

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

FELÍCIO JOSÉ AFIUNE JÚNIOR

**MESTRE GAMELA: TRAJETÓRIA E REFLEXÕES
SOBRE UMA ESCOLA DE VIOLÃO POPULAR**

Goiânia
2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Felício José Afiune Júnior

Título do trabalho: : **Mestre Gamela: Trajetória e reflexões sobre uma Escola de violão popular**

3. Informações de acesso ao documento:

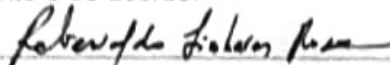
Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 15 / 10 / 2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

FELÍCIO JOSÉ AFIUNE JÚNIOR

**MESTRE GAMELA: TRAJETÓRIA E REFLEXÕES
SOBRE UMA ESCOLA DE VIOLÃO POPULAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como pré-requisito para a obtenção do título de mestre em música.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade

Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa

Goiânia
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Afiune Júnior, Felício José

Mestre Gamela: Trajetória e reflexões sobre uma Escola de violão popular [manuscrito] / Felício José Afiune Júnior. - 2019.
clxxxi, 181 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2019.

Bibliografia. Anexos.

Inclui fotografias, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Mestre Gamela. 2. Violão popular. 3. Musicologia. 4. História Cultural. 5. Análise Musical. I. Rosa, Robervaldo Linhares, orient. II. Título.

CDU 78



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Felício José Afiune Júnior para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos dezessete dias do mês de setembro de dois mil e dezenove, a partir das treze horas e trinta minutos, na sala duzentos e dezesseis da Escola de Música e Artes Cênicas, Campus Samambaia, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pelo Diretor da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Robervaldo Linhares Rosa (orientador e presidente da mesa EMAC/UFG), Magda de Miranda Clímaco (membro titular interno EMAC/UFG) e prof. Thereza Ferraz Negrão de Mello (membro titular externo), para julgar o trabalho final do candidato Felício José Afiune Júnior, intitulado **“MESTRE GAMELA: TRAJETÓRIA E REFLEXÕES SOBRE UMA ESCOLA DE VIOLÃO POPULAR”**. O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa

APROVADO

Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco

Aprovado

Profa. Dra. Thereza Ferraz Negrão de Mello

Aprovado

Felício José Afiune Júnior faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pela Coordenadora do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* – Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.
Goiânia, 17 de setembro de 2019.

Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa
Presidente

Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco
Membro

Profa. Dra. Thereza Ferraz Negrão de Mello
Membro

Profa. Dra. Tereza Raquel de Melo Alcântara Silva
Coordenadora de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Música – EMAC/UFG

Em memória de
MESTRE GAMELA,
JARBAS CAVENDISH
E ROGÉRIO HILÁRIO

AGRADECIMENTOS

A Deus.

À minha esposa Fabiana P. F. Bieniek Afiune e filho Martin Bieniek Afiune.

Aos meus pais Felício e Marcia Afiune e sogros Paulo e Marisa Bieniek.

Aos meus irmãos Hervey, Estevan, Jorge e Maressa e cunhados Fernanda Bieniek, Lucas Bieniek e Lucas Gonçalves.

A família de Gamela, Waldira, Marise e Grazielle Barros.

Ao orientador Robervaldo Linhares Rosa.

Aos participantes da pesquisa, Waldira Barros, Alexandre Monteiro, Gustavo Ribeiro, Nelson Faria, Paulo André e Tristão Botelho e família.

Ao incentivador Sergio Paulo de Freitas.

Aos colaboradores Helmut Lopes, Genil Castro e André Monteiro.

Aos professores que participaram da banca de qualificação e defesa Magda Clímaco, Jordão Nunes e Thereza Negrão.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPQ

Aos meus professores de música Marcelo André, Arnaldo Freire, Alexandre Monteiro, Nelson Faria, Genil Castro, Lula Galvão, Ademir Júnior, Ian Guest, Bruno Manguiera e Marcus Teixeira.

Ao amigos, Marcelo Baroni, Alfredo Maranhã, Werley Silva, Sheldon Feitosa e Apolo Sarmiento.

RESUMO

Esta pesquisa concentra-se em documentar fatos históricos relativos à trajetória de Mestre Gamela e propor reflexões acerca de sua concepção musical e método de ensino de violão. Sidney Barros (1943-2013), conhecido por Mestre Gamela, foi um dos violonistas mais importantes no cenário brasileiro (1971-2013). Sua atuação influenciou uma geração de músicos e ajudou a formar diversos instrumentistas consagrados no Brasil e no exterior, dentre eles: Lula Galvão, Nelson Faria, Genil Castro, Rosa Passos, Reco do Bandolim, Hamilton de Holanda, Gabriel Grossi, Tom Capone, Daniel Santiago, Zélia Duncan, Cassia Eller, Herbert Viana. Diante das peculiaridades de seu método de ensino e da dimensão da sua influência, considera-se que o trabalho desenvolvido por Mestre Gamela configura-se como uma Escola de violão. A presente pesquisa visa promover a visibilidade desse importante violonista brasileiro e fornecer dados empíricos significativos para pesquisas voltadas ao estudo do violão e à música popular. A partir de informações coletadas em entrevistas e fontes diversas, este estudo apresenta uma narrativa contextualizada de eventos importantes relativos à formação do músico, suas experiências profissionais e sua atuação pedagógica em Brasília. Com base em uma abordagem interdisciplinar, envolvendo pressupostos da Fenomenologia, História Cultural, Musicologia e Análise musical, diversos aspectos da atuação de Mestre Gamela foram investigados. Foram realizados os seguintes procedimentos: mapeamento do material produzido pelo músico (publicações e manuscritos); verificação das características de sua concepção sobre música e seu ensino; investigação sobre o do pelo qual Gamela desenvolvia suas atividades; análise de parte de seus arranjos. Ao articular informações sobre a trajetória de Gamela e sua atuação, foi possível desvelar diversas obscuridades acerca do processo de desenvolvimento de seu método de ensino e delinear um conjunto de práticas e elementos técnicos e estilísticos que compõe sua Escola de violão popular.

Palavras-chave: Mestre Gamela; Violão popular; Musicologia; História Cultural; Análise musical.

ABSTRACT

This research focuses on documenting historical facts related to Mestre Gamela's trajectory and proposing reflections about his musical conception and guitar teaching method. Sidney Barros (1943-2013), known as Mestre Gamela, was one of the most important guitarists in the Brazilian scene (1971-2013). His performance influenced a generation of musicians and helped to train several renowned instrumentalists in Brazil and abroad, among them: Lula Galvao, Nelson Faria, Genil Castro, Rosa Passos, Reco do Bandolim, Hamilton de Holanda, Gabriel Grossi, Tom Capone, Daniel Santiago, Zélia Duncan, Cassia Eller, Herbert Viana. Given the peculiarities of his teaching method and the size of his influence, it is considered that the work developed by Mestre Gamela is configured as a guitar school. This research aims to promote the visibility of this important Brazilian guitarist and provide significant empirical data for research on guitar studies and popular music. From information collected in interviews and various sources, this study presents a contextualized narrative of important events related to the musician's education, his professional experiences and his pedagogical performance in Brasilia. Based on an interdisciplinary approach involving assumptions of Phenomenology, Cultural History, Musicology and Musical Analysis, several aspects of Mestre Gamela's performance were investigated. The following procedures were performed: mapping of the material produced by the musician (publications and manuscripts); verification of the characteristics of his conception of music and its teaching; research on what Gamela was doing its activities for; analysis of part of their arrangements. By articulating information about Gamela's trajectory and performance, it was possible to unveil various obscurities about the process of development of her teaching method and to outline a set of practices and technical and stylistic elements that make up her School of popular guitar.

Keywords: Master Gamela; Folk guitar; Musicology; Cultural history; Music analysis..

LISTA DE FIGURAS

Fig. 01: Registro da primeira escola de Gamela; Goiânia, 1968 (Arquivo da família Barros).....	44
Fig. 02: Orientações para a movimentação da mão esquerda (BARROS, 2008c, p. 28).	60
Fig. 03: Orientações para a movimentação da mão direita (BARROS, 2008c, p. 29). ..	61
Fig. 04: Capa do livro: <i>Chord Melody</i> Gamela (BARROS, 1992).....	62
Fig. 05: Foto da equipe de produção do vídeo aula; Brasília, 1994 (Arquivo da família Barros).....	63
Fig. 06: Registro do Diário Oficial de Brasília – Concessão do título de cidadão honorário. (Arquivo da família Barros)	66
Fig. 07: Capa do CD – Gamela VIVO! (Arquivo da família Barros).....	67
Fig. 08: Capa do livro: Método Gamela: a arte do violão solo para iniciantes (BARROS, 2009)	69
Fig. 09: Capa do livro: 50 anos de bossa nova em 5 canções (BARROS, 2008c)	69
Fig. 10: Escolas de técnica de violão citadas nos questionários (SCARDUELLI e FIORINI, 2015, p. 220).....	75
Fig. 11: Uso da técnica pura do violão nos cursos de graduação no Brasil (SCARDUELLI e FIORINI, 2015, p. 221).....	75
Fig. 12: Coletânea de canções: registro do índice do volume 1 (Arquivo da família Barros).....	86
Fig. 13: Coletânea de estudos: registro das primeiras páginas do conteúdo (Arquivo da família Barros)	89
Fig. 14: Peças avulsas: registro das primeiras páginas do conteúdo (Arquivo da família Barros).....	90
Fig. 15: Registro de partitura: composição de Gamela e Antônio Henrique Lemos (Arquivo da família Barros).....	91
Fig. 16: Estudos avulsos: registro de parte do conteúdo; manuscrito autógrafo (Arquivo da família Barros)	92
Fig. 17: Arranjos inéditos: registro de parte do conteúdo; manuscritos autógrafo (Arquivo da família Barros).....	93
Fig. 18: Introdução da canção <i>Smile</i> (Charles Chaplin) (BARROS, 2009, p. 06).....	124

Fig 19: “ <i>All the things you are</i> ” (J. Kern e O. Hammerstain); <i>lead sheet</i> (SHER e DUNLAP, 2000, p. 04).....	128
Fig. 20: <i>Eu sei que vou te amar</i> (A. C. Jobim e Vinícius de Moraes); <i>lead sheet</i> (CHEDIAK, 1994).....	134
Fig. 21: <i>Carinhoso</i> (Pixinguinha e João de Barro); <i>lead sheet</i> (CHEDIAK, 2007).	138
Fig. 22: <i>Manhã de carnaval</i> (Luiz Bonfá); <i>lead sheet</i> (SHER e DUNLAP, 2000, p. 04)	141

LISTA DE TABELAS

Tab. 1: “Materiais didáticos mais usados pelos docentes brasileiros” (SCARDUELLI e FIORINI, 2015, p. 222).....	76
Tab. 2: “Quadro comparativo de instrumentos de busca” (BELLOTO 1991, <i>apud</i> COTTA 2000, p. 99).....	84
Tab. 3: Material publicado: lista do repertório.	85
Tab. 4: Coletânea de canções: lista do repertório.	87
Tab. 5: Coletânea de estudos: lista do repertório.	89
Tab. 6: Peças avulsas: lista do repertório.....	90
Tab. 7: Protótipos dos livros publicados.....	91
Tab. 8: Estudos avulsos: lista do repertório.....	92
Tab. 9: Arranjos inéditos: lista do repertório.....	93

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Ex. 1: Introdução da canção “ <i>Smile</i> ” (Charles Chaplin); arranjo: Gamela; análise funcional da harmonia.....	123
Ex. 2: Mulher rendeira (Zé do Norte), sessão A; arranjo: Gamela; análise funcional da harmonia.....	125
Ex. 3: <i>Exercício em Lá</i> (Gamela); funcional da harmonia.....	126
Ex. 4a: <i>All the things you are</i> (J. Kern e O. Hammerstain), sessão A; cifra em Sol-maior e análise funcional da harmonia	129
Ex. 4b: <i>All the things you are</i> (J. Kern e O. Hammerstain), sessão A (c. 1-8); arranjo: Gamela; análise funcional da harmonia.	129
Ex. 4c: <i>All the things you are</i> (J. Kern e O. Hammerstain), sessão A (c. 9-16). arranjo: Gamela; análise harmônica funcional	131
Ex. 5a: Eu sei que vou te amar (A. C. Jobim e Vinícius de Moraes), sessão B; cifra em Lá-menor; análise funcional da harmonia.....	135
Ex. 5b: Eu sei que vou te amar (A. C. Jobim e Vinícius de Moraes, sessão B (c. 1-8); arranjo: Gamela; análise funcional da harmonia	135
Ex. 5c: Eu sei que vou te amar (A. C. Jobim e Vinícius de Moraes, sessão B (c. 9-16); arranjo: Gamela; análise funcional da harmonia.....	136
Ex. 6a: <i>Carinhoso</i> (Pixinguinha e João de Barro), sessão A (c. 1-8); cifra em Lá maior; análise funcional da harmonia.....	139
Ex. 6b: <i>Carinhoso</i> (Pixinguinha e João de Barro) sessão A (c. 1-8); arranjo: Gamela; análise funcional da harmonia.....	139
Ex. 7a: <i>Manhã de carnaval</i> (Luiz Bonfá), sessão C; cifra em Lá-menor; análise harmônica funcional.....	142
Ex. 7b: <i>Manhã de carnaval</i> (Luiz Bonfá); arranjo: Gamela – Análise da sessão C e Coda.....	142

LISTA DE QR CODES

Qr code 1: Interpretação de Gamela: <i>Uma abraço no Bonfá</i> de (João Gilberto)	38
Qr code 2: Interpretação de Gamela: <i>Manhã de carnaval</i> (Luiz Bonfá)	39
Qr code 3: Interpretação de Gamela: <i>Viagem</i> (Paulo César Pinheiro e João de Aquino)	45
Qr code 4: Interpretação de Gamela no programa Talentos: <i>Triste</i> (Tom Jobim)...	68

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 CAPÍTULO 1: A TRAJETÓRIA DE GAMELA	24
1.1 Primeiras experiências	24
1.2 Atuações profissionais	29
1.3 Formação musical de Gamela.....	32
1.3.1 Influências	35
1.3.2 <i>Performance</i> e convívio com outros músicos.....	40
1.4 De São Paulo ao Centro-Oeste	43
1.5 A atuação em Brasília.....	46
1.6 Publicações	58
1.7 “Gamela: o fazedor de músico”	71
2 CAPÍTULO 2: A ESCOLA GAMELA DE VIOLÃO	74
2.1 Um panorama dos métodos e violonistas representativos no Brasil.....	74
2.1.1 O violão clássico e seu ensino	74
2.1.2 O violão popular e seu ensino.....	77
2.2 O material produzido por Gamela	83
2.2.1 Material publicado	85
2.2.2 Material manuscrito.....	85
2.2.3 Coletânea de canções.....	86
2.2.4 Coletânea de estudos	88
2.2.5 Peças avulsas	90
2.2.6 Protótipos dos livros publicados.....	91
2.2.7 Composição	91
2.2.8 Estudos avulsos.....	92
2.2.9 Arranjos inéditos.....	92
2.3 Aspectos da concepção musical de Gamela: delimitando características	94
2.3.1 Missão e motivação	95
2.3.2 Abordagem prática	96
2.3.3 As convicções de Gamela.....	98
2.3.4 Sistema de notação: alternativo, inovador e funcional	99
2.3.5 Aspecto harmônico: um ponto forte de seu método	100

2.4	O <i>modus operandi</i> de Gamela e suas implicações em seu método de ensino.	101
2.4.1	A “salinha do Gamela”	101
2.4.2	Entre aulas, música e bate-papos	104
2.4.3	Gamela, e suas explicações	109
2.4.4	O professor sem diploma: o embate de forças.....	115
2.4.5	Tecendo linhas	117
3	CAPÍTULO 3: ANÁLISES MUSICAIS	121
3.1	Exemplo 1: Introdução da canção da canção <i>Smile</i> (Charles Chaplin)	123
3.2	Exemplo 2: <i>Mulher rendeira</i> (Zé do Norte) – sessão A	125
3.3	Exemplo 3: <i>Exercício em lá</i> (Gamela).....	126
3.4	Exemplo 4: <i>All the things you are</i> – sessão A	128
3.5	Exemplo 5: <i>Eu sei que vou te amar</i> (A. C. Jobim e V. de Moraes) – sessão	134
3.6	Exemplo 6: <i>Carinhoso</i> (Pixinguinha e João de Barro) – Sessão A	138
3.7	Exemplo 7: <i>Manhã de carnaval</i> (Luis Bonfá) – sessão C e coda.....	141
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	150
	CORPUS DOCUMENTAL	156
	ANEXOS	159

INTRODUÇÃO

Este trabalho aborda a trajetória e atuação do violonista Sidney Barros (1943-2013), mais conhecido por Mestre Gamela, devido a sua grande contribuição ao ensino do violão. O violonista, de formação autodidata, alcançou destreza no instrumento a partir de um aprendizado baseado em audições de discos, convívio com outros músicos e atuações em bandas e orquestras do interior de São Paulo nas décadas de 1950 e 1960. Ao mudar para o Centro-Oeste, na década de 1970, desenvolveu um método de ensino de violão relevante na sociedade.

Gamela atuou como professor de violão em Brasília durante mais de trinta anos e, com isso, ajudou a formar uma geração de músicos. Pela quantidade de alunos que se tornaram grandes profissionais, Gamela é considerado um “fazedor de músico”, expressão utilizada como título de um documentário sobre o músico, em fase de produção¹. Dentre os alunos de Gamela destacam-se: Lula Galvão, Nelson Faria, Genil Castro, Rosa Passos, Reco do Bandolim, Hamilton de Holanda, Gabriel Grossi, Tom Capone, Daniel Santiago, Zélia Duncan, Cassia Eller, Herbert Viana (BARROS, 2008). A importância da atuação e produção de Gamela é consenso entre músicos de Brasília e mídia especializada.

Em sua didática, Gamela utilizava-se de arranjos para violão solo, e de um tipo de notação específica para arranjos estilo *Chord Melody*² desenvolvida tanto para registrar como para transmitir informações aos alunos. O método envolve: abordagem prática ao instrumento; harmonias complexas; audição e apreciação musical voltadas principalmente para a bossa nova e o jazz; envolve ainda, orientações diversas que transcendem o âmbito musical, a exemplo de conversas sobre o cotidiano, considerações filosóficas e estéticas. Diante das peculiaridades de seu método de ensino e da influência direta que o professor exerceu na cultura musical de Brasília, considera-se que o trabalho desenvolvido por Gamela configura-se como uma Escola³ de violão.

¹ Documentário: *Gamela: o fazedor de músico*. Produção de Genil Castro e André Monteiro (no prelo). Teaser disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AGHF2kHIzOI&t=2s>>. Acesso em 21 Fev. 2019

² Fordham define *Chord-Melody* como: um estilo que permitia que melodia, harmonias e linhas de baixo fossem tocadas simultaneamente (FORDHAM 1999, p. 82, *apud* MONGIOVI, 2013, p. 13) (tradução nossa) *A style that permitted melody, harmonies and bassline to be played simultaneously* (FORDHAM 1999, p. 82, *apud* MONGIOVI, 2013, p. 13). Ou seja, trata-se de uma técnica que possibilita execução de arranjos de caráter polifônico, na guitarra ou no violão.

³ O termo “Escola” adquire aqui o seguinte significado: sistema, doutrina ou tendência estilística ou de pensamento de pessoa ou grupo de pessoas que se notabilizou em algum ramo do saber ou da arte; conjunto de certos princípios técnicos e/ou estéticos seguido por artistas; conjunto de conhecimentos; saber. (OXFORD, 2018, n.p.)

Muito embora Gamela tenha o reconhecimento da classe musical, ao realizar uma busca bibliográfica, não foram encontrados estudos que abordam o músico de forma satisfatória. Na literatura encontrada foi possível verificar apenas uma menção sobre Gamela nas dissertações de mestrado de Furtado (2016) e Pacheco (2010) e, breves informações de sua biografia nas introduções de seus livros publicados. O material mais relevante encontrado foi o documentário já mencionado, que, ao que parece, permanece inacabado.

Assim, o presente estudo apresenta os seguintes problemas: a escassez de uma produção bibliográfica que aborde um músico popular de tal importância; a obscuridade de um processo no qual surgiu um método de ensino que produziu resultados pouco alcançados em instituições e influenciou uma geração de instrumentistas.

Em minha caminhada como violonista e guitarrista, tive o contato com o método de Gamela por meio do meu primeiro professor de música, Marcelo André. Fiquei muito motivado, pois ao compreender o sistema de notação proposto no método, em pouco tempo conseguia tocar com desenvoltura arranjos muito interessantes de canções populares. Na medida em que aprendia o repertório, deparava-me com harmonias intrincadas que soavam muito bem. Assim, a minha curiosidade sobre o autor dos arranjos, e a maneira pela qual ele chegava àquele resultado estético, só aumentava.

Ao ter acesso ao livro original de Gamela fiquei mais instigado ainda, pois, o prefácio do livro informa que Gamela tinha sido professor de vários músicos os quais admiro. Para minha surpresa, pude saber que Gamela morava na minha cidade, Anápolis, estado de Goiás. Porém, a princípio, fiquei receoso em ir ao seu encontro, pois, havia rumores de que ele era uma pessoa rude, e não gostava de dar aulas em Anápolis, já que fazia isso a semana toda em Brasília. Por sorte, em meados dos anos 2000, conheci a filha caçula de Gamela em uma festa, a Marise. Ela foi meu passaporte para conhecer o mestre. Depois disso, passei a frequentar a casa de Gamela. Percebi que realmente, em algumas situações, ele apresentava uma personalidade rude. Mas, de maneira geral, era muito amigável e educado. Nessa época, a saúde do músico estava debilitada, e ele pouco tocava o violão. Mesmo assim, ao estar com Gamela e sua família, aprendi muito; ouvíamos muitos discos e fitas, obras que até hoje tenho como referência. Depois de um tempo, por sugestão de Gamela, passei a ir a Brasília para estudar violão com ele, e também guitarra, com Alexandre Monteiro, um de seus alunos. Em suma, o meu encontro com Gamela foi um divisor de águas em minha jornada como músico.

O método que Gamela desenvolveu sempre me instigou, principalmente devido à harmonização das melodias nos arranjos. Mesmo tendo a oportunidade de estudar com ele pessoalmente, eu não compreendia certas situações harmônicas, pois ele explicava com uma linguagem própria, diferente daquela utilizada em livros de harmonia funcional. Ao comentar sobre isso com outros estudantes do método, eles compartilhavam da mesma dúvida. Assim, a motivação para este trabalho surgiu da tentativa de investigar este problema.

Esta motivação foi impulsionada por uma conversa com o professor Dr. Sérgio de Freitas⁴, em um curso de harmonia na Escola de Música de Brasília, do qual participei. Ao tocar um arranjo no final da aula, este professor elogiou, e perguntou de quem era a autoria. Ao dizer que o autor era o Gamela, e comentar sobre minha amizade com o mestre, Sérgio de Freitas, que já conhecia o trabalho do violonista, me disse: “você tem que fazer um trabalho sobre o Gamela, ninguém falou sobre ele ainda. Você o conheceu, conhece o método, conhece a família, então você está com a faca e o queijo na mão, não perca essa oportunidade”. Isso foi fundamental, pois ficou claro que o método de Gamela instigava não só a mim, mas também a um dos maiores nomes da musicologia no país. Paulo Sergio pôde ainda me ajudar na elaboração do pré-projeto. Em nossas conversas pude perceber a importância e a responsabilidade de desenvolver um estudo que abordasse o violonista, e sua concepção sobre a música e o ensino musical.

Tendo em vista que a atuação de Gamela está intrinsecamente ligada à sua trajetória e formação musical, este estudo tem por objetivo, desenvolver uma narrativa biográfica do músico, bem como, delinear as principais características de um método de ensino de violão que fez escola no país. Para tanto, pretende-se articular episódios importantes de trajetória de Gamela, de sua atuação em sala de aula e analisar parte do material produzido pelo músico, a fim de revelar aspectos de sua concepção musical e suas implicações em seu método de ensino.

⁴ Bacharel em Música (Composição e Regência) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 1986), Mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP, 1995) e Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2010). Professor titular da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis. Tem experiência na área de música, com ênfase em teoria musical, atuando principalmente nos seguintes temas: análise musical, contraponto, arranjo, formas musicais, música popular e harmonia tonal. Fonte: <http://lattes.cnpq.br/2347390919495199>.

Assim, o presente estudo justifica-se por realizar o registro histórico da atuação de Mestre Gamela, e, assim, promover a visibilidade de um importante violonista brasileiro. Além disso, o estudo pretende fornecer dados empíricos significativos para futuras pesquisas voltadas ao ensino do violão e da música popular.

A pesquisa está sendo desenvolvida nos moldes da abordagem qualitativa. De acordo com Alves-Mazzotti e Gewandsznajder (1998), este tipo de abordagem parte do pressuposto de que as “pessoas agem em função de suas crenças, percepções, sentimentos e valores, e que seu comportamento tem sempre um sentido, um significado que não se dá a conhecer de modo imediato, precisando ser desvelado” (ALVES-MAZZOTTI E GEWANDSZNAJDER, 1998, p. 131). Salienta-se ainda que o presente estudo se alinha a uma visão na qual a compreensão do significado de um comportamento ou de um evento depende da compreensão das inter-relações que emergem de um dado contexto (idem).

O projeto foi submetido e aprovado pelo comitê de ética da Universidade Federal de Goiás, estando incluso neste, o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE, e o conteúdo de entrevista. O roteiro da entrevista foi estruturado com perguntas abertas permitindo uma maior fluidez nos depoimentos dos participantes, mantendo-se a integridade das respostas e os objetivos da pesquisa, conforme as considerações de Alves-Mazzotti e Gewandsznajder (1998) e Gil (1999). Os assuntos abordados na entrevista foram: a) o início da carreira de Gamela; b) os episódios considerados interessantes; c) o material musical escrito; d) o processo de elaboração desse material; e) os aspectos relevantes de sua concepção musical; f) as peculiaridades das aulas e da personalidade do músico.

Ao constatar a escassez de literatura referente ao músico em questão, foi necessário realizar um estudo exploratório, a partir do contato com a família residente em Anápolis, amigos e ex-alunos que moram em Brasília. Foram entrevistados a viúva de Gamela, Waldira Barros; seus ex-alunos Nelson Faria, Gustavo Ribeiro, Alexandre Monteiro, Tristão Botelho, e seu amigo Paulo André Tavares.

A partir do contato com os entrevistados acima mencionados, tivemos acesso a diversas fontes primárias, como o acervo particular do músico, dados biográficos, correspondências, conteúdo de correio eletrônico impressos e vídeos com registros de *performances* que faziam parte cotidiano do artista. Tivemos acesso também a registros de imprensa, tais como: recortes de jornais antigos, gravações de entrevistas concedidas a emissoras de rádio e televisão, sendo estas consideradas fontes secundárias (MARCONI e

LAKATUS, 2003). Tais documentos revelaram-se fundamentais no que se refere ao trabalho de coleta de dados biográficos.

O material coletado foi analisado de modo a estabelecer uma cronologia dos fatos, bem como a organização das informações. Ao analisar cada fonte, os conteúdos foram primeiramente separados por assunto, e posteriormente redistribuídos no texto de modo a se estabelecer uma lógica interna, com o intuito de desenvolver uma narrativa.

Com a posse das informações provenientes desses documentos foi possível reunir dados sobre a trajetória de Gamela, sua relação com os alunos, bem como a produção dos arranjos utilizados nas aulas.

A dissertação está organizada em três capítulos, a saber: 1) A TRAJETÓRIA DE GAMELA; 2) A ESCOLA GAMELA; 3) ANÁLISES MUSICAIS

No primeiro capítulo, A TRAJETÓRIA DE GAMELA, foi desenvolvida uma narrativa com o objetivo de descrever a trajetória de Gamela. A narrativa aborda eventos relevantes vivenciados pelo músico, aspectos de sua formação, atuação e diversos fatores ligados ao processo de construção de seu método de ensino.

A propósito, a concepção de narrativa está no cerne da História Cultural. Pesavento (2012) indica que as construções narrativas da História são “refigurações de uma experiência temporal”. Esta autora descreve que uma narrativa

é o relato de uma sequência de ações encadeadas e, na clássica definição de Aristóteles, a História seria a narrativa do que aconteceu, distinta da literatura, que seria a narrativa do que poderia ter acontecido. Nesta medida, a definição aristotélica estabelece para a História um pacto com a verdade, verdade esta que o mesmo Aristóteles define ainda como sendo a correspondência da realidade com o discurso (PESAVENTO, 2012, p. 29).

Ao desenvolver uma narrativa, o pesquisador se vale de provas e indícios, criteriosamente selecionados e “dispostos em uma rede de analogias e combinações de modo a revelar significados – que, mais até do que explicar, operam como recurso de autoridade à fala do historiador” (PESAVENTO, 2012, p. 30), cabendo a este, elaborar uma versão plausível, verossímil, do acontecido. Segundo Pesavento, o narrador-historiador em seu trabalho: a) seleciona os dados disponíveis; b) tece relações entre eles, dispondo em uma sequência dada, e, assim, dá inteligibilidade ao texto; c) vale-se da retórica, que escolhe as palavras e constrói os argumentos; d) escolhe a linguagem e o tratamento dado ao texto; e) fornece uma explicação e busca convencer.

Paul Ricoeur (1994), realiza uma crítica de diversas correntes de pensamento que tratam da historiografia e da narrativa de ficção, apontando suas convergências e divergências. A tônica de sua tese consiste em elaborar articulações entre a identidade estrutural da função narrativa com o aspecto temporal da experiência humana. Segundo este filósofo

reconstruir os laços indiretos da história como narrativa é finalmente trazer à luz a intencionalidade do pensamento histórico pela qual a história continua a visar obliquamente ao campo da ação humana e sua temporalidade de base (RICOEUR, 1994, p. 134).

Pondera-se que a reconstituição da trajetória de Gamela e da atmosfera cultural de onde emergiu as ideias para a constituição de seu método de ensino são fundamentais para a compreensão de sua concepção musical. Assim, as informações registradas no primeiro capítulo serão levadas em consideração nas análises pretendidas no segundo capítulo.

No segundo capítulo, A ESCOLA GAMELA DE VIOLÃO, inicialmente, foi realizado um breve levantamento dos métodos de violão e violonistas de maior representatividade no Brasil, tanto no âmbito do violão clássico, como no do popular, verificando assim, as tendências estilísticas ou escolas de pensamento ligadas ao ensino do violão que se notabilizaram no meio artístico e educacional.

Em seguida, foi apresentado um mapeamento do material produzido por Gamela, inclusive de seus manuscritos, de modo a organizar e descrever este material, observando assim, aspectos gerais de abordagem didática do violonista. Biason (2008) chama a atenção para a importância do manuscrito, principalmente quando se pode extrair deste elementos contextuais da obra e de sua gênese, não se atendo apenas à análise de aspectos estilísticos. De acordo com esta autora, esse tipo abordagem fornece ao pesquisador uma maior variedade de subsídios de análise, obtendo-se assim uma maior precisão acerca do legado do músico (p. 18).

Tendo como base os dados coletados na pesquisa e utilizando-se de uma abordagem fenomenológica, no subitem 2.3 *Aspectos da concepção musical de Gamela: delimitando características*, foram descritos os principais aspectos da concepção pedagógica de Gamela, buscando delinear as principais características de sua Escola de violão. Esse tipo de abordagem se caracteriza por suspender as crenças e proposições sobre o mundo para melhor apreendê-lo (MAZZOTTI e GEWANDSZNAJDER, 1998). Nesse sentido, buscou-

se delimitar o conjunto de fenômenos que apontassem as características auto evidentes da concepção musical de Gamela.

Em seguida, como desdobramento e aprofundamento das análises pretendidas, procurou-se abordar o *modus operandi* do músico, ou seja, o modo como Gamela conduzia suas atividades em sala de aula, levando-se em consideração suas interações sociais, bem como sua formação autodidata, de modo a verificar como estas informações estão subentendidas em sua metodologia de ensino musical. A partir de uma especulação conceitual, foi possível apresentar algumas hipóteses acerca do pensamento de Gamela, e mapear o horizonte de ideias que compõem a sua concepção sobre a música e seu ensino.

Para tanto foram utilizados alguns parâmetros teóricos pertinentes à História Cultural, tais como: a noção de representação (CHARTIER, 2002); cotidiano (CERTEAU 1998; MATOS, 2002). Segundo Chartier, a história cultural “tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social e construída, pensada, dada a ler” (p. 16-17). Essa identificação passa pela observação das “classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real” (p.17). Variáveis consoante as classes sociais ou os meios intelectuais, são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças as quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado.

No terceiro capítulo, ANÁLISES MUSICAIS, foram realizadas análises de alguns trechos dos arranjos de Gamela a fim de exemplificar suas características. A análise teve como foco principal, os procedimentos harmônicos utilizados nos arranjos, bem como a tessitura musical empregada. A metodologia foi pautada, principalmente, nos trabalhos de Freitas (1995, 2011), Almada (2009) e Guest (2000).

Pretende-se com este trabalho que a obra de um grande mestre do violão popular brasileiro seja divulgada, servindo, quiçá, como ponto de partida para pesquisas futuras que tenham Mestre Gamela como objeto.

1 CAPÍTULO 1: A TRAJETÓRIA DE GAMELA

De acordo com Freire (1994), na busca da explicação de um fenômeno social, necessariamente coletivo e a partir de um indivíduo, é fundamental levar-se em consideração a sua imersão no universo ideológico e sócio-histórico a que pertence. Ao discutir diversas abordagens relacionadas à História da Música, Freire (1994) descreve:

estudos que analisam ou comparam formas de obras de arte não são estudos históricos, ainda que possam servir como elemento primário para a elaboração de efetivos estudos históricos. Não se pode explicar as formas na arte esvaziando-as de seu conteúdo, assim como não se pode explicar a forma de uma obra pela possível analogia ou "influência" de uma forma sobre outra, de uma obra sobre outra... Forma é modelagem de um conteúdo – significado social – e só nessa perspectiva ela pode adquirir qualquer relevância histórica (FREIRE, 1994, p. 155).

Nessa esteira, a pesquisa visa observar a interação de Gamela junto a diferentes grupos sociais e delinear a dinâmica de suas vivências, de sua formação musical e de sua atuação como professor e músico na Capital Federal. Serão descritas informações sobre as primeiras experiências musicais de Gamela, o ingresso na carreira profissional, sua performance, as idas e vindas de São Paulo ao Centro-Oeste, a sua atuação e o desenvolvimento de seu método de ensino em Brasília, levando em consideração aspectos relevantes de sua biografia.

1.1 Primeiras experiências

“... eu comecei a formar um ambiente mental dentro da minha alma” (BARROS, 2013)

Sidney Barros, conhecido por Gamela, ou Mestre Gamela, nasceu em Barretos, São Paulo, em 1943. Aos seis anos de idade demonstrava grande interesse pela música, época em que o rádio, era seu principal entretenimento. Gamela cresceu na cidade de Barretos, onde vivia cercado de amigos e participava de recorrentes festas no bairro onde morava. Seja ouvindo o rádio ou frequentando serestas, a música sempre esteve presente em sua vida, assim, teve contato com a obra de importantes artistas que o inspiraram em sua trajetória como violonista.

Escutar o rádio fazia parte da rotina da família de Gamela. Sua mãe, ouvinte assídua da Rádio Nacional⁵, logo que acordava sintonizava o aparelho. Gamela, que era muito ligado à mãe, acompanhava juntamente com ela, a programação: “eu acordava com a orquestra de Duke Ellington, Frank Sinatra, Nelson Gonçalves e outros mais, [...] naquele tempo eu não saía da beirada do rádio”, recorda Gamela (BARROS, 2007c; BARROS, 2013, n.p.). O músico considera essas primeiras experiências como uma importante etapa de sua vida. Sobre este período ele declara:

não havia maldade, então eu comecei a formar um ambiente mental dentro da minha alma, mesmo novo daquele jeito. E fui crescendo assim, fui me separando um pouco do gosto do pessoal, minha exigência começou a ser maior (BARROS, 2013, n.p.)

A infância de Gamela coincide com a fase do rádio brasileiro, conhecida como a *Época de Ouro*⁶. Esta fase atinge seu apogeu no final dos anos 1940 e na década de 1950 (ZUCOLOTO, 2012). Ressalta-se que o período de 1930 até o final da Era Vargas⁷, em 1945, é considerado um dos períodos de maior euforia e otimismo na história brasileira. De acordo com Martins e Martins (2018), o trabalho de propaganda oficial desenvolvido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), do governo, foi uma das principais causas desse otimismo. Nesse tempo, o rádio cumpriu um papel fundamental na cultura musical do país, pois passou a ser o principal meio de produção e divulgação artística. Com isso, a música popular “tornou-se um fenômeno de inegável importância social” (MARTINS e MARTINS, 2018, n.p.). Albin (2003) descreve dois fatores determinantes que impulsionaram a música popular neste período.

⁵ A Rádio Nacional foi fundada em 1936 pelo grupo editorial *A Noite* e tornou-se a referência fundamental para a história da comunicação de massa e da cultura popular no Brasil. Uma das maiores expressões desta época áurea da radiofonia comercial foi um veículo do governo federal: a PRE 8 - Rádio Nacional do Rio de Janeiro, que marcou decisivamente toda a história da radiodifusão no Brasil. A Rádio Nacional foi a estação que comandou o espetáculo em todo este período. E assim, passou para a história como um paradoxo: era estatal, do campo público, mas deu o tom do modelo de rádio comercial no país, o sistema que hegemonizou a radiodifusão do Brasil (ZUCOLOTO, 2012).

⁶ Época de ouro: era do rádio espetáculo, das grandes produções radiofônicas – de radionovelas aos programas de auditório e musicais, das orquestras próprias, cantores e conjuntos exclusivos das estações. As emissoras deixaram de ser clubes, tornaram-se empresas, funcionando no padrão “*broadcasting*” como as rádios norte-americanas (ZUCOLOTO, 2012, p. 04).

⁷ Com o fim da República Velha, definida com a deposição do presidente Washington Luís e a vitoriosa Revolução de 1930 comandada por Getúlio Vargas, o Brasil passou por importantes transformações. Houve o início do processo de industrialização, com acentuado êxodo rural e a migração da população para as áreas urbanas. Formaram-se, assim, os grandes conglomerados urbanos que resultaram, por fim, nas grandes cidades atuais. Esse deslocamento populacional, além de produzir significativas mudanças socioambientais e novas demandas sociais, provocou importantes alterações nos usos e costumes da sociedade e teve reflexo imediato em uma das manifestações mais expressivas da cultura popular: a música popular (MARTINS e 2018, n.p.).

Primeiramente, a mudança do sistema de gravação mecânica para a gravação elétrica, o que permitiu o registro fonográfico de vozes de curta extensão, mas cheias de malícia que o samba exigia. A segunda foi o aparecimento e a espantosa expansão do primeiro veículo de comunicação de massa de nossa história, o rádio. [...] Getúlio usou o rádio para se comunicar com as massas desfavorecidas, e o fez com enorme eficiência e repercussão. Além disso, o governo Vargas enxergou no rádio um oportuno fator de integração nacional. Era a primeira mídia na cultura ocidental a ter acesso direto e imediato aos lares das pessoas, acompanhando-as em vários momentos ao longo do dia e da noite. A família se reunia em torno do rádio ligado na sala. O rádio era o centro gerador de modas e sonhos. Por tudo isso, e pelo que significou em nossa cultura, como canal da paixão do povo brasileiro, as décadas de 1930 e 1940 (e parte da de 1950) foram, substancialmente, a Era do Rádio. (ALBIN, 2003, p. 80)

Ante ao exposto, percebe-se que a música produzida nessa época, passa a ser referência para o futuro violonista, sendo possível compreender que o repertório e a qualidade das obras executadas despertavam em Gamela uma grande afeição pelos sons. Em entrevista ao programa *Conversa de músico* (TV Senado), Gamela comenta que teve como primeira inspiração os artistas em voga da *Época de Ouro*, a exemplo de Cole Porter, Frank Sinatra, Ari Barroso e Dick Farney, principalmente as grandes orquestras (BARROS, 2007c).

Cabe ainda colocar que as emissoras de rádio nos anos 1940 e 1950, primavam por um repertório de padrão estético tido como refinado. Segundo Zan (1996), na época, devido ao clima nacionalista⁸, houve um engajamento de compositores, interpretes e arranjadores “no sentido de aprofundar o refinamento formal do samba e a sua consolidação como uma das principais expressões da brasilidade” (p. 45). Este autor destaca que o maestro Radamés Gnattali e o baterista Luciano Perrone foram os principais responsáveis por adotar essa nova roupagem no samba, e criar os primeiros arranjos inspirados nas orquestras norte-americanas, porém com elementos que pudessem expressar cultura brasileira.

A vizinhança de Gamela em Barretos era amigável e sempre movimentada por saraus e festas, o que também propiciava importantes experiências musicais ao pequeno Sidney. O codinome, Gamela, lhe fora atribuído aos 7 anos de idade. O fato ocorreu quando um viajante, de passagem por sua casa, ao vê-lo comer tanto, disse ser necessária uma

⁸ Movimento nacionalista: Mário de Andrade inclui no Ensaio (sobre a música brasileira) um esboço de projeto estético de nacionalização da música artística (erudita) que evoluiria em três fases, partindo exatamente da utilização ostensiva de ritmos e melodias folclóricas/ populares (tese nacional), passando pelo amadurecimento composicional dessa utilização (sentimento nacional) até chegar ao ponto em que tanto os materiais quanto a técnica de composição refletissem naturalmente, sem necessidade de afirmação voluntariosa, a brasilidade (inconsciência nacional) (BARBEITAS, 2007, p. 134.)

gamela (bacia de madeira) para alguém com tanto apetite (GUIOTE, 2001). Um vizinho ouviu o comentário e passou a chamar o amigo de Gamela, que não gostou da brincadeira: “taquei o tijolo nele, nem sabia o que significava, anos depois fui saber o que era”, conta o músico ao jornalista (BARROS, *apud* GUIOTE, 2001). Ao conferir no dicionário e constatar os significados: travessa de madeira, tribo de índio e professor sem diploma⁹, exclama “não é que deu certo!”. (BARROS, *apud* SUPPA, 2003, p.14).

Ao mesmo tempo em as que grandes orquestras atraíam a atenção de Gamela para a música, dois músicos, especialmente, despertaram o seu interesse pelo violão: Luiz Bonfá (1922-2001) e João Gilberto (1931-2019). Aos 12 anos ouviu pela primeira vez o violão de Luiz Bonfá. As melodias e a sonoridade desse artista o impressionaram (GUIOTE, 2001). Sobre esta época, Gamela comenta:

chegou uma hora que eu pensei – agora eu tenho que pegar (o violão) – juntei isso com as orquestras, nessa época minha cabeça estava inquieta¹⁰! É muito difícil explicar isso! As primeiras coisas que eu tentei tocar foram as melodias do Bonfá (BARROS, 2013, n.p).

Anos mais tarde, ao ouvir João Gilberto, tudo mudou, o instrumento faria parte de sua vida (SUPPA, 2003). Tais violonistas, vieram a ser as principais referências para Gamela, por esse motivo, serão abordados com maiores detalhes no subitem 1.3. Formação musical de Gamela.

Aos 16 anos Gamela adquiriu seu primeiro instrumento em um episódio interessante. Antes de começar a tocar, trabalhava na chapelaria artesanal de seu pai. Ali, sua função era dar forma a chapéus panamá, assentando as carneiras (parte interna do chapéu, revestida por couro de carneiro) (GUIOTE, 2001). O único violão que tinha visto de perto era um *Del Vecchio* de sete bocas, no qual um vizinho tocava. Gamela disse à turma do bairro que ganharia um igual, então pediu ao pai que comprasse o instrumento como presente de aniversário, porém, seu pai alegou que não poderia comprar naquele momento. Diante da insistência do filho, prometeu que daria o presente depois. Gamela passava frequentemente na porta da loja, a Casa Galati, para admirar o violão que estava à venda. Ansioso, não pôde esperar. Era época da exposição pecuária em Barretos e, por isso, a chapelaria teria que atender a uma encomenda de trezentos chapéus. Empenhou-se e virou a

⁹ De acordo com o dicionário Oxford University Press: Gamela: vasilha de madeira ou de barro; indígenas que usavam uma espécie de gamela enfeitando o lábia inferior; indivíduo, que sem ser diplomando, toma a si cargos que competem a engenheiros (OXFORD, 2018, n.p.).

¹⁰ Na entrevista (BARROS, 2013), Gamela a expressão original é: “naquela época minha cabeça estava assim!”. Optou-se aqui, substituir o termo “assim” por, “inquieta” para complementar o verbo.

noite fazendo o serviço que normalmente duraria uma semana. Ficou tão cansado que dormiu no salão deitado com seu cachorro. Bem cedo, o pai ao abrir a chapelaria e ver o que o filho tinha feito, disse – vá buscar o violão. Gamela foi imediatamente à loja realizar o seu sonho. Ao chegar, o dono da loja, Seu Galati (combinado com o pai), brincou dizendo que havia vendido o instrumento. Gamela, desolado, chorou. Comovido, o comerciante lhe entrega o *Del Vecchio*, pela metade do preço (SUPPA, 2003; BARROS, 2007a).

A partir daí Gamela dedicou-se ao instrumento. Sem instrução, porém ávido para tocar, ouvia as músicas no rádio e aprendia os acordes e ritmos. Nos bailes, observava os guitarristas, atento aos detalhes. Nesta época, “costumava ir para o fundo do quintal e subir numa mangueira para ninguém me ver tocar”, comenta Gamela (BARROS, *apud* GUIOTE, 2001). Um acontecimento curioso marcou seu aprendizado.

Ao ver um guitarrista tocando em um dos bares de Barretos, “um tal de Celso da cidade vizinha”, Bebedouro, observou um acorde que lhe chamou a atenção. “Não sabia o porquê, mas aquela diferente posição parecia ser importante”. No momento hesitou em perguntar, mas no dia seguinte, intrigado, vendeu umas garrafas de cerveja para juntar dinheiro, pegou um trem e foi até Bebedouro atrás da informação que mudaria a forma como enxergava o instrumento. Depois de trinta minutos de viagem chegou à cidade do músico. Lá, um coveiro informou que o Celso, “aquele meio esquisito”, morava atrás do muro a frente. Sugeriu que Gamela, que seguiu a instrução, subisse em um dos túmulos para cortar caminho. O próprio guitarrista abriu a porta, e espantado com o motivo da visita, tratou logo de resolver o problema. Ensinou para Gamela o acorde meio-diminuto¹¹. Gamela relembra a passagem ao violão. “Foi mexendo nisso que aprendi tudo que sei hoje. Pesquisei tudo em volta”, recorda Gamela (GUIOTE, 2001, p.01).

Esta cena revela informações fundamentais sobre o músico em diversos aspectos que serão alvo de investigação no decorrer da pesquisa. Nota-se, primeiramente, a grande curiosidade de Gamela por acordes, e que o músico não medira esforços para conseguir informações sobre o assunto. Chama a atenção o fato de Gamela ter examinado o acorde meio-diminuto, “pesquisei tudo em volta”, o que denota o interesse do músico por um tipo de sonoridade peculiar desde muito jovem.

¹¹ Na reportagem original, Guiote (2001) descreve que o acorde em questão é o diminuto. Porém, ao comentar tal fato com os entrevistados nesta pesquisa, eles informaram que se tratava do acorde meio-diminuto – m7(b5).

1.2 Atuações profissionais

“A orquestra foi a minha grande escola, tocar para dançar é diferente, eu adorava aquilo” (BARROS, 2007c)

Este subitem traz informações acerca do período em que Gamela inicia sua carreira profissional com a descrição de sua passagem pelas orquestras do interior de São Paulo e atuações diversas.

No período entre 1940 e 1970, nas cidades do interior do estado de São Paulo, o baile cumpria uma função social e comunitária, pois propiciava à população momentos de entretenimento e convívio social. Segundo Martins e Martins (2018), a partir de meados dos anos 1940, com o fim da Segunda Guerra Mundial, ocorreu o “boom” das orquestras de baile no interior de São Paulo. A propagação das orquestras se deu por influência decisiva das *big-bands*¹² americanas que fizeram sucesso em todo o mundo.

Martins e Martins (2018) descrevem que “o baile era o momento supremo, o evento de maior repercussão nas diversas comemorações que aconteciam nas cidades” (n.p.), como por exemplo o aniversário da cidade, bailes de debutantes, formaturas, casamentos, carnaval, *Réveillon*, dentre outros eventos que compunham a programação dos clubes sociais. Assim, no período mencionado, as orquestras “reinaram absolutas nas cidades do interior, que tinham o baile como atração de grande importância” (idem). Em decorrência desses eventos, a atividade econômica se intensificou, gerando trabalho, tanto para os músicos de orquestra e pessoal de apoio, como para os setores de transporte, hospedagem, alimentação, segurança, cerimonial, etc.

O fenômeno cultural representado pelas orquestras de baile formou um ambiente favorável e motivador para os aspirantes à carreira de músico. É neste contexto que Gamela decide seguir o seu caminho como instrumentista. Sobre essa decisão, ele relata: “aquilo já estava em mim, quando despertou (o desejo por tocar), veio para valer, ou eu vou, ou eu racho” (BARROS, 2007c), ressaltando que “só gostar e ter talento não basta, tudo é fruto de muito trabalho” (idem). Seu pai, mesmo não podendo ajudar financeiramente, o incentivou.

Gamela evoluiu rapidamente no instrumento; aos 17 anos iniciou a carreira tocando em clubes de Barretos, onde ficou conhecido. Sempre que tinha uma festa o jovem

¹² As *big-bands* são fruto de um movimento cultural cujas raízes podem ser identificadas na criação do ragtime, no final do século XIX, por descendentes de ex-escravos nos Estados Unidos, no âmbito de cidades como Saint Louis, Memphis e, sobretudo, New Orleans. A mescla do ragtime com hinos religiosos, a valsa, a música primitiva e marchas militares resultaria no jazz, ritmo que terminaria por encantar o mundo (MARTINS e MARTINS, 2018).

violonista era chamado para tocar. Logo em seguida, por indicação, Gamela recebeu um convite para participar de uma *big-band* de São José do Rio Preto. Assim, ingressou como músico substituto na orquestra *Gold Star*, liderada por Maestro Branco¹³ (BARROS, 2018). Teve-se acesso à entrevista de Maestro Branco concedida ao documentário em fase de produção: *Gamela: o fazedor de músico*. O maestro recorda:

na época existiam diversos grupos musicais, quando faltava um músico era difícil conseguir outro para colocar no lugar, então era preciso pegar um músico que estava começando e ensiná-lo. Quando faltou o guitarrista, me falaram que tinha um rapaz de Barretos, que apesar de jovem, tinha conhecimento e bom gosto. Conversamos e percebi que ele tinha um pensamento diferente dos outros. Ele ficou meio constrangido por não saber muita coisa, mas ele tocava direitinho sim (BRANCO, 2016, n.p.).

Nessa época, tocar em uma *big-band* era o sonho de qualquer músico. Um convite como este pode gerar no músicos muita expectativa e ao mesmo tempo sentimentos de alegria, insegurança e responsabilidade. Em entrevista à Rádio Nacional de Brasília, Gamela faz o seguinte comentário sobre o convite:

São José do Rio Preto era o terceiro centro musical do país, tinha dez orquestras profissionais de alto nível. A orquestra em que toquei tinha vinte figuras, naipes com quatro instrumentos, inclusive o Paulo Moura participava. Eu era o único que fazia a harmonia. Tive a sorte de conhecer o Branco, pois tinha apenas oito meses que estava tocando o violão, eu disse a ele que não teria condições de tocar em uma orquestra. Mas ele disse: você tem sim, porque você tem muito bom gosto, o que você não souber você finge de morto. A orquestra foi a minha grande escola, tocar para dançar é diferente, eu adorava aquilo (BARROS, 2007a, n.p.).

Gamela começou sua participação na orquestra como guitarrista; foi o seu primeiro contato com a guitarra elétrica, pois, até então, só tocava o violão acústico. Mesmo com uma certa insegurança, encarou o desafio e se adaptou (GUIOTE, 2001). Gamela tornou-se integrante oficial da orquestra e em pouco tempo passou a ser considerado um músico de destaque na região (BARROS, 1992). É importante salientar que as *big-bands*

surgiram no interior de São Paulo como instituições a princípio amadoras ou semiprofissionais, por imitação das orquestras formadas nas capitais, mas logo atingiram um nível definitivo de profissionalização. Participavam dessas orquestras músicos amadores, autodidatas na sua maioria, principalmente saídos de bandas de coreto ou bandas militares, além de professores de música e outros

¹³ José Roberto Branco ou Maestro Branco é trompetista e arranjador. Integrou o grupo de Wilson Simonal e *Os Brazões*, banda psicodélica que acompanhava Gal Costa na década de 1960. Liderou orquestras para o “Festival dos Festivais” (TV Globo), o “Festival da Música” (TV Record) e o projeto “Memória Brasileira – Arranjadores”, ao lado de Moacir Santos, Eumir Deodato, Duda do Recife e Cipó, em concertos gravados ao vivo pela RTC – Rádio e Televisão Cultura. Iniciou os estudos musicais em sua cidade natal Pederneiras – SP. Estudou harmonia modal, composição, improvisação e harmonia do jazz, com Cláudio Leal, e contraponto com H. J. Koellreutter (MAESTRO BRANCO, 2018).

profissionais que optaram por residir no interior (MARTINS e MARTINS, 2018, n.p.).

De acordo com Martins e Martins (2018) “o interior paulista assistiu à criação, à estruturação e ao crescimento de orquestras de altíssimo nível” (n.p.). A acirrada concorrência promoveu a busca pela qualidade e inovação. Em pouco tempo as orquestras desenvolveram um padrão de excelência, “com músicos à altura daqueles que brilhavam nas páginas de *O Cruzeiro* ou nas transmissões da Rádio Nacional ou das nascentes TV Nacional e TV Tupi” (idem). Especificamente, a cidade de São José do Rio Preto, onde Gamela atuou, foi considerada “a cidade das orquestras” e contava com um elenco de músicos extraordinários. A cidade tornou-se um patrimônio cultural e projetou grandes músicos para o Brasil (MARTINS e MARTINS, 2018).

Nesse sentido, o desenvolvimento musical da cidade e do músico estão relacionados. O músico afeta e é afetado pela cultura. A orquestra foi a “grande escola” para Gamela, ao mesmo tempo em que o músico que contribui para o desenvolvimento da cidade no campo da música. Salienta-se, que este tipo de situação aproxima-se do modelo de transmissão bidirecional da cultura. Este modelo parte do princípio de que todos os integrantes da cultura tem participação ativa no processo de transmissão cultural. “Emissor e receptor organizam e reorganizam ativamente a informação cultural de forma que a cultura se encontra continuamente em transformação mediante a ação de todos os participantes da experiência social” (VALSINER, 1994, *apud* MARTINS e BRANCO, 2014, p. 171)

Em entrevista a este pesquisador, Waldira Barros, companheira de Gamela em sua vida, comenta que este foi o período de maior aprendizagem para o músico, pois o convívio com o maestro rendia-lhe muitos conhecimentos musicais, além disso, adquiriu vasta experiência devido à agenda lotada da orquestra na qual atuou por dois anos, tocando quase toda noite (BARROS, 2018). Segundo Martins e Martins

as orquestras que se apresentavam cem ou mais vezes por ano, sem descanso e sempre com o maior brilhantismo e fidalguia, pelo interior paulista e por outros estados brasileiros e até em outros países da América do Sul. Esse foi um dos períodos de maior euforia e otimismo na história brasileira. Entre 1960 e 1975, Os Modernistas marcaram época em Rio Preto e na região. A roda viva foi intensa. Em um mês de janeiro, a orquestra tocou 32 vezes, uma por dia e uma especial na matinê do Tênis Clube de Bauru (MARTINS e MARTINS, 2018, n.p.).

A atuação de Gamela na orquestra ainda propiciou ao músico diversas oportunidades de trabalho, como por exemplo, acompanhar ao violão artistas renomados daquele período. Cantoras e cantores solicitavam ao Maestro Branco a indicação de músicos

para fazer o acompanhamento. Ele sempre indicava o Gamela, que às vezes ficava receoso em aceitar o trabalho, pois gostava de acompanhar valendo-se de harmonias elaboradas, o que causava certa estranheza aos cantores de vanguarda, acostumados com harmonias singelas.

Em entrevista à Rádio Nacional de Brasília, Gamela conta algumas de suas experiências em acompanhar cantores. Tratava-se de uma caravana, na qual participavam Dalva de Oliveira, Carlos Galhardo e Orlando Silva.

Houve uma situação em que tive que acompanhar Carlos Galhardo e Dalva de Oliveira em um bolero. Era dia das mães, fomos para atrás do palco ensaiar, tínhamos 15 minutos. Pedi que ele cantasse o bolero e rapidamente peguei, era muito fácil, então eu dei uma melhoradinha na música, e ele falou: Não é assim que se faz. Então eu fiquei tão nervoso, pois já não ganhava para isso... e disse para ele: então pegue você a guitarra e se acompanhe. E ele: Não tudo bem, não precisa ficar nervoso. A Dalva de Oliveira estava lá, meio chumbada, e disse (em tom debochado): o menininho está nervoso...? Aí que eu fiquei uma arara mesmo! Você vai cantar o quê? Ela disse: Olhos Verdes. Bolero ou samba? Tanto faz, você escolhe, pois já não se atrevia a me confrontar. (BARROS, 2007a, n.p.)

Nesta época, viajou pelo o Brasil e atuou junto a grandes interpretes da música brasileira. Acompanhou ao violão muitos dos principais intérpretes da música popular dos anos sessenta, tais como Maysa, Silvinha Teles, Ivon Cury, Sid Monteiro, Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Nelson Gonçalves, Silvinha Teles, Carlos Galhardo, Marisa Gata Manso, entre outros (BARROS, 1992; GUIOTE, 2010).

A experiência de Gamela na orquestra de Maestro Branco foi crucial na trajetória do músico, pois possibilitou a vivência em um rico ambiente cultural e a realização de atividades musicais de forma intensa. Neste ambiente, o violonista pôde desenvolver diversos aspectos de sua musicalidade e chegar a uma maturidade musical. Acredita-se que os conhecimentos adquiridos por Gamela neste período formaram a base que possibilitou a construção de sua carreira como músico, professor e arranjador.

1.3 Formação musical de Gamela

“O diploma que ficava pregado na antiga sala onde lecionava já avisava: Formado na escola da vida”. (GUIOTE, 2001).

Tendo em vista que o fato de que a atuação pedagógica de Gamela está diretamente relacionada à sua formação musical, objetiva-se aqui reunir informações suficientes para uma nítida compreensão acerca do desenvolvimento musical do violonista.

Antes de descrever informações específicas relativas à formação de Gamela, é necessário expor algumas reflexões sobre a noção de autodidatismo. O dicionário Houaiss define o autodidatismo como: “ato de estudar e adquirir instrução por si mesmo, dispensando a orientação de professores” (HOUAISS, 2009, p. 35). De acordo com filósofo Mário Ferreira dos Santos (1963), a palavra autodidatismo é “original do grego, *autos*, por si mesmo e *didaktikós*, de *didaskô*, ensinar; autodidata é o que se instrui e educa a si mesmo, por si mesmo” (p. 195). Os termos “adquirir instrução por si mesmo” e “o que educa a si mesmo” remetem a uma autonomia, empenho e disciplina por parte daquele que, sem a ajuda de um professor, adquire determinado conhecimento. Sob a ótica de Santos (1963), historicamente, não são raros os casos de indivíduos com tais características que trouxeram importantes contribuições para o desenvolvimento de diversas áreas de conhecimento.

A autodidática é uma arte que tem tido um papel muito grande no desenvolvimento da humanidade. Frequentemente, na juventude, os homens não sabem escolher as suas profissões e carreiras, por essa razão, quando adultos, vão dedicar-se ao conhecimento de ciências mais condizentes com as suas tendências e propensões. Daí é que têm surgido tantos autodidatas notáveis, que tiveram um papel saliente no progresso da humanidade (SANTOS, 1963, p. 195).

No âmbito da formação musical, ao dissertar sobre o autodidatismo, Podestá (2013) realiza uma revisão de conceitos e investiga os processos não escolares de aprendizagem e desenvolvimento musical. Este autor aponta para a distinção entre os estudos “musicais formais e um outro tipo de conhecimento adquirido de forma fruída” (p. 01). O primeiro refere-se a uma assimilação teórica da música através da escrita formal em partituras, enquanto o segundo, está relacionado à vivência e às experiências adquiridas “mediante a imersão num contexto cultural intenso de atividades musicais, de músicas e musicalidades” (idem). Ao verificar os diversos sentidos atribuídos à noção de autodidatismo, Podestá considera que o termo pode ser problemático quando

a elucubração sobre o autodidatismo induz à concepção de que o músico possa ter aprendido “sozinho”. A associação com a ideia de “dom” sublima a noção de que a constituição do “músico autodidata” possa resultar unicamente de si, sendo produto de suas forças “naturais”, seus “dons inatos”. Dessa forma remeterá a uma concepção de que a música poderia lhe ser própria por natureza, pertencendo à sua dimensão biológica, ou metafísica, ou espiritual. Tal concepção tende a considerar que a constituição do músico não demandou atividade, prática, formação, desenvolvimento, estudos, ou seja, nenhum esforço. Por outro lado, quando considera a evidente necessidade da existência de um processo de desenvolvimento, tende a pontuar que o “músico autodidata” não se pautou em referências, modelos, técnicas ou formas musicais *externas*, tendo, supostamente concebido tudo *internamente* a partir de si e através de um conteúdo artístico inato que seria intocado pela cultura, pelas manifestações e produtos musicais (PODESTÁ, 2013, p. 21).

De acordo com os estudos deste autor, a noção de autodidatismo descrita acima está mais vinculada ao senso comum. Na contramão dessa concepção, Podestá (2013) destaca outras formas de se compreender o desenvolvimento musical não-escolar. O autor descreve abordagens que percebem a aprendizagem do músico popular não como um dom, ou algo que “nasce da precariedade, mas do refinamento constante, e historicamente comprovável dos músicos dessa arte” (p. 22). Sob essa ótica,

a ideia de que o músico popular nasce de um encanto, de uma heroica e intensa inspiração, de que ele não necessita de nenhuma técnica musical mais sistemática, ou que essa técnica resulta diretamente daquela inspiração, não passa de um modo de escamotear a realidade e a história da produção musical (PODESTÁ, 2013, p. 22)

Ao discorrer sobre os diferentes processos de aprendizagem musicais que compõem o desenvolvimento musical, Podestá (2013) analisa as atividades conduzidas pelo próprio estudante. Estas atividades estão vinculadas à vivência do músico e à realização de estudos organizados. Segundo este autor, muito embora estes processos de aprendizagem não estejam presentes em currículos pedagógicos “oficiais” de música, podem conduzir a uma formação musical sólida. Nesse sentido, Podestá propõe uma reflexão sobre

a impossibilidade de considerarmos apenas um único canal de desenvolvimento musical como possível e desconsiderarmos outros canais que não estão diretamente associados à educação formal, mas que ainda assim podem guardar com ela uma relação de forma (PODESTÁ, 2013, p. vii)

A partir das informações sobre trajetória de Gamela conferidas até aqui, percebe-se que sua formação configura-se como um autodidatismo. É interessante destacar a percepção de Maestro Branco acerca do desenvolvimento que Gamela obteve no instrumento em relação ao início da carreira. Segundo o maestro, “ele já tinha o cerne, sabe? Ele nasceu assim. Musicalmente era o mesmo, muito dedicado” (BRANCO, 2016). Nota-se aqui uma ambiguidade na discurso do maestro, pois, a primeira parte de sua fala remete à uma noção que se aproxima do senso comum, já a segunda parte, remete à noção de um aprendizado constante e engajamento por parte do músico.

Ao refletir sobre esta última noção considera-se que, sem instruções formais, o conhecimento adquirido por Gamela esteve diretamente ligado à sua dedicação ao instrumento, bem como a experiências no âmbito profissional. Nesse sentido, compreende-se a formação do violonista em duas perspectivas: 1) a partir da influência de outros

músicos, valendo-se de audições de rádio e de discos; 2) a partir da experiência em *performances* e do convívio com outros músicos.

A seguir, as perspectivas mencionadas serão examinadas em face aos acontecimentos históricos, às questões ligadas à prática do instrumento e à vivência musical e interpessoal de Gamela.

1.3.1 Influências

“O melhor livro do músico é o disco”. (BARROS, 2007c)

No início do século XX, o violão no Brasil se encontrava em segundo plano, nesta época, estava vinculado ao acompanhamento de modinhas e outros gêneros, e era tido, assim, como instrumento *popularesco*¹⁴. Na época, os pianistas de famílias tradicionais dominavam apresentações e saraus (ROSA, 2014).

A situação do violão no Brasil só muda efetivamente em 1917, com a vinda de Augustin Barrios e Josefina Robledo, virtuosos do instrumento, que aqui realizaram concertos públicos, prática então voltada ao piano e outros instrumentos orquestrais” (PORTO, 2007, p. 2, *apud* THOMAZ, 2018, p. 27).

Aos poucos o violão como solista popular começa a obter reconhecimento nacional, muito devido a atuação de violonistas virtuosos, como Américo Jacomino, o Canhoto, João Pernambuco, Garoto, Dilermando Reis e Villa Lobos. Esses violonistas redimensionaram a técnica do instrumento e souberam relativizar as fronteiras entre música erudita e popular (PIRES, 1995), definindo assim, um padrão para o violão brasileiro.

A partir dos movimentos modernista e nacionalista, na década de 1920 o material musical de origem popular é valorizado por diversos compositores. As obras para violão de Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri foram referência neste período. A partir disso, o instrumento atinge um grande reconhecimento artístico e cultural e a produção de obras para violão cresce consideravelmente.

podemos observar os desdobramentos deste movimento com a inclusão definitiva do violão entre os instrumentos aceitos dentro do ambiente da música de concerto e a grande produção de obras de caráter híbrido entre a estética e a técnica do violão clássico e os elementos da música popular, na obra de autores como

¹⁴ Popularesco: (adj). 1) que tenta imitar o que é popular ('feito pelas pessoas simples'); 2) que apela para o gosto popular; cujo conteúdo é apelativo e banal (OXFORD, 2018, n.p.).

Radamés Gnattali, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Edino Krieger, Sergio Vasconcelos Correa, Guerra-Peixe, Lina Pires de Campos, Almeida Prado, Marlos Nobre, Marco Pereira, Sergio Assad, Paulo Bellinati, Arthur Kampela e Ricardo Tacuchian, entre outros (THOMAZ, 2018, p. 28).

O violão como instrumento solista no âmbito da música popular ganha espaço e diversos violonistas brasileiros conquistaram prestígio nacional e internacional. Devido ao desenvolvimento da indústria fonográfica e do sistema de gravação elétrico no Brasil, a quantidade de discos com violão a partir 1927 cresceu exponencialmente. A seguir, destaca-se alguns violonistas importantes, os quais possivelmente exerceram uma influência direta ou indireta na atuação de Gamela.

Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, foi um músico que influenciou gerações, é considerado “o pai do violão moderno, o reformulador da linguagem harmônica do violão” (MELO, 2017, *apud* THOMAZ, 2018). Muitas de suas peças tornaram-se parte obrigatória do repertório dos violonistas atuais.

Trata-se de um repertório de profunda complexidade que, utilizando elementos técnicos do violão clássico, vem colocar a música popular brasileira, tais como o choro e a valsa, o samba, a canção e o prelúdio, numa posição de vanguarda em relação ao seu tempo. (DELNERI, 2009, p. 04)

Dilermando Reis é considerado importante figura não só na consolidação de um estilo brasileiro através do grande número de choros e valsas compostos por ele para o instrumento, mas também na divulgação de peças de compositores de gerações anteriores (CORDEIRO, 2005, *apud* THOMAZ, 2018). Laurindo Almeida alcançou grande sucesso como solista no Estados Unidos. Ao longo de sua vida gravou mais de 100 discos e foi premiado cinco vezes no *Grammy Awards* e uma vez no *Oscar*. Laurindo era um concertista comparável a Andrés Segóvia e “aplicou a tradição violonística espanhola ao jazz”, de acordo com (BERENDT, 1994, p. 477, *apud* THOMAZ, 2018)

Na década de 1950, Luiz Bonfá despontava como importante referência no violão brasileiro. Suas composições foram gravadas por artistas consagrados no Brasil, como Tom Jobim, Ângela Maria e Dóris Monteiro, e no exterior, como a cantora norte americana Mary Martin com quem fez uma excursão nos Estados Unidos. Em 1958, lança o registro da turnê no LP *Amor! The Fabulous Guitar of Luiz Bonfá*, (LUIZ, 2018). Em 1959, foi lançado o LP *Chega de Saudade* de João Gilberto, sendo este álbum, como se sabe, considerado o primeiro produzido no estilo Bossa Nova. Para Tom Jobim (*apud*, TINHORÃO, 1991) esta obra de João Gilberto, “em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores” (p. 234).

Luiz Bonfá foi a principal referência de Gamela. Em entrevista ao programa *Bom dia Brasília* (TV Senado), o músico fez a seguinte declaração sobre o ídolo.

Eu sou um fanático por Luiz Bonfá, por uma série de coisas. Ele tem um violão maravilhoso, sem maldade, bonito. Desde moleque eu ouço, então meu ídolo é o Bonfá. Adoro o Baden, o Paulinho Nogueira, mas, meu perfil é mais para o lado do Bonfá. Só que jamais eu faria o que ele faz, porque ele parece quatro mãos tocando o violão, melodia, harmonia, ritmo, o baixo, está tudo ali. Muitos guitarristas americanos copiaram ele, Stanley Jordan, este é um dos mais novos, e dos mais bregas, por incrível que pareça. O próprio Lanny Breau, que eu mostrei para essa molecada, fala – eu me baseei no Luís Bonfá. Ele consegue separar na mão todas essas coisas, o Bonfá é uma escola da mais alta qualidade, e um dos músicos mais conhecidos no mundo até hoje. (BARROS, 2008b, n.p.)

O estilo de Luiz Bonfá é caracterizado pela fusão entre a tradição violonística local, elementos harmônicos jazzísticos e do impressionismo francês, sobretudo de Claude Debussy (LUIZ, 2019). Bonfá promoveu diversas inovações técnicas, como o “baixo simultâneo à melodia e o *brushing*, em que “*raspa*” as cordas com a palma da mão direita em rápidos movimentos para cima e para baixo” (idem, s/p). Sobre a concepção harmônica de Luiz Bonfá, o violonista Carlos Barbosa de Lima¹⁵, observa:

Era um violão diferenciado, com movimentos de vozes, com contraponto, um conceito orquestral ainda não superado na música brasileira. Um violão tratado como uma pequena orquestra. Isso me influenciou muito nos trabalhos de transcrição e harmonização que passei a fazer (LUIZ, 2019, n.p.).

Nota-se que estes acontecimentos estão situados em meados da década de 1950, durante a adolescência de Gamela, de modo que, é possível que esta importante dessa fase do violão brasileiro teve impacto significativo em sua carreira tanto no que se refere à motivação, quanto às preferências musicais.

As décadas de 1950 e 1960 foram um período de grande fecundidade para a música popular brasileira, no qual surgiram importantes movimentos, como a bossa nova (1958), a Jovem Guarda (1960) a Tropicália (1967) e ainda, a instauração da sigla MPB (NAPOLITANO 2002). Neste cenário, o violonista Baden Powell aparece como principal referência no violão brasileiro. Assim como a geração anterior, Powell incorpora a técnica do violão clássico a uma diversidade de gêneros populares.

Protagonista do movimento bossanovístico, João Gilberto exercera grande influência na forma de Gamela tocar. João Gilberto criou a batida da bossa nova a partir de

¹⁵ Carlos Barbosa de Lima: violonista brasileiro radicado nos Estados Unidos, aclamado pela crítica especializada por suas interpretações, que vão de obras eruditas de Bach, Handel e Scarlatti, a contemporâneas da área popular de autores como Antonio Carlos Jobim e Bobby Scott (CARLOS, 2018)

uma espécie de estilização do samba (GARCIA, 1999, *apud* MENEZES, 2012) e foi responsável por grandes inovações rítmicas e harmônicas. Sua batida, caracterizada por sutilezas rítmicas, funciona como “referência métrica sobre a qual tece variações, garantindo uma unidade motívica para o acompanhamento” (MENEZES, 2012, p. 93). João Gilberto introduziu a utilização de acordes compactos, de elevada tensão harmônica e uma infinidade de inversões. Mas não apenas isso, sua genialidade está no modo como utilizava estes elementos ao construir os encadeamentos, nos quais

a relação entre a nota da melodia e o acorde que a acompanha é sempre de dissonância, mas que alude a uma consonância tão perfeita que nenhuma consonância concreta poderia expressá-la (de novo, vem à mente a música de Debussy, em que as dissonâncias são mais eufônicas e estáveis do que os acordes perfeitos) (MAMMI, 1992, p. 67)



Qr code 1: Interpretação de Gamela: *Uma abraço no Bonfá* de (João Gilberto)

Outros nomes ainda merecem destaque. Em entrevista à Rádio Nacional de Brasília, Gamela também menciona o violonista Paulinho Nogueira (1927-2003) como uma grande inspiração, e comenta: “quando eu ouvi o Paulinho, eu vi que o violão podia falar” (BARROS, 2007a), no sentido que, o violão não é um instrumento apenas para acompanhamento, mas também solista. Baden Powell (1937-2000) o influenciou muito no que se refere à parte rítmica. É importante ainda mencionar, guitarristas estrangeiros como Wes Montgomery (1923-1968), Ed Bickert (1932-2019) e Joe Pass (1929-1994), como músicos de referência para Gamela (BARROS, 1992). Coloca-se que nos arranjos elaborados pelo violonista analisados no capítulo 3, algumas dessas influências poderão ser identificadas.

Gamela é considerado um músico que “tece uma ponte entre o jazz e a música brasileira explorando caminhos harmônicos com originalidade e sutileza ímpar” (BARROS, 1992, p. 03). Influenciado por diferentes tendências musicais oriundas principalmente da cultura brasileira e norte americana, o estilo do violonista é forjado a partir de um processo

de hibridização. Sobre o processo de hibridização, Silva (2000) descreve que na perspectiva da teoria cultural contemporânea

o hibridismo – a mistura, a conjunção, o intercurso de diferentes nacionalidades, entre diferentes etnias, entre diferentes raças – coloca em xeque aqueles processos que tendem a conceber as identidades como fundamentalmente separadas, divididas, segregadas. O processo de hibridização confunde a suposta pureza e insolubilidade dos grupos que se reúnem sob as diferentes identidades nacionais raciais ou étnicas. A identidade que se forma por meio do hibridismo não é mais integralmente nenhuma das identidades originais, embora guarde traços delas (SILVA, 2000, p. 87).

Ao especificar essas referências, entende-se que Gamela além de admirar e conhecer a obra desses artistas, debruçava-se em audições e explorava o instrumento até conseguir reproduzir a gravação do LP ou rádio, sem o auxílio de partituras ou orientação de um professor. É oportuno enfatizar que a *Era dos LPs*, aproximadamente de 1950 à 1990¹⁶, é o centro de um processo no qual a escuta de discos pode ser tão importante quanto a edição de partituras. De acordo com Molina Júnior, nos anos 1960 e 1970,

o disco está no cerne do processo artístico e interfere também na instrução musical que passa a depender cada vez mais da escuta de gravações comerciais [...] Quando ouvimos esses discos, não estamos mais diante dos devaneios de alguém, estamos sendo instruídos na História do Violão (MOLINA JÚNIOR, 2006, p. 130).

Em entrevista a este pesquisador, o ex-aluno de Gamela, Nelson Faria, músico de prestígio internacional, relata que Gamela tinha uma tal admiração por Luiz Bonfá que “tirava de ouvido¹⁷ tudo o que fosse possível” (FARIA, 2018), assim, conhecia profundamente a obra do virtuoso violonista.



Qr code 2: Interpretação de Gamela: *Manhã de carnaval* (Luiz Bonfá):

¹⁶ Era dos LPs: a partir de 1948 os discos começaram a adquirir o status de projeto estético. As condições técnicas trazidas pelo disco de vinil – o *long play* – permitiram a solistas e grupos de câmara realizar em estúdio a simulação de um recital ao vivo em duas partes, cada uma com começo, meio e fim. O disco atinge seu auge seu auge nas décadas de 1960 e 1970, e começa a entrar em decadência no início dos anos 1990, com a chegada do CD – o *compact disc* (MOLINA JUNIOR, 2006).

¹⁷ A expressão “tirar de ouvido” é utilizada por músicos para indicar o ato de ouvir e reproduzir a gravação.

Dessa forma, considera-se que o processo de aprendizagem por audição envolve, além de inúmeras repetições, a capacidade de perceber e comparar o que se ouve e o que se toca, e de identificar erros e acertos tendo como parâmetro a sonoridade original. Considerando o nível técnico e sofisticação harmônica dos violonistas que influenciaram Gamela, a execução precisa dessas obras só é possível mediante uma prática organizada e intensa.

1.3.2 *Performance e convívio com outros músicos*

Como já mencionado, a atuação de Gamela na *Big Band* de Maestro Branco foi um momento de grande aprendizado para o músico. Em entrevista a Monteiro (2016), o maestro traz as seguintes informações sobre esta fase do violonista.

Quando fomos ensaiar, vi que ele já usava uns acordes modernos, então bateu comigo, pensei, vai dar certo! Eu escrevi os arranjos, não muito difíceis, e deu certo, o pessoal lá da cidade gostou. Ele ficava trabalhando as músicas dia e noite, acordava e pegava o violão, parecia que o instrumento fazia parte do corpo dele. Às vezes saíamos pra ir no cinema, paquerar e ele ficava no quarto, eu chegava lá ele estava dormindo agarrado com o violão. E foi assim, conseguimos montar um grupo bem legal, ele ajudou muito. De vez em quando ele falava assim: esse acorde pode ser feito dessa maneira também, então passou a ter uma troca (BRANCO, 2016, n.p.).

Branco (2016) informa que nas conversas com Gamela abordava questões teóricas da música. Inclusive assuntos sobre harmonia, ao sugerir formas de acordes e encadeamentos. Ao aprender uma passagem nova, dizia Gamela, “nunca tinha pensado por esse lado...” (n.p.), recorda o maestro. Dessa forma, o violonista passou a vislumbrar caminhos harmônicos alternativos. Gamela era fascinado pelas diversas possibilidades de harmonização, isso o motivava, “ele gostava, não tinha aquele negócio, é esse acorde e pronto, a gente analisava. De onde veio esse acorde, para onde vai? Que trilha usar? Talvez aquilo para ele era novidade” (idem).

Assim, o violonista passava a empregar esse tipo de conhecimento em outras músicas do repertório da orquestra e, também, em situações de acompanhamento. Como exemplo, Branco menciona, “quando ele acompanhava o Zé, que era o cantor (da orquestra), este comentava: “Sidney, esses acordes são diferentes... e o Sidney: pois é, o Branco passou pra gente, ele acha que pode ser assim” (idem).

Maestro Branco (2016) informa ainda que Gamela tinha pouco conhecimento de leitura musical, segundo ele, Gamela “não era um concertista, mas ele analisava e conseguia tocar” (n.p.). Ao cruzar as informações das entrevistas de Branco e do ex-aluno Alexandre Monteiro (2018), percebe-se uma coesão de dados. No ponto de vista do ex-aluno:

Quem pensa que o Gamela não tem conhecimento de teoria musical está muito enganado, ele não sabia ler música, mas ler é decodificar um código. Teoria e Harmonia tem a ver com questões estéticas e lógicas, e nisso eu acredito que ele tenha tido uma boa formação. Ele adquiriu sua formação em uma época muito frutífera, anos 50 e 60. Tinha amigos em São Paulo que tinham boas coleções de disco, e teve acesso a essa informação discográfica. Na mesma época ele conheceu o Maestro Branco. Acredito que ao conviver com ele, começou a entender a questão da lógica da harmonia na teoria e como isso funciona. Esse tipo de coisa quando a pessoa pega o fio da meada e entende a lógica do que está sendo proposto, começa a achar as respostas por si mesmo. Eventualmente se faz uma pergunta, e isso? E aquilo? O próprio convívio nesse ambiente proporciona isso. (MONTEIRO, 2018, n.p.)

Nota-se que Branco transmitiu uma série de conhecimentos musicais ao jovem violonista, conhecimentos estes, tanto teóricos como práticos, de modo que o maestro assumiu o papel de mentor de Gamela em suas atuações musicais. Além disso, funcionou como uma espécie de mediador no que se refere a aquisição da linguagem musical de gêneros musicais em voga à época, como o jazz, o samba-jazz e a bossa nova.

Podestá (2013), ao estudar sobre o processo de formação musical de Hélio Delmiro¹⁸, músico contemporâneo de Gamela, ressalta que estes gêneros tem um elevado nível de elaboração, exigindo, portanto, uma especialização e domínio técnico do instrumento por parte do músico, o que acaba

influido sobre os caminhos de desenvolvimento dos aprendizes e elevando potencialmente o nível de expectativas e de exigências para o campo de trabalho como um todo [...] Por conta disso podemos compreender que o músico que desejava se fixar nesse mercado de trabalho precisava possuir alto nível de proficiência musical e estar suficientemente preparado para complexidades no desempenho, o que destacava a importância dos estudos individuais como forma de preparação para este processo (PODESTÁ, 2013, p. 175).

A realização dessas atividades foi de grande importância para Gamela, uma vez que promovem o desenvolvimento de competências e aquisição de habilidades. De modo

¹⁸ Hélio Delmiro foi um dos músicos mais atuantes em shows e gravações. Destacou-se como “sideman”, acompanhando a maioria dos principais artistas do gênero, como Elis Regina, Milton Nascimento, Tom Jobim e Chico Buarque, além de alguns nomes da música internacional, como a cantora Sarah Vaughan. Também participou ativamente do cenário da música instrumental do país (MANGUEIRA, 2006, p. 02).

que o músico chega a Brasília com um conhecimento musical consolidado, como foi confirmado mediante os relatos dos entrevistados desta pesquisa.

Ao expor informações e considerações sobre a formação de Gamela, o amigo e professor na Escola de Música de Brasília – EMB por mais de trinta anos, Paulo André Tavares (2018), comenta que quando o conheceu em Brasília, Gamela “já tocava aquelas coisas de bossa nova, de *jazz* e cantava com um vozeirão bonito, com aquele bom gosto harmônico impressionante [...] Ele chegou aqui com aquele repertório todo e com essa bagagem”. Sobre a questão da formação prática, Tavares comenta que Gamela vem de uma geração na qual as bandas de baile tocavam um “repertório que era muitíssimo rico”, formado por standards americanos apresentados em *Big Bands*, como a de Glenn Miller: “ele conviveu com essa turma que fazia música de alto nível” (idem).

Seu ex-aluno, Gustavo Ribeiro, violonista profissional, informa que além de solista, Gamela dominava a arte de acompanhar. Como foi afirmado, quando chegou a Brasília, já conhecia um vasto repertório e, frequentemente, era convidado por cantores e cantoras da cidade, ou que estivessem de passagem, para fazer o acompanhamento. Segundo Ribeiro (2018), em uma dessas ocasiões, Gamela acompanhou Caetano Veloso em uma casa de eventos na qual o cantor se apresentava quando estava em Brasília. Quanto à formação de Gamela, Ribeiro comenta que é difícil imaginar Gamela como um músico que não tenha tido um profundo conhecimento sobre música, pois “ele fazia as coisas tão perfeitas, e usava os intervalos mais ricos, como se ele tivesse estudado com grandes mestres de harmonia, ele usava a experiência dele com grande inteligência” (RIBEIRO, 2018, n.p.).

Ao que tudo indica, no período de atuação no interior de São Paulo, a carreira de Gamela como instrumentista apresentava-se promissora. No entanto, o violonista se muda para o Centro-Oeste e sua carreira toma outros rumos. A mudança de Gamela ocorreu principalmente por motivos afetivos, pois sua namorada e posteriormente esposa, Waldira Barros, mudou-se com a família para Anápolis, estado de Goiás, em 1967. Waldira Barros comenta que nessa mesma época, o pai de Gamela ficou muito doente e precisou realizar um tratamento médico. Por esse motivo, Gamela deixou o emprego na orquestra e voltou para Barretos para acompanhar o pai no tratamento. Para garantir sua renda, o violonista montou um conjunto musical que atuava no Clube União de Barretos, importante casa de shows da época, onde também acompanhou diversos artistas (BARROS, 2018). Gamela permanece em Barretos até o falecimento de seu pai. Após o triste acontecimento, o músico decide ir ao encontro da namorada, com isso, muda-se para Goiás.

1.4 De São Paulo ao Centro-Oeste

A trajetória de Gamela pode ser avaliada em duas fases principais. A primeira fase consiste na atuação do músico como *performer* em diversos trabalhos no interior de São Paulo, onde o músico atuou até o ano de 1967. A segunda fase consiste na atuação de Gamela como músico e, principalmente, professor em Brasília a partir de 1971. No período de quatro anos que separam essas duas fases, Gamela residiu e atuou nas cidades de Anápolis e Goiânia. Este período pode ser posto como uma fase de transição, no que se refere à forma de atuação do músico. Assim, segue-se a narrativa com devidas sinalizações sócio-históricas deste curto e não menos importante período.

Nos anos de 1940 e 1950, com a “marcha para o oeste”, a população do Centro-Oeste aumentou consideravelmente, principalmente devido à construção de Brasília. A migração continuou nos anos 1960 e 1970, quando o então governo visava integrar as regiões Norte e Centro-Oeste ao Sudeste industrializado (PAVIANI, 1997). Assim, centenas de milhares de brasileiros de diversas regiões foram atraídos pelo desenvolvimento da região. Neste período, a cidade de Goiânia passou por mudanças culturais significativas. De acordo com Oliveira (2011), parte da população renuncia aos hábitos provincianos e adota valores característicos de grandes centros urbanos. Segundo este autor,

o fator sociológico que explica essas mudanças culturais foi o aumento demográfico, consequência do êxodo rural, que marcou a sociedade brasileira da época e da imigração impulsionada pela construção de Brasília, uma vez que muitos imigrantes optaram por morar em Goiânia. O crescimento demográfico foi vertiginoso, de 74 mil habitantes em 1955, aumentou para 251 mil em 1965, 518 mil em 1975 e 800 mil em 1980 (OLIVEIRA, 2011, p. 143).

A mudança de Waldira Barros e sua família para o Centro-Oeste ocorreu em 1967 e pode estar relacionada com o processo migratório citado, uma vez que a família inicia uma nova etapa de sua história em busca de uma melhor qualidade de vida na cidade de Anápolis. Tempo depois, quando veio para Goiás, Gamela foi morar em Goiânia, pois conseguiu seu primeiro emprego em uma emissora de TV localizada nesta cidade. Assim, ficava um período da semana em Goiânia e depois seguia para Anápolis para se encontrar com a namorada.

Porém, houve um incêndio na emissora, e, por consequência disso, Gamela ficou desempregado; sua alternativa foi investir em aulas de violão (SUPPA, 2003). Pouco tempo depois do ocorrido, o músico inaugura sua primeira escola. Em parceria com o também

violinista Geraldo Gaspar, a escola foi nomeada como *Escola Moderna de Violão*. Um jornal da época registra essa fase, a matéria traz informações sobre a cidade de Goiânia, e noticia: “sem lugar para diversão, as moças de Goiânia encontram, no estudo de línguas e na aprendizagem do violão”. Naquele momento a escola contava com mais de oitenta alunos, segundo o jornal.



Fig. 01: Registro da primeira escola de Gamela; Goiânia 1968 (Arquivo da família Barros).

Antes de se mudar para Goiás, Gamela nunca havia lecionado, mas assim que começou a ensinar preocupou-se em desenvolver um método que fosse capaz de transmitir ao aluno as informações que sabia (BARROS, 2018). Em entrevista a este pesquisador, Waldira Barros (2018) relata:

quando ele abriu a escola em Goiânia, ele pensava – ai meu Deus! Como eu vou dar aula, como vou passar o que está aqui na minha cabeça? Eu tenho que bolar alguma coisa, tenho que descobrir um método, então ele bolou esse método das bolinhas e deu certo. O aluno chegava lá tomava uma aula e já saía tocando, e ele levava o papel para casa. Ele (Gamela) mesmo escrevia tudo (BARROS, 2018, n.p.).

Nesta época, Waldira Barros ainda revela que Gamela escreveu o arranjo para a canção *Viagem* (Paulo César Pinheiro e João de Aquino) e começou a desenvolver o

método, “essa foi a primeira música que ele bolou da pedagogia¹⁹, e deu certo” (BARROS, 2018). Sobre esse fato, o próprio Gamela expõe que:

foi essa música que me deu a ideia de desenvolver a simbologia, principalmente para a mão direita que não existia. Porque essa música é um acorde e três notas, um acorde e três notas... então pensei, é por aqui. Fiz de uma forma simples por que se colocar muita coisa você desvia a atenção (BARROS, 2007a, n.p.).



Qr code 3: Interpretação de Gamela: *Viagem* (Paulo César Pinheiro e João de Aquino)

Em Goiânia, além de lecionar, Gamela atuou como instrumentista em bares e restaurantes e participou de diversos eventos e de festivais locais. Em um destes festivais, obteve o prêmio de 2º colocado com a canção *Não se brinca de roda sozinho*, composta em parceria com Antônio Henrique Lemos (BARROS, 2018). Segundo Waldira Barros (2018), muito embora estivesse envolvido em atividades ligadas ao ensino e à *performance* musical, Gamela não se sentia à vontade na Capital de Goiás.

Em 1971, Gamela se casa com Waldira e passa a morar em Anápolis, de modo que trabalhava tanto nesta cidade, como em Goiânia. Ao realizar um estudo sobre o violão na capital de Goiás, Furtado (2016) assim se refere ao violonista.

A cidade de Anápolis teve grande representação na cultura goianiense em especial menção a Sydney Barros (1943-2013), conhecido como Gamela e posteriormente Mestre Gamela, violonista, compositor e professor que desenvolveu método próprio para ensinar violão intitulado A Arte do Violão Solo. “Hoje, o professor Sidney Barros – o Gamela – ensina violão em Goiânia, onde reside, utilizando-se de método didático próprio” (BATISTA; OLIVEIRA, 1993, *apud* FURTADO, 2016). Mestre Gamela foi violonista e professor reconhecido nacionalmente (FURTADO, 2016, p. 45 - 46).

O casal permanece em Anápolis até que surge uma oportunidade de trabalho em Brasília. Ao seguirem para a Capital Federal, mesmo diante de desafios evidentes ocasionados por uma mudança, o casal se depara com uma cidade em pleno desenvolvimento e com condições socioculturais que favoreceram a atuação de Gamela.

¹⁹ O termo “pedagogia” foi utilizado por Gamela para designar o sistema que informa ao aluno, a execução da mão direita, ponto fundamental em seu método.

1.5 A atuação em Brasília

Em Brasília, Gamela deu sequência ao desenvolvimento do seu método de ensino de violão. Em entrevista ao jornal Gazeta Popular de Anápolis (LARA, 2002), o violonista revela suas expectativas em relação a Brasília: nesta cidade, ele “esperava encontrar um movimento cultural que se adequasse aos seus princípios, proporcionando a liberdade necessária para sua criação” (BARROS, *apud* LARA, 2002). Fato é, que a Capital Federal foi cenário onde se desenrolou toda a trama que permitiu a criação, desenvolvimento e consolidação de uma abordagem de ensino musical de grande impacto na sociedade, como se pode conferir nos depoimentos registrados no subitem 1.7. “Gamela: o fazedor de músico”.

Portanto, apresenta-se Brasília como o principal campo de observação empírica neste estudo. Esta cidade, muito mais que moldura, é entendida “como um fenômeno sócio-histórico e cultural, ou seja, como um discurso a ser decifrado, visto que ela fala de seu tempo, de suas representações, de seus símbolos, de suas identidades” (ROSA, 2014, p. 16). A propósito, Maffesoli (1984) compreende que a cidade é “o ponto nodal de toda socialidade; há um constante vaivém entre a cidade e a socialidade, na medida em que um bairro, suas ruas, travessas e becos estruturam a trama social de maneira precisa” (p. 62). Como toda pesquisa que envolve Brasília, lembra-se a seguir algumas singularidades da capital do país.

De acordo com Santos (1997), a nova Capital Federal “é resultado de peculiar confluência entre interesses da elite política e intelectual que vigorou entre os anos 1930 e 1960” (p. 272). Brasília surge como símbolo de desenvolvimento do Brasil como um todo, e teve como proposta estabelecer novos padrões de sociabilidade e funcionalidade a partir de valores ideológicos e utópicos em ascensão na época. Edificada no Planalto Central, diante da paisagem natural do cerrado, Brasília foi concebida dentro dos parâmetros de arquitetura e urbanismo modernista para sediar a capital do país. Santos (1997) ressalta que o desenho urbanístico e arquitetônico informam uma identidade peculiar a cada cidade que, por sua vez, “perpassa o imaginário de seus habitantes, os quais atribuem significados às edificações, aos lugares e não-lugares de uma dada *urbes*” (p. 271).

Do ponto de vista demográfico, Brasília é percebida como uma espécie de “síntese do Brasil”, onde pessoas de diversas regiões do Brasil e habitantes de outros países, trazidos pelas diversas embaixadas, convivem num mesmo espaço físico e compõem o

ecletismo da região (OSÓRIO, 2010, p. 72). Por consequência, a cidade modernista abriga uma multiplicidade de culturas regionais que trazem consigo experiências específicas e que propiciam a constituição de cenários peculiares. Cenários permeados por situações cotidianas em que os referenciais de cultura são construídos a partir de um novo tipo de sociabilidade diferente daqueles que foram construídos nos locais de origem dos novos habitantes da cidade.

Visando a uma determinação mais precisa acerca das correlações entre professor, aluno e cidade, a narrativa que se segue requer um novo estrato de considerações com ênfase nos aspectos socioculturais e no cotidiano de Brasília que, de alguma forma, exerceram influência na atuação de Gamela. Esse tipo de abordagem traz à luz uma diversidade de documentações e revela todo um universo de tensões que permitem observar o processo histórico (MATOS, 2002). Nessa perspectiva, busca-se aqui recompor tramas outrora obscuras e recuperar a ambiguidade e pluralidade de possíveis vivências do músico em questão.

Waldira Barros, ao descrever sua trajetória com Gamela, relata que a mudança para a Capital Federal ocorreu a partir do convite de uma amiga de infância, cujo esposo era proprietário de um badalado restaurante português no Plano Piloto. Os amigos de Brasília, ao conhecerem Gamela e seu trabalho, sugeriram que lá o casal teria melhores condições de vida (BARROS, 2018). O restaurante, cujo nome era *Cachopa*, oferecia além de comidas típicas, música ao vivo. Diante da oportunidade, Gamela se ofereceu para trabalhar no restaurante e foi convidado a fazer uma participação. Assim, em meados de 1971, embarcaram “com a cara e a coragem” para o Distrito Federal e se hospedaram na residência do casal amigo, recorda Waldira Barros.

O grupo musical que se apresentava no restaurante era composto por baterista, baixista, guitarrista e cantor. A participação do novo violonista agradou ao grupo. Gamela logo se entrosou com os músicos e tornou-se integrante da banda. Ao adentrar naquele cotidiano, Gamela se deparou com situações diversas, algumas o incomodavam, como por exemplo, parte do repertório apresentado no restaurante, o salário incompatível com as horas trabalhadas, a falta de lanche para os músicos, dentre outras. Indignado, frequentemente reivindicava melhorias que, por vezes, eram atendidas após desgastantes embates com o chefe (BARROS, 2018).

O restaurante era um local muito frequentado, o que propiciou o cultivo de diversas amizades com músicos, médicos, intelectuais e políticos, inclusive com importante

figura da época, Juscelino Kubistchek. O “presidente bossa nova”, como era conhecido, sempre observava o violão de Gamela, e, em certa ocasião, o convidou para uma apresentação solo em sua casa. Convite aceito, em hora combinada, Gamela foi levado pelo motorista até ao apartamento do político, em que depois de tocar a noite toda, conversaram durante a madrugada (BARROS, 2018).

A partir dos dados apresentados, percebe-se que o violonista em seu primeiro emprego estabelece novos tipos de relacionamentos. A maneira como lidava com os músicos e com o patrão revelam traços de sua personalidade. Nota-se também, que por um lado, o trabalho ligado à *performance*, exige certas adaptações que vão de encontro ao gosto musical de Gamela, mas, por outro, propicia a visibilidade do violonista.

Assim, a primeira experiência profissional em Brasília foi importante para a trajetória de Gamela, uma vez que ali o violonista começou a ficar conhecido na cidade. De fato, sua atuação no restaurante causou a aproximação entre o artista e o público. Seu modo de tocar chamava a atenção e despertava interesse. Como muitos o procuravam com o intuito de aprender a tocar, Gamela vislumbrou a oportunidade de seguir seu caminho como educador.

O violonista, então, optou por deixar o emprego e empreender esforços para abrir uma escola em Brasília. Neste tempo, sua esposa foi contratada para trabalhar em uma imobiliária no setor comercial sul. No mesmo local, Gamela alugou uma sala e começou a lecionar, permanecendo ali por aproximadamente dois anos e meio (BARROS, 2018).

Com a escola funcionando e um número significativo de alunos inscritos, as dificuldades foram sendo superadas, no entanto, em 1974, prestes a dar à luz a primeira filha, Waldira preferiu ficar próxima de sua família, que nesta época morava em Frutal (MG), cidade vizinha de Barretos (SP). Gamela ficou em Brasília por mais um tempo, mas logo decidiu acompanhar a esposa. Devido à luta que enfrentaram, a esposa sugeriu que o marido voltasse e continuasse com a escola, porém, com a chegada da filha Grazielle Barros, saudoso da cidade natal e ainda com uma certa desconfiança em relação a Brasília, Gamela optou por tentar algo na região de Barretos, onde iniciou a carreira e obteve considerável êxito. Foi então para São José do Rio Preto. Nessa época, as investidas de Gamela em São Paulo foram um tanto frustradas, uma vez que o cenário já não era tão favorável e algumas situações o fizeram repensar sobre a sua volta para Brasília (BARROS, 2018).

Waldira Barros (2018) menciona que a partir de um momento, o esposo passou reconhecer que em Brasília poderia desenvolver melhor seu trabalho, e assim Gamela retorna à capital. A partir de seu retorno, em 1977, o violonista retoma o projeto que iniciou no início da década.

A volta de Gamela foi comemorada por seus alunos. De acordo com Waldira Barros eles sentiram muito a falta do mestre, principalmente por dois motivos. O primeiro está relacionado aos laços afetivos cultivados, pois “ele praticamente criou aqueles meninos”, relata a viúva.

É oportuno relacionar este relato aos diversos debates sobre a definição de uma possível “face” de Brasília. Segundo Osório (2010), a cidade pode ser apreendida como “fria”, “artificial” e “desumana”, devido a aspectos como a arquitetura, as grandes distâncias entre locais, o clima desértico e o esvaziamento da cidade na época de férias. Ao mesmo tempo, a cidade apresenta um alto grau de sociabilidade entre seus habitantes, onde reuniões em clubes, restaurantes, bares, casa de amigos, são muito frequentes. De acordo com o antropólogo Roque de Barros Laraia (1996, *apud* OSÓRIO, 2010) essa intensa participação em eventos sociais se dá pela escassez de vínculos parentais na nova cidade, o que oferece a formação de novos círculos de amizades, fecundos no estabelecimento de relações mais próximas. Em concordância com este aspecto da capital, Faria (2018) declara: “ao mesmo tempo que tem essa coisa da solidão, as amizades que você faz em Brasília perduram muito”.

O segundo motivo se deve ao fato de que, na época, músicos com as características de Gamela eram raros na região. De acordo com Waldira Barros, “ele revolucionou Brasília, com a bossa nova e com o conhecimento que compartilhava”. Em consonância com Waldira Barros, Tavares (2018) e Faria (2018) comentam em suas entrevistas que Gamela chega a Brasília apresentando um conteúdo, até então, pouco difundido na cidade.

A declaração de Waldira Barros chama a atenção, pois, como já descrito, a bossa nova e sua estética esteve intrinsecamente relacionado ao gosto e à formação de Gamela e, naturalmente, à sua didática. De modo que, ao se instalar na cidade, é possível que Gamela tenha encontrado um cenário receptivo ao gênero, portando, à sua proposta de ensino. Nesse sentido, retoma-se o foco sobre a bossa nova, especificamente sobre o conjunto de fatores socioculturais que contribuíram de forma mais definida para o surgimento desse movimento

Nas décadas de 1950 e 1960, o governo desenvolvimentista de Juscelino Kubistchek favorece a expansão do mercado consumidor e promove importantes renovações. Com a expansão da indústria e modernização de bens culturais, a produção e o consumo musical surgem como orientações de pertencimento e estabelecimento de dinâmicas indentitárias. Nesse sentido, relações socioculturais dos jovens nas cidades são reorganizadas. Surgem diversos movimentos culturais ligados à música e ao consumo de modismos importados do cinema, principalmente entre os jovens da classe média. A bossa nova emerge neste ambiente cultural, permeado por uma expectativa de modernidade presente na mentalidade de alguns setores sociais (MEDAGLIA, 1974).

O gênero marca o surgimento de um novo pensamento musical no Brasil, “mais voltado para a valorização da mistura dos gêneros musicais brasileiros com as tendências modernas da música internacional de mercado, como o jazz e o pop” (NAPOLITANO, 2002, p. 42). Com a política da boa vizinhança, a partir do final da Segunda Guerra, a influência da cultura norte-americana se intensificou no Brasil. Influenciados pelo *bebop*²⁰ e o *jazz cool*²¹, a produção de músicos como Dick Farney, Ivon Cury, Johnny Alf e o próprio Tom Jobim, renunciavam a bossa nova, que viria a se afirmar como um “movimento de aspecto e fundamentos bem estabelecidos por volta de 1958” (BRITO, 1974, p. 19), e culminaria com o lançamento do disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto.

A bossa nova surge como sinônimo de modernidade e sofisticação, e rapidamente alcança sucesso nas rádios e a admiração do público. Para Medaglia, o movimento se consolidou como uma

forma de expressão musical que se popularizou em meio a grandes polêmicas, adquiriu muito rapidamente sua estabilidade e maturidade de propósitos, com base numa militância anônima inicial, até a grande produção e consumo da fase profissional posterior, quando se transformou num produto brasileiro de exportação dos mais refinados e requisitados no exterior (MEDAGLIA, 1974, p. 70)

É importante destacar que diversos autores associam o surgimento da Bossa Nova à ascensão da classe média no Brasil (TINHORÃO, 1991, MAMMÌ, 1992;

²⁰ *Bebop (ou bop)*: Primeiro estilo de jazz moderno, praticado a partir da primeira metade da década de 1940. Suas principais expressões foram, inicialmente, Thelonious Monk, Charlie Parker, Dizzy Gillespie e Kenny Clarke (HOBSBAWN, 1990, p. 305).

²¹ *Jazz cool*: é o ponto mais extremo até hoje alcançado na evolução do jazz - ponto que fica quase na fronteira entre o jazz e a música erudita comum. O jazz cool buscava um ideal até então irrelevante de pureza musical, o que quer dizer, em muitos aspectos, uma reversão total da maioria dos valores do jazz. (HOBSBAWN, 1990, p.127)

NAPOLITANO, 2002). Conforme Zan (1997), a partir de 1950, o bairro de Copacabana apresentava grande ascensão, tornando-se o novo espaço da boemia²² no Rio de Janeiro. A privilegiada localização e o crescimento demográfico exponencial estimularam o mercado imobiliário e, conseqüentemente, a multiplicação de prédios residenciais, o que fez de Copacabana “um bairro típico de classe média” (p. 97). Especialmente nos anos 1950, o bairro “possuía uma aura de romantismo, de *glamour*, de cosmopolismo e modernidade” (idem). A vida noturna se tornou-se extremamente movimentada. Nas boates, bares e restaurantes do bairro, transitavam intelectuais, artistas e grande parte dos músicos que fizeram a bossa nova.

Como preliminar de uma possível análise, é conveniente expor alguns aspectos de Brasília que a torna receptiva a diversos gêneros musicais, em especial a bossa nova. Carvalho (2015) descreve que a identidade de Brasília no campo da música é um reflexo da “própria formação da urbe, ligada a deslocamentos e processos migratórios”. Sabe-se que o processo migratório de Brasília ocorre principalmente em função de pessoas que migraram por vontade própria, com a expectativa de uma nova vida e melhores condições de emprego, e pessoas que foram para a cidade a partir da transferência de cargos, ligados a instituições federais, civis ou militares (LARAIA 1996, *apud* OSÓRIO, 2010). Principalmente no Plano Piloto, surge uma “ampla e homogênea classe média formada basicamente por servidores públicos, comerciantes, profissionais liberais e trabalhadores do setor de prestação de serviços” (MADEIRA, 1997, p. 260).

Situações de migração caracterizam o fenômeno do multiculturalismo na comunidade brasiliense. Madeira (1997) informa que todas as tendências da música emergiram na cidade, e que a presença da música e das instituições de formação de instrumentistas em Brasília é intensa. Segundo esta autora:

As diferenciações culturais, visíveis por meio de práticas sociais e do gosto musical, que eram reveladoras das origens regionais dos primeiros migrantes, tenderam a uma atenuação na segunda e terceira gerações da cidade. Os que nasceram aqui (em Brasília), nessas condições, e que tiveram expostos a uma informação cultural internacional e muitas vezes sofisticada em termos musicais, contribuíram para a essa atenuação da presença da memória local, das identidades regionais. (MADEIRA, 1997, p. 260).

No tocante ao exposto, em meio ao multiculturalismo brasiliense, subentende-se a existência de certa expectativa dos setores médios da sociedade no que se refere à

²² Zan (1997) descreve que com o fechamento de cabarés e proibição dos cassinos nos anos 1940 contribuíram de forma definitiva para a decadência da boemia no Bairro da Lapa, espaço frequentado por grandes artistas da música popular na época.

produção musical com uma estética vista como sofisticada. Ao realizar um estudo sobre o cenário cultural e musical em Brasília (AFIUNE e ROSA, 2018), não foram encontrados trabalhos que abordassem especificamente o gênero bossa nova. Contudo, diversos estudos abordam gêneros como o rock, o choro e o samba na capital. Para o propósito do presente estudo, cabe destacar alguns pontos do percurso do Choro de Brasília, como exemplo de uma tendência à sofisticação musical em Brasília.

Em seus estudos sobre o Choro brasiliense, Clímaco (2008) informa que os contextos sociais da prática do Choro em Brasília podem ser distinguidos em cinco fases²³. O gênero se instala em Brasília a partir da cultura musical trazida pelos chorões recém-chegados do Rio de Janeiro. A cada fase, o gênero passa por diversas modificações, renunciando aos traços tradicionais e agregando novos elementos, tanto de ordem estrutural quanto interpretativa.

Peçanha (2010) descreve que a proximidade do Samba com o Choro é histórica, mas em Brasília, constata-se uma aproximação peculiar entre o Choro e o *Jazz*. O autor destaca que esses gêneros têm em comum a influência da matriz africana, como a riqueza rítmica, o improviso, bem como a transmissão de conhecimentos pela oralidade. O principal símbolo desse movimento musical brasiliense é denominado Choro Progressivo (PEÇANHA, 2010). O autor aponta que a forma de se tocar choro em Brasília diferencia-se das tradicionais, uma vez que apresenta como característica uma maior densidade na construção melódica e sofisticação rítmico-harmônica. Os músicos ligados a este movimento alcançaram um nível técnico diferenciado. A formação desses músicos passa pelo ensino técnico musical, mas também pela “vivência dos contextos e valores inerentes ao gênero Choro” (p. 131), sendo a Escola de Choro Raphael Rabello e o Clube do Choro os eixos centrais dessas experiências (PEÇANHA, 2010). Nesse sentido, a relação professor/aluno é fundamental para que essa dinâmica aconteça.

Tavares (2018), ao comentar sobre a música popular em Brasília nos anos 1970, menciona o violonista Dilermando Reis²⁴, que atuou em Brasília no início, o cavaquinista Waldir Azevedo, por sua forte influência no Choro, e Gamela, considerando que o violonista chegou na capital “como uma coisa realmente muito nova”. Para Faria (2018), Gamela

²³ Fases do choro em Brasília descritas por Clímaco (2008) 1) Primeiros chorões e perambulações na cidade ; 2) Encontros fixos em alas de visitas 3) Fundação do clube do choro 4) Re-abertura do clube do choro; 5) Novos percursos de um enunciado pela Multidão.

²⁴ Dilermando Reis: um dos mais importantes violonistas brasileiros, atuou como instrumentista, professor de violão, compositor, arranjador, tendo deixado uma obra vultuosa, versátil, composta de guarânias, boleros, toadas, maxixes, sambas-canção e principalmente de valsas e choros (DILERMANDO, 2018).

realmente chegou e fez a diferença, pois, “depois que você conhecia o Gamela, não dava, qual outro professor que fazia isso aqui? Ele botava você tocando com aquele nível de complexidade que ninguém tinha”.

Ante ao exposto, sugere-se que em suas aulas, a relação de Gamela com seus alunos favorecia à vivência de contextos e valores inerentes aos gêneros musicais abordados pelo violonista, no caso a bossa nova e também o *jazz*. Deste modo, pode-se deduzir que as características de Gamela como professor atendera à demanda de uma faixa da população dotada de um padrão estético condizente à sua música.

Outros aspectos da cidade de Brasília podem ter influenciado a atuação de Gamela. Tavares (2018) traz considerações importantes sobre os aspectos sociais e políticos da cidade. Atesta este entrevistado, que em 1977, quando ingressou no quadro de professores da Escola de Música – EMB,

Brasília era uma cidade que não tinha independência política, isso significa que a gente não votava, nem em deputado, nem senador, e muito menos governador. Como a gente não votava, não havia ações administrativas em função de se ganhar voto. A cidade tinha o governador que era indicado pelo governo federal, mas o trabalho desse governador era administrar a cidade. Então o objetivo era fazer o trabalho dele, não caçar voto. As escolas públicas eram infinitamente superiores às particulares, assim como os hospitais públicos. A universidade era fortíssima, imagina você ter Santoro (Claudio), ele foi meu professor de composição. A cultura também, o Levino²⁵ conseguiu criar a escola, porque ela estava dentro desse ambiente, de uma cidade que era capital federal e que não havia ação política (TAVARES, 2018).

Tavares ainda relata que quando chegou à capital em 1967, estudou em uma escolinha para as crianças da comunidade com Geraldo Ribeiro²⁶ que era um dos maiores violonistas eruditos da época.

Os pontos enfatizados por Tavares remetem aos estudos de Teixeira (2011) acerca da arte e cultura em Brasília. Ao tecer considerações sobre as condições sociais para o surgimento de “excelências” nas artes de Brasília, Teixeira (2011) entrevista diversas personalidades, entre elas Maria Duarte, intelectual, produtora musical, líder na comunidade das artes e da cultura brasiliense e estudiosa do tema. Duarte informa que, nos anos de 1960 e 1970, a produção artística oficial era financiada pela Produção Cultural, e que tais

²⁵ Levino Ferreira de Alcântara: Fundador da Escola de Música de Brasília CEP-EMB.

²⁶ Geraldo Ribeiro: Um dos violonistas brasileiros mais importantes do século 20. Seus discos são fundamentais para a história do instrumento, pois sempre apresentaram repertório diferenciado de qualquer outro violonista. Foi o primeiro, por exemplo, a resgatar obras de compositores como Garoto e Armando Neves, seja gravando discos inteiramente dedicados a eles ou escrevendo peças desses autores em partitura (GERALDO, 2018)

produções tinham um alto padrão qualidade. Ao mesmo tempo, emergia uma “produção alternativa marginal e bastante criativa” (DUARTE, *apud* TEIXEIRA, 2001, p. 59). Esta autora descreve que nos anos de 1970 e 1980, Brasília era a “musa de diversos artistas”. O grande investimento na cultura fez com que ali confluíssem diversas excelências de diversas áreas “e isso teve uma influência marcante, sobretudo promovendo um efeito multiplicador, sobre os rumos de Brasília e seus moradores” (*idem*).

Em consonância com Tavares (2018), Duarte menciona como determinante a contribuição da Universidade de Brasília em função do expressivo corpo docente e colaboradores que lá atuavam (*idem*). Nomes como, Lúcio Costa, Cláudio Santoro, Oscar Niemeyer, Darcy Ribeiro, Ferreira Gullar, dentre outros.

Há fatores que influenciam a formação de excelências, notadamente quando se prima pela educação; pelo acesso às informações, viagens; pela oportunidade de vivenciar a estética (enquanto beleza, harmonia, proporção, perspectiva, dimensão...), espaço cuidado e aprazível, tempo livre, e pela forma como se aproveita esse tempo [...] A presença, a força criativa das primeiras excelências e as obras por elas deixadas podem ter sido elementos fundantes do *habitus* que predomina em Brasília, do diferencial cosmopolita, se comparada a outras cidades de semelhante porte em importância político-cultural (DUARTE, *apud* TEIXEIRA, 2011, p. 61)

Para Ribeiro (2018), Gamela tinha a consciência de que na capital havia uma grande concentração de artistas e intelectuais, de modo que “ele queria participar disso”. Para Gamela, Brasília “reunia todas as condições para se transformar em um dos mais importantes polos da cultura brasileira, tendo trabalhado incansavelmente para isso” (BARROS, 2008, p. 02).

Esses relatos indicam o apreço de Gamela pela Capital Federal e levam à compreensão dos motivos pelos quais o violonista decide investir seus esforços na cidade. A Escola Gamela de Violão começa a tomar forma, como uma das “produções alternativas e criativas” mencionadas por Duarte, tendo como pano de fundo a cidade em plena expansão.

Logo que retornou a Brasília e a notícia se espalhou, antigos e novos alunos o procuraram e iniciaram as aulas. Rapidamente, Gamela tornou-se conhecido pela classe musical da cidade, pois era motivo de assunto e comentários entre os músicos. Em uma dessas ocasiões, Faria (2018) descreve suas expectativas ao conhecer o mestre.

Eu conheci uma flautista, a Adriana Figueiras, que hoje é casada com o Cristóvão Bastos, que me apresentou um aluno do Gamela, o Marcelo Lafetá. A gente começou a tocar juntos em barzinhos e tal, então um dia eu estava com o Lafetá e ele me mostrou uma fita cassete do Gamela tocando. Eu pensei, caramba, o que é isso!? Me lembro que era o arranjo de “Triste” (A.C. Jobim), ouvindo, perguntei

logo, quem é esse cara? “Esse é o Gamela, eu estudo com ele”, poxa então me apresenta, quero estudar com esse cara. Então fui ter aula com Gamela. Lá conheci o Tico e outros alunos dele. Minha expectativa foi muito grande porque essa fita que eu escutei foi como se fosse um soco. (FARIA, 2018, n.p.)

Paralelamente às aulas, Gamela trabalhou na noite, acompanhou ao violão diversos cantores em alguns bares de Brasília. A frequência da atuação de Gamela como “músico da noite” foi gradativamente diminuindo na medida em que sua escola crescia (RIBEIRO, 2018). Para Ribeiro (2018), o músico “percebeu que a noite estava começando a se transformar, e ele teria que tocar algumas coisas que ele não estava afim, dentro dele realmente tinha um grande professor”.

Outro fator que influenciou para que Gamela optasse pelo ensino em detrimento ao palco, mesmo sendo um exímio músico, foi sua timidez. O amigo íntimo e ex-aluno de Gamela, Tristão Botelho, o considerava como um violonista no patamar de Baden Powell e Luiz Bonfá, porém

ele quis ser professor, não sei exatamente porque, talvez pela vocação pedagógica, ou pela timidez de palco, toda vez que ia para o palco ficava muito nervoso. Ele se cercava de gente, pois não gostava de subir no palco sozinho, sempre convidava meia dúzia de músicos para tocar com ele (BOTELHO, 2018, n.p.).

Para Faria, Gamela poderia ter tido uma carreira brilhante como instrumentista, mas optou pelo ensino, e relata

eu acho que é uma coisa de missão, ele preferia isso do que o palco. Também tem uma coisa de personalidade, o Gamela não era um cara de palco, não via muito prazer nisso. Ele tinha uma timidez, que não aparecia muito, mas ele era um cara tímido. Eu acho que o palco exigiria outras coisas. Ele se encontrou, era um cara realizado, adorava dar aula, sentia prazer em ensinar as pessoas e compartilhar não só a informação musical do violão especificamente (FARIA, 2018, n.p.)

Gamela era conhecido pelas qualidades musicais, mas também pelo gênio forte. Sobre este lado de Gamela, Tavares considera:

o Gamela via todo mundo, assistia todo mundo, conversava com todo mundo. Brigava com a maior parte das pessoas, porque ele era crítico mesmo! Mas era um cara do bem, a crítica dele não era para ferir o outro, era para chamar a atenção para coisas que as vezes as pessoas não tinham coragem de falar (TAVARES, 2018, n.p.).

Para Monteiro, muitas vezes, era preciso aturá-lo:

o Gamela não era um santo, falava muita besteira, era grosso, tem saber separar o joio do trigo. Mas chato ou não chato, bonzinho ou não bonzinho, estando com clima bom ou não estando com clima bom, o Gamela estava lá e a porta estava aberta, você podia chegar de madrugada que a porta não estava trancada (MONTEIRO, 2018, n.p.)

Alexandre Monteiro (2018), um dos alunos mais próximos de Gamela, enfatiza que Gamela era uma pessoa acessível e considera isso algo fundamental em sua atuação. Para o entrevistado, ter alguém com quem contar fazia toda a diferença, pois, “tem muita gente que sabe das coisas, mas não quer estar disponível, está ocupado. Ele se tornou uma referência justamente porque ele estava lá”. Segundo o ex-aluno, a sala do professor estava sempre cheia, a qualquer hora havia “grupinho que orbitava a sala do Gamela. Fomos ficando motivados, aprendendo um arranjo, depois outro”. Faria (2018) traz detalhes importantes sobre uma das “salinhas” onde o mestre atuou

Era uma salinha na 706 Norte. O pai do Tico (Alexandre Monteiro) emprestou para o Gamela dar aula, por ser o professor dele. Ali ele morava e dava aula. Foi onde eu comecei a estudar com o Gamela. Era assim, meu horário era por exemplo, às três horas. Então eu chegava e a sala estava cheia de gente, já tinha aluno que estava ali desde das oito horas da manhã. Lembro que o Gamela disse “olha gente, silêncio aí que eu vou começar dar uma aula agora...”. Quando eu vi já era sete horas da noite e eu estava lá, assim como os outros. **Eu entendi que aquilo ali era o processo, o negócio era conviver ali, fiz vários amigos** (FARIA, 2018; grifo nosso)

A “salinha” de Gamela foi alvo de investigação e abordada nas entrevistas realizadas. Assim como Faria (2018), outros entrevistados comentaram sobre o espaço, obtendo-se informações essenciais que revelam todo um universo de situações que compõe a atuação de Gamela em sua sala de aula. Devido a importância para o estudo, tais comentários serão analisados, em face às contribuições teóricas ligadas a História Cultural, e descritos no capítulo 2.

Teixeira (2011), discorre sobre temáticas como a solidão, o tempo e o espaço na cidade de Brasília. De acordo com este autor, a cidade, quando comparada aos grandes centros do Sudeste, vem se tornando local propício para formação de novos talentos na área das artes. Ao entrevistar artistas renomados de Brasília, este autor expõe alguns fatores que colaboram para esse fenômeno, a saber, a noção de estética no ambiente arquitetônico, o acesso à informação, a qualidade de vida, a solidão criativa e utilização do tempo livre, sendo esse último elemento, na visão deste autor, algo positivo, uma vez que os espaços e tempo livres favorecem a criatividade artística (TEIXEIRA, 2011). O ócio criativo foi constatado como uma recorrência em diversos artistas estudados por Teixeira, sendo considerado pelo autor como “uma marca da Capital Federal”. Sobre este aspecto, Faria comenta:

Eu acho Brasília um caso muito interessante. Nas quadras de Brasília quando você desce, não se encontra nada basicamente. Você tem que andar bastante para encontrar alguma coisa, um centro comercial que você vai para fazer compras. No Rio de Janeiro, que é onde moro, você desce e já tem um monte de coisa acontecendo, tem banca, tem boteco, tem um monte de coisa, uma praça bacana que as pessoas estão ali, uma praia... Brasília não, além de ter tido essa miscigenação, tem também a questão de que as pessoas de uma certa forma são muito voltadas para dentro, para dentro de casa. Lá no Rio o cara desce para comprar uma água e não volta para casa, porque ele tem mil coisas para fazer na rua. Vai encontrar um monte de gente, amigos, vai parar para tomar algo, e aí acabou. Brasília não, você desce para comprar uma água, e volta, porque não tem nada para fazer [...] Brasília não te impõe um ritmo, você faz o ritmo, o tempo em Brasília é muito elástico. Eu lembro que eu passava horas, inclusive nas aulas do Gamela [...] para quem faz um trabalho com música, é maravilhoso, porque a música te distrai, te entretém, ao mesmo tempo ela te desafia, você quer mais é estar lá sozinho com seu instrumento e tentar superar todos os desafios. Brasília oferece um ambiente perfeito para isso. Tanto que é um celeiro, a quantidade de músicos que saem de Brasília é impressionante, não deve ser à toa. Eu acho que é perfeito. A gente ia lá no Gamela, bebia daquela fonte de conhecimento, depois ia para casa e ficava debruçado. (FARIA, 2018, n.p.).

Percebe-se no relato de Faria (2018) uma característica singular de Brasília no que se refere ao modo de vida na cidade. Verificou-se esta característica na fala de outro entrevistado. Botelho, assim descreve:

o tempo de Brasília é diferente porque o espaço é diferente, uma coisa está ligada à outra. Aqui em Brasília, no Plano Piloto, tudo é sedimentado, você tem o lugar de trabalhar o lugar de morar, em outras cidades não é assim. Eu acho que Brasília favorece atividades que exigem concentração, introspecção, até porque você não tem muito o que fazer (BOTELHO, 2018, n.p.).

Em mesma perspectiva, o próprio Gamela considera:

para mim, Brasília já é um dos maiores centro culturais, não da América Latina, do mundo. Ainda não está firmada no mundo, mas eu sei que vai chegar lá. Não é questão de concorrência, é questão de necessidade. É uma cidade que praticamente te conduz, te obriga a pensar, a raciocinar a se botar em ordem por dentro, isso é muito importante em todas as áreas, principalmente em arte (BARROS, 2008, n.p.)

“A investigação de um fenômeno social, necessariamente coletivo e a partir de um indivíduo” (FREIRE, 1992) é demasiadamente complexa e multifacetada, e exige assim, providências analíticas posteriores. Contudo, pôde-se elucidar aqui alguns nexos entre o espaço urbano de Brasília, suas manifestações sociais e a atuação de Gamela. Os estudos abordados apontam para uma cidade que em um curto espaço de tempo apresenta um desenvolvimento cultural intenso na área musical, apresentando um contingente de situações que favorece e desperta o interesse pela música como entretenimento, e conseqüentemente o envolvimento de seus habitantes com a prática e o aprendizado musical, o que pode ter contribuído de forma positiva para o estabelecimento do músico como professor, uma vez

que o cenário é propício para o surgimento de uma demanda significativa de novos aspirantes ao estudo da música.

Os estudos socioculturais sobre a cidade e o depoimento dos entrevistados levam à compreensão de que os amplos espaços de Brasília e disponibilidade de tempo de seus habitantes favorecem a vivência de experiências artísticas. Ao mesmo tempo, a escassez de vínculos parentais na nova cidade oferece a formação de novos círculos de amizade fecundos no estabelecimento de relações mais próximas. Logo, pode-se considerar que ao retornar a Brasília em busca melhores condições de vida, Gamela torna-se um importante músico no cenário cultura brasiliense. Imerso em um novo tipo de sociabilidade, passa a estabelecer neste cenário os referenciais de cultura que viveu anteriormente, atraindo a atenção de uma faixa social propensa a uma apreciação musical considerada sofisticada.

Ante ao exposto, Gamela parece ter percebido esta tendência de crescimento cultural, e identifica-se com a cidade, o que levou violonista relatar: “esta vai ser a minha cidade, aqui vou trabalhar porque realmente tem espaço para isso” (BARROS, 2013, n.p.).

Em 1979 nasce sua segunda filha, Marise Barros, e em 1982 a família do músico muda-se para Anápolis, pois esta cidade tinha um custo de moradia muito menor, relata Waldira Barros (2018). Assim, Gamela permanecia na Capital, e aos finais de semana ficava com a família. Mesmo em Anápolis, Waldira relata que muitas pessoas procuravam o mestre, nesta cidade também tinha diversos alunos, não parava de ensinar nem nos finais de semana, “a vida inteira foi Gamela e aluno, Gamela e aluno... ali apareceu o Genil (Castro), o Helmuth (Lopes), o Gustavo (Ribeiro), e não saiam mais lá de casa”. E o músico, então, ficava em Brasília de segunda a quinta, aos finais de semana em Anápolis. “Minha vida era dividida entre as duas cidades, porém depois que fiquei doente tive que parar” (BARROS, *apud* GUIOTE, 2001).

1.6 Publicações

“ele botava todo mundo para trabalhar, o livro ia cada hora para um, era um time de músicos, e o livro era a bola” (RIBEIRO, 2018)

A atuação em Brasília foi bastante produtiva no que se refere à elaboração de arranjos para violão solo, os quais eram utilizados nas aulas como uma das principais ferramentas no método de Gamela. Estes arranjos foram registrados de forma manuscrita.

Tivemos acesso a parte do acervo manuscrito de Gamela por meio de seus familiares, o que possibilitou realizar a listagem do material, disponível no capítulo 2.

Monteiro (2018) teve grande participação no processo de elaboração do seu primeiro livro, o ex-aluno comenta:

Eu acompanhei tudo aquilo, inclusive fui parceiro dele, ajudei a fazer, a corrigir. Ele tinha uns papéis com os quadrinhos desenhados nos quais ele marcava durante as aulas, muitas vezes ele pedia os próprios alunos pra ficar colocando as bolinhas e os dedos nos quadradinhos do jeito que ele ia ditando. Às vezes ele trocava uma passagem ou um acorde que achava mais interessante, e no final ele tinha aquela situação pronta, então o aluno mesmo anotava aquele arranjo que era proposto para ele (MONTEIRO, 2018, n.p.).

Por acreditar na eficácia do método e pretender compartilhar seu conhecimento em grande escala, Gamela decide publicar seu trabalho. Faria (2018) expõe que Gamela “já tinha várias músicas escritas, a maioria daqueles arranjos do livro já estavam prontos, eu participei dessa ansiedade dele de fazer o trabalho”. Muito embora já contasse com conteúdo suficiente para o livro, enfrentou muitas dificuldades até a publicação. Waldira Barros (2018) relata que foi um processo muito lento e desgastante, pois, Gamela não tinha o domínio de recursos que pudessem agilizar a edição do material. Além disso, seu tempo era escasso devido à demanda de alunos, cujas mensalidades proviam seu orçamento, sempre apertado. Diante de tais dificuldades, o mestre reúne esforços e passa a contar com a ajuda de diversos alunos e amigos. Ribeiro (2018), utiliza uma metáfora e sintetiza a situação: “ele botava todo mundo para trabalhar, o livro ia cada hora para um, era um time de músicos e o livro era a bola”.

Segundo Faria (2018), um dos maiores desafios na elaboração do método foi definir bem aquilo que ele chamava de pedagogia, ou seja, como indicar o funcionamento da mão esquerda e da mão direita num sistema que não fosse a partitura tradicional. O músico enfatiza que

o Gamela fez esse esquema, que eu acho muito bem bolado para algumas coisas, mas para outras coisas tem suas limitações. Ele fez esse esforço danado para deixar esse material para gente aprender, e para poder transmitir aqueles arranjos para as pessoas que não tinham acesso a partitura. Que no violão particularmente, não é algo muito fluente, o violão não propicia isso, além de não ter a cultura da leitura, tem um problema específico do instrumento, pois quando se lê um acorde existem várias possibilidades execução do mesmo grupo de notas. E do jeito que foi bolado, ele conseguia passar a informação exatamente do jeito que ele fazia (FARIA, 2018, n.p.).

Pontua-se que Gamela foi um dos protagonistas do violão brasileiro na elaboração de arranjos em estilo *Chord Melody* (BARROS, 1992). Ao desenvolver um tipo de notação para registrar estes arranjos, Gamela criou sistema considerado inovador no que se refere à indicação da execução da mão direita. Este aspecto, fundamental em seu método de ensino, também será abordado em detalhes no capítulo 2.

Segundo Ribeiro (2018), para Gamela, “a mão esquerda é o endereço, o conhecimento, a matemática, e a mão direita é sua personalidade, é você. Todo mundo é igual na mão esquerda, mas diferente na mão direita”. Para o entrevistado, a partir disso, Gamela começou pensar em como indicar os movimentos mão direita. “O processo das bolinhas já existia, mas a maneira de organizar realmente foi ele que fez, então ele não criou esse sistema de tablatura, mas ele evoluiu”.

A notação consiste em: 1) diagramas que representam o braço do instrumento; 2) indicadores numéricos posicionados em determinada corda e casa de modo a representar a montagem dos acordes a serem executados pela mão esquerda; 3) pontos brancos ou pretos dispostos em ordem específica, de modo a representar execução do dedilhado da mão direita.

Movimentação da mão esquerda

Os números sobre o diagrama correspondem aos dedos da mão esquerda:

- 1 - indicador
- 2 - médio
- 3 - anular
- 4 - mínimo

A pestana é representada por uma barra sobre o diagrama.

Aconselha-se que sejam sempre obedecidas as indicações sobre o posicionamento dos dedos da mão esquerda, mesmo quando as notas digitadas não são tocadas, ou quando haja uma digitação aparentemente mais “fácil”.

A nota deve ser digitada porque facilita a movimentação dos dedos nas digitações posteriores ou por fazer parte do acorde que está sendo executado – mesmo sem ser tocada, ela soa em harmonia com as demais notas.

Todas as digitações propostas neste Método têm o objetivo de facilitar a movimentação da mão esquerda, portanto, devem ser sempre seguidas.

Veja, como exemplo, esta pequena sequência, extraída da melodia *Corcovado*.

O diagrama ilustra a movimentação da mão esquerda com sete diagramas de violão e uma barra de pestana. Os diagramas mostram a progressão de notas e dedos em um braço de violão. Os números 1, 2, 3 e 4 indicam os dedos a serem usados para pressionar as cordas. A barra de pestana é representada por uma linha horizontal sobre o diagrama.

Fig. 02: Orientações para a movimentação da mão esquerda (BARROS, 2008c, p. 28)

Movimentação da mão direita

Os símbolos a seguir orientam a movimentação da mão direita:

- Os círculos brancos ligados por um traço indicam que as cordas são tocadas simultaneamente (acordes).
- Os círculos pretos indicam que as cordas serão tocadas uma de cada vez.
- ☞ Este símbolo indica que a corda será tocada somente com o polegar.
- ☞☞ Estes símbolos indicam que as cordas serão tocadas com o polegar, simultaneamente.
- ☞—○—○ Estes símbolos indicam que as cordas serão tocadas pelo polegar e demais dedos, simultaneamente.
- Estes símbolos indicam que as cordas serão tocadas pelo polegar e demais dedos, uma de cada vez.

As notas serão sempre tocadas na seguinte ordem: tocam-se primeiro as notas localizadas na parte inferior do diagrama. Depois, as notas localizadas no alinhamento imediatamente superior, e assim por diante. Dentro de cada alinhamento de notas, estas serão tocadas do grave para o agudo, conforme os exemplos abaixo.

Os exemplos acima foram extraídos de várias músicas e não representam seqüência harmônica ou melodia.

Fig. 03: Orientações para a movimentação da mão direita (BARROS, 2008c, p. 29)

A Fig. 02 indica a representação numérica dos dedos da mão esquerda e a respectiva localização no braço do instrumento.

A Fig. 03 indica a ordem do dedilhado da mão direita, sendo os pontos pretos, notas executadas sucessivamente, e os pontos brancos, notas executadas simultaneamente (BARROS, 2008).

Na elaboração dos arranjos contou com a colaboração de outros músicos como o pianista Menezes (MONTEIRO, 2018) e a revisão de Maestro Branco. Faria menciona que Gamela frequentemente se referia a esta época, e relembra uma história que o mestre lhe contou.

Ele (Gamela) conta que começou o método dele junto com Maestro Branco. Eles moravam em São Paulo uma época. Depois ele ia para São Paulo se encontrar com o Branco para trabalhar. Eu tenho uma imagem do Gamela em que ele conta que os dois estavam lá em São Paulo, num frio muito intenso, e os dois trabalhando debaixo do cobertor, com frio, escrevendo. Ele passou muito aperto (FARIA, 2018, n.p.)

Após definir os arranjos e registrá-los manualmente, “recortando e colando, em cartolina” (MONTEIRO, 2018) o desafio, então, foi transpor todo o conteúdo para o formato gráfico necessário. Segundo Botelho (2018), houve muita mudança e aperfeiçoamento até se chegar a um modelo satisfatório.

Gamela era muito criterioso quanto ao conteúdo dos métodos publicados, para isso chamava as pessoas que ele confiava para ajudá-lo e conferia, notinha por notinha, quadrinho por quadrinho, cifra por cifra (BOTELHO, 2018, n.p.).

Depois de muito trabalho e apoio para a viabilização do projeto, o livro foi publicado em 1992 e lançado em diversas cidades do país. Constam nos créditos do livro a participação de: Genil Castro, Lula Galvão, Nelson Faria, Rodrigo Leonardi, Alexandre Monteriro, Patrícia Morgantini, Paulo Brant, João Alfredo Mello, Cícero, e Humberto de Cássia Araújo. E ainda o seguinte agradecimento

Várias pessoas apoiaram e participaram do projeto ao longo dos anos, nos ajudando a transformá-lo em realidade. Gostaríamos de agradecer o apoio, embora seja impossível citarmos todos os nomes (BARROS, 1992, p. 02).



Fig. 04: Capa do livro: *Chord Melody Gamela* (BARROS, 1992)

O lançamento rendeu vários elogios da crítica especializada. A grande repercussão sobre metodologia de Gamela e a indicação de diversos artistas da área resultou em uma parceria com a Universidade de Brasília, que se interessou em dar continuidade ao trabalho registrando o material em vídeo. Assim, foram empreendidos esforços para a produção de um vídeo-aula que acompanhasse o livro. O vídeo incluiu além do conteúdo do livro, a demonstração de outros arranjos, e, ainda, uma série de entrevistas com violonistas e guitarristas de destaque. O projeto foi desenvolvido pelo Centro de Produção Cultural e Educação da Universidade de Brasília e finalizado em 1994. A material foi produzido por uma equipe formada por técnicos e amigos e ex-alunos de Gamela.



Fig. 05: Foto da equipe de produção do vídeo aula; Brasília, 1994 (Arquivo da família Barros)

No período entre a publicação do livro e a produção do vídeo-aula, Gamela foi acometido de grave problema de saúde. Ao sentir fortes dores abdominais foi constatado um tumor em seu estômago, sendo necessário a realização de uma cirurgia para retirar parte do órgão (BARROS, 2018). Seis meses depois passou por outra cirurgia, dessa vez para retirar parte do intestino. Após se recuperar da cirurgia, passou a sentir dores nas costas e teve que ser internado por seis meses no Hospital de Base de Brasília. Segundo Waldira Barros (2018), fez diversos tratamentos, inclusive espirituais com Dr. Valentin. Realizou diversos exames, houve suspeitas de câncer, hérnia de disco, artrose, porém, os diagnósticos sempre foram inconclusivos.

Este período, de grandes prejuízos à saúde de Gamela, foram parcialmente superados. Por um tempo, o músico teve uma melhora significativa e voltou às atividades com os alunos e a realizar apresentações.

Chama a atenção uma dessas apresentações, que foi registrada por um equipamento de gravação amador. A ocasião ocorreu em São José do Rio Preto, quando Gamela e a família foram visitar os parentes em São Paulo. Gamela, em tarde inspirada, tocou em um *happy hour*, acompanhado por seu parceiro de longa data, Paulo Bovaro, conhecido por Paulinho da Caixa de Fósforo, apelido atribuído ao músico por ele usar uma caixa de fósforo como percussão. A gravação desta apresentação de Gamela foi realizada em uma fita cassete e levada para Brasília. Seu aluno, Lázaro, ao ouvir a fita ficou impressionado e tratou de converter o áudio para um formato de CD, este, foi batizado como o título *Gamela – 40 graus*, em alusão ao clima de calor que sucedeu àquela tarde. O CD foi

reproduzido por diversos alunos e amigos; todos se interessavam, pois, para muitos, tratava-se de uma performance “impecável” do mestre.

As apresentações de Gamela em casa de amigos não eram raras. Algumas dessas apresentações foram documentadas e gentilmente cedidas aos pesquisadores desta pesquisa por Tristão Botelho. Este amigo e grande admirador de Gamela, sempre que possível registrava as *performances* do mestre violonista.

No final dos anos 90, o estado de saúde de Gamela piorou, o músico se queixava de dores muito fortes na coluna e articulação dos joelhos. Sobre esta fase, o jornal Correio Brasiliense descreve

[...] Gamela ficou cinco meses internado no hospital Sarah Kubitschek. Anda com dificuldade e está reestabelecendo os movimentos da mão direita, esmagada por uma máquina de raio X. “Sou mais fluido que carnal”, diz Gamela [...] Porém, nem quando esteve internado perdeu o bom humor. Com o quarto cheio de amigos, conversando como se estivesse em uma mesa de bar ele gritava para a enfermeira: “Desce mais uma morfina aí” (tomava quatro por dia). Foram os amigos que além de ajudarem financeiramente por quase um ano – quando estava impedido de dar aula – fizeram Gamela suportar a internação (SUPPA, 2003, p. 15).

No Hospital Sarah Kubitschek, Gamela foi atendido por uma equipe multidisciplinar. O músico aderiu bem à terapia e sua qualidade de vida melhorou consideravelmente. Convém salientar que mesmo internado, Gamela não parou de produzir. Passava grande parte do tempo ditando os arranjos para que os alunos transcrevessem utilizando a notação desenvolvida pelo mestre.

Ao ficar impossibilitado de trabalhar, diversas pessoas se mobilizaram para ajudar Gamela. Faria (2018) comenta que nessa época, foram feitos concertos para arrecadar fundos e ajudar nas despesas. “Ele estava muito debilitado, ficava basicamente deitado, e a gente ia para lá para ficar batendo papo com ele” (FARIA, 2018). De acordo com Ribeiro

nem o diretor conseguiu segurar as visitas do Gamela [...] então o quarto dele estava sempre cheio. Mesmo com aquele gênio forte, ele era um cara muito amado. Ele não era um cara fácil, mas a inteligência dele cativava todo mundo, e o lado humano também, ele era muito humano (RIBEIRO, 2018, n.p.).

A solidariedade dos amigos repercutiu e chegou a mobilizar pessoas ligadas à política. Tivemos acesso a uma carta de Artur da Távola²⁷ com data de setembro de 2001, em que o então Senador da República solicitara, a Joathan, auxílio para o músico:

²⁷ Artur da Távola (1936-2008), advogado, jornalista, radialista, escritor, professor e político brasileiro. Foi um dos fundadores do PSDB. Era apresentador de um programa de música erudita na TV Senado (ARTHUR, 2018).

Saudações fraternas. Estou em Brasília, de passagem. Fui procurado por precioso grupo de artistas e intelectuais, solidários com o drama sofrido por importante músico e professor de violão, o Gamela (Sidney Barros), figura de alta qualidade. Ele possui talvez único curso de violão gravado pela UnB. Gamela que é paulista de nascimento, está há quase 30 anos em Brasília. Por favor ouça a Marisa Cassim, que se desdobra no comando da solidariedade. É a defesa da obra e figura importante para nossa cultura musical. Se necessário estenda esta minha solicitação ao ministro Weffort²⁸. Fraternalmente²⁹.

De acordo com registros em jornais (NANDES, 2002; SUPPA, 2003), Gamela ficou o período de três anos sem tocar (2000 à 2003), por conta do debilitado estado de saúde. Aos poucos foi se recuperando, voltou a se dedicar ao instrumento, porém sua *performance* estaria comprometida devido a limitações ocasionadas pelas enfermidades. Sem as habilidades de outrora, modifica sua maneira de tocar. Tristão Botelho descreve

ele foi concentrando no essencial, foi tirando os ornamentos. Quanto mais devagar ele toca mais bonito fica. Ele passou a ter os problemas na mão, então ele não podia fazer mais os malabarismos que ele fazia, então reduzia, usava acordes menores, usava menos movimentação da mão, mas o som maravilhoso e uma harmonia fantástica (BOTELHO, 2018, n.p.).

Pelos serviços prestados à cidade de Brasília, Gamela recebeu prêmios e homenagens de diversas instituições, como por exemplo a Ordem dos Músicos do Brasil e o governo de Brasília, que homenageou o músico com o título de cidadão honorário de Brasília em 27 de julho de 2001.

²⁸ Francisco Weffort. Ministro da Cultura, 1995-2002.

²⁹ Transcrição da carta original de Távola. Documento cedido pela família de Gamela.

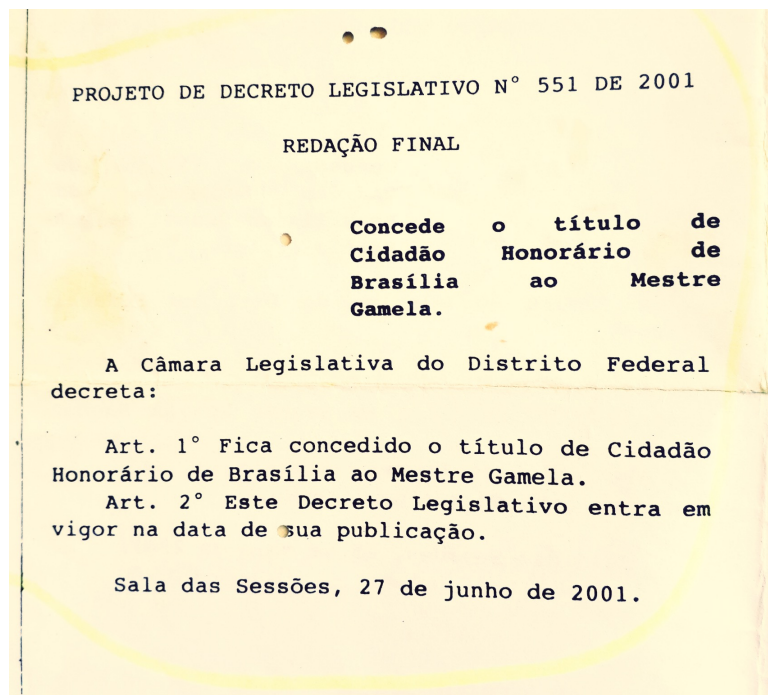


Fig. 06: Registro do Diário Oficial de Brasília – Concessão do título de cidadão honorário ao Mestre Gamela (Arquivo da família Barros).

Nesse tempo, Gamela teve uma maior notabilidade na mídia de Brasília, foi destaque em rádios, jornais e televisão. Em algumas destas reportagens o mestre falava de projetos que envolviam uma nova escola e novas publicações. Em destaque no jornal Caderno de Brasília (NANDES, 2002), Gamela demonstrava, na matéria, entusiasmo ao voltar ao convívio de seus amigos, alunos e ex-alunos. O clima era de otimismo, todos idealizavam e se organizavam para que logo começasse a funcionar a nova “Escola Gamela”. O violonista declara: “vamos ensinar guitarra, violão e harmônica. Quem não der aula, vai ministrar workshop, oficina ou só tocar em um *happy-hour*. O Yamandu³⁰ mesmo já demonstrou vontade em participar”.

A escola vai funcionar na 703 Sul, em uma casa alugada e com espaço para acomodar 80 alunos e quatro professores, para o mestre, o lugar é ideal pois, a casa era cercada por árvores as quais ela aprendeu a admirar ainda em Barretos. Mestre Gamela relata que com o estado de saúde em que encontrava era suficiente para dar aulas, mas não para cuidar de uma escola. Sobre sua metodologia, comenta que não acredita no ensino sem refinamento (NANDES, 2002, p. 14)

³⁰ Yamandu Costa: (Passo Fundo, Rio Grande do Sul, 1980). Violonista, compositor, arranjador. Especialista em violão de sete cordas, inclui em seu repertório releituras de composições clássicas da música latino-americana e explora diversas possibilidades do instrumento (YAMANDU, 2018).

Dentre os projetos mencionados por Gamela, consta uma parceria com Nelson Faria, na realização de um trabalho no qual o seu método seria utilizado juntamente com outros métodos mais tradicionais. Com Nelson, Gamela ainda planejava elaborar um material cujo conteúdo abordaria o estudo das funções harmônicas (LARA, 2002). Uma outra reportagem anuncia que seria lançado um livro sobre sua forma de ensino, e que sua escola contaria com outros docentes, entre eles Genil Castro (GUIOTE, 2001). Pretendia ainda gravar um álbum com Mauricio Einhorn (SUPPA, 2003). Contudo, apesar do entusiasmo, esses projetos não puderam ser realizados, principalmente, devido ao estado debilitado de Gamela.

Um evento organizado por amigos e ex-alunos em homenagem ao mestre, marca a volta de Gamela ao palco. Ocorrido em 21 de outubro de 2004 no restaurante Armazém, o violonista se apresenta junto a artistas para a gravação de seu primeiro CD. O título do CD, *Gamela VIVO!*, faz referência à superação e à melhora da saúde de Gamela. Em entrevista ao jornal Caderno de Brasília (NANDES, 2004), o mestre declara com humor, “meus alunos me convenceram na base do tapa, eu não queria, mas eles insistiram...!”



Fig. 07: Capa do CD – Gamela VIVO! (Arquivo da família Barros)

Na ocasião Gamela dividiu o palco com Genil Castro (guitarra), Oswaldo Amorim (baixo), Almir (bateria), e as cantoras Mara Beau, Muriel Tab e Márcia Veras. O evento teve uma significativa repercussão na mídia.

Em março de 2005, Gamela participou do programa *Talentos* produzido pela TV Câmara. A apresentação foi reprisada diversas vezes no canal e teve repercussão nacional. Esta apresentação parece ser o único registro de *performance* do violonista produzido oficialmente. Houve *feedback* de dezenas de *e-mails* por parte dos telespectadores, que o elogiaram pelo talento, técnica e bom gosto. Vários solicitaram partituras e livros do mestre. Destaca-se, o *e-mail* enviado pelo ídolo João Gilberto, o qual constava:

Parabéns pela execução em *Sambolero*. Me fez lembrar das vezes em que eu o visitava na estrada do Sorimã. Estou curioso sobre o violão que você tocou na TV Senado, poderia me dizer a marca? Um abraço. João.³¹



Qr code 4: Interpretação de Gamela no programa Talentos: *Triste* (Tom Jobim)

Entre melhoras e piores em seu estado de saúde, Gamela não parou de trabalhar. Com ajuda de alunos, produzia e registrava os arranjos para futuras publicações. De acordo com Lledó (2008), de olho em uma nova geração, Gamela desenvolve um material específico para aprendizes do instrumento, denominado: “Método Gamela – A arte do violão solo para iniciantes”. O livro é acompanhado de um DVD com vídeos demonstrativos dos arranjos, conta ainda com uma série de recomendações para a utilização do livro.

Segundo Botelho, a didática proposta no livro de Gamela preenche uma lacuna e “propicia o ensino do violão de forma natural, proporcionando o ensino musical de alta qualidade” (BARROS, 2008, p. 12). Em linhas gerais, a proposta do livro consiste em minimizar os problemas que o iniciante enfrenta no primeiro contato com o instrumento que possam ocasionar a desistência definitiva do aprendizado e, ao mesmo tempo, preparando-o assim para etapas de uma possível carreira musical.

³¹ Transcrição do conteúdo original do e-mail de João Gilberto. O e-mail citado foi impresso e guardado pelos familiares, e cedido aos pesquisadores.



Fig. 08: Capa do livro: Método Gamela – A arte do violão solo para iniciantes (BARROS, 2008d).

O livro foi lançado oficialmente no dia 10 de novembro de 2008 no Clube do Choro. Neste dia, Gamela fez uma apresentação musical ao lado dos amigos e músicos: Paulo Bovero (caixa de fósforo) e Fred Queiros (atabaque) (LLEDÓ, 2008).

No mesmo ano, publica seu terceiro e último livro, denominado “50 anos de Bossa Nova em 5 canções”. O título e repertório, homenageiam os 50 anos da bossa nova. Informações sobre esses materiais estão descritas no subitem 2.3 Aspectos da concepção musical de Gamela: delimitando características.

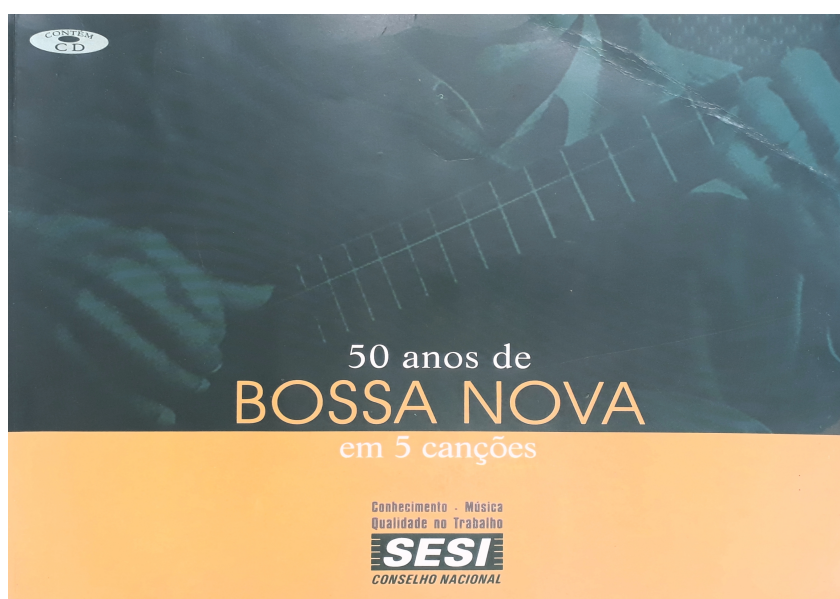


Fig. 09: Capa do livro: 50 anos de bossa nova em 5 canções (BARROS, 2008c)

Em 2009, os problemas de saúde de Gamela se agravaram, o músico se queixava de fortes dores em todo o corpo, principalmente nas articulações. Segundo Waldira Barros (2018), a causa dos sintomas foi difícil de ser diagnosticada. Os diversos exames e biópsias realizadas apontavam para suspeita de câncer, artroses, hérnia de disco e fratura na medula. Até que em 2010, ao ser avaliado por uma equipe médica diferente, constatou-se que Gamela fora acometido da doença espondilite anquilosante³². Devido ao histórico de saúde nos últimos anos, o prognóstico não era nada animador.

Neste período, de maior fragilidade, Gamela passou por momentos delicados. Tavares (2018) relata que em certa situação Gamela passou muito mal e foi levado ao hospital às pressas por um aluno, que era muito próximo a ele. Este aluno emitiu um cheque calção para que o tratamento fosse realizado. “Depois saiu atrás dos músicos para cobrir o cheque, mas salvou a vida dele”, relata Tavares.

Na medida que seu estado de saúde declinava, Gamela ficava a maior parte do tempo em Anápolis com a família. No entanto, ao menor sinal de melhora, o mestre desejava voltar às suas atividades e ficar próximo de seus alunos e amigos, de um modo ou de outro conseguia ajuda necessária para seguir para a Capital Federal. Mas com uma condição física debilitada, Gamela trabalhava pouco, e teve dificuldades para manter um modo de vida adequado ao seu estado de saúde, além disso, nem sempre contava com alguém por perto, no caso de uma emergência. Devido ao risco que tal situação apresentava, mudou-se para Anápolis e permaneceu nesta cidade aos cuidados da esposa, filhas e amigos médicos.

Nessa época Gamela encontrava-se muito debilitado, a batalha neste momento era para conseguir realizar tarefas simples do dia a dia. Contudo, não se entregava, seu lema era “não esmorecer, para não desmerecer”. Mesmo acamado recebia os amigos e alguns alunos. Sem condições de tocar, transmitia sua sabedoria através de longas e humoradas conversas. Seu aluno Helmuth Lopes, violonista e compositor, passava horas anotando o que seriam os últimos arranjos elaborados pelo mestre (BARROS, 2018).

³² A Espondilite Anquilosante (EA) é uma doença reumática crônica, de natureza inflamatória, que afeta predominantemente o esqueleto axial (as articulações entre as vertebrae) e as sacroilíacas (articulações entre o sacro e os ossos ilíacos da bacia), podendo levar, quando não tratada, à anquilose da coluna vertebral, que assim se torna rígida. Manifesta-se essencialmente por dores nas costas (Manual informativo para o doente com espondilite anquilosante. Disponível em <https://www.spreumatologia.pt/upload/Manual_DT_EA_01.pdf>. Acesso em Dez 2018)

No entanto, por conta de uma colecistite (inflamação da vesícula biliar), Gamela é internado na Santa Casa de Misericórdia de Anápolis. Seu quadro clínico piora, e o artista não resiste. No dia 16 de maio de 2013 completou-se o ciclo de uma harmonia, que após momentos de tensão pôde descansar. Porém, após o descanso, a harmonia continuará a soar, através dos acordes daqueles que se fizeram músicos, pelas mãos do mestre.

1.7 “Gamela: o fazedor de músico”

Neste subitem toma-se como empréstimo o título do já mencionado documentário em homenagem a Gamela, no qual amigos e ex-alunos falam de suas experiências com o mestre. No mesmo tom, indica-se aqui, uma amostra da dimensão de sua atuação a partir de depoimentos e menções ao mestre obtidos em fontes documentais e entrevistas. E, ainda, em um primeiro tatear, observa-se algumas características do professor e de seu método.

O professor autodidata formou e/ou influenciou uma geração de instrumentistas, em que muitos alcançaram elevado nível técnico e prestígio internacional. Outros, mesmo não seguindo carreira profissional tornaram-se amantes da música e do instrumento. O apreço de Gamela pela música e pelo seu ensino é anunciado por Beto Almeida, ao apresentar o violonista antes de entrevistá-lo.

Hoje nós vamos falar da paixão pelo violão. Este instrumento que acompanha seresteiros, que inspira, que viaja pelo mundo, das canções, das inspirações. Mas falar de um outro lado dessa paixão, a paixão pelo ensino do violão. De forma nada acadêmica, nada escolástica, mas de forma profunda, de forma que toca a sensibilidade daqueles que sabem segurar no pinho, e ali colocar a sua alma, fazendo disso uma forma de ensinamento, lições, lições de vida também. Porque isso significa amar a música. Vamos falar de um homem profundamente ligado à criação, a criação de métodos de ensinar a arte de tocar esse instrumento, e inovar (ALMEIDA, *in* BARROS, 2008a, n.p.).

Algumas características do método refletem nitidamente aspectos de sua formação autodidata.

antes do tocador o ensinador da prática, e que com este o violão brasileiro ganhou personalidade. A intimidade entre ambos assombrou instrumentistas e críticos dentro e fora do país. Autodidata, teve na fome por música e na dificuldade do aprendizado uma força impulsiva (NANDES, 2002, p. 14).

Os ensinamentos de Gamela transcendem a música. Em suas aulas, era comum o músico abordar assuntos gerais ou de ordem pessoal, dar conselhos e instruir seus alunos na carreira profissional ou em alguma circunstância da vida.

Formou músicos e cidadãos e tornou-se para muitos um verdadeiro guru. Mais do que tocar, Gamela ama ensinar e acredita que a arte molda a vida (SUPPA, 2003, p.15).

Meu contato com ele se deu fora das aulas. Frequentei muito e passei a admirá-lo também como pessoa. Ele trata do que interessa de uma maneira mais ampla, aberta. Música e o mundo são partes de um todo. Ele me deu lições de vida (SANTIAGO, *apud* NANDES, 2002, p. 14).

Alguns relatos sobre o método de Gamela sugerem uma eficiência tanto quantitativas como qualitativas de seus resultados.

É mais fácil procurar quem não passou por aqui! (SANTIAGO, *apud* GUIOTE, 2001). Foi justamente esse método que aí que fazia o cara correr lá na frente (SANTIAGO, *in* CASTRO e MONTEIRO, 2017)

Todo mundo de Brasília, de alguma forma, passou na mão do Gamela, e absorveu alguma coisa dele [...] Eu me considero um cara de sorte por ter estudado com o Gamela, eu adolescente, cai na mão do cara certo, o cara que te bota pra tocar, que te bota pra ouvir as coisas certas (FARIA, 2018b).

Os frutos vindos dos Gamela estão acontecendo desde a década de 70, e existem até hoje, ele produz músicos, pelos seus ex-alunos, pelas coisas que ele deixou (TAVARES, 2018)

O trabalho de Mestre Gamela é reconhecido também por músicos consagrados de diversos gêneros. O violonista de prestígio mundial, Yamandú Costa, comenta que “seguir os passos do grande Gamela é a certeza de profundo conhecimento” (COSTA, *apud* LLEDÓ, 2008). Maurício Einhorn, gaitista carioca, e um dos maiores representantes da música instrumental brasileira no mundo, considera-se um admirador do trabalho de Gamela. Para o músico, pessoas como o experiente professor de violão da capital são uma raridade.

Ele é uma pessoa de tremendo bom gosto. Gamela faz tudo com muita minúcia, você não conta meia dúzia de músicos no mundo que faz o que ele faz [...] A homenagem de cidadão honorário é mais que merecida, estão homenageando em vida uma pessoa como poucas no mundo (EINHORN, *apud* GUIOTE, 2001, n.p.)

Guinga, violonista e compositor referência na música popular brasileira, comenta: “as referências que tenho dele são de que é um gênio, apesar de não ter o reconhecimento que merece” (GUINGA, *apud* NANDES, 2002, p. 14). Reco do Bandolim, fundador da Escola de Música Raphael Rabello, referência do choro no Brasil, declara:

Sou fã dele a muito tempo, do músico e do ser humano. Eu e grandes instrumentistas passaram pela mão dele. Tem um conhecimento musical incrível. O vejo como um patrimônio de Brasília. Fui tentar aprender violão para estudar a

técnica, foi por pouco tempo, mas foi muito importante para mim (RECO DO BANDOLIM, *apud* NANDES, 2002, p. 14).

Hamilton de Holanda, avalia Gamela como “um dos responsáveis pela mente harmônica do músico popular de Brasília [...] Tem vários artistas rodando por aí, de vertentes diferentes que beberam nessa fonte do Gamela” (HOLANDA, *in* CASTRO E MONTEIRO, 2017)

A trajetória e os relatos sobre a atuação de Gamela apontam para um método de ensino musical de impacto muito significativo na sociedade. Desenvolvido por décadas, produziu e ainda produz resultados pouco alcançados em outros setores de ensino. Resultados que se configuram como resposta de um professor que por sua vontade e decisão se dedica intensamente ao ensino da música, enfrenta circunstâncias, supera desafios e deixa um importante legado para o violão, para a música e para a vida.

2 CAPÍTULO 2: A ESCOLA GAMELA DE VIOLÃO

“O Gamela realmente fez uma Escola de violão, não no sentido físico. Ele só tinha uma salinha”. (FARIA, 2018)

Após descrever a trajetória de Gamela e diversos fatores sociais e culturais que influenciaram a atuação do músico e professor, pretende-se aqui trazer o foco para as diversas facetas construídas sobre o violonista, de modo a examinar o material musical produzido pelo mestre, os aspectos de sua concepção musical e método de ensino, bem como, o modo como ele desenvolvia suas atividades em sala de aula. Visa-se assim reunir o conjunto de elementos que compõe uma Escola de violão popular. Antes, porém, é necessário realizar um estudo preliminar acerca dos métodos de violão utilizados no Brasil, bem como dos violonistas que se destacaram no cenário da música popular brasileira.

2.1 Um panorama dos métodos e violonistas representativos no Brasil

Neste subitem toma-se como referência os trabalhos de Scarduelli e Fiorini (2015) e Thomaz (2018), visto que estes autores se debruçaram sobre a tarefa de estudar o ensino no violão em universidades brasileiras em âmbito erudito e popular, respectivamente. O resultado dessas investigações demonstram as tendências estilísticas ou de pensamento ligadas ao ensino do violão que se notabilizaram no meio artístico e educacional.

2.1.1 O violão clássico e seu ensino

Ao investigar a situação do ensino do violão clássico nos cursos de bacharelado nas universidades brasileiras, Scarduelli e Fiorini (2015) realizam um estudo envolvendo a participação de 95,4% das universidades públicas (estaduais e federais) que possuem curso de violão. A partir da análise de um questionário aplicado aos docentes, em que são abordados os caminhos da técnica e repertório utilizados nestas instituições, Scarduelli e Fiorini (2015) elaboram um mapa do ensino do violão clássico no Brasil. Das questões elaboradas por estes pesquisadores, selecionou-se aquelas de maior interesse para o presente estudo, sobretudo as questões pertinentes às Escolas de violão e os materiais didáticos mais representativas na universidades.

Na pesquisa, os docentes foram questionados sobre a preferência por alguma escola de violão específica. Dos 26 professores participantes, 16 revelaram não pertencer a nenhuma escola de técnica específica, 8 disseram seguir a escola de Abel Carlevaro, 1 revelou ser adepto da escola de Tárrega, e 1 da escola de Segóvia. Resultando na seguinte proporção:

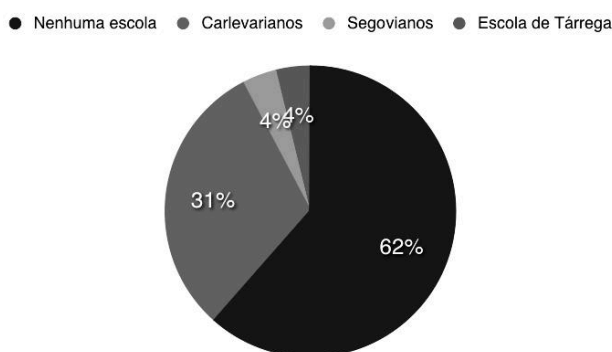


Fig. 10: “Escolas de técnica de violão citadas nos questionários” (SCARDUELLI e FIORINI, 2015, p. 220).

Os docentes também foram questionados quanto ao modo como trabalham o aspecto da técnica violonística com os alunos. Dos 26 docentes, 22 revelaram trabalhar técnica pura com seus alunos.

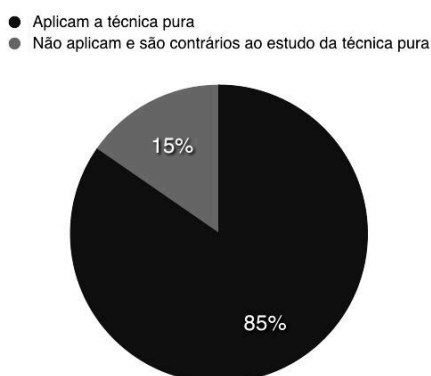


Fig. 11: “Uso da técnica pura do violão nos cursos de graduação no Brasil” (SCARDUELLI e FIORINI, 2015, p. 221).

Sobre o material didático utilizado, foram mencionados os seguintes livros:

Material	Autor	nº vezes citado
Série didática para guitarra (Cuatro Cuadernos)	Abel Carlevaro	16
Escuela Razonada de la Guitarra	Emilio Pujol	6
Studio per la Chitarra Op.1	Mauro Giuliani	5
Pumping Nylon	Scott Tennant	4
Escola Moderna do Violão	Isaías Sávio	2
Técnica de mão direita	Henrique Pinto	2
Escuela de la Guitarra: exposición de la teoría instrumental	Abel Carlevaro	1
Exercícios de Independência e coordenação	Manuel Lopez Ramos	1
Diatonic Major and Minor Scales	Andres Segovia	1
Violão Prático	Eduardo Castañera	1
Kitharologus	Ricardo Iznaola	1
The Natural Classical Guitar: the principles of effortless playing	Lee Ryan	1
La técnica de David Russel en 165 consejos	Antonio de Contreras	1
Técnica, mecanismo, aprendizaje: Una investigación sobre el llegar a ser guitarrista	Eduardo Fernández	1
Método para Guitarra	Dionísio Aguado	1
Classic Guitar Technique (6 volumes)	Aaron Shearer	1

Tab. 1: “Materiais didáticos mais usados pelos docentes brasileiros” (SCARDUELLI e FIORINI, 2015, p. 222).

Com base nestas constatações, Scarduelli e Fiorini (2015) consideram que o ensino do violão no Brasil tem forte influência da escola de Abel Carlevaro, “sobretudo, pela grandeza de seu pensamento, a tirar pela quantidade de grandes concertistas que direta ou indiretamente ajudou a formar” (p. 222). Outros métodos também muito utilizados são: os mais tradicionais como Pujol (1961), Giuliani (1812), Sávio (1985, s.d.) e Henrique Pinto (s.d.), e a presença de *pumping nylon*, de Tennant (1995) (SCARDUELLI e FIORINI, 2015, p. 222).

O mapeamento realizado por estes pesquisadores suscita uma série de reflexões a respeito da pedagogia e do perfil dos profissionais formados nestas instituições. Em linha gerais, cada docente utiliza uma combinação dos métodos acima mencionados, de modo que, “a maioria declara não pertencer a uma escola específica, mas aproveitam aquilo que cada uma pode oferecer de mais importante para a boa execução do repertório” p. (222).

Scarduelli e Fiorini (2015) revelam ainda que, no que se refere à música popular brasileira, os docentes apresentaram posicionamentos opostos, alguns, demonstraram uma abertura ao seu estudo, já outros, revelaram não estimular o interesse. Em geral, os programas das instituições estão mais voltados ao repertório de concerto, com aberturas à música latino-americana e ênfase na tradição solista. No que se refere ao repertório, estes autores consideram que

é interessante que novos instrumentistas se interessem por tocar novas obras, e que novos compositores se interessem e tenham respaldo ao escreverem para violão. A atividade violonística pode ser enriquecida quando há uma interação com a

produção artística local, saindo dos círculos fechados dos violonistas e penetrando em uma discussão mais ampla. Não estamos criticando de forma negativa a tradição histórica do violão, que em nossa concepção deve ser mantida. Nosso discurso defende a importância de termos um violão vivo, como instrumento ativo na contemporaneidade. Desta forma, o breve mapa que apresentamos tem o intuito de incentivar a reflexão crítica sobre algumas tendências do ensino do violão no país, tomando como guia o entendimento de que a arte se faz a partir de caminhos criativos e que, desta forma, pressupõe-se que a criatividade deva estar no centro da formação, seja na escolha do repertório ou na forma de realizá-lo (SCARDUELLI e FIORINI, 2015, p. 233).

Compreende-se o ensino do violão nos cursos de bacharelado como um equilíbrio entre o estudo ortodoxo da técnica, pautado principalmente na abordagem de Abel Carlevaro e o aperfeiçoamento da execução mediante a técnica aplicada ao próprio repertório, cujos compositores mais representativos são: Villa-Lobos, Bach, Fernando Sor, Tárrega, Mauro Giuliani, Napoleão Coste, Matteo Carcassi e Leo Brouwer. Assim, percebe-se que no campo erudito as abordagens pedagógicas são baseadas em de um conjunto elementos técnicos e estilísticos de pré-estabelecidos.

2.1.2 O violão popular e seu ensino

Ao realizar uma investigação sobre o ensino do violão popular brasileiro Thomaz (2018) considera que o violão popular não pode ser entendido como uma “manifestação musical homogênea, mas como um emaranhado de expressões e ações ligadas a diferentes situações e lugares dentro da cultura brasileira” (p.13). Para este autor, o violão popular brasileiro é um

conjunto largo e heterogêneo de expressões musicais que compreendem diferentes interpretações sobre o que é a música popular, como ela se relaciona com as questões da nacionalidade e, a partir disso, como o instrumento é utilizado dentro deste cenário (THOMAZ, 2018, p. 13).

Devido a este caráter multifacetado, as abordagens pedagógicas ligadas ao violão popular estão inseridas em um conjunto de manifestações que não estão claramente delimitadas. Ao abordar este problema, Thomaz (2018) observa que o conceito de violão popular brasileiro “não está fechado, conclusivo, mas, ao contrário, encontra-se em pleno movimento, no interior do campo da música popular, mas, acima de tudo, dentro de seu próprio campo, nas lutas internas por poder, legitimidade e sentido” (p. 61).

Muito embora seja difícil identificar as Escolas de violão popular no Brasil, o estudo deste autor aponta para algumas tendências, resultantes da produção de violonistas de destaque no cenário nacional cuja a obra é referência nos cursos de violão popular em universidades brasileiras e conservatórios.

Diante das diversas possibilidades e linhas de pensamento, Thomaz (2018), estabelece três funções³³ ligadas ao violão popular: o solista, o acompanhador e o improvisador. A partir dessa categorização de funções do instrumento, este autor propõe um “olhar histórico e educacional, diferenciando atitudes, valores, competências, conhecimento e habilidades dentre elas” (p. 14).

Por acompanhador entende-se toda a atividade de suporte rítmico-harmônico a uma melodia. Por solista, entendemos toda a ação musical em que o violão é o centro na composição ou arranjo, atuando quase sempre sem qualquer acompanhamento. A função de improvisador se situa na execução de temas melódicos e na improvisação, associando a essa função ainda o exercício das habilidades de criação e interação típicas do jazz (THOMAZ, 2018, p. 51).

Desde o final do século XIX e ao longo do século XX, a função de acompanhador esteve vinculada a diversos gêneros populares.

Esta função do violão dentro da história da música popular brasileira esteve relacionada a gêneros específicos e desenvolveu-se no seu interior, seja como acompanhador solista, dentro de grupos da tradição do choro ou de outros gêneros. Podemos citar o violão como importante acompanhador e parte constituinte de gêneros como a modinha, o choro, maxixe, samba e a bossa nova. Além disso, o instrumento esteve presente como acompanhador em diversas situações na música popular brasileira do século XX como a Bossa Nova, a Jovem Guarda, Música Caipira, Tropicália, Clube da Esquina e Canção de Protesto. Também serviu isoladamente de suporte para a atividade composicional de grande parte do cancionário popular do século XX (THOMAZ, 2018, p. 60)

Segundo este autor, a função do violonista improvisador é impulsionada com advento da bossa nova. Desde então, este tipo de abordagem foi adotada por diversos músicos, consolidando-se como importante tendência em diferentes segmentos da música popular. A principal característica desta função é a improvisação melódica realizada a partir de técnicas jazzísticas, especialmente do fraseado *bebop*, além de diversas habilidades específicas do jazz.

³³ O termo função é utilizado por Thomaz (2018) para enfatizar que há, para o violão ou o violonista, diferentes tarefas ou papéis a serem cumpridos dentro de um contexto musical, para os quais é preciso que o músico detenha um conjunto de conhecimentos, habilidades e competências (p. 36)

Com o grande desenvolvimento do violão solista no século XX, esta função ocupa uma posição proeminente no âmbito de ensino do violão popular. De modo que, historicamente, a obra dos violonistas que se destacaram no cenário nacional e internacional, alguns já descritos no subitem 1.4. do capítulo anterior, serviram de referência para as gerações subsequentes. É importante ressaltar, que no âmbito da música popular, os violonistas solistas

são também compositores ou arranjadores das músicas que executam, somando à função solista estas habilidades de forma intrínseca. Esta pode ser considerada a principal diferença entre os solistas populares e os eruditos: aqueles tidos como populares quase sempre são responsáveis pela criação ou adaptação do material musical que irão interpretar e os eruditos muitas vezes limitam sua atuação à interpretação de um texto musical dado. Ao criar suas próprias composições ou arranjos, o solista tem também que possuir saberes típicos do acompanhamento como conhecimentos de harmonização e condução rítmica, pois vai, inevitavelmente, acompanhar a si mesmo ao criar peças polifônicas. Historicamente, os violonistas solistas brasileiros têm se relacionado com a música popular de forma direta, realizando em seus arranjos, de diferentes formas, uma síntese de gêneros populares (THOMAZ, 2018, p. 44).

A seguir, esboça-se uma visão geral dos violonistas que atuaram em diversos seguimentos da música popular desde o início do século XX até os anos 1980.

No início do século XX, a atividade de dois violonistas brasileiros foi importante para o estabelecimento do violão como solista popular no cenário nacional: João Pernambuco (1883-1947), compositor de inúmeras obras para violão solo apoiando-se em gêneros populares como o jongo, o maxixe e o choro e integrante do grupo Os Oito Batutas, juntamente com Pixinguinha; e, Américo Jacobino, o Canhoto (1889-1928), conhecido por adaptar ao violão os gêneros populares da época como choros, sambas, marchas, tangos e valsas.

Com o impulso dos movimentos nacionalista e modernistas “houve uma grande produção de obras de caráter híbrido entre a estética e a técnica do violão clássico e os elementos da música popular” (THOMAZ, 2018, p.28). Dentre os compositores deste período destacam-se, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) Francisco Mignone (1897-1986), Radamés Gnattali (1906-1988), Camargo Guarnieri (1907-1993), Guerra-Peixe (1914-1993).

No período subsequente, os avanços tecnológicos impulsionaram a produção fonográfica, havendo um salto no setor, tanto no que se refere à qualidade da gravação dos discos, como na quantidade de artistas atuantes. Neste cenário muitos violonistas conquistaram prestígio nacional e internacional, tais como, Armando Neves, o Garoto (1915-1955), Antonio Rago (1916-2008), Dilermando Reis (1916-1977), Laurindo Almeida

(1917-1995) e Zé Meneses (1921-2014). É importante colocar, que de acordo com Thomaz (2018), a maior parte da produção dos violonista acima citados “é constituída de obras que têm o violão como solista, calcado na concepção técnica clássica do instrumento, mas que aborda musicalmente os gêneros populares”.

A partir da segunda metade do século XX, em meio aos importantes movimentos da música popular, e a expansão da indústria fonográfica, nota-se o surgimento de um grande número de solistas, possivelmente influenciados pela geração anterior dentre eles, Clodoaldo Brito, o Codó (1913-1984), Luiz Bonfá (1922-2001), Djalma de Andrade, o Bola Sete (1923-1987), Turíbio Santos (1943), Paulinho Nogueira (1929-2013). Neste período, destaca-se a atuação de dois violonistas que alcançaram grande prestígio nacional e internacional, e exercem forte influência no campo violonístico ainda hoje: João Gilberto (1931-2019), por seu importante papel na consolidação do movimento da bossa nova e no estabelecimento de uma nova tendência estética na música popular brasileira, e Baden Powell (1937-2000), por sua desenvoltura técnica aplicada a uma diversidade de gêneros populares, além de atuar como compositor de canções ao lado de Vinícius de Moraes e Paulo César Pinheiro.

Como já mencionado, a partir da consolidação da bossa nova e do samba-jazz, houve uma forte tendência da inclusão de elementos jazzísticos na música brasileira. Neste contexto, muitos violonistas passaram a utilizar a guitarra elétrica “como uma alternativa timbrística ao violão, e junto com ela a influência do jazz em relação à harmonia e à improvisação” (THOMAZ, 2018), a exemplo de Zé Meneses, Olmir Stocker, o Alemão, Heraldo do Monte, além dos já citados Djalma Andrade, o Bola 7, Garoto, Laurindo Almeida e Luiz Bonfá. Cabe aqui incluir a escola mineira do instrumento, cujo protagonista Chiquito Braga (1936-2018), abre caminho para o mestre da harmonia Toninho Horta (1948-) e Juarez Moreira (1954)

Nas décadas de 1970 e 1980, é possível notar os desdobramentos da atividade violonística nos diversos campos da música popular mencionados. No âmbito da música de concerto destacam-se Carlos Barbosa Lima (1944) e o Duo Assad, formado pelos irmãos Sérgio (1952) e Odair (1956), Rosinha Valença (1941-2004), Antônio Madureira (1949), André Geraissati (1951), Egberto Gismonti (1947), Marco Pereira (1950), Paulo Bellinati (1950), Ulisses Rocha (1960-), e Guinga (1950), Raphael Rabello (1962-1995), esse último, “atraiu a atenção da crítica e de outros músicos por sua grande destreza técnica no violão e suas habilidades como acompanhador, misturando as técnicas do violão clássico, do violão

de 7 cordas e do violão flamenco” (THOMAZ, 2018, p. 34). No âmbito da MPB destacam-se os músicos que atuaram como *sideman*, acompanhando cantores, mas também desenvolveram seus trabalhos solos de caráter instrumental, valendo-se de elementos jazzísticos, como Hélio Delmiro (1947), Romero Lubambo (1955), Ricardo Silveira (1956), Lula Galvão (1962) e Nelson Faria (1963).

No que se refere ao ensino do violão popular, Thomaz considera que nas universidades brasileiras, por ele investigadas, os cursos

são constituídos entre as três funções, equilibrando-se sobre elas num esforço de ampliar os horizontes do aluno sem escapar dos problemas da falta de profundidade e do domínio específico do professor em cada um destes âmbitos. Desta maneira, seria possível estabelecer dois grandes eixos de análise: de um lado as funções exercidas pelo instrumento que determinam sua relação com os gêneros e cânones culturais e as habilidades e competências esperadas; de outro, o instrumento posicionado dentro do campo da música popular, como um agente que possui mobilidade para atuar em diferentes frentes, assumindo assim, também, diferentes funções, menos canônicas, mas das quais, da mesma forma, são ansiadas habilidades e competências específicas (THOMAZ, 2018, p. 62).

O recorte apresentado traz a noção da diversidade de tendências estilísticas vinculadas ao violão popular no Brasil. No entanto, há de se examinar quais obras que adquirem um conjunto de conhecimentos e princípios técnicos e/ou estéticos a serem seguido por outros violonistas, configurando-se assim como uma Escola de violão. Ao refletir-se em uma resposta para este problema, é oportuno dirigir novamente o olhar para as escolas de violão erudito, uma vez que estas, historicamente, se encontram em um estágio mais avançado no que refere aos parâmetros que delimitam uma determinada linha de pensamento pedagógico.

Nota-se primeiramente que os violonistas populares têm como atributo habilidades criativas e composicionais necessárias ao seu contexto profissional, como bem coloca Thomaz, sendo que estas habilidades, via de regra, são direcionadas para a *performance* como instrumentista, seja como acompanhador, solista ou improvisador. Considerando a quantidade de métodos e materiais voltados para o estudo e aprimoramento técnico no violão produzida pelos violonistas eruditos, nota-se uma preocupação específica com o ensino do instrumento, por parte destes músicos. Por conseguinte, pode-se deduzir que, ciente de que uma Escola de violão não seja determinada por uma intenção didática, apenas, a presença desta intenção pode facilitar a delimitação do conjunto de conhecimentos e elementos técnico/estéticos priorizados pelo autor, sendo esta classificação, o que o diferencia de demais autores. Este conteúdo, na medida em que é transmitido e aceito em

determinado contexto social, passa a se configurar como uma tendência a ser adotada por outros violonistas. Nesse sentido, pode-se pensar em uma outra função ligada ao instrumento, além das três apresentadas por Thomaz (2018), a função do violão educador.

Certamente, as considerações colocadas permitem divergências e evoluções que ultrapassam os limites desta pesquisa. No entanto, por hora, são suficientes para iluminar a atuação de violonistas cuja produção tem uma finalidade especificamente didática, e que envolve portanto, o desenvolvimento de um método de ensino. Assim, a função do violonista educador pressupõe uma metodologia, sendo esta, desenvolvida conforme os padrões técnicos e estilísticos estabelecidos pelo autor. É importante colocar, que estes padrões, ao serem absorvidos *a priori* pelo estudante, têm influência direta em sua formação.

Ao abordar questões relativas à função do método e a função do professor, Penna (2012) descreve que no cotidiano da prática musical, o termo *método* frequentemente refere-se apenas ao material didático constituído por uma série de exercícios e/ou repertório em ordem gradativa de dificuldade, mas que na maioria dos casos os princípios e finalidades que formam a base do método são desconsideradas. Na busca de uma definição geral de método essa autora recorre ao conceito apresentado por Bru (2008, *apud* PENNA, 2012) que define o método a partir três componentes: a) um conjunto de meios; b) escolhidos com o fim de atingir um ou vários objetivos inscritos em um propósito; c) mediante ações organizadas e distribuídas no tempo. Penna (2012) complementa da seguinte forma.

Para conferir maior precisão a essa concepção, acrescentemos que, conforme os princípios que o fundamentam, um método pedagógico não é apenas uma mescla de técnicas e procedimentos, tampouco se trata de um algoritmo, de uma espécie de modo de emprego codificado pela ação que, corretamente executada, sempre produziria os mesmos efeitos (PENNA, 2012, p. 16).

A autora chama a atenção para o fato de que alguns métodos “são mais prescritivos, com materiais didáticos bastante fechados; outros menos, fornecendo sugestões ou relatos de atividades mais abertas e flexíveis” (p. 17). Alguns autores ainda abordam em seus métodos questões filosóficas, psicológicas e relatos de experiências. Cada proposta reflete a resposta de seu autor ao contexto sócio-histórico e cultural, ao mesmo tempo em que “trazem contribuições que são capazes de transcender as condições particulares em que foram criadas” (p. 17). O que segundo Penna, ajuda a questionar os modelos tradicionais e conservatoriais e a ampliar a abrangência do ensino musical.

Nessa perspectiva, as informações que se seguem pretendem delinear o conjunto de práticas musicais direcionadas ao estudo do violão popular proposta por Gamela.

2.2 O material produzido por Gamela

Neste subitem, busca-se realizar um mapeamento do material produzido por Gamela, de modo a organizar e descrever este material, observando assim, aspectos gerais de sua abordagem didática. Ressalta-se que essa documentação pode se tornar uma significativa contribuição para estudos musicológicos futuros.

Como já mencionado no subitem 1.5. A atuação em Brasília, Gamela publicou três livros. 1) 1993 – *Chord Melody – Gamela* (Editora VIP- Gamela Music, Brasília); 2) 2008 – *Método Gamela – A arte do violão solo para iniciantes* (T&M, Editora, Brasília); 3) 2008 – *50 anos de Bossa Nova em cinco canções* (T&M, Editora, Brasília). No entanto, a maior parte da produção de Gamela está registrada em forma de manuscritos, nos quais utilizou-se a notação para arranjos tipo *chord melody*, desenvolvida por ele mesmo. Como já mencionado no capítulo 1 (p. 47), esse tipo de notação conta com diagramas que representam o braço do instrumento, a indicação da montagem dos acordes com mão esquerda e a execução da mão direita. Nos manuscritos os diagramas eram impressos por carimbos e as indicações do posicionamento e execução das mãos eram preenchidos à mão.

O mapeamento de acervos musicais é uma das preocupações da musicologia, pois, segundo Cotta (2000), esses acervos em suas condições originais, manuscritos autógrafos ou cópias, são carregados de valor artístico, histórico e cultural. Entende-se por manuscritos autógrafos, aqueles produzidos pelo próprio autor, e cópias, aqueles produzidos por outras mãos (COTTA, 2000, p. 12).

Grande parte da produção de Gamela se encontra-se em posse de seus familiares, amigos e ex-alunos residentes em Anápolis, estado de Goiás. Ao entrar em contato com essas fontes, pôde-se ter acesso ao acervo pessoal de mestre Gamela, inclusive a manuscritos originais.

Ao abordar a problemática acerca do tratamento das fontes primárias no Brasil, Cotta (2000) delinea uma base teórica acerca dos conceitos de organização e catalogação de manuscritos musicais no Brasil que leva em conta a análise dos instrumentos de busca utilizados (p. 99). A tabela a seguir sintetiza os instrumentos de busca utilizados na arquivologia musical.

Instrumento de busca	Finalidade/Público alvo	Conteúdo descrito	
GUIAS	Mais amplo e geral, descreve todo um arquivo, sendo voltado para o público em geral, não especializado	Localização, fundos, serviços, preços, exigências e condições para consulta, eventos culturais, instrumentos de busca disponíveis.	
INVERTÁRIOS	Descreve o fundo (ou os fundos) de um arquivo como um todo, de maneira que o pesquisador possa saber da existência de um documento antes de visitar pessoalmente o arquivo. Instrumento especializado	Todos os documentos do(s) fundo(s), se seleção descritos segundo a ordem de arranjo.	
		Inventário sumário Descreve séries de documentos	Inventário analítico Descreve documento por documento
CATÁLOGOS	Descreve o fundo (ou fundos) de um arquivo como um todo, de maneira que o pesquisador possa visitar pessoalmente o arquivo. Deve observar o arranjo estabelecido. Instrumento especializado.	Todos os documentos do (s) fundo (s), sem seleção, descritos segundo uma ordem temática, onomástica, cronológica etc.	
		Catálogo sumário Descreve séries de documentos	Catálogo analítico Descreve documento por documento
REPERTÓRIOS	Descrevem fundos de diversos arquivos. Alto grau de especialização.	Os documentos de diversos fundos sobre um tema específico (selecionados portanto)	
ÍNDICES	Podem referir-se a um ou mais fundos de um ou mais arquivos, com alto grau de especialização	Listagem de pontos de acesso presentes no documento por numeração, código, ordem, onomástica etc.	
		Índice como parte do instrumento de busca Refere-se ao conteúdo do instrumento	“Índice com personalização própria” Refere-se diretamente à unidade arquivística
EDIÇÃO DE FONTES	Refere-se a uma unidade documental, alto grau de especialização.	Edição fac-similar de documento muito consultado ou muito importante	

Tab. 2: “Quadro comparativo de instrumentos de busca”(BELLOTO 1991, *apud* COTTA 2000, p. 99)

A partir do contato com esse material, buscou-se catalogar os documentos em duas categorias: 1) material publicado; 2) material manuscrito. Como parte de uma organização preliminar, optou-se por subdividir o material manuscrito em subcategorias: a) Coletânea de canções – cópias de volumes encadernados, contendo arranjos de diversas melodias conhecidas; b) Coletânea de estudos – cópias de volumes encadernados, contendo estudos em diferentes tonalidades; c) Peças avulsas – cópias de arranjos encontrados separadamente, contendo apenas uma melodia; d) Protótipos dos livros publicados – cópias dos rascunhos que antecederam as versões finais dos livros publicados; e) Composição –

cópia (envelhecida) de partitura de composição autoral; f) Estudos avulsos – manuscritos originais de arranjos sobre progressões específicas, ex. I – II; I – IV etc.; g) Arranjos inéditos – manuscritos originais dos últimos arranjos elaborados pelo mestre, e, novas versões de arranjos melodias já abordadas anteriormente. A seguir tem-se a descrição das categorias acima mencionadas.

2.2.1 Material publicado

Livro	Repertório
Chord melody – Gamela , Vip Editora, Gamela Music. Brasília, 1992.	1. Viagem (Paulo Cesar Pinheiro); 2. Asa Branca (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira); 3. Marina (Dorival Caymmi); 4. Manhã de carnaval (Luiz Bonfá); 5. Chuva (Durval Ferreira e Pedro Camargo) 6. Eu sei que vou te amar (Jobim e Vinícius de Moraes); 7. Carinhoso (Pixinguinha e João de Barros)
50 anos em cinco canções T&M Editora. Brasília, 2008.	1. Manhã de carnaval (Luiz Bonfá); 2. Corcovado (Jobim); 3. Barquinho (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli); 4. Você e eu (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes); 5. Desafinado (A. C. Jobim e Newton Mendonça).
Método Gamela – a arte do violão solo para iniciantes T&M Editora. Brasília, 2008	Exercícios: 1. em Dó I; 2. em Dó II; 3. em Ré; 4. em Mi; 5. em Sol; 6. em Lá. Musicas: 1. Mulher rendeira (Zé do Norte); 2. Parabéns pra você (Mildred J. Hill e Patty Hill); 3. <i>Greensleeves</i> (canção folclórica inglesa); 4. Assum preto (Humberto Teixeira); 5. Luar do sertão (João Pernabuco); 6. Se essa rua fosse minha (canção popular); 7. Viagem (João de Aquino e Paulo C. Pinheiro); 8. Samba da Benção (Baden Powell); 9. <i>Smile</i> (Charlie Chaplin).

Tab. 3: Material publicado: lista do repertório.

2.2.2 Material manuscrito

Foram verificados volumes encadernados em espiral, alguns desses em melhor estado de conservação, contendo arranjos selecionados por estilo e apresentando páginas numeradas, e com um índice. Já outros, em pior estado, em folhas soltas, e não ordenados.

De modo geral, os arranjos foram elaborados de três formas diferentes: a partir de uma melodia já conhecida; em forma de estudo ou exercícios em determinada tonalidade; em forma de progressões de acordes, envolvendo preparações para os graus diatônicos.

2.2.3 Coletânea de canções

Trata-se de volumes encadernados, contendo cópias de manuscritos de arranjos para violão solo com repertório de diversas melodias. Nessa subcategoria constatou-se quatro volumes com conteúdo diferentes. Um com 30 arranjos para *standards* de jazz, outro com 28 arranjos voltados para canções brasileiras. E outros dois contendo um repertório misto, em que certas obras coincidem com o repertório de outros volumes citados anteriormente.

INDICE

1.	A CERTAIN SMILE	1
2.	A CHILD IS BORN	5
3.	ALL OF ME	8
4.	ALL THE THINGS YOU ARE	12
5.	BODY AND SOUL	16
6.	BUT NOT FOR ME	20
7.	FLAMINGO	23
8.	FLY ME TO THE MOON	25
9.	GREEN DOLPHIN STREET	27
10.	GREENSLEEVES	30
11.	HERE'S THAT RAINY DAY	33
12.	HERE, THERE AND EVERYWHERE	38
13.	IN A SENTIMENTAL MOOD	42
14.	ISN'T SHE LOVELY	47
15.	Laura	49
16.	LOVE LETTERS	54
17.	MANHATTAN	58
18.	MISTY	65
19.	MOONLIGHT SERENADE	70
20.	MY ROMANCE	76
21.	NIGHT AND DAY	81
22.	OLD FOLKS	89
23.	OVER THE RAINBOW	94
24.	SECRET LOVE	98
25.	SMOKE GETS IN YOUR EYES	103
26.	SOMEDAY MY PRINCE WILL COME	106
27.	SPEAR LOW	108
28.	STELLA BY STARLIGHT	113
29.	TENDERLY	117
30.	WHEN YOU WISH UPON A STAR	123

Fig. 12: Coletânea de canções: registro do índice do volume 1 (Arquivo da família Barros)

Volume 1 (<i>standards</i> de jazz)	<p>1. <i>A certain smile</i> (Jonny Mathis); 2. <i>A child is born</i> (Ciro Damico); 3. <i>All of me</i> (John Legend); 4. <i>All the things you are</i> (Jerome Kern); 5. <i>Body and soul</i> (Jonh Green) 6. <i>But not for me</i> (George Gershwin); 7. <i>Flamingo</i> (Ted Grouya); 8. <i>Fly me to the moon</i> (Bart Howard); 9. <i>Green dolphin street</i> (Bronislaw Kaper); 10. <i>Greensleeves</i> (canção folclórica inglesa); 11. <i>Here's that rainy day</i>; 12. <i>Here, there and everywhere</i>; 13. <i>In a sentimental mood</i> (Duke Ellington); 14. <i>Isn't she love</i> (Stevie Wonder); 15. <i>Laura</i> (Johnny Mercer); 16. <i>Love letters</i> (Victor Young); 17. <i>Manhattan</i> (Richard Rodgers); 18. <i>Misty</i> (Errol Garner); 19. <i>Moonlight serenade</i> (Glenn Miller); 20. <i>My romance</i> (Richard Rodgers); 21. <i>Night and day</i> (Cole Porter); 22. <i>Old folks</i> (Willard Robison); 23. <i>Over the rainbow</i> (Yip Harburg, Harold Arlen); 24. <i>Secret love</i> (Hunter Hayes); 25. <i>Smoke gets in your eyes</i> (Otto Harbach); 26. <i>Someday my prince will come</i> (Lanny Morey); 27. <i>Speak low</i> (Ogden Nash); 28. <i>Stella by starlight</i> (Victor Young); 29. <i>Tenderly</i> (Jack Lawrence); 30. <i>When you wish upon star</i> (Ned Washington).</p>
Volume 2 (canções brasileiras)	<p>1. Amazonas (João Donato); 2. Andorinha (A. C. Jobim) 3. Berceuse a Jussara (Baden Powell); 4. Coqueiro de Itapuã (Dorival Caymmi); 5. Curare (Bororó); 6. Desafinado (A. C. Jobim e Newton Mendonça) 7. Dindi (A. C. Jobim); 8. Duas contas (Garoto); 9. Ela é carioca (A. C. Jobim e V. de Moraes) ; 10. Esse seu olhar (A. C. Jobim); 11. Eu e a brisa (Johnny Alf); 12. Eurídice (Baden Powell); 13. Iluminado (Vander Lee); 14. Lígia (A. C. Jobim e Chico Buarque); 15. Luz do sol (Caetano Veloso); 16. Meditação (A. C. Jobim e Newton Mendonça); 17. Pescaria em Paquetá (Luiz Bonfá); 18. Por causa de você (A. C. Jobim e Dolores Duram); 19. Samba de uma nota só (A. C. Jobim e Newton Mendonça); 20. Samba do avião (A. C. Jobim); 21. Samba do Orfeo (Luiz Bonfá); 22. <i>Sue Ann</i> (A. C. Jobim); 23. Suíte Brasília</p>

	(Renato Vasconcelos); 24. O astronauta (Baden Powell e Vinícius de Moraes); 25. O trem do caipira (Villa Lobos); 26. Triste (A. C. Jobim); 27. Tristeza de nos dois (Maurício Einhorn); 28. Viola enluarada (Marcos Valle).
Volume 3 (repertório misto 1)	1. Luz do sol (Johnny Alf); 2. Eu e a brisa (Johnny Alf); 3. Coqueiro de Itapuã (Dorival Caymmi); 4. Laura (Johnny Mercer); 5. Tristeza de nós dois (Maurício Einhorn); 6. <i>Old folks</i> (Willard Robison); 7. <i>Over the rainbow</i> (Yip Harburg, Harold Arlen); 8. <i>Fly me to the moon</i> (Bart Howard); 9. <i>In a sentimental mood</i> (Duke Ellington); 10. <i>Body and soul</i> (John Green); 11. <i>Moonligh serenade</i> (Glenn Miller); 12. Dindi (A. C. Jobim); 13. Andorinha (A. C. Jobim);.
Volume 4 (repertório misto 2)	Músicas: 1. Viagem (João de Aquino e Paulo C. Pinheiro); 2. Asa branca (Luiz Gonzaga); 3. Marina (Dorival Caymmi); 4. <i>Smile</i> ; 5. <i>Yesterday</i> ; 6. <i>If</i> ; 7. <i>Summertime</i> ; 8. Gente humilde; 9. Manhã de carnaval (Luís Bonfá); 10. Chuva (A. C. Jobim); 11. Eu sei que vou de amar (A. C. Jobim). Exercícios: 1. em Ré maior; 2. em Mi maior.

Tab. 4: Coletânea de canções: lista do repertório

2.2.4 Coletânea de estudos

Essa subcategoria consta de volumes com cópias encadernadas cujo conteúdo é voltado para estudos em tonalidades específicas.

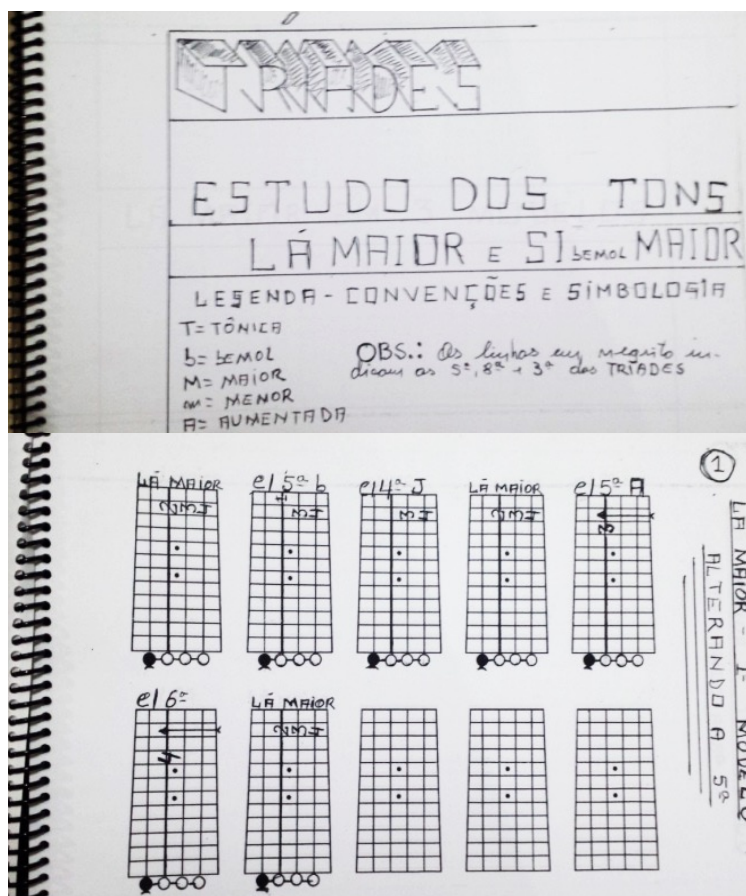


Fig. 13: Coletânea de estudos: registro das primeiras páginas do conteúdo (Arquivo da família Barros)

Volume 5	Estudos nos tons de La maior e Sib maior
Volume 6 O violão segundo Gamela – “método sábio, didático e doloroso”.	<p>1ª Parte – exercícios: Numerados e 1 a 14</p> <p>2ª Parte – Estudos: 1. em Dó maior; 2. em Ré maior (1); 3. em Ré maior (2); 4. em Réb maior; 5. em Mi maior; 6. em Fá maior; 7. em Solb maior; 8. em Mib maior; 9. em Láb maior; 10. em Sol maior; 11. em Si maior; 12. em Sib maior.</p> <p>3ª parte – músicas: 1. Mulher rendeira; 2. Asa branca; 3. <i>Smile</i>; 4. <i>Summertime</i>; 5. <i>Yesterday</i>; 6. Samba de uma nota só; 7. Manhã de carnaval; 8. O trezinho caipira; 9. Eu sei que vou te amar; 10. Canto do povo de algum lugar; 11. <i>Greensleeves</i>; 12. Viagem.</p>

Tab. 5: Coletânea de estudos: lista do repertório

2.2.5 Peças avulsas

Nessa subcategoria foram encontradas cópias de arranjos dispostos separadamente em pequenos volumes contendo arranjo de apenas uma melodia.

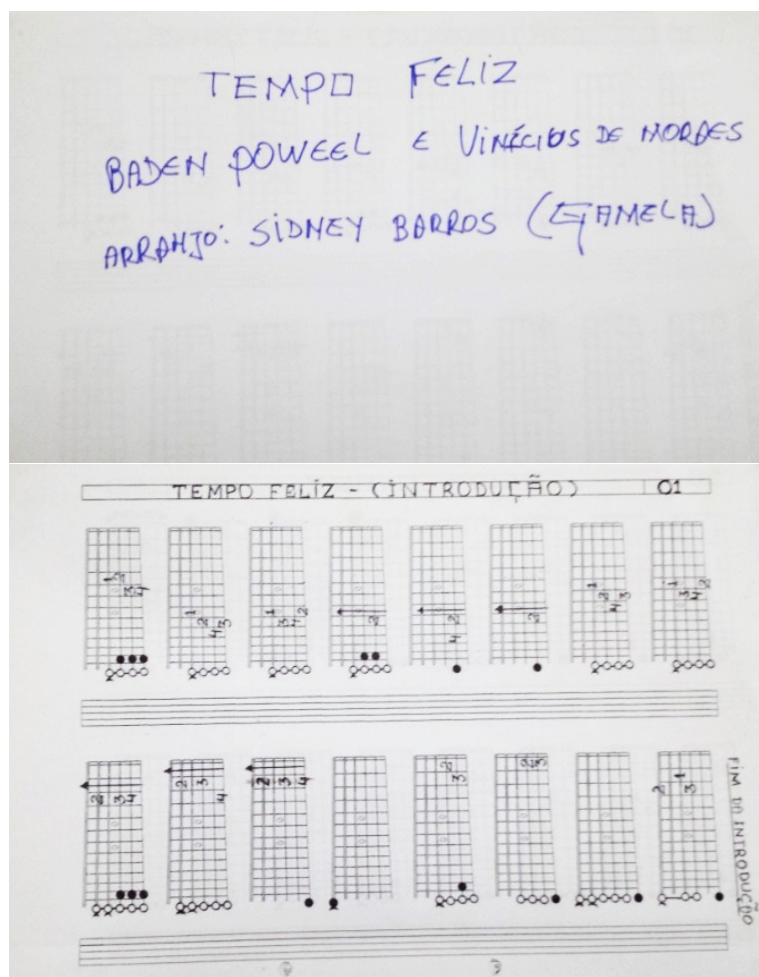


Fig. 14: Peças avulsas: registro das primeiras páginas do conteúdo (Arquivo da família Barros).

Peça 1	Abismo das rosas (Américo Jacobino)
Peça 2	<i>La Mer</i> (Charles Trenet)
Peça 3	Primavera
Peça 4	Rapaz de bem (Johnny Alf)
Peça 5	<i>Smile</i> (Charles Chaplin)
Peça 6	Som de Carrilhões (João Pernambuco)
Peça 7	Tempo feliz (Baden Powell e Vinícius de Moraes)

Tab. 6: Peças avulsas: lista do repertório.

2.2.6 Protótipos dos livros publicados

Essa subcategoria consiste em cópias dos rascunhos que antecederam as versões finais dos livros publicados.

Protótipo volume 1	Rascunho do livro: 50 anos em cinco canções T&M Editora. Brasília, 2008.
Protótipo volume 2	Rascunho do livro Método Gamela – a arte do violão solo para iniciantes

Tab. 7: Protótipos dos livros publicados

2.2.7 Composição

Essa categoria consta apenas um item, não menos importante, por se tratar de uma composição de Mestre Gamela, a única que se tem notícia até o momento, datada em 16 de junho de 1969.

Fig. 15: Registro de partitura: composição de Gamela e Antônio Henrique Lemos (Arquivo da família Barros)

2.2.8 Estudos avulsos

Essa subcategoria, assim como a seguinte, se enquadra dentro do conceito de manuscritos autógrafos, pois foram elaborados por Mestre Gamela e transcritos pelo aluno Helmuth Lopes durante um período que antecedeu sua morte, como confirmado no capítulo anterior. São abordados arranjos em progressões específicas, ex.: I para o II grau; I para o IV grau etc.

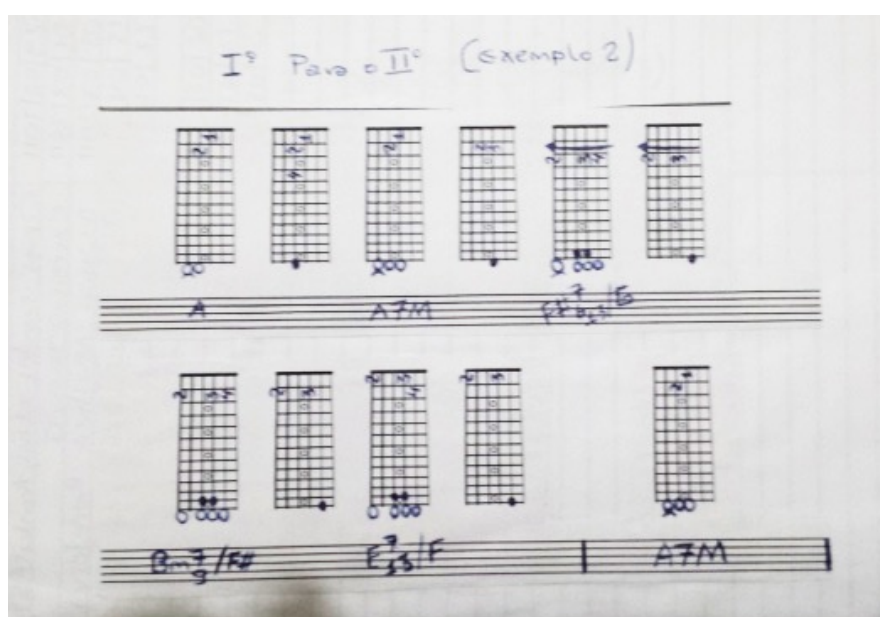


Fig. 16: Estudos avulsos: registro de parte do conteúdo; manuscrito autógrafo (Arquivo da família Barros)

Estudos 1	Do I para II grau – exemplo 1, 2 e 3
Estudos 2	Do I para III grau – exemplo 1, 2 e 3
Estudos 3	Do I para IV grau – exemplo 1, 2 e 3
Estudos 4	Do I para VI grau – exemplo 1, 2 e 3

Tab. 8: Estudos avulsos: lista do repertório.

2.2.9 Arranjos inéditos

Como já descrito, nesta subcategoria constam manuscritos originais dos últimos arranjos produzidos pelo mestre, sendo alguns, novas versões de arranjos melodias já abordadas anteriormente. Destaque para o último arranjo realizado, para a canção *Por causa de você*.

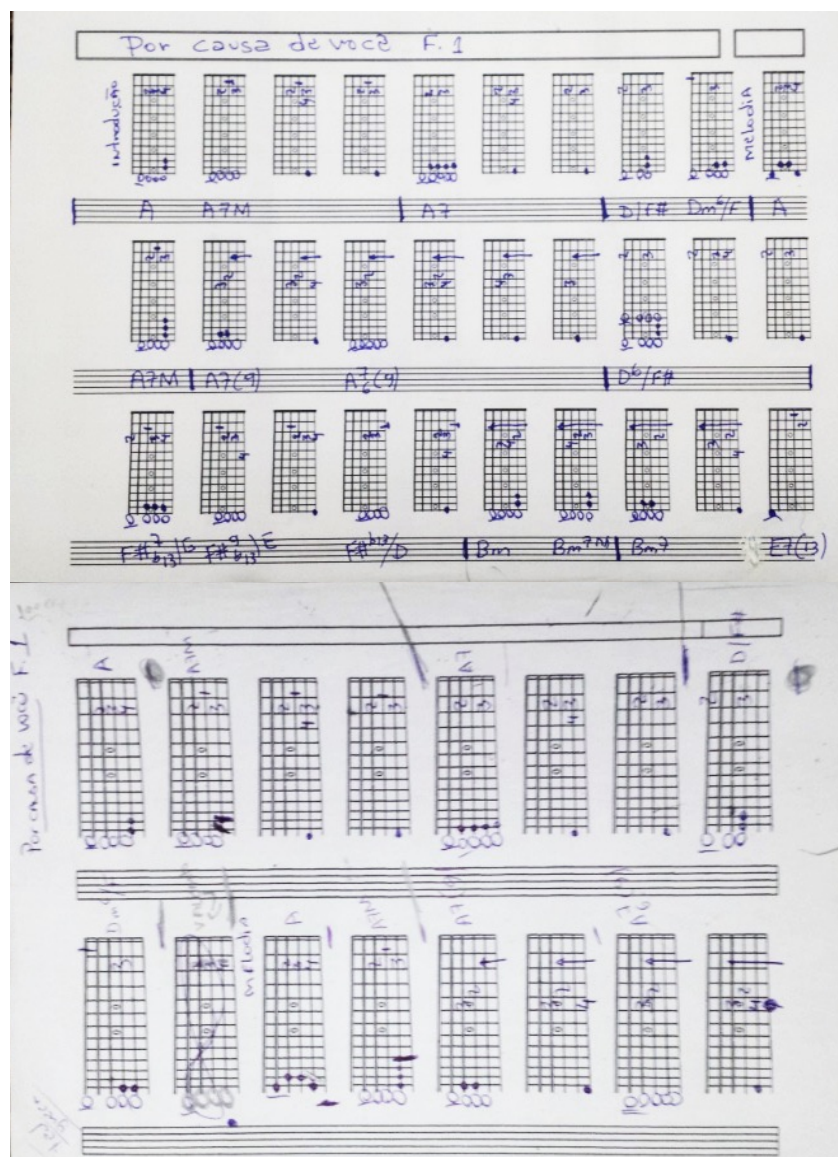


Fig. 17: Arranjos inéditos: registro de parte do conteúdo; manuscritos autógrafo (Arquivo da família Barros)

Arranjo inédito 1	Berceuse a Jussara (Baden Powell)
Arranjo inédito 2	Olhando para o céu
Arranjo inédito 3	Por causa de você (último arranjo elaborado)
Arranjo inédito 4	Samba do avião (A. C. Jobim)
Arranjo inédito 5	Samba do Orfeo (Luiz Bonfá)

Tab. 9: Arranjos inéditos: lista do repertório.

A partir do observado pode-se perceber que Gamela aborda um repertório voltado para o *Jazz* e a *MPB*. Podendo-se inferir que em sua abordagem didática, o mestre intenciona colocar o aluno, mesmo o iniciante, em contato com gêneros musicais com maior

nível de elaboração. O aprendizado com foco na prática parece predominar em seu método, nesse sentido o tipo de notação *Chord Melody* favorece a compreensão e memorização das peças. Notou-se ainda que em seu método há uma preocupação quanto ao desenvolvimento técnico gradativo, uma vez que os arranjos possuem diferentes graus de dificuldade de execução.

A partir do conceito de *ciclo vital dos documentos*, (BELLOTTO, 1991, *apud* COTTA, 2000) pode-se concluir que o material contido nesse acervo de Mestre Gamela passou pela *fase corrente*, uma vez que não está mais em pleno uso funcional. Como alguma parte do material ainda está sendo utilizada pelo seu ex-aluno Helmuth Lopes, seja para fins didáticos ou estudo pessoal, considera-se que esta parte esteja na *fase intermediária*, quando à atividade ligada ao documento é reduzida, e submetido a uma temporalidade que determinará seu descarte ou arquivamento permanente. Provavelmente uma parte do material esteja na *fase permanente*, quando a atividade relacionada ao documento é concluída, e ele é recolhido e arquivado para fins de consulta.

2.3 Aspectos da concepção musical de Gamela: delimitando características

“Papel não canta, não toca e não fala!” (BARROS, 2007c)

No intuito de delinear as principais características do método de ensino de Gamela, busca-se aqui investigar dados relativos à sua concepção musical levando em consideração suas falas registradas em fontes diversas, bem como os relatos de amigos e ex-alunos. Diante da amplitude da tarefa, optou-se por realizar um estudo apoiando-se em algumas contribuições que a fenomenologia oferece. Considerado o fundador da fenomenologia, Edmund Husserl expõe que

A nossa busca de uma crítica do conhecimento leva-nos a um ponto de partida, a uma terra firme de dados, de que nos é lícito e de que, segundo parece: para explorar a essência do conhecimento, tenho que possuir como dado o conhecimento em todas as suas formas questionáveis e de um modo tal que esse dado nada tenha em si do problemático de qualquer outro conhecimento (HUSSERL, 2000, p. 72)

Para Toffolo, Oliveira e Oliveira (2008), a musicologia é uma disciplina de vocação interdisciplinar, e aproximação da musicologia com a fenomenologia é um caminho para estudos musicológicos de caráter mais amplo.

A musicologia é uma das áreas do conhecimento que vem apresentando uma transição bastante lenta entre o paradigma dualista cartesiano da modernidade e novas possibilidades paradigmáticas. Por isso nos interessa voltar aos conceitos mais fundamentais, para que a partir de novas colocações acerca deles tenhamos novas descrições sobre a experiência musical. [...] Cremos que uma musicologia fenomenológica pode encontrar nos estudos sobre percepção, significação e cognição realizados pela fenomenologia naturalizada, ou pela ciência cognitiva atuacionista, um rico material para sua reflexão e descrições de fenômenos musicais diversos (TOFFOLO; OLIVEIRA e OLIVEIRA, 2018, p. 03)

Ressalta-se, que não se pretende aqui adentrar em conteúdos propriamente filosóficos da fenomenologia, mas utilizar alguns pressupostos dessa abordagem, suficientes para uma orientação mais precisa dos objetivos do presente estudo. Especificamente, pretende-se, a partir dos dados coletados, descrever o conjunto de fenômenos e elementos auto-evidentes que compõe a concepção musical de Gamela.

Freire e Augusto (2014), consideram que “as descrições fenomenológicas e a interpretação relacionada aos conteúdos das épocas abordadas possibilitaram nossa imersão num universo passado, de décadas atrás, permitindo uma leitura interpretativa atual” (p. 227). De acordo com Nachmanowicz (2014)

A descrição fenomenológica consiste na demonstração da estrutura específica do fenômeno, o qual, vedado ao nosso conhecimento como "coisa em si", como uma essência externa, nos remete obrigatoriamente à estrutura da consciência, formadora do fenômeno enquanto tal (NACHMANOWICZ, 2007, p. 53).

A fenomenologia, portanto, busca descrever com esmero e rigor o mundo como ele aparece na consciência. Nessa esteira, ao analisar as fontes e entrevistas procurou-se apreender aquilo que se apresentara de forma clara à percepção, ou seja, as informações absolutamente dadas e evidentes. Como resultado desse tipo de procedimento, foi possível assinalar as características descritas nos subitens que se seguem.

2.3.1 Missão e motivação

Parte-se do pressuposto que o método de Gamela surgiu a partir de uma motivação. O conteúdo material analisado sugere que o método foi desenvolvido a partir de uma ambição, ou de um projeto, cujo intuito era compartilhar determinado conhecimento. Para Faria (2018)

a ambição e motivação de Gamela era o compartilhamento do conhecimento. Quem faria um trabalho como o que ele fez, sem nenhum tipo de recompensa financeira? Este trabalho é nitidamente o resultado de uma vontade muito grande

de compartilhar. Foi o grande sonho do Gamela fazer esse método, o primeiro método ele demorou muitos anos para fazer. Este método foi uma coisa assim, a história da vida dele (FARIA, 2018).

O comentário de Faria sobre a motivação de Gamela evidencia o comprometimento do mestre com o ensino, e revela ainda que em seu trabalho Gamela não tinha interesses meramente lucrativos. Atribuir maior valor a coisas não materiais é uma característica marcante da personalidade de Gamela, sendo esta característica percebida em diversas falas do músico: “Não toco por dinheiro, mas por prazer, se eu fosse cobrar dos meus alunos o que eu passo para eles, eu estaria milionário” (BARROS, *apud* SUPPA, 2003). “Eu não vejo as pessoas que me procuram como alunos, eu vejo como pessoas que estão buscando alguma coisa, eu posso dar então eu dou. Eu me dou por total, eu gosto disso, eu amo isso, e tenho feito tudo isso na minha vida por amor mesmo” (BARROS, 2007c). “Sobre ter muitos prêmios e pouco dinheiro, eu já me acostumei, eu gosto da cidade, gosto dos meus meninos, da minha família, enfim, eu gosto da vida” (BARROS, 2007a).

Aspectos da religiosidade de Gamela foram verificados como uma influência em sua visão de mundo. Suppa (2003), descreve que, por ser Espírita, Gamela acreditava ter uma missão a ser cumprida na terra. O ex-aluno Gustavo Ribeiro (2018) comenta que o professor sempre dizia: “meu banco não é desse mundo”³⁴, e que Gamela “nunca foi uma pessoa voltada para usar música comercialmente, ele tinha, sim, uma ambição estética.

Gamela afirma:

se eu não dividir quem vai pagar o pato sou eu mesmo. Tem que dividir, a vida é isso, quem não faz isso, sofre as consequências. A vida é a divisão, tanto que eu começo o livro assim: não se brinca de roda sozinho, que é a minha filosofia de vida, pois, não se brinca mesmo! (BARROS, 2008b, n.p.)

2.3.2 Abordagem prática

Comentários de Gamela encontrados em diversos jornais e entrevistas impressos, apontam para uma metodologia desenvolvida com ênfase na prática, sendo esta prática imprescindível para uma compreensão teórica posterior. Para Gamela, é preciso “aprender a tocar para depois entender o que está acontecendo” (GUIOTE, 2001, p. 01). Seu método valoriza a intuição (NANDES, 2002): “a música tem que vir do coração, mas é

³⁴ Nesta expressão, Gamela troca a palavra “reino” por “banco”, em paráfrase da expressão de Jesus Cristo “meu reino não é desse mundo”.

preciso muita prática, ou seja, tem que fazer muita ginástica³⁵” (LLEDÓ, 2008). Sobre a questão da prática anteceder a teoria, Gamela afirma:

essa questão da teoria, eu não acredito muito nisso. Você tem uma, eu tenho outra, então, normalmente você prova a sua, e eu provo a minha. Então eles perguntam: você estuda por teoria? Que teoria? Teoria não fala (BARROS, 2008, n.p.).

Ao ser questionado sobre qual seria a ideia central no método de Gamela, Faria (2018) considera que:

o Gamela tinha uma crença forte e verdadeira que o aluno só se estimula a estudar e a vencer as dificuldades do instrumento se for colocado em contato direto com a música, pra tocar. Na primeira aula do Gamela você sai tocando alguma coisa, não tinha que aquele negócio de fazer exercício de mão esquerda de mão direita, era um, dois, três, gravando! Isso era o mais importante. (FARIA, 2018, n.p.).

Assim como a prática, a audição musical é uma característica no método de Gamela. Para o professor, os aspectos teóricos devem ser abordados somente quando o aluno adquire uma maturidade musical e uma desenvoltura técnica ao instrumento.

Como eu sei que é muito difícil dar aula, quer dizer, vamos chamar isso de aula. Para alunos que estão começando, se você passa a partitura é difícil para eles. Não adianta você ir para lousa para ensinar o menino que nunca pegou um instrumento, ele tem que fazer ginástica, são dois anos de ginástica, e olhe lá, depois nós vamos conversar [...] Tem que ouvir muito, o melhor livro do músico é o disco, eu já aposentei a lousa há muito tempo [...] Lá na frente eu vou explicando para ele essas situações das funções e tal, porque senão você divide a cabeça dele, tá errado para mim, esse sistema que eles fazem aí. Acho que não é por aí, primeiro porque não é todo mundo que vai ser músico, então, você não tem que levar ele para lousa. Nós estamos conversando sobre espaço, alma, aí eu vou pra lousa e falo isso aqui é uma 7ª é uma 9ª? O que que é uma 7ª, o que é uma 9ª? Vai explicar isso. Isso tem que ser remodelado, tem que ser uma situação mais humana, mais voltada para o indivíduo (BARROS, 2007c, n.p.)

Tavares (2018), comenta que esta característica no método de Gamela

era o seu grande diferencial, a relação dele com os alunos era muito paternal, não era aquela reação normal de professor, ele levava os alunos para a casa dele, ficava com os alunos, saía com alunos, ouvia música com os alunos, falava de coisas espirituais. Então ele criava um vínculo através da música, por que primeiro ele fazia com que os meninos se apaixonassem pela boa música, fazia o com que eles compreendessem que o universo da música era maior do que aquele que muitas vezes eles chagavam lá. Então a primeira coisa grande que acontecia nessa relação deles era levar para esses meninos uma outra música e apresentar de uma forma que eles se apaixonassem por essa música, aí eles estavam todos fígados. Ele tinha essa capacidade (TAVARES, 2018, n.p.).

³⁵ Gamela utilizava o termo “ginástica” para designar os exercícios e repetições necessários para aprender um arranjo para violão solo.

2.3.3 As convicções de Gamela

As críticas ao ensino musical foram algo recorrente nas falas de Gamela. Ao ser questionado sobre a sua relação com o ensino e com a escola, Gamela comenta que:

na realidade eu respeito muito o que está acontecendo nesse sentido escolar, mas eu não acredito muito em escola. Eu acho que isso aí é uma coisa que mais ou menos foi imposta, porque se Van Gogh tivesse vivo hoje, e fizesse um exame para uma escola de artes plásticas de qualquer universidade ele não passaria, o que seria um absurdo. Eu também não passaria, toaria minha liberdade de expressão, então, viva a liberdade! Aquela coisa toda, eu parto desse princípio (BARROS, 2007c, n.p.).

Tristão Botelho (2018) comenta que, para Gamela, “ninguém vai aprender música se não tocar, para ele não fazia o menor sentido estudar teoria antes e tocar depois, primeiro você tem que aprender a falar depois estudar a gramática na escola” (n.p.). Na ótica de Lídia Botelho, esposa de Tristão, a crítica de Gamela tem um sentido fundamental:

o Gamela queria que a pessoa que pretendia ser músico entendesse o que é a boa música, ele tinha essa visão, de que a pessoa compreendesse o que é a música e como ela acontece. Diferente de uma escola tradicional, eu estudei em conservatório, e ele me criticava, ele tinha horror, ele dizia: “isso aí tolhe e tira a liberdade da pessoa”. Eu não gostava muito, por que às vezes a forma como ele falava era agressiva (BOTELHO, 2018, n.p.).

A concepção de ensino de Gamela envolvia também elementos que transcendem a prática musical. De acordo com Botelho (2018)

as coisas para ele estavam ligadas, a arte não está separada da ética, do seu comportamento, de como você leva a vida. Então eu acho que o mais importante para ele era formar pessoas, nem tanto instrumentistas, até por que ele sabia que nem todo aluno ia se tornar profissional de música. Isso era uma pedagogia de aprimoramento da pessoa, se vai ser músico ou não é outra conversa [...] a música para ele está ligada a vida, você não faz música, ou você vive música ou não vive música. Para fazer bem você tem que vivê-la, ela é um componente da pessoa (BOTELHO, 2018, n.p.).

Na visão de Gamela, uma das funções da arte é educar o ser humano; para ele, o aspirante a músico deve ter contato com outras vertentes da arte,

tem que ler, pode ser Machado (de Assis), ou (Feodor) Dostoiévsky, mas tem que mostrar interesse no saber. Minha meta é a qualidade. Dela se extrai a personalidade e se educa o caráter. (GAMELA, *apud* NANDES, 2002, p. 14)

Outro ponto importante de sua concepção está diretamente relacionado ao fato de Gamela não ter passado por uma formação acadêmica tradicional. Isso sugere que as

informações que Gamela não sabia adquirem um peso significativo no desenvolvimento do método. Tal reflexão ressoa em diversos comentários de seus ex-alunos. Para Faria,

exatamente por não ter essa formação tradicional, do estudo formal de harmonia, ele se aventurava a fazer coisas diferentes, por exemplo, uma progressão em dó maior e resolver em mi maior. Ele achava que aquilo estava bem e fazia, sem a mínima preocupação, sem compromisso. Como ele tinha um bom gosto, ele sempre ouviu sempre muita coisa boa, acaba que ele nos transmitiu conhecimentos de harmonia, de inversões, de utilização de acorde de empréstimo, mesmo sem saber isso na teoria, que ele não sabia, mas que ele aplicava na prática, e acabou levando a reboque esse conhecimento todo (FARIA, 2018, n.p.).

2.3.4 Sistema de notação: alternativo, inovador e funcional

O envolvimento do aluno com a prática no instrumento está intrinsecamente ligado ao sistema de notação empregado por Gamela em suas aulas. Nesse sentido, Gamela inovou ao criar um sistema de notação alternativo e eficiente. Desenvolvido por décadas, este tipo de notação consiste em uma simbologia de fácil compreensão que indica passo a passo a execução das mãos esquerda e direita, simultaneamente, o que permite ao estudante a execução de arranjos sofisticados, em um espaço de tempo relativamente curto (BARROS, 2008c, p. 03). A inovação de Gamela está relacionada especificamente com o registro da execução da mão direita. O violonista explica que:

normalmente o pessoal faz isso pensando na mão esquerda, só a esquerda não adianta, então, eu tive que bolar um jeito de movimentar a mão direita, porque é a direita que toca, é a que dá a personalidade do músico, é que faz o instrumento falar (BARROS, 2008b). Quando eu boleei essa maneira de escrever eu nunca pretendi substituir a escrita musical, mas pelas minhas dificuldades [...] Eu boleei uma maneira de passar isso para o papel, esses acordes que eu faço, não é tudo que é possível. Eu não estou dizendo que o cara não tem que aprender a ler, mas para incentivar, então quem pode pegar uma canção como “eu sei que vou te amar”, mesmo com pouco de violão, porque não? Está tudo ali, eu coloquei tudo certinho, cada coisa no seu lugar com o maior cuidado, levei 30 anos para isso (BARROS, 2007c)

De acordo com Ribeiro (2018), a própria demanda fez com que Gamela desenvolvesse o novo tipo de notação. Pois, frequentemente, os arranjos eram criados e registrados no momento da aula. Entre tentativas e erros, a notação foi tomando forma a partir da experiência e do trabalho de Gamela.

Convém colocar que as publicações de Gamela foram baseadas na produção desse material. Sua obra publicada foi mencionada por diversos meios de comunicação como algo inovador, como se pode observar nos comentários de Guiote, Lara e Lledó:

envoltos por harmonias rebuscadas e efêmeros ornamentos à brasileira, os aprendizes de Gamela desenvolvem rapidamente habilidades que ao modo tradicional levariam muito mais tempo. Com traços faciais que transparecem a personalidade marcante, olhar curioso e analítico, o professor leva seus alunos a uma rápida compreensão de como funcionava o instrumento e o universo musical. A eficiência no ensino é resultado do desenvolvimento de um método peculiar que visa em primeiro lugar mostrar ao aluno como executar músicas no estilo *Chord Melody* (acompanhamento e melodia tocados ao mesmo tempo) para depois analisá-las (GUIOTE, 2001, p.01).

Gamela é conhecido por sua didática simples e inovadora que consiste na utilização de diagramas e sinais para a execução de arranjos interessantes e com muita qualidade (LARA, 2002, p. 02).

Gamela ensina curiosos de profissionais com base numa escrita musical de símbolos de fácil entendimento. Autor de uma didática única, ele repassa aos pupilos a movimentação simultânea das mãos, assunto deixado de lado em outros manuais (LLEDÓ, 2008, n.p.).

2.3.5 Aspecto harmônico: um ponto forte de seu método

A notação desenvolvida por Gamela, mais do que um meio eficaz para se aprender uma peça, abre caminho para a execução de harmonias elaboradas, o que, segundo Monteiro, é motivador e instigante, pois faz com que o aluno

exercite sua destreza, sua mecânica e sinta prazer em produzir um som bonito. Na medida que o sujeito aprende uma canção daquela e toca um arranjo daquele, ele se torna curioso em entender o que existe por trás daquilo. Então, além de ser motivacional é despertador de curiosidade, o sujeito começa a fazer perguntas... (MONTEIRO, 2018, n.p.)

Sobre esta característica do método, Lula Galvão, comenta que Gamela

Ele tinha um poder de síntese. Ele fazia aquelas músicas para o cara que estava começando a tocar violão, **mas tinha toda uma sofisticação** e um bom gosto incrível [...] Com dois dedos ele resolvia o *negócio*. Quem não tocava já saía de lá aluno dele pra sempre (GALVÃO, 2017, n.p.) grifo nosso.

Em mesma perspectiva Faria expõe que:

vários violonistas que aprenderam a tocar, tiveram, vamos dizer assim, a primeira inspiração a partir da obra do Gamela, através daqueles arranjos. Porque quando você começa a tocar aquilo, inspira – poxa, estou fazendo um negócio bacana. É aquilo que eu estava falando outro dia sobre o arranjo de “viagem”, que é um arranjo simples, qualquer um consegue tocar, mas que quando se toca, aquela sonoridade instiga. **Ele já coloca ali aquele acorde com 13ª e 9ª menor, de uma forma fácil de executar, mas que tem uma sonoridade complexa.** Isso fazia com que a pessoa entrasse em contato com esse tipo de complexidade mesmo sendo iniciante. Para mim genialidade dele está aí! A influência do Gamela nos músicos e na cultura de Brasília foi muito em torno disso, de despertar essa sensibilidade harmônica, de instigar essa curiosidade. A partir desse modo de

ensinar o Gamela gerou inúmeros músicos. Ele fez uma escola sem ter uma escola, ele tinha só uma salinha (FARIA, 2018, n.p.) grifo nosso.

2.4 O *modus operandi* de Gamela e suas implicações em seu método de ensino.

Após investigações referentes à biografia, ao material produzido por Gamela e ter delimitado prováveis características de sua concepção, parece ainda nos faltar articular as informações disponíveis sobre o modo pelo qual Gamela desenvolvia suas atividades, ou seja, seu *modus operandi*. Sendo este o encaixe para se chegar a uma compreensão mais próxima do significado de seu pensamento musical.

O modo de ser de Gamela, bem como o modo como ele lidava com os alunos em sua sala diferem de uma relação aluno/professor convencional. Assim, retoma-se aqui, dados relativos as interações sociais de Gamela, bem como a sua formação autodidata, de modo a verificar como estas informações estão subentendidas em sua metodologia.

Ciente de que as situações apresentadas são um recorte da atuação do músico, as observações que se seguem são de caráter especulativo e conceituais, e não tem a pretensão de finalizar qualquer tipo de discussão, mas, apresentar algumas hipóteses que retratem parte de uma complexa realidade.

A partir das entrevistas e dos relatos de Gamela registrado em fontes diversas, visa-se projetar as linhas destacadas em cada ponto de vista, observando e confrontando o que há de comum e contraditório em cada uma delas, formando assim uma espécie de imagem de Gamela.

Apoiando-se nas teorias ligadas à História Cultural e à Estética, pretende-se realizar não uma interpretação pura do pensamento de Gamela, o que seria impossível, mas, mapear o horizonte de ideias que compõem a sua concepção sobre a música e seu ensino.

2.4.1 A “salinha do Gamela”

Como mencionado no capítulo 1, Gamela se utilizava de pequenas salas, cedidas ou alugadas, localizadas no Plano Piloto, para exercer seu ofício como educador. Diversos entrevistados se referiram a este local como a “salinha do Gamela”, local este, frequentado por alunos e amigos durante praticamente o dia todo.

Suas aulas não seguiam horários nem agendas pré-estabelecidas como em uma escola ou academia. Monteiro (2018), relata que sempre que chegava para a aula tinha um

grupo de alunos de outros horários. Segundo este músico, as aulas de Gamela eram muito “anárquicas”, pois, mesmo que o aluno tivesse um horário marcado, outras pessoas chegavam e “começavam a bater papo no meio da aula, essas coisas aconteciam”, uns ficavam tocando, outros conversando, outros ouvindo música. Monteiro não considera isto como algo negativo, pois, segundo ele, 15 minutos de informação eram suficientes e a interação entre os estudantes era motivadora e produtiva

porque, veja bem, se um amigo toca um arranjo que eu não toquei ainda, isso me motiva a querer tocar também, então, a partir do momento que o Gamela criava um grupo social que orbitava em torno dele, criava-se uma atmosfera criativa e produtiva [...] Essa situação caótica, gerava uma situação motivacional. Você via seu amigo estudando, o outro tocando, então criava-se uma atmosfera. Isso era uma coisa importante, pois, ao entrar numa atmosfera que te coloca em uma determinada vibração, quando você chega em casa você ainda está nesta vibração. Você vê cada um estudando que nem um doido, a vontade que você tem é de estudar que nem um doido (MONTEIRO, 2018, n.p.).

Faria (2018) declara que fez muitos amigos ao frequentar a sala de Gamela. Este músico entende que o convívio com outras pessoas fazia parte do processo de aprendizagem, e que o mestre proporcionava essa dinâmica em sua sala.

Essa salinha foi efervescente, o Gamela criava essa efervescência. Muita gente frequentava aquilo ali, foi uma fase que saiu muita coisa. Virou um ponto de encontro das pessoas, todo mundo ia para lá fazer aula com Gamela, pagavam sua mensalidade, mas todo mundo ia lá praticamente todo dia. Não tinha nada de academia, era totalmente o contrário, e funcionava bem demais, porque ele botava um tocando com o outro. [...] Não tinha esse negócio... ele falava: “olha, fica estudando isso aí enquanto eu vou mostrando isso aqui para o fulano”, “esse aqui tá tocando aquele arranjo, passa para ele” (às vezes era um outro aluno que me ensinava), “poxa, volta aí amanhã...”, e o cara voltava, lógico! Também tinha hora que ele deixava todo mundo lá na sala para ir tomar um café, e dizia: “ninguém vem comigo”! Outras vezes ele dizia: “Vamos descer, tomar um guaraná e um comer um pão com mortadela”. Eu aprendi gostar disso com o Gamela. A gente descia e quando via, já estava lá embaixo por duas horas. Só subia quando tinha um aluno novo que fosse chegar, porque na primeira aula né... mas depois virava a festa total. Para ser aluno do Gamela tinha que entender um pouco isso, se a pessoa fosse muito individualista, do tipo – estou pagando e quero minha aula e ponto – não ia se encaixar muito, tinha que ter essa flexibilidade – estou aqui, com outra pessoa, mas eu também vou ficar um tempão, vou aprender com o Gamela, vou aprender com o aluno dele, era assim (FARIA, 2018, n.p.).

É notável que em consequência dessa movimentação, Gamela em pouco tempo se tornou uma referência na região, pois diversas pessoas eram levadas ao local por amigos, outras iam até lá por indicação, ou após ter tido contato com o material do mestre que circulava na cidade, e assim passaram a frequentar o espaço, como relata o violonista e guitarrista Lula Galvão:

Eu tive contato com o Guilherme que era aluno do Gamela. Eu ia fazer uma apresentação na escola, e ele que me apresentou um arranjo do Gamela do *Samba do Avião* (Tom Jobim), aí eu toquei o arranjo na apresentação final, sem conhecer o Gamela, e mais tarde, eu fui ter contato com ele na salinha, eu ia sempre lá (GALVÃO, 2017, n.p.).

O envolvimento de Gamela com seus alunos era tal, que a sala estava sempre aberta, a qualquer horário tinha-se acesso ao mestre, seja para estudar, ouvir música, ou conversar. A disponibilidade de Gamela foi muito enfatizada por Monteiro (2018), em sua entrevista.

Ao estar disponível, surreal ou não, falando besteira ou não, ele estava lá. E aquilo que ele fazia tinha qualidade, então a pessoa sabia onde ir e sabia que naquele lugar tinha qualidade. Se ele vai estar de bom humor ou não, se vai falar besteira é outra coisa. Tinha gente que chegava lá de madrugada, de manhã, não tinha hora, mesmo que cada um tivesse seu horário. [...] O método dele tem essa preocupação de fazer com que aquilo que ele elaborou se torne acessível. Inclusive na questão da tonalidade, ele escolhia a que mais aquela que tornaria a execução mecânica mais simples, para o violão. O arranjo também é disponível tanto na escrita tradicional, como no sistema que ele criou (MONTEIRO, 2018, n.p.).

Tais relatos evidenciam que Gamela, com sua forma de ensinar, atraía e agregava as pessoas naquele lugar, que se tornou um ponto de encontro de amigos e músicos. O cenário apresentado remete a uma noção de espaço ampliada. Tal noção é abordada em estudos culturais que questionam os paradigmas históricos tradicionais e estabelecem “novos corpos documentais” (MATOS, 2002, p.37). Entende-se aqui, a sala de Gamela, não como um simples palco da história, mas sim como um “elemento constitutivo da trama história” (idem). Certeau (1998), faz uma distinção entre o lugar e o espaço, registrando o primeiro como “a ordem segundo a qual se distribuem elementos na relação de coexistência” (p. 201), o que implica uma configuração instantânea de posições e indica estabilidade. Já o espaço “é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto de movimentos que ali se desdobram” (p. 202), é o efeito produzido pela ação e circunstância no tempo. Em suma, “o espaço é o lugar praticado” (idem). Nesse sentido, a pequena sala onde Gamela lecionou, provocou um intenso fluxo de pessoas ligadas a cultura musical da cidade, lugar este, que se tornou um espaço, propício à produção de informações e interações, que por sua vez estabeleceram uma nova dinâmica na cultura local.

2.4.2 Entre aulas, música e bate-papos

Essa dinâmica, ocasionada por um contingente de situações, foi um componente importante na metodologia de Gamela. Convém colocar que tais situações, de modo geral, são antagônicas aos ambientes acadêmicos. Ao ser questionado sobre como a formação autodidata poderia ter influenciado a trajetória do mestre, Tavares (2018) expõe que

esse era o grande diferencial do Gamela. Ele não ficou preso a nada, ele pôde ter uma relação sincera e pura com os alunos. Eu acho que foi a melhor coisa, pois se ele tivesse tido uma formação mais formal, ele jamais teria tido o valor que ele teve. [...] Era um vínculo muito maior do que o de um professor normal. Não dá pra tirar isso do método dele, os meninos dormiam na casa dele, ficavam lá direto, não tinha essa coisa de acabou, vou embora. Os meninos ficavam lá, não saíam. Eu chegava lá, ele falava: “olha aí, tá vendo, tá tudo pendurado, ninguém vai embora, e eu fico aqui no meio disso tudo” (TAVARES, 2018, n.p.).

O ex-aluno Gustavo Riberio, que estudava aos finais de semana na casa de Gamela, em Anápolis, relata uma situação semelhante. Este músico ressalta ainda que mesmo diante da agitação na aula, o professor estava sempre atento ao que estava acontecendo.

Eram quatro alunos tocando coisas diferentes, a televisão ligada e três visitas conversando com ele ao mesmo tempo. Quando alguém tocava algo errado, de longe ele falava: “não é aí não, é na outra casa”! Se você tocasse um acorde em um grupo de cordas diferente do que era proposto, ele percebia a diferença do timbre. O ouvido dele era uma máquina. Funcionava assim: você não suportava 15 minutos de aula com o Gamela. Em 15 minutos você estava com a cabeça cheia, era muita informação. Sua mão estava sofrendo horrores pra fazer o que ele estava pedindo (RIBEIRO, 2018, n.p.).

Para Botelho, Gamela era um professor que “não tinha pose de professor”, e isto era justamente o que o cativava.

Quando eu chegava, a TV e o rádio estavam ligados, ele fumava um cigarro, tomava um vinho, telefonava, era uma confusão! Uma boa parte das aulas dele era conversa, não necessariamente sobre música, mesmo porque quem estava começando não dava conta, porque ele passa um trecho com aquele acorde horrível de fazer, e aí você passava o resto da aula para memorizar aquilo, e aí ele fica conversando (BOTELHO, 2018, n.p.).

As situações acima descritas, até certo ponto, podem ser consideradas aleatórias, porém, em algumas delas, havia uma intencionalidade didática por parte de Gamela. O mestre afirma que aquele ambiente servia “para melhorar a percepção musical do aluno, se amanhã, vamos supor, ele se tornar um profissional ou amador, e for tocar em uma boate, ele

não vai poder mandar os caras calarem a boca para ele tocar...” (BARROS, 2008b, n.p.). Este relato do violonista remete a sua própria experiência como músico da noite, cuja *performance* acontecia simultaneamente a conversas e outras interferências sonoras e, apesar disso, o músico precisava se manter concentrado em sua atividade. Nesse sentido, Gamela pretendia preparar o aluno para este tipo de situação.

É importante ainda notar a recorrência nos relatos sobre a dificuldade de execução dos arranjos, que exigiam muito esforço físico, pois, em pouco tempo de prática a mão já sentia dores. Por se tratar de relatos de pessoas em diferentes níveis técnicos, entende-se que Gamela utilizava um repertório de peças em níveis gradativos, mas que, no entanto, colocava o aluno diante de situações técnicas desafiadoras. Sobre as dificuldades técnicas e as conversas que aconteciam nas aulas, Gamela faz o seguinte comentário, em uma entrevista à Rádio Nacional de Brasília:

na realidade, o que eu passo de prática é exatamente 10 minutos, o resto é filosofia. Porque não tem outro jeito, dá aquela dor danada no dedo... então eu faço os caras sorrirem, conto piada, a televisão tá ligada [...] aí o aluno não percebe seus próprios erros, o silêncio é terrível... (BARROS, 2007b, n.p.).

Após Gamela dar esta explicação, um participante do programa comenta que o mestre não enxerga as pessoas apenas como alunos, mas como seres humanos. Sobre isto, Gamela complementa: “primeiramente, o ser humano, claro! Se não, não tem jeito. Outra coisa, nem todos vão ser músicos, ser músico não é para qualquer um, não estou menosprezando outras profissões, mas ser músico envolve muitas outras coisas” (BARROS, 2007b, n.p.). Para o mestre, mesmo que um aluno não se tornasse um músico profissional, ao estudar música, ele no mínimo “desenvolve uma parte da alma, passa ter uma visão melhor do mundo, a ter mais paciência, melhora dentro de casa, enfim, é uma maneira de formar um cidadão” (idem). Tavares comenta que

não deixou só os ensinamentos musicais, mas também os ensinamentos de vida, a maneira como se interage a vida e a música, a maneira como a música ajuda você na vida, ele falava disso o tempo todo, nunca dissociou isso (TAVARES, 2018, n.p.).

É importante lembrar que a relevância da música, do ponto de vista educativo, para o homem e a sociedade, é interesse de grandes filósofos desde a Grécia antiga.

A harmonia da música, segundo Platão, espelha a harmonia da alma e, simultaneamente, a do Universo. Por isso, o seu conhecimento representa quer um instrumento educativo no sentido mais nobre do termo, uma vez que pode dar

harmonia ao equilíbrio perturbado da alma, quer um instrumento de conhecimento da essência mais profunda do Universo, na medida em que a harmonia representa a ordem que reina no cosmos. A música torna-se, então, o símbolo desta unidade e desta ordem divina da qual participam a alma e o Universo (FUBINI, 2008, p. 76)

Para Aristóteles

A música não deve ser praticada em virtude de um único tipo de benefício que dela possa derivar, mas sim de múltiplas utilidades, na medida em que pode ser útil para a educação, para alcançar a catarse e, em terceiro lugar, para o repouso, elevação da alma e suspensão das fadigas (ARISTOTELES, *apud* FUBINI, 2008, p.77)

Além da intensa circulação de pessoas e o modo como Gamela interagiu com estas, é importante ressaltar um outro aspecto que compunha o espaço e o cotidiano nas aulas, a escuta musical a partir de discos e fitas cassete. Não uma escuta passiva, mas, ativa, no sentido em que as observações de Gamela, sobre o arranjo, a instrumentação, a harmonia, os compositores, eram comentadas e discutidas com alunos. Faria (2018) considera que a partir daquelas audições, pôde desenvolver diversas habilidades, pois, “o Gamela botava a gente para ouvir música o tempo todo. A apreciação musical foi fundamental para minha formação. Talvez ele já tivesse essa consciência do quão importante é o aluno ouvir” (FARIA, 2018, n.p.).

Mais enfático, Ribeiro (2018) descreve que Gamela considerava a audição musical o aspecto mais importante no processo de aprendizagem musical, e que essa concepção do mestre “se tornou uma certeza para todos os alunos dele. Gamela recomendava ouvir diversas versões de uma música, percebendo as diferenças entre cada versão, com isso, a gente aprendia muito” (RIBEIRO, 2018, n.p.). Este ex-aluno relata que ia para a aula ávido para tocar, mas que às vezes, ao chegar na casa do mestre, Gamela estava comendo e bebendo algo, e assim

ele colocava um monte de disco para a gente ouvir. E tome conversa! Fazia diversos comentários sobre canções, arranjos, etc. Naquele tempo eu não entendia nada, mas hoje, eu agradeço aquelas conversas, porque hoje eu entendo. Às vezes acontecia o contrário também, eu chegava lá achando que ia ouvir, beber e comer, e ele passava os arranjos (RIBEIRO, 2018, n.p.).

No que se refere à audição musical, Gamela era radical ao indicar gêneros musicais como o *jazz*, a bossa nova, bem como a música erudita. Ressalta-se que o músico frequentemente se referia aos grandes compositores da música ocidental, e era categórico ao afirmar:

eu não acredito em composições hoje em dia, nós fazemos canções. Eu acho o seguinte: do Leonard Bernstein, para baixo, temos canções, do Leonardo Bernstein, para cima, já começam as composições. Porque imagina, temos Chopin, Schumann, Liszt, tem isso, tem aquilo, imagina nós aqui... (BARROS, 2007c, n.p.).

Este breve comentário de Gamela denota um conhecimento sobre a música erudita ocidental, bem como um discernimento acerca da música produzida no período Romântico e Século XX, em relação à música produzida nos dias de hoje. Devido a escassez de material que relacione Gamela a esta modalidade de música, não nos ocuparemos em pormenorizar o assunto.

Certo é que, tanto o material produzido por Gamela, descrito no capítulo anterior, como as audições apresentadas em suas aulas, envolviam prioritariamente a bossa nova e o *jazz*, gêneros que Gamela apresentava profundo conhecimento. Nesse sentido, suas aulas eram baseadas no repertório e estilos que forjaram sua identidade musical.

De acordo com Hall, em uma perspectiva sociológica clássica, a identidade é “formada na interação entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2006, p. 11). A partir de um diálogo entre a arte popular e questões ligadas às ciências humanas como, *performance* e identidade, Peçanha (2010) relata que “a performance cultural e a sua referência à ação humana, sua linguagem direta e emocional, acaba por se tornar catalisador de experiências concretas entre seus interlocutores” (p. 117). Este autor destaca que a noção de identidade, “interfere diretamente nas escolhas e preferências estética do indivíduo” (p. 118), de modo que a música de determinado gênero tem um papel significativo na divulgação e reforço dos valores ligados ao grupo de origem, sendo que o músico torna-se peça imprescindível nessa dinâmica, atuando como importante força de valores e significados, que não são apenas adesões pessoais, mas aspectos levados ao grupo como um todo (PEÇANHA, 2010, p. 118).

Segundo Faria (2018), Gamela “não ficava se adaptando a nenhum tipo de modismo, ele fazia o trabalho dele e ponto final”. De modo que, inicialmente, as pessoas poderiam ficar um tanto chocadas com o modo como o mestre valorizava os gêneros de sua preferência e criticava veementemente outros. Em seu primeiro encontro com Gamela, o ex-aluno Genil Castro, relata o seguinte episódio:

eu conheci o Gamela bem na época que eu conheci o Rock n' Roll [...]. Eu fui procurar o Gamela, mas, já querendo tocar rock, então, você imagina... eu cheguei lá com um disco do Queen, e outro do AC/DC, debaixo do braço. Então ele disse: “primeira coisa, você tem quebrar esses discos! Depois a gente conversa, senta aí que eu vou te explicar!” O interessante é que eu saí de lá tocando, eu era um cara que não sabia nada. [...] Como ele viu meu interesse pela guitarra ele me deu um disco. Eu saí de lá com um disco chamado *Hello Herbie*, do Herbie Ellis com o Oscar Peterson, que foi a primeira coisa de jazz que eu ouvi na vida. Eu ouvi aquilo, achei estranha aquela guitarra, e foi assim que começou” (CASTRO, 2017, n.p.).

Muito embora Gamela optasse por gêneros com características musicais elaboradas, Tavares (2018) expõe que independente do estilo, o mestre mantinha uma relação saudável com outros músicos, prestigiava os concertos e shows, e às vezes participava. “Ele conversava com todos, brigava com a maior parte das pessoas, porque ele era crítico, mesmo! Mas era um cara do bem, a crítica dele não era para ferir o outro, era para chamar a atenção para algo que às vezes as pessoas não tinham coragem de falar” (TAVARES, 2018). Para Nelson Faria, Gamela “não era aquele cara pedante que fica falando mal de todo mundo gratuitamente, ele tinha uma forma jocosa e fazer isso” (FARIA, 2018). Nas palavras de Lula Galvão, o mestre “tinha uma rabugice, mas que era muito charmosa. Ninguém conseguia ficar bravo com essa rabugice dele” (GALVÃO, *in* CASTRO e MONTEIRO, 2017, n.p.). Ribeiro relata que, esteticamente, Gamela

tinha predileção pela bossa nova e pelo samba, que naquela época era discriminado, de certa forma. Ele era muito fino, era muito ligado ao *jazz*, aos movimentos estéticos, à música erudita, e a tudo que tinha uma harmonia mais rebuscada. Sobre o movimento de rock em Brasília, ele realmente pegava no pé do pessoal, porém, ele sempre procurava o que havia de melhor na pessoa. Ele dizia: “eu gosto da Zélia (Duncan) cantando choro, tenho saudade de quando ela cantava. Gosto da Cassia (Eller) por que ela é autêntica”. Então, ele nunca deixou se levar por esses gêneros, e dizia assim: “quem sabe de música sou eu. Eu estudei isso aqui, se eu falar que isso não presta, não presta mesmo”. O rock de Brasília, ele falava na cara que não prestava. E o pessoal de certo modo entendia, porque sabia que ele tinha um padrão estético diferente, mas isso não indicava que ele não respeitasse, nem que as pessoas não gostassem dele, a Cássia ia vê-lo tocar, e ele a acompanhou ao violão algumas vezes, mas, ela tinha que entrar no esquema dele (RIBEIRO, 2018, n.p.).

Com o tempo, o *modus operandi* de Gamela, fez com que ele se tornasse conhecido e requisitado, justamente pelo seu modo de pensar, seu comportamento e atitudes adotadas em sua “salinha” de aula. Como já mencionado, grandes nomes do rock, como: Herbert Vianna, Dado Villa Lobos, Cassia Eller, Zélia Duncan; do choro: Reco do Bandolim, Hamilton de Holanda, Gabriel Grossi; e da MPB: Rosa Passos, Osvaldo Montenegro, Márcio Faraco, dentre outros, estudaram e/ou frequentaram a sala do mestre.

2.4.3 Gamela, e suas explicações

Os aspectos do autodidatismo musical de Gamela permeavam não só sua relação com os alunos, mas também, o modo como ele os instruía musicalmente. Nesse sentido, Botelho descreve que Gamela possuía grande conhecimento musical, porém, não conhecia o vocabulário técnico utilizado em livros e instituições de ensino musical. Este amigo de Gamela, relata:

tem muita gente que reduz o Gamela a um músico intuitivo. Eu discordo completamente disso, realmente ele tinha uma intuição fantástica, agora, ele tinha um poder de observação muito grande. O físico analisa o mundo pela teoria da física, o matemático conhece o mundo pela matemática, para o Gamela, a janela para se conhecer o mundo era a música, e através da música ele conhecia tudo. Eu nunca vi o Gamela dar um palpite errado sobre literatura, eu não vou dizer que ele foi um leitor fenomenal, quantitativamente falando. Eu nunca vi ele dar um palpite errado sobre pintura, sobre qualquer campo, até em filosofia, e aí a gente brigava pra caramba. Enfim, a música era para ele algo holístico. Eu não entendo sobre as regras da música, mas eu não acredito que ele não sabia as regras, e sim que ele criava as regras dele, ou, ele descobria na música regras que não estão escritas em termos acadêmicos. Tanto que ele dizia “isso aqui é um sol mas eu uso como lá”. Mas ele sabia na linguagem dele, se não, não funcionaria, se ele não soubesse o que estava fazendo os arranjos ficariam ruins. Então, eu não concordo que ele é puramente intuitivo, e que ele não siga regras (BOTELHO, 2018, n.p.).

Em entrevista ao programa *Um café lá em casa*, coordenado por Nelson Faria, o ex-aluno Tico de Moraes comenta sobre suas primeiras aulas com o mestre:

eu cheguei com meu violão, debaixo do braço, e pensei, vou tocar alguma coisa pra ele ver. Mas a gente passou longe do instrumento. Ele sentou comigo e foi conversar sobre espiritualidade, sobre o que os acordes representam, a sonoridade dos acordes e que a gente tem que prestar a atenção nos acordes que a gente tá tocando, você tem acorde que tem som de chuva, que tem som de vento. E isso fazia toda diferença [...] Ele tinha uma capacidade absurda de escolher os acordes certos nas horas certas [...] Me encantava muito essa coisa dele, porque ele via a música de uma forma geral, ele foi um mestre mesmo, agente pode falar isso de boca cheia (MORAES, 2017, n.p.)

Nos diálogos em aula, Gamela abordava diversos assuntos, e, frequentemente, se utilizava de figuras de linguagem para expressar sua concepção musical. Para explicar sua forma de empregar os acordes em uma harmonia, Gamela desenvolveu um vocabulário próprio, baseado em analogias e metáforas, pois, em sua visão, a música não pode ser explicada em termos técnicos ou por números. O mestre enfatiza:

minhas concepções surgem depois de análises do vento, da água, das folhas... A música é o silêncio em movimento, e a natureza é que dá o balanço (BARROS, *apud* LARA, 2002, p. 02).

Eu procuro me integrar ao instrumento, porque, primeiro, eu acredito na interpretação do que você está fazendo, senão, você não tem o porquê das coisas. O vento para mim tem um peso, a água tem outro peso, eu vejo mais pelo lado da natureza, e o instrumento colabora com isso. Aí eu me divirto, e vivo, e nem preciso de dinheiro (BARROS, 2007c, n.p.).

De modo que, para Gamela, o arranjador deve levar em consideração o contexto anunciado pelo compositor, ou seja, em um arranjo, a sonoridade dos acordes deve remeter à situação expressa pela letra da música, nesse sentido, o mar na canção de Dorival Caymmi é bem diferente do mar na canção de Tom Jobim. Gamela explica que

o mar do Caymmi, é um mar pesado, um mar de trabalhadores, de pessoas que vão para o alto mar e podem morrer. É uma coisa já dentro da realidade. Isso eu estou colocando em termos verbais, porque pra mim a música não é verbo, mas em todo caso é nesse sentido aí. O Caymmi cantou o mar no sentido profissional, de pescadores que arriscam a vida todos os dias. Então pra você fazer um arranjo sobre o peso do mar do Caymmi é uma coisa, o peso do mar do Jobim já é outra, o peso do mar do Jobim não tem responsabilidade, é coisa de burguês, então é *Surfboard...* é só na beiradilha, não tem perigo. Então pra fazer um arranjo sobre isso, não é fazer conta não, você tem que filosofar mesmo, por que a música é o abstrato mais concreto que existe, mas você não pega, então como é que você vai estudar isso por números? É impossível, então você tem que estudar através da filosofia, que também é abstrata (BARROS, 2008, n.p.).

Na prática, ao harmonizar um trecho melódico cuja letra é “*minha jangada vai sair para o mar*”, ou “*O resto é mar / É tudo que não sei contar / São coisas lindas que eu tenho pra te dar*”, deve-se optar por acordes com intervalos e tensões que condizem com cada situação, pois, cada uma dessas situações denotam estados de espírito e tensões bem diferentes.

A maneira como Gamela utilizava metáforas para explicar as relações de intervalos do acorde, chamava a atenção de Ribeiro. Este ex-aluno descreve que para o mestre

uma gota d’água pode ser uma sexta, a água do rio remete a outro intervalo, a água do mar já é outra coisa. Ele dizia: “enquanto a melodia não tem letra, você vai utilizar sua sensibilidade para notar o que aquela música está dizendo. A partir do momento que a música tem um título e uma letra, você tem que respeitar isso. Se é chuva delicada, não venha com raios e trovões” (RIBEIRO, 2018, n.p.).

Este argumento de Gamela remete a um tema recorrente no pensamento musical: a reflexão sobre o significado em música. De acordo com Fubini,

o debate secular sobre o significado da música ou, em termos mais modernos, sobre a semanticidade da música assenta, muitas vezes, no pressuposto de que o modelo da função denotativa é o da linguagem verbal. Assim sendo, trata-se de estabelecer em que medida a música se aproxima da linguagem verbal ou se afasta

no que concerne às suas possibilidades de significar, de denotar acontecimentos do mundo exterior, ou emoções do homem (FUBINI, 2008, p. 28).

“Descartes, Leibniz e, principalmente, Euler até Rameau defenderão, na esteira da tradição pitagórica, a música como linguagem perfeitamente auto-suficiente” (FUBINI, 2008). Para Leibniz, (*apud* FUBINI, 2008) a música é, essencialmente, uma percepção aprazível dos sons. Ao definir a música como «*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*», Leibniz

quis exprimir o conceito de que a estrutura matemática da música se manifesta logo na sua percepção sensível e que o efeito deste cálculo inconsciente efetuado pela alma se nota através de um sentido de prazer perante a consonância e de aborrecimento perante a dissonância (FUBINI, 2008, p. 107).

É importante colocar que a questão da semanticidade musical está envolvida em um “emaranhado de problemas que vem atormentando filósofos, críticos e pensadores há vários séculos sem nunca se ter encontrado uma solução satisfatória” (FUBINI, 2008, p. 31), contudo, as diversas orientações e olhares sobre o problema representam, cada uma delas, uma interpretação que traz luz ao problema.

Ao abordar questões complexas referentes a possibilidade da música expressar sentidos que vão além dos significados da palavra falada ou escrita, Gamela apresenta um discurso coerente ao se referir à distinção entre linguagem musical e linguagem verbal, bem como das possibilidades de significação musical. De acordo com Fubini (2008), a existência de uma relação entre música e o mundo das emoções e sentimentos é algo que vem sendo discutido, de várias formas, desde a antiguidade.

O que distingue geralmente a música da linguagem verbal é talvez sua relação particular com o mundo dos afectos. Com a linguagem verbal podem indicar-se todos os afectos possíveis, mediante palavras que nada têm a ver com os afectos conotados; trata-se se, portanto, de uma relação absolutamente convencional. Na música, ao invés, a frase musical assemelha-se, tem uma relação intrínseca com o afecto que denota ou que exprime, ou a que alude, ou ainda que suscita, no ouvinte [...] Com efeito, todo o discurso sobre música é uma interpretação da própria música, uma tentativa de revelar o seu significado e as interpretações são infinitas, no sentido de nunca esgotarem o que a música pode nos sugerir. Nessa perspectiva foi afirmado, e com razão, que «todo o discurso sobre música é metafórico e que a forma musical continua a ser uma linguagem puramente virtual em que se elabora uma intenção de sentido inexprimível a nível de palavras e de frases da linguagem verbal. Donde resulta a multiplicidade quase infinita de interpretações (FUBINI, 2008, p. 28).

Ante ao exposto, sugere-se que Gamela tinha a capacidade de analisar os acordes não do ponto de vista de uma teoria sistematizada, mas de sua sonoridade, da combinação de sons, e como esta combinação poderia aludir ao que está descrito na letra da canção, e

propõe assim, uma concepção de arranjo de caráter interpretativo. Diga-se de passagem, Gamela considerava esse tipo de abordagem um atributo indispensável ao arranjador e ao instrumentista. Ribeiro (2018) considera que este modo de pensar música foi o grande ensinamento de Gamela.

Acho que isso é uma grande coisa que ele ensinou para todo mundo, ter a sensibilidade de interpretar. Isso é importante, pois se vê grandes músicos, muito técnicos, que vão morrer sem interpretar uma nota [...] Nem sempre ele queria sanar suas dúvidas, ele sabia muito bem sair de uma pergunta que ele não sabia a resposta, porque essas coisas de II-V-I, ele não sabia nada disso. Mas do ponto de vista de intervalos não teve pergunta sem resposta, como ele era um grande conhecedor de intervalos (RIBEIRO, 2018, n.p.)

A fim de expor o modo como Gamela tratava os assuntos concernentes à harmonia, segue-se alguns exemplos nos quais o mestre explica parte do processo de elaboração de seus arranjos.

1) *Carinhoso* (Pixinguinha e João de Barro)

A letra, diz que o cara saiu para rua para procurar um coração que batesse igual ao dele, quer dizer, pretendia achar a pessoa correta, e assim, o coração bater feliz. Então aquela parte da quinta aumentada não pertence à melodia, na primeira parte eu deixei, por que pode representar o passo do cara que saiu para rua. Mas da parte: “*meu coração bate feliz*”, se eu fizer a mesma coisa quer dizer que o cara deu um ataque do coração e morreu de infarto! Então eu meti o intervalo de quarta, porque este, representa luz, muita claridade, muita paz, então ele encontrou a pessoa. Então eu aproveitei a terça do acorde, C#m, que é a nota mi, e em cima dessa nota, como eu já tenho liberdade, eu coloquei outro acorde, um Dm7(9). Porque pra mim, tudo é tudo nada é tudo, como Schoenberg, eu não gosto muito de ouvir o Schoenberg, porque ele é muito pesado, mas eu penso como ele pensa. Até me falam que eu sou a reencarnação, dele, mas não é assim também... (BARROS, 2007c, n.p.)

Ao conferir uma semântica aos intervalos musicais, os argumentos de Gamela parecem ser inspirados na *teoria dos afectos*, segundo a qual cada intervalo e cada modo corresponde uma determinada emoção ou sentimento. Segundo Fubini

A teoria dos afectos sobreviveu praticamente ao longo da época barroca, enriquecendo-se, no Iluminismo, com o novo conceito de gosto, até ao limiar do Romantismo. Irá delinear-se, no âmbito desta teoria, uma espécie de retórica da nova música, que se pode gabar de possuir os instrumentos técnico-linguísticos capazes de suscitar os sentimentos ou emoções correspondentes nos ouvintes e, consequentemente, de exprimi-los (FUBINI, 2008, p. 108).

2) *Garota de Ipanema* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)

Em *Garota de Ipanema*, na parte B, o trecho: “*a beleza que não é só minha...*”, a melodia finaliza na quarta aumentada do acorde, (demonstra ao violão), quer dizer,

a beleza não é dele, pois a melodia não tem pé de apoio. Agora se você finalizar na quinta, como muita gente faz, você está sendo egoísta, pois trouxe pra você mesmo, e isso não é o que o Jobim quis dizer. Eu via todo mundo fazendo, e pensava, o Jobim não pode ter feito isso, eu também não vou fazer, eu nem olhei na partitura, a beleza não é minha, então eu vou deixá-la no ar (BARROS, 2007c, n.p.)

Neste exemplo, Gamela explora o efeito de tensão e resolução, ocasionados por encadeamentos harmônicos. Ao explorar este recuso, seu raciocínio condiz com as investigações de Leonard Meyer, na qual

o significado da música está na própria música e é essencialmente «o produto de uma expectativa». «Um acontecimento musical (seja um som, uma frase, ou uma composição inteira) tem significado porque está em tensão com outro acontecimento musical por que esperamos». O significado surge na medida em que a relação entre a tensão e a solução se torna explícita e consciente (MEYER, apud, FUBINI, 2008, p.145)

Além das figuras de linguagem, o mestre se utilizava de outras formas de conhecimento para expressar sua visão sobre acordes e harmonia, como se pode conferir a seguir:

se o sexto grau de um acorde é o mesmo do primeiro o terceiro também é. Então, se o mi é o sexto de sol e é o terceiro do dó, então, sol é dó também. Você como arranjador pode pensar: eu vou distribuir tudo em dó e fazer tudo em sol vai dar certinho Eu gosto muito do que eu faço, dinheiro eu não tenho, mas me divirto muito. (BARROS, 2007c, n.p.)

Neste comentário Gamela apresenta argumentos dedutivos para se chegar a uma possibilidade de substituição de acorde, como uma espécie de silogismo, de acordo com Santos

O silogismo é uma dedução formal, é um raciocínio que vai do geral ao particular ou ao singular. Consiste em estabelecer a necessidade de um juízo (conclusão), mostrando que ele é a consequência forçada de um juízo reconhecido por verdadeiro (maior), por intermédio de um terceiro juízo (menor), que estabelece entre os dois primeiros um laço necessário. Temos duas premissas - nome que se dá aos dois primeiros juízos - dos quais se conclui um terceiro chamado conclusão (SANTOS, 1963, p. 1237)

No relato a seguir, Ribeiro descreve uma situação de dúvida sobre determinado acorde, e dá um ideia de como o assunto era tratado em aula

Este acorde veio de onde? Ele não explicava de que escala, ele falava em valores, por exemplo: “isso é Am6 ou é F#mb5 (meio-diminuto), de acordo com o contexto”. Ele explicava as coisas pra gente considerando a harmonia em movimento, não aquela harmonia estática no papel. Ele gostava de pegar uma melodia e mostrar. Ele falava tudo relacionado com as funções, tônica subdominante e dominante. Gamela explicava: “Se isso é subdominante, isso é tal coisa, e é com nona”. Então ele sabia inverter os acordes, quando eu percebia o

acorde que estava totalmente modificado e invertido. As nota de tensão às vezes estava no baixo (RIBEIRO, 2018).

Cabe mencionar que a estrutura do acorde meio-diminuto (*F-b3-b5-b7*) permite que este assuma diversas funções harmônicas, ou seja, dependendo do contexto, pode assumir o papel de Tônica, de Subdominante ou de Dominante. Um acorde formado pelas notas Ré, Lá bemol, Dó e Fá, “funciona como Subdominante (*Dm7b5*) na tonalidade de Dó menor, como Dominante (*E7alt*) em Lá menor, e como Tônica (*Fm6*) em Fá menor” (PACHECO, 2010, p. 26). Esta situação harmônica é denominada como pluralidade. A ideia de *pluralidade*, em especial no jazz, relaciona-se a um processo de ressignificação e de exploração das múltiplas perspectivas, através das quais, determinada estrutura harmônica ou melódica pode ser compreendida, utilizada ou transformada criativamente na composição, no arranjo ou na improvisação (PACHECO, 2010, p. 25).

Em suma, Gamela sustenta suas explicações utilizando-se de uma linguagem poética que apresenta pontos de convergência com diversas correntes de pensamentos estéticos e filosóficos. Convém colocar que para realizar este tipo de análise, de forma coerente, Gamela se valia de sua vivência musical e percepção aguçada, portanto, entende-se que o modo como ele se expressava estava em sintonia com a sua formação autodidata. Assim, ao expor seu ponto de vista, Gamela utilizava diversos artifícios retóricos como este a seguir:

a música é o abstrato mais concreto que existe. Então, como explicar o abstrato que é concreto? Através da filosofia que é a mesma coisa. Eu percebi que só através da parte filosófica eu poderia entender isso, e isso foi uma vantagem para mim (BARROS, 2013, n.p.).

Pode-se perceber, nas entrelinhas deste relato, que o mestre possuía uma compreensão musical baseada em sua experiência e sensibilidade musical. Ao expressar esta compreensão, o músico se valia de argumentos de cunho poético ou estético, pois, na sua visão, este é um viés abrangente para o entendimento musical no que se refere à seleção, combinação e organização dos sons em um arranjo musical.

Ante ao exposto, é possível compreender o quão interessante eram as conversas e assuntos tratados nas aulas com Gamela. O linguajar do mestre intrigava, despertava a curiosidade dos alunos, ao mesmo tempo em que os cativava. Sendo também este aspecto, uma característica fundamental de sua metodologia.

2.4.4 O professor sem diploma: o embate de forças.

Sob a ótica de Chartier (2002), em seu entendimento acerca da História Cultural, pode-se compreender que Gamela construiu em seu espaço uma “determinada realidade social”, a partir de um pensamento forjado em práticas musicais profissionais, no entanto, distante do âmbito acadêmico ou institucional, dispondo-se de classificações, categorias e percepções vivenciadas outrora, estabelecendo assim, um conjunto de práticas musicais próprias que foram apreendidas e partilhadas por um determinado grupo. Realidade esta, que se apresenta dissonante no que se refere ao ensino musical em âmbito acadêmico, de modo que, a figura de Gamela pode ser colocada como uma representação do ensino não-formal³⁶ bem sucedido na cidade de Brasília. De acordo com Chartier

as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social — como julgou durante muito tempo uma história de vistas demasiado curtas —, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais (CHARTIER, 2002, p. 17).

A partir do pressuposto de Chartier, pode-se conjecturar a existência de um campo de concorrência entre a atuação de Gamela e a formação acadêmica tradicional, na medida que o violonista apresenta uma proposta de ensino musical e do violão, diferenciada e/ou remodelada, no que se refere aos seguintes fatores: a) tipo de notação musical alternativo; b) espaço físico c) relação aluno/professor e aluno/aluno; d) não estabelecimento de horários definidos; e) prioridade na prática e não na teoria; f) *performance* voltada para o entretenimento noturno; g) repertório seletivo – música popular; h) Linguagem específica; i) acesso facilitado (não sendo necessário exame de aptidão); j) não financiamento público ou privado; dentre outros.

É importante colocar que, de acordo com Tavares (2018), Gamela “tinha uma aversão a regras musicais. Porque ele deve ter convivido com o preconceito acadêmico”

³⁶ Libâneo (2000) distingue as formas educacionais em: educação intencional, subdividida em formal e não-formal; e a não-intencional que corresponderia à educação informal. A educação não-formal é representada por aquelas atividades educacionais de caráter intencional, mas que possuem baixo grau de sistematização, estruturação e burocratização, implicando relações pedagógicas não convencionais.

(n.p.). A rejeição de Gamela ao meio acadêmico é passível de ter ocorrido, uma vez que incongruências entre atividades dentro e fora da academia podem ser constatadas. No entanto, Gamela parecia não se incomodar com isso, ao contrário, fazia questão de expor um ponto de vista, muitas vezes, diametralmente oposto. Segundo Chartier, as representações no mundo social

embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade a custo de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas (CHARTIER, 2002, p. 17).

Pode-se notar que o comportamento de Gamela indica a busca por uma legitimação de seu pensamento; por vezes, ele fazia isso de uma forma bem humorada. Era corriqueiro Gamela se utilizar de ironias ao se referir a algumas regras oriundas da teoria musical.

Não é que eu desconsidere o ensino atual, mas eu não acredito em números, número não combina com música. Então esse negócio de empréstimo modal, isso é para banco, o dia que me provarem o que é empréstimo modal... Quintas estendidas, isso me lembra a tinturaria do meu pai, onde ficava aquelas roupas estendidas no varal... Resolução deceptiva, quer dizer, o cara resolve, mas está decepcionado... Olha, isso não existe! (BARROS, 2017c, n.p.)

Vale a pena ressaltar que o adjetivo “fazedor de músico”, utilizado no título do documentário em sua homenagem, pode ser visto como uma síntese de como Gamela era percebido pelas pessoas que estavam à sua volta, sendo este, um forte indicativo de sua representação social. A substituição do termo formador por “fazedor”, denota uma atuação não institucional, eficiente e de grande alcance social, considerando o número de estudantes que tiveram contato com seus ensinamentos, sendo que, muitos desses, como afirmado anteriormente, tornaram-se músicos de prestígio nacional e internacional.

É curioso ainda notar, que um dos significados da palavra *gamela* é: “indivíduo, que sem ser diplomado, toma a si cargos que competem a engenheiros” (OXFORD, 2018, n.p.). De modo que, por ironia do destino, o apelido recebido na infância, faz jus ao cargo que Gamela “toma” para si, uma vez que o músico autodidata assume um papel que compete ao professor “diplomado”, ou seja, aquele que passa pelo ensino formal. Dado o contexto do músico, o verbo “tomar” pode adquirir o sentido de “promover conquista, ou invadir”

(OXFORD, 2018, n.p.) um espaço já ocupado por outrem, o que implica em um embate de forças.

2.4.5 Tecendo linhas

Muito embora a existência de um embate de forças seja presumível, Gamela tinha consciência da importância de outros saberes na formação do músico. Pois, em determinado momento, por recomendação do próprio mestre, muitos alunos passavam a buscar formas de conhecimento mais sistematizados e acadêmicos, sendo este fato, algo importante para a compreensão da concepção e atuação de Gamela. De acordo com Tavares:

a maneira como ele abordava a música era completamente diferente da forma como eu abordava, eu era muito acadêmico, ele não, ele ia por um outro viés, e aqueles meninos ficavam apaixonados. Ele passava exatamente o que ele sentia, e o que ele sentia era uma coisa muito boa. E como a coisa evolui, os meninos puderam absorver aquele universo dele, **e depois, mantendo aquele universo, puderam acrescentar aquelas coisas mais formais** (TAVARES, 2018, n.p. grifo nosso).

Faria (2018) comenta, que primeiramente aprendeu muito praticando o que Gamela o instruí a fazer, mas que depois o mestre o incentivou a procurar outras abordagens de estudos musical. A propósito o apoio de Gamela foi fundamental para o ingresso de Faria em uma das escolas de música mais conceituadas nos Estados Unidos, o G.I.T. *Guitar Institute of Technology – Los Angeles*. Segundo este músico, ao tocar os arranjos de Gamela, muitas dúvidas surgiam

principalmente sobre a parte harmônica. Muita coisa eu não conseguia entender, então eu comecei a estudar, e a perguntar para os outros, sobre isso ou aquilo, e tal. Eu perguntava para o Gamela o que é era II-V-I, ele me respondia assim: “Nelson, isso é muito avançado para você. Primeiro você tem que tocar, depois você vai descobrir o que são essas coisas aí”. Depois descobri que ele mesmo não sabia o que era o II-V-I. Lógico que depois ele passou a saber, mas naquela época ele não sabia [...] O meu primeiro contato com ele acho que foi aos 16 anos, eu frequentei a salinha por três anos, direto. Foi o Gamela que me instruiu para estudar fora, nos Estados Unidos, mas antes que eu fosse, recomendou estudar com o Paulo André Tavares, com quem fiz algumas aulas. Depois disso, eu fui para os Estados Unidos. Quando voltei, continuei obviamente tendo contato com o Gamela. Nessa época eu já tocava profissionalmente e trabalhava muito, três anos depois de ter chagado dos Estados Unidos, eu mudei para o Rio, e minha carreira começou a engrenar. Mas eu nunca deixei de ter o contato com Gamela, até o final da vida dele (FARIA, 2018, n.p.).

Convém apontar que o exemplo de Faria (2018) não é um caso isolado, diversos alunos de Gamela passaram por experiências semelhantes, a exemplo de Genil Castro, Alexandre Monteiro, Tico de Moraes, Daniel Santiago, dentre outros.

O processo de aprendizagem musical envolve tanto o estudo do repertório de compositores já consagrados, como a criação de peças por parte do estudante. De modo que, ao tocar os arranjos de Gamela e perceber como soavam bem, é natural que o estudante queira aprender como aquilo foi feito e, em algum momento, dirigirá alguma dúvida a esse respeito ao professor. Nesse sentido, é possível considerar que Gamela transmitia aos seus alunos um pensamento musical focado nos aspectos subjetivos da música, pois, para o mestre

o prazer tem que ser adquirido de alguma coisa em relação à natureza, e não ao número, não adianta falar o que é uma sétima ou a nona, se o cara não sabe que som é esse [...] **Eu procuro alimentar não a minha parte exterior, mas a parte interior**, cada vez mais. Alimentando com esse amor e com essa garra, de ter prazer nessas pequenas notas, eu vou fundo nelas, elas me tocam, e me acompanham há muito tempo, estou tentando compreender, às vezes elas me passam a perna... mas a gente chega lá. É muito bom! (BARROS, 2007c, , n.p. grifo nosso)

Assim, após apreenderem o conteúdo apresentado por Gamela, os alunos buscavam, em outras fontes, conhecimentos de abordagem mais objetiva, a fim de agregá-los em sua formação. De acordo com Monteiro

O Gamela meio que lançava o cara no fogo. Ele botava o cara para tocar e o cara ficava curioso. Quando vinha essa parte da explicação, ele tinha esse vocabulário todo próprio, e o cara ficava perdido na maionese. Então o aluno começava a procurar, até que se conseguia conciliar a linguagem acadêmica com a linguagem que o Gamela criava e chegava em um denominador comum entre as duas coisas. O Gamela não era muito de ficar explicando, era mais de mostrar o que ele fazia [...] Muitas vezes eu ficava com mais dúvida ainda, ele falava um monte de coisa que para mim não fazia sentido nenhum. Mas é difícil que uma coisa faça sentido num primeiro momento, não faz sentido agora, mas lá na frente, faz, música tem disso. **Não basta você entender matematicamente a situação, é preciso aliar isso à estética e ao sentimento**. Hoje eu tenho a minha forma de analisar qualquer situação harmônica (MONTEIRO, 2018, n.p. grifo nosso).

Neste relato, Monteiro menciona elementos de ordem racional e emocional que fazem parte do estudo da música. Este músico deixa a entender que, primeiramente ele obteve informações ligadas à “estética e ao sentimento” através das aulas com Gamela, e posteriormente, compreendeu a música “matematicamente”, através de outros meios, integrando assim as duas formas de conhecimento. Obviamente, esta é uma separação ilustrativa, visto que ambas as formas de conhecimento estão presentes em cada uma das

fontes citadas. Contudo, é inegável que, em seu proceder, Gamela, em certa medida, prioriza elementos ligados à estética, o que permite parafrasear sua fala: “eu procuro alimentar não a minha parte exterior, mas a parte interior, cada vez mais” (p. 104, grifo), da seguinte forma: *eu procuro desenvolver não a parte objetiva, mas a parte subjetiva, cada vez mais.*

Gamela era enfático em dizer: “minha pedagogia envolve intuição. Toda arte aplicada, te joga para a natureza. Acredito que o processo criativo elimina a brutalidade”. (BARROS, *apud* NANDES, 2002, p. 14). É significativo o uso dos termos “arte aplicada” e “processo criativo”, pois estes, denotam o comprometimento e o trabalho necessários para se chegar a um determinado resultado estético.

Ante ao exposto, pode-se conjecturar que Gamela fomenta em si mesmo, e em seus alunos, prioritariamente, o desenvolvimento da sensibilidade musical, da imaginação, da capacidade de abstração e criação. Sendo este atributo do mestre algo que “encantava” e fazia com que “os alunos ficassem apaixonados pela música”, como relatam Moraes (2017) e Tavares (2018), respectivamente. Para isso, o mestre se vale de um repertório a ser assimilado, que faz com que o aluno desenvolva aspectos técnicos e motores que permitam uma boa execução ao instrumento.

É plausível afirmar que esta seja a linha mestra da concepção de Gamela, uma vez que esta linha de pensamento permeia todo seu ensinamento. Desde a construção e registros de seus arranjos, passando pela relação e instrução ao aluno, até sua postura frente à sociedade, que pode ser vista como uma forma de chamar a atenção para algo que considerava fundamental: as questões ligadas à subjetividade musical.

Dessa forma, Gamela atraía os diversos interessados em música. Além dos aspirantes ao instrumento, estudantes e músicos experientes procuravam o mestre em busca de um complemento para sua formação, seja no campo da prática e/ou situações diferentes daquelas vividas em instituições, seja no campo da criação musical. Em ambos os casos, Gamela tinha algo a oferecer, considerando sua vivência musical e visão de mundo. Para Ribeiro,

a escola de Gamela ficava entre a Escola de Música de Brasília e a UnB, ele ficava no meio do caminho. Ele falava assim: “o cara sai da faculdade, não sabe o que fazer, e passa aqui”. Então, o cara acabava de se formar, sabia tudo que o Gamela não sabia, mas não sabia como se tornar músico (RIBEIRO, 2018, n.p.).

Por outro lado, Gamela tinha consciência de que outros saberes eram necessários ao músico, mas que ele não poderia oferecer de forma satisfatória, de modo que incentivava os alunos a buscá-los. Tal fato, Botelho sintetiza da seguinte forma:

o Gamela dava dois tipos de aula, para o iniciante, para botar o sujeito para tocar. Depois de um tempo, ele mandava procurar outros professores para aprender outras coisas, teoria etc. Quando o cara aprendia tudo isso, ele voltava, aí era outro tipo de aula, era conversa sobre música, sobre harmonia. Nesse ponto, já eram muito poucos alunos, só aqueles que eram capazes de acompanhar o raciocínio dele nessa parte aí. Então era assim, ele dava o primário e depois a pós-graduação, segundo grau e graduação ele deixava para os outros (BOTELHO, 2018, n.p.).

Na ótica de Monteiro

Quando você estuda com o Gamela, num primeiro momento você é um repetidor de informação, você imita. Em um segundo momento, você assimila aquilo que você imitou, e leva um tempo, para se entender toda essa geografia, e as maneiras diferentes de fazer a mesma coisa. Um terceiro momento é a fase de você ser criativo, e usar aquele vocabulário, nos seus arranjos, nas suas interpretações e improvisações (MONTEIRO, 2018, n.p.)

Percebe-se que as características do método de Gamela refletem nitidamente aspectos de sua própria formação. O ensino de Gamela é pautado em uma abordagem prática, de modo que o aluno é imediatamente envolvido com a música, seja tocando o instrumento ou ouvindo grandes obras.

A princípio, Gamela apresenta o seu método como algo alternativo ou como uma crítica àquilo que ele considerava estar acontecendo no ensino musical. É importante colocar que tal conhecimento ao estar à disposição do aluno, já havia passado por um processo de aceitação ou impugnação de seu conteúdo. Quando aceito o conteúdo, o aluno de algum modo estava envolvido na realização do projeto.

A observação dos relatos apresentados permite considerar que os arranjos utilizados nas aulas eram pensados e elaborados de maneira tal para que desafiassem o aluno a superar os desafios técnicos do instrumento. Motivado por uma sonoridade interessante, o estudante naturalmente percebe a necessidade de realizar exercícios e repetições, e efetivamente os pratique, a fim de se tornar apto para execução da peça.

É importante salientar que Gamela além de elaborar os arranjos com objetivo específicos, ele levava em consideração um padrão estético, sobre o qual, atribuía valores e significados. De modo que a intenção de Gamela era passar este conhecimento adiante.

Pontua-se ainda que, por ter alcançado um alto nível de destreza musical, Gamela pretendia compartilhar seu conhecimento, conferindo uma função didática em seus arranjos, não apenas para facilitar o aprendizado, mas como orientação cognitiva para se chegar a um resultado semelhante. Considera-se que o método de Gamela é uma representação simbólica do processo de aprendizagem pelo qual ele mesmo passou.

3 CAPÍTULO 3: ANÁLISES MUSICAIS

A partir da análise de alguns trechos de arranjos de Gamela, este capítulo visa ilustrar aspectos relacionados à concepção musical e estilo do violonista abordados na presente pesquisa. Nessa perspectiva, comentários descritos anteriormente que sejam pertinentes às ilustrações serão retomados. Foram selecionados trechos das seguintes peças³⁷:

Exemplo 1: *Smile* (Charles Chaplin) – Introdução;

Exemplo 2: *Mulher rendeira* (Zé do Norte) – sessão A;

Exemplo 3: *Exercício em Lá* (Gamela) – compassos 8 ao 12;

Exemplo 4: *All the things you are* (J. Kern e O. Hammerstein) – sessão A;

Exemplo 5: *Eu sei que vou te amar* (A. C. Jobim e Vinícius de Moraes) – sessão B;

Exemplo 6: *Carinhoso* (Pixinguinha) – sessão A. Compassos 1-8;

Exemplo 7: *Manhã de Carnaval* (Luiz Bonfá) – sessão C e *Coda*.

Os exemplos 1 ao 4 foram selecionados a fim de se observar os elementos musicais e a maneira como estes são empregados na estrutura do arranjo. Os exemplos 5 ao 7 foram selecionados a fim de se examinar, além desses elementos, os aspectos subjetivos ligados à significação musical pressupostos nos arranjos, nesse sentido, a narrativa da canção serviu de orientação para a análise de determinados movimentos harmônicos. Dado a importância que Gamela atribui a este tipo de abordagem, conforme mencionado no capítulo anterior, é coerente que esse traço marcante de sua concepção musical seja considerado. No entanto, por ser um assunto demasiadamente complexo e envolto de um emaranhado de correntes teóricas que extrapolam os limites do presente trabalho, pretende-se aqui, realizar breves reflexões a respeito do tema.

Utilizou-se como metodologia, principalmente, os trabalhos de Freitas (1995, 2010), Almada (2009) e Guest (1996, 2000). De modo que, neste capítulo, adotou-se a linguagem técnica provenientes do trabalho desses autores. A fim de estabelecer uma comparação entre as situações harmônicas apresentadas, foram utilizados, como referência,

³⁷ Exemplos que constam no livro: Método Gamela – violão solo para iniciantes: *Mulher rendeira*, *Smile* e *Exercício em Lá*; exemplos que constam no livro: *Chord Melody – Gamela: Eu sei que vou te amar*, *Carinhoso* e *Manhã de Carnaval*; exemplo que consta no material não publicado: *All the things you are*.

os *lead sheets* das canções: *All the things you are* e *Manhã de Carnaval* – publicados em edições do *The standards real book* (SHER e DUNLAP, 2000); *Eu sei que vou te amar* – publicado no *Songbook Tom Jobim* (CHEDIAK, 1994) e *Carinhoso* – publicado no *Songbook do Choro* (CHEDIAK, 2007). Para facilitar essa comparação realizou-se a transposição da cifra do trecho correspondente para a tonalidade utilizada nos arranjos. No exemplo 5) *Eu sei que vou de amar*, a fórmula de compasso também foi adaptada.

As análises têm como foco os procedimentos harmônicos da peça, levando-se em consideração os elementos da tessitura musical do arranjo. Antes de iniciar as análises convém expor algumas generalidades verificadas nos arranjos de Gamela.

Como já mencionado, os arranjos de Gamela são produzidos no estilo *chord-melody*, cuja característica principal é a execução simultânea de melodia e harmonia. Nesse tipo de arranjo, a ideia é que a melodia “esteja sempre clara e distinta de toda a malha harmônica” (ROCHA, 2015, p. 05). Assim, na grande maioria dos casos, as notas melódicas estão presentes no registro mais agudo da abertura do acorde que harmoniza o trecho. Segundo Arkin, neste tipo de abordagem, o arranjador

tem a liberdade artística para “colorir”, contextualizar, inovar e modificar uma música dentro do seu próprio ponto de vista. Considerando que a melodia de um tema é seu atributo principal em termos de identidade, podemos configurar novos caminhos para a harmonia e para o ritmo de uma peça sem que a mesma perca suas características e singularidades (ARKIN, 2004, *apud* MONGIOVI, 2013, p. 36).

Em seus arranjos, Gamela procurava valorizar ao máximo a melodia original, no entanto, frequentemente, observa-se modificações na duração das notas, o suficiente para adequar a melodia ao arranjo. Em alguns casos, outras notas são acrescentadas à melodia (notas de passagem, notas auxiliares, notas alteradas, etc.).

Já a parte harmônica é tratada por Gamela como um laboratório de criatividade. O acompanhamento é desenvolvido de modo a dar devido suporte harmônico à melodia, bem como preencher ou conectar os espaços entre notas melódicas mais longas. Para isso, são utilizados os acordes e respectivos arpejos. Os encadeamentos são realizados levando-se em consideração as notas comuns a dois acordes (nexo harmônico).

Com regularidade, Gamela utiliza outros recursos para acompanhar a melodia, tais como: contracantos e movimentações de vozes intermediárias com uma similaridade rítmica que atua como elemento unificador entre melodia e harmonia. A linha do baixo tem papel significativo nas mudanças harmônicas; por muitas vezes, as inversões de acorde utilizadas produzem uma linha de baixo independente da trama das vozes centrais.

Assim, nos arranjos de Gamela, a harmonia se move de maneira semicontrapontística em relação à melodia principal. Sobre o tratamento semicontrapontístico e quase-contrapontístico, Schoenberg (1996) descreve que

enquanto o “semicontraponto” possui implicações temáticas e também motivicas, “quase-contraponto” nada mais é, em geral, que um modo de ornamentar, melodizar e vitalizar, de uma maneira diferente, as vozes secundárias da Harmonia [...] O semicontraponto não se baseia sobre combinações tais como o contraponto múltiplo, as imitações canônicas etc., mas apenas sobre o movimento melódico livre de uma ou mais vozes (SCHOENBERG, 1996, p. 111)

Verificou-se a recorrência dos seguintes recursos: 1) alteração do ritmo harmônico, 2) utilização de inflexões melódicas para criação de linhas melódicas intermediárias, 3) acordes em disposição quartal, 4) rearmonizações com acordes ou progressões procedentes de tonalidades mais remotas, 5) aplicação da *pluralidade* harmônica, principalmente do acorde meio-diminuto.

3.1 Exemplo 1: Introdução da canção da canção *Smile* (Charles Chaplin)

The musical score shows the introduction of the song 'Smile'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody is written in treble clef, and the bass line is in bass clef. Red dashed lines connect notes between chords, indicating voice leading. Red arrows in the bass line indicate a 'Baixo pedal' (pedal point). Chords are labeled with Roman numerals and specific chord symbols: D7M (I7M), D6, E7(9) (V7/V7), E7, Em7 (II7m, labeled as 'acorde interpolado'), Gm6/D (IVm6), A7sus(9) (V7sus), A7(9,13) (V7), and D/F# (I/3a).

Ex. 1: Introdução da canção *Smile* (Charles Chaplin); arranjo: Gamela; análise funcional da harmonia

Neste exemplo, a cadência autêntica: Subdominante (S) → Dominante (D) → Tônica (T) (II→V7→I) é utilizada como base da progressão harmônica. Essa progressão é enriquecida pela combinação dos acordes: E7 (V7/V7) (c. 3-4) dominante secundária, que prepara a dominante da tonalidade; Em7, II7m cadencial – *acorde interpolado* (c.5); Gm6/D (IVm6) (c. 6), *acorde de empréstimo modal*; e Asus(9). A inserção desses acordes configura-se como uma *ampliação harmônica*, procedimento utilizado quando se pretende atrasar a resolução da cadência (BUETTNER, 2004).

Quanto à tessitura, nota-se que os acordes são invertidos de modo a produzir o efeito de baixo pedal (c. 1-6). Observa-se, também, a movimentação de vozes intermediárias por grau conjunto diatônico ou cromático (c. 1-6).

Essa introdução ilustra o comentário de Galvão (2018), no subitem 2.3.5. *Aspecto harmônico, um ponto forte de seu método*, sobre a “capacidade de síntese” de Gamela, ou seja, a capacidade de reunir diversos recursos harmônicos em trechos musicais de fácil execução.

Ele tinha um poder de síntese. Ele fazia aquelas músicas para o cara que estava começando a tocar violão, mas tinha toda uma sofisticação e um bom gosto incrível [...] Com dois dedos ele resolvia o *negócio*. Quem não tocava já saía de lá aluno dele pra sempre (GALVÃO, 2017, n.p.).

Neste exemplo, a trama harmônica é desenvolvida utilizando-se as cordas soltas do instrumento, o que permite a execução do trecho com a movimentação simplificada da mão esquerda, e dedilhado constante na mão direita, como se pode observar na figura a seguir.

The figure displays two rows of guitar chord diagrams and their corresponding chord symbols for the introduction of the song 'Smile' in G major, 2/4 time. The first row contains seven chords: D7M, D6, E7(9), E7, Em7, Gm6/D, and A7sus(9). The second row contains six chords: A7(9), D/F#, D#/F#, D7M, D7M(9), and D5. Each diagram shows the fretboard with fingerings indicated by numbers 1-4 and arrows for strumming direction. The chord symbols are written below each diagram on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Fig. 18: Introdução da canção *Smile* (Charles Chaplin) (BARROS, 2008d, p. 06).

3.2 Exemplo 2: *Mulher rendeira* (Zé do Norte) – sessão A

The image shows a musical score for the piece 'Mulher Rendeira' (Zé do Norte) - Sessão A. The score is in 2/4 time and G major. It consists of two staves of music. The first staff shows measures 1 through 7. Above the staff, chords are indicated: G (measure 1), G/F# (measure 2), G/F (measure 3), G/F (measure 4), C (measure 5), C/B (measure 6), and C/A (measure 7). Below the staff, functional analysis labels are provided: I (measure 1), V (measure 3), and IV (measure 5). A blue arrow points from measure 4 to measure 5, labeled 'IV'. Red dashed lines indicate the bass line: 'Baixo crom. desc.' (chromatic descent) from measure 1 to 3, and 'Baixo diat. desc.' (diatonic descent) from measure 5 to 7. The second staff shows measures 8 through 14. Above the staff, chords are indicated: Cm6/A (measure 8), Bm7 (measure 9), E7 (measure 10), Am7(11) (measure 11), Cm7M(6)/A (measure 12), G (measure 13), and G (measure 14). Below the staff, functional analysis labels are provided: IVm/6 (measure 8), IIIm (measure 9), V/IIIm (measure 10), IIIm (measure 11), IVm/6 (measure 12), and I (measure 13). Red dashed lines indicate the bass line from measure 8 to 14.

Ex. 2: *Mulher rendeira* (Zé do Norte), sessão A; arranjo: Gamela; análise funcional da harmonia.

Neste exemplo, os acordes são invertidos de modo a se formar a linha do baixo em movimento cromático descendente (c. 1-3). Após a resolução da dominante G/F ($V_{7/7a}/IV$) no quarto grau C (IV), o baixo segue em movimento por grau conjunto descendente (c. 5-7). A progressão harmônica apresenta os seguintes recursos harmônicos: *acorde de empréstimo modal* – $Cm6/A$ (c. 8) e, preparação por *dominante secundária* $V7/IIIm7$ – $E7$ (c. 10). O trecho é finalizado com a cadência plagal: $S \rightarrow T$ ($IVm6 \rightarrow I$) (c. 12-14).

Vale ressaltar que os acordes $Cm6/A$ (c. 8) e $Cm7M(6)/A$ (c. 12) podem ser vistos como inversões do acorde meio-diminuto e poderiam ser cifrados como $Am7(b5)$ e $Am7(b5,9)$, respectivamente. Inversões com o baixo na 6ª (nota de tensão) não são comumente utilizadas, assim, presume-se que Gamela propõe a sinalização da linha do baixo na cifra.

Como descrito no capítulo 1, Gamela teve interesse especial pelo acorde meio-diminuto, de maneira que o músico pesquisou “tudo em volta” (p. 36), ou seja, suas diversas possibilidades de aplicação, como já mencionado, esta situação harmônica é denominada como *pluralidade* do acorde (p. 100). Especificamente, o acorde meio-diminuto exerce aqui a função do quarto grau $IVm6$ subdominante – $Cm6/A$ (c. 8) e $Cm7M(6)/A$ (c. 12). Esse trecho ilustra bem a fala de Ribeiro (2018) descrita no subitem 2.4.1. *Gamela, e suas explicações*, onde o ex-aluno remete a seguinte dúvida ao mestre:

Este acorde veio de onde? Ele não explicava de que escala, ele falava em valores, por exemplo: “isso pode ser um *Am6* ou um *F#m(b5)* (meio-diminuto), de acordo com o contexto”. Ele explicava as coisas pra gente considerando a harmonia em movimento, não aquela harmonia estática no papel. Ele gostava de pegar uma melodia e mostrar. Ele falava tudo relacionado com as funções, tônica subdominante e dominante. Gamela explicava: “Se isso é subdominante, isso é tal coisa, e é com nona”. Então, ele sabia inverter os acordes, quando eu percebia, o acorde estava totalmente modificado e invertido, e as notas de tensão às vezes estavam no baixo (RIBEIRO, 2018, n.p.).

Muito embora Gamela use diversos recursos composicionais na elaboração desse arranjo, a execução da peça pode ser considerada simples, uma vez que não exige técnica violonística apurada. Tal abordagem evidencia a proposta de Gamela em apresentar, mesmo ao aluno iniciante, tessituras e situações harmônicas interessantes.

3.3 Exemplo 3: Exercício em lá (Gamela)

The image shows a musical score for 'Exercício em Lá' by Gamela, focusing on the final measures (measures 1-11). The score is in 2/4 time and the key of D major. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The analysis includes chord symbols above the staff and functional labels below. A red circle highlights a motif in measures 1 and 2. Red arrows indicate tritone resolutions between measures 5 and 6, 7 and 8, and 9 and 10. Blue arrows show functional progressions between measures 1-3, 3-4, 4-5, 6-7, 7-8, 8-9, and 9-10.

Ex. 3: Exercício em Lá (Gamela) compassos finais; arranjo: Gamela; análise funcional da harmonia.

Neste exemplo, nota-se no primeiro compasso a construção de um motivo musical que é reexposto no decorrer do trecho. Nos compassos 5 e 6, o motivo é desenvolvido em *movimento paralelo* (movimento na mesma direção) descendente envolvendo as notas de tensão do acorde *F#7*: *sol* → *fa#* (*b9* → *1*); e *ré#* → *ré* (*13* → *b13*) (c. 6). Esse procedimento é repetido nos compassos 7 e 8, um tom abaixo. No compasso 9 o motivo musical é apresentado, não na melodia principal, mas na região intermediária. O trecho é finalizado com o acorde *A6(9)* em disposição quartal.

A progressão harmônica é iniciada com a preparação direcionada ao IV grau (*IIm7* → *V7/IV* → *IV*₃) (c. 1-3), seguido do acorde *IVm6*, de *empréstimo modal*. A partir

daí, inicia-se uma sucessão de acordes dominantes, cada um preparando o outro, sem um vínculo com uma tonalidade definida (GUEST, 2000, p. 99) (c. 5-7), até se chegar na dominante principal da tonalidade que finalmente resolve na tônica (c. 8-9). Esse procedimento configura-se como uma progressão de *dominantes estendidas*.

A utilização de *dominantes estendidos* ocasiona uma sucessão de trítonos que geram duas linhas cromáticas descendentes (c. 5-8). A inversão dos acordes neste trecho também ocasiona uma linha de baixo cromática descendente. O trecho é finalizado com a cadência perfeita V7→I6 (c. 8-10).

Pode-se considerar que o *Exercício em Lá* é um estudo que exemplifica meios de preparação, especificamente para o IV e I graus, assim, este exemplo poderia ser incluído na categoria f. *estudos avulsos*, descrita no subitem 2.2.2. *material manuscrito*, e ilustra a preocupação do autor em demonstrar ao aluno caminhos harmônicos diversos.

3.4 Exemplo 4: *All the things you are* – sessão A

Lead sheet da canção:

All The Things You Are Music by Jerome Kern ⁴
Lyric by Oscar Hammerstein II

Swing (Intro)
♩ = 128
(pn. w/ bs.)

The score consists of a piano introduction and a vocal melody. The piano introduction is in 4/4 time with a tempo of 128. It features a bass line with chords: D^b7(#9), C7(#9), and A7. The vocal melody begins with the lyrics: "You are the prom-ised kiss of spring-time that makes the lone-ly win-ter seem long. You are the breath-less hush of eve-ning that trem-bles on the brink of a love-ly song. You are the an-gel glow that lights a star, The dear-est things I know are what you are. Some day my hap-py arms will hold you, And some day I'll know that mo-ment di-vine, When all the things you are are mine." The score includes various chord symbols such as F^M7, B^bM⁷, E^M7, A7, A^bM⁷, D^bM⁷, D^M7, G7, C^MA7, C^M7, F^M7, B^M7, E7, E^bM⁷, A^bM⁷, A^M7(b5), D7, G^MA7, A^M7, D7, G^MA7, F[#]M⁷(b5), B7, E^MA7, C7(#5), F^M7, B^bM⁷, E^b7, A7, A^bM⁷, D^bM⁷, G^b13, C^M7, B^o7, B^bM⁷, E^b7, A^b6, (G^M7(b5) C7).

Fig 19: “All the things you are” (J. Kern e O. Hammerstain); *lead sheet* (SHER e DUNLAP, 2000, p. 04)

4a, c. 3-4), é substituída pela cadência plagal (S→T) (Ex. 4b c. 4), mudando, assim, o sentido harmônico da progressão.

De acordo com Almada (2009), “no processo da reharmonização funcional (que poderíamos considerar como a reharmonização por excelência) a preservação das funções da harmonia original é estritamente levada em conta” (p. 77). Para este autor, “as cadências, além de sua grande importância para o ordenamento da forma harmônica, agem como um fortíssimo elemento de estruturação funcional” (p. 80). Na contramão desses argumentos, Gamela “desarma” intencionalmente o esquema formal estabelecido com a cadência autêntica. Esse procedimento faz com que haja uma mudança importante na função melódica da nota *Fa#*. Esta nota, que exercia a função estrutural 3ª maior (*D7*), passa a exercer a função de nota de tensão 11ª aumentada (*C7M(#11) Lídio*). É importante colocar que é plausível que ao realizar esse tipo de procedimento harmônico Gamela tenha se baseado em correntes e tendências de sua época. Ante ao exposto, considera-se que esse trecho ilustra o comentário de Faria (2018) no subitem 2.1. *As convicções de Gamela*. Segundo este ex-aluno

exatamente por não ter essa formação tradicional, do estudo formal de harmonia, ele se aventurava a fazer coisas diferentes, por exemplo, uma progressão em *Dó-maior* e resolver em *Mi-maior*. Ele achava que aquilo estava bem e fazia, sem a mínima preocupação, sem compromisso. Como ele tinha um bom gosto, ele sempre ouviu sempre muita coisa boa, acaba que ele nos transmitiu conhecimentos de harmonia, de inversões, de utilização de acorde de empréstimo, mesmo sem saber isso na teoria, que ele não sabia, mas que ele aplicava na prática, e acabou levando a reboque esse conhecimento todo (FARIA, 2018, n.p.).

No início da segunda quadratura, o *C#m7* (ex. 4a, c. 6) é substituído pelo *C#m7(5b)* (Ex. 4b, c. 5), II cadencial referente ao modo menor. Este acorde é antecipado para o compasso 5, e substituí, assim, o *C7M* (Ex. 4a, c. 5), de modo que a cadência *IIm7(b5)→V7* passa a ocupar dois compassos. Ressalta-se que a interpretação do acorde *A7(9,11)* (c.5) como uma inversão do *C#m7(b5)* configura-se como uma outra possibilidade de aplicação da *pluralidade* do acorde meio-diminuto utilizada por Gamela.

Nesse trecho também são utilizadas inflexões melódicas, do tipo *nota de passagem* (NP) (c. 4-6), que resolvem nas notas estruturais dos acordes *C#m7(b5)* e *F#7(#11)*, formando assim, uma voz intermediária independente. Após a resolução no *B7M* (T) (c. 7), são adicionados os acordes diatônicos *C#m7(11)*, *D#m7(11)*, em disposição quartal e, *E7M*; de modo a dar continuidade ao ritmo harmônico.

9 $Bm7(11)$ $Em7(9)$ $Dm7(9)$ $G\#m7(11)$ $G7(\#11)$ $D7M/A$ $C\#m7(9)$ $C7(9,\#11)$ $D7M/F\#$

D: $VIIm7$ $IIm7$ $Im7$ $IIm7$ $subV/IIIIm7$ $I/5a$ II $subV$ $I7M/3a$

The back door progression
equiparação entre: anti-relativas relativas

13 $G7M$ $C\#7(b9)$ $G\#m7$ $G7(\#11)$ $F\#7M$ $G\#m7$ $A\#m7$

D: $IV7M$ $V7$ $IIm7$ $subV7$ $I7M$ $IIm7$ $IIIIm7$

F#: $bII7M(np)$

Ex. 4c: *All the things you are* (J. Kern e O. Hammerstain), sessão A (c. 9-16);
arranjo: Gamela; análise funcional da harmonia.

No compasso 9, no qual o tema é reiniciado, também é harmonizado com um acorde em disposição quartal $Bm7(11)$. Ao retomar o ritmo harmônico a partir do compasso 10, o acorde de empréstimo $Dm7(9)$ ($Im7$) é adicionado. Este movimento de 2ª descendente – $Em7(9) \rightarrow Dm7(9)$ – interrompe o movimento de 4ª justa que predomina na canção, com isso, há novamente uma mudança significativa da função melódica: a nota *Sol* que antes exercia função estrutural 3ª menor, passa a exercer função de nota de tensão, 11ª justa.

Nos dois últimos compassos da terceira quadratura (c. 11-12) a trama harmônica apresenta acordes oriundos de tonalidades mais remotas e resoluções surpreendentes. O meio de preparação $G\#m7(11) \rightarrow G7(\#11)$ ($IIm7 \rightarrow SubV7/IIIIm7$) (c. 11) resolve não no $F\#m7$, como era de se esperar, mas no $D7M/A$. Ressalta-se que ao colocar o baixo na 5ª do acorde $D7M$ (2ª inversão), a resolução é suavizada pelo passo de semitom entres as notas $sol\# \rightarrow lá$. Na sequência ocorre uma preparação similar à anterior, no entanto, o ritmo harmônico é alterado para quatro acordes por compasso (c. 12), algo peculiar nesse tipo de procedimento. A expectativa de resolução da preparação $C\#m7(9) \rightarrow C7(\#11)$ (c. 12) é o acorde $Bm7$ ($VIIm7$, relativo de $D7M$), no entanto, resolve-se no $D7M/F\#$.

De acordo com Freitas (2011), este procedimento é conhecido como “equiparação tonal” ou “cadências truncadas (conhecidas como cadências deceptivas, enganosas, quebradas, interrompidas, etc.) – nas quais o surpreendente acorde de chegada é claramente distinto daquele que seria o esperado” (p. 708). Freitas descreve que:

Numa progressão cadencial tipo “S→D→X” [onde “X” é algum acorde ou área tonal capaz de atuar como um “lugar de chegada” no âmbito da tonalidade harmônica francamente expandida]: qualquer acorde pertencente ao conjunto “S” [subdominante], possui potencial para se combinar com qualquer configuração pertencente ao conjunto “D” [dominante] rumo a uma resolução sobre qualquer um dos acordes escolhidos no mesmo conjunto funcional em que se encontra “X” (FREITAS, 1995, p. 160).

No trecho em questão (c. 12), tanto o $F\#m7$ (IIIIm7) como o $Bm7$ (VIIm7) possuem função Tônica. Assim, a exploração das funções harmônicas ambíguas e comuns possibilitam “o uso de uma tônica para resolver a dominante de outra” (DUDEQUE, 2005a, p. 124 *apud* FREITAS, 2011 p. 706). Para Freitas, “essa relação de múltiplos significados (positivamente ambíguos e superpostos) pode ser compreendida como uma generalização da cadência de engano”, onde a resolução da dominante (subV7) se dá através de uma equiparação entre funções, no caso do exemplo acima, entre as relativas $D7M - Bm7$ e, antirelativas $D7M - F\#m7$. Esse recurso é por vezes chamado na *jazz theory* de “*The back door progression*” (progressão pela porta dos fundos) ou “*Back-door cadence*” (COKER, KNAPP e VINCENT, 1997, p. 23-25; RAWLINS e BAHHA, 2005, p. 94-95, *apud*, FREITAS, 2011, p. 708).

A última quadratura é iniciada com o $G7M$ (IV7M) e, em seguida, há uma ampliação harmônica da cadência que prepara o $F\#7M$ (c. 15); nessa preparação são utilizadas as dominantes principal $C\#7$ (V7) e substituta $G7$ (subV7), sendo o $G\#m7$ (IIIm7 cadencial) interposto entre essas as duas dominantes (c. 14). Após a resolução no $F\#7M$, a sessão é finalizada com os graus diatônicos subsequentes (IIIm7, IIIIm7), semelhantemente aos compassos 7 e 8.

Ante ao exposto, é possível considerar que Gamela dialoga com músicos de sua geração, pois o uso de meios de preparação sofisticados, surpreendentes, é um comportamento recorrente entre músicos consagrados da época. A ocorrência da cadência do tipo: “*The back door progression*”, por exemplo, é listada por diversos estudiosos sobre o assunto. Destacam-se aqui, algumas dessas ocorrências apresentadas por Freitas (2011):

- a. Aplicação nos compassos iniciais de *Monk's Mood*, Thelonious Monk, 1946: $F\#m7 \rightarrow Bb7(\#11) \rightarrow C7M$ – equiparação entre relativas (T) (FREITAS, 2011, p. 710)
- b. Aplicação na preparação para a terceira quadratura de *Four*, Miles Davis, 1954: $Fm7 \rightarrow Bb7 \rightarrow C7M$ – equiparação entre relativas (S) (FREITAS, 2011, p. 710)

- c. Aplicação na preparação para a segunda quadratura de *Meditação*, Tom Jobim e Newton Mendonça, 1959: $C\#m7 \rightarrow F\#7 \rightarrow G$ – equiparação entre antirelativas (T) (cf. MERHY, 2001, p. 280, *apud*, FREITAS, 2011, p. 714).
- d. aplicação nos dois compassos iniciais de *Preciso aprender a ser só*, Marcos Valle e Sérgio Valle, 1963: $C\#m7 \rightarrow F\#7 \rightarrow G7M$ – equiparação entre antirelativas (T) (cf. MERHY, 2001, p. 283, *apud* FREITAS, 2011, p. 714).

Ao rememorar a trajetória de Gamela, mais especificamente sua atuação na *big-band*, é possível afirmar o músico aprendeu e incorporou diversos procedimentos harmônicos a partir da prática do repertório em voga na época. De modo que, tais procedimentos foram, posteriormente, replicados em seus arranjos. Nesse sentido, este exemplo ilustra os comentários de Tavares (2018) e Branco (2016) descritos no subitem 1.3 *Formação musical de Gamela*. De acordo com Tavares (2018), Gamela vem de uma geração na qual as bandas de baile tocavam um “repertório que era muitíssimo rico”, formado por standards americanos apresentados em *Big Bands*: “ele conviveu com essa turma que fazia música de alto nível” (TAVARES, 2018, n.p.). Branco (2016) informa que nas conversas com Gamela abordava questões de harmonia, segundo o maestro, o violonista era fascinado pelas diversas possibilidades de harmonização, isso o motivava: “ele gostava, não tinha aquele negócio, é esse acorde e pronto, a gente analisava” (BRANCO, 2016, n.p.).

3.5 Exemplo 5: *Eu sei que vou te amar* (A. C. Jobim e V. de Moraes) – sessão

Lead sheet da canção:

Songbook □ Tom Jobim

The lead sheet consists of eight staves of music. The chords are as follows:

- Staff 1: C7M, Eb°, Dm7, D#°
- Staff 2: Em7, E7(#5), F7M, Fm6
- Staff 3: Em7, Eb°, Dm7, G7(#5), E7(13)
- Staff 4: A7(b9), D7(9), Abm6, C7M
- Staff 5: Eb°, Dm7, G7(b9), Gm7
- Staff 6: C7(#5), F7M, Fm6, C7M/E
- Staff 7: Eb°, Em7(b5), A7(b9), D7(9)
- Staff 8: G7(13), G7(b9), F#m7(b5), Fm6, C9

Fig. 20: *Eu sei que vou te amar* (A. C. Jobim e Vinícius de Moraes); lead sheet (CHEDIAK, 1994).

B

1 F#m7 2 3 F^o 4

III^m7 bIII^o

5 Em7 6 7 A7(#5) 8

II^m7 V7

9 F#7(b9) 10 11 B7(b9) 12

(V7/VI^m7) (V7/II^m7)

13 E7(9) 14 15 Bbm6 [A7alt] 16

(V7/V7) V7

Ex. 5a: *Eu sei que vou te amar* (A. C. Jobim e Vinícius de Moraes), sessão B; cifa em Ré-maior; análise funcional da harmonia.

e ca_____ da ver_____ so

B

Gm7/F D6(9)/F# Gm7 F#m7 F^o (b13)

1 2 3 4

I7M IV^m7 III^m7 bIII^o

contorno melódico (NP)

meu se ___rá pra

5 Em7 6 Em7(#5) 7 A7(9,b9)/C# 8 A7(9)

II^m7 V7

contorno melódico (NP)

contracanto ativo

Ex. 5b: *Eu sei que vou te amar* (A. C. Jobim e Vinícius de Moraes, sessão B (c. 1-8); arranjo: Gamela; análise funcional da harmonia.

Na primeira quadratura desse exemplo, Gamela preserva parte da harmonia apresentada no *lead sheet*. Nota-se que o acorde $D6(9)/F\#$ (c. 1), em disposição quartal, pode ser interpretado como $F\#m7(11)$. O acorde $Gm7$ (c. 2) é utilizado como uma aproximação cromática descendente para o $F\#m7$ (c. 4). Este acorde é mantido no compasso 3, e substituí assim, o F^o (Ex. 5a, c. 3). No compasso 4 observa-se o contorno melódico

formado por *notas de passagem* adicionadas à melodia original. Este recurso melódico, comum em interpretações jazzísticas, é realizado também no compasso 8.

Na segunda quadratura destaca-se o *contracanto ativo*³⁸ (GUEST, 1996) formado pela combinação de arpejos e passagens cromáticas produzidas pela movimentação de notas de tensão, em contraste com as notas longas da melodia. Este contracanto prossegue até o compasso 12.

te _____ di _____ zer que eu

9 $F\#7(b9)/E$ $F\#7(b9)/E$ $F7(9,13)/E_b$ NP $B7(b9)$

contracanto > ativo $V7/VIm7$ $subV7/IIIm7$ $V7/IIIm7$

sei que vou a ___ mar por to ___ da mi ___ nha vi ___ da eu...

13 $Dm7(9)$ $G7(b9)$ $Bb7M$ $Bm7(b5)$ $Bb7(\#11)$

D:	$Im7$	$IV7(blues)$	$bVI7M$	$IV7$	$bVI7M$
C:	$IIIm7$	$V7$	$bVII7M$	$VIIIm7(b5)$	$bVII7M$

Ex. 5c: *Eu sei que vou te amar* (A. C. Jobim e Vinícius de Moraes, sessão B (c. 9-16); arranjo: Gamela; análise funcional da harmonia.

Na terceira quadratura, nota-se o uso de acordes dominantes cujos *voicings*, dispostos na 3ª inversão, são montados nas quatro primeiras cordas do instrumento (c. 9-11). A progressão nesse trecho apresenta as dominantes: $F\#7$ ($V7/VIm7$) e $B7$ ($V7/IIIm7$) (c. 9 e 12), sendo a dominante substituta $F7$ ($subV7/IIIm7$) interposta entre essas dominantes (c. 11). Essa progressão configura-se como uma preparação para o segundo grau $Em7$ ($IIIm7$), no entanto, a harmonia toma outro rumo.

Na quadratura seguinte, Gamela propõe uma rearmonização utilizando acordes de *empréstimo modal* em todo o trecho. Especificamente, são utilizados os graus: $Im7$ (c.

³⁸ Contracanto ativo: contracanto normalmente livre, com ideias rítmicas independentes do canto, podendo se movimentar quando o canto está parado ou passivo, ou reforçar ataques do canto ou, ainda, reforçar ataques rítmicos onde o canto não o faz (GUEST, 1996, p. 110).

13), IV7 (c. 14 e 16), bVI7M (c. 15 e 16). Nota-se que o acorde *Bm7(b5)* pode ser analisado como *G7(9)/B* (IV7).

É interessante ainda observar que este trecho (c. 13-16) admite a possibilidade de análise em *Dó-maior*, área tonal que possui relações remotas com a área tonal vigente: *Ré-maior*. Este contexto ambíguo desestabiliza o centro tonal. Trata-se de um procedimento avançado que requer verificações analíticas pertinentes. No entanto, muito embora tais harmonizações sejam plausíveis de explicações sistematizadas, a probabilidade de que Gamela tenha se pautado nesse tipo de conhecimento é mínima. Entende-se portanto, que prosseguir nessa direção corre-se o risco de perder o foco de ilustrar o pensamento musical de Gamela, posto que as escolhas harmônicas do violonista são pautadas em sua vivência musical e impressões subjetivas. A propósito, ambiguidade do centro tonal nos compassos 13 ao 16, sugerida por Gamela, pode ter sido ocasionada pelo sentido da letra da canção, uma vez que os versos “*Eu sei que vou te amar por toda minha vida*” e “*Eu sei que vou chorar a cada ausência tua*” são antagônicos entre si, o que denota uma situação de ambiguidade vivida pelo personagem:

E cada verso meu será
Pra te dizer que **eu sei que vou te amar**
Por toda minha vida
(sessão B, correspondente ao exemplo 8)

Eu sei que vou chorar
A cada ausência tua eu vou chorar
Mas cada volta tua há de apagar
O que essa ausência tua me causou
(Sessão A')

Pontua-se que esse tipo de abordagem, muito embora seja especulativa, é pertinente ao objetivo de retratar esse traço marcante da concepção musical de Gamela. Assim, nas análises que se seguem, aspectos do sentido e significado musical serão considerados.

3.6 Exemplo 6: *Carinhoso* (Pixinguinha e João de Barro) – Sessão A

Lead sheet da canção:

Carinhoso

Pixinguinha e João de Barro

choro $\text{♩} = 60$

The lead sheet for "Carinhoso" is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a "choro" tempo marking and a tempo of 60. The second system has a first ending bracket labeled "A" and a second ending bracket labeled "B". The third system has a first ending bracket labeled "A". The fourth system has a first ending bracket labeled "B". The fifth system has a first ending bracket labeled "B". The sixth system has a first ending bracket labeled "B". Chord symbols are provided for the bass line throughout the piece.

Fig. 21: *Carinhoso* (Pixinguinha e João de Barro); lead sheet (CHEDIAK, 2007)

Ex. 6a: *Carinhoso* (Pixinguinha e João de Barro), sessão A (c. 1-8);
cifra em Lá-maior; análise funcional da harmonia.

Ex. 6b: *Carinhoso* (Pixinguinha e João de Barro) sessão A (c. 1-8);
arranjo: Gamela; análise funcional da harmonia.

Como ponto de partida, retoma-se aqui a explicação de Gamela sobre esse trecho da canção.

A letra, diz que o cara saiu para rua para procurar um coração que batesse igual dele, quer dizer, pretendia achar a pessoa correta, e assim, o coração bater feliz. Então aquela parte da quinta aumentada não pertence à melodia, na primeira parte eu deixei, por que pode representar o passo do cara que saiu para rua. Mas na parte: “meu coração bate feliz”, se eu fizer a mesma coisa, quer dizer que o cara deu um ataque do coração e morreu de infarto! Então eu meti o intervalo de quarta, porque este, representa luz, muita claridade, muita paz, então ele encontrou a pessoa. Então eu aproveitei a terça do acorde, *C#m*, que é a nota mi, e em cima dessa nota, como eu já tenho liberdade, eu coloquei outro acorde, um *Dm7(9)*. Porque pra mim, tudo é tudo nada é tudo, como Schoenberg, eu não gosto muito de ouvir o Schoenberg, porque ele é muito pesado, mas eu penso como ele pensa. Até me falam o que eu sou a reencarnação dele, mas não é assim também... (BARROS, 2007c, n.p.)

Na primeira quadratura, Gamela praticamente mantém os acordes da harmonia apresentada no *lead sheet*, adicionando a nota de tensão *Si* (9^a maior) no acorde *A7M*. A

combinação do arpejo deste acorde com as movimentações cromáticas (5^ª) ascendentes e descendentes formam um *contracanto ativo* presente nos compassos 1 e 2 e replicado nos compassos 3 e 4. De acordo com Gamela, essas movimentações podem “representar o passo do *cara* que saiu para rua” à procura da mulher amada. Nota-se que Gamela atribui o significado, não ao verso que está sendo harmonizado: “*meu coração, não sei por que*”, mas à situação posteriormente descrita: “*e pelas ruas vou te seguindo*”, ou seja, ele considera todo contexto da narrativa. A analogia entre o “*passo*” de semitons e o “*passo*” da pessoa parece plausível, uma vez que o próprio sentido homônimo da palavra dá margem para esta interpretação.

Ao explicar o motivo da utilização do acorde *Dm7(9)* no compasso 5, ao invés de continuar a utilizar as movimentações cromáticas (5, #5, 6) características da canção, o músico sugere que o movimento de quarta justa, *Am6*→*Dm7(9)* é o mais adequado para o trecho, pois, “representa luz, muita claridade, muita paz, então, ele encontrou a pessoa”. Esse tipo de interpretação envolve impressões mais subjetivas, e pressupõe um amplo conjunto de parâmetros. Para uma análise mais precisa, seria necessário uma investigação sobre o efeito, ou, a representação do “intervalo” e do movimento de quarta justa, na história e na memória artística e teórica da cultura tonal (FREITAS, 2011) e, portanto demanda estudos posteriores. Por ora, o comentário de Freitas (2011) sobre a canção “Sampa” (Caetano Veloso), pode elucidar alguns pontos aqui pretendidos.

Os versos narram a trama das funções harmônicas e, por seu turno, a trilha sonora das funções ambientais o sentido dos versos. Parafraseando os comentários que Rónai (2000, p. 18) faz a respeito de um Lied de Schubert pode-se dizer que, também aqui: a canção ilustra o imbricamento entre texto literário e texto musical. Nada é deixado ao acaso, as nuances do poema são “traduzidas” em acordes (FREITAS, 2011, p. 20)

A harmonia na segunda quadratura é totalmente modificada por Gamela. O *C#m7* (III^m7) que persiste na harmonia apresentada no *lead sheet* é substituído por uma progressão que mescla acordes diatônicos com função tônica (T) – *C#m7* e *A7M* (#11) (c. 6) com acordes de empréstimo modal com função subdominante (S) – *Dm7(9)*, *G7(13)* e *G7(9)* (c. 5 e 6). O jogo de relações entre essas duas funções dinamiza a progressão devido ao contraste entre “repouso” e “afastamento repouso” (FREITAS, 1995). Aqui, pode-se arriscar dizer que, a progressão harmônica correspondente ao verso: “*bate feliz quando te vê*”, faz alusão ao movimento da “batida do coração”, ocasionada pelo sentimento do personagem ao ver a pessoa amada, uma vez que, o ambiente harmônico é movimentado

pela alternância entre funções T→S (c. 5-6). Em seguida, a tensão produzida pelas dominantes que se sucedem (c. 7-8) pode ser associada à intensificação do sentimento, ao vislumbre, à expectativa que se estabelece no instante seguinte em que o sujeito “vê” a amada. Neste trecho, nota-se o uso de *dominantes substitutas estendidas*, precedidas pelo II cadencial (IIIm7→subV7), até a dominante C#7 (V7/VIm7) (c.7-8), que resolve no F#m7 (VIm7).

3.7 Exemplo 7: *Manhã de carnaval* (Luis Bonfá) – sessão C e coda

Lead sheet da canção:

197

Manhã de Carnaval
(A Day in the Life of a Fool)

Music by Luis Bonfá
Lyric by Carl Sigmand

Medium Bossa Nova

A day in the life of a fool, A
sad and a long, lone - ly day. I walk the
a - ve - nue, hop - ing to run in - to the wel - come
sight of you com - ing my way. I'll
stop just a - cross from your door. But
you're nev - er there an - y more. So
back to my room and here in the gloom I
cry tears of good - bye. Till you
come back to me, that's the way it will be, Ev - 'ry day in the life of a fool.

Fig. 22: *Manhã de carnaval* (Luiz Bonfá); lead sheet (SHER e DUNLAP, 2000, p. 197)

1 C

Am 2 Dm7 Am 3 Dm7 Am 4 Dm7 Em7 5 Am

Im IVm7 Im IVm7 Im IVm7 Vm7 Im

Ex. 7a: *Manhã de carnaval* (Luiz Bonfá), sessão C; cifra em Lá-menor; análise funcional da harmonia.

Canta o meu cora_ção alegria voltou tão feliz a manhã deste a_mor

1 C

Am F6(9) F#m7(9,11) Gm7(9,11) F7M(#11,#9) Gm7(9,11) E7sus(9) → cadência de engano

Am: Im bVI6 harmonização livre/ "sequência afuncional" (bVI7M) Lídio #9 V7

Coda

5 F7M Eb7M Ab7M Bb7M Bb7M(#11) A7M(#11) C#6(9)

Am: bVI7M C: bIII7M bVI 7M bVII I7M (picardia) VI7M submediante III6 mediante bII6 napolitano

Ex. 7b: *Manhã de carnaval* (Luiz Bonfá), sessão C e Coda; arranjo: Gamela; análise funcional da harmonia.

O arranjo para a sessão C da canção “*Manhã de Carnaval*” inicia com um jogo de acordes (c. 2-4) que pode ser visto como uma harmonização livre ou uma *sequência afuncional*, uma vez que os acordes $Gm7(9,11)$ e $F\#m7(9,11)$ não possuem clara relação, ou relação direta, de causa e consequência (preparação/resolução) com as áreas tonais mais firmemente enunciadas nesse trecho (Am : e C :). Em um estudo intitulado: *Progressão e sequência: a norma e transgressão na valoração das escolhas harmônicas em música popular*, Freitas (2013), rememora diversos referenciais estéticos da teoria musical tradicional contrapondo estes referenciais às “interpretações musicológicas a respeito de práticas que antecedem e convivem com a tonalidade” (p. 01). Dentre os referenciais apresentados neste estudo destaca-se a diferenciação entre *sequência* e *progressão* de acordes proposta por Schoenberg:

Uma sequência (*succession*) não tem objetivo; uma progressão almeja um objetivo definido. Alcançar esse objetivo depende da continuação, que pode promovê-lo ou anulá-lo. A progressão tem a função de estabelecer ou contradizer uma tonalidade. [...] uma progressão depende de seu objetivo, ou seja, se sua função é a de estabelecimento, modulação, transição, contraste ou reafirmação.

Uma sequência de acordes pode ser afuncional, nem expressando inequivocamente uma tonalidade, nem requerendo uma continuação clara. Tais sequências são frequentemente utilizadas na música descritiva (SCHOENBERG, 2004, p. 17, *apud* FREITAS, 2013, p. 04)

Após expor diversas ocorrências de “sequências” de acordes no multifacetado cenário atual da música popular, Freitas (2013) argumenta que tais sequências, “contraventoras, anti-progressivas, neomodais, desnaturalizadas, repetitivas etc., podem ser emblematicamente, ou arbitrariamente, empregadas e percebidas como uma espécie de contracultura tonal: algo que nega leis admitidas como legítimas na tonalidade harmônica” (FREITAS, 2013, p. 05).

Prosseguindo a análise, no compasso 4, o acorde *Esus7(9)* prepara a resolução na Tônica (*Am7*), porém, resolve no *F7M* (*VI7M*) (c. 5), dando início à *Coda*. Essa *cadência de engano* anuncia a mudança para a área tonal de *Dó-maior*, cuja progressão é constituída de acordes de *empréstimo modal* do tipo téttrade *7M* (c. 5-7). De acordo com Almada (2009) a modulação pode ser utilizada com o intuito de causar o contraste tonal, um recurso eficaz que busca “a alternância do ambiente sonoro, a fuga da monotonia e/ou a mudança psicológica causada pelo aparecimento de novas cores harmônicas” (ALMADA, 2009, p. 183). Ao remeter-se este procedimento à trama da narrativa, tal mudança pode ser considerada como uma alusão ao novo estado de ânimo vivenciado pelo personagem no verso correspondente: *Canta o meu coração/ a alegria voltou/ tão feliz a manhã/ deste amor*.

O direcionamento para terminação em *Picardia*³⁹ é presumível, pois, é um recurso “tradicional”. A propósito, este recurso é utilizado tanto por Luiz Bonfá⁴⁰ como por Baden Powell⁴¹, para finalizar esta canção. No arranjo de Gamela, ao ser precedido pela área tonal de *Dó-maior* (c. 5-7), o acorde *A7M*, pode ser visto como a inauguração de uma nova área tonal: região da *submediante* em *Dó-maior* ou tônica em *Lá-maior*. A terminação no *C#(6,9)*, acorde *napolitano*⁴² (enarmônico de *Db(6,9)*), reforça a ideia de inconclusão. Aproximando-se da perspectiva de Gamela, muito embora essa terminação

³⁹ *Picardia*: intervalo de terça maior que se apresenta no acorde final de um segmento ou peça no modo menor, transformando este acorde final, que pela ambientação tonal precedente anuncia-se como acorde diatonicamente menor, em acorde maior (FREITAS, 2011, p. 22)

⁴⁰ Luiz Bonfá: manhã de carnaval, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FM97agVI50E>>

⁴¹ Baden Powell: manhã de carnaval disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GGoca5m-loY>>

⁴² Recebe o nome de acorde napolitano ou de sexta napolitana aquele acorde maior, com fundamental sobre o segundo grau da escala menor alterado um semitom para baixo, daí o termo de cifra *bII7M*. O Termo napolitano é explicado por Koellreutter como um apelido “devido ao frequente emprego deste acorde pela escola napolitana de ópera no século XVII (Alessandro Scarlatti) (FREITAS, 1995, p. 40).

rompa com a “tradição” da *picardia*, se alinha com a narrativa da canção. Dado o contexto da narrativa, o último acorde do arranjo não poderia remeter a um final, mas, a uma possível continuidade, no caso, ao recomeço de um relacionamento, pois, naquela “*feliz manhã de carnaval*” a “*alegria voltou*”, e deverá continuar. Vale lembrar que de acordo com Guest (2000), “o encadeamento harmônico que para, em qualquer acorde” (p. 56), configura-se como uma *cadência interrompida*, sendo esta cadência correspondente à *reticências* na literatura⁴³.

Os três últimos exemplos analisados ilustram os argumentos de Gamela no subitem 2.4.3. *Gamela, e suas explicações*, onde se descreve que o músico desenvolveu uma linguagem própria, baseado em analogias e metáforas, pois, em sua visão, a música não pode ser explicada em termos técnicos ou por números. Para Gamela, em um arranjo, a sonoridade dos acordes deve remeter à situação expressa pela letra da música. Sendo esta habilidade precedida por intensa prática e vasto vocabulário harmônico.

⁴³ Guest (2000) realiza uma correspondência entre as cadências e as inflexões e pontuações na língua falada. Para este autor, a grande responsável pelo som das cadências, sua inflexão conclusiva ou suspensiva, é combinação das funções harmônicas (GUEST, 2000, p. 56).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação e contextualização da trajetória de Gamela possibilitou esclarecer diversos aspectos de sua concepção musical e do processo de desenvolvimento de sua metodologia de ensino do violão. Tendo em vista que ao desenvolver a narrativa, o pesquisador se vale de provas e indícios, criteriosamente selecionados e “dispostos em uma rede de analogias e combinações de modo a revelar significados” (PESAVENTO, 2012, p. 30), as informações coletadas em diversas fontes possibilitaram narrar fatos históricos e registrar informações relevantes da biografia de Gamela.

Foram observados diversos aspectos históricos, sociais e culturais que fizeram parte da formação musical de Gamela, de sua experiência profissional e atuação em Brasília. Dessa forma, a presente pesquisa busca contribuir para a divulgação de um dos protagonistas do violão brasileiro e disponibiliza informações profícuas para história do violão e o seu ensino.

Como informado no capítulo 1, Gamela vivenciou um fenômeno cultural importante, representado pelas orquestras de baile no interior de São Paulo nas décadas de 1950 e 1960. Suas interações, bem como o seu comportamento frente aos desafios profissionais neste cenário, proporcionaram ao músico uma concepção musical sólida, que embasou sua personalidade como violonista e, posteriormente, como educador. As correspondências entre a formação do músico e suas principais referências estilísticas, que contemplam a bossa-nova e o *jazz*, evidenciam a pertinência dos elementos que constituem sua forma peculiar de tocar e produzir arranjos.

Ao observar o panorama de Brasília no período em que Gamela atuou nesta cidade, percebe-se um contingente de situações que colaboraram para o êxito do músico. O crescimento demográfico, a multiplicidade de culturas, os padrões de sociabilidade e o cotidiano da cidade, dentre outros fatores, propiciaram um cenário oportuno para Gamela desenvolver seu trabalho. Vale lembrar que na década de 1970, quando Gamela começou a desenvolver seu trabalho, a música brasileira atravessava o período “pós-bossa nova”, momento no qual este gênero exercia influência significativa em diversos músicos brasileiros (NAVES, 2000).

Em Brasília, Gamela encontrou seu caminho como educador, e tomou esse ofício como sua missão de vida. Os relatos de Gamela, e daqueles que estavam à sua volta, expressam o prazer do músico em compartilhar seus conhecimentos e contribuir para a

formação musical e educacional do indivíduo. Entende-se que exercer esse ofício não foi tarefa fácil, pois as realidades vivenciadas por um músico autodidata e autônomo denotam certa instabilidade de ordem econômica e social. No entanto, a qualidade musical de sua obra e empenho de Gamela em ensinar, trouxeram contribuições significativas para a formação de uma geração de músicos, sendo possível afirmar que sua atuação teve grande influência no meio artístico brasileiro e nacional.

O mapeamento do material produzido por Gamela, realizado a partir dos conceitos utilizados na arquivologia musical para organização e catalogação de manuscritos (COTTA, 2000), possibilitou verificar que Gamela aborda um repertório voltado principalmente para a bossa nova e o *jazz*. Podendo-se inferir que em sua abordagem didática, o mestre intenciona colocar o aluno, mesmo o iniciante, em contato com gêneros musicais com maior nível de elaboração. A quantidade de peças constatadas no mapeamento do material produzido por Gamela demonstra a dedicação do mestre em preparar e sistematizar o repertório a ser estudado pelos alunos.

Com a prerrogativa de que a concepção musical de Gamela e seu pensamento pedagógico envolvem informações que vão além daquelas cristalizadas em seus textos musicais, buscou-se aprofundar o estudo de modo a mapear o horizonte de ideias que compõem a sua concepção sobre a música e seu ensino.

A partir de pressupostos teóricos da Fenomenologia buscou-se descrever o conjunto de fenômenos que apontassem as características da concepção musical de Gamela. Em uma abordagem fenomenológica (HUSSERL, 2000; NACHMANOWICZ, 2007), a descrição visa apreender aquilo que se apresenta de forma clara à percepção, ou seja, as informações absolutamente dadas e evidentes. Como resultado desse tipo de procedimento, foi possível assinalar diversos aspectos da concepção musical do violonista relativos a: 1) sua motivação; 2) sua abordagem prática 3) suas convicções 4) seu sistema de notação e 5) concepção harmônica do instrumento.

Os depoimentos de Gamela e as entrevistas realizadas com ex-alunos que estudaram esse repertório apontam para um método de ensino de violão com foco na prática, cujo conteúdo foi desenvolvido de maneira a que o aluno fosse instigado e motivado pela própria sonoridade do arranjo executado. Observa-se neste estudo a confluência de opiniões de que essa sonoridade interessante é gerada, principalmente pelos procedimentos harmônicos empregados nos arranjos. Dentre os recursos inerentes ao método, destaca-se ainda o inovador sistema de notação que propicia ao aluno a

visualização do posicionamento da mão esquerda e da execução da mão direita. Os relatos descritos indicam que esse recurso tem um impacto significativo na eficiência do estudo do violão.

Após investigações referentes à biografia, ao material produzido por Gamela e ter delimitado prováveis características de sua concepção, buscou-se articular as informações disponíveis sobre o modo pelo qual Gamela desenvolvia suas atividades, ou seja, seu *modus operandi*. Para tanto foram utilizados alguns parâmetros teóricos pertinentes à História Cultural, tais como: as noções de representação (CHARTIER, 2002); cotidiano (CERTEAU, 1998; MATOS, 2002).

Foram investigados aspectos do autodidatismo de Gamela, de sua personalidade e, do modo como conduzia as atividades em sua “salinha”. Estes aspectos mostraram-se elementos fundamentais no método de Gamela, uma vez que interferem diretamente na interação professor/aluno e, conseqüentemente, na assimilação dos conteúdos propostos pelo mestre.

Faziam parte do *modus operandi* de Gamela: as sugestões discográficas e o modo de escuta, os “bate-papos” na aulas, suas explicações musicais e valorações estéticas, Pode-se ainda acrescentar a essa lista: o professor sem diploma, radical e acessível, irônico e sincero, rabugento e jocoso, de espírito forte e corpo enfraquecido. A identificação de subjetividades e pontos de conflito trazem a noção da “atmosfera” daquele lugar, ou seja, das conversas e controvérsias, dos risos e discussões, dos momentos de empatia e antipatia, das conquistas e decepções, dentre outros fatores que compunham a dinâmica daquele grupo que “orbitava” a “salinha do Gamela”. Ali, houve uma “efervescência” de informações ocasionada tanto por práticas musicais como não musicais, conduzidas por aquele que é considerado o “fazedor de músico”.

Ao articular as informações constatadas na pesquisa, o termo “fazedor de músico” adquire novos sentidos e significados que permitem compreender o modo como esta realidade social, acerca de Gamela, foi “construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 2002). Como informado no subitem 1.3, a formação de Gamela sobrevém das classificações e do estudo intenso de obras que o influenciaram, bem como da experiência em *performances* e do convívio com outros músicos. Entende-se que a partir da reelaboração desse arcabouço de conhecimento, Gamela desenvolveu sua concepção de ensino musical e estabeleceu assim um conjunto práticas violonística próprias. Tais práticas foram dispostas e experimentadas por um número expressivo de estudantes,

amadores e profissionais da música, de modo que os registros históricos aqui constatados evidenciam que diversos músicos, hoje consagrados no Brasil e no exterior, incorporaram os ensinamentos de Gamela em seus currículos.

Ao refletir sobre o modo pelo qual Gamela instruía seus alunos, observou-se que, por não dominar a linguagem musical técnica, suas explicações eram pautadas em valorações e artifícios retóricos que apresentam pontos de convergência com diversas correntes de pensamentos estéticos e filosóficos. A recorrência de assuntos de enfoque subjetivo presentes em suas falas denuncia o interesse de Gamela em desenvolver em seus alunos habilidades ligadas à subjetividade musical, tais como: a capacidade de imaginação, de abstração e criação, de modo que os alunos pudessem aliar esse tipo de conhecimento às habilidades técnicas, adquiridas, também, pelo ensino tradicional. Entende-se que essa concepção de Gamela permeia todo seu trabalho, e configura-se portanto, como um diferencial importante de sua Escola de violão.

De acordo com Thomaz (2018), as abordagens pedagógicas ligadas ao violão popular brasileiro estão inseridas em um conjunto de manifestações que não se apresentam claramente delimitadas, muito, devido ao caráter multifacetado do instrumento. No entanto, acredita-se que o presente trabalho é uma resposta positiva ao problema abordado por este autor, uma vez que Gamela é um, dentre diversos violonistas de diferentes regiões que podem ter seus trabalhos reconhecidos como uma Escola de violão brasileira, ou seja, como um sistema, ou tendência estilística que se notabilizou pelo conjunto de princípios técnicos e estéticos que influenciaram outros violonistas.

A análise de amostras de seu repertório possibilitou ilustrar alguns procedimentos correspondentes à concepção do músico descrita na pesquisa. Nas amostras analisadas percebe-se uma visão contemporânea da exploração dos recursos tonais utilizados no *jazz* e na música popular brasileira, como por exemplo: uso de notas de tensão, encadeamentos por nexos harmônicos, acordes de empréstimo modal, acordes quartais, pluralidade harmônica e diversos meios de preparação. Verifica-se ainda a recorrências de alguns recursos utilizados na elaboração dos arranjos: 1) alteração ritmo harmônico, 2) utilização inflexões melódicas para criação de linhas melódicas intermediárias, 3) acordes em disposição quartal, 4) rearmonizações com acordes ou progressões procedentes de tonalidades mais remotas e 5) aplicação de *pluralidade* harmônica, principalmente do acorde meio-diminuto.

Dado a importância que Gamela atribui à narrativa da canção nas escolhas dos procedimentos harmônicos, questões relativas ao significado musical foram consideradas em algumas análises. Nesse sentido, utilizou-se algumas analogias e nuances interpretativas visando uma aproximação com o pensamento musical de Gamela.

Ante ao exposto, é plausível afirmar que os arranjos de Gamela são o ponto nodal de sua metodologia, pois, é ao mesmo tempo produto e causa, é o resultado de um processo e o início de outro. Dado que, o conhecimento adquirido por Gamela em sua trajetória é condensado em textos musicais, que por sua vez, são utilizados, inicialmente, como caminho para o aprendizado da mecânica e técnica violonística, e posteriormente, como uma ponte que integra este aprendizado às questões subjetivas e estéticas na música.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFIUNE JÚNIOR F. J.; ROSA, Robervaldo, L. **Cenários, gêneros e músicos na cidade de Brasília: aproximações entre Mestre Gamela e o contexto na capital.** In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, 8., 2018 Pirenópolis, 17-21 Jul. **Anais.** Goiânia: UFG, 2018.

ALBIN, Ricardo C. **O livro de ouro da MPB.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALVES MAZZOTI, Alda J., GEWANDSZNAJDER, Fernando. **O método nas Ciências Naturais e Sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa.** São Paulo: Pioneira, 1998.

ALMADA, Carlos. **Harmonia funcional / Carlos Almada.** Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.

ARAÚJO, F.; BORÉM, F. **A teoria tonal de Schoenberg: uma proposta para a análise, realização e composição de lead sheets.** *Per Musi*, Belo Horizonte, n.28, 2013, p.35-69.

ARTHUR da Távola. (Paulo Alberto Artur Da Tavola M. M. De Barros). In: **ACERVO do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas.** Disponível em <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/paulo-alberto-artur-da-tavola-m-m-de-barros>>. Acesso em Dez. 2018. Verbetes do acervo.

BARBEITAS, Flavio. **Música, cultura e nação.** *ArteFilosofia.* Ouro Preto, n.2, p. 127-145, janeiro, 2007. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/viewFile/779/735>> Acesso em 20 Out. 2018.

BARROS, Sidney (Gamela). **Chord Melody Gamela.** Brasília: Vip Editora, 1992.

_____. **50 anos de bossa nova em 5 canções.** Brasília: T&M Editora, 2008c.

_____. **Método Gamela – a arte do violão solo para iniciantes.** Brasília: T&M Editora, 2008d.

BIASON, M. A. **Os músicos e seus manuscritos.** *Per Musi*, Belo Horizonte, n.18, 2008, p.17-27.

BOURDIER, Pierre. **Esboço de uma teoria da prática: precedido de três estudos de etnologia kabila.** Oeiras: Celta, 2002.

BRITO, Brasil R. **Bossa Nova.** In: CAMPOS, Augusto de. (org.). **Balanço da bossa e outras bossas.** 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 17-50

CARLOS Barbosa Lima (Antonio Carlos Barbosa Lima). In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira.** Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002.

Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/default.asp>>. Acesso em: 28 nov. 2018. Verbetes do dicionário.

CARVALHO, Marília do E. S. **Progressões rebeldes, dois ensaios sobre harmonia e valoração em música**. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes. Florianópolis, 2018.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Nefil, 2002.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Tom Jobim vol. 2**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.

CHEDIAK, Almir. **Songbook do choro vol. 1**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.

CLÍMACO, Magda de M. **Alegres dias chorões: o choro como Expressão Musical no cotidiano de Brasília. Anos 1960 – Tempo Presente**. Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília. Brasília, 2008. 394p.

COTTA, André Guerra. **O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2000.

DILERMANDO Reis. (Dilermando dos Santos Reis). In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/default.asp>>.. Acesso em: 28 nov. 2018. Verbetes do dicionário.

FREIRE, Vanda L. B. **A História da Música em Questão: Uma Reflexão Metodológica**. *Revista Música*, v. 5, n. 2, p. 152-170. Universidade de São Paulo, São Paulo, Nov. 1994.

FREIRE, Vanda L. B.; AUGUSTO, E. S. **Sobre flores e canhões: canções de protesto em festivais**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.220-230.

FREITAS, Sergio P. R. de. **Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal**. Dissertação (Mestrado em música), Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo, 1995.

_____. **Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular**. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes Campinas, São Paulo, 2010.

_____. **Progressões e sequências: norma e transgressão na valoração das escolhas harmônicas em música popular**. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal, 2013. Disponível em

<https://www.academia.edu/4433063/Progress%C3%B5es_e_sequ%C3%Aancias_norma_e_transgress%C3%A3o_na_valor%C3%A7%C3%A3o_das_escolhas_harm%C3%B4nicas_em_m%C3%BAsica_popular._Progressions_and_successions_norm_and_transgression_in_the_valuation_of_harmonic_choices_inpopular_music._ANPPOM_2013> acesso em 20 Set. 2019.

FUBINI, Enrico. **Estética da música**. Lisboa: Edições 70, 2008.

FURTADO, Fernanda V. **O violão na cidade de Goiânia: trajetória histórica, principais personagens**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016. 219 p.

GERALDO Ribeiro (Geraldo Ribeiro) In: **ACERVO Digital do violão brasileiro**. Por Gilson Nunes. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/visualizar/geraldo-ribeiro>. Acesso em 12 Nov. 2018.

GIL, Antônio C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

GUEST, Ian. **Arranjo: método prático vol. 1**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

GUEST, Ian. **Harmonia: método prático vol. 1**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HOBSBAWM, Eric J. **História social do jazz, 1917**; [tradução: Ângela Noronha]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia**. Tradução Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 2000.

YAMANDÚ. (Yamandú Costa) In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12862/luiz-bonfa>>. Acesso em: 23 de Nov. 2018. Verbete da enciclopédia.

LAKATOS, Eva M. e MARCONI, Marina de A. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2003.

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e Pedagogos, para que?** 3. Ed. São Paulo: Cortez, 2000.

LUIZ Bonfá. (Luiz Floriano Bonfá) In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12862/luiz-bonfa>>. Acesso em: 23 de Nov. 2018. Verbetes da enciclopédia.

LUIZ Bonfá. (Luiz Floriano Bonfá). In: **ACERVO Digital do violão brasileiro**. Por Jorge Carvalho Melo. Disponível em: <<https://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/visualizar/Luiz-Bonfa>>. Acesso em 10 Jan. 2019. Verbetes do acervo.

MAESTRO Branco. (José Roberto Branco). In: **FUNDAÇÃO Instituto Tecnológico de Osasco**. Disponível em <<http://www.fito.edu.br/maestro-branco-recebe-homenagem>>. Acesso em 19 Dez. 2018. Verbetes da fundação.

MAFFESOLI, Michel. **A conquista do presente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MAMMÌ, Lorenzo. **João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova**. Novos Estudos – CEBRAP, N° 34, novembro 1992. p. 63-70

MADEIRA, Maria A. **Formas de sociabilidade e cultura da festa na juventude brasiliense nos anos 90**. In: NUNES, Brasilmar F. et al. (Org.). Brasília: a construção do cotidiano. Brasília, Brasília: Paralelo 15, 1997. p. 253-270.

MANGUEIRA, Bruno R. **Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Campinas, São Paulo, 2006. 99 p.

MARTINS, L. C.; BRANCO, A. U. (2001). **Desenvolvimento moral: considerações teóricas a partir de uma abordagem sociocultural construtivista**. Psicologia: Teoria e Pesquisa (pp. 169-176). Vol. 17, n° 2., disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ptp/v17n2/7877.pdf>> Acesso em 20 Nov. 2018.

MARTINS, José I.; MARTINS, José P. S. **Big bands paulistas: História das orquestras de baile do interior de São Paulo**. São Paulo: Edições Sesc, 2018. Versão do Kindle, não paginado.

MATOS, Maria I. S. de. **Cotidiano e Cultura: história, cidade e trabalho**. 1. ed. Bauru: EDUSC, 2012.

MENEZES, Enrique V. **A música tímida de João Gilberto**. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Música, Universidade de São Paulo, 2012. 135p.

MEDAGLIA, Júlio. **O balanço da Bossa Nova**. In: CAMPOS, Augusto de. (org.). Balanço da bossa e outras bossas. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 67-124

MONGIOVI, Angelo Guimarães. **Chord-Melody: Investigação e Arranjos para Guitarra**. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Comunicação e Arte. Universidade de Aviero, Portugal, 2013.

MOLINA JÚNIOR, Sidney J. **O Violão na Era do Disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream**. Tese (doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006. 351p.

NACHMANOWICZ, Ricardo Miranda. **Fundamentos para uma análise musical fenomenológica**. Dissertação (mestrado em filosofia da música) Universidade Federal de Minas Gerais (2007).

NAPOLITANO, Marcos. **História & música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 120p.

NAVES Santuza C. **Da bossa nova à tropicalia: contenção e excesso na música popular**. Revista brasileira de ciências sociais - vol. 15 No 43 p. 35 - 44 <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v15n43/003.pdf>

NEVES, José M. **Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. Recuperação e propostas para uma sistematização latino-americana**. In: I SIMPÓSIO LATINO AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.137-163 disponível em: <<https://ia600503.us.archive.org/0/items/ArquivosDeManuscritosMusicaisBrasileiros/ArquivosDeManuscritosMusicaisBrasileiros.pdf>> . Acesso em 20 Abr. 2017.

OLIVEIRA Eliézer C. De. **A realidade da ficção: representações da cidade de Goiânia nos contos literários e poemas**. In: V SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA – Culturas e Identidades. ANPUH, v. 17, n. 1, p. 143-164, jan./jun. 2012, Goiânia: UFG, 2012. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4852053.pdf>>. Acesso em 05 Jan. 2019.

OSÓRIO, Patrícia Silva. **Música, performance e sociabilidade no botequim**. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C., VIANNA, Leticia C. R. (org.). As artes populares no Planalto Central: Performance e identidade. Brasília: Verbis Editora, 2010. p. 71-98.

OXFORD. **Dicionário de Português licenciado para Oxford University Press**. Versão digital 2.3.0 (203.16.12) Apple Inc. 2018. Não paginado.

PACHECO, Genil de C. **Que acorde é esse aí? Pluraridade: o processo criativo da ressignificação das estruturas harmônicas e melódicas**. Dissertação (Mestrado em Musicologia) Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Brasília, 2010. 128 p.

PAVIANI, Aldo. **Brasília: cidade e capital**. In: NUNES, Brasilmar F. et al. (Org.). Brasília: a construção do cotidiano. Brasília, DF: Paralelo 15, 1997. p. 37-67.

PENNA, Maura. **A função dos métodos e o papel do professor em questão, “como” ensinar música**. In: Teresa MATEIRO, Beatriz ILARI, (Org.). Pedagogias em educação musical [livro eletrônico]. Curitiba: InterSaberes, 2012. p. 13-24. Disponível em <https://www.academia.edu/25784238/PEDAGOGIAS_EM_EDUCA%C3%87%C3%83O_MUSICAL> Acesso em 20 set. 2017.

PEÇANHA João C. de S. **Samba e Choro em B: as músicas, as notas, e a cena musical na Capital Federal**. In: TEIXEIRA, João G. L. C., VIANNA, Leticia C. R. (org.). As artes populares no Planalto Central: Performance e identidade. Brasília: Verbis Editora, 2010. p. 115-145.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**; 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PIRES, Luciano L. **Dilermando Reis de suas composições**. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1995. 132p.

PODESTÁ Nathan T. de. **O autodidatismo na formação musical: revisão de conceitos e investigação de processos não escolares de aprendizagem e desenvolvimento musical**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto De Artes, São Paulo, 2013. 228 p.

RICOEUR, Paul. **Tempo da narrativa – Tomo 1**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.

ROSA, Robervaldo L. **Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira**. Goiânia: Cãnone Editorial, 2014. 255p.

ROCHA, Marcel Eduardo Leal. **Elaboração de arranjo para guitarra solo**. Dissertação (Mestrado em música) Universidade de Campinas, Instituto de Artes, São Paulo, 2005. 126p.

SANTOS, Mario F dos. **Dicionário de Filosofia e Ciências Culturais** (4 vol). (4ª ed.1966) São Paulo: Matese, 1963.

SANTOS, Mariza V. M. **O patrimônio modernista e a diversidade cultural**. In: NUNES, Brasilmar Ferreira et al. (Org.). Brasília: a construção do cotidiano. Brasília, DF: Paralelo 15, 1997. p. 271-286

SCARDUELLI, Fábio.; FIORINI Carlos F. **O violão na universidade brasileira: um diálogo com docentes através de um questionário**. Per Musi, Belo Horizonte, n.31, 2015, p.215-234. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/pm/n31/1517-7599-pm-31-0215.pdf>> Acesso em 20 nov. 2018

SILVA, Tomaz Tadeu da. **A produção social da identidade e da diferença**. In: SILVA, Tomaz T. (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 73-102.

SHER, Chuck; DUNLAP, Larry. **The new standart real book – a collection of some of greatest songs of the 20th century**. Mansfield Music Grafics and Ann Krinitzky, Berkeley, CA.

SHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Edusp, 1991.

TEIXEIRA, João. G. **Brasília 50 anos: arte e cultura**. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2011.

TIRONHÃO, José R. **Pequena História da Música Popular**. 6ª ed. São Paulo: Art Editora, 1991.

TOFFOLO, Rael B. G.; OLIVEIRA, Luis F. de; OLIVEIRA, André L. G. de. **Crítica da musicologia e apontamentos de fenomenologia**. In. IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais SIMCAM 4, maio 2008. *Anais*, p. 299-406

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da Música Popular Brasileira**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. São Paulo, 1996.

ZUCULOTO, Valci R. M. **As fases da história do rádio brasileiro e as transformações da notícia radiofônica**. In: Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia 4º Encontro do Núcleo Gaúcho de História da Mídia São Borja. 2012. Universidade Federal de Santa Catarina/Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, Florianópolis, Santa Catarina. Disponível em:

<<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009/1/As%20influencias%20historicas%20da%20fase%20ouro%20do%20radio%20comercial%20brasileiro%20nas.pdf>> acesso em 21 Out 2018.

CORPUS DOCUMENTAL

Entrevistas em áudio e vídeo:

BARROS, Sidney (Gamela). **Sidney Barros (Gamela):** entrevista [abr. 2007a]. Entrevistadora: não identificada. Brasília-DF, 2007a. Mídia digital mp3 (28min). Entrevista concedida à Rádio Nacional de Brasília.

_____. **Sidney Barros (Gamela):** entrevista [abr. 2007b]. Entrevistador: Alessandro. Brasília-DF, 2007b. Mídia digital mp3 (21min). Entrevista concedida à Rádio Nacional de Brasília.

_____. **Sidney Barros (Gamela):** entrevista [11 nov. 2007c]. Entrevistador: Lincoln Andrade. Brasília: TV Senado, 2007c. Mídia digital mp4 (30min) Entrevista concedida ao programa Conversa de músico.

_____. **Sidney Barros (Gamela):** entrevista [2008a]. Entrevistador: Beto Almeida Brasília-DF: TV Senado, 2008. Mídia digital mp4 (14min). Entrevista concedida ao programa Espaço Cultural.

_____. **Sidney Barros (Gamela):** entrevista [2008b]. Entrevistador: não identificado Brasília-DF: TV Senado, 2008b. Mídia digital mp4 (16min). Entrevista concedida ao programa Bom dia Brasília.

_____. **Sidney Barros (Gamela)**: entrevista [mar. 2013]. Entrevistadora: Karina Cardoso. Brasília-DF, 2013. Entrevista concedida à Rádio Nacional de Brasília. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=f3Ah8dUEfyA&t=183s>> acesso em 02 fev. 2018.

BRANCO, Maestro. **José Roberto Branco**: entrevista [2016]. Entrevistadores: Genil Castro e André Monteiro. Entrevista concedida ao documentário **Gamela: o fazedor de músico**. No prelo. Mídia digital mp3 (25min), disponibilizada pelos autores.

CASTRO, Genil e MONTEIRO. **Daniel Santiago, Hamilton de Holanda, Nelson Faria, Lula Galvão**: entrevista [2016a]. Entrevistadores: Genil Castro e André Monteiro. Entrevistas concedidas ao documentário Gamela: o fazedor de músico. No prelo. Disponível em *in* CASTRO e MONTEIRO, 2016)

CASTRO, Genil. **Genil Castro Pacheco**: entrevista [set. 2017]. Entrevistador: Nelson Faria. Entrevista concedida para o programa, Um café lá em casa. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ReB9DFXm2TA&t=720s>>. Acesso em 20 Abr. 2018.

FARIA, Nelson. **Nelson Faria**: entrevista [2018b]. Comentários em entrevistas no programa um café lá em casa, Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AGHF2kHIzOI>>. Acesso em 20 Abr. 2018.

GALVÃO, Lula. **Lula Galvão**: entrevista [fev. 2017]. Entrevistador: Nelson Faria. Entrevista concedida para o programa, Um café lá em casa. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FJ5ymP3ocm4&t=715s>>. Acesso em 20 Abr. 2018.

MORAES, Tico de. **Tico de Moraes**: entrevista [out. 2017]. Entrevistador: Nelson Faria. Entrevista concedida para o programa, Um café lá em casa. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=w4JEkIi38Ao&t=674s>>. Acesso em 20 Abr. 2018.

Entrevistas em jornal impresso:

CUNHA, Wanderley. **O Popular**, Goiânia, 30 jan. 1995.

GUIOTE, Alexandre. **Tribuna de Brasília**, Brasília DF, 11 out. 2001. Saber, Toque de mestre, p. 01.

LARA, Jussy. **Gazeta popular**, Anápolis/Goiânia, 15 fev. 2002. Folha Z, Música, p. 02.

LLEDÓ, Maria Júlia. **Hoje em dia**, Brasília DF, 02 nov. 2008. Lançamento, A arte do violão de Gamela. Não paginado.

NANDES, Marcelo. **Caderno Brasília**, 03 nov. 2002. Mestre de instrumentistas virtuosos recomeça depois de cuidar da saúde: A Escola Gamela está de volta. Música, p. 14.

PERSONAGENS DA CIDADE. **Jornal de Brasília**. Brasília, 24 jun. 2000. Personagens da cidade, p. a2.

SUPPA, Christiana. **Correio Brasiliense**. Brasília, 26 out, 2003. Perfil, Gamela, p. 14 e 15.

Entrevistas concedidas a esta pesquisa:

BARROS, Waldira. **Waldira Abrantes Barros**: entrevista [jul. 2018]. Entrevistador: Felício José Afiune Júnior. Goiânia, 2018. Mídia digital mp3 (62min) .Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

BOTELHO, Tristão. **Tristão Botelho**: entrevista [jul. 2018]. Entrevistador: Felício José Afiune Júnior. Goiânia, 2018. Mídia digital mp3 (51min). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

FARIA, Nelson. **Nelson Faria**: entrevista [ago. 2018]. Entrevistador: Felício José Afiune Júnior. Goiânia, 2018. Arquivo digital MP3 (62min). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

MONTEIRO, Alexandre. **Alexandre Monteiro**: entrevista [out. 2018]. Entrevistador: Felício José Afiune Júnior. Goiânia, 2018. Arquivo digital MP3 (56 min). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

RIBEIRO, Gustavo. **Gustavo Ribeiro**: entrevista [ago. 2018]. Entrevistador: Felício José Afiune Júnior. Goiânia, 2018. Arquivo digital MP3 (73 min). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

TAVARES, Paulo A. **Paulo André Tavares**: entrevista [out. 2018]. Entrevistador: Felício José Afiune Júnior. Goiânia, 2018. Arquivo digital MP3 (47min). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

ANEXOS



Serviço Público Federal
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

CERTIDÃO

Certificamos que o projeto de pesquisa intitulado "**MESTRE GAMELA: O VIOLONISTA QUE FEZ 'ESCOLA' NA CENA URBANA DE BRASÍLIA (1973-2013)**", do mestrando Felício José Afiune Júnior foi **aprovado** pela Comissão de Pesquisa da Escola de Música e Artes Cênicas da EMAC-UFG.

Goiânia, 18 de outubro de 2017.

A handwritten signature in black ink, reading 'Nilceia da S. Protásio Campos'.

Prof^a. Dr^a. Nilceia Protásio Campos
Coordenadora da Comissão de Pesquisa da EMAC

A handwritten signature in black ink, reading 'Ana Guiomar Régio Souza'.

Prof^a. Dr^a. Ana Guiomar Régio Souza
Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: MESTRE GAMELA: O VIOLONISTA QUE FEZ ESCOLA NA CENA URBANA DE BRASÍLIA (1973-2013)

Pesquisador: FELICIO JOSE AFIUNE JUNIOR

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 85916017.1.0000.5083

Instituição Proponente: Universidade Federal de Goiás - UFG

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 2.615.585

Apresentação do Projeto:

“A presente pesquisa aborda a trajetória do violonista Sidney Barros (1943 – 2013), conhecido como Mestre Gamela, tendo como foco sua atuação como professor de violão na cidade de Brasília. Pretende-se realizar um recorte temporal que abarca o período de 1973, ano de sua chegada à capital federal, a 2013, ano de seu falecimento, de modo a articular observações relativas à criação e aplicação de seu método de ensino na cena urbana brasileira”.

Hipótese:

Ao investigar o contexto e as circunstâncias nas quais o método de Mestre Gamela foi desenvolvido, poderemos trazer luz aos diversos fatores que contribuíram para a eficiência do mesmo.

Objetivo da Pesquisa:

Investigar a atividade pedagógica de Mestre Gamela no cenário cultural e musical de Brasília no recorte temporal 1973-2013.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Quanto aos riscos, o pesquisador avalia que se os participantes sentirem algum desconforto emocional e psicológico a entrevista poderá ser interrompida pelo bem-estar dos participantes.

Quanto aos benefícios, o pesquisador não prevê nenhum tipo de benefício aos participantes.

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131			
Bairro: Campus Samambaia	CEP: 74.001-970		
UF: GO	Município: GOIANIA		
Telefone: (62)3521-1215	Fax: (62)3521-1163	E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com	



Continuação do Parecer: 2.615.585

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

- O pesquisador prevê riscos aos participantes, estimados em 10;
- O pesquisador não prevê benefícios da pesquisa para os participantes;
- O pesquisador não apresenta os critérios de inclusão e exclusão dos participantes, mas esclarece, no projeto, que serão ex-alunos e profissionais que tiveram a influência do método de ensino de mestre Gamela;
- O pesquisador não indica como chegou a esse número estimado de 10 participantes e as formas de recrutamento dos mesmos;
- O pesquisador apresenta um cronograma com previsão de início das entrevistas a partir de maio de 2018.
- O pesquisador apresentou os roteiros das entrevistas aos participantes da pesquisa.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

- O protocolo está instruído com:
 1. Folha de Rosto;
 2. Termo de Compromisso,
 3. Projeto;
 4. Informações básicas;
 5. TCLE;
 6. Roteiros dos Questionários e questões norteadoras da entrevista no projeto de pesquisa.

Recomendações:

- Apresentar os critérios de inclusão e de exclusão dos participantes da pesquisa, evidenciando como chegou à estimativa de 10 participantes;
- Apresentar as formas de recrutamento dos participantes.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Considerou-se o projeto sem pendências.

Considerações Finais a critério do CEP:

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO, o mesmo foi considerado em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a importância deste Parecer Consubstanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.001-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 2.615.585

deverá encaminhar ao CEP-UFG o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12 e Resolução CNS n. 510/16. O prazo para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa, previsto para abril de 2019.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1031765.pdf	21/03/2018 11:24:02		Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_readequado_Mestre_Gamela.pdf	21/03/2018 10:10:13	FELICIO JOSE AFIUNE JUNIOR	Aceito
Outros	Termo_de_Compromisso.pdf	21/03/2018 09:56:55	FELICIO JOSE AFIUNE JUNIOR	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_readequado.pdf	21/03/2018 09:54:47	FELICIO JOSE AFIUNE JUNIOR	Aceito
Folha de Rosto	Fora_de_rosto_2018.pdf	21/03/2018 09:54:22	FELICIO JOSE AFIUNE JUNIOR	Aceito
Declaração de Instituição e Infraestrutura	Certidao_Felicio.pdf	10/11/2017 16:31:06	FELICIO JOSE AFIUNE JUNIOR	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

GOIANIA, 23 de Abril de 2018

Assinado por:
Geisa Mozzer
(Coordenador)

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.001-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com

TCLE: Waldira Abrantes Barros

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE****COMITÊ DE ÉTICA E PESQUISA**

A presente pesquisa é um estudo sobre a atuação de Mestre Gamela na cidade de Brasília. Considerando sua relevância e influência como professor de violão nesse cenário musical, pretende-se aqui, investigar as características de seu método de ensino, bem como as circunstâncias nas quais este foi desenvolvido, a fim de se compreender os diversos aspectos que tecem o processo no qual tais conhecimentos foram transmitidos. Assim, as informações aqui coletadas poderão contribuir para o aprimoramento da prática e do ensino do violão popular de estudantes e profissionais

A pesquisa irá se desenvolver a partir da análise técnica da obra do artista, bem como da aplicação de formulários e entrevistas semiestruturadas, direcionada exclusivamente a adultos, sendo estes ex-alunos, amigos e familiares de Mestre Gamela. As entrevistas serão realizadas em dias e horários pré-agendados com cada participante, podendo ocorrer de forma presencial ou virtual, sendo estas, gravadas em áudio e/ou vídeo para uma análise posterior.

Nesta pesquisa não serão utilizados nenhum procedimento invasivo ou medicamentoso, portanto, não incorrendo em risco à sua integridade física do entrevistado. A fim de minimizar qualquer tipo de desconforto psicossociais possíveis aos participantes, o pesquisador autor deste estudo buscará de forma qualificada, ética e sigilosa, preservar o anonimato e a privacidade de cada participante. Ressaltando-se ainda que todos os procedimentos adotados na pesquisa estarão sob supervisão técnica de um professor orientador. Para a participação na pesquisa será necessário ao entrevistado dispor de seu tempo. Esclarecemos que:

1. Não haverá nenhum tipo de remuneração financeira pela sua participação na pesquisa;
2. Sua participação na pesquisa é voluntária e é possível retirar seu consentimento a qualquer momento, sem que isso o prejudique;

Comitê de Ética em Pesquisa/CEP

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/PRPPG-UFG, Caixa Postal: 131, Prédio da Reitoria, Piso 1, Campus Samambaia (Campus II) - CEP:74001-970, Goiânia – Goiás, Fone: (55-62) 3521-1215. E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



3. Asseguramos o seu direito de recusar-se a responder às perguntas que ocasionem constrangimentos de alguma natureza;
4. Caso prefira, a sua identidade, bem como de outros participantes serão mantidas em sigilo. Lembrando que este material servirá unicamente, para a realização de estudos, apresentações em eventos e publicações científicas. Assim, rubrique em uma das opções abaixo:
 - () Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;
 - () Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.
5. As entrevistas serão registradas em áudio e/ou vídeo, sendo esse material analisado posteriormente, de modo a contribuir com os objetivos da pesquisa. Assim, rubrique em uma das opções abaixo:
 - () Permito a divulgação da minha imagem e gravação de áudio nos resultados publicados da pesquisa;
 - () Não permito a publicação da minha imagem e gravação de áudio nos resultados publicados da pesquisa.

Em caso de dúvida sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com o pesquisador responsável, Felício José Afíune Júnior, nos telefones: 62 99933 7667. As ligações para o pesquisador poderão ser realizadas a cobrar (90 + 90 + N° do telefone). Ressalta-se que os registros ficarão de posse do pesquisador pelo período de 5 (cinco) anos, sendo, ao final deste período, incineradas. É dada a garantia de que os dados coletados serão utilizados apenas para esta pesquisa e não serão armazenados para estudos futuros.

Mediante o exposto, declaro que cumprirei os requisitos da *Resolução CNS n.º 466/12*, e suas complementares, como pesquisador responsável do projeto intitulado “**Mestre Gamela: o violonista que fez “escola” na cena urbana de Brasília (1973-2013)**”, sob a orientação do professor Dr. Robervaldo Linhares Rosa, no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu-Mestrado em Música, na linha Música Cultura e Sociedade, na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás.

Comitê de Ética em Pesquisa/CEP

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/PRPPG-UFG, Caixa Postal: 131, Prédio da Reitoria, Piso I, Campus Samambaia (Campus II) - CEP:74001-970, Goiânia – Goiás, Fone: (55-62) 3521-1215. E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



Comprometo-me a utilizar os materiais e os dados coletados exclusivamente para os fins previstos no protocolo da pesquisa acima referido e, ainda, a publicar os resultados, sejam eles favoráveis ou não. Aceito as responsabilidades pela condução científica do projeto, considerando a relevância social da pesquisa, o que garante a igual consideração de todos os interesses envolvidos.

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Eu, Waldira Franckes Barros,
RG/ 34708075SP-60 CPF/ 434535681-20 abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa intitulada "Mestre Gamela: o violonista que fez "escola" na cena urbana de Brasília (1973-2013)". Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo pesquisador **Felício José Afiune Júnior** sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local Anápolis....., 15 de Julho..... de 2018.....

Waldira Franckes Barros
Assinatura por extenso do(a) participante

Felício José Afiune Júnior
Pesquisador responsável: Felício José Afiune Júnior

Robervaldo Linhares Rosa
Pesquisador coparticipante e orientador: Dr. Robervaldo Linhares Rosa

Comitê de Ética em Pesquisa/CEP

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/PRPPG-UFG, Caixa Postal: 131, Prédio da Reitoria, Piso 1, Campus Samambaia (Campus II) - CEP:74001-970, Goiânia – Goiás, Fone: (55-62) 3521-1215. E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com

TCLE: Alexandre Moreira Monteiro

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE
COMITÊ DE ÉTICA E PESQUISA

A presente pesquisa é um estudo sobre a atuação de Mestre Gamela na cidade de Brasília. Considerando sua relevância e influência como professor de violão nesse cenário musical, pretende-se aqui, investigar as características de seu método de ensino, bem como as circunstâncias nas quais este foi desenvolvido, a fim de se compreender os diversos aspectos que tecem o processo no qual tais conhecimentos foram transmitidos. Assim, as informações aqui coletadas poderão contribuir para o aprimoramento da prática e do ensino do violão popular de estudantes e profissionais

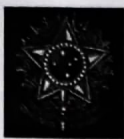
A pesquisa irá se desenvolver a partir da análise técnica da obra do artista, bem como da aplicação de formulários e entrevistas semiestruturadas, direcionada exclusivamente a adultos, sendo estes ex-alunos, amigos e familiares de Mestre Gamela. As entrevistas serão realizadas em dias e horários pré-agendados com cada participante, podendo ocorrer de forma presencial ou virtual, sendo estas, gravadas em áudio e/ou vídeo para uma análise posterior.

Nesta pesquisa não serão utilizados nenhum procedimento invasivo ou medicamentoso, portanto, não incorrendo em risco à sua integridade física do entrevistado. A fim de minimizar qualquer tipo de desconforto psicossociais possíveis aos participantes, o pesquisador autor deste estudo buscará de forma qualificada, ética e sigilosa, preservar o anonimato e a privacidade de cada participante. Ressaltando-se ainda que todos os procedimentos adotados na pesquisa estarão sob supervisão técnica de um professor orientador. Para a participação na pesquisa será necessário ao entrevistado dispor de seu tempo. Esclarecemos que:

1. Não haverá nenhum tipo de remuneração financeira pela sua participação na pesquisa;
2. Sua participação na pesquisa é voluntária e é possível retirar seu consentimento a qualquer momento, sem que isso o prejudique;

Comitê de Ética em Pesquisa/CEP

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/PRPPG-UFG, Caixa Postal 131, Prédio da Reitoria, Piso 1, Campus Samambaia (Campus II) - CEP: 74001-970, Goiânia - Goiás, Fone: (55-62) 3521-1215 E-mail: cep.pipi.ufg@gmail.com



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



3. Asseguramos o seu direito de recusar-se a responder às perguntas que ocasionem constrangimentos de alguma natureza;
4. Caso prefira, a sua identidade, bem como de outros participantes serão mantidas em sigilo. Lembrando que este material servirá unicamente, para a realização de estudos, apresentações em eventos e publicações científicas. Assim, rubrique em uma das opções abaixo:
- () Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;
- () Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.
5. As entrevistas serão registradas em áudio e/ou vídeo, sendo esse material analisado posteriormente, de modo a contribuir com os objetivos da pesquisa. Assim, rubrique em uma das opções abaixo:
- () Permito a divulgação da minha imagem e gravação de áudio nos resultados publicados da pesquisa;
- () Não permito a publicação da minha imagem e gravação de áudio nos resultados publicados da pesquisa.

Em caso de dúvida sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com o pesquisador responsável, Felício José Afíune Júnior, nos telefones: 62 99933 7667. As ligações para o pesquisador poderão ser realizadas a cobrar (90 + 90 + N° do telefone). Ressalta-se que os registros ficarão de posse do pesquisador pelo período de 5 (cinco) anos, sendo, ao final deste período, incineradas. É dada a garantia de que os dados coletados serão utilizados apenas para esta pesquisa e não serão armazenados para estudos futuros.

Mediante o exposto, declaro que cumprirei os requisitos da *Resolução CNS n.º 466/12*, e suas complementares, como pesquisador responsável do projeto intitulado "**Mestre Gamela: o violonista que fez "escola" na cena urbana de Brasília (1973-2013)**", sob a orientação do professor Dr. Robervaldo Linhares Rosa, no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu-Mestrado em Música, na linha Música Cultura e Sociedade, na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás.

Comitê de Ética em Pesquisa/CEP

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/PRPPG-UFG, Caixa Postal: 131, Prédio da Reitoria, Piso I, Campus Samambaia (Campus II) - CEP: 74001-970, Goiânia - Goiás, Fone: (55-62) 3521-1215. E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



Comprometo-me a utilizar os materiais e os dados coletados exclusivamente para os fins previstos no protocolo da pesquisa acima referido e, ainda, a publicar os resultados, sejam eles favoráveis ou não. Aceito as responsabilidades pela condução científica do projeto, considerando a relevância social da pesquisa, o que garante a igual consideração de todos os interesses envolvidos.

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Eu, ALEXANDRE MOREIRA MONTEIRO,
RG/383917 CPF/261.988.861-15 abaixo assinado, concordo em
participar da pesquisa intitulada "**Mestre Gamela: o violonista que fez "escola" na cena
urbana de Brasília (1973-2013)**". Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo
pesquisador **Felício José Afiune Júnior** sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos,
assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me
garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a
qualquer penalidade.

Local: Brasília, de outubro de 2018.

Alexandre Moreira Monteiro
Assinatura por extenso do(a) participante

Felício José Afiune Júnior
Pesquisador responsável: Felício José Afiune Júnior

Robervaldo Linhares Rosa
Pesquisador coparticipante e orientador: Dr. Robervaldo Linhares Rosa

TCLE: Paulo André Tavares

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP**

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE****COMITÊ DE ÉTICA E PESQUISA**

A presente pesquisa é um estudo sobre a atuação de Mestre Gamela na cidade de Brasília. Considerando sua relevância e influência como professor de violão nesse cenário musical, pretende-se aqui, investigar as características de seu método de ensino, bem como as circunstâncias nas quais este foi desenvolvido, a fim de se compreender os diversos aspectos que tecem o processo no qual tais conhecimentos foram transmitidos. Assim, as informações aqui coletadas poderão contribuir para o aprimoramento da prática e do ensino do violão popular de estudantes e profissionais

A pesquisa irá se desenvolver a partir da análise técnica da obra do artista, bem como da aplicação de formulários e entrevistas semiestruturadas, direcionada exclusivamente a adultos, sendo estes ex-alunos, amigos e familiares de Mestre Gamela. As entrevistas serão realizadas em dias e horários pré-agendados com cada participante, podendo ocorrer de forma presencial ou virtual, sendo estas, gravadas em áudio e/ou vídeo para uma análise posterior.

Nesta pesquisa não serão utilizados nenhum procedimento invasivo ou medicamentoso, portanto, não incorrendo em risco à sua integridade física do entrevistado. A fim de minimizar qualquer tipo de desconforto psicossociais possíveis aos participantes, o pesquisador autor deste estudo buscará de forma qualificada, ética e sigilosa, preservar o anonimato e a privacidade de cada participante. Ressaltando-se ainda que todos os procedimentos adotados na pesquisa estarão sob supervisão técnica de um professor orientador. Para a participação na pesquisa será necessário ao entrevistado dispor de seu tempo. Esclarecemos que:

1. Não haverá nenhum tipo de remuneração financeira pela sua participação na pesquisa;
2. Sua participação na pesquisa é voluntária e é possível retirar seu consentimento a qualquer momento, sem que isso o prejudique;

Comitê de Ética em Pesquisa/CEP

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/PRPPG-UFG, Caixa Postal: 131, Prédio da Reitoria, Piso 1, Campus Samambaia (Campus II) - CEP:74001-970, Goiânia – Goiás, Fone: (55-62) 3521-1215. E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



3. Asseguramos o seu direito de recusar-se a responder às perguntas que ocasionem constrangimentos de alguma natureza;
4. Caso prefira, a sua identidade, bem como de outros participantes serão mantidas em sigilo. Lembrando que este material servirá unicamente, para a realização de estudos, apresentações em eventos e publicações científicas. Assim, rubrique em uma das opções abaixo:
 - () Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;
 - () Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.
5. As entrevistas serão registradas em áudio e/ou vídeo, sendo esse material analisado posteriormente, de modo a contribuir com os objetivos da pesquisa. Assim, rubrique em uma das opções abaixo:
 - () Permito a divulgação da minha imagem e gravação de áudio nos resultados publicados da pesquisa;
 - () Não permito a publicação da minha imagem e gravação de áudio nos resultados publicados da pesquisa.

Em caso de dúvida sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com o pesquisador responsável, Felício José Afiune Júnior, nos telefones: 62 99933 7667. As ligações para o pesquisador poderão ser realizadas a cobrar (90 + 90 + N° do telefone). Ressalta-se que os registros ficarão de posse do pesquisador pelo período de 5 (cinco) anos, sendo, ao final deste período, incineradas. É dada a garantia de que os dados coletados serão utilizados apenas para esta pesquisa e não serão armazenados para estudos futuros.

Mediante o exposto, declaro que cumprirei os requisitos da *Resolução CNS n.º 466/12*, e suas complementares, como pesquisador responsável do projeto intitulado "**Mestre Gamela: o violonista que fez "escola" na cena urbana de Brasília (1973-2013)**", sob a orientação do professor Dr. Robervaldo Linhares Rosa, no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu-Mestrado em Música, na linha Música Cultura e Sociedade, na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



Comprometo-me a utilizar os materiais e os dados coletados exclusivamente para os fins previstos no protocolo da pesquisa acima referido e, ainda, a publicar os resultados, sejam eles favoráveis ou não. Aceito as responsabilidades pela condução científica do projeto, considerando a relevância social da pesquisa, o que garante a igual consideração de todos os interesses envolvidos.

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Eu, Paulo André Tavares,
RG/ 262543 CPF/ 43469787700 abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa intitulada "**Mestre Gamela: o violonista que fez "escola" na cena urbana de Brasília (1973-2013)**". Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo pesquisador **Felício José Afiane Júnior** sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local Brasília, 24 de outubro de 2018

Paulo André Tavares

Assinatura por extenso do(a) participante

Felício José Afiane Júnior

Pesquisador responsável: Felício José Afiane Júnior

Robervaldo Linhares Rosa

Pesquisador coparticipante e orientador: Dr. Robervaldo Linhares Rosa

Comitê de Ética em Pesquisa/CEP

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/PRPPG-UFG, Caixa Postal: 131, Prédio da Reitoria, Piso 1, Campus Samambaia (Campus II) - CEP: 74001-970, Goiânia - Goiás, Fone: (55-62) 3521-1215. E-mail: cep.pipi.ufg@gmail.com

TCLE: Nelson Jairo Sanches Faria



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

COMITÊ DE ÉTICA E PESQUISA

A presente pesquisa é um estudo sobre a atuação de Mestre Gamela na cidade de Brasília. Considerando sua relevância e influência como professor de violão nesse cenário musical, pretende-se aqui, investigar as características de seu método de ensino, bem como as circunstâncias nas quais este foi desenvolvido, a fim de se compreender os diversos aspectos que tecem o processo no qual tais conhecimentos foram transmitidos. Assim, as informações aqui coletadas poderão contribuir para o aprimoramento da prática e do ensino do violão popular de estudantes e profissionais

A pesquisa irá se desenvolver a partir da análise técnica da obra do artista, bem como da aplicação de formulários e entrevistas semiestruturadas, direcionada exclusivamente a adultos, sendo estes ex-alunos, amigos e familiares de Mestre Gamela. As entrevistas serão realizadas em dias e horários pré-agendados com cada participante, podendo ocorrer de forma presencial ou virtual, sendo estas, gravadas em áudio e/ou vídeo para uma análise posterior.

Nesta pesquisa não serão utilizados nenhum procedimento invasivo ou medicamentoso, portanto, não incorrendo em risco à sua integridade física do entrevistado. A fim de minimizar qualquer tipo de desconforto psicossociais possíveis aos participantes, o pesquisador autor deste estudo buscará de forma qualificada, ética e sigilosa, preservar o anonimato e a privacidade de cada participante. Ressaltando-se ainda que todos os procedimentos adotados na pesquisa estarão sob supervisão técnica de um professor orientador. Para a participação na pesquisa será necessário ao entrevistado dispor de seu tempo. Esclarecemos que:

1. Não haverá nenhum tipo de remuneração financeira pela sua participação na pesquisa;
2. Sua participação na pesquisa é voluntária e é possível retirar seu consentimento a qualquer momento, sem que isso o prejudique;

Comitê de Ética em Pesquisa/CEP

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/PRPPG-UFG, Caixa Postal: 131, Prédio da Reitoria, Piso 1, Campus Samambaia (Campus II) - CEP:74001-970, Goiânia – Goiás, Fone: (55-62) 3521-1215. E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP**



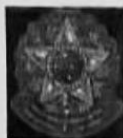
3. Asseguramos o seu direito de recusar-se a responder às perguntas que ocasionem constrangimentos de alguma natureza;
4. Caso prefira, a sua identidade, bem como de outros participantes serão mantidas em sigilo. Lembrando que este material servirá unicamente, para a realização de estudos, apresentações em eventos e publicações científicas. Assim, rubrique em uma das opções abaixo:
 - (x) Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;
 - () Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.
5. As entrevistas serão registradas em áudio e/ou vídeo, sendo esse material analisado posteriormente, de modo a contribuir com os objetivos da pesquisa. Assim, rubrique em uma das opções abaixo:
 - (x) Permito a divulgação da minha imagem e gravação de áudio nos resultados publicados da pesquisa;
 - () Não permito a publicação da minha imagem e gravação de áudio nos resultados publicados da pesquisa.

Em caso de dúvida sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com o pesquisador responsável, Felício José Afiune Júnior, nos telefones: 62 99933 7667. As ligações para o pesquisador poderão ser realizadas a cobrar (90 + 90 + N° do telefone). Ressalta-se que os registros ficarão de posse do pesquisador pelo período de 5 (cinco) anos, sendo, ao final deste período, incineradas. É dada a garantia de que os dados coletados serão utilizados apenas para esta pesquisa e não serão armazenados para estudos futuros.

Mediante o exposto, declaro que cumprirei os requisitos da *Resolução CNS n.º 466/12*, e suas complementares, como pesquisador responsável do projeto intitulado **“Mestre Gamela: o violonista que fez “escola” na cena urbana de Brasília (1973-2013)”**, sob a orientação do professor Dr. Robervaldo Linhares Rosa, no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu-Mestrado em Música, na linha Música Cultura e Sociedade, na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás.

Comitê de Ética em Pesquisa/CEP

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/PRPPG-UFG, Caixa Postal: 131, Prédio da Reitoria, Piso 1, Campus Sambaíba (Campus II) - CEP: 74001-970, Goiânia – Goiás, Fone: (55-62) 3521-1215. E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



Comprometo-me a utilizar os materiais e os dados coletados exclusivamente para os fins previstos no protocolo da pesquisa acima referido e, ainda, a publicar os resultados, sejam eles favoráveis ou não. Aceito as responsabilidades pela condução científica do projeto, considerando a relevância social da pesquisa, o que garante a igual consideração de todos os interesses envolvidos.

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Eu, Nelson Jairo Sanches Faria, RG 574491 ssp DF CPF 275983221-04 abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa intitulada “**Mestre Gamela: o violonista que fez “escola” na cena urbana de Brasília (1973-2013)**”. Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo pesquisador Felício José Afiune Júnior sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local Brasília , 28/07/2018

Assinatura por extenso do(a) participante

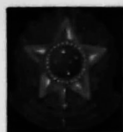
Pesquisador responsável: Felício José Afiune Júnior

Pesquisador coparticipante e orientador: Dr. Robervaldo Linhares Rosa

Comitê de Ética em Pesquisa/CEP

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/PRPPG-UFG, Caixa Postal: 131, Prédio da Reitoria, Piso 1, Campus Samambaia (Campus II) - CEP: 74001-970, Goiânia – Goiás, Fone: (55-62) 3521-1215. E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com

TCLE: José Gustavo Ribeiro



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE
COMITÊ DE ÉTICA E PESQUISA

A presente pesquisa é um estudo sobre a atuação de Mestre Gamela na cidade de Brasília. Considerando sua relevância e influência como professor de violão nesse cenário musical, pretende-se aqui, investigar as características de seu método de ensino, bem como as circunstâncias nas quais este foi desenvolvido, a fim de se compreender os diversos aspectos que tecem o processo no qual tais conhecimentos foram transmitidos. Assim, as informações aqui coletadas poderão contribuir para o aprimoramento da prática e do ensino do violão popular de estudantes e profissionais

A pesquisa irá se desenvolver a partir da análise técnica da obra do artista, bem como da aplicação de formulários e entrevistas semiestruturadas, direcionada exclusivamente a adultos, sendo estes ex-alunos, amigos e familiares de Mestre Gamela. As entrevistas serão realizadas em dias e horários pré-agendados com cada participante, podendo ocorrer de forma presencial ou virtual, sendo estas, gravadas em áudio e/ou vídeo para uma análise posterior.

Nesta pesquisa não serão utilizados nenhum procedimento invasivo ou medicamentoso, portanto, não incorrendo em risco à sua integridade física do entrevistado. A fim de minimizar qualquer tipo de desconforto psicossociais possíveis aos participantes, o pesquisador autor deste estudo buscará de forma qualificada, ética e sigilosa, preservar o anonimato e a privacidade de cada participante. Ressaltando-se ainda que todos os procedimentos adotados na pesquisa estarão sob supervisão técnica de um professor orientador. Para a participação na pesquisa será necessário ao entrevistado dispor de seu tempo. Esclarecemos que:

1. Não haverá nenhum tipo de remuneração financeira pela sua participação na pesquisa;
2. Sua participação na pesquisa é voluntária e é possível retirar seu consentimento a qualquer momento, sem que isso o prejudique;

Comitê de Ética em Pesquisa/CEP

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/PRPPG-UFG, Caixa Postal: 131, Prédio da Reitoria, Piso1, Campus Samambaia (Campus II) - CEP:74001-970, Goiânia – Goiás, Fone: (55-62) 3521-1215. E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



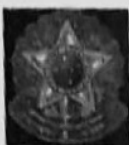
3. Asseguramos o seu direito de recusar-se a responder às perguntas que ocasionem constrangimentos de alguma natureza;
4. Caso prefira, a sua identidade, bem como de outros participantes serão mantidas em sigilo. Lembrando que este material servirá unicamente, para a realização de estudos, apresentações em eventos e publicações científicas. Assim, rubricque em uma das opções abaixo:
 - () Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;
 - () Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.
5. As entrevistas serão registradas em áudio e/ou vídeo, sendo esse material analisado posteriormente, de modo a contribuir com os objetivos da pesquisa. Assim, rubricque em uma das opções abaixo:
 - () Permito a divulgação da minha imagem e gravação de áudio nos resultados publicados da pesquisa;
 - () Não permito a publicação da minha imagem e gravação de áudio nos resultados publicados da pesquisa.

Em caso de dúvida sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com o pesquisador responsável, Felício José Afiune Júnior, nos telefones: 62 99933 7667. As ligações para o pesquisador poderão ser realizadas a cobrar (90 + 90 + N° do telefone). Ressalta-se que os registros ficarão de posse do pesquisador pelo período de 5 (cinco) anos, sendo, ao final deste período, incineradas. É dada a garantia de que os dados coletados serão utilizados apenas para esta pesquisa e não serão armazenados para estudos futuros.

Mediante o exposto, declaro que cumprirei os requisitos da *Resolução CNS n.º 466/12*, e suas complementares, como pesquisador responsável do projeto intitulado “**Mestre Gamela: o violonista que fez “escola” na cena urbana de Brasília (1973-2013)**”, sob a orientação do professor Dr. Robervaldo Linhares Rosa, no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu-Mestrado em Música, na linha Música Cultura e Sociedade, na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás.

Comitê de Ética em Pesquisa/CEP

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/PRPPG-UFG, Caixa Postal: 131, Prédio da Reitoria, Piso 1, Campus Samambaia (Campus II) - CEP:74001-970, Goiânia – Goiás, Fone: (55-62) 3521-1215. E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



Comprometo-me a utilizar os materiais e os dados coletados exclusivamente para os fins previstos no protocolo da pesquisa acima referido e, ainda, a publicar os resultados, sejam eles favoráveis ou não. Aceito as responsabilidades pela condução científica do projeto, considerando a relevância social da pesquisa, o que garante a igual consideração de todos os interesses envolvidos.

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Eu, José Gustavo Ribeiro,
RG/ 3720304 CPF/ 701452611-15 abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa intitulada "Mestre Gamela: o violonista que fez "escola" na cena urbana de Brasília (1973-2013)". Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo pesquisador **Felício José Afune Júnior** sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local... Goiânia, 26 de julho de 2018.

José Gustavo Ribeiro
Assinatura por extenso do(a) participante

Felício José Afune Júnior
Pesquisador responsável: Felício José Afune Júnior

Robervaldo Linhares Rosa
Pesquisador coparticipante e orientador: Dr. Robervaldo Linhares Rosa

Comitê de Ética em Pesquisa/CEP

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/PRPPG-UFG, Caixa Postal: 131, Prédio da Reitoria, Piso 1, Campus Samambaia (Campus II) - CEP: 74001-970, Goiânia - Goiás, Fone: (55-62) 3521-1215. E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com

TCLE: Tristão Salustiano Botelho

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP**



**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE
COMITÊ DE ÉTICA E PESQUISA**

A presente pesquisa é um estudo sobre a atuação de Mestre Gamela na cidade de Brasília. Considerando sua relevância e influência como professor de violão nesse cenário musical, pretende-se aqui, investigar as características de seu método de ensino, bem como as circunstâncias nas quais este foi desenvolvido, a fim de se compreender os diversos aspectos que tecem o processo no qual tais conhecimentos foram transmitidos. Assim, as informações aqui coletadas poderão contribuir para o aprimoramento da prática e do ensino do violão popular de estudantes e profissionais

A pesquisa irá se desenvolver a partir da análise técnica da obra do artista, bem como da aplicação de formulários e entrevistas semiestruturadas, direcionada exclusivamente a adultos, sendo estes ex-alunos, amigos e familiares de Mestre Gamela. As entrevistas serão realizadas em dias e horários pré-agendados com cada participante, podendo ocorrer de forma presencial ou virtual, sendo estas, gravadas em áudio e/ou vídeo para uma análise posterior.

Nesta pesquisa não serão utilizados nenhum procedimento invasivo ou medicamentoso, portanto, não incorrendo em risco à sua integridade física do entrevistado. A fim de minimizar qualquer tipo de desconforto psicossociais possíveis aos participantes, o pesquisador autor deste estudo buscará de forma qualificada, ética e sigilosa, preservar o anonimato e a privacidade de cada participante. Ressaltando-se ainda que todos os procedimentos adotados na pesquisa estarão sob supervisão técnica de um professor orientador. Para a participação na pesquisa será necessário ao entrevistado dispor de seu tempo. Esclarecemos que:

1. Não haverá nenhum tipo de remuneração financeira pela sua participação na pesquisa;
2. Sua participação na pesquisa é voluntária e é possível retirar seu consentimento a qualquer momento, sem que isso o prejudique;

Comitê de Ética em Pesquisa/CEP
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/PRPPG-UFG, Caixa Postal: 131, Prédio da Reitoria, Piso1, Campus Samambaia (Campus II) - CEP:74001-970, Goiânia – Goiás, Fone: (55-62) 3521-1215. E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



3. Asseguramos o seu direito de recusar-se a responder às perguntas que ocasionem constrangimentos de alguma natureza;
4. Caso prefira, a sua identidade, bem como de outros participantes serão mantidas em sigilo. Lembrando que este material servirá unicamente, para a realização de estudos, apresentações em eventos e publicações científicas. Assim, rubricque em uma das opções abaixo:
 - () Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;
 - () Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.
5. As entrevistas serão registradas em áudio e/ou vídeo, sendo esse material analisado posteriormente, de modo a contribuir com os objetivos da pesquisa. Assim, rubricque em uma das opções abaixo:
 - () Permito a divulgação da minha imagem e gravação de áudio nos resultados publicados da pesquisa;
 - () Não permito a publicação da minha imagem e gravação de áudio nos resultados publicados da pesquisa.

Em caso de dúvida sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com o pesquisador responsável, Felício José Afiune Júnior, nos telefones: 62 99933 7667. As ligações para o pesquisador poderão ser realizadas a cobrar (90 + 90 + N° do telefone). Ressalta-se que os registros ficarão de posse do pesquisador pelo período de 5 (cinco) anos, sendo, ao final deste período, incineradas. É dada a garantia de que os dados coletados serão utilizados apenas para esta pesquisa e não serão armazenados para estudos futuros.

Mediante o exposto, declaro que cumprirei os requisitos da *Resolução CNS n.º 466/12*, e suas complementares, como pesquisador responsável do projeto intitulado "**Mestre Gamela: o violonista que fez "escola" na cena urbana de Brasília (1973-2013)**", sob a orientação do professor Dr. Robervaldo Linhares Rosa, no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu-Mestrado em Música, na linha Música Cultura e Sociedade, na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás.

Comitê de Ética em Pesquisa/CEP
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/PRPPG-UFG, Caixa Postal: 131, Prédio da Reitoria, Piso 1, Campus Samambaia (Campus II) - CEP:74001-970, Goiânia – Goiás, Fone: (55-62) 3521-1215. E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



Comprometo-me a utilizar os materiais e os dados coletados exclusivamente para os fins previstos no protocolo da pesquisa acima referido e, ainda, a publicar os resultados, sejam eles favoráveis ou não. Aceito as responsabilidades pela condução científica do projeto, considerando a relevância social da pesquisa, o que garante a igual consideração de todos os interesses envolvidos.

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Eu, TRISTÃO SALUSTIANO BOTELHO,
RG/ 602149-5SP/DF CPF/ 244469.471-68 abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa intitulada "Mestre Gamela: o violonista que fez "escola" na cena urbana de Brasília (1973-2013)". Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo pesquisador **Felício José Afiune Júnior** sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local... Brasília ... de junho ... de 2013...

Tristão Salustiano Botelho

Assinatura por extenso do(a) participante

Felício José Afiune Júnior

Pesquisador responsável: Felício José Afiune Júnior

Robervaldo Linhares Rosa

Pesquisador coparticipante e orientador: Dr. Robervaldo Linhares Rosa

Comitê de Ética em Pesquisa CEP

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/PRPPG-UFG, Caixa Postal: 131, Prédio da Reitoria, Piso 1, Campus Samambaia (Campus II) - CEP: 74001-970, Goiânia - Goiás. Fone: (55-62) 3521-1215. E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com