



RILDO HORA, A GAITA BRASILEIRA E HIBRIDISMOS MUSICAIS

Rinaldo Alexandre Gomes da Silva¹ e Jorge Ventura de Morais²

Resumo: A rica e diversa tradição musical brasileira é um caso interessante para se observar e se analisar a questão das influências mais globais sobre elementos mais locais, e vice-versa. Com efeito, no que concerne à cultura, particularmente a música, é difícil de se falar em purezas ou essencialidades. Na verdade, o que se pode observar é que, mesmo naquelas tradições tidas como mais populares, portanto, pretensamente mais puras, há um amálgama de elementos de culturas diversas. Assim, o que nos move neste trabalho não é discutir e analisar se há ou não hibridismos na música brasileira, mas sim o conteúdo e a extensão destes a partir de uma investigação a partir de algumas composições de Rildo da Hora, o que será explicitado no decorrer do trabalho. Desta forma, é nosso objetivo neste trabalho analisar a obra gaitística de Rildo Hora em três fases da sua obra, que delinearemos abaixo. Partimos da hipótese de que a obra de Rildo Hora expressa uma hibridez cultural, particularmente musical, em que elementos tidos como mais universalistas – como o jazz – são fundidos a características musicais originárias de sua região natal, Caruaru (PE).

Palavras-chave: Música brasileira; Gaita; Rildo Hora; Harmônica; Hibridismo Musical.

¹ Mestre em Música (Universidade Federal de Pernambuco); Especialista em Música (Faculdade Venda Nova do Imigrante-Faveni); Especialista em Planejamento e Gestão Organizacional (Faculdade de Administração e Direito da Universidade de Pernambuco-FCAP); graduado em Licenciatura Plena em História (Universidade de Pernambuco); graduado em Licenciatura em Filosofia (Universidade Católica de Brasília). E-mail de contato: rinaldo.gsilva@ufpe.br

²Jorge Ventura de Morais, PhD em Sociologia pela London School of Economics (Londres), é professor do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco. É bolsista de produtividade do CNPq. Suas áreas de interesse em Música são: luteria, colecionismo de LPs, música e tecnologia. Email para contato: venturademorais@gmail.com

RILDO HORA, THE BRAZILIAN HARMONICA AND MUSICAL HYBRIDITY

Abstract: *The rich and diverse Brazilian musical tradition is an interesting case to observe and analyze the issue of more global influences on more local elements, and vice versa. In fact, when it comes to culture, particularly music, it is difficult to talk about purities or essentialities. In fact, what can be observed is that, even in those traditions considered more popular, therefore, supposedly purest, there is an amalgamation of elements from different cultures. Thus, what moves us in this work is not to discuss and analyze whether or not there is hybridity in Brazilian music, but rather, by using the theoretical contributions of both Stuart Hall and Néstor García Canclini, their content and extent based on an investigation about some compositions by Rildo da Hora, which will be explained in the course of work. Therefore, it is our objective in this work to analyze the harmonica work of Rildo Hora in three phases of his work, which we will outline below. We start from the hypothesis that Rildo Hora's work expresses a cultural hybridity, particularly musical, in which elements considered more universalist – such as jazz – are fused with musical characteristics originating from his native region, Caruaru (PE). Our analysis is based on material collected during field work: phonographic records and written and transcribed material (scores) that served as the foundation for the construction of socio-historical knowledge about this issue.*

Keywords: *Brazilian Music; Harmonica; Rildo Hora; Musical hybridity.*

RILDO HORA, LA GAITA BRASILEÑA Y LA HIBRIDEZ MUSICAL

Resumen: *La rica y diversa tradición musical brasileña es un caso interesante para observar y analizar el tema de las influencias más globales sobre elementos más locales, y viceversa. De hecho, cuando se trata de cultura, en particular de música, es difícil hablar de purezas o esencialidades. De hecho, lo que se puede observar es que incluso en aquellas tradiciones consideradas más populares, y por tanto supuestamente más puras, hay una amalgama de elementos de diferentes culturas. Por lo tanto, lo que nos mueve en este trabajo no es discutir y analizar si existe o no hibridez en la música brasileña, sino, a partir de las aportaciones teóricas de Stuart Hall y Néstor García Canclini, el contenido y alcance de esa hibridez a través de una investigación de algunas composiciones de Rildo da Hora, que se explicarán en el transcurso del trabajo. De este modo, pretendemos*

analisar la obra para la armónica de Rildo da Hora en tres fases, que vamos a exponer a continuación. Partimos de la hipótesis de que la obra de Rildo da Hora expresa una hibridez cultural, particularmente musical, en la que se fusionan elementos considerados más universales -como el jazz - con características musicales originarias de su región natal, Caruaru (PE). Nuestro análisis se basa en el material recogido durante la investigación de campo: grabaciones fonográficas y material escrito y transcrito (partituras) que sirvieron de base para la construcción del conocimiento socio-histórico sobre este asunto.

Palabras clave: Música brasileña; Gaita; Rildo Hora; Armónica; Hibridismo musical.

1. Introdução

A rica e diversa tradição musical brasileira é um caso interessante para se observar e se analisar a questão das influências mais globais sobre elementos mais locais, e vice-versa. Com efeito, no que concerne à cultura, particularmente a música, é difícil de se falar em purezas ou essencialidades. Na verdade, o que se pode observar é que, mesmo naquelas tradições tidas como mais populares, portanto, pretensamente mais puras, há um amálgama de elementos de culturas diversas.

Assim, o que nos move neste trabalho não é discutir e analisar se há ou não hibridismos na música brasileira, mas sim o conteúdo e a extensão destes a partir de uma investigação a partir de algumas composições de Rildo da Hora, o que será explicitado no decorrer do trabalho.

Desta forma, é nosso objetivo neste trabalho analisar a obra gaitística de Rildo Hora em três fases, que delinearemos a seguir. Partimos da hipótese de que a obra de Rildo Hora expressa uma hibridez cultural, particularmente musical, em que elementos tidos como mais universalistas – como o *jazz* – são fundidos a características musicais originárias de sua região natal, Caruaru (PE).

2. Rildo Hora e a gaita brasileira

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 odontólogo Misael Sérgio Pereira da Hora e de Cenira Barreto Hora, que 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, em que 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”³.

Nesta conjectura modernista em que Rildo Hora imerge, em especial monta, durante a sua formação, as ideias de uma produção erudita *versus* popular, e 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-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, 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:

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NPeUqe227jw>, publicado em 15/3/2020. Acesso em: 3/1/2021.

Foi essa *brasildade 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.180-181; itálicos no original).

Pois bem, é justamente neste ponto que as influências que marcam a formação de Rildo Hora 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 pseudoelitismo cultural, tratando hierarquicamente manifestações culturais sob o jugo de uma pretensiosa 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 Hora 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 como identidade nacional. Para Wisnik:

[...] Mário de Andrade mergulha de fato nos processos mito poético-musicais da cultura popular, desentranhando dela concepções dionisíaco-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 Hora tem como processo de criação musical 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 Hora 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. (Entrevista, 4/1/2022).

3. A produção fonográfica de Rildo Hora

Em 1962, Rildo Hora lança seu primeiro trabalho como gaitista, o LP intitulado *Suave é a Noite*, com o qual inaugura uma produção de 12 álbuns para a harmônica cromática, cuja sequência é: *Suave é a Noite (1962)*; *Em Ritmo de Dança (1962)*; *Samba Made in Brazil/Rildo Hora e Clube dos 7 (1964)*; *A Vez e a Hora de Rildo Hora (1971)* – este composto por músicas vocais; *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)*.

Esses álbuns demonstram a caminhada que ele fez em direção a uma expressão musical híbrida, através, não apenas de um repertório que se molda neste aspecto, mas também da sonoridade e de estilos musicais que têm como alicerce, entre outros, componentes regionalistas, o samba e o *jazz*, que dão suporte à sua produção.

Rildo Hora 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 colocam como um dos gaitistas brasileiros com identidade própria, inconfundível.

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 tocado 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 sociogeográfico, 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.

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.⁴

Porém, para o nordestino, esse termo toma outra direção, a saber, que 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.

4. 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 Hora

⁴ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/realejo/>. Acesso em: 11/7/2022.

transmite a sua mensagem. Esses *insights* são bastante significativos para entendermos sua obra, bem como a importância por trás de cada produção, o desenvolvimento artístico e o amadurecimento em períodos determinados.

Para tanto, observamos 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, a primeira fase denominamos de *Fase Eclética* (1962 a 1964); a segunda, de *Fase Regionalista* ou *Trilogia Regional* (1987 a 1988); e a terceira, de *Fase Introspectiva* (1990 a 2003).

4.1. Fase Eclética: 1962-1964

Durante o início da carreira como artista instrumental, Rildo Hora passa por um período de produções em que a abrangência de estilos se faz 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 pelos 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 is the Night*, que inaugura a longa produção discográfica do músico. 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]” (Chucho Martínez Gil), “Addio, Addio” (Franco Migliacci/Domenico Modugno), “Ten 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 is the Night”.

No mesmo ano, ele lança *Rildo Hora: Em Ritmo de Dança*, um LP com 12 faixas. Esse trabalho já mostra uma tendência em que o foco principal é a interpretação de músicas brasileiras. A primeira faixa, “Ritmos do Brasil”, 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 – “Dynamite” –, 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. O fato é que os produtores do disco escreveram o nome do compositor de forma errada.

Além disso, um ponto importante a frisar sobre esse 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*⁵ (faixa 9); uma balada (faixa 10) e um Charleston (faixa 7), a única música não brasileira.

Esses dois discos representam uma fase de Rildo Hora 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 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 Vila⁶... 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. (Entrevista, 4/1/2022)

Ao observarmos tal depoimento, notamos que Rildo Hora já tinha o intuito de enveredar por caminhos de uma produção eminentemente brasileira na sua expressividade instrumental. Sua repulsa por esses dois trabalhos divide-se nos seguintes aspectos: em primeiro lugar, é o fato de que tais álbuns não foram feitos com o objetivo de serem originalmente instrumentais, e sim um mero, como ele mesmo diz, *playback* – destinados a cantores, em que foram retiradas as vozes e colocada a

⁵ O *Saeta*, chamado de dístico religioso, é cantado em certas celebrações. As *saetas* são comuns nas procissões que acontecem em algumas regiões espanholas durante a Semana Santa.

⁶ Na verdade, os compositores da referida música são Maurício Einhorn e Arnaldo Costa.

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*. Esse 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 o 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 da estética das *big bands* americanas.

O 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) e “Um Sonho Para Dois” (Rildo Hora/Clóvis Mello).

Essa Fase Eclética tem duplo resultado, com 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.

4.2. Fase Regionalista ou Trilogia Regional: 1987 a 1988

Na segunda metade 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 esse 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 concepção desse disco. Nesse 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 o forró, até a música mineira. Nessa ocasião, a união entre esses dois instrumentos, a gaita cromática (realejo) e a sanfona, abre um horizonte relativo à produção de arranjos que permitiram performances mais regionalistas, uma vez que as linguagens e a sonoridade extraídas

desta união propiciaram o desenvolvimento de novos trabalhos bem mais direcionados ao regionalismo.

No 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. (Entrevista, 4/1/2022)

Esse 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 Hora encerra essa 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 do disco, Luiz Gonzaga afirma que o gaitista mostra o “seu talento de músico sensível às coisas do Brasil”.

Nesse mesmo encarte, Rildo Hora 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 barro 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 também na sua premissa – a interpretação da música brasileira como sua prioridade estético-musical –, e que ele 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.

4.3. 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: ele torna-se um dos maiores nomes deste mercado.

Nesse 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*. Esse 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, concebidos a partir de premissas em que a interpretação e os improvisos afloram da pura intimidade dos músicos, como a brasilidade explícita em cada faixa.

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

Em 1992, é lançado o álbum *Espraiado*, que será uma analisado mais adiante.

Em 1996, surge o CD *Rildo e Cia. das Cordas: Romance*, que traz uma linguagem que associa brilhantemente a música de concerto 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). Os arranjos foram 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 às estruturas dos arranjos.

Unidos a esta formação, apresentam-se o saxofone, a flauta, o trombone, o piano, o violão, a bateria e o contrabaixo elétrico, que proporcionam a movimentação e o “sotaque” necessários como marca registrada da sonoridade brasileira. Rildo Hora 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 a utilização 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, com um arpejo executado pelo violão e uma nota na região aguda da gaita em fermata encerrando a ideia melódica. 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*. Nesse 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. Em tal momento, Rildo Hora traz arranjos que abrem a improvisação e a interpretação livres. Um CD em que 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 Hora lança *Ano Novo: Rildo Hora e Maria Teresa Madeira*. Em entrevista concedida para este trabalho, em 4/1/2022, ele 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 harmonias bem elaboradas, repletas de 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”).

Nesse trabalho, nota-se bastante a influência de Guerra-Peixe, tendo como exemplo o arranjo feito para “Algodão”, dos compositores Luiz Gonzaga e Zé Dantas, no qual 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 Hora também traz uma consciência política e histórica bastante apurada. Na sua composição “A Implosão da Mentira ou o Episódio do Riocentro”⁷, o músico traz tensão e suspense em um diálogo ora cadenciado, ora caótico, característico de composições modernistas. Um exemplo de visão moderna de composição com influências stravinskyanas⁸. 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”.

Neste disco, é colocada, sem economia, toda a criatividade 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 trazendo não apenas seu virtuosismo em sua plenitude, mas, também, sua expressividade como um gaitista referencialmente brasileiro.

⁷ Referência ao incidente ocorrido no Centro de Convenções do Rio de Janeiro (Riocentro) em 30/4/1981. No dia em questão, foi 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 paraquedista Wilson Luís Chaves Machado, proprietário do veículo.

⁸ Referente ao russo Igor Fiodorovitch Stravinsky (1882-1971), um dos mais representativos compositores modernistas do século XX.

4.4. Por onde andou Rildo Hora?

Dedicamos este espaço para fazer um breve – mas importante – relato sobre a produção de Rildo Hora entre os anos de 1965 e 1985, ou seja, o espaço temporal entre as duas fases de sua produção gaitística, de acordo com nossa classificação acima. São duas décadas de intensa atividade artística que estão pulverizadas entre criações como compositor, cantor, produtor musical, arranjador e *performer*.

Apesar de não fazer parte do escopo desta pesquisa, fez-se necessária a exposição desse período para que tenhamos uma visão ampliada da carreira deste músico, entretanto, como alertado acima, quanto à brevidade do relato, iremos tecer comentários 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 Hora lança o compacto duplo⁹ *Rildo Hora no Bar Cangaceiro*, pelo selo Copacabana. Esse trabalho conta com quatro 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 nessa década vem em 1969, quando 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, que foi realizado em parceria com o cantor Orlando Silva. Em entrevista ao programa *Converso*¹⁰, Rildo Hora 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. O LP contém as seguintes faixas: “Leonor”

⁹ 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).

¹⁰ Programa *Converso* - Instituto Jacob do Bandolim (Parte 02) exibido em 25/9/2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kq3G8nT-VVk>. Acesso em: 28/6/2022.

(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 Nasceu do Amor” (Rildo Hora/Clóvis Melo), “Ciranda, Terezinha e Passaraio” (Rildo Hora), “O Contador de Estórias” (Rildo Hora) e “Chorar Pra Quê” (Rildo Hora).

Esse é um trabalho que traz músicas compostas e cantadas por Rildo Hora, em que a gaita surge como participante 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 duas faixas: “Diferença” (com participação de Elizabeth Viana) e “Anel de Latão”, composições cantadas por Rildo Hora. Em 1973, participa do emblemático álbum de estreia do cantor e compositor Luiz Melodia, em que toca gaita na terceira faixa, “Estácio, Holly Estácio”, que, como afirma Pedro Só (2013, p. 257), contém a “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 Globo¹¹, 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. Esse trabalho se destaca pela qualidade dos arranjos de Luiz Eça e Radamés Gnattali e pela participação de grandes músicos, a exemplo de Toots Thielemans na faixa “Transversal do Tempo”. Em entrevista para o documentário *Galo de Briga*¹², 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 e Aldir Blanc.

Em 1980, lança o álbum Rildo Hora, em parceria com Sérgio Cabral, o qual contém as faixas “Arraia-Miúda” (Rildo Hora/Sérgio Cabral), “Rancheira do Bóia-Fria” [para três vozes] (Rildo Hora/Sérgio Cabral), “Toca, Gilberto” (Rildo Hora/Sérgio Cabral), “Por Que Não?” [Instrumental] (Rildo Hora), “Banda de Ipanema” (Rildo Hora/Sérgio Cabral),

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5u5WE4bYgNQ>. Acesso em: 29/6/2022.

¹² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8W0l-rO2dJA>. Acesso em: 29/6/2022.

“Chorinho Nervoso Pro Hermeto Pascoal” (Rildo Hora), “Espreado” (Rildo Hora/Sérgio Cabral), “Andando de Banda/Visgo de Jaca” (Rildo Hora/Sérgio Cabral), “Pedro Sonhador” (Rildo Hora/Sérgio Cabral), “Amigavelmente” (Rildo Hora/Sérgio Cabral) e “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 gravadora RCA, contendo as faixas “Profissão Mulher”, na voz da cantora Maria Creuza, e a versão instrumental da mesma música, 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. Citamos como exemplos a parceria com 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 ano de 2001.

5. Rildo Hora e um caminho da gaita brasileira: análises musicais

Neste tópico analisaremos duas músicas compostas por Rildo Hora, as quais representam o que propomos refletir acerca da musicalidade deste artista e sua trajetória como compositor e intérprete, que busca expressar uma identidade brasileira através do seu instrumento, a gaita cromática. Buscamos aqui observar como a sintaxe musical¹³ 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, mas marcada pelo hibridismo.

Antes de adentrarmos neste ponto, uma observação em relação às análises melódicas faz-se relevante: 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 Hora.

A princípio, é importante expor que, em termos gerais, entre 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.

¹³ Sintaxe musical é a ordenação lógica da construção da melodia.

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

Entretanto, o não conhecimento sobre as estruturas do Modo Mixolídio, com o quarto grau aumentado, pode possibilitar análises diversas, pois, em sua construção, na disposição dos intervalos, assemelha-se à Escala Lídia, com o sétimo grau menor. Neste aspecto, há dois caminhos conceituais que vislumbram possíveis apontamentos, segundo a constatação relacionada aos Modos Nordestinos, aqui consideradas 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.

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, 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 essa 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*, em que 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 Realejo¹⁴

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 Hora faz um percurso por algumas vertentes musicais sob uma visão eclética, transitando por vários estilos da música 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 dividem-se 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 ilustram as questões de expressão da identidade cultural por nós estudadas e refletidas neste trabalho.

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

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z6r4FHPQ-Ww>. Acesso em: 15/6/2022.

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), em que Rildo Hora e Sivuca apresentam um repertório típico da matriz regional nordestina, com base nas composições de Luiz Gonzaga, já descrito acima.

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 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, *autorreconhecível*, que personifica uma coletividade. Ao 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.

5.1.2. 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, em que 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, à guitarra elétrica e ao 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. À medida em que Rildo Hora 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. O primeiro é o fato de que se inicia a música com a bateria, já executando o ritmo do frevo, simulando a percussão, porém, ao se 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 Hora utiliza *quíalteras*¹⁵, 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”¹⁶.

Figura 1 – Primeira Parte de “Arara”

The musical score for the first part of "Arara" is presented in three staves. The top staff, labeled "A", shows the Harmonica part with chords G, D, Em, C, G/B, D7, and G. The middle staff, labeled "Ham.", shows the Harmonica part with chords G, A/G, C/G, D, G, and D. The bottom staff, also labeled "Ham.", shows the Harmonica part with chords Em, C, G, B7, Em, C/G, and G. The score includes various rhythmic patterns, including triplets, and is set in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

¹⁵ Grupo de notas empregados como maior ou menor valor do que realmente representam (MED, 2017, p. 205).

¹⁶ Canção composta por Miguel Gustavo para inspirar a seleção brasileira na Copa do Mundo FIFA, de 1970, com melodia do trombonista Raul de Souza.

Figura 2 – Primeira Parte de “Pra Frente Brasil”

PRA FRENTE BRASIL

Compositor
Miguel Gustavo

Harmonica

Harm.

Harm.

No frevo de rua pernambucano, é bastante comum o uso das *síncopes* ao invés das *quíalteras*, como vemos na introdução do frevo “Lágrimas de Folião”¹⁷.

Figura 3 – Início do Frevo “Lágrimas de Folião” (Trecho Síncopado)

LÁGRIMAS DE FOLIÃO

Compositor
Levino Ferreira

Harmonica

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 Hora é natural de Caruaru, onde o frevo de rua e as festas carnavalescas não possuem a tradição que têm,

¹⁷ Frevo do compositor pernambucano Levino Ferreira, composto em 1950.

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 de o músico ter saído de Pernambuco para o Rio de Janeiro, ainda criança, impossibilitando uma vivência das manifestações culturais em suas características mais tradicionais em termos 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 aos 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 4 – Intervalos de 4ª aumentada em “Arara”

Essa relação melódica tem o seu desfecho nos compassos 15 e 16, em que 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 5 – Resolução em Escala Nordestina Descendente na Escala de Sol do Modo Mixolídio do 4ª Aumentada em “Arara”



Esta composição é dividida em duas curtas seções de apenas 16 compassos cada, em que a primeira seção (seção A) é de perguntas e respostas entre a gaita e o acordeom, momento em que a gaita faz as vezes dos instrumentos de madeira e o acordeom representa a dos metais (típicos das orquestras de frevo tradicionais). Já na segunda seção (seção B), a gaita faz todo percurso melódico (solo) e, ao retornar para o início, segue fazendo sua parte original, porém, o *flugelhorn* aparece para fazer a melodia (anteriormente realizada pelo acordeom), seguindo para a seção B, em que executa a melodia principal, incluindo neste instante a guitarra, fazendo um *duo* em uníssono.

É importante salientar este ponto, uma vez que, na composição mais tradicional do frevo de rua pernambucano, vemos duas seções bem definidas. A seção A é feita por um tema em que os instrumentos de madeira e metais vão dialogando, alternadamente – perguntas e respostas –, havendo a repetição desta seção através de *ritornelo*. Depois de repetida a seção A, passa-se para a seção B, em que outra melodia é inserida seguindo a mesma construção da seção A, ou seja, instrumentos de madeira e metais revezam-se num diálogo melódico, com repetição (*ritornelo*). Encerrando esta parte, retorna-se para o início – *Da Capo* – em que a seção A é tocada em sua completude, até terminar como o acorde final – *Coda*.

Nessa composição, Rildo Hora recorre a uma estrutura composicional pouco usual.

As seções são executadas sem o uso do *ritornelo*, ou seja, passa-se da seção A para a seção B sem repetição, havendo uma fluidez da totalidade da ideia melódica. A nosso ver, essa escolha estética tem como objetivo dar margem à possibilidade de destinação de toda a sequência harmônica para a improvisação, como veremos mais adiante.

No que diz respeito à questão harmônica, “Arara” também segue elementos nordestinos, uma vez que o campo harmônico utilizado está inserido ora em escala diatônica (Sol Maior), ora na escala nordestina (Sol Mixolídio com 4ª aumentada).

Vemos isto especificamente nos compassos 6 e 15, em que Rildo Hora utiliza, pensamos que por questão de mobilidade harmônica, o 2º grau maior da escala nordestina com a tônica Sol (campo harmônico), ou seja, um acorde de A7/G. Fato semelhante observamos em canções de compositores nordestinos como, por exemplo, “Gravidade”, de Caetano Veloso. Neste ponto, podemos ver a convergência entre melodia e harmonia, a quarta aumentada inserida no acorde, neste caso no tom de Dó Maior, é o Fá#, caracterizando esta escala.

Figura 6 - Presença do Intervalo de 4ª Aumentada em “Gravidade”

GRAVIDADE

Compositor
Caetano Veloso

Harmonica 

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 II_m7–V7, inicialmente com resolução no quinto grau na primeira inversão (D/F# - compasso 24) para repetir a progressão das dominantes e, finalmente, o ciclo II_m7–V7–I para resolução na tônica. Aqui, notamos uma progressão harmônica típica dos frevos pernambucanos tradicionais.

Figura 7 – Segunda Parte de “Arara”



15 A/G G **"B"** B7 E7 A7

20 D7 Am7 D7 Am7 D/F#

25 B7 E7 A7 D7 Am7

30 D7 Am7 D7 G **Ao "A"**

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 quarta aumentada, e a escala diatônica. Sendo Rildo Hora bastante consciente dessa 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”¹⁸.

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

¹⁸ Disponível em: <http://youtu.be/w73-QUzSuiw>. Acesso em 6/4/2022.

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).

Nesse 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 do 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 faz com que o arranjador tenha pleno domínio daquilo que quer expressar. E pensamos que Rildo Hora 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).

Essa 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).

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 – mesmo que fragmentada – dão 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 em que a sonoridade e influências resultam em algo personificado como elemento identitário.

5.2. Espraiado

Disco lançado em 1992, o álbum *Espraiado* é dedicado “aos meninos de Espraiado, bairro tranquilo de Maricá (RJ), onde costumo ficar em paz, compondo e tocando o meu realejo”, como declarou Rildo Hora em dedicatória. Seu texto de apresentação é feito por Zuza Homem de Mello, que se dirige a Hora como aquele que “soube desenvolver conscientemente sua musicalidade formada em subúrbio”¹⁹.

É um trabalho bastante intimista, com 12 faixas, das quais sete são autorais. Esse álbum também conta com “clássicos” de compositores como Caetano Veloso, Milton Nascimento, Ary Barroso, Tunai, Hermeto Pascoal, além de uma música composta pelo filho de Rildo Hora, 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 produtor e arranjador e a do seu alter ego, o tocador de realejo, como a gaita é conhecida no Nordeste”²⁰. Essa declaração de Zuza tem em suas entrelinhas a constatação de quem conhece profundamente a musicalidade de um artista brasileiro.

5.2.1. Pipoca no Fogo²¹

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, sendo a faixa 4 do disco, com 3’58” de duração. Nesta música, constam como participantes os músicos Nico Assumpção, no contrabaixo elétrico, Misael Hora, no teclado e no 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, a zabumba e o 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

¹⁹ Texto de apresentação do encarte do álbum *Espraiado*, de 1992.

²⁰ Texto de apresentação do encarte do álbum *Espraiado*, de 1992.

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZzUd-hrj4ml>. Acesso em: 15/6/2022.

arranjador suplanta as lacunas que, porventura, venham a surgir por conta da ausência de instrumentos tradicionais.

Essa organização reflete as relações contemporâneas acerca das identidades, pois apresenta novas visões representativas – neste caso, na formação instrumental – das 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 Hora, como sujeito sociológico, une 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).

Essa habilidade em sintetizar elementos musicais diversos apresenta uma reflexão bastante pertinente que, mesmo não aprofundada, leva-nos a inferir duas intenções: por um lado, Rildo Hora 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 desses recursos sonoros através de instrumentos não característicos, com 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). No compasso 24, especificamente, começa a música em si, sob os aspectos gerais que iremos analisar, isto é, em sua melodia. Inclusive, é também nesse momento que o gênero toma a forma de baião, uma vez que, até esse instante, a bateria faz um *groove*²² 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, possivelmente com auxílio de *ritornelo*. Daí, segue-se para a segunda seção da música, em que não há repetição, retornando ao *Coda*. Nesse

²²Padrão rítmico utilizado geralmente em repetição, servindo como guia na música em sua dimensão rítmica.

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 as repetições. As improvisações são iniciadas com Nico Assumpção (contrabaixo), durante 24 compassos. Importante destacar que, em sua improvisação, Assumpção 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 uma improvisação tonal, e não modal, como os demais.

Logo após a improvisação do contrabaixo, Rildo Hora inicia o seu momento de improviso, impondo, quase exclusivamente, as escalas e outros atributos técnicos para pontuar o ambiente nordestino. Do mesmo modo, são 24 compassos em que 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, há o improviso de Misael Hora ao piano, também em 24 compassos.

Propomos considerar o compasso 24 como o de número 1 para facilitar a análise quanto às questões melódicas, uma vez que apenas as duas seções serão utilizadas para aprofundarmos este aspecto. A partir deste momento, a música é dividida em duas seções, em que a primeira parte é composta pelo tema²³ principal, na qual Rildo Hora expõe sua concepção estilística. Esse ponto é composto por um período²⁴ bem definido, ou seja, possui duas frases em que a primeira (frase antecedente) tem resolução no quinto grau (meia cadência), e a segunda (frase conseqüente) tem resolução na tônica (cadência perfeita), fechando o período em pergunta e resposta.

²³ Tema é a ideia fundamental de uma obra que define o significado melódico do conteúdo musical.

²⁴ Em geral, o período é formado por duas frases (antecedente e conseqüente), 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 cadência é a combinação funcional dos acordes, com sentido conclusivo ou suspensivo.

Figura 8 – Resoluções da primeira parte de “Pipoca no Fogo”

Nesta primeira seção, observa-se, nos compassos números 3 e 7, movimentos descendentes modais onde encontramos 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, que difere da armadura com quatro sustenidos (Fá#, Dó#, Sol#, Ré#), 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 9 – Presença da Escala Mixolídio de Mi Descendente em “Pipoca no Fogo”

Figura 10 – Escala de Mi no Modo Mixolídio

Já na segunda seção, essas 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 11 – Preparação da Dominante Secundária com Conotação de Escala Mixolídia

“Pipoca no Fogo”

The image displays a musical score for the piece "Pipoca no Fogo". It consists of three staves of music, each labeled "Fl." (Flute). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first staff begins at measure 6 and includes a first ending bracket over measures 10 and 11. The second staff starts at measure 12, and the third staff starts at measure 17. Chord annotations above the staves include E7, A, B7, E, A, B7, E, A, E/G#, F#m, B7, and E. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

“Pipoca no Fogo” é um exemplo de como Rildo busca manter-se conectado a suas origens sertanejas e de como estas constituem elementos simbólicos, não apenas de um contexto sociogeográfico, mas, de uma forma ampla, na indicação de um compositor astuto no manejo daquilo que pretende apresentar, ou seja, uma música cujos motes tragam ao ouvinte uma substancial sensação de brasilidade.

6. Conclusões

As análises musicais por nós desenvolvidas buscaram demonstrar o caráter de uma musicalidade moderna na produção de Rildo Hora. Ele propõe fundir o tradicional e o moderno em suas composições, ampliando, assim, as possibilidades interpretativas. Abre-se ao novo, em concomitância com o 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 processo criativo de Rildo Hora e no modo como ele 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 (ver CANCLINI, 2019, p. 24). Esse 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.

Essa 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 de Rildo Hora 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, juntamente com a sonoridade do sotaque instrumental nordestino e suas combinações melódicas vislumbradas no frevo, no choro, no baião, na bossa nova e em tantas outras manifestações musicais nacionais, além de influências jazzísticas e da música de concerto.

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 consequentes execuções, através dos músicos que o acompanham em cada produção. Estes músicos criam, por meio das suas atuações, a combinação que rege essa 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 no 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 segmentos dá à sua obra uma conotação de misturas que ultrapassam as fronteiras nacionais, sem perder seu caminho de expressão brasileira, como, segundo o próprio Rildo Hora, 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. Essa condição trouxe para ele o amálgama perfeito que 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 a 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 Hora 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 os valores presentes em sua trajetória. Tratar a harmônica cromática desta forma, 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 Hora tem nos detalhes mais sutis, desde a indicação do que será gravado até os instrumentos que compõem juntos a execução, ou quanto à mixagem. São trabalhos realizados com um olhar minucioso, observando cada aspecto com extremo cuidado.

Referências

- BERABA, Ana Luiza. *América Aracnídea: Teias culturais interamericanas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.
- 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, Simon. *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.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- HALL, Stuart. *Identidade e Diferença: A perspectivas dos estudos culturais*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva (Org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 12ª Edição. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.
- LANA, Jonas Soares. *Rogério Duprat, arranjos de canção e a sonoplastia tropicalista*. Rio de Janeiro: PUC-RJ (Tese de doutorado). 2013.
- MACIEL, B. R. *O ensino da gaita cromática em Brasília sob a perspectiva da aprendizagem na música informal*. Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Música), Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

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.

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 (Dissertação Mestrado em Música), 2018.

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

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, p. 73-102, 2014.

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

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

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

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

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

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A guitarra brasileira de Heraldo do Monte*. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Instituto de Artes. (Dissertação Mestrado em Música), 2005.

VISCONTI, Eduardo de Lima. *Chiclete com pitomba: estéticas musicais na guitarra elétrica oriundas das regiões Norte e Nordeste*. In: C. Sandroni & J.V. de Moraes (orgs.). *Música e Sociedade: Trânsitos, Patrimônios e Inovações*. Maceió: EDUFAL, p.171-184, 2022.

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, p.129-191, 2004.

Submetido em: 04/05/2023

Aceito em: 11/12/2023