglutinam e se expõem dentro de um universo onde a sonoridade e influências resultam em algo personificado como elemento identitário.

Neste ponto, observa-se que no Brasil, país tão eclético e com uma diversidade cultural tão abrangente, a harmônica cromática vem conquistando espaço, em especial pela paixão incondicional dos estudiosos e ouvintes entusiasmados. Neste contexto, nota-se uma interação no que se refere à prática da gaita no meio social em que se encontra. Como nos afirma Frith (2001, p.6), “esta interação entre a imersão pessoal na música e, não obstante,

seu caráter público, externo, é o que transforma a música em algo tão importante para a localização cultural do individual no social³⁶”.

Assim, esta soma de saberes e referências, que é colocada em prática na composição e na execução desta música, indica, sobremaneira, em primeiro lugar, as possibilidades musicais em que a gaita cromática pode ser utilizada (como observamos em um frevo), com extrema versatilidade e desenvoltura; em segundo lugar, como o compositor/gaitista dá ao instrumento, o sotaque característico do gênero musical em que o mesmo está sendo inserido naquele momento, sem prejuízo ao próprio estilo, tampouco, às especificidades da gaita cromática.

A capacidade expressiva da gaita, uma vez não seguindo um “protocolo” musical consolidado, permite ao executor, mediante sua capacidade técnica, expressar-se da forma mais livre e particular, imprimindo, sem obstáculos estéticos, a identidade cultural do contexto musical ali exposto.

5.2 ESPRAIADO

Disco lançado em 1992, o álbum ESPRAIADO é dedicado “aos meninos de Espriado, bairro tranquilo de Maricá (RJ), onde costumo ficar em paz, compondo e tocando o meu realejo”, como declarou Rildo Hora em dedicatória. Seu prefácio é feito por Zuza Homem de Mello, o qual se dirige a Rildo como aquele que “soube desenvolver conscientemente sua musicalidade formada em subúrbio”³⁷.

É um trabalho bastante intimista, com 12 faixas, das quais sete são autorais. Este álbum também consta com “clássicos” de compositores como Caetano Veloso, Milton Nascimento, Ary Barroso, Tunai, Hermeto Pascoal, além de uma música composta pelo seu filho, Misael Hora, intitulada *Baião de Flor*. Tem a participação de músicos como Nico Assumpção, icônico baixista brasileiro, e do saxofonista Mauro Senise. Zuza Homem de Mello ainda comenta: “Admirado na música popular brasileira por cantores e músicos, Rildo Hora tem aberto sua carreira para duas áreas distintas: a do premiadíssimo e competente

³⁶Esta interacción entre la inmersión personal en la música y, no obstante, su carácter público, externo, es lo que convierte a la música en algo tan importante para la ubicación cultural de lo individual en lo social (FRITH, 2001, p.6).

³⁷Prefácio do encarte do álbum ESPRAIADO de 1992.

produtor e arranjador e a do seu alter ego, o tocador de realejo, como a gaita é conhecida no Nordeste”³⁸. Esta declaração de Zuza tem em suas entrelinhas a constatação de quem conhece profundamente a musicalidade de um artista brasileiro.

5.2.1 Pipoca no Fogo³⁹

A música a ser analisada nesta seção é *Pipoca no Fogo*, pelo fato de apresentar em sua construção, características elementares que refletem a expressividade da música instrumental com padrões estilísticos e estéticos brasileiros. É um baião composto por Rildo Hora e que faz parte do álbum ESPRAIADO, lançado no ano de 1992, sendo encontrada na faixa 4, contendo 3’58” de duração. Nesta música, constam como participantes, os músicos Nico Assumpção no contrabaixo elétrico, Misael Hora no teclado e piano, Téo Lima na bateria e Beto Cazes no triângulo.

É uma formação incomum para este tipo de gênero musical, pois comumente são utilizados a sanfona, zabumba e triângulo na forma mais tradicional, entretanto Rildo possui como uma de suas características a capacidade de manter as concepções essenciais do estilo musical, mesmo em formação não usuais. Sua visão como arranjador suplanta as lacunas, que porventura, venham a surgir por conta da ausência de instrumentos tradicionais.

Esta organização reflete as relações contemporâneas acerca das identidades, pois apresenta novas visões representativas (neste caso na formação instrumental) às expressões de conteúdos musicais tradicionais. Para Hall (2020, p. 41) “as identidades nacionais estão em declínio, mas *novas* identidades - híbridas - estão tomando seu lugar”, assim Rildo, como um sujeito sociológico, une em sua expressividade mais tradicionalista a elementos formativos universais. Desta forma, ele consegue ter a sua expressão identitária “costurada” à estrutura social que ocupa, no lugar e espaço. Como Hall comentou:

“A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o ‘interno’ e o ‘externo’. O fato de que projetamos a ‘nós mesmos’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-se ‘parte de nós’, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural” (HALL, 2020, p. 11).

³⁸Prefácio do encarte do álbum ESPRAIADO de 1992.

³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZzUd-hrj4mI>. Acesso em 15 de junho 2022.

Esta habilidade apresenta uma reflexão bastante pertinente que, mesmo não aprofundando, leva-nos a inferir duas intenções, ou seja, por um lado, Rildo busca sanar eventuais distanciamentos entre a composição da música em sua ideia original com arranjos que possibilitem não descaracterizar o gênero composto; por outro lado, ele procura se utilizar destes recursos sonoros através de instrumentos não característicos como o objetivo de levar a uma sonoridade mais cosmopolita.

A música inicia-se com uma improvisação da gaita, baseada no acorde de E7, realizando neste momento, percurso modal exclusivamente nessa base harmônica, durante 24 compassos (binário simples). Neste compasso, especificamente, começa a música em si, sob os aspectos gerais que iremos analisar, isto é, em sua melodia. Inclusive, é também neste momento, que o gênero toma a forma de baião, uma vez que até este instante, a bateria faz um *groove*⁴⁰ juntamente com o contrabaixo e com o piano.

Ao iniciar o tema propriamente, há uma repetição da primeira seção no movimento de perguntas e respostas, com auxílio de *ritornelo* (possivelmente). Daí, segue-se para a segunda seção da música, onde não há repetição, retornando ao *Coda*. Neste instante, executa-se a música em sua totalidade, inclusive com as repetições ocorridas anteriormente.

Ao final da segunda execução, iniciam-se as seções de improvisação, sendo utilizadas as harmonias referentes às seções desde o início, incluindo com as repetições. As improvisações são iniciadas com Nico Assumpção (contrabaixo), durante 24 compassos. Importante destacar que em sua improvisação, Nico não se utiliza de elementos característicos da música nordestina, desenvolvendo sobre a base de escala diatônica, ou seja, tem como seu caminho melódico, o campo harmônico de MI MAIOR e as escalas pertencente a este campo. Tal execução indica, provavelmente, que o músico em questão opta por utilizar-se de uma improvisação tonal, e não modal, como os demais. Esta opção dá-se por dois prováveis motivos: ou este músico não dispõe de conhecimento relativo a esta característica da música nordestina (utilizada de improvisações modais), ou, mesmo conhecendo tal distintivo, busca utilizar suas referências pessoais para gerar sua execução.

Logo após a improvisação do contrabaixo, Rildo inicia o seu momento de improviso, impondo, quase que exclusivamente, as escalas (e outros atributos técnicos) para pontuar o

⁴⁰Padrões rítmicos utilizados geralmente em repetição servindo como guias na música em sua dimensão rítmica.

ambiente nordestino. Do mesmo modo, são 24 compassos onde ele apresenta uma improvisação inteiramente modal, incluindo (no 16º compasso), uma simulação de acordeom na gaita, atributo deste instrumento que é corriqueiramente utilizado por Rildo Hora em suas execuções, notadamente, quando em músicas de cunho nordestino. Por fim, o improviso de Misael Hora ao piano, também em 24 compassos.

Vamos propor que consideremos o compasso 24, como o de número 01 para que facilite a análise quanto às questões melódicas, uma vez que apenas as duas seções serão utilizadas para aprofundarmos neste aspecto. A partir deste momento, a música é dividida em duas seções, onde a primeira parte é composta pelo tema⁴¹ principal, na qual Rildo expõe sua concepção estilística. Este ponto é composto por um período⁴² bem definido, ou seja, possui duas frases onde a primeira (frase antecedente) tem resolução no quinto grau (meia cadência), e a segunda (frase consequente) tem resolução na tônica (cadência perfeita), fechando o período em pergunta e resposta.

Figura 23— Resoluções Primeira parte de Pipoca no Fogo

Resolução da 1ª frase

Flute

Fl.

Resolução da 2ª frase

⁴¹Tema é a ideia fundamental de uma obra que define o significado melódico do conteúdo musical.

⁴²Em geral, o período formado por duas frases (antecedente e consequente), sendo a primeira geralmente com repouso com cadência não conclusiva (meia cadência, cadência deceptiva, etc. e a segunda com repouso em cadência conclusiva (cadência perfeita). Enquanto que Cadência é a combinação funcional dos acordes, com sentido conclusivo ou suspensivo.

Nesta primeira seção, observa-se nos compassos números 3 e 7, movimentos descendentes modais onde encontramos presente o modo mixolídio, adotando característica presente em uma das essências do baião, ou seja, a organização melódica em escala deste modo em questão, neste caso, escala de MI MIXOLÍDIO, onde difere da armadura com 4 sustenidos (FÁ#, DÓ#, SOL#, RE#), como formação original da escala diatônica de MI, porém no emprego melódico, utilizando-se do acento de alteração *bequadro* no RÉ, caracterizando assim a utilização do modo mixolídio.

Figura 24– Presença da Escala Mixolídio de MI descendente em Pipoca no Fogo

The image shows a musical score for two instruments: Flute and Fl. (Flute). The Flute part is in the key of E major (three sharps) and 2/4 time. It features a descending melodic line with a key signature change to two sharps (F#, C#) in measure 3. The Fl. part is in the key of C major (no sharps or flats) and 2/4 time. It features a descending melodic line with a key signature change to two sharps (F#, C#) in measure 6. The score includes various chords: E7, A, B7, and E. The Fl. part has a first ending bracket over measures 6 and 7.

Figura 25 - Escala de MI no Modo Mixolídio

The image shows a musical notation of the E Mixolydian scale on a five-line staff. The notes are E4, F#4, C#5, G#4, A4, B4, and E5. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Já na segunda seção, estas organizações melódicas surgem de maneira análoga, porém de forma mais sutil no segundo tempo do compasso 14, tendo a notação de uma simples preparação de dominante secundária em preparação para o quarto grau, mas com a conotação melódica da melodia modal inerente à música nordestina.

Figura 26– Preparação da dominante secundária com conotação de Escala Mixolídia –
(Pipoca no Fogo)

The musical score for Flute (Fl.) is presented in three systems, all in the key of E major (three sharps).
 System 1 (measures 6-11):
 - Measure 6: E7
 - Measure 7: A
 - Measure 8: B7
 - Measure 9: E (with a first ending bracket starting here)
 - Measure 10: A
 - Measure 11: B7 (with an arrow pointing to the second note of the measure)
 System 2 (measures 12-16):
 - Measure 12: E
 - Measure 13: A
 - Measure 14: B7
 - Measure 15: E7
 - Measure 16: A
 - Measure 17: E/G#
 System 3 (measures 17-19):
 - Measure 17: F#m
 - Measure 18: B7
 - Measure 19: E (with a first ending bracket starting here)
 The score concludes with a double bar line and a section symbol (§).

Estas análises musicais buscaram refletir acerca do caráter de uma musicalidade moderna na produção de Rildo. Ele propõe trazer o tradicional e o moderno ampliando as possibilidades interpretativas. Abre-se ao novo, em concomitância ao exercício do processo de globalização presente na modernidade em que está inserido, e o impacto transformador que se impõe sobre a identidade cultural, ou seja, sua ligação na modernidade tardia. De acordo com Hall (2020, p. 12), “as sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente”, sendo este o cerne das questões de identidade diante das mudanças na modernidade tardia, particularmente quanto ao processo de globalização, presente no seu processo criativo e de como ele, Rildo, organiza sua criação.

Como um dos tantos nordestinos que migram para a região sudeste, em busca de melhores condições de vida, o músico vê-se imerso no choque cultural no qual o conflito de identidades é uma constância que culmina no processo, inevitável de uma hibridação cultural observada nas músicas analisadas. Para Canclini (2019, p. 24), “a hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meios a sistemas de produção e consumo que às vezes operam como coações, segundo se estima na vida de muitos migrantes”. Este processo de hibridação constatado por Néstor García Canclini está bastante presente nas músicas analisadas, especialmente, quando observamos as influências musicais nas performances dos músicos em suas improvisações, caso em que a liberdade das concepções

técnicas e do desenvolvimento melódico faz surgir uma obra heterogênea, com traços locais e universais.

Esta forma de representação da sua expressão de identidade indica, de maneira clara, nas suas composições, o trato dialético com as diferenças, as quais são postas em situações de abertura nas escolhas abraçadas pelos músicos participantes nestas faixas, enquanto intérpretes das composições de Rildo Hora. Nelas, vemos, segundo Silva (2014, p. 91) que “a representação se liga à identidade e à diferença. A identidade e a diferença são estreitamente dependentes da representação”, a qual é um sistema linguístico e cultural.

A música dele possui esta representação em suas composições e interpretações. Traz consigo, uma brasilidade indicada pelo “swing” que é característico dos artistas brasileiros, na medida em que combinam a música sincopada, ritmicamente representativa do samba, junto com a sonoridade do sotaque instrumental nordestino e suas combinações melódicas vislumbradas no frevo, no choro, no baião, bossa nova e em tantas outras manifestações musicais nacionais.

O *ethos* presente na obra deste gaitista representa também um alicerce na conjunção cultural, no momento em que consegue englobar um mosaico de riquezas musicais pouco vislumbradas, costumeiramente, em produções instrumentais. Sua objetividade na escolha do seu repertório é claramente direcionada a alternativas que busquem criar um ambiente performático que procura levar ao público, o encontro consigo, em suas memórias reais e afetivas.

Sua trajetória na construção de uma identidade brasileira entra em consonância com as influências enxertadas nos arranjos e nas conseqüentes execuções, através dos músicos que o acompanham em cada produção. Estes músicos criam, por meio das suas atuações, a combinação que rege esta obra em visão mais ampla, isto é, na representação explícita do processo de hibridismo que é o objeto mais agudo do trabalho do referido músico.

Ter uma visão sistêmica da música, faz deste artista uma referência, tanto na tradição e perfil da música brasileira, como na abertura a outras vertentes musicais, especialmente quando apontamos o *jazz*. Neste ponto, sua capacidade de unir músicos de vários seguimentos dá à sua obra uma formatação de misturas que ultrapassam as fronteiras nacionais, sem perder seu caminho de expressão brasileira, como segundo o próprio Rildo, fora orientado pelo seu referencial, o maestro Guerra-Peixe.

É igualmente importante, e até complementar em sua criação, a sua atuação como produtor musical e arranjador. Esta condição trouxe para ele, a amálgama perfeita a qual relaciona muitos dos aspectos relevantes para a sua produção. Ter o domínio do processo de criação, desde a sua concepção até a sua conclusão, é um diferencial. É um ponto crucial na construção performática, uma vez que oferece ao artista trafegar pelos caminhos das suas percepções musicais com desenvoltura.

Ligada a esta amplitude criativa e produtiva, une-se também a capacidade (e sensibilidade) de contar com grandes outros arranjadores como Gilson Peranzetta e Marco Pereira, por exemplo, os quais ampliam o processo de hibridação de forma substantiva. Rildo acrescenta assim outros olhares à sua produção. A coletividade criativa torna-se componente indispensável e indissociável do conjunto artístico do gaitista.

O *Realejo*, elo representativo de sua identidade como instrumentista, indica de maneira bastante substantiva, as crenças e valores presentes em sua trajetória. Tratar a harmônica cromática desta forma, porém, representativa de uma vertente regional, nutre o trabalho de uma atmosfera bucólica, profundamente inserida não apenas em memórias objetivas, mas em um coletivo identitário. Ter o *Realejo* na integralidade de suas obras, mostra o quão este músico tem o desígnio de firmar o aspecto fundamental, quanto à maneira que propõe apresentar sua expressividade, não apenas instrumental, mas também sonora.

As músicas analisadas acima são um recorte de uma obra de riqueza inestimável para a história da música instrumental brasileira. Poucos instrumentistas apresentam um volume tão significativo, em qualidade e quantidade, quando falamos em música instrumental no Brasil. O tratamento dado ao resultado de cada faixa em seus álbuns, reflete o zelo que Rildo tem nos detalhes mais sutis, seja desde a indicação do que será gravado, até aos instrumentos que compõem juntos à execução ou quanto à mixagem. São trabalhos realizados com um olhar minucioso, observando cada detalhe com extremo cuidado.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscamos mostrar o quão a gaita cromática, em sua execução, conseguiu se inserir na cultura musical nacional e como esta inserção conduz a uma sonoridade e estilo característicos, quando pensamos em música brasileira. Entretanto, foi possível observar também, através da análise da música de Rildo Hora, o arcabouço cultural abrangente deste músico, pela aplicabilidade de elementos outros que proporcionaram ter a música produzida por este artista, o reconhecimento mundial, elevando a “gaita brasileira” ao patamar das manifestações instrumentais mais admiradas nos diversos ambientes musicais, instante em que se abre um campo fecundo para que pesquisas outras sejam realizadas a fim de compreendermos melhor este fenômeno da cultura musical instrumental no Brasil.

De forma alguma, há a mínima ambição, de nossa parte, de esgotar o olhar acerca da expressividade musical de instrumentistas brasileiros, uma vez que tal missão se apresenta impossível diante da infinita quantidade e qualidade dos artistas performáticos no Brasil. A escolha da gaita de boca, neste aspecto, surgiu pela oportunidade de realizar uma investigação acadêmica sobre um instrumento, até certo ponto, enigmático para muitos músicos e não-músicos, tendo na pessoa do citado autor, a síntese que engloba o instrumentista e o instrumento que simbioticamente produzem uma obra que traz os elementos da música brasileira em sua criação.

Observamos que nas análises realizadas nas músicas e nos aspectos sociais, referenciais e estéticos da obra de Rildo Hora, apresentam-se como fatores imersos no universo de uma arte moderna, resultado de período de transformações e rupturas, as quais surgem nas primeiras décadas do século XX, e que se amplia no mundo ocidental, trazendo consigo o fomento da reflexão nas possibilidades de novas construções identitárias.

Assim, o musicista representa o sujeito moderno em um processo de hibridação, que ainda necessita de mais aprofundamentos, por se tratar de um fenômeno social de grande monta e com maior amplitude em países latino-americanos, como no caso do Brasil. As influências de sua vivência com referências modernistas como Guerra-Peixe, ou com artistas regionalistas como Luiz Gonzaga, ou ainda com músicos jazzistas como Romero Lubambo, faz de sua obra um mosaico cultural representativo das diversas identificações culturais, sejam elas múltiplas ou divergentes, porém, perfeitamente complementares. Para Canclini:

Algo frequente como a fusão de melodias étnicas com música clássica e contemporânea com o *jazz* e a *salsa* pode ocorrer em fenômenos tão diversos quanto a *chicha*, mistura de ritmos andinos e caribenhos; a reinterpretação jazzística de Mozart, realizada pelo grupo afro-cubano Irakere; as reelaborações de melodias inglesas e hindus efetuadas pelos Beatles, Peter Gabriel e outros músicos. Os artistas que exacerbam esses cruzamentos e os convertem em eixos conceituais de seus trabalhos não o fazem em condições nem com objetivos semelhantes (CANCLINI, 2019, p. 20).

Observamos assim, que Rildo Hora opta de maneira consciente e diretiva por uma postura fundamentada na procura por uma projeção de sua expressão artística como um músico enraizado na cultura nacional, na representatividade performática e sonora pautada na música popular, e naquilo que esta tem de mais indicativo em relação ao seu conteúdo estético e na condição de portadora, não apenas de uma identidade, mas de variantes destas identificações populares, segundo o caminho por ele escolhido, através de sua seleção dos repertórios de cada álbum, pelos arranjos, ou pelas construções rítmicas e melódicas presentes em cada fase de sua trajetória.

Sua afinidade com a gaita de boca projeta a sua marca como instrumentista de performance exclusiva e referencial, não apenas para outros gaitistas, mas também para vários outros que têm na expressão instrumental, a sua forma de levar ao público sua arte musical. O *Realejo* aqui, torna-se o personagem central de sua história, pois não há para ele, nenhum outro percurso a ser percorrido de forma mais introspectiva, que não seja por meio deste pequeno-grande instrumento, o qual incorpora-se na vida inteira deste artista.

Anotamos que a obra de Rildo representa também uma das maiores e mais importantes coletâneas em termos de música popular, na história da música instrumental no Brasil. É um compêndio musical ímpar por diversos motivos, onde destacamos: a variedade de elementos rítmicos, o conjunto de compositores representados, a diversidade de componentes na conjuntura dos músicos renomados envolvidos em cada trabalho, pela amplitude técnica e pelo zelo nas gravações e pela abertura cuidadosa e criativa dos arranjos.

É bastante simbólica, em uma obra como a deste artista, a conduta pela qual trilha uma trajetória criativa tão abrangente, mas que contém uma coerência pelo caminho escolhido, trazendo sempre o *Realejo* à frente do processo. A sonoridade deste instrumento oferece uma cadência estética sólida, diante dos propósitos artísticos que Rildo incorpora. - Isto é, nas suas escolhas, a presença da gaita de boca certifica as concepções que o artista almeja, de uma música instrumental com identidade brasileira.

O conjunto de estilos musicais percorridos por ele, perpassado por inúmeras representações culturais brasileiras, faz deste caminho artístico e inventivo particularmente simbólico, pois são estas escolhas estéticas resultantes, não apenas de suas referências como discípulo de mestres que lhe indicaram o caminho brasileiro de expressão, mas também, de sua (con)vivência com os mais variados músicos, em especial, pelo trabalho como arranjador e produtor musical.

Em uma esfera mais ampla quanto ao trabalho de Rildo, é importante observar sua carreira como importante produtor musical, sujeito ativo e participante incontestemente da histórica na música popular brasileira, na segunda metade do século XX, e início do Século XXI. Suas intervenções nesta área, ultrapassam os limites de um nicho, o qual é majoritariamente ligado ao samba de morro carioca, mas que transita sob influências (sejam eruditas ou populares) que o marcam com uma personalidade ímpar como produtor. Em entrevista que nos foi concedida para esta pesquisa Rildo declara:

Agarrei com os valores brasileiros, produzi Gonzagão, Orlando Silva, Nelson Gonçalves [...] e sempre que posso eu dou uma modernizada no arranjo, sem exagerar, porque eu estou trabalhando com música popular eu não posso pegar o Zeca Pagodinho e fazer ele virar o Stravinsky, não, mas de vez em quando eu boto um negócio lá. Eu pego quatro compassos, e digo – aqui eu vou fazer um negócio [...]

Sua história é subdimensionada quanto à relevância na construção de uma musicografia representativa de diversas transições ocorridas nestes 60 anos de efetiva atividade artística. Sendo artífice (e testemunha) do surgimento de grandes ícones da nossa música como Luís Melodia, João Bosco, Fagner etc. Além de colocar-se com intransigência acerca da importância dos grandes nomes da nossa história musical.

A cada fase de sua vida artística como instrumentista, na década de 1960, em período de aprendizado e mais explorador, eclético; na década de 1980, quando embarca em um percurso mais regionalista e pós anos 2000, quando busca efetivar sua obra como compositor instrumentista em uma fase mais introspectiva, Rildo nutre-se da riqueza da música brasileira, tendo nela sua matéria-prima quase que exclusiva, incrementando-a de nuances modernistas cosmopolitas que são oriundas do seu incansável senso de absorção do mundo externo, como fornecedor de novas possibilidades criativas.

Esta trajetória exhibe um músico na busca incessante por uma expressividade intensamente voltada para as suas raízes nordestinas, caruaruense, na medida em que ele

mesmo afirma - “nunca esqueci Caruaru, onde ficou enterrado o meu umbigo”⁴³. E assim ele edifica um construto artístico alicerçado nesta visão para o seu *interior*, para suas origens que se mesclaram através dos tempos com outras manifestações culturais brasileiras, tendo em seu processo de hibridação se constituído em dos mais importantes instrumentistas nacionais.

Sua influência no meio gaitístico, porém, é constatada a partir do momento em que a marca impressa por sua expressividade, particulariza-o naquilo que é mais veemente quanto à identidade de um músico, isto é, seu som. Neste aspecto, é quase impossível não ouvir uma música brasileira em que a gaita está presente e não identifica (se for o caso) a gaita de Rildo. Sua forma de tocar, incluindo escalas utilizadas, bem como o uso da gaita como “sanfona”, entrega ao ouvinte, a certeza do executor. E isto é primordial para indicar a assinatura de qualquer instrumentista.

O nacionalismo defendido e praticado por este artista, como ele mesmo declara, não é radical. Ter (e expressar) a brasilidade como pilar de sua obra, não o coloca como um inimigo do estrangeirismo, pelo contrário. Mesmo que em alguns momentos, tenha exposto as suas escolhas pelo caminho exclusivamente nacional, buscou deixar exposto a sua admiração por outros estilos como o *jazz*, ou a música de concerto.

Porém, o cerne da condição da identidade cultural híbrida em sua obra, seja a habilidade construída por ela, através da condensação de uma tríade composta pela sua técnica (no trato como as possibilidades sonoras), sua escolha por temas nacionais, seja a abertura ao novo. Como ele mesmo declara – “Eu sou um nacionalista moderado”. Esta moderação é observada na sensibilidade em que ele se coloca, quando em sua expressão instrumental na gaita de boca. Um músico consciente de suas raízes, mas que conseguiu associar-se ao que surgiu em sua caminhada, em termos dos mais diversos contornos socioculturais, na medida em que solidifica uma carreira consciente da sua mensagem, isto é, a mensagem de um artista com uma linguagem própria.

Por fim, sob uma reflexão identitária, consideramos que a obra instrumental de Rildo Hora, produzida exclusivamente para o *Realejo*, é um exemplo de uma produção que foi sendo desenvolvida por meio da construção de um caminho orientado pela procura de uma

⁴³ACERVO Orquestra Harmônicas de Curitiba - Rildo Hora em entrevista após o show do Projeto Sopro do Brasil no Rio de Janeiro.1993<https://www.facebook.com/OHC2014/videos/rildo-hora-1993/2359879310985371/>

brasilidade, cujo teor de abertura ao novo e de intercâmbio cultural fez surgir uma história de representatividade do processo de hibridação, resultando em um recorte de extremo valor para um aprofundamento sobre os diversos matizes culturais que compõem a produção instrumental no Brasil.

REFERÊNCIAS

- BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. São Paulo, Persona, 1977.
- BERABA, Ana Luiza. *América Aracnídea: Teias culturais interamericanas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Tucumán: Editorial Montessor. 2002.
- BLACKING, John. *Música, cultura e experiência*. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- CÂNDIDO, Antônio. "Crítica e Sociologia". In: *Literatura e Sociedade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- CONTÓ, Adriano Del Mastro. *Investigações sobre polirritmia no séc. XX: considerações e implicações interpretativas para a regência em obras de Stravinsky*. USP. 2021. (Tese de Doutorado).
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia & Improvisação I: 70 músicas harmonizadas e analisadas*. São Paulo: Irmão Vitale, 2009.
- EGG, André Acastro. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*. UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Curitiba, 2004. (Tese de Doutorado).
- FRITH, S. *Hacia una estética de la música popular*. In: CRUCES, Francisco; et. al. (Orgs), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta, 2001. p. 413-435.
- GARCIA, Walter. *De "A preta do acarajé" (Dorival Caymmi) a "Carioca" (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil*. Música Popular em Revista, Campinas, ano 1, v. 1, p. 30-57, jul-dez. 2012.
- GEROLAMO, Ismael de Oliveira; ZAN, J. R. *Arte engajada e música popular instrumental nos anos 60: o caso do Quarteto Novo*. Anais do XXI Encontro Estadual de História: trabalho, cultura e memória - ANPUH-SP. São Paulo: ANPUH-SP, 2012. v. 1.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006
- _____ (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte:
- _____ (2014). *Identidade e Diferença: A perspectivas dos estudos culturais*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva (Org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes:
- _____ (2020). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 12ª Edição. Rio de Janeiro: Lamparina:
- LANA, Jonas Soares. *Rogério Duprat, arranjos de canção e a sonoplastia tropicalista*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2013. (Tese de doutorado).
- MACIEL, B. R. *O ensino da gaita cromática em Brasília sob a perspectiva da aprendizagem na música informal*. 2014. Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Música), Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- MARTEL, Frédéric. “Prólogo”, “Miami: a capital pop da América Latina” e “O príncipe dos meios de comunicação no deserto”. IN: *Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2012.
- MED, Bohumil. *Teoria da Música: Vade Mecum de Teoria Musical*. 5ª Edição, Brasília: Musimed Editora, 2017.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5ª Edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- PERES, Leonardo Rugero. *Com respeito aos oito baixos: um estudo etnomusicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de oito baixos*. Universidade Federal do Rio de Janeiro Escola de Música – PP, Rio de Janeiro, 2011. (Dissertação Mestrado em Música)
- PINHEIRO, Edson Tadeu de Queiroz. *Harmônica cromática: sua escrita em formações orquestrais nas obras de Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali e César Guerra-Peixe*. 2018. - Instituto de Artes da Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2018. (Dissertação Mestrado em Música).
- POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento e silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

REILY, Ana Suzel. *A música e a prática da memória - uma abordagem etnomusicológica*. Revista Música e cultura, vol. 9, 2014. p. 1 – 18.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Transformação do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933) 2ª. Ed. Ampliada, Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SEEGER, Anthony. “Fazendo parte: sequências musicais e bons sentimentos”, em *Antropológicas*, v. 24 (2), p.7-42, 2013.

SILVA, Thomaz Tadeu. *Identidade e diferença: a produção social da identidade e da diferença*. In: SILVA, Thomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 73 – 102.

SIQUEIRA, José de Lima. *Sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981c.

SÓ, P. *Preciosidade única Pérola Negra – Luiz Melodia*. In: ALBUQUERQUE, Célio (org.). 1973, O ano que reinventou a MPB: A história por trás dos discos que transformaram a nossa cultura. 1º. ed. Rio de Janeiro: Sonora, 2013. p. 253 – 260.

TINHORÃO. José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. 2ª. Ed., São Paulo: Editora 34, 2010.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro, 2003.

_____ (1989). *Melodias para a Improvisação Poética no Nordeste: As Toadas de Sextilhas segundo a apreciação dos cantadores*. Revista Brasileira de Música Vol.18. UFRJ.

VELHO, Gilberto. *Memória, identidade e projeto*. In: projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 97 – 105.

VISCONTI. Eduardo de Lima. *Chiclete com pitomba: estéticas musicais na guitarra elétrica oriundas das regiões Norte e Nordeste*. In: SANDRONI, Carlos& MORAIS, Jorge Ventura de, (org.). *MÚSICA E SOCIEDADE: Trânsitos, Patrimônios e Inovações*. Rio de Janeiro: EDUFAL, 2022. p. 171 – 184.

_____ (2005). *A guitarra brasileira de Heraldo do Monte*. Universidade Estadual de Campinas, Caminas- Instituto de Artes. (Dissertação Mestrado em Música)

WHYTE, Willian Foote. *Sociedade de Esquina*. Tradução de Maria Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.

WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)*. In: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004. p. 129 – 191.

WOODWARD, K. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Thomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. P. 7 – 72.

ZANELLA, L. C. H. *Metodologia da pesquisa*. 2ª ed. Reimpressa. Florianópolis: Departamento de Ciências da Administração/ UFSC, 2013.

| N | REFERÊNCIA | LINK |
|----|--|--|
| 01 | <u>ENTREVISTA</u> <u>PROGRAMA</u> Brasilinstrumental- TV Senado 16/09/2010 | https://www.youtube.com/watch?v=WLNCENq00bQ |
| 02 | <u>ENTREVISTA</u> PremioMusicaB r 09/10/2010 | https://www.youtube.com/watch?v=AzXEJP6AtvI |
| 03 | <u>ENTREVISTA</u> <u>PROGRAMA</u> ConVerso Instituto Jacob do Bandolim Parte 01 e Parte 02 25/09/2019 | https://www.youtube.com/watch?v=e5iZHCVh-9k https://www.youtube.com/watch?v=Kq3G8nT-VVk |
| 04 | <u>ENTREVISTA</u> <u>PROGRAMA</u> Rádio Nova Metrô 27/06/2021 | https://radionovametro.com.br/rildo-hora/ |
| 05 | <u>ENTREVISTA</u> <u>PROGRAMA</u> No Tom 24/07/2020 | https://www.youtube.com/watch?v=hy8EosaIKKg |
| 06 | <u>ENTREVISTA</u> Programa Blog Jota de Jeane 03/11/2020 | http://jotadejeane.blogspot.com/2020/11/entrevista-de-marcos-salles-com-rildo.html |
| 07 | <u>ENTREVISTA</u> ACERVO OHC - <i>Rildo</i> <i>Hora em entrevista</i> após o show do Projeto Sopro do Brasil no Rio de | https://www.facebook.com/OHC2014/videos/rildo-hora-1993/2359879310985371/ |

| | | |
|----|---|---|
| | Janeiro. 1993 | |
| 08 | <u>ENTREVISTA</u> Programa Maria Celeste - Rede NGT Parte 01 e Parte 02 29/11/2018 | https://www.youtube.com/watch?v=rzFcxjz7fOE https://www.youtube.com/watch?v=DqpPfh9IWIY |
| 09 | <u>ENTREVISTA</u> Telejornal Regional RJTV 1ª edição da Inter TV Cabuji (Afiliada da Rede Globo RN) | http://youtu.be/w73-QUzSuiw |
| 10 | <u>APRESENTAÇÃO E ENTREVISTA</u> Rildo Hora e Misael Hora no Programa Instrumental Sesc Brasil | https://www.youtube.com/watch?v=cqArX63PB0g |
| 11 | <u>APRESENTAÇÃO E ENTREVISTA</u> Programa Talentos/TV CÂMARA 25/11/2021 | https://www.youtube.com/watch?v=Sv0SErrc5xw |
| 12 | <u>REPORTAGEM</u> O São Gonçalo 27/12/2018 | https://www.osaogoncalo.com.br/geral/56332/rildo-hora-deixou-carreira-solo-e-ganhou-os-holofotes-como-produtor-musical |
| 13 | <u>ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL</u> 19/04/2018 | https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11980/rildo-hora#:~:text=Biografia-,Rildo%20Alexandre%20Barreto%20da%20Hora%20(Caruaru%20PE%201939),a%20tocar%20gaita%20de%20boca. |

| | | |
|----|---|---|
| | | |
| 14 | MUSEU DA TV, RÁDIO E CINEMA | https://www.museudatv.com.br/biografia/rildo-hora/ |
| 15 | RÁDIO PUC RIO 28/06/2019 | http://www.radiopuc.vrc.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=203&sid=4 |
| 16 | <u>ENTREVISTA</u> Site ContraPonto 21/10/2015 | http://maurosenise.com.br/contraponto/rildo-hora/ |
| 17 | <u>ENTREVISTA</u> Página não oficial do Facebook | https://www.facebook.com/FasDeRildoHora/ |
| 18 | Perfil de Rildo Hora no Instagram | https://www.instagram.com/hora.rildo/ |

APÊNDICE A - ENTREVISTA COM RILDO HORA

Esta entrevista foi realizada na tarde do dia 04/01/2022, via chamada de vídeo e gravação de áudio. Nesta ocasião, eu estava em minha residência em Carpina-PE, e Rildo Hora em sua casa, no Rio de Janeiro-RJ. Teve como objetivo captar informações concernentes à pesquisa.

Rinaldo Alexandre (RA) – Todos os seus trabalhos, assim, principalmente da década de setenta pra cá, são músicas, seja de interpretação ou de composições suas, nesse pensamento brasileiro, né? Nessa formatação, não é isso, professor?

Rildo Hora (RH) – Te explico até por que. Eu já tinha tendência de ser assim brasileiro por que eu vim de Caruaru, normalmente vim morar no Rio de Janeiro. Mas quando eu tinha dezessete anos, começava a frequentar a Rádio Nacional, e eu conheci o maestro Guerra-Peixe, o grande maestro brasileiro, tremendamente nacionalista, e ele começou metendo o negócio nacionalismo na minha cabeça, que eu já tinha. E então, eu descobri uma coisa muito interessante, o caminho brasileiro de expressão, ele é interessante porque é rico demais e nos diferencia dos outros. Uma coisa que eu comecei a perceber com o tempo... você repare que todos os discos que eu, que eu toco... que eu faço... Eu boto assim, *Realejo – Rildo Hora*. Aí os caras da gravadora ficavam putos. - O que que é realejo? Ninguém sabe... Aí eu digo: - Não, lá no Norte, o pessoal chama gaita de realejo. Aí eu fazia o seguinte, quando dava pra botar realejo entre parênteses, *Gaita-Rildo Hora*, eu botava. Às vezes, eu pego, boto só *Realejo-Rildo Hora*. Aí eu botava. Às vezes, quando gravo discos importantes... porra, ninguém sabe o que é realejo... aí eu botava Gaita, e entre parênteses, realejo. Como acabou, as gravadoras faliram... eu ultimamente... você vai achar graça do que eu vou dizer. Porque eu sou nacionalista, mas não sou radical. Eu sou nacionalista e adora conversar com um cara reacionário político. Aí que começa. Tinha antigamente muita bronca. Nesse tempo da Bossa Nova, foi muito sacaneado... Resumo: pra sacanear os caras, eu resolvi, em vez de dizer harmônica, não, eu toco realejo [...] eu gosto de jazz pra caramba, mas eu sou brasileiro. E existem grandes músicos brasileiros... Hamilton de

Holanda... tem brasileiros radicais, como Jacob do Bandolim, e tem brasileiros mais novos que tocam pra caralho, são brasileiros. Hamiltom de Holanda é um exemplo [...] Agarrei com os valores brasileiros, produzi Gonzagão, Orlando Silva, Nelson Gonçalves [...] e sempre que posso, eu dou uma modernizada no arranjo, sem exagerar, porque eu estou trabalhando com música popular eu não posso pegar o Zeca Pagodinho e fazer ele virar o Stravisnky, não. Mas de vez em quando, eu boto um negócio lá. Eu pego quatro compassos, e digo – aqui eu vou fazer um negócio [...]. Você pode procurar a música que o Zeca gravou “Dona Espoja” que se bebe cinco caixas de cerveja ir ao toalete... no final da música, eu faço música contemporânea [...] Aí, o Zeca fica batendo aqui ó, tá rolando um “vira-luz” ali. Eu gravei um disco tocando gaita com Maria Teresa Madeira, escreve todo tema, tem tudo de gaita escrito, é um disco bem ousado [...] é possível. O Guerra-Peixe me propôs: - É possível você ser moderno internacional, e ser brasileiro, por isso que você está me dizendo isso, que é o resultado do que o Guerra me falou.

RA - Eu vou continuar aqui, mas o senhor já respondeu essa primeira pergunta que é justamente onde nasceu. E como a música entrou mesmo na sua vida?

RH - A música entrou na minha vida, é que eu sou de uma família pernambucana e era tradição as famílias de classe média, mais ou menos, todas terem um piano em casa. Minha mãe tinha um pianinho em casa, e me deu as primeiras lições. Quando nós nos mudamos de Caruaru para o Rio de Janeiro, meu pai, porque não estava situação financeira pra bancar a viagem, ele fechou o consultório dele em Caruaru, vendeu a casa, vendeu o consultório, juntou um dinheirinho e veio pro Rio. Aí ele disse: - Depois eu mando buscar o piano - aí não mandou, mas ele me deu de presente um realejo. Eu já vim treinando ele. Quando eu cheguei no Rio, já estava tocando já. Com seis anos de idade.

RA - Isso foi que ano professor foi?

RH – Mil Novecentos e quarenta e cinco. Aí depois, fui estudar música com Guerra-Peixe. Ele exigia que eu tocasse piano. Aí eu estudei um pouquinho do piano. Eu sabia escrever pro piano. Eu sei escrever pro piano, mas não sei tocar. Depois que criou o computador, é fácil, eu escrevo devagarzinho nota por nota. E o computador toca pra gente em casa, de graça, mas tem a maior frustração, por que eu não toco piano.

RA - O senhor ele falou sobre de Guerra-peixe, né? Ele foi, ele foi o único professor, ou teriam outros professores naquele período? E a linha de conduta deles, de pensamento, de estudo...?

RH – Eu estudei com a vida, com todos os grandes músicos que eu toquei. Desde cedo, eu vivia tocando gaita por aí, eu toquei *Azul da Cor do Mar*, com Tim Maia, toquei com Roberto Carlos, quando tinha aqueles especiais dele, aquelas filmagem, aquelas gaitas que ficava no fundo, aquilo tudo era eu. O cara botava o VT assim, e eu saía tocando em cima, pronto, já foi. E eu andava com todo mundo, fui aprendendo assim. Meus professores foi ó... cansei de conversar com o José Menezes, com Radamés... com todos esses caras do rádio, esses músicos, porque, até pelo fato de eu, antes mesmo... antes de ser produtor. Mas ele teve alguns professores de solfejo, tive um professorzinho de piano, mas eu não fui pra frente no estudo do piano particular, não adiantou, não consegui. Com Guerra, eu fiz... ele me ensinou teoria, ele que me ensinou. Como se eu fosse um *filho* dele [...] Ele me conheceu... que, na Rádio Nacional, quando você queria mandar uma música pra um cantor cantar, tinha que ter a melodia escrita. Aí o Guerra escrevia pra mim e botava a cifra e eu mandava a música. Aí ele falou: - Você tem que aprender música. Você faz uma música linda. Ele era meu fã, de tanto que ele gravou com orquestra Guerra Peixe e botaram o nome dele de *Jean Kelson* pra vender e gravou música minha. Mas ele era meu fã, então ele me dava aula de graça, pra que eu pudesse aprender. Depois disso, eu fui estudar com ele num lugar oficial chamado Proart. Ele saiu da Proart, foi fazer um cursinho particular numa salinha que ele alugou, e eu e eu estudei com ele, harmonia completa e contraponto e início de fuga. E uma boa dica de orquestração. E a convivência com ele que foi mais por mais de vinte anos. Aprendi com ele, vivendo, conversando e tal. E assisti concerto com ele, ele me levava como se eu fosse um menino, pra Sala Cecília Meireles, pra escutar música, música de concerto. Aí, uma vez ele me deu um disco do Gaitista italiano, que eu tô me esquecendo o nome dele, e dedicou assim – *Ao Rildo, vamos ver se você entra nessa pisada* - era o cara tocando música de concerto na gaita. Ele era uma espécie do meu pai musical. E o meu Mecenaz é Martinho da Vila, porque Martinho da Vila, eu fazia o disco dele, ele vendia pra cacete, eu podia bancar os meus estudos que eu estudava com Guerra. Eu, de manhã, não saía de casa, ficava só estudando pra fazer as aulas do Guerra, que era uma vez por semana e eu fiz um bom curso de harmonia e contraponto com ele, e início de fuga. E o principal foi a minha convivência por muitos anos com ele. Que aí, foi demais. Aí, além disso, formatei minha cabeça sendo muito amigo de Gonzagão. É meu compadre, padrinho da minha filha. Eu produzi vários discos dele. Ele já estava no final da carreira. Os caras da gravadora não queriam mais trabalhar com ele. Ficavam de menosprezando artista velho. Aquelas coisas. E eu me agarrei com ele, com Orlando Silva, conversava com Jacó... e eu sempre procurei conversar com os caras como Dino do Violão... Pô, amigo do Dino pra cacete. Chamava ele

pra gravar nas minhas produções. Toda vez que ele ia gravar, a gente batia um papo sobre dica de coisa de acorde e tudo. Assim, minha vida é essa, eu aprendi com Guerra, fui aluno, aluno por muitos anos de Guerra, mas eu aprendi muito com esses mestres. Esses mestres da música popular. Você conversar com Cartola, com Nelson Cavaquinho é foda, bicho. Sabem troço pra caralho.

RA - Outra coisa, professor. A escolha da gaita como instrumento principal... Houve uma escolha ou não? Como foi esse relacionamento com a gaita em si?

RH - Ela é apaixonante. Porque teve o caso do piano que o meu pai deixou e depois que eu comecei tocando o Realejo e não larguei mais, vivia agarrado com ele. Tirando música de ouvido disco tentando tocar igual. Foi assim. Aí eu me apaixonei. Hoje eu adoro ser gaitista. Adoro. É a coisa que eu faço que eu mais gosto.

RA – Com relação ao início do seu trabalho como gaitista. Eu queria tirar essa dúvida. O seu primeiro disco como gaitista foi em sessenta e dois. Não foi isso?

RH - O meu primeiro dico como gaitista, foi um de capa vermelha chamado *Suave é a Noite*. Aquele disco e um outro que eu fiz também, Rildo Hora - Em Ritmo de Dança. Aquilo que eu fiz foi uma sacanagem. Eu me... eu gosto de esconder aqueles disco.

RA - Por quê?

RH - Eles foram feitos aproveitando playback de cantores que gravaram na Copacabana Disco. O cara tirava a voz do cantor e eu botava a gaita. O *Suave é a Noite* ficou até bonitinho, porque tinha aquela eh... do Moacir Franco. Mas o outro já foi meio vagabundo. Eu não gosto eu tenho raiva dele, o *Em Rimo de Dança*, mas tem duas ou três músicas inéditas. Tem inclusive o *Dynamite* do TootsThielemans, que eu gravei com arranjo do Guerra-Peixe, que é um chato, com a música difícil pra caralho. Eu toquei ela com orquestra. E gravei nesse disco *Casa de Maribondo*, de autoria de Maurício da Vila... Maurício Einhorn com Geraldo Vespar no violão. Ele fez e me deu exclusivo.

RA - Então sessenta e dois foi o primeiro, né? Está fazendo sessenta anos esse ano né?

RH - Mas daquele, eu falo, eu faço questão de sumir com ele. Você como pesquisador da minha vida, está de parabéns. Mas eu não falo desse disco. Nem nesse, nem no outro.

RA – Qual disco que você considera o seu primeiro mesmo?

RH - O meu primeiro disco que considero bom de gaitista, é o *Tocador de Realejo*. Esse foi o primeiro que eu fiz o disco de gaita mesmo, tocando gaita pra cacete. Tem Luizinho Eça

no piano, né? Um disco, eu escrevi um choro bem brabeira, eu faço uma voz, tem três saxofones fazendo mais três. É um disco de gaitista da pesada, disco bom pra caralho[...] E o segundo que eu gravei com a Maria Teresa Madeira, essa tá uns cinco, seis anos [...] esse é bom. Esse *Ano Novo* é um choro do cacete, esse é o meu melhor disco [...] eu tenho meu som próprio e minha cabeça brasileira.

RA- Na construção da sua obra, com o tempo, esse repertório ele foi tomando mais formas brasileiras? Porque como o senhor falou assim, logo no início, daquele repertório que era em cima de uma orquestração, né? Que colocava que até músicas francesas também, tem boleros, naquele primeiro, não é?

RH - Esses dois, eu tive que eu, o cara me chamou pra gravar, não tinha gravado, gravei. Mas eu já preferia ter gravado só música brasileira. Você está fazendo a minha pergunta pra mim? O que eu faço como produtor somente na minha carreira de gaitista? Ah! É só de gaitista. Eu faço o seguinte: Eu, na medida do possível, eu toco composições minhas. Como sonho meu era viver daquele tipo de música, que você vai ouvir na série de pai pra filho. Aquilo é que eu queria fazer como meu cartão postal. Aí se você vai ver um show meu... Eu fico tocando aqueles troços esquisitos. O show não agrada. Aí eu toco pra caralho o *Sampa* do Caetano Veloso [...]. Puta que pariu! Eu faço *Eu Sei que Vou Te Amar*, fodeu. Eu misturo. Eu toco.... Eu fiz um disco Rildo Hora e a Cia das Cordas, toquei só clássico [...] Aí, eu boto o *Morro Velho*, que eu fiz um arranjo pra piano [...] Milton gostou desse arranjo pra caralho. Tudo escrito pro piano. Eu sou assim, um gaitista que se eu puder, tocava só minhas músicas, mas não deve. Se você for pra qualquer lugar [...] um show em qualquer lugar, e tocar só música sua, nego não gosta do show. Você tem que misturar. Bota os grandes discos de jazz. Os caras sempre colocam um ou dois *standards*, porque senão tem gente que fazia o discurso que ficou maravilhoso. Mas no prático da vida você tem que colocar o *Standard* e botar seu trabalho junto. Porque se, porque senão é muito complicado. É isso que eu faço. Eu toco com muito prazer uma *As Rosa Não Falam*, umas *bossa-novas*. Por que não? Gosto. Eu preferia fazer sempre um trabalho autoral. Mas é isso que estou te explicando. O trabalho autoral se torna uma coisa difícil. Pouquíssimos artistas como Hermeto Pascoal que pode trabalhar autoral. De um modo geral, você vê os caras têm que botar o *Standard*.

RA - Essa sua origem aqui em Pernambuco, porque o senhor saiu muito cedo daqui, mas essa origem contribuiu também pra essa sua forma de fazer composição? O senhor, o senhor lembra ainda mais ou menos, daquele clima de Caruaru?

RH - Eu lembro de Caruaru de poucas coisas, mas me lembro com certeza que meu pai me levava praticamente todo dia, num um cara que criava boi e vendia leite e apertava o peito da vaca. Meu pai levava um pacotinho de açúcar e me dava. E eu me lembro da feira de Caruaru. E eu me lembro de Caruaru, disso aí. Como eu vim pra cá com seis anos de idade, eu me lembro da feira, dos bonecos que barro de papai ia lá comprar pra gente... comprava na mão do *Vitalino*... Olha só, cara, se eu tivesse guardado aqueles bonequinhos de barro [...] e aí eu passei a vida aqui no Rio, ouvindo meu pai, minha mãe falando de Pernambuco... minha família... a mamãe era família de pernambucana e meu pai alagoano. Então, as conversas e as correspondências com os que ficaram, com os que vieram os encontros... Aí, quando eu era muito criança, que eu morava em um subúrbio, eu estava sentado em frente à minha casa, uma casa pobre, que eu morava em Anchieta, num bairro aqui, quando ouvi a *Asa Branca* pela primeira vez, eu devia ter uns oito ano de idade, e comecei a chorar, quando eu vi a *Asa Branca* do *Gonzaga*. Então, eu já comecei assim, tocando da *Asa Branca* na gaita... puta que o... Aí, assim, eu fui ficando brasileiro naturalmente. Quando eu conheci o Guerra-Peixe, eu já tava com dezoito anos, talvez, ele veio falar pra mim uma coisa que eu já fazia, mas aí eu passei a praticar. Que misturou com a política, veio a ditadura, aí você tinha que optar: ou ficava do lado dos americanos, dos “milicos” ou você é do outro lado, eles chamavam de comunista. Aí eu adotei deixei rolar isso. Aí eles dizem: - Ah! Os comunistas, quem era contra a ditadura, era comunista não e aí, quem na música tem essa divisão também, tem uns caras que tentaram me sacanear a vida inteira porque eu era ligado ao samba. Se foderam, porque eu passei a perna neles. Estou aqui falando com você em música contemporânea. Eu estava errado? Os caras ficaram lá pra trás. Os caras que me davam conta: - *Que isso cara? Conhece esse crioulo aí? Que isso? - Esse sanfoneiro com o Gonzagão aí, é uma merda.* Assim que nego falava pra mim, os caras que tocam jazz. Eles são muito preconceituosos. Existe uma extrema direita musical, que é perigosíssima. Eles são alienados musicais. Tentam formatar a tua cabeça, você tem que fazer [...] eu dizia não... eu não. Aí eu comecei a ficar puto. Eu é escrever na capa do disco eu toco é realejo. Mas eu não tenho raiva das alienações deles, porque tem cara alienado, que tem o mesmo gosto que eu. Eu fico escutando aqueles discos do *Bill Evans*, do *Gil Evans* com *Miles Daves*, puta que pariu! Eu digo pra minha mulher assim: - Você está vendo o que ela disse? Você está vendo a merda que está do seu lado? Sou eu, seu marido, maestro. Vocês não estão ouvindo o que esse cara está fazendo. Você já ouviu *Prenda Minha*, com *Miles Davis*? Com arranjo de *Gil Evans*? Puta que pariu! Aí, é isso, eu sou um cara brasileiro que gosta de jazz, mas não sou

jazzista, eu digo que toco jazz de Caruaru. O que eu faço é floreado. Não é improviso. Quem faz jazz é o TootsThielemans, esse é foda. Pega na gaita de dó e toca só a gaita de dó.

RA – É interessante isso aí. Tem que se também compreender o os mecanismos da gaita que muita gente de fora não entende e pensa que é qualquer instrumento que pode fazer da mesma forma que outro. Entender o mecanismo do instrumento é muito importante, né? As melhores tonalidades.

RH - Eu quero lhe dar um conselho que eu acho que está certo. Os garotos que decidem que toca tudo com uma gaita só. Eu e Maurício temos o saco de gaitas. Gaita de DÓ, gaita de SOL. Pelo seguinte: se eu chegar num estúdio e tiver que tocar um calango que tá em MI MAIOR, eu pego a gaita em MI, eu faço um calango fodido, em MI MAIOR. Se eu pegar a gaita de DÓ, não posso fazer aquele efeito. Outra coisa, se eu entro num estúdio que repete assim, repete o cara vai tocar *Eu Sei Que Vou Te Amar* em MI BEMOL, sola aí. Eu pego a gaita de MI BEMOL e toco de primeira, como se tivesse em DÓ. Porque eu e o Maurício fomos criados dentro do saco de gaitas. Depois que TootsThielemans apareceu, tem uma série de gaitistas do mundo... a maioria toca só na gaita de DÓ. E eu conselho que eu dou pra você é fazer isso. Mas você não vai conseguir tocar tudo na gaita de DÓ, [...] o ideal que eu dou conselho, toque só na gaita de Dó, o que não dá pra se tocar você diz que não dá e pronto. não mude de gaita, não usa saco de gaita que eu uso, que eu já tô com oitenta e dois, não vou abandonar, mas eu gosto pra carai, quando eu chego, quando eu vou tocar, eu boto elas todas assim. Nego tira retrato, sabe?

RA - Com relação a marca de gaita, porque eu lhe vi muito tocando a gaita da marca Hering?

RH - Eu adoro a Hering. Se pudesse, porque eles me davam de graça. Se eu pudesse, eu não falava de outra. Ela é fraquinha. O *Ronald*, que foi um gaitista maravilhoso da orquestra de gaita de Curitiba... ele fazia umas Hering pra mim. Ele pegava e montava as gaitas. Ele comprava as peças na Hering e montava. Eu acho a gaita mais gostosa do mundo... Se fosse a Vera Fischer nova... É a Hering. É, mas é fraca. Você tem que tocar nela de leve. Eu tenho um saco de gaita Hering e tenho uma só Suzuki, que quase que não sai de casa. Quando eu vou pra essa gravação por aí, eu levo Hering. Nem tenho mais Hohner. Porque eu tinha umas Hering's muito boas que o Jeová preparou pra mim. Agora o Jeová fazer um negócio que ele me fodeu. Que ele botava tudo em quatro, quatro, três e ele não afinava raspando.

Ele botava um pesinho. E com o desaparecimento dele estou meio a pé. Eu estou vendo que caminho que eu vou tomar. Eu acho que eu vou passar a comprar umas Hering's. Nuns caras chamados *Os Harmônicos*, que tem um conjunto de gaitas lá em São Paulo. Que é a que a faliu, mas teve um cara que comprou e que ainda estão fabricando algumas. Eu acho a Eric muito boa. Muito. As últimas, não sei como é que estão as novas. Muito boa porque ela é macia, mas desafina muito. me dá uma nota só a gaita quebrou a palheta... já mando pro cara fazer. Já mandava pro Jeová. [...] Eles me davam umas dez gaitas por ano, pô. Aí, é tranquilo. Eu ligava pra lá pra Nadine, secretária do presidente, e ela me dava. Agora, eu não sei como é que vai ser minha vida. Mas eu tenho aqui uma de cada tom.

RA - Você acha que a sonoridade na Hering, que você teve esses anos todos com ela, se tornou uma marca desse som?

RH - Não, a minha marca foi criada com a Hohner. Essas gravações que eu que você ouviu minhas aí, que você gosta pra caralho, eu gravei quase tudo com a Hohner. Muito bem afinadas pelo Jeová e as, e as antigas que tudo era Hohner. Agora a Hering entrou nessa minha vida de produtor de samba. Ela ficou. Ela era do ruim, de uns dez anos pra trás dela do jeito que ela ficou muito... ela ficou boa, não era muito boa, mas era boa e macia gostosa. Agora, a Hohner é muito melhor pra você tocar, pra você ter um desempenho de gaitista total, se você quiser fazer o sopro com força. Ela te aguenta. Se você está fazendo show com a Hering, você dá aquela porrada, que você toca com força mesmo... igual eu toquei com o Gilberto Gil. Não sei se você já viu um vídeo... *Esses moços...* com Gilberto Gil[...] quando era uma música só, ia com todo fôlego pra cima da gaita e quando se eu pisei em cima da Hering, ela fala: - para aí, para. Eu vou com meio sopro pra cima dela. Com a Hering, quando eu toco, eu toco devagarzinho. Baixinho. Agora a Suzuki você pode dar porrada nela, que ela aguenta.

RA - A Suzuki aguenta mais do que Hohner? Será? Ou é o mesmo padrão?

RH - Ela é muito forte, ela é muito forte. Tá certo, é a vantagem que ela tem. Que esse negócio de brasileiro, né? Começa, de repente, sim. Botar um latão vagabundo, a gaita ficar enferrujada, essas coisas, eu aconselho você, se você gosta da Hohner, fique com a Hohner. Não sei como que ela tá no momento, que ela tá sendo fabricada na China, parece. Não sei. Aí tudo bem, aí eu não sei te dizer, eu não tô atualizado com isso. Eu tenho uma Suzuki que eu adoro e tenho minhas Hering's aqui.

RA - Foi bem até tirada essa dúvida se a gaita Hering tinha... vamos dizer assim uma “corresponsabilidade” com a sonoridade brasileira que você tira. Mas aí não, aí é o músico, é a sua expressão.

RH - Ela tem... que eu gravei muito sambinha por aí, com a Hering. Mas não é por isso que, por essa razão não. Essa questão de ter a gaita no tom. Estou usando... eu tinha estoque aqui de Hohner, também em vários tons e deixei de ter. Aí eu plantei estoque de tons que a Hering fabricava pra mim, eu tenho. Mas eu não acho... ela não dá nem pra saída com a Hohner e nem com a Suzuki. Mas do meu jeito de tocar... quando eu tinha, eu tinha umas Hering preparada pelo *Ronald*, que puta que pariu! “Uma tesão” tocar. E o biquinho dela, a chavinha é molinha. Hum. A Suzuki é larga. A Hering é magrinha aquela orelhinha da perna fininha, gostosa. E o som é muito gostoso, se você souber tocar bem baixinho, gera som bonito sim. Mas tem que saber, né?

RA - A técnica que você foi até desenvolvendo, já falou da técnica por exemplo de uma reprodução de uma sanfona ou de uma escala específica, ela também tem a ver com essa questão da brasilidade? Por exemplo, uma escala nordestina, colocada em determinada improvisação ou da sua expressão.

RH - Eu faço questão de ouvir. Eu, eu sou assim. Sou assim e nunca estudei. Aconselho a você que faça. Aqueles que estudam de escala de todo mundo faz. Eu aconselho você a fazer. Depois você procura “abrasileirar”, mas procure conhecer aquilo, eu não sei, nunca tive saco pra ficar sentado aqui, fazendo escala na gaita não. Tudo que eu toco, eu pego. Eu sempre dizia uma frase... que agora eu não digo mais, se tiver uma gaita... uma porra de uma música que eu não consigo tocar, eu jogo a gaita fora. Se algum gaitista tocou, eu toco. Eu estou me referindo à música com anotação, não estou falando é ficar botando a língua no meio, fazendo aquele negócio do tango, não. Eu dizia isso, e é verdade. Se fosse possível fazer na gaita eu fazia. Agora tem essa jogada de língua [...] dá um *tremolo*. Eu não sei fazer. *Fred Williams* botava uma gaita na boca, fazia com a língua assim, ó. Uma nota só. Entendeu? Cada um tem o seu jeito. Se toca botando a língua na frente pra entrar no buraco. Eu toco de bico. Eu sou igual ao *Toots Thielemans*, a minha técnica é de bico. Quem tem um sopro maravilhoso, quando ele toca baixinho quando, é lindo o som é o *Maurício*. E quem tem um som muito lindo dos modernos, o som de gaita do *Gabriel Grosse*, é lindo demais. O som que ele faz. Sou fã do som de... e da técnica que ele conseguiu desenvolver na gaita. Ele é realmente um fenômeno, aquele menino. É um fenômeno.

RA - A escolha do repertório pra esses CDs de gaita. Você tem ali em oitenta e sete você fez... eu vou chamar de *trilogia*... você fez uma *trilogia* muito interessante que foi *Interpretando Luiz Gonzaga, o Realejo e a Sanfona* com Sivuca e o próprio *O Tocador de Realejo*. Que é oitenta e sete. Ficou os três coladinhos e bem regionais assim, né?

RH - É, porque... por causa... quando eu entrei com a história do realejo, já rolou uma afinidade com Sivuca, que Sivuca foi também aluno de Guerra-Peixe. A gente tinha uma afinidade por intermédio do Mestre, que a gente chamava. Sim. Eu amo que a Peixe e o Sivuca também. Sivuca estudou com Guerra-peixe em Recife, onde Guerra escreveu o livro *Maracatus do Recife*. Aí a gente quando conversava, começava a conversar sobre Guerra-Peixe, Pixinguinha, as conversas eram essas. Aí,, um dia Sivuca falou assim: - *Oh Rildo, por que a gente não faz um show junto?* Aí o Chico Recarey tinha me convidado... eu fazia a abertura de um show do Martinho da Vila numa casa, chamada Asa Branca, aqui no Rio de Janeiro, o Chico Recarey falou: - Eu tenho uma casa de “granfino” lá no Ipanema, Leblon, chamado **Estroá** eu queria fazer um show com você lá. [...] Eu me encontrei com Sivuca, e falei: - *Vamos fazer um show juntos, “os cara me chamou pra eu fazer”, vamos fazer nós dois?* O show foi um sucesso filha da puta. Aí, daquele show, nasceu aquele disco. Que eu acabei de sacanagem, um pot-pourri de choro, que eu termino com *Apanhei-te Cavaquinho* e o Edu fazia o *Apanhei-te Cavaquinho* tocando em DÓ SUSTENIDO fica mais fácil que tocar em DÓ. Ficou correndo pra caralho. Eu fiz o pot-pourri com... essa história de fazer essa história de *Apanhei-te Cavaquinho*, em RÉ BEMOL, ou em qualquer um que seja dependendo da gaita, se tivesse com uma gaita de RÉ seria MI BEMOL, se fosse em FÁ, seria FÁ SUSTENIDO. Mas daí, eu cheguei lá na Rússia, quando eu me apresentei... eu fazia um, tocava o que fosse... fiz vários programas de televisão, assim eu falei um pot-pourri ritmos brasileiros, aí eu começava tocando - *É Tarde Eu Já Vou Indo, Preciso...*, aí mudava - *Se Caso Você Chegasse* [...] aí em RÉ BEMOL [...] uma vez lento, com a orquestra, aí parava mesmo [...], falava pro pandeiro: - Pode botar a velocidade que você quiser na mão. Porra, o auditório vinha abaixo. Era engraçado e mudava, mas só não mudava a música do final. Esse disco do Sivuca eu fiz a graça. Eu falei: - Sinuca, vai nessa? Ele disse: - Vamos embora. DÓ SUSTENIDO! E está lá. Está gravado.

RA - Essa escolha do repertório dos trabalhos de gaita, sempre teve essa intenção? É música brasileira, seja autoral ou não.

RH - Sim. Brasileira sempre. Agora fazendo alguma concessão para que alguma brasileira, mas que seja meio *standard*, igual no meu com *Cia das Cordas*, meu com *Romero*

Lubambo. Eu gravei *Beijo Partido*, gravei *Lígia*, do Tom... músicas que as pessoas conheçam. Para que possa fazer o show... o show não ser chato, cara. Coisa mais chata que você numa boate, o cara que vai beber, que não tem nada que não ser... normal. O cara vai pra uma boate com a gata dele, senta a bunda lá, o cara toca... tocando só a música autoral, não dá, bicho. O cara quer ouvir um Tom Jobim, que ouvir não sei o quê... e a pessoa botar isso na cabeça, custa muito. Já botei na minha cabeça. Agora... Eu vou fazer... devo fazer dois discos aí. Dois... Tô com três projetos. Autorais. Um de gaita e um outro cantando com minha filha, *Eu e Minha Filha*, eu já fiz um volume um. Eu não sei se você tem essa. Tá nas plataformas. Aí eu vou fazer um autoral, que eu tô cheio de música com letras boas, cantando com a minha filha. E eu tô com a ideia de escrever, aí, isso vai demorar. Os quartetos de cordas que eu tenho uns trabalhos de gaita de quarteto de corda, difícil pra caralho, que eu escrevi, uns troços complicadíssimos, que eu tenho umas cinco, seis músicas assim. Mas eu tô pensando em deixar aquilo como estudo e fazer um disco de chorinhos com quarteto de corda e gaita. E eu tô pensando em fazer isso. Talvez eu faça quarteto de corda e contrabaixo. Aí fica foda. Eu escrevo o quarteto de cordas e toco a gaita. Na gaita de dó. Isso que eu falei, que eu tenho saco de gaita, mas eu vou gravar. Esse disco com a Maria Teresa Madeira, é tudo com a gaita de dó. Eu só usei a gaita de ré pra tocar *O Algodão* do Luiz Gonzaga, porque precisa fazer aquele negócio... daquele negócio com a gaita do tom que faz.

RA - Esse estava aqui catalogado que é *Rildo Hora e Patrícia Hora – Eu e Minha Filha* de dois mil e quinze.

RH – É bonito esse disco.

RA – Como você observa a trajetória da gaita no Brasil desde o início... desde que o Edu até agora?

RH - Eu acho, eu acho que atualmente, estamos na melhor fase. Porque antigamente, quando eu, era criança, eu só ouvia falar no Edu e no Fred Williams. Depois comecei... conheci Maurício, aí tinha Maurício... o Edu já estava saindo, se aposentando, ficando idoso, aí... mas agora, tem uma geração nova, tá uma porrada de nego tocando pra caralho, cara. Tem muito bons gaitistas por aí, que não tem nome. Muitos, muitos valores [...] mas quando tem Festival de gaita, eu acho engraçado falar... quando às vezes organiza festival assim... organizado Ceará, né? Quando eu chego, é todo mundo que faz “concurso” de escala pra mostrar que toca mais que eu, eu não tô nem aí[...] é engraçado, nego, começa tocar muita

nota pra mostrar que... Tocar, é tocar com coração. Pode ser com muita nota ou com pouca nota, mas você tem que interpretar o negócio. Esse é que é o grande lance da música. Não é? Agora é bom ter técnica. É bom. Sim. Mas não é a coisa principal. É bom ter a técnica que é pra você tocar as coisas que você quiser. Mas não fica fazendo exibição de escala, é muito chato. Eu acho que não leva a nada. Qualquer lugar que abre uma porta assim... aqueles clichês... pô, tudo igual, pô, vai tomar no cu. Eu gosto de ouvir o *Miles Davis*, os caras tão criativos pra caralho. Mas mesmo esses caras... é chato, tem horas que jazz é chato pra caralho. Prefiro chorinho.

RA - Então professor, eu queria lhe agradecer muito, eu tomei esse seu tempo. Sua gentileza de poder contribuir, pra gente, entender melhor essa gaita aqui no Brasil e a ideia de realmente fazer essa pesquisa para analisar como a gaita se comporta no Brasil e como ela se desenvolveu e se transformou numa gaita com a identidade brasileira.

RH – É. Ó, ela tá muito bem nesse sentido ó, cê tem o Gabriel, também tem o pé bem dentro do Brasil ali, porque ele faz muita coisa de baiãozinho. Está mais pro jazz, mas ele é bom. Tem o Vitor, não sei se cê conhece.

RA - Vitor Lopes...

RH - É bom pra caramba. Muito bom. O Pablo está indo bem, mas ainda não está nesse nível aí. E tem um outro que é anestesista, que toca pra caralho, que eu vou ver no festival. É anestesista. É médico. E tem um monte de gente tocando bem. E pelo que eu tô vendo, só de ver você falar, eu já vi, você vai ser um grande gaitista, porque você já tá falando que toca só na gaita de dó, você já tá fazendo curso superior, então você vai embora. Continue assim. É esse o caminho certo, cê tá no caminho certo. Se eu fosse mais jovem agora, eu jogava... eu não jogava as gaitas fora, não, tipo esse nego me chamava, eu falo, vem brincar com o Zeca Pagodinho, vai gravar um calango amanhã. Se eu chegasse no estúdio, tá em FÁ maior, eu pego a gaita [...] a minha maior arma pra show, quando eu vou fazer um show, chego num lugar pra fechar. Eu digo assim: - Ah! Que prazer estar aqui na casa noturna. Eu vou tocar um calango que eu fiz agora pro nome do lugar. O calango já é sempre a mesma coisa porque é um improviso que eu faço sim[...] aí o produzo em cima disso um tempão. Estou com a gaita de sol. Não dá para fazer isso com a gaita de dó. Esse troço aqui é brasileiro demais. Aí eu digo que eu não estou fazendo improviso, rapaz. Olha o frevo aí.

RA - Eu fico muito feliz e eu lhe agradeço muito, muito mesmo, de ter aceitado essa entrevista.

RH - Foi muito agradável pra mim. Confesso pra você que é chato dar entrevista, mas uma entrevista dessa... agora vai demorar muitos anos pra fazer. E você... nunca ninguém fez uma entrevista comigo que soubesse tanto da minha vida de gaitista como você. Me deu o prazer em conhecer a pessoa e o estudante.

APÊNDICE B - TRANSCRIÇÃO DE ARARA

ARARA

Compositor: Rildo Hora

Transcrição: Rinaldo Alexandre

Harmonica

"A"

5

Harm.

10

Harm.

15

Harm.

20

Harm.

25

Harm.

30

Harm.

Ao "A"

Chords for Section "A": G, D, Em, C, G/B, D7, G, G, A/G, C/G, D, G, D.

Chords for Section "B": Em, C, G, B7, Em, C/G, G, A/G, G, B7, E7, A7, D7, Am7, D7, Am7, D/F#, B7, E7, A7, D7, Am7, D7, Am7, D7, G.



Acesso ao álbum O Tocador de Realejo (YouTube)

APÊNDICE C - TRANSCRIÇÃO DE PIPOCA NO FOGO

PIPOCA NO FOGO BAIÃO

RILDO HORA
Compositor

Flute

6

Fl.

12

Fl.

17

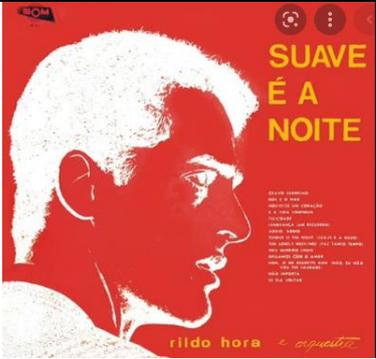
Fl.

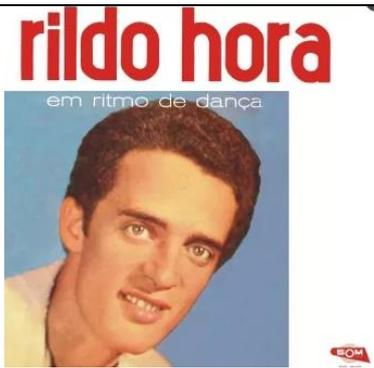
Chords: E7, A, B7, E7, A, E/G#, F#m, B7, E



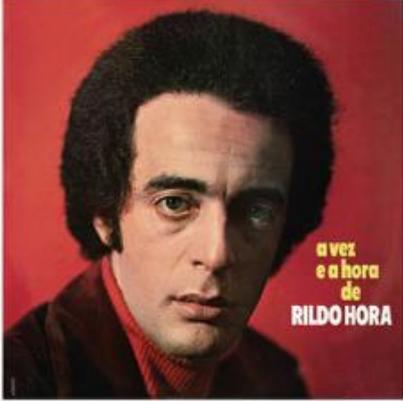
Acesso à música Pipoca no Fogo (YouTube)

APÊNCIDE D - DISCOGRAFIA DE RILDO HORA

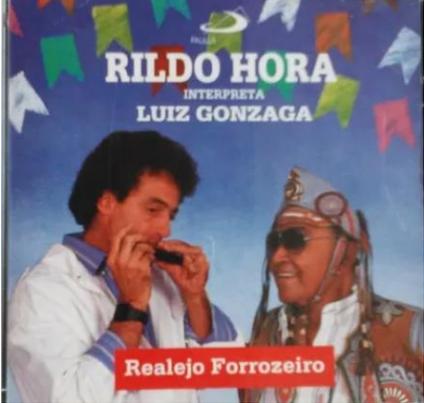
| <p style="text-align: center;">ÁLBUM</p> <p style="text-align: center;">SUAVE É A NOITE: RILDO HORA E ORQUESTRA</p> | <p>Lançado em 1962, pela gravadora SOM, com produção de Nazareno de Brito</p> |
|---|---|
|  | <p style="text-align: center;">Faixas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. CRAVO VERMELHO - Pernambuco/Sérgio Malta 2. NÓS E O MAR - Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli 3. HOUVESSE UM CORAÇÃO - Britinho/Nazareno Brito 4. E A VIDA CONTINUA - Evaldo Gouveia/Jair Amorim 5. FELICIDADE - Sérgio Malta/Al Marine 6. LEMRANÇA (UM RECUERDO) - Chucho Matinez Gil 7. ADDIO, ADDIO - Modugno/Migliacci 8. TENDER IS THE NIGHT (SUAVE É A NOITE) - F. Webster/S. Fain 9. TEN LONELY WEEKENDS (FAZ TANTO TEMPO) - Sid Tepper/Roy C. Bennet 10. MEU QUERIDO LINDO - Canarinho/Moacyr Franco 11. BRIGAMOS COM AMOR - Gracindo Jr./Rildo Hora 12. NON, JE NE REGRETTE RIEN (NÃO, EU NÃO VOU TER SAUDADE) - C. Dumont/M. Vaucaire 13. NÃO IMPORTA - Rossini Pacheco 14. SE ELA VOLTAR - Adaptação de Fred Jorge |

| | |
|---|---|
| <p style="text-align: center;">ÁLBUM</p> <p>RILDO HORA: EM RITMO DE DANÇA</p> | <p>Lançado em 1962, pela gravadora SOM</p> |
|  | <p>Faixas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ritmos do Brasil - Menino de Braçanã (Luiz Vieira/Arnaldo Passo) * Samba no Perroquet (Djalma Ferreira) * Linda Flor (Luiz Peixoto/Marques Porto/H. Vogeler) * Apanhei-te Cavaquinho (Ernesto Nazareth) 2. Tema do Amor Triste (Rildo Hora/Clovis Mello) 3. Adeus à Solidão (DailtonVogeler) 4. Casa de Marimbondo (Maurício Einhorn/Arnaldo Costa) 5. Samba da Madrugada (Dora Lopes/Carminha Mascarenhas/Herotides) 6. Meu Samba Não Morreu (Dora Lopes/Carminha Mascarenhas) 7. Dynamite (J. Tilmans) 8. Procuro Alguém (Antônio Bruno) 9. Cigana (Oscar Macedo/Osias Macedo) 10. Tu (Ed Lincoln/Silvio César) 11. Pergunte ao Meu Coração (Deraldo Oliveira/Washington Marinho) 12. PatatiPatatá (João Roberto Kelly). |

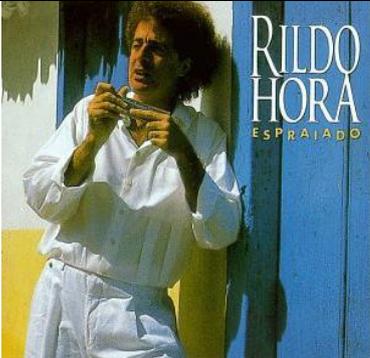
| ÁLBUM | |
|---|--|
| <p>SAMBA MADE IN BRAZIL/RILDO HORA E CLUBE DOS 07</p> | <p>Lançado em 1964, pela gravadora COPACABANA e produzido por Nazareno Brito e arranjos de Sérgio Carvalho</p> |
|  | <p>Faixas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. BATIDA DIFERENTE - Durval Ferreira/Maurício Einhorn 2. ILUSÃO À TOA - Johnny Alf 3. HORA'S BLUE - Lusinete Alcântara 4. BRASILIAN BOSSA - Paulo Valdez 5. AMANHECENDO - Roberto Menescal/Luis Fernando Freire 6. ADOREI MILHÕES - Nazareno Brito/Newton Ramalho 7. ESSE NOSSO JEITO - Rildo Hora/Gracindo Jr. 8. CARNAVAL TRISTE - Sérgio Carvalho/Paulo Bruce 9. UM BRASILEIRO NOS STATES - Rildo Hora/Marcos André 10. MENINO JOÃO - Waltel/Joluz 11. AMANHÃ NO POSTO SEIS - Armando Cavalcanti 12. UM SONHO PARA DOIS - Rildo Hora/Clóvis Melo |

| ÁLBUM | |
|---|---|
| <p>A VEZ E A HORA DE RILDO HORA</p> | <p>Lançado em 1971, pela gravadora RCA, com Direção Artística de João Costa Netto e Arranjos de Chico de Moraes, Guerra-Peixe e Rildo Hora</p> |
|  | <p>Faixas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. LEONOR – Rildo Hora 2. PANORAMA, SEGUNDO RODRIGO – Rildo Hora/Antônio Carlos 3. ASSIM NA TERRA COMO NO CÉU – Nonato Buzar/Roberto Menescal/Paulinho Tapajós 4. O PIÃO – Rildo Hora/Heitor Quintella 5. O EMPANADOR – Rildo Hora 6. O SACI-PERERÊ – Rildo Hora/Humberto Reis 7. A CANOA – Rildo Hora/Sérgio Bittencourt 8. TANTAS RUAS NAMOREI – Rildo Hora 9. CANÇÃO QUE NASCEU DO AMOR – Rildo Hora/Clóvis Melo 10. CIRANDA, TEREZINHA E PASSARAIO – Rildo Hora 11. O CONTADOR DE ESTÓRIAS – Rildo Hora 12. CHORAR PRA QUÊ – Rildo Hora |

| | |
|--|---|
| <p style="text-align: center;">ÁLBUM</p> <p style="text-align: center;">O TOCADOR DE REALEJO</p> | <p>Lançado em 1987, pela gravadora RCA, produzido pela R.H. PRODUÇÕES ARTÍSTICAS e arranjos de Rildo Hora</p> |
|  | <p>Faixas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ARARA – Rildo Hora 2. SINHÁ TÔ – Rildo Hora 3. CHORINHO PRA ELE – Hermeto Pascoal 4. MORRO VELHO – Milton Nascimento 5. ALGODÃO – Zé Dantas/Luiz Gonzaga 6. CANTO DE SEDE – Rildo Hora/Paulo George 7. XENGO – Rildo Hora/Humberto Teixeira 8. O OVO – Hermeto Pascoal 9. BRABEIRA – Rildo Hora 10. SÉRIE PAI PARA FILHO (Nº 1 – DE PAI PARA FILHO / A MEU FILHO MISAEEL; Nº 2 – COE COE / A MEU FILHO ZIRALDO; Nº 3 – CAFUZA / A MINHA FILHA PATRÍCIA) – Rildo Hora |

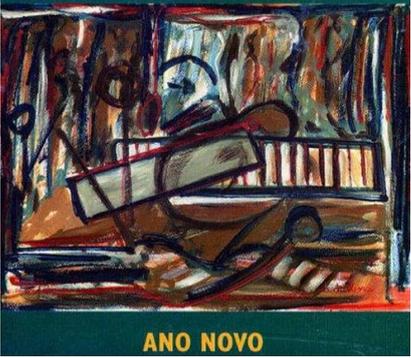
| <p style="text-align: center;">ÁLBUM</p> <p>RILDO HORA INTERPRETA LUIZ GONZAGA-REALEJO FORROZEIRO</p> | <p>Lançado nos estúdios da SOM LIVRE e distribuído pela Editora PAULUS, com produção da R.H. PRODUÇÕES ARTÍSTICAS e arranjos de Rildo Hora</p> |
|---|---|
|  | <p>Faixas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ASA BRANCA/ASSUM PRETO – Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira 2. FUGA DA ÁFRICA – Luiz Gonzaga 3. XOTE DAS MENINAS/CINTURA FINA – Luiz Gonzaga/Zé Dantas 4. QUI NEM JILÓ/XANDUZINHA – Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga 5. A VIDA DO VIAJANTE/A VOLTA DA ASA BRANCA – Luiz Gonzaga/Hervê Cordovil – Zé Dantas/Luiz Gonzaga 6. BAIÃO/A DANÇA DA MODA - Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga - Luiz Gonzaga/Zé Dantas 7. XAXADO/BAIÃO DA GAROA - Luiz Gonzaga/Hervê Cordovil 8. RESPEITA JANUÁRIO/NO MEU PÉ DE SERRA - Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga 9. FORRÓ NO ESCURO/VEM MORENA – Luiz Gonzaga - Zé Dantas/Luiz Gonzaga 10. LOROTA BOA/IMPERTINENTE - Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga – Luiz Gonzaga |

| ÁLBUM | |
|--|---|
| <p>RILDO HORA E ROGÉRIO LUBAMBO/ AUTONOMIA</p> | <p>Lançado em 1990, no estúdio MASTER STUDIOS, sob licença de VISION Comercial Fonográfica e distribuído por Edições Paulinas. Produção de Rildo Hora e Carlão e arranjos de Rildo Hora</p> |
| <div style="text-align: center;"> <p>RILDO HORA ROGÉRIO LUBAMBO</p>  <p>VÍCIUM AUTONOMIA</p> </div> | <p>Faixas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. SAMPA – Caetano Veloso 2. BEIJO PARTIDO – Toninho Horta 3. LÍGIA – Tom Jobim 4. FOLHAS SECAS – Nelson Cavaquinho/Guilherme de Brito 5. DE FRENTE PRO CRIME – João Bosco/Aldir Blanc 6. AUTONOMIA – Cartola 7. DA COR DO PECADO – Bororó 8. DE CONVERSA EM CONVERSA – Lucio Alves/Haroldo Barbosa 9. VISGO DE JACA – Rildo Hora/Sérgio Cabral 10. CALANGO VASCAÍNO – Martinho da Vila |

| | |
|---|--|
| <p style="text-align: center;">ÁLBUM</p> <p>ESPRAIADO</p> | <p>Lançado em 1992, nos estúdios Transamérica, mixado no Estúdio Som Livre e produzido pela R.H. Produções Artísticas para Caju Music</p> |
|  | <p>Faixas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. TRILHOS URBANOS – Caetano Veloso 2. CABRIOLA – Rildo Hora 3. CANÇÃO DA AMÉRICA – Milton Nascimento/Fernando Brant 4. POPICA DE FOGO – Rildo Hora 5. NA BATUCADA DA VIDA – Ary Barroso/Luis Peixoto 6. BAIÃO DE FLOR – Misael Hora 7. CERTAS CANÇÕES – Tunai/Milton Nascimento 8. CHORINHO NERVOSO PRO HERMETO PASCOAL – Rildo Hora 9. CANÇÃO QUE NASCEU DO AMOR – Rildo Hora/Clovis Mello 10. ESPRAIADO – Rildo Hora/Sérgio Cabral 11. CÓE CÓE – Rildo Hora 12. A IMPLOSÃO DA MENTIRA OU O EPISÓDIO DO RIOCENTRO – Rildo Hora/Affonso Romano de Sant’Anna |

| <p style="text-align: center;">ÁLBUM</p> <p>RILDO E CIA DAS CORDAS/ROMANCE</p> | <p>Lançado em 1996, pela VISON Produções Artísticas, com arranjos de Gilson Peranzetta (faixas 3, 4 e 10), Leandro Braga (faixas 1, 8 e 9), Leonardo Bruno (faixas 2, 5, 6 e 12), Marcos Pereira (faixa 7) e Rildo Hora (faixa 11)</p> |
|--|--|
|  | <p>Faixas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. CAIS – Milton Nascimento/Ronaldo Bastos 2. FALTANDO UM PEDAÇO – Djavan 3. BILHETE – Ivan Lins/Victor Martins 4. ANDORINHA – Tom Jobim 5. A ILHA – Djavan 6. PRECISO APRENDER A SER SÓ – Gilberto Gil 7. NASCENTE – Flávio Venturini/Murilo Antunes 8. LINDEZA – Caetano Veloso 9. MAL DE MIM – Djavan 10. SORRIR – Gilson Peranzetta/ Nelson Wellington 11. ANO NOVO – Rildo Hora 12. MINHA – Francis Hime/Rui Guerra |

| | |
|---|---|
| <p style="text-align: center;">ÁLBUM</p> <p>RILDO HORA/VIRTUOSO</p> | <p>Lançado em 2002, pela gravadora VISOM, com arranjos de Gilson Peranzetta (faixa 11), Leandro Braga (faixas 1 e 6), Leonardo Bruno (faixas 10 e 12), Marcos Pereira (faixa 4), Rildo Hora/Romero Lubambo (faixas 2, 3, 5, 7, 8 e 9) e Marcelo Salazar (faixa 13)</p> |
|  | <p>Faixas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. MAL DE MIM – Djavan 2. DE CONVERSA EM CONVERSA – Lucio Alves/Haroldo Barbosa 3. LÍGIA – Tom Jobim 4. NASCENTE – Flávio Venturini/Murilo Antunes 5. BEIJO PARTIDO – Toninho Horta 6. CAIS – Milton Nascimento/Ronaldo Bastos 7. SAMPA – Caetano Veloso 8. DE FRENTE PRO CRIME – João Bosco/Aldir Blanc 9. FOLHAS SECAS – Nelson Cavaquinho/Guilherme de Brito 10. A ILHA – Djavan 11. BILHETE – Ivan Lins/Victor Martins 12. FALTANDO UM PEDAÇO – Djavan 13. NA BAIXA DO SAPATEIRO – Ari Barroso |

| | |
|---|--|
| <p style="text-align: center;">ÁLBUM</p> <p>ANO NOVO/RILDO HORA E MARIA TERESA MADEIRA</p> | <p>Lançado em 2003, pela R.H. Produções Artísticas com Arranjos Rildo Hora</p> |
| <p>Rildo Hora e Maria Teresa Madeira</p>  <p style="text-align: center;">ANO NOVO</p> | <p>Faixas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ANO NOVO – Rildo Hora 2. CHORINHO PRA ELE – Hermeto Pascoal 3. CABULOSO – Jacob do Bandolim 4. CANÇÃO QUE NASCEU DO AMOR – Rildo Hora/Clovis Mello 5. MODINHA – Rildo Hora/Sérgio Cabral 6. ALGODÃO – Zé Dantas/Luiz Gonzaga 7. PIPOCA NO FOGO – Rildo Hora 8. ANDA, SAI DESSA CAMA – Rildo Hora/Martininho da Vila 9. MORRO VELHO – Milton Nascimento 10. ESPRAIADO – Rildo Hora/Sérgio Cabral 11. SEM TE ALCANÇAR – Rildo Hora/Elton Medeiros 12. POETA – Rildo Hora 13. PEIXE VIVO – Domínio Público 14. A IMPLOÇÃO DA MENTIRA OU O EPISÓDIO DO RIOCENTRO – Rildo Hora/Affonso Romano de Sant’Anna 15. ALFA E ÔMEGA - Rildo Hora/Affonso Romano de Sant’Anna <p style="text-align: center;"><i>SÉRIE PAI PARA FILHO</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 16. DE PAI PARA FILHO / A MEU FILHO MISAEL – Rildo Hora 17. CÓE CÓE / A MEU FILHO ZIRALDO – Rildo Hora |

| | |
|--|---|
| | 18. CAFUZA / A MINHA FILHA PATRÍCIA – Rildo Hora |
|--|---|