

Universidade Federal de Juiz de Fora
Instituto de Artes e Design
Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Linha de pesquisa: Música e Artes Sonoras

Alexandre da Silva Cortez

A Guitarra Brasileira de Nelson Faria: Uma Biografia Musicológica

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Marta Cardoso Castello Branco Garzon

Juiz de Fora

2025

Alexandre da Silva Cortez

A Guitarra Brasileira de Nelson Faria: Uma Biografia Musicológica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Orientadora: Pr^a. Dr^a Marta Cardoso Castello Branco Garzon

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Cortez, Alexandre da Silva.

A guitarra brasileira de Nelson Faria : uma biografia musicológica / Alexandre da Silva Cortez. -- 2025.

198 p. : il.

Orientadora: Marta Cardoso Castello Branco Garzon

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2025.

1. Nelson Faria. 2. Música Instrumental Brasileira. 3. Guitarra. 4. Jazz Brasileiro. 5. História da Música Popular Brasileira. I. Garzon, Marta Cardoso Castello Branco, orient. II. Título.

Alexandre da Silva Cortez

A Guitarra Brasileira de Nelson Faria: Uma Biografia Musicológica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares

Aprovada em 10 de março de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Marta Cardoso Castello Branco Garzon - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Raquel Almeida Rohr de Oliveira Isidoro
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Acacio Tadeu de Camargo Piedade
Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC

Juiz de Fora, 04/02/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Marta Cardoso Castello Branco Garzon, Professor(a)**, em 12/03/2025, às 11:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Raquel Almeida Rohr de Oliveira Isidoro, Professor(a)**, em 12/03/2025, às 18:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Acácio Tadeu de Camargo Piedade, Usuário Externo**, em 12/03/2025, às 22:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uffj (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2228957** e o código CRC **378CF5F9**.

*Dedico este trabalho à Mathilde de Moraes Cortez
(in memoriam), por todo apoio incondicional de
todas as horas.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha orientadora Prof^a. Dr^a Marta Cardoso Castello Branco Garzon por abrir as portas do mundo acadêmico para mim, pela sua dedicação e inspiração em cada aula e cada reunião de orientação, mas principalmente por me dar toda a liberdade intelectual para descobrir meus próprios caminhos no mundo da pesquisa, sempre de forma cuidadosa e profissional. Seus conselhos e ensinamentos foram extremamente valiosos.

Agradeço também a minha esposa Grazielle Elis, por dividir essa jornada acadêmica e de vida comigo, também por todo apoio e troca intelectual de sempre, pela paciência nas horas mais difíceis, e por nunca me deixar desanimar durante o percurso. Você e a Bia foram o meu porto seguro, meu suporte emocional, sem o qual não conseguiria realizar este trabalho.

Agradeço aos meus pais, Maria José e Joilde por sempre permitirem que eu buscasse minha vocação profissional, acreditando no meu potencial e me apoiando. Gostaria de dedicar um agradecimento especial a minha avó Mathilde de Moraes Cortez por ter sido a primeira pessoa a acreditar em mim, embora não esteja conosco fisicamente, marcou profundamente minha trajetória de vida com todo amor, incentivo e apoio incondicional. Tenho certeza que, em espírito, continua me apoiando e inspirando minhas conquistas. Agradeço por ter sido meu maior exemplo de perseverança e dedicação. Sua memória continua viva em meu coração e me acompanha em tudo o que faço.

Por fim, mas não menos importante, agradeço à Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), ao Programa de Pós-Graduação em Arte, Cultura e Linguagens, principalmente na figura dos professores que eu tive a oportunidade de conhecer, ao Prof. Dr. Acácio Tadeu Piedade, ao grande Nelson Faria pelas contribuições e aos demais profissionais colegas e amigos que contribuíram de alguma forma para a realização deste trabalho. A todos, meu muito obrigado.

RESUMO

O presente trabalho se insere no escopo da pesquisa sobre a música instrumental brasileira ou jazz brasileiro. O recorte feito abarca a trajetória de vida e a obra do guitarrista brasileiro Nelson Faria, desde o ano de seu nascimento, 1963, até 2015, ano de criação do programa “Um Café Lá em Casa”. A pesquisa buscou investigar como se deu a formação musical de Nelson, levantando questões sobre hibridismo musical e cultural, idiomatismos entre guitarra e violão, além de sua história como músico e educador, inserido na música popular e na música instrumental brasileira. Para tal, buscou-se trabalhar de forma interdisciplinar, utilizando métodos da musicologia, historiografia, etnografia e história oral, estabelecendo-se especificamente no campo da musicologia popular. Foi realizado um levantamento bibliográfico em periódicos e revistas acadêmicas, como também em arquivos de jornais e revistas do país, além do levantamento e análises das fontes discográficas de autoria do músico e de trabalhos que contam com a sua colaboração, somadas às fontes orais, como entrevistas com o próprio guitarrista e músicos próximos que trabalharam ou trabalham junto com Faria. Após o levantamento, foi feito o cruzamento dos dados levantados nas fontes para a realização de uma análise histórica e musicológica, com a finalidade de demonstrar que a obra de Nelson Faria caracteriza-se pelo hibridismo entre jazz e música brasileira, sendo a improvisação e a constante reinvenção de referências musicais adquiridas em sua biografia como fio condutor de sua obra. Ademais observamos que esse processo associa-se a um forte senso de empreendedorismo, que permeia sua trajetória artística e pedagógica. Atuando como mediador entre diversas tradições musicais, Faria desempenhou um papel central na difusão da improvisação jazzística no Brasil, notadamente por meio de seu material didático e do programa “Um Café Lá em Casa”, ampliando sua influência na interação entre culturas musicais que foram aqui observadas por meio da teoria das tópicas, além de demonstrarmos a forma que esse hibridismo aparece em sua trajetória e obra, caracterizando, dessa forma, o hibridismo musical e cultural.

Palavras-chave: Nelson Faria; Música Instrumental Brasileira; Guitarra; Jazz Brasileiro; História da Música Popular Brasileira.

ABSTRACT

The present study falls within the scope of research on Brazilian instrumental music or Brazilian jazz. The chosen focus encompasses the life trajectory and work of Brazilian guitarist Nelson Faria, from the year of his birth, 1963, to 2015, the year the program “Um Café Lá” em Casa was created. The research sought to investigate how Nelson’s musical training developed, raising questions about musical and cultural hybridity, idiomatic elements between guitar and violão, as well as his history as a musician and educator, engaged in both popular and instrumental Brazilian music. To achieve this, an interdisciplinary approach was adopted, utilizing methods from musicology, historiography, ethnography, and oral history, specifically situating the study within the field of popular musicology. A bibliographic survey was conducted in academic journals and periodicals, as well as in newspaper and magazine archives across the country. Additionally, discographic sources authored by the musician and works featuring his collaboration were examined, along with oral sources, such as interviews with the guitarist himself and musicians who have worked or currently work with Faria. Following this survey, the collected data were cross-referenced to conduct a historical and musicological analysis, aiming to demonstrate that Nelson Faria’s work is characterized by a hybridization of jazz and Brazilian music, with improvisation and the constant reinvention of musical references acquired throughout his biography serving as the guiding thread of his artistic output. Furthermore, it was observed that this process is linked to a strong sense of entrepreneurship, which permeates his artistic and pedagogical trajectory. Acting as a mediator between various musical traditions, Faria played a central role in disseminating jazz improvisation in Brazil, notably through his educational materials and the program “Um Café Lá em Casa”, expanding his influence in the interaction between musical cultures. This interaction was analyzed through the lens of topic theory, illustrating how hybridity manifests in his career and work, ultimately defining it as both a musical and cultural phenomenon.

Keywords: Nelson Faria; Brazilian Instrumental Music; Guitar; Brazilian Jazz; History of Brazilian Popular Music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I: REFERENCIAL TEÓRICO	12
CAPÍTULO II: PRIMEIROS CONTATOS COM A MÚSICA	20
2.1 1963. Nascimento - de Belo Horizonte a Brasília	20
2.2 A década de 1970 – Mudança para Brasília	31
CAPÍTULO III: EUA, GIT, O JAZZ E A GUITARRA ELÉTRICA	48
3.1 1983 – 1984 A descoberta do Jazz e da guitarra elétrica.....	48
3.2 A volta para o Brasil – primeiros trabalhos no cenário brasileiro	56
CAPÍTULO IV: A CONSAGRAÇÃO NO MERCADO	72
4.1 A década de 1990 aos anos 2000.....	73
4.2 Anos 2000 – João Bosco e o Nosso Trio.....	93
4.3 O mercado digital	111
CAPÍTULO V: ANÁLISES MUSICAIS	119
5.1 Tópicos musicais na obra de Nelson Faria	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERENCIAS	145
ANEXOS	151
ANEXO A – Discografia por ordem cronológica	151
ANEXO B – Livros publicados.....	167
ANEXO C – Transcrição da entrevista de Nelson Faria para o autor.....	170

INTRODUÇÃO

De acordo com as pesquisas de Rogério Gomes (2005), Gustavo Mendonça (2006), Guilherme Castro (2007), Alexandre Cortez (2023) e Eduardo Visconti (2005, 2009, 2010), a introdução da guitarra elétrica na cultura brasileira enfrentou desafios significativos, com dois aspectos principais em destaque. O primeiro diz respeito à própria construção e eletrificação do instrumento, que exige o uso de amplificadores e componentes eletrônicos para gerar som, levando muitos críticos a questionar sua autenticidade. O segundo desafio está relacionado à sua origem e forte vínculo com a cultura norte-americana, o que motivou alguns guitarristas a buscar uma identidade brasileira para o instrumento, com o objetivo de “nacionalizar” e superar seu simbolismo cultural americano. Entre esses músicos, destacam-se Heraldo do Monte, José Menezes, Olmir Stocker, Hélio Delmiro, Lula Galvão, Nelson Faria, João Castilho, dentre outros, que buscaram adaptar os gêneros brasileiros à guitarra em diferentes períodos da história do Brasil.

Visconti (2010, p. 8) afirma que a eletrificação da guitarra foi vista como um problema no Brasil, devido à associação do instrumento com o artificialismo tecnológico. O autor observa que a comparação com outros instrumentos acústicos, como o violão, o banjo e o bandolim, levou alguns críticos a reagir de forma conservadora ao processo de eletrificação da guitarra, questionando sua autenticidade. A dependência da tecnologia e o som produzido por componentes eletrônicos contrastavam com o ideal de produção sonora acústica, influenciado pela concepção tradicional de instrumentos da música erudita.

Para compreender o processo de inserção da guitarra elétrica na cultura brasileira, é necessário considerar sua história e a relação com os instrumentos que a precederam. Visconti (2009, p. 1) destaca que a guitarra elétrica no Brasil sempre esteve vinculada ao violão, que, ao longo da história da música popular brasileira, adquiriu significados que se alinhavam à ideia de brasilidade musical, cumprindo um papel simbólico no modernismo ao desempenhar mediações entre a cultura erudita e popular.

Suzel Reily (2001, p. 170) também aponta que, assim como a guitarra elétrica, o violão enfrentou rejeição cultural em suas primeiras fases no Brasil. Ela ressalta que o movimento modernista foi essencial para redefinir o violão como um símbolo de expressão nacional, reforçando o projeto de nacionalismo musical. A autora argumenta que o violão teve uma função mediadora tanto em uma esfera horizontal, entre o regional e o nacional, quanto em uma esfera vertical, mediando diferentes classes sociais.

Visconti (2010, p. 239) argumenta que a introdução da guitarra elétrica na música popular brasileira foi gradual e influenciada pela polarização entre o nacional e o internacional, refletindo a ideia de mistura cultural, mas sempre contrastando com o elemento estrangeiro. O autor cita diversos estudos que abordam essa questão, como a antropofagia (Ulhôa, 1997), o hibridismo (Vargas, 2004), a fricção de musicalidades (Piedade, 2005) e a síntese (Garcia, 1999). Todos eles destacando o conceito de “abrasileiramento” do outro, visando uma expressão original reconhecida como brasileira.

Caraveo (2016) observa que, entre as décadas de 1940 e 1980, a guitarra elétrica já estava incorporada na música brasileira, com um aumento no número de guitarristas e um crescente interesse pelo aprendizado do instrumento. A transição dos violonistas para a guitarra elétrica, trazendo consigo idiomatismos do violão foi natural, embora, nos anos 1970, não existisse uma metodologia formal para o ensino de guitarra elétrica no Brasil. Os guitarristas usavam métodos de violão popular ou clássico, o que foi fundamental para a busca de um estilo de guitarra brasileiro.

Na década de 1980, com o crescimento da cena de música instrumental brasileira, Nelson Faria emerge como um dos maiores expoentes da guitarra brasileira. Segundo Cortez (2023, p. 512-515), Faria é amplamente reconhecido no cenário nacional e internacional, com uma carreira que inclui a publicação de oito livros didáticos (dois deles nos EUA, Japão e Itália), 18 álbuns, 1 DVD, 1 concerto para violoncelo e orquestra, 1 vídeo-aula, e mais de 200 participações em CDs de artistas nacionais e internacionais como músico, arranjador e produtor. Como educador, Faria também se destacou lecionando em instituições de ensino no Brasil e no exterior, incluindo a Manhattan School of Music (NY, EUA), Berklee College of Music (Boston, EUA), University of Miami (EUA) e em conservatórios na Suécia, Finlândia, Holanda, dentre outros.

Identifica-se na trajetória de vida de Faria uma carreira prolífica, tanto como músico quanto professor/educador musical. Porém, não foi encontrado na bibliografia da área algum trabalho de pesquisa que se proponha a analisar dados biográficos e estilísticos de sua vida e obra. Portanto, nossa proposta ancorou-se em fazer um levantamento biográfico e uma análise histórico-musicológica de sua obra como compositor, arranjador, guitarrista e educador, valendo-se de seus álbuns autorais, suas participações nas obras de grandes nomes da música popular brasileira e seus livros publicados até o momento em que este estudo foi realizado.

Desse modo, procuramos interpretar seu estilo como guitarrista, buscando identificar hibridismos musicais e culturais.

Portanto, visamos demonstrar que Faria exerce um papel antropofágico, expressando, dessa forma, uma síntese como guitarrista, buscando amalgamar as influências do jazz norte-americano, blues e rock com estilos da música popular brasileira. Observamos que obra em questão caracteriza-se por sua natureza híbrida, na medida em que estabelece uma interrelação entre diferentes fases musicais que compõem a biografia de Nelson. Esse hibridismo manifesta-se, sobretudo, na convergência entre elementos do jazz com a música brasileira, configurando uma síntese estilística que transcende fronteiras genéricas. Além disso, sua construção estética fundamenta-se na prática da improvisação, que não apenas opera como princípio estruturante, mas também evidencia a dinâmica de fusão e reinvenção contínua das referências musicais mobilizadas. Dessa forma, a obra do guitarrista emerge como um espaço de interseção entre experiências musicais distintas, refletindo a maleabilidade e o caráter inovador que caracterizam a intertextualidade no âmbito da criação musical.

A partir do levantamento bibliográfico realizado, ressaltamos, ainda, que nenhuma pesquisa de cunho analítico/musical sobre Faria foi encontrada. Tal fato, somado ao baixo número de pesquisas que abordem musicologicamente a música instrumental brasileira ou músicos que atuaram nesse nicho, mostra uma lacuna a ser explorada. Pretende-se, com este trabalho, contribuir para o debate musicológico, mais especificamente no campo da musicologia popular (González, 2001), sobre a música instrumental brasileira e suas implicações no contexto sociocultural brasileiro.

Observa-se, portanto, que há uma necessidade de explorar tal lacuna na história da música brasileira. A partir das análises da vida e obra de Nelson Faria, objetivamos aprofundar nos estudos musicológicos analíticos sobre o estilo definido como música instrumental brasileira ou jazz brasileiro e na música popular brasileira em aspecto amplo, haja vista que o músico atuou e atua em diversas frentes da música brasileira, em um recorte que procurou abarcar o período de 1963 até 2015, período esse que abrange o nascimento e a produção da obra do guitarrista até o lançamento do canal “Um Café Lá em Casa”.

Para tal, estruturamos esta dissertação em cinco capítulos. No primeiro, desenvolvemos o referencial teórico metodológico que embasa o presente estudo. Trabalhamos com alguns conceitos importantes para nossa análise, como o Paradigma Indiciário de Carlo Ginzburg, que foi indispensável para a análise histórica e biográfica do

músico. Ademais, detalhamos também o conceito de Hibridismo, dialogando com os conceitos de hibridismo musical e cultural empregados, relacionando-os com conceitos como o de Fricção de Musicalidades. Os conceitos de Tópicos Musicais e Musemas também exerceram um papel chave nas nossas análises, em específico as que envolveram a produção de Nelson.

No capítulo II, nossa análise trata de contemplar o período das décadas de 1960 até 1984, ou seja, do nascimento do guitarrista, passando por sua formação musical inicial, indo até o momento de sua mudança para os Estados Unidos para estudar guitarra, buscando sempre relacionar a análise biográfica de Nelson com o contexto histórico amplo do período em questão. No capítulo III, a narrativa volta-se para o período em que o músico estabeleceu-se nos Estados Unidos, buscando responder questões como com quem ele estudou e de que forma aconteceram seus estudos, além de seus processos de mudança de concepções musicais, seu retorno para o Brasil e a sua inserção no mercado musical brasileiro, primeiramente na cidade de Brasília, e logo depois no Rio de Janeiro. Nesse capítulo, procuramos cobrir o período que vai de 1984 até o início da década de 1990, momento em que a sua produção se inicia.

No capítulo IV, a análise histórica continua, porém o enfoque recai sobre a produção de Faria, englobando aqui suas produções didáticas, discográficas da carreira solo e os trabalhos mais relevantes como acompanhador durante o recorte temporal do período proposto. Buscamos analisar em cada trabalho as contribuições para sua carreira e o impacto das mesmas em sua trajetória. Já no Capítulo V, trouxemos à baila as análises musicais, porém sempre em comunhão com a análise histórico-cultural da trajetória de Faria. Intentamos, por meio de tais análises, interpretar a obra do guitarrista apontando hibridismos em seu estilo de tocar/compor/improvisar, além de identificar como esses hibridismos aparecem no seu trabalho e quais estilos estão em questão no seu repertório. Para tal, foi fundamental a utilização da teoria das tópicas aliadas ao conceito de musema, que nos permitiram identificar idiomatismos característicos de vários estilos musicais diferentes, que vão além da dualidade entre guitarra e violão.

Por último, temos as considerações finais, onde reafirmamos nossa hipótese de que Nelson Faria é um músico que aglutina hibridismos musicais e culturais em sua carreira, além de fazermos uma síntese dos resultados obtidos. Nesse capítulo, também reiteramos a justificativa desta pesquisa pelo seu potencial de trazer contribuições para os debates acerca

da história da música popular brasileira e da história da guitarra elétrica no Brasil. Tais temas são de interesse para toda a comunidade de pesquisadores da música brasileira em geral, uma vez que, através de análises musicais, análises biográficas e bibliográficas, buscamos interpretar e sistematizar a obra de Nelson Faria, relacionando-o com a cultura brasileira. Entretanto, não só o ineditismo do músico mineiro justifica o presente estudo, mas também o impacto que a sua obra teve e continua a ter em inúmeros músicos, professores e instituições musicais no Brasil e no mundo.

CAPÍTULO I: REFERENCIAL TEÓRICO

Esta pesquisa se insere no escopo dos estudos em música popular brasileira, mais especificamente a música instrumental brasileira ou jazz brasileiro, ou ainda somente música instrumental, definida por Piedade (1997, 1999, 2003) como sendo a música que emergiu no universo instrumental da bossa nova. Segundo o autor, o jazz brasileiro se desenvolve apoiando-se menos no choro e mais na bossa nova, destacando-se, assim, o encontro entre a bossa nova e o jazz norte-americano. O encontro entre Stan Getz e João Gilberto simboliza, para Piedade, um diálogo entre as musicalidades da bossa nova e do jazz norte-americano, caracterizando essencialmente a música instrumental brasileira como uma música híbrida por natureza e que abarca várias tensões em seu cerne (Piedade, 2006, p. 935).

A partir desse cenário, surge, nos anos 1990, o músico, guitarrista e violonista Nelson Faria, tornando-se grande referência para música brasileira atuando basicamente em três frentes: (1) o campo didático, (2) o da música instrumental brasileira e (3) acompanhando artistas da Música Popular Brasileira (MPB). Este trabalho objetivou estudar, por meio de uma biografia histórico-musicológica, como se deram os processos de formação do músico e como tais processos foram cruciais para o desenvolvimento de sua linguagem musical, englobando, aqui também, as questões de idiomatismo, aparentes na forma do músico tocar. Esse conceito de idiomatismo pode ser entendido como um conjunto de particularidades ou convenções que constituem o vocabulário específico de um determinado instrumento. Essas particularidades podem englobar desde aspectos relacionados às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até efeitos que, posteriormente, podem gerar interesse musical (Scarduelli, 2007, p. 139). Nossa hipótese partiu da premissa de que a musicalidade de Faria se caracteriza por uma sonoridade híbrida, com influências e contornos da música popular brasileira, jazz, blues e rock, além de intentar compreender como ocorreu seu desenvolvimento de carreira, incluído os três campos de atuação supracitados. Durante o desenvolvimento da pesquisa, optamos por não fazer divisões dessas três áreas, haja vista que Nelson as desenvolveu de forma concomitante e, a nosso ver, de forma complementar.

Portanto, nosso objetivo principal foi investigar os processos formativos tanto culturais como musicais de Nelson Faria, a saber, sua formação musical desde a infância, sua relação com o estudo musical formal e informal, como se deu a sua interação com a cultura artística nacional e internacional, quais músicos o influenciaram e se tornaram referência para ele, como ocorreu sua formação nos Estados Unidos e como os aspectos biográficos

desembocaram na sua linguagem musical, buscando apontar, através de análises musicais, os hibridismos encontrados na sua extensa obra. Para tal, foi realizada uma análise biográfico-historiográfica alicerçada no paradigma indiciário cunhado pelo historiador Carlo Ginzburg (1986). Também foi utilizado o conceito de hibridismo cultural, em concordância com o filósofo e sociólogo Néstor Garcia Canclini (2019) e com o historiador Peter Burke (2003), buscando investigar como se deram esses processos de hibridação na formação do músico, entendidos aqui como procedimentos fundamentais para uma análise musical, arraigados nos trabalhos dos pesquisadores Philip Tagg (1987a, 2003b, 2013c) e Acácio Piedade (2005a, 2007b, 2009c, 2011d), onde o contexto histórico-social é parte indissociável do produto sonoro. Logo abaixo, trazemos uma discussão sobre os conceitos supracitados.

No capítulo intitulado “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário”, presente na obra “Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história” de Carlo Ginzburg (1986, p. 143-275), é realizada a comparação do trabalho do historiador ao dos caçadores, detetives e médicos, que fazem uso da análise de rastros, pistas e sintomas, para compreender um determinado objeto de estudo. Assim como esses profissionais, os pesquisadores, embasados no paradigma indiciário, também se orientam por meio de investigações minuciosas, utilizando uma variedade de fontes como documentos escritos, observação, obras de arte, artefatos, entre outros, para compreender uma determinada realidade. Ademais, Ginzburg (1986, p. 143-275) destaca a importância da história oral como parte da metodologia, uma vez que o paradigma indiciário também valoriza a oralidade como uma fonte relevante para a investigação histórica. Além de estar associado à história oral, o paradigma indiciário também se relaciona diretamente com a micro-história, por se tratar de uma análise histórica que estabelece seu objeto de estudo em uma escala reduzida, com maior especificidade e detalhe, muitas vezes evidenciando estudos biográficos de indivíduos frequentemente esquecidos ou pouco estudados.

A abordagem teórica do paradigma indiciário se distingue dos métodos historiográficos tradicionais, os quais se baseiam em documentos completos e em narrativas lineares. Entretanto, não se deve interpretar o paradigma indiciário como uma oposição à abordagem tradicional. Pelo contrário, ele a complementa, estabelecendo uma relação dialética entre o micro e o macro na análise histórica, configurando-se em uma perspectiva interdisciplinar com o enfoque voltado para a análise minuciosa de detalhes e da exaustiva

interpretação das fontes, buscando oferecer *insights* significativos sobre aspectos da vida cotidiana, mentalidades, práticas sociais e culturais do objeto analisado (Ginzburg, 1986).

Dessa forma, intentamos trabalhar com uma grande diversidade de fontes para estabelecer uma narrativa histórico-biográfica de Nelson Faria, partindo de materiais bibliográficos publicados em revistas e periódicos acadêmicos. Além disso, foram analisadas críticas de jornais ou revistas que tratassem do tema em questão, fontes audiovisuais, entrevistas em redes sociais como o *Youtube*, concebidas pelo próprio músico e de familiares e pessoas próximas pessoal e profissionalmente a ele. A fim de complementar a pesquisa a partir da proposta, achamos relevante a realização de uma entrevista semi-estruturada exclusiva de Nelson para esta pesquisa. Ressaltamos ainda, que a sistematização desse apanhado de informações biográfico-musicais acerca do percurso profissional de Nelson Faria não foi realizada por pesquisas anteriores até a presente data, o que justifica a proposta aqui apresentada, à qual se soma a devida análise dos dados coletados.

Nossa análise partiu do cruzamento dos dados das fontes coletadas, investigando como os processos de hibridação aconteceram durante a formação do músico. Segundo Canclini (2012), podemos compreender o conceito de hibridismo como:

[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. **Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultados de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras** (2012, p. 19. Grifo nosso).

Canclini (2012, p. 18) faz uma distinção entre o uso do conceito de hibridismo no campo da biologia e do conceito usado nas ciências sociais, considerando, aqui, somente a complexidade das contribuições advindas das ciências sociais. O autor argumenta que a hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas que pode, sim, ajudar a compreender formas particulares de conflito que foram gerados na interculturalidade recente diante da decadência de projetos nacionais de modernização em países da América Latina.

Ainda segundo o pesquisador, podemos inferir que a hibridação funde estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas e novas práticas. Tal processo pode ocorrer de modo não planejado ou é resultado incidental de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Porém, constantemente a hibridação desponta por meio da criatividade individual e coletiva, não apenas nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico de uma sociedade. Em outras palavras, procura-

se reconverter um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado (Canclini, 2012, p. 22).

Em seu livro “Hibridismo Cultural”, o historiador Peter Burke (2003, p. 23) conceitua o hibridismo como sendo a fusão de duas ou mais culturas em objetos, práticas e situações. Isso ocorre tanto nas artes como na música, na dança, arquitetura, na religião e nos costumes, quanto no próprio desenvolvimento da linguagem. No decorrer da historiografia do estudo desses fenômenos, diversos termos foram criados, tais como imitação, fusão, empréstimo, aculturação, troca cultural, acomodação, sincretismo, mistura e crioulização. Cada um desses termos carrega consigo um significado único, visando representar a complexidade desse fenômeno.

No campo da música, podemos observar constantemente esse fenômeno na forma de fusão de melodias étnicas com música clássica ou com a música contemporânea, por exemplo. Também podemos notar a fusão do jazz e da salsa com outros estilos, que pode ser constatada em uma variedade de fenômenos musicais. Esse é o caso da chicha, que mistura ritmos andinos e caribenhos, na interpretação jazzística de Mozart pelo grupo afro-cubano Irakere, ou das releituras de melodias extraídas do folclore inglês e hindu, feitas por artistas como os Beatles, Peter Gabriel e outros (Canclini, 2012 p. 20).

O pesquisador Acácio Piedade (2011), por sua vez, amplia a análise, aplicando o conceito de hibridismo cultural para o campo da música, definindo-o como hibridismo musical. Segundo o pesquisador, o hibridismo musical integra o conceito de hibridismo cultural. Porém, tal fenômeno acontece de duas maneiras, sendo elas: (1) o hibridismo homeostático, no qual dois elementos distintos se fundem para gerar um elemento novo, com características relativamente mais homogêneas, em que $A+B=C$ e (2) o hibridismo contrastivo, cuja soma de dois elementos não gera um novo elemento, por exemplo, $A+B=AB$. Quando temos a estrutura AB, é importante que A se mostre como A e que B se mostre como B, a saber, A necessariamente se afirma enquanto A diante de B e vice-versa, gerando notadamente um contraste entre um elemento e outro. Ainda segundo Piedade, na música, a maior parte do hibridismo é contrastivo, devido à coexistência de elementos distintos, sem que um modifique diretamente o outro. Para o pesquisador, a ideia da interação entre diferentes musicalidades ocasiona uma fricção. Assim, na fricção, diferentes elementos musicais advindos de diversos contextos coexistem. Contudo, seus núcleos permanecem

intactos (Piedade, 2011 p. 104), gerando o que ele conceitua como fricção de musicalidades.

Ainda segundo o autor:

No jazz brasileiro, chamado pelos nativos de “música instrumental”, há uma relação típica com o jazz norteamericano que é ao mesmo tempo de tensão e de síntese, de aproximação e de distanciamento. A forma como a musicalidade brasileira e a norte-americana se encontram no jazz brasileiro confere com a ideia de hibridismo contrastivo: as tópicas musicais presentes nos temas e improvisações estabelecem uma relação de fricção de musicalidades. Esta revela a sua relação com discursos sobre imperialismo cultural norte-americano, identidade brasileira, globalização e regionalismo [...]. Na história da música, há o constante desenrolar de um processo de fricção e fusão de musicalidades: tópicas, estilos e gêneros contrastivos são reunidos e diluídos em outros de sua espécie, e estes, por sua vez, avançam, formando novas tópicas, estilos, gêneros, unidades com identidade própria que podem vir a se fundir (2011, p. 105).

Em relação a esses processos de hibridação, podemos entender essas distintas musicalidades, descritas por Piedade na citação acima, como as estruturas ou práticas discretas que se fundem em um ciclo contínuo como nos explica Canclini (2012):

Uma forma de descrever esse trânsito do discreto ao híbrido, e as novas formas discretas, é a fórmula “ciclos de hibridação” proposta por Brian Stross, segundo a qual, na história, passamos de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja “pura” ou plenamente homogênea (2012, p. 19-20).

Ademais, para as análises musicais, contamos com as contribuições dos métodos de harmonia funcional de Koellreuter (1980), Guest (1996, 2006) e Gridley (1988). Além disso, utilizamos parcialmente o modelo de análise semiótico de música popular do musicólogo Philip Tagg (1987, 2003, 2013) como forma de nos amparar na identificação de tópicas em excertos do repertório de Nelson Faria.

Em relação ao modelo de análise de Phillip Tagg, a pesquisadora Martha Tupinambá Ulhôa (1998, p. 61-62), realizando uma síntese do modelo de Tagg, afirma que a semiótica da música está intrinsecamente ligada à realidade histórica das pessoas e ao seu mundo artístico. Em suma, podemos dizer que o significado da música é influenciado pelas biografias, visões de mundo, posições ideológicas e formação musical daqueles que compartilham de uma mesma interpretação musical. Para Tagg (1987), a música segue uma lógica própria, exigindo um pensamento associativo, e não literal. Inicialmente, ele adota uma abordagem fenomenológica para acessar o significado musical, passando pela “significação secundária” até chegar à “significação primária” e, por fim, à proposição de hipóteses sócio-musicais. Ainda segundo Ulhôa (1998, p. 61-62), Philip Tagg desenvolveu um vocabulário próprio ao trabalhar em sua metodologia. Dentro deste vocabulário, se destacam as noções de musema,

que ele define como a unidade mínima de significado musical, podendo ser motivos, riffs, timbres, gestos, texturas, cadências, levadas, etc. O autor inclui, também, em seu vocabulário o neologismo anafonia, que nos remete à figura da “analogia”, significando o uso de modelos sonoros já existentes na formação de sonoridades musicais. Podemos resumir seu modelo da seguinte forma:

Identifica-se na obra analisada (OA) as unidades mínimas de significação sonora (musemas). Dentro de uma prática cultural específica esses musemas são associados a significados paramusicais por anafonia sonora, cinética ou tátil, formando um campo de associações paramusicais (CAPm1). Ao mesmo tempo esses itens do código musical (ICM) são semelhantes a outros itens em outras músicas, compondo o material de comparação entre objetos (MCeO), por sua vez também relacionados a significados paramusicais (CAPm2). O significado do evento sonoro (OA) pode ser encontrado na correspondência hermenêutica, por meio de comparação entre itens do código musical (ICM) do evento sonoro sob análise (OA) com outros eventos sonoros semelhantes (MCeO) e seus respectivos campos de associações paramusicais (CAPm1 e CAPm2) (Ulhoa, 1998, p. 63).

Para ficar claro, a pesquisadora nos traz um esquema ilustrativo:

Figura 1 – Modelo de análise de Philip Tagg

Correspondência hermenêutica por meio de comparação inter-objetos:



Fonte: ULHÔA, Martha Tupinambá (1998, p. 63)

Tal modelo foi utilizado como forma de nos auxiliar a identificar tópicos no repertório de Nelson. Para compreender o conceito de tópica aqui utilizado, lançamos mão da pesquisa de Acácio Piedade (2013, p. 07-09), que nos esclarece que a teoria das tópicos aborda a música como discurso onde emergem figuras da retórica musical. Na retórica tradicional, figura é um fragmento de enunciado cuja aparência não coincide com sua função real, resultando em uma transformação codificada do código. Ainda segundo o pesquisador, na retórica aristotélica, tópica refere-se a elementos entendidos como lugares-comuns que fundamentam raciocínios retóricos e dialéticos. A teoria das tópicos se concentra no plano

expressivo da música, penetrando o plano estrutural. Em suma, podemos inferir, em um diálogo com os autores Tagg (2003) e Piedade (2013), que as unidades musicais do discurso (aqui entendidas como musemas), muitas vezes possuem qualidades semióticas, denominadas *ethoi*, atribuídas por convenções culturais. Essas significações implícitas se manifestam na progressão de elementos na cadeia sintagmática, configurando um roteiro coerente (Piedade, 2013), o que faz com que essas unidades musicais, ou fragmentos, remetam a outros significados agregados culturalmente.

Tal noção nos parece muito próximo ao que Tagg (2003) conceitua como sinédoque de gênero, o que segundo o autor, pode ser conceituado como um fragmento musical, ou musema, que se remete a outro fragmento musical, desde que seja identificado em um contexto diferente do estilo que está sendo analisado. Por exemplo, o uso do instrumento triângulo seria uma sinédoque de gênero para o baião ou música nordestina, caso aparecesse como uma citação em uma música pop ou no jazz. Portanto, a teoria revela um processo retórico, controlando o fluxo de expectativa dos ouvintes e produzindo associações com lugares, estilos, gêneros e até mesmo sensações. Em síntese, entendemos as tópicas como sendo objetos analíticos da retórica musical, possuindo uma estrutura específica, compostas por unidades mínimas de significação (musemas) e remetendo a significados agregados. Explorar esses conceitos na música popular brasileira, seja ela instrumental ou não, requer uma análise detalhada das partituras de composições e transcrições de improvisações (Piedade, 2013, p. 09) somadas às análises de gravações contendo musemas que não são eficazmente transcritos em partituras convencionais.

Para essa questão entre o uso de partituras convencionais e gravações de áudio, optamos por utilizar as duas fontes, a depender do objeto analisado no momento. Como primeira fonte, procuramos transcrever, em partitura convencional, tudo que foi possível e funcional para a demonstração das tópicas. Porém, lançamos mão da utilização de gravações de áudio, neste trabalho disponibilizadas em forma de *links* diretos para a audição dos exemplos musicais, uma vez que julgamos ser extremamente necessária a audição dos trechos analisados para o melhor entendimento da tópica em si, devido a alguns musemas específicos serem praticamente impossíveis de serem transcritos. Podemos citar como exemplo, o timbre específico de uma guitarra.

Isso posto, torna-se necessário afirmar nosso reconhecimento do valor e a tradição associada ao uso de partituras convencionais no estudo das tópicas. Contudo, nesse caso

específico, envolvendo música popular, alinhamo-nos à crítica do musicólogo Phillip Tagg (2003) sobre a dependência exclusiva de partituras na análise musical. Tagg (2003) argumenta que as partituras podem apresentar limitações para capturar todos os elementos da música, especialmente em gêneros baseados na tradição oral que destacam aspectos como performance, improvisação, timbre e nuances rítmicas complexas. Isso é particularmente evidente em estilos como a música popular brasileira, jazz, rock, blues e outras expressões de música popular. Dessa forma, para facilitar a compreensão dos temas abordados, este trabalho inclui exemplos musicais acessíveis por meio de *QR Codes*¹. Esses códigos servem para armazenar *links* que redirecionam o leitor a conteúdos na internet como sites, vídeos, áudios, entre outros. Eles podem ser facilmente escaneados com um *smartphone* ou *tablet* que são capazes de ler o *link* e abrir o conteúdo de forma rápida. O uso dessa tecnologia permite não apenas ler o texto da dissertação, mas também ouvir os exemplos musicais apresentados. Para garantir acessibilidade a todos, os exemplos foram disponibilizados online por meio de *links* diretos acessados por um simples clique para quem estiver lendo este trabalho online e por *QR Codes* para serem escaneados, caso a leitura seja realizada via versão impressa.

Nesse sentido, buscou-se através do referencial teórico mencionado, confluir as análises histórico-biográficas às análises musicais, com a finalidade de demonstrar estruturas híbridas na obra de Nelson, abrangendo, aqui, suas três áreas de atuação. O recorte temporal realizado foi da década de 1960, indo até suas produções atuais no ano de 2015, sem, contudo, a ingenuidade de esgotar as análises, visto que a obra do músico, no sentido amplo do termo, é extensa e permite várias interpretações diferentes da nossa. Esperamos, com este trabalho, contribuir para a área da musicologia popular, braço da musicologia que abarca os estudos em música popular (González, 2001), buscando, dessa forma, contribuir para o debate e para a construção histórico-musicológica do campo.

¹ Sigla para *Quick-Response Code*, ou código de resposta rápida em português

CAPÍTULO II: PRIMEIROS CONTATOS COM A MÚSICA

A proposta deste capítulo foi iniciar a análise histórico-biográfica de Nelson Faria. Procuramos relacionar os dados biográficos de Nelson coletados em entrevista semi-estruturada, entrevistas realizadas em mídias digitais e bibliografia secundária, com o contexto maior em que as diversas situações investigadas aconteceram, buscando, dessa forma, enriquecer a análise histórica. Nosso recorte temporal teve como base o ano de nascimento do guitarrista, 1963, abrangendo o período que vai até 1983, ano de ruptura em sua formação. Ademais, os cenários analisados foram responsáveis por formar, influenciar e se tornar referência para o músico, além de se constituírem no campo de atuação profissional efetivo, nos quais Nelson vem atuando até o momento em que essa dissertação foi escrita.

2.1 1963. Nascimento - de Belo Horizonte a Brasília

Nascido na mítica década de 1960, mais precisamente no dia 23 de março de 1963, na cidade de Belo Horizonte – MG, Nelson Jairo Sanches Faria, de nome artístico Nelson Faria é o mais novo dentre seis irmãos. Vindo de uma família de classe média, onde a música e a cultura eram extremamente valorizadas, Nelson é exposto à música desde tenra idade. Dona Nathalia Faria, mãe de Nelson, cursara alguns anos de conservatório quando jovem e, seguindo a tradição de sua família, foi responsável por trazer a música de forma natural e espontânea para dentro do seio familiar, constituindo um ambiente musical marcado por audições e saraus caseiros, onde toda família participava, tocando algum instrumento ou cantando.²

É nesse ambiente familiar, cercado por música, que Nelson inicia sua formação, aprendendo com os irmãos um pouco de piano e violão, participando dos saraus caseiros acompanhando a mãe ao violão. O músico relata que era incentivado desde o início a se desenvolver na música, além de ser exposto a concertos e espetáculos dos mais variados estilos. Em suas memórias, Nelson relembra um episódio específico que o marcou bastante em sua infância. Sua família o levava para assistir o Concerto nº 2 para Piano e Orquestra, de

² Todos os dados biográficos deste trabalho foram retirados da entrevista realizada com Nelson Faria para o autor do presente trabalho, no dia 04 de setembro de 2023, transcrita integralmente e disponibilizada nos anexos deste trabalho, exceto quando for indicado diferentemente.

Sergei Rachmaninoff, o qual causou um grande efeito em sua relação com a música, devido ao impacto da obra na sua formação. Segundo ele, durante esse concerto, em uma conversa com a mãe, ela teria dito que queria vê-lo no palco sendo músico.

Nelson passa toda a sua primeira infância na cidade de Belo Horizonte, do nascimento até o ano de 1972, quando, aos nove anos, muda-se com a família para Brasília. Antes disso, sua formação musical foi toda construída no seio familiar, já tocando um pouco de piano e violão, ensinado pelos irmãos, chega a afirmar que a primeira música que aprendeu ao violão foi “Trem das Onze”, de Adoniram Barbosa, já se habituando, desde muito cedo, à sonoridade da música brasileira. Aos oito anos de idade, incentivado pela mãe, teve uma experiência com aulas de piano, mas não se adaptou bem à situação. Ele foi à apenas uma aula com uma professora particular e, segundo Nelson, ela teria tentado ensinar leitura de partitura ao piano, fato que o desagradou muito, a ponto de declarar “se isso é estudar música, eu não quero, não”.³ Em relação à formação inicial familiar Nelson diz:

Nenhum deles se tornou músico, mas todo mundo toca alguma coisa. Quando eu era pequeno, tinha seis anos, o meu irmão mais velho tinha uma banda. Em casa mesmo sempre foi uma coisa meio uma família bossa-nova, minha formação foi em casa, eu aprendi a tocar violão com meu irmão. Minha irmã me ensinou a primeira música, foi aquela “*não posso ficar nem mais um minuto sem você*”, e aí eu aprendi a tocar com meus irmãos e comecei a desenvolver sozinho, e não tive nenhum professor até quando aos meus 16 anos mais ou menos, aí eu já tava tocando, tinha um conhecimento razoável, mas tudo empírico, já tinha um repertóriozinho, mas só de acompanhamento (Faria *apud* Bomfim, 2016, p. 26).

Para aprofundar a análise sobre a formação inicial do músico, é preciso nos perguntar o que ele ouvia durante esses primeiros anos? Ou melhor, o que sua família ouvia? Quais seriam os desdobramentos musicais e culturais da época que poderiam influenciar uma família de classe média que morava em uma capital do sudeste do Brasil na década de 1960? Afinal, partimos da premissa de que a formação inicial de Nelson foi primordialmente concebida no seio familiar, como podemos constatar nos seus depoimentos. Para isso, nossa investigação é conduzida de forma a trazer um panorama da música e da cultura brasileira dos anos 1960, tentando identificar como essa relação musical familiar poderia ter ocorrido.

A eclosão da bossa nova, a partir de 1959, desempenhou um papel crucial na transformação do cenário musical brasileiro, abrindo as portas para a participação de um segmento social até então pouco representado. As camadas mais privilegiadas das classes

³ Nelson Faria em entrevista ao autor da pesquisa, realizada no dia 04 de setembro de 2023

médias, geralmente mais instruídas e ligadas, de alguma forma, ao meio acadêmico, passaram a enxergar a música popular como uma forma legítima de expressão artística e cultural. Tal mudança de percepção não apenas legitimou a música popular como também incentivou sua criação e consumo entre um público mais amplo. Ao longo da década, essa tendência se consolidou ainda mais, à medida que novos segmentos da sociedade se incorporaram ao panorama musical. Especialmente notável foi a adesão de indivíduos pertencentes à classe média baixa, como funcionários públicos de níveis mais baixos, trabalhadores do setor de serviços, operários especializados e comerciantes. Esse fenômeno foi, em grande parte, impulsionado pela crescente presença da televisão como um poderoso veículo de disseminação cultural nas principais cidades brasileiras, ampliando assim o acesso à música popular e consolidando-a como parte integrante da identidade cultural do país (Napolitano, 2007, p. 67).

No momento em que o país discutia seus próprios projetos de inserção na modernidade, o impacto causado pela bossa nova exacerbou uma série de conflitos culturais e discussões estéticas preexistentes, mas que ganharam nova intensidade devido à inclusão de novos estratos sociais no panorama musical em constante desenvolvimento. O surgimento da bossa nova e a subsequente reestruturação do mercado musical podem ser interpretados como elementos do processo de “substituição de importações” (Napolitano, 2007 p. 67) no campo do consumo cultural, contribuindo para a consolidação da ideia de uma MPB moderna. Segundo o historiador Marcos Napolitano (2007, p. 68), os dados relativos ao mercado fonográfico brasileiro corroboram com essa tese. Em 1959, aproximadamente 35% das vendas de discos no país correspondiam à música brasileira. Dez anos depois, essa proporção se inverteu: 65% dos discos vendidos eram de música brasileira, muitos deles apreciados pelo crescente público jovem e universitário, influenciado pela bossa nova e outros movimentos subsequentes. Esse cenário foi, em parte, moldado por uma dinâmica peculiar da indústria fonográfica que, apesar de já ser dominada por grandes multinacionais, reconhecia a necessidade de fomentar a produção local de músicas como parte de sua estratégia de lucro.

Ainda segundo Napolitano (2007, p. 73-79), entre 1962 e 1963, a bossa nova ganhou destaque internacional, acentuando divisões entre suas duas vertentes jazzísticas e nacionalistas. Em 21 de novembro de 1962, um show no Carnegie Hall, em Nova York, organizado pelo Itamaraty e produzido por Sidney Frey, intensificou os debates sobre o caráter “entreguista” do gênero. O evento visava consolidar o prestígio da bossa nova nos

EUA, com a participação de 22 músicos brasileiros renomados, dentre eles Tom Jobim, Carlos Lyra, Agostinho dos Santos, João Gilberto, Luis Bonfá, Chico Feitosa, Roberto Menescal, Milton Banana, Maurício Marconi, O sexteto de Sérgio Mendes, Oscar Castro Neves e Quarteto e Sérgio Ricardo.

Além disso, podemos destacar dois álbuns que refletem as tentativas de uma bossa nova nacionalista alinhada às expectativas da juventude de esquerda: “Depois do Carnaval” de Carlos Lyra (1973) e “Um Senhor de Talento” de Sérgio Ricardo (1963). Esses discos abordam temáticas sociais e ideológicas, mantendo influências do jazz e lançando as bases para a canção de protesto. O álbum de Lyra transita de temas românticos para questões sociais, enquanto o de Ricardo incorpora arranjos despojados misturados com elementos tradicionais do samba. Segundo Napolitano (2007, p. 79):

O LP de Sérgio Ricardo, lançado na mesma época, também ajudou a formular as bases da canção nacionalista engajada, no seu primeiro momento. Muitas faixas se tornaram clássicos dessa corrente musical: “Enquanto a tristeza não vem”, “Barravento”, “Esse mundo é meu”, entre outras. À diferença do LP de Carlos Lyra, os arranjos – a cargo de Carlos Monteiro de Souza – são mais despojados e conseguem assimilar as tessituras vazadas, propostas por Tom Jobim no LP seminal *Chega de Saudade*. Os gêneros escolhidos eram em sua maioria sambas, incluindo os de “roda” e os de “morro” (como em “Esse mundo é meu” e “Terezinha de Jesus”). Complementado essa incorporação do material musical mais tradicional e étnico, os arranjos mesclavam instrumentos de “escolas de samba” (tamborim, pandeiro, cuica e agogô) com timbres ainda pouco usados no samba (madeiras, trio jazzístico). Esse padrão será determinante para a sonoridade básica da MPB, até o advento do tropicalismo, quando houve uma mudança significativa no padrão instrumental do conjunto das canções (2007, p. 79).

A mobilização em prol das reformas de base no Brasil dos anos 1960, que almejavam alcançar uma distribuição mais igualitária de riquezas e direitos, bem como o avanço do processo de democratização, foi interrompida pelo golpe de 1964. No entanto, a repressão que se instaurava não conseguiu silenciar alguns setores da classe média, especialmente entre os intelectuais e artistas. Liderada pelo movimento estudantil, a oposição à ditadura fomentou uma agitação política e cultural abrangente, que englobou manifestações de rua e engajamento político na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas, na literatura e na imprensa (Ridenti, 2007, p. 188).

O golpe de 1964 remodelou o cenário político e cultural, desafiando a estratégia estética e ideológica da bossa nova nacionalista. A música popular brasileira, com isso, tomou novos rumos e buscou novas referências. A crise política fomentou os debates sobre novos paradigmas musicais. Os eventos musicais universitários em São Paulo, entre 1964 e 1965,

foram cruciais para ampliar o público da música brasileira, misturando tradições do samba com a modernidade da bossa nova, destacando artistas como Elis Regina, Chico Buarque Toquinho, Rosinha de Valença, Paulinho Nogueira, Zimbo Trio, Gilberto Gil, Nara Leão, Tom Jobim e Oscar Castro Neves. A TV acabou desempenhando um papel central na popularização da música brasileira, mesclando tradições radiofônicas e novas formas de performance.

Se, por um lado, esses artistas recuperavam aspectos da tradição pré-bossa nova – o bolero, a balada, o samba carioca dos anos 1930 –, ao mesmo tempo experimentavam novas formas de performances de palco e padrões de composição, traduzindo uma vontade de “modernização” que se colocava como herdeira da bossa nova e da música “jovem” como um todo, incluído aí o próprio rock, no caso de Roberto Carlos. Antes de ser um paradoxo, este entrecruzamento de séries culturais e tradições musicais diferentes pode ser visto como um encontro de temporalidades e códigos culturais dos quais a TV, naquele momento, não poderia abrir mão, visto que não havia encontrado uma linguagem totalmente própria, dirigindo-se a um público difuso e ainda não segmentado, como o que marcará a música popular a partir dos anos 1970. A música como grande produto veiculado pela TV também não podia dispensar as tradições oriundas do seu passado radiofônico recente, pois o novo público televisivo era constituído pela migração do antigo público do rádio. O resultado, de caráter híbrido, marcou a linguagem de certos programas musicais dos anos 1960: ora semelhantes a um baile de formatura de colegiais, ora semelhantes a um concerto sofisticado, ora próximos de uma performance teatral engajada (Napolitano, 2007, p. 88).

A indústria fonográfica brasileira, arregimentada pela recém-criada ABPD⁴, em 1965, beneficiou-se de incentivos fiscais e mudanças nas leis de direitos autorais no país, promovendo uma substituição das importações musicais por produções locais, fomentando o consumo de músicas nacionais. Esse contexto levou à consolidação da MPB, um gênero que sintetizava tradição e modernidade, refletindo interesses tanto comerciais como ideológicos. O LP⁵ emergiu como o principal veículo da música popular renovada, associado a movimentos culturais e artistas específicos. A rotulação musical tornou-se essencial para o mercado, estimulando o crescimento significativo da indústria fonográfica brasileira entre 1966 e 1977 (Napolitano, 2007, p. 80-90).

Segundo o pesquisador Marcelo Ridenti (2007), o golpe de 1964 acirrou o debate cultural e ideológico, principalmente entre os artistas e intelectuais não só da música, mas de diversas áreas. Segundo ele:

A onda revolucionária, então no contexto de combate ao golpe recentemente vitorioso, disseminava-se especialmente no eixo Rio–São Paulo em peças como

⁴ Associação Brasileira de Produtores de Disco.

⁵ *Long-play* ou disco de longa duração.

Opinião, Arena conta Zumbi e Arena conta Tiradentes; em filmes como O desafio, de Paulo César Saraceni, e Terra em transe, de Glauber Rocha; em canções como Roda e Procissão, de Gilberto Gil, Terra plana e Caminhando, de Geraldo Vandré, Viola enluarada, dos irmãos Valle, Soy loco por ti, América, de Capinam e Gil, e várias outras de compositores como Sérgio Ricardo, Edu Lobo, Chico Buarque e Milton Nascimento. Entre 1964 e 1968, a “revolução brasileira” e o combate à ditadura também seriam tema de romances como Quarup, de Antonio Callado, e Pessach, a travessia, de Carlos Heitor Cony; de exposições de artes plásticas como a Nova objetividade brasileira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dentre várias outras manifestações artísticas. (p. 188)

E em meio a toda essa agitação ideológica e cultural que tomava conta dos debates no Brasil, emerge a “era dos festivais” que, segundo Napolitano (2007, p. 92-96), foi um marco na história da música e da televisão brasileiras. A TV Record de São Paulo fez uma primeira tentativa, em 1960, organizando um primeiro festival, que não obteve o sucesso esperado, sendo um dos motivos o fato de não ter sido televisionado. No entanto, em 1965, a TV Excelsior organizou o I Festival Nacional de Música Popular, revelando “Arrastão” de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, interpretada por Elis Regina. Em 1966, a TV Record organizou o II Festival Nacional da Música Popular Brasileira e a TV Globo, por sua vez, apoiou o I Festival Internacional da Canção (FIC). Nesses eventos, compositores como Geraldo Vandré e Chico Buarque se destacaram. O festival de 1967, da TV Record, se tornou especialmente memorável com canções como “Ponteio” (Edu Lobo), “Roda Viva” (Chico Buarque), “Domingo no Parque” (Gilberto Gil, Mutantes) e “Alegria, alegria” (Caetano Veloso).

Ainda sobre a importância da TV para a divulgação da música popular da época, o pesquisador José Roberto Zan (2001) afirma:

A TV se transformou, nesses anos, num importante meio de divulgação de música popular. Além de inúmeros programas musicais de grande sucesso como O Fino da Bossa, Bossaudade e Jovem Guarda da TV-Record, e Spot-Light-BO 65, da TV Tupi, iniciou-se, a partir de 1965, o ciclo dos festivais de MPB em vários canais de televisão. Esses certames funcionaram, durante alguns anos, como vitrines de divulgação de música popular. A relação com esse novo meio levou os artistas a desenvolverem novas habilidades interpretativas. Enquanto na época do rádio os artistas valorizavam principalmente o desempenho vocal, com a TV tornava-se necessária a preocupação com a performance gestual ou cênico-expressivo (p. 144).

Vale destacar, aqui, um fator de extrema relevância para a nossa análise, por ser o primeiro instrumento que irá despertar o interesse do jovem Nelson Faria e que o acompanha até os dias atuais, se trata do fato do crescente uso do violão na MPB, muito impulsionado pelo advento da bossa nova ainda na década anterior. Segundo Napolitano (2007, p. 83), durante esse período, a saber, a segunda metade da década de 1960, havia um amplo espaço

para a música instrumental, especialmente para trios, quartetos e outras formações jazzísticas compostas por baixo, bateria e piano. No entanto, violonistas como Toquinho, Paulinho Nogueira e Rosinha de Valença alcançaram grande destaque, refletindo a febre do violão que tomou conta da juventude após o surgimento da bossa nova. Com a nova batida já assimilada e estilizada, o violão era tocado de forma mais expressiva e ritmada, mais influenciada por Baden Powell, em contraste com a sonoridade minimalista de João Gilberto. Essas duas grandes escolas de violão que emergiram juntamente com a bossa nova se tornaram as referências principais para os novos violonistas, até o momento que eles conseguissem desenvolver seus próprios estilos. Junto com os grupos jazzísticos, esses violonistas contribuíram para fomentar a sonoridade estetizada dos jovens entusiastas da bossa nova, disseminando o uso do instrumento pelos novos artistas que estavam participando dos festivais.

Mais do que simples performances artísticas, os espetáculos demarcavam um espaço de expressão e sociabilidade, no qual a música era o amálgama de uma identidade moderna, jovem e engajada. Portanto, tais expressões musicais eram tão “políticas” quanto as letras das canções de protesto mais explícitas. **O violão, não por acaso, era o símbolo da nova musicalidade brasileira, usado até como logotipo dos festivais da TV Record** (Napolitano, 2007, p. 83, grifo nosso).

É inconcebível falar do festival de 1967 da TV Record sem falar do movimento tropicalista, que se tornava o epicentro das discussões entre artistas, público e imprensa nesse momento. Segundo a pesquisadora Santuza Cambraia Naves (2001), diferentemente da bossa nova, a Tropicália configurou-se como um movimento cultural, que transcendia os limites de questões puramente estéticas ou restringidas apenas ao âmbito da canção popular. Havia uma predisposição, por parte dos músicos que inauguraram o movimento, de pensar criticamente a arte e a cultura brasileiras. Ao agirem assim, fizeram da canção popular o *locus* por excelência do debate entre as linguagens musicais, verbais e visuais. O Tropicalismo colocava em evidência um projeto mais amplo, um debate que ultrapassa as fronteiras do meio artístico e converte-se num movimento cultural. O movimento tropicalista estava profundamente afinado com o ideário de Oswald de Andrade, a saber, a antropofagia, que pode ser conceituada como uma atitude baseada no “Manifesto Antropófago”, publicado por Oswald de Andrade, em 1928. Tal manifesto passou a ser uma estratégia utilizada por artistas e intelectuais da vanguarda artística da época para buscar a definição de uma especificidade cultural para o Brasil. Esta postura antropofágica é exemplarmente observada nas experiências musicais de Caetano Veloso e Gilberto Gil, no teatro de José Celso Martinez Corrêa, com a encenação de

“O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade; no cinema de Glauber Rocha com “Terra em Transe” e nos projetos gráficos de Rogério Duarte. O Tropicalismo foi um período em que todas as modalidades das artes de vanguarda do país (cinema, teatro, artes plásticas e música) buscavam estabelecer um fenômeno cultural com sentido político, social e ético. Caetano e Gil assimilaram as novidades vinculadas pelos movimentos de massa e juventude, assim como retomaram as pesquisas desenvolvidas no campo da música popular iniciadas pelos modernistas da década de 1920 (Jezzini, 2010, p. 49-52).

Segundo Zan (2001, p. 14), na década de 1960, o rock brasileiro se configurou no iê-iê da Jovem Guarda, que era um programa musical concebido pela agência de publicidade Magaldi, Maia & Prosperi e transmitido pela TV Record a partir de setembro de 1965. Capitaneado por Roberto Carlos, junto com Erasmo Carlos e Wanderléia, o programa foi um grande empreendimento de marketing na música popular brasileira, dirigido principalmente ao público jovem. Os músicos envolvidos nessa tendência geralmente vinham de áreas suburbanas e rurais, afastados do contexto universitário politizado. O repertório era composto por rock ingênuo e baladas com letras inocentes, românticas e, ocasionalmente, humorísticas e rebeldes.

Na segunda metade da década, os conflitos se intensificaram no campo da música popular. Artistas e público ligados à MPB criticavam a Jovem Guarda não só pelo seu não comprometimento com questões políticas, mas por identificá-la como elemento do imperialismo cultural norte-americano. Em contrapartida, os artistas do iê-iê-iê diziam-se mais identificados com o povo brasileiro uma vez que apresentavam maiores índices de vendagem de discos e de audiência através dos meios. Palavras de ordem específicas do campo político daquela época, como Frente Ampla e Frente Única, eram reproduzidas pelos artistas da MPB no combate aos roqueiros da Jovem Guarda (Zan, 2001, p. 114-15)

Outro importante fato histórico que marcou esse período da segunda metade da década de 1960 e que também se torna crucial para nossa análise, foi a passeata contra a guitarra elétrica, ocorrida em 17 de julho de 1967, na cidade de São Paulo, confrontando duas tendências, uma renovadora e outra conservadora. Por preconizar uma nova estética, segundo a qual se misturavam ideias novas e antigas, além de questionar sobre a acomodação ao tradicional, o Tropicalismo não foi um movimento totalmente acolhido inicialmente, precisando passar pelo enfrentamento e a fúria dos estudantes de esquerda e a oposição de segmentos da classe artística. Segundo o pesquisador Domingos Sávio de Oliveira (2022, p. 172), a passeata, liderada por Elis Regina, reuniu os artistas Jair Rodrigues, Zé Keti, Geraldo

Vandré, Edu Lobo e MPB-4. Gilberto Gil, acabou “entrando de gaiato”⁶, convidado por Elis, por quem era apaixonado. Gil declararia, posteriormente, em entrevista para o jornalista Júlio Maria, do jornal O Estado de São Paulo, de 28 de janeiro de 2012, que participava com Elis daquela coisa cívica, em defesa da brasilidade, e que tinha aquela mítica da guitarra, como invasora. Gil ainda afirmava que não tinha esse pensamento em relação à guitarra, mas sim com outras questões relativas à militância, questões que o engajavam e atraíam muitos participantes (Domingos, 2022). E aquela passeata era um pouco a manifestação desse afã por Elis.

Por outro lado, temos a posição de artistas como Caetano Veloso, que não quis participar do evento. Segundo Caetano, tudo aquilo era uma negação ao ato criador. Naquele período, ele fazia parte de uma nova geração influenciada pela explosão dos Beatles, Rolling Stones, o rock e suas inovações tecnológicas. No momento da passeata da MPB contra a guitarra elétrica, Caetano estava com Nara Leão na janela do Hotel Danúbio, observando a passeata que mais parecia uma manifestação integralista, como afirmara Nara Leão (Domingos, 2022). Ainda segundo Domingos Sávio de Oliveira (2022):

Conforme consta, a passeata era uma manobra da TV Record, para promover seu “O Fino da Bossa”, estrelado por Elis Regina, que estava perdendo popularidade para a Jovem Guarda da mesma emissora. O movimento tropicalista e a Jovem Guarda, embora diferentes na maneira de compor e atuar, tinham em comum a adesão ao novo. Caetano e Gil, em particular, absorviam as novidades da psicodelia (rock...grupos ingleses...), produzindo canções cuja harmonia e arranjo afinavam-se com todos os tipos de influências. Em suma, nada a ver com o que defendia a passeata da MPB contra a guitarra elétrica. (p. 173)

Figura 2 – Marcha contra a guitarra elétrica



Fonte: Revista Fórum. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/brasil/2017/7/15/os-50-anos-da-marcha-contra-guitarra-eletrica-21872.html>

Sobre o episódio da passeata, Guimarães (2014) complementa:

⁶ “Entrando de gaiato”, que na linguagem coloquial, refere-se a uma participação não intencional.

No episódio da guitarra elétrica o que predomina é uma visão pessimista das trocas culturais com os países estrangeiros; sendo mais comum, como temos visto, à época e mesmo tempos depois, o achincalhe da introdução desse instrumento no cenário musical brasileiro. Assim, a resistência de alguns grupos à guitarra e, por consequência, ao *rock* de matriz anglo-saxã tinha esse sentido crítico e pessimista que via, em âmbito restrito, a importação de um instrumento estranho à nossa tradição nacional-popular como americanização e imperialismo, e, no âmbito geral, tinha um sentido de combate à expansão da indústria cultural e seus artefatos, considerados, assim, alienantes (Guimarães, 2014, p. 159).

Para esclarecer um pouco mais sobre o debate que estava em jogo no momento, ressaltamos o depoimento do jornalista, compositor e produtor musical, Nelson Mota, para o documentário “Uma Noite em 67” (Terra, 2013):

Havia uma rivalidade muito estimulada pela TV Record também, que tinha um monopólio dos musicais da época, televisão não tinha novela, o forte da televisão era o musical e a Record tinha sob contrato 90% da música brasileira. Todo dia tinha um programa musical e a Record tinha interesse que os programas de televisão fossem para os jornais, para as rádios, para a vida das pessoas, então era engraçado porque na época se dizia que a MPB era a música brasileira e a Jovem Guarda era a música jovem. E a gente pensava: Meu Deus do céu, por que não pode haver uma música jovem e brasileira ao mesmo tempo? Uma pergunta óbvia, mas que era pertinente nesse tempo a ponto das pessoas organizarem uma passeata em plena ditadura militar, com tanta coisa para protestar! Organizar uma passeata com 300, 400 pessoas, com faixa, cartaz e as pessoas gritando: “Abaixo à guitarra! Abaixo à guitarra!” A guitarra elétrica como símbolo do imperialismo ianque, aqueles clichês do velho comunismo que estavam muito ativos na época (n.p.).

Com base no exposto, esse debate sobre a guitarra não se constituiu de forma homogênea, como pode ser visto nos depoimentos de Nelson Motta, Nara Leão e Caetano Veloso para o documentário “Uma Noite em 67” (Terra, 2013). Além disso, é importante mencionar os roqueiros, que introduziram o instrumento e foram diretamente alvo da famosa marcha. Para entender a adoção da guitarra elétrica, é necessário abandonar a visão da época que a considerava uma ameaça à identidade musical “genuinamente” brasileira. Eduardo Visconti (2010, p. 35-36) identifica essa resistência já nos anos 1930, quando a guitarra era mencionada nos encartes de discos, mas frequentemente confundida com o violão elétrico. A questão não era técnica, mas sim uma rejeição ao instrumento estrangeiro. O surgimento da guitarra elétrica na música brasileira veio com um certo “estigma”, possivelmente devido à sua forte associação com a música americana. Esse instrumento também era visto como um símbolo de modernidade, o que incomodava alguns críticos e jornalistas preocupados com a tradição do violão (Guimarães, 2014, p. 160).

Ainda segundo Guimarães (2014, p. 160-162), podemos observar que, de certa forma, a resistência à guitarra elétrica na música brasileira ainda persiste. O pesquisador sustenta que:

Em certo sentido, até hoje a resistência à guitarra na música brasileira prevalece. Ver um *show* de música brasileira no exterior em geral vem marcado pelos estereótipos consolidados por este ponto de vista; raramente veríamos alguém associar o *rock* feito no Brasil dos anos 1960 ou 1970, por exemplo, com o que se entende por música popular brasileira. A escassez de estudos sobre as bandas de *rock* brasileiras dos anos 1950 aos 1970 é outro sintoma disso (2014, p. 161).

Em síntese, o autor esclarece que é possível distinguir três tipos de recepção à guitarra: (1) a rejeição, bem representada pela passeata contra a guitarra; (2) a adaptação, onde músicos utilizavam a guitarra para tocar gêneros como samba, cuja estrutura musical difere do rock ou jazz, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, por exemplo e (3) a aceitação plena, incluindo a incorporação do rock que acompanhava o então novo instrumento (Guimarães, 2014, p. 162).

No ano seguinte, o festival de 1968 acirrou a divisão entre “emepebistas” e “tropicalistas”, destacando canções como “São Paulo meu amor” de Tom Zé e “Divino e maravilhoso” de Caetano Veloso. O FIC de 1968 também foi marcante, com Caetano Veloso discutindo com a plateia, Os Mutantes utilizando guitarras elétricas e Geraldo Vandré apresentando “Caminhando ou Pra não dizer que não falei das flores”, que foi proibida após o Ato Institucional nº5 (AI-5). A maior vaia da plateia foi para “Sabiá”, de Chico Buarque e Tom Jobim, apresentada em um momento em que o público queria hinos de luta. A canção foi considerada pela plateia como alienada.

A partir de 1969, os festivais começaram a declinar devido a vários fatores. Dentre eles podemos destacar: (1) muitos compositores foram para o exterior para escapar da repressão, de forma compulsória ou por opção; (2) as televisões começaram a diversificar sua programação e (3) a indústria fonográfica não dependia mais dos festivais para sondar as preferências do público. A TV Record encerrou seus festivais depois de 1962 e o FIC durou até 1972, ainda revelando importantes nomes da música brasileira, como Fagner, Alceu Valença, Beth Carvalho e Raul Seixas. Em síntese, os festivais simbolizavam a participação popular e a liberdade de expressão em um período de crescente autoritarismo. Eles consolidaram o conceito de MPB, que buscava disseminar uma ideologia nacionalista assimilada por várias classes sociais e se realizar como produto de mercado.

Ainda no contexto dos festivais, a jovem guarda foi criticada por sua pobreza formal e conteúdo padronizado, sendo vista como antítese da MPB. No entanto, seu sucesso entre os jovens de classe média baixa mostrou uma realidade distinta da MPB, que estava mais ligada à classe média letrada e de maior poder aquisitivo (Napolitano, 2007, p. 92-96).

Levando em conta o exposto, podemos presumir que a formação musical e cultural do jovem Nelson Faria se deu em ambiente familiar, ouvindo basicamente música popular brasileira, que até esse momento seguia a tradição do samba e da bossa nova e seus desdobramentos que culminaram na MPB das décadas de 1960 e 1970, muito difundida pela TV e pelo consumo de música em formato de LP. Nelson afirma que um de seus irmãos faziam parte de uma banda amadora na qual tocava guitarra elétrica, e que provavelmente estava mais associado a estilos como o rock, tocando *covers* de Beatles e Mutantes, porém o instrumento e o estilo até o momento não haviam lhe chamado a atenção, sua relação com a música era efetivada com o aprendizado do violão, instrumento que chamara a sua atenção e que simbolizava o repertório a qual o músico estava ligado, afirmativa essa que parece corroborar com a nossa hipótese de que o músico em sua infância estava se envolvendo a princípio com a música brasileira, fomentando sua musicalidade com a sonoridade híbrida característica da música nacional daquele período.

2.2 A década de 1970 – Mudança para Brasília

A década de 1970 traz a primeira grande ruptura para Nelson. Em 1972, aos nove anos de idade, se muda com sua família para Brasília, no Distrito Federal, e ali continua a desenvolver sua relação com a música. Nelson segue seu processo de formação e sobe mais um degrau quando, entre os 16 e 17 anos, inicia seus estudos de violão com um renomado professor particular na cidade, Sidney Barros (1943-2013), o Gamela (Castello Branco; Cortez, 2024, p. 02). Perguntado sobre como aconteceu o primeiro contato com Gamela e como era a relação com o professor, o músico diz:

Quando eu ouvi pela primeira vez o Gamela tocando, vi através de um amigo meu, que era amigo dele, vi através de uma fita cassete no carro, aí eu ouvi o Gamela tocando e caí pra trás, o quê que é isso aí, porra, quero fazer aula com esse cara, e aí, eu fui lá estudar com o Gamela, aí o mundo abriu pra mim, o Gamela me apresentou o jazz, que eu não conhecia jazz, nada, e coisa também do violão, aquela onda do Luís Bonfã, do Baden, eu estudei uns três anos. Na verdade eu estudei com o Gamela até ele morrer, até a pouco tempo eu estava aprendendo com ele, a gente

ficou muito amigo, o Gamela veio muitas vezes aqui, passou vários natais, ano novo (Faria *apud* Bomfim, 2016, p. 27).

Importante ressaltar que, até o início dos estudos com Gamela, Nelson ouvia predominantemente música brasileira, e, por consequência, só procurava tocar e estudar esse repertório, sobre isso o músico diz:

Eu tinha total consciência da minha negação à música estrangeira, por que isso durou muito tempo, até meus 17 anos mais ou menos, meus amigos chegavam e diziam, pô tem que ouvir o Led Zeppelin, eu falava, pô você tem que ouvir o João Gilberto, você tem que ouvir o Milton Nascimento, que Led Zeppelin nada, eu não queria mesmo, foi uma atitude meio xiita mesmo, eu perdi a oportunidade de conhecer coisas bem bacanas quando eu era mais novo, que depois eu fui despertar pra isso e entender a música de uma forma mais global né? Mas eu tinha aquela coisa de... Eu sentia que a música brasileira era um pouco boicotada⁷.

Tal sentimento em relação a sua formação inicial é crucial para entendermos como as suas referências de músicos populares no Brasil acontecem. Para fazermos um contraponto a esse processo de formação, podemos trazer, aqui, a experiência do guitarrista brasileiro Heraldo do Monte, que se tornaria posteriormente um dos ídolos de Nelson Faria. Heraldo do Monte é pernambucano, nascido na cidade de Mustardinha. Seu início de carreira aconteceu como “músico da noite”, tocando jazz em boates. Na década de 1960, ingressou no quarteto de Dick Farney, se aproximando do jazz (Levy, 2016, p. 60). Em relação aos seus próprios processos de formação o músico diz:

Eu me sentia então um músico de jazz. Na época Luiz Gonzaga era maldito e o baião uma musica de segunda classe. Tinha pesadelos para enfrentar, depois, a idéia de pegar numa viola e tocar música brasileira. Pensava que, ao ceder a minha infância, a minha juventude, as minhas raízes, eu estava sendo indigno. Um guitarrista classe A - eu pensava então - não podia deixar de seguir a trilha Barney Kessel, de Wes Montgomery, de Django Reinhardt, de todos esses ídolos da guitarra do jazz (Do Monte *apud* Levy, 2016, p. 60).

Posteriormente, na década de 1970, esse quadro irá se modificar completamente. Heraldo irá integrar o Quarteto Novo, ao lado de músicos como Hermeto Pascoal, realizando hibridações na música nordestina, como o baião. A partir da década de 1980, parece abandonar integralmente a linguagem de jazz tradicional que o músico buscava na década de 1960 e, a partir disso, fazer uma nítida diferença entre uma música mais limitada às raízes (a do seu trabalho solo de então) e outra mais aberta em direção a outros estilos musicais (a do grupo Medusa, por exemplo), que estaria prestes a veicular a partir daquele momento quando

⁷ Nelson Faria, em entrevista ao autor da pesquisa, realizada no dia 04 de setembro de 2023

se consagra como um dos grandes guitarristas brasileiros atuando principalmente na vertente da música instrumental brasileira (Levy, 2016, p. 60). Heraldo se torna uma das referências de artistas que conseguiram trazer a baila um estilo híbrido de tocar, fundindo elementos da música brasileira como baião, samba e a música nordestina em geral, com a linguagem do jazz americano.

Para nos aprofundarmos ainda mais nos processos de formação de Nelson e, assim, buscar entender o que ele estava ouvindo e estudando nesse momento, julgamos importante investigar o panorama musical brasileiro da década de 1970, uma vez que o músico já se tornava adolescente. Portanto se faz um período importante para compreender as escolhas que nortearão sua carreira posteriormente.

Durante a década de 1970 e início de 1980, particularmente entre 1975 e 1982, os artistas de MPB se estabeleceram como embaixadores da oposição à ditadura militar, alimentando o sentimento dos civis diante da repressão. A MPB havia se tornado sinônimo de canção engajada, valorizada esteticamente e ideologicamente pela classe média escolarizada, que se envolvia cada vez mais nos processos de produção e consumo da cultura de esquerda. A partir dos anos 1970, a MPB alcançaria popularidade e maturidade criativa, sem necessariamente penetrar universalmente nas audiências populares ou buscar uma autonomia estética restrita a um gênero musical específico, delineando-se mais como movimento cultural. As canções engajadas não apenas dialogaram com o contexto autoritário da época, mas também ajudaram a construir, poética e musicalmente, um sentido para a resistência ao regime militar, transformando o sentimento da sociedade civil em uma síntese poético-musical. Os dilemas e as contradições que se situavam no interior da MPB refletiam os da própria resistência civil dentro da classe média brasileira, embora estivessem mais ligadas à tradição do que aos movimentos revolucionários. A canção popular dos anos 1970, sob o guarda-chuva da MPB, dividiu-se em dois períodos: (1) de 1969 a 1974, a canção dos anos de chumbo e (2) de 1975 a 1982, a canção da abertura (Napolitano, 2010, p. 389-391).

Ademais, entre 1969 e meados dos anos 1980, ocorreu a consolidação da indústria cultural no Brasil, impulsionada pela política de modernização conservadora da economia brasileira. Tal fato resultou na massificação da cultura, por meio do aumento dos investimentos estrangeiros na indústria fonográfica e uma expansão significativa do mercado de fonogramas. Nesse período, houve um grande avanço tecnológico com a especialização das funções e aprofundamento da divisão de trabalho na indústria fonográfica brasileira. Os

departamentos de marketing das gravadoras estabelecidas no país foram fortalecidos e os grandes estúdios foram instalados, como é o caso do Estúdio Eldorado, inaugurado em 1972, que acabou por reduzir a defasagem tecnológica em relação aos países desenvolvidos. Paralelamente a isso houve uma intensificação da segmentação do mercado fonográfico nacional (Zan, 2001, p. 115-116).

Segundo Napolitano (2002), após o Ato Institucional nº 5, promulgado no final de 1968, intensificou-se a repressão do Regime Militar no Brasil. Houve uma interrupção abrupta das experiências musicais dos anos 1960. A repressão e a censura impactaram drasticamente a produção e o consumo de canções, encerrando um ciclo de renovação musical que havia sido iniciado com a bossa nova (1959) e que acabara sendo encerrado com o Tropicalismo (1968). Como podemos ver anteriormente, durante esse período, consagrou-se a expressão Música Popular Brasileira (MPB), como um esforço de se definir um gênero, que sintetizava a busca por uma canção que expressasse uma identidade de Brasil idealizado por uma cultura política nacional-popular e um ciclo de desenvolvimento industrial. Já na década de 1970, a MPB seria altamente reconhecida entre as elites, apesar de não ser universalmente valorizada no meio acadêmico e literário.

Enquanto o cinema e o teatro brasileiros não conseguiam formar um público amplo, a música popular consolidava sua popularidade, refletindo a cultura política nacional-popular e a nova cultura de consumo após o chamado “milagre econômico” ocorrido entre os anos de 1968 a 1973. A institucionalização da MPB nos anos 1960 havia estabelecido um novo lugar social para a canção, emergindo como um gênero híbrido que incorporava diversas influências estéticas. Essa diversidade foi essencial para sua crítica especializada e aceitação popular. A repressão também ajudou a consolidar a MPB como espaço de resistência cultural e política, com artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil sendo reintegrados ao mercado nacional após retornarem do exílio, em 1972. Entre 1972 e 1975, a MPB começou a se rearticular, marcada pelo retorno de exilados como Chico Buarque, Caetano e Gil, e a ascensão de novos talentos como Ivan Lins e Alceu Valença. Questões como a popularidade de Ney Matogrosso e o sucesso de Raul Seixas refletiam vitalidade em um ambiente desgastado. Para escapar da censura, Chico Buarque criou o pseudônimo Julinho da Adelaide. Álbuns como Chico e Caetano Juntos e Ao Vivo (1972) e Elis & Tom (1974) simbolizaram a convergência de tendências musicais anteriormente vistas como antagônicas. A partir de 1976, com a abertura política, a MPB experimentou um novo *boom* criativo e comercial, consolidando-se como

uma instituição sociocultural que expressava posições políticas e culturais. Artistas como Elis Regina, João Bosco, Ivan Lins e Chico Buarque produziram álbuns que refletiam a crítica à situação política e social do Brasil (Napolitano, 2002, p. 01-11).

A MPB consolidou-se como segmento legítimo e hegemônico no mercado. Ligada a uma tradição de engajamento vinda da década anterior, manteve a aura de segmento crítico e intelectualizado no contexto da ditadura militar. Os compositores Chico Buarque, Gonzaguinha, João Bosco, Aldir Blanc e Milton Nascimento produziram um amplo repertório em que se podem identificar traços do ‘romantismo revolucionário’, por exemplo, o reconhecimento do povo como elemento de resistência ao regime ditatorial. Muitos dos seus compositores foram alvos da censura que se tornou mais intensa após a decretação do AI-5; dessa vez, diferentemente do período de ditadura varguista, apoiada não pela ideologia do trabalhismo, mas na Doutrina de Segurança Nacional. Calcula-se que ao longo de dez anos foram vetadas pela censura mais de mil canções (Zan, 2001, p. 116)

Por volta de 1978, a MPB era o setor mais dinâmico da indústria fonográfica brasileira, desempenhando um papel crucial na educação sentimental e política da geração AI-5. Este auge durou até o início dos anos 1980, quando a indústria fonográfica começou a se voltar para o rock brasileiro. A MPB, então, manteve sua aura de qualidade e resistência, mas deixou de ser o carro-chefe da indústria, que se direcionou cada vez mais para o pop (Napolitano, 2002, p. 11).

Segundo a análise de Napolitano (2010), os dois álbuns que resumiram a essência da canção de abertura de Chico Buarque foram “Meus Caros Amigos” (1976) e “Chico Buarque” (1978). Pode ser observado, nessas obras, uma oscilação entre dois pólos expressivos diferentes. No primeiro, encontramos faixas como “Corrente”, “Meu Caro Amigo”, “O Que Será (À Flor da Terra)” e “Cálice”, enquanto no segundo pólo destacam-se as faixas “Homenagem ao Malandro” e “Apesar de Você”, canções como esta, que foi proibida durante os anos de ditadura militar, adquiriram um significado social na abertura, tornando-se hinos cívicos de uma festa que nunca ocorreria. Milton Nascimento e seus colaboradores poéticos da época, como Fernando Brandt, Ronaldo Bastos e Márcio Borges, incluindo também todo pessoal do Clube da Esquina, articularam o lirismo e a subjetividade ao engajamento. Enquanto Ivan Lins e Vitor Martins criaram metáforas líricas que sintetizavam a experiência de se viver em tempos de autoritarismo político, Aldir Blanc e João Bosco uniram em suas letras, crônicas sociais e poesia para retratar o cotidiano das classes populares. Moraes Moreira, artista muitas vezes negligenciado ao discutir o cenário da música popular dos anos 1970, compôs autênticas homenagens à felicidade do povo, embasadas em uma perspicácia que a repressão não conseguiu conter. Outros compositores que escreveram sobre os dilemas

da modernidade brasileira e as tensões entre o arcaico e o moderno são Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Caetano Veloso e Gilberto Gil refletiram sobre a alteridade, a modernidade, os novos comportamentos e a nova cultura corporal que emergiram na juventude dos anos 1970. Gil agregou à canção brasileira a questão da diáspora negra vivida sob o impacto do cosmopolitismo e da modernidade. Os compositores nordestinos, como Belchior, Ednardo, Alceu Valença, Zé Ramalho, entre outros, operaram releituras da cultura jovem e fundiram elementos regionais nordestinos com o pop, numa operação crítica e criativa acerca do impacto do moderno sobre o tradicional. Por sua vez, nomes ligados ao samba, como Martinho da Vila e Paulinho da Viola, reelaboraram a tradição urbana carioca, colocando o samba na sala de estar da classe média, sem abandonar a cozinha e o terreiro da tradição. Os intérpretes e, sobretudo, as intérpretes – dada a absoluta predominância das vozes femininas na MPB – foram fundamentais para a efetiva disseminação social da canção, materializada em performances de alta ressonância social (Napolitano, 2010, p. 393-394).

As intérpretes que estavam entre as cantoras mais populares dos anos 1970, como Elis Regina, Gal Costa, Maria Bethânia e Clara Nunes, desempenharam papéis fundamentais na disseminação social das canções, muitas vezes imprimindo nelas uma segunda autoria, através de suas performances e interpretações marcantes. Essas artistas estavam entre as cantoras mais populares dos anos 1970. Ao contrário das performances típicas da época da bossa nova, elas adotaram estilos mais voltados para performances tradicionais, expressivas, dando maior ênfase à expressividade melódica, ampliando dessa forma o alcance da MPB para públicos mais variados (Napolitano, 2010, p. 394).

Em suma, a canção de abertura refletia duas tendências principais nos temas poéticos abordados: uma que anunciava novas perspectivas de liberdade e esperança e outra que refletia sobre a experiência dos anos de chumbo. A primeira tendência buscava expressões alegres e buscava trazer artifícios de dignidade popular, enquanto a segunda explorava temas mais sombrios de melancolia e tensão. Ademais, é possível constatar uma terceira vertente representada pelas obras de Gil e Caetano, que sintetizavam os dilemas da modernização brasileira. Sua abordagem poética era mais voltada para o debate comportamental, diferenciando-se das canções de Milton Nascimento e do Clube da Esquina, por exemplo, que exploravam a nova cultura jovem com um tom mais intimista e lírico. Portanto, a canção de abertura situava-se em um espaço histórico intermediário, tentando refletir a liberdade que ainda se apresentava como um aceno para a sociedade civil e o declínio do medo que se criara desde o início da repressão. Dessa forma, é possível constatar que a MPB havia se consagrado como expressão máxima da resistência civil nos anos 1960 e, nos anos 1970, ganhou nova força criativa durante a ditadura militar, tornando-se a trilha sonora dos anos de chumbo e da

abertura (Napolitano, 2010, p. 395). Em relação às sonoridades que estavam englobadas no guarda-chuva da MPB e do público consumidor, Marcos Napolitano (2002) completa:

As canções de MPB seguiram sendo objetos híbridos, portadores de elementos estéticos de natureza diversa, em sua estrutura poética e musical. A “instituição” incorporou uma pluralidade de escutas e gêneros musicais que, ora na forma de tendências musicais, ora como estilos pessoais, passaram a ser classificados como MPB, processo para o qual a crítica especializada e as preferências do público foram fundamentais. No pós-Tropicalismo elementos musicais diversos, até concorrentes num primeiro momento com a MPB, passaram a ser incorporados sem maiores traumas. Neste sentido concordamos com Charles Perrone quando ele define a MPB mais como um "complexo cultural" do que como um gênero musical específico (2002, p. 02).

Ainda em relação à formação musical e cultural de Nelson Faria, dois dados recolhidos em entrevistas do músico ao autor desta pesquisa e em demais relatos concedidos para canais de divulgação⁸ nos chamam a atenção. O primeiro dado é em relação ao aspecto das trilhas sonoras de novelas da TV Globo da época. Nelson afirma que essas trilhas tiveram um grande impacto em sua formação, haja vista que as trilhas eram uma boa forma de descobrir artistas novos ou ouvir as músicas de artistas que já eram de seu gosto antes de comprar o álbum. Tal fato toma grande relevância, visto que, numa época pré-internet, os meios de difusão musical como TV e rádio se tornam mediadores da cultura popular. Essa afirmação nos parece corroborar com a pesquisa de Heitor da Luz Silva (2012, p. 02-06) que nos aponta que, embora a partir de 1965 as gravadoras se tornaram agentes centrais da indústria musical, especialmente com os processos de racionalização da sua linha de produção, na década de 1970, a televisão manteve sua relevância para a difusão da música no Brasil, mesmo após o fim dos festivais que revelavam os novos artistas.

Desse modo, a emergente Rede Globo de televisão, que consolidou um processo de integração nacional com o apoio dos governos da ditadura militar, teve um papel crucial nas transformações da TV na cadeia de produção musical e nos valores culturais da música. A TV Globo persistiu em sua participação na indústria musical, apesar das dificuldades encontradas com o fim dos festivais e de programas como “Som Livre Exportação”. Essa insistência levou ao lançamento da gravadora “Som Livre”. Ainda segundo o pesquisador Heitor da Luz Silva:

[...] Tais trilhas podem ser percebidas como o eixo articulador a partir do qual desde o início dessa década a Rede Globo se apresentava como um agente fundamental no mercado fonográfico, contribuindo decisivamente para a sua renovação, através da divulgação maciça de novas canções e artistas, bem como na solidificação de muitos

⁸ Nelson Faria em entrevista para o “Starlingcast” em 06/06/2022. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2PCZQm3PKVQ&t=1366s>

dos lançados na década anterior, para um público cada vez mais expressivo (2012, p. 02).

As telenovelas acabaram por se transformar esteticamente para agradar o público e a crítica cultural, afastando-se das matrizes latino-americanas e dialogando cada vez mais com a literatura brasileira e o teatro. A música se tornou essencial nesse processo, redefinindo o conteúdo da programação da TV Globo. Nomes como Tom Jobim, Gal Costa, Nara Leão, Gilberto Gil, Milton Nascimento, João Bosco e Chico Buarque figuravam vastamente nas trilhas sonoras das novelas, em contraste com a ausência de artistas rotulados como cafonas ou bregas, como Waldick Soriano, Odair José, Paulo Sérgio, Lindomar Castilho e Nelson Ned. Com o avanço do processo de redemocratização do país, a indústria fonográfica e a TV passaram por algumas modificações. Esses artistas antes considerados cafonas, acabaram estabelecendo novas relações com a TV Globo, o que poderia ser constatado a partir da inclusão de diversos artistas em programas como o de Chacrinha. No programa do Chacrinha, por exemplo, após seu retorno à TV Globo, em 1982, passou a ser incluído artistas do incipiente rock brasileiro, como os considerados cafonas/bregas e os figurões da MPB, refletindo, dessa forma, essas transformações que vinham ocorrendo na TV, diversificando o mercado e renovando o *mainstream* musical nas décadas seguintes (Silva, 2012, p. 04).

O outro dado trata da extrema influência sobre a formação de Nelson do grupo de compositores mineiros, denominado de Clube da Esquina, principalmente nomes como os de Milton Nascimento e Toninho Horta, a ponto do músico chegar a afirmar que ainda nos dias atuais é um grande sonho poder tocar com Milton. Portanto, à luz da pesquisa de Diniz (2012), nossa investigação buscou examinar a atuação do grupo de compositores mineiros nas décadas de 1960 e 1970, período esse em que a relação entre os “mineiros” e Nelson se estabeleceu, ao menos no âmbito da apreciação.

Segundo Diniz (2012), muitas questões podem ser levantadas sobre o que foi o grupo. A depender da leitura, o Clube da Esquina pode ser visto como uma “entidade musical trans-histórica” que se caracteriza pela amizade e um sentimento de comunidade ou apenas como o título de canções e álbuns de Milton Nascimento, sendo um deles com Lô Borges. No entanto, também pode ser considerado um movimento de vanguarda que revolucionou a música popular brasileira nos anos 1960 e 1970 ou até mesmo como uma turma informal de músicos e letristas que surgiu e se dissipou espontaneamente. O ponto é que este grupo, que incluía nomes como Milton Nascimento (considerado o líder artístico do grupo), Fernando Brant, Márcio Borges, Ronaldo Bastos, Wagner Tiso, Toninho Horta, Lô Borges, Beto

Guedes, Novelli, Nivaldo Ornelas, Tavinho Moura e outros, não formavam uma banda fixa, no sentido estrito, porém produziram obras com um forte caráter coletivo que obtiveram grande impacto na música popular brasileira. Pode-se detectar que a importância do Clube da Esquina cresceu durante a década de 1970, apesar da bibliografia sobre música popular muitas vezes não dar o devido destaque ao grupo de compositores mineiros. A pesquisadora complementa:

Compreendo, portanto, que o grupo só adquiriu uma significativa importância no campo da MPB na década de 1970. Essa percepção, todavia, não impediu a análise das características estético-culturais e sociopolíticas de um período inicial, haja vista que, para além das amizades preestabelecidas, alguns expoentes da turma se inseriram no mercado fonográfico por volta de 1967. Abordar a gênese e o ápice criativo do Clube da Esquina levou-me a interpretá-lo como uma formação cultural, termo que, sugerido por Raymond Williams (1992: cap. 3), instigou-me ainda a outras reflexões. Milton Nascimento e parceiros, invocando em suas músicas “elementos tradicionais” e uma noção de “povo” que dialogava com a que foi assumida pela variada “canção de protesto” dos anos 1960, também sintetizaram aspectos sonoros tidos como modernos e advindos da Bossa Nova, do jazz, do samba-jazz e, na década seguinte, do rock a la Beatles e o progressivo. O Clube da Esquina se inseriu num momento em que o rock, como linguagem contracultural, passou a compor – não sem polêmicas – a ideia renovada de MPB que aos poucos se delineou com o fim do Tropicalismo (Diniz, 2012, p. 08-09)

Os álbuns “Milton” (1970) e “Clube da Esquina” (1972) refletiram um caráter hippie e experimental, sendo caracterizados pela utilização de elementos advindos do rock, principalmente do rock progressivo, combinados com experimentalismos e a alta qualidade técnica. Eles foram responsáveis por surpreender, de forma negativa ou positiva, o público e a crítica especializada da época. Cabe ressaltar, ainda, que o álbum “Clube da Esquina” carrega esse nome devido à uma esquina próxima à casa dos irmãos Borges, o que acabou se tornando o nome pelo qual o grupo de compositores ficaram conhecidos. Em seguida, os álbuns “Milagre dos Peixes” e “Milagre dos Peixes ao vivo”, ambos gravados em 1974, mostraram como o grupo lidava com a censura e o mercado fonográfico, fazendo algumas concessões exigidas pelos órgãos da repressão, retirando as letras de algumas faixas deixando apenas o instrumental, um drible realizado para que o público percebesse que ali havia tido censura. Milton Nascimento, ao longo dos anos, deixou de ser visto como um artista marginal e obteve significativo sucesso comercial, principalmente com os álbuns “Minas” (1975) e “Geraes” (1976). Nos anos seguintes, as características coletivas e experimentais que permeavam o grupo começaram a se diluir, tal fato pode ser observado nos lançamentos dos álbuns individuais de Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Wagner Tiso e Tavinho Moura, onde é possível observar que os integrantes buscavam, cada um à sua maneira, uma assinatura

artística individual. O lançamento do álbum “Clube da Esquina 2” (1978) pode ser considerado uma tentativa de reafirmar a noção de grupo. Porém, sua realização se deu em um contexto diferente do álbum de 1972, não surtindo o mesmo efeito coletivo de outros tempos (Diniz, 2012, p. 10). Para sintetizar a atuação do grupo, a pesquisadora aponta:

Três fases a respeito da constituição e da atuação do Clube da Esquina. Um período inicial abarcaria o intervalo de anos entre 1967 e 1969, nos quais as composições dos membros do grupo, presas a uma estética mais próxima à do jazz, da Bossa Nova e à fusão de ritmos regionais, estariam restritas aos três primeiros LPs lançados por Milton Nascimento: Milton Nascimento (Codil, 1967), Courage (A&M Records, 1968) e Milton Nascimento (EMI-Odeon, 1969). Uma segunda fase, de 1970 a 1973, se distinguiria, sobretudo, por uma saliente experimentação coletiva calcada em vertentes do rock e em elementos provenientes de culturas latino-americanas. Um terceiro e último momento, de 1974 a 1979, remeteria à união dos anteriores. Contudo, ao mesmo tempo em que haveria possibilitado uma maior homogeneização estética, teria dispersado a natureza coletiva típica das atividades da turma. (2012, p. 11)

Inserido nessa conjuntura, Nelson passa a ouvir e a se influenciar pelos compositores mineiros. Como poderemos ver mais adiante, dois deles se tornarão grande referência para o músico, Milton Nascimento e Toninho Horta.

A partir de seu aprofundamento nos estudos de violão com Gamela, Nelson Faria começa a despertar para um aspecto da música que se tornaria o fio condutor de sua carreira, a improvisação. Para além das dicotomias entre música estrangeira, ou brasileira, popular ou erudito, Gamela foi crucial na formação do músico, por diversos motivos, mas principalmente, por apresentar ao músico o Jazz e a linguagem da improvisação, ensiná-lo um repertório de *chord melody*⁹ e pelo grande incentivo para que Nelson fosse estudar nos EUA, o que seria um divisor de águas na sua carreira. Apesar de Gamela não ter o conhecimento teórico para improvisação, podemos inferir que ele, empiricamente, despertou no músico um grande interesse e curiosidade sobre o universo da improvisação e de tocar em grupo. Sobre isso, Nelson completa:

Na verdade, quando eu comecei a ter aula com o Gamela, eu encontrei uma realidade de aula que era muito engraçada, que não era muito aula na verdade, eu chegava pra ter aula, tava marcado pra 10 horas da manhã, aí eu chegava lá, já tinha uns quatro caras lá que já tinham feito aula e continuavam lá, aí ele me passava uma coisinha e eu acabava ficando também, aquela sala dele virava um ponto de encontro, a gente passava o dia inteiro ali, ninguém fazia uma aula e ia embora, o Gamela me ensinou as primeiras coisas, coisas de *chord melody*, me ensinou isso (Faria *apud* Bomfim, 2016, p. 27).

⁹ Fordham define *Chord-Melody* como: um estilo que permitia que melodia, harmonias e linhas de baixo fossem tocadas simultaneamente (Fordham 1999, p. 82 *apud* Afíune Júnior, 2019, p. 17).

Gamela trabalhou como professor de violão em Brasília por mais de trinta anos, formando uma geração de músicos que acabaram por se tornar músicos de renome na cena musical brasileira, como, além de Nelson Faria, Lula Galvão Genil Castro, Rosa Passos, Reco do Bandolim, Hamilton de Holanda, Gabriel Grossi, Tom Capone, Daniel Santiago, Zélia Duncan, Cássia Eller e Herbert Viana. Considerado por seus alunos como um “fazedor de músicos”, sua importância é reconhecida tanto por músicos quanto pela mídia especializada (Afiune Júnior, 2019 p. 17).

O método didático de Gamela baseava-se em aspectos como os arranjos para violão solo e uma notação específica para arranjos estilo *chord melody*, além de uma abordagem voltada quase que totalmente à prática, explorando harmonias complexas e momentos em que as aulas se tornavam verdadeiros momentos de apreciação musical, principalmente de estilos como a bossa nova e o jazz. Além disso, Gamela, em alguns momentos, ouvia e debatia com os alunos algumas obras do repertório da música clássica ocidental, principalmente do romantismo e expressionismo. Suas aulas iam para além da música, incluindo conversas filosóficas, espiritualidade e orientações sobre a vida (Afiune Júnior, 2019).

Influenciado por músicos como João Gilberto, Paulinho Nogueira e Baden Powell, Gamela desenvolveu um estilo que mesclava elementos do jazz e da música brasileira, criando uma ponte entre esses estilos. Ele se debruçava no processo de escuta dos álbuns e, através de exploração no instrumento, dedicava-se a reproduzir as músicas sem o conhecimento da leitura de partituras, priorizando a prática e a audição. Era comum ouvir discos e discutir arranjos e harmonia com seus alunos, o que ele considerava essencial para a formação musical de qualquer músico ou até mesmo de qualquer cidadão, mesmo não seguindo a carreira de músico profissional. Como parte do seu método de ensino e, portanto, de suas concepções musicais, Gamela acreditava que a prática deveria preceder a teoria, enfatizando a intuição e a experiência direta com a música. Seu método envolvia um vínculo pessoal com os alunos, promovendo, por meio das aulas, que mais pareciam encontros musicais devido a proposital informalidade como o professor lidava com a situação, uma apreciação profunda da música e seus valores culturais. Ele criticava o ensino musical tradicional, defendendo a liberdade de criação e a prática como formas essenciais de aprendizado.

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”, seu método valoriza a intuição: “a música tem que vir do coração, mas é preciso muita prática, ou seja, tem que fazer muita ginástica”. 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 (Afiune Júnior, 2019, p. 96-97).

Conforme o pesquisador Felício José Afiune Júnior (2019), além de formar músicos, podemos pontuar que Gamela visava formar pessoas, integrando a música à vida e aos valores éticos. Seu método e a intensa circulação de ideias e audições que aconteciam em suas aulas influenciaram profundamente a cultura musical de Brasília e, posteriormente, a música brasileira como um todo, haja vista que muitos dos seus alunos se tornaram nomes de carreira nacional. Gamela insistia na importância da audição ativa e contínua, recomendando a exploração de diversas versões e interpretações da mesma música, com o intuito de fazer com que os alunos percebessem as características implícitas de cada autor.

Com o intuito de compreender melhor como esse método do professor Gamela impactou a formação e a maneira de Nelson Faria se relacionar com a música, além de tentar dimensionar a importância de Gamela em sua carreira, seguem, abaixo, três citações do próprio músico fazendo uma análise desse período em retrospecto:

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, *Apud* Afiune Júnior, 2019, p. 100-101).

A segunda citação se trata do aspecto do método de Gamela referente à apreciação musical, em conhecer coisas novas e se abrir a elas:

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” (Afiune Júnior, 2019).

A última citação que trazemos aqui é uma fala de Nelson para o site Fica a Dica Premium, que fala um pouco sobre a relação contínua com Gamela:

Gamela foi das pessoas mais generosas que conheci. Seu talento como músico e professor era muito raro. Ele ia direto ao assunto. Colocava a gente pra tocar. Lembro ainda que quando peguei os primeiros arranjos e comecei a tocar em casa todo mundo levou um susto! Diziam: caramba! agora sim, você está tocando mesmo! Eu havia saído da função única que eu tinha que era músico acompanhador para virar um “solista”! Foi um upgrade violento! Passei grande parte da minha vida frequentando a sala do Gamela. Mesmo depois de voltar do GIT, depois de me mudar para o Rio, depois de tocar com João Bosco, Leila Pinheiro, Nico Assumpção e tanta gente mais, meu refúgio era sempre quando ia a Brasília, passar na sala do Gamela pra fazer um update no sistema! Aprendi muito com esse cara!¹⁰

Em síntese, podemos afirmar que o mestre Gamela foi uma figura central no cenário musical de Brasília, não apenas por seu talento e ensino inovador, mas também por sua capacidade de inspirar e formar músicos e indivíduos comprometidos com a qualidade e a profundidade da música. Podemos destacar, também, o fato de que, por meio do seu método, Gamela foi o responsável por apresentar o jazz e a improvisação a Nelson Faria, aguçando-lhe a curiosidade e já aconselhando-o como poderia trilhar um caminho para se tornar um músico profissional.

Em meio a esse processo incipiente de descoberta da improvisação concomitantemente ao despertar de uma curiosidade de aprender a improvisar em música brasileira e no jazz, Nelson passa a ouvir músicos como Toninho Horta e Hélio Delmiro, – que se tornariam grandes referências para o músico – e a buscar formas de aprender tal linguagem, o que logo se tornaria uma frustração, devido ao panorama da educação em música popular no Brasil na época.

Antes de ir para os EUA eu procurei diversos professores no Brasil, bons improvisadores, que pudessem me ensinar a improvisar. Na verdade, em sua totalidade, os professores que procurei, apesar de excelentes músicos, não tinham uma boa didática para ensinar este assunto, e na maioria dos casos, acredito, nem eles mesmos sabiam como aprenderam essa matéria. Acredito que todos vinham da escola da prática, onde se aprende com os próprios erros (Faria *apud* Guerzoni, 2014, p. 16).

Com a falta de escolas que dispunham de ensino formal e estruturado da improvisação, a opção de ir estudar fora do Brasil começa a se tornar o melhor caminho para Nelson. Apesar disso, ele vivia em uma dicotomia, pois em 1982, aos 19 anos já estava

¹⁰ Nelson Faria em depoimento para o site Fica a Dica Premium. Disponível em: <https://www.ficaadicapremium.com.br/blog/gamela-o-fazedor-de-musicos/> Acesso em: 31/05/2024

cursando a faculdade de economia na Universidade de Brasília, (UnB) desde os 17 anos, e, além de continuar frequentando as aulas com Gamela, já estava atuando como músico da noite em Brasília, tocando em bares e restaurantes para, ao mesmo tempo, se aperfeiçoar e também ter a experiência de músico. Nelson afirma que nesse período tinha muitas dúvidas sobre a viabilidade de ser músico profissional. Como em sua família não tinha nenhum exemplo de como se poderia viver como músico profissional, ele acreditava que para ser músico “era preciso fazer muito sucesso, ser conhecido no país inteiro, ganhar muito dinheiro ou morreria de fome”¹¹, para ele e sua família não existiria o meio termo. Até que o seu professor Gamela começou a incentivá-lo a ir para uma escola americana de renome internacional que um de seus alunos já teria ido para realizar seus estudos, o *Guitar Institute of Technology* (GIT). Sobre esse processo dicotômico e a decisão de ir estudar fora do Brasil, que acabou acontecendo em 1983, optamos por deixar a longa citação, que permite o registro do depoimento do próprio músico.

Passei pra economia com 17 anos e continuei tocando na noite, aí começou a ficar um negócio insuportável, porque eu tocava até de madrugada daí tinha que acordar cedinho pra ir pra faculdade, começou a virar uma coisa difícil. Eu lembro que um dia o Gamela tinha um aluno que estava indo pros Estados Unidos, ele ia estudar nos Estados Unidos numa escola lá chamada G.I.T. e tal... *Guitar Institute of Technology*, um dia eu fui na aula, e o Gamela falou, pô, o Tico tá indo estudar nos Estados Unidos cara, você devia ir também, eu falei, pô Gamela, mas eu to estudando economia e tal, aí o Gamela falou, cara, até quando você vai ficar se enganando, você não tem nada ver com esse negócio de economia, você é músico cara, vai lá [...] E o Gamela tinha umas coisas assim, de falar as coisas de forma muito objetiva, muito direta, e aí ele falou, cara, você tá com pouca fé, você não tem fé não cara? Vai fazer o que você gosta de fazer que vai dar certo, vai nessa que vai dar certo. E aí, como o Tico (aluno do Gamela citado acima) tinha ido para essa escola, eu lembro que o Gamela me botou algumas coisas pra ver dessa escola, tinha uma fita que chamava *The Monsters Are Here*¹², que eram os professores tocando e tal... e aí, eu lembro que ouvi aquela fita e cai pra trás né? Os caras tocando Jazz mesmo, Joe Diorio, Ron Eschete, Pat Martino... falei, nossa senhora... era um negócio incrível assim. Aí, eu já tava naquele drama, quando eu decidi ir para o G.I.T eu estava com 19 anos, no meu 4º semestre de economia, aí eu conversei em casa, e é claro que em casa também, sempre os pais têm preocupação, do tipo, “Ah... quem sabe você se forma primeiro, e depois você vai e tal.” Só que eu não tava me aguentando mais, e falei, cara, eu não aguento, eu preciso desse *break* agora na minha vida, e ver se eu quero fazer música mesmo, e aí, nesse momento eles resolveram me apoiar e eu fui estudar na escola que o Gamela indicou, que é o G.I.T, fui pra lá com 19 anos, e a escola foi maravilhosa.¹³

¹¹ Nelson Faria em entrevista ao autor da pesquisa, realizada no dia 04 de setembro de 2023

¹² O áudio desta fita pode ser ouvido na íntegra no *link*: <https://youtu.be/GkFPFOVDJMc>

¹³ Nelson Faria em entrevista ao autor da pesquisa, realizada no dia 04 de setembro de 2023

Em suma, podemos inferir que a falta de professores e escolas estruturadas com programa definido relacionado à música popular, em específico a improvisação no Brasil, no cenário da década de 1980, fizeram com que Nelson Faria abrisse novas possibilidades e caminhos, indo buscar a informação que aguçara em sua trajetória fora do Brasil. Segundo Guerzoni (2014), uma forma de olhar para essa problemática da época seria a falta de universidades com cursos superiores voltados para o ensino de música popular no país, já que o primeiro curso de música popular no Brasil surgiu na década 1980, na Universidade Estácio de Sá no Rio de Janeiro. Logo, segundo o autor, as universidades desempenham um papel central como guardiãs e propagadoras do conhecimento musical, exercendo uma influência direta sobre os conservatórios e as escolas de música independentes. Nos conservatórios, é comum encontrar práticas musicais eruditas e uma falta de ênfase na improvisação, em consonância com o que é ensinado nas universidades. Em contrapartida, nas escolas de música independentes (livres ou particulares), o ensino da música popular é predominante, apresentando uma diferença marcante em relação às universidades e conservatórios. No entanto, devido à formação erudita dos professores nessas instituições, a abordagem pedagógica para ambos os estilos musicais tende a ser semelhante. É importante notar que o ensino da improvisação nas escolas de música independentes muitas vezes carece de uma estrutura sistemática, uma vez que não havia o ensino de improvisação como disciplina em universidades e conservatórios (Guerzoni, 2014, p. 15).

Segundo Castello Branco e Cortez (2024), a busca pessoal e profissional de Nelson Faria por uma compreensão da linguagem da improvisação como disciplina do campo musical, que se configura como uma habilidade/técnica que deve ser apreendida em contraste com o aprendizado assistemático que aqui existia, foi crucial na trajetória do músico. Isso levou à percepção de que o cenário brasileiro da época oferecia apenas uma noção vaga sobre a improvisação, o que se mostrou fundamental para abrir caminho a uma nova abordagem musical. Em 1983, Nelson acaba indo estudar no GIT, dedicando um intenso ano em Los Angeles, imerso na cultura musical americana, retornando ao Brasil no segundo semestre de 1984. A partir desse momento, ele concentra seus esforços em três áreas principais: atuando como músico instrumental (em carreira solo e colaborações com outros artistas), como *sideman*¹⁴, gravando em estúdio e acompanhando cantores como Cássia Eller, João Bosco e

¹⁴ *Sideman* é um músico profissional contratado para se apresentar ou gravar com um grupo o qual ele não integra. É também conhecido como músico *freelancer*

Leila Pinheiro, e também na área didática, atuando na educação musical como professor, ministrando aulas em escolas de música, oferecendo *masterclasses* em festivais e universidades nacionais e internacionais, além de atuar também na publicação de livros didáticos. Julgamos importante ressaltar que, em todos esses contextos, a improvisação musical, que impulsionou sua estadia e estudos nos Estados Unidos e que se desenvolveu ainda mais através do contato direto com a música norte-americana, tornou-se um elemento central de sua atuação no Brasil (Castello Branco; Cortez, 2024, p. 03).

Deve-se salientar que, até esse momento de sua trajetória, o repertório de Nelson Faria é basicamente composto por música popular brasileira. Podemos compreender esses primeiros anos de formação do músico e toda a bagagem musical/cultural até aqui adquiridas por ele como sendo o que Canclini (2012, p. 19) considera como estruturas ou práticas discretas. Se tratam de estruturas culturais mais ou menos heterogêneas que também são resultados de hibridações anteriores, haja vista que estamos falando basicamente do repertório do cancionário da música popular brasileira, abarcando aqui não só a MPB como gênero estabelecido nos anos de 1970, mas também todo o panorama da música brasileira e seus movimentos investigados até aqui. Em concordância com a pesquisadora Martha Tupinambá Ulhôa (1998), consideramos esses estilos amplamente hibridizados. Segundo a pesquisadora,

A música popular na era da comunicação de massa, seja na sua definição qualitativa ou quantitativa, é massiva, urbana e moderna, isto é, produzida e transmitida pelos meios de comunicação transnacionais, consumida por um público heterogêneo e culturalmente híbrido. É difícil identificar as origens étnicas e sociais da música popular, pois sua linhagem se constitui, geralmente, a partir de uma mistura de elementos das mais variadas procedências, tanto rústicos quanto eruditos. O que dá sentido à música popular é seu uso, o significado que passa ter ao ser apropriada individualmente (1998, p. 66).

Apesar de Nelson afirmar em suas memórias que na infância era muito estimulado a diversos tipos de música, incluindo até a música europeia de concerto, a música popular brasileira é o que toca o músico e desperta sua veia artística, seu interesse em estudar música a fundo, além de motivar sua decisão de se tornar profissional. O instrumento escolhido para se expressar, até esse momento, é o violão e, apesar de não termos acesso a nenhuma gravação do músico tocando nesse período, o estudo das fontes investigadas nos levam a crer que, até o final do primeiro semestre de 1983, o idiomatismo referente à maneira de tocar de Nelson é totalmente vinculado a escola do violão brasileiro. Isso ocorre devido ao fato de o músico ainda não ter estabelecido contato com a guitarra elétrica e seus estudos de violão

terem sido até o momento com Gamela¹⁵, músico atrelado à escola do violão brasileiro e à técnica de *chord melody*, que se torna uma das principais características da maneira de Nelson tocar. A improvisação e o que podemos chamar de escola da música americana, referindo-se ao jazz, blues e o rock, elementos que também entendemos como estruturas ou práticas diretas, ainda não cruzaram o caminho e a trajetória de Nelson, temas esses que retomaremos no próximo capítulo.

Figura 3 – Matéria do Jornal Correio Braziliense de 1982



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22Nelson%20Faria%22&paginas=36002

¹⁵ Nesse vídeo pode-se ver Gamela tocando <https://www.youtube.com/watch?v=q5amJO2BZbo&t=191s>

CAPÍTULO III: EUA, GIT, O JAZZ E A GUITARRA ELÉTRICA

Este capítulo tem como objetivo explorar o período marcante entre meados de 1983 e 1984, quando o músico viveu nos Estados Unidos. Durante esse tempo, ele teve os primeiros contatos com a cultura da guitarra elétrica americana, o jazz e a experiência de estudar em uma instituição de excelência musical. A análise busca responder a questões centrais como: como foi esse processo? Quais conflitos surgiram? Quais situações de aprendizagem e de hibridização cultural ocorreram? Quais foram suas principais influências? E, sobretudo, qual foi o significado desse período para o músico? Neste ponto, a investigação aprofunda os temas de hibridismo e idiomatismo musical.

Em seguida, o foco recai sobre o retorno do guitarrista ao Brasil e sua entrada no mercado de trabalho. O texto explora a cena musical de Brasília e levanta questões como: quais foram seus primeiros trabalhos? Como surgiram as propostas para atuar como artista solo, *sideman* e iniciar uma carreira didática? Como ocorreram os primeiros contatos com músicos, editores e artistas no Rio de Janeiro? A narrativa se estende até sua mudança definitiva para o Rio, traçando também um panorama da música instrumental brasileira, analisando o cenário dos anos 1980 e suas repercussões na década seguinte.

3.1 - 1983 – 1984 A descoberta do Jazz e da guitarra elétrica

Encantado com a música improvisada, principalmente com o jazz americano, Nelson se muda, aos 19 anos, em meados de 1983, para Los Angeles, nos Estados Unidos, para estudar no *Guitar Institute of Technology* – GIT, escola que fazia parte de um grupo maior chamado *Musician Institute* – MI. Esse instituto adquiria, cada vez, mais renome e prestígio internacional na época, devido ao seu programa de currículo inovador e ao seu corpo de professores composto por renomados músicos de estúdio e palco americanos, com forte inclinação para o jazz (Hicks et al., 2020). Nelson se muda para os Estados Unidos, sem falar bem a língua, apenas com o “inglês de colégio”, segundo ele mesmo, e somente com o violão, sem ter ainda comprado uma guitarra, sem sequer ter adquirido contato com o instrumento antes de viajar. Logo na primeira semana, a escola oferecia uma semana de *shows* e *workshops* ministrados por professores, convidados especiais e alunos recém-formados pela escola. Durante essa semana, Nelson afirma ter ficado chocado com o que assistiu, devido a

qualidade das apresentações. Ele decidiu comprar a primeira guitarra elétrica e dedicar integralmente ao estudo de música.

Figura 4 – Corpo docente do Musician Institute em 1983. (Da esquerda para direita: Bob Magnusson, Carl Schroeder, Les Wise, Ralph Humphrey, Paul Farnen, Don Mock, Ron Eschete, Steve Houghton, Tommy Tedesco, Jeff Berlin, Tim Bogert, Joe Diorio, Howard Roberts, Efrain Toro, Joe Porcaro)



Fonte: HICKS, Patrick et al. Trading Fours: The Golden Years of Musicians Institute. Los Angeles: MI Press, 2020.

O curso de guitarra estava estruturado em um ano intenso, com aulas durante todo o dia, Nelson relata que havia um corpo duro de disciplinas que eram obrigatórias para todos, como Harmonia, Improvisação, Percepção, Prática de Conjunto, Técnica de Instrumento. Essas aulas eram realizadas de forma coletiva e presencial. Porém, também haviam algumas aulas programadas para os alunos assistirem, pré-gravadas em vídeo, disponibilizadas na videoteca da escola, na qual havia estações de estudo que os alunos podiam acessar as aulas e assistirem praticando o seu instrumento. Além dessas disciplinas obrigatórias, eram oferecidos mais dois formatos de aula, que são os *private counseling* e *open counseling*. No primeiro modelo, os alunos tinham uma vez por semana, durante 30 minutos, uma aula privada com um professor de guitarra para tirar dúvidas e orientação ao andamento do curso. No segundo modelo, a escola oferecia aulas com grandes nomes da guitarra como Joe Pass, Joe Diorio, Robben Ford, Scott Henderson e Frank Gambale, também de forma particular, bastando apenas que o aluno agendasse um horário, de acordo com a disponibilidade dos professores escolhidos. Nelson relata que essas aulas de *open counseling* aconteciam de forma bem prática, o aluno fazia o agendamento, bastando apenas colocar o próprio nome no horário disponibilizado pelo professor, entrava na sala na hora agendada e

tocava uma música que estava estudando, como uma espécie de *jam session*¹⁶ didática. Após a performance o professor realizava alguns apontamentos, fazendo algumas críticas sobre os pontos positivos e negativos da *jam*.

Figura 5 – Nelson em uma estação de estudo no GIT em 1983/1984



Fonte: Canal Um Café Lá em Casa. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=ReB9DFXm2TA>

A estrutura curricular funcionava em ciclos com dois meses e meio de aula e 15 dias de férias. Logo no primeiro ciclo Nelson afirma ter vivido um drama. Como sua formação básica no Brasil era bastante precária em relação à guitarra, harmonia, improvisação e leitura, Nelson sentiu um choque cultural grande. Segundo seus relatos, por mais que ele estudasse as escalas, arpejos e técnicas de guitarra, quando ia tocar não acontecia nada, a palheta voava das mãos, as escalas não estavam sedimentadas o suficiente para aparecerem em forma de música durante a improvisação. Os próprios professores diziam que esses conhecimentos de técnica elementar e de escalas eram fundamentais e os alunos, comumente, já entravam na escola sabendo. Portanto, por mais que Faria estudasse o dia todo, estava ficando frustrado, devido à falta de tempo necessário para o estudo se consolidar em forma de música. Tal situação, ao nosso modo de ver, é um exemplo concreto de processos de hibridação, que, segundo Canclini (2012, p. 90-95), podem acontecer muitas vezes de forma dolorosa ou ao menos com a presença de vários conflitos internos do indivíduo. O autor argumenta que, durante a hibridação, indivíduos e comunidades podem enfrentar tensões identitárias ao tentar

¹⁶ O termo *jam*, que em inglês também significa “geléia”, vem das iniciais *Jazz After Midnight* e refere-se a uma sessão de improvisação musical, geralmente ao vivo, onde músicos se reúnem para tocar juntos, sem um roteiro fixo, sendo comum em gêneros como jazz, blues, rock e música pop. O termo é originário do inglês e remonta aos anos 1950 nos EUA, onde músicos se encontravam após seus concertos para improvisar.

reconciliar tradições culturais com influências externas. Isso pode causar sentimentos de alienação, frustração, exclusão e perda de sentido de pertencimento.

Em meio a esses conflitos internos, Nelson começa a se questionar como músico, se sentindo cada vez mais frustrado. Decide desistir do curso logo nesse primeiro período. Outros fatores externos, como a questão financeira, também contribuíram para tal decisão. A escola tinha uma tabela de desistência na qual, dependendo do momento do curso em que o aluno desistisse, receberia um determinado valor como reembolso. Porém, a partir do segundo ciclo de dois meses e meio de aulas, o valor era muito baixo ou quase nulo.

Era um momento difícil. Nelson tinha decidido abandonar a escola e pedir o dinheiro de volta em uma sexta-feira. Porém, um detalhe inesperado mudou o rumo das coisas, o responsável por emitir o cheque de reembolso não estava disponível na tesouraria da escola. Na secretaria, disseram-lhe para voltar na segunda-feira e garantiram que receberia o mesmo valor. Ele aceitou, mas passou o fim de semana em desespero. Chorava, sem saber o que fazer da vida, o caminho escolhido era a música, porém parecia um sonho distante e o curso de economia, definitivamente, não era o caminho. Até mesmo os pais, ao telefone, deixaram claro, a decisão teria que ser tomada por ele. Na segunda-feira, ainda perdido, decide ir até a escola logo pela manhã para pegar o reembolso da escola e voltar para o Brasil. Caminhando pelas ruas turísticas de Hollywood, indo em direção à Hollywood Boulevard, perto do Teatro Chinês e da Calçada da Fama, encontrou Becky Hicks, esposa do dono da escola. Becky era porto-riquenha e conhecia de perto os alunos latinos da escola e, ao ver seu semblante desolado, parou e perguntou o que estava acontecendo. Ao ouvir que ele planejava desistir, decidiu intervir.

Sentaram-se para conversar. Becky explicou algo que mudou sua perspectiva, a diferença entre praticar e estudar. Estudar era encarar o novo, enquanto praticar consolidava o que já se sabia. Ela falou sobre o “*gap*” – aquele espaço frustrante entre o que você conhece e o que consegue executar – e como, insistindo, ele daria um salto. Becky ainda ofereceu apoio financeiro, dizendo a ele que poderia continuar o curso por mais dois meses e meio e, se quisesse desistir depois, receberia o mesmo valor que receberia desistindo naquele momento. Para completar, ela lhe deu a chave de sua casa de campo, convidando-o a passar as férias lá com amigos. Esse gesto de generosidade foi transformador na vida de Nelson, ele foi para a casa de campo, refletiu e voltou decidido, daquele momento em diante seria músico. A crise

havia acabado. “Becky foi um anjo na minha vida”, ele conclui, “se não fosse ela, tudo teria sido diferente”.¹⁷

Figura 6 – Nelson Faria na porta do GIT



Fonte: Canal Um Café Lá em Casa. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=ReB9DFXm2TA>

Superando as adversidades de viver e estudar fora do Brasil, Nelson se aprofunda cada vez mais nos estudos e começa a fomentar seu pensamento pedagógico em relação ao aprendizado da guitarra. Foca seus estudos em seis tópicos dos quais posteriormente irá desenvolver seus livros didáticos, são eles: (1) Conhecimento do Braço; (2) Técnica; (3) Leitura; (4) Harmonia; (5) Improvisação e (6) Repertório.

Procurando desenvolver-se musicalmente nesses seis tópicos, não necessariamente em uma hierarquia de importância, o músico começa desenvolver sua linguagem, mergulhado cada vez mais no jazz e no blues americano aliado à bagagem de música brasileira adquirida desde a infância no Brasil. Procura aproximar-se de um importante professor no GIT, o guitarrista Joe Diorio, que, segundo o próprio Nelson, foi responsável por fazê-lo enxergar a improvisação como uma linguagem, despertando-o para o estudo dos fraseados específicos de cada gênero estudado.

Outro importante contato na formação do guitarrista foi o encontro com Ted Greene¹⁸. Nelson, em várias entrevistas, inclusive para este trabalho, destaca o período de estudos com Greene como sendo um dos episódios mais marcantes de sua trajetória como estudante de música nos Estados Unidos. Ele considera um imenso privilégio ter descoberto

¹⁷ Nelson Faria em entrevista ao autor da pesquisa, realizada no dia 04 de setembro de 2023

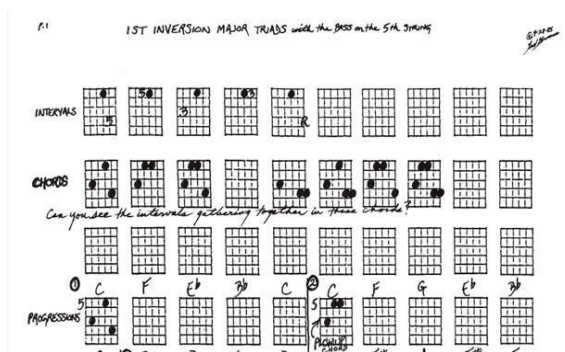
¹⁸ Ted Greene (1946–2005) foi um renomado guitarrista, educador e autor americano, reconhecido tanto por sua habilidade excepcional no instrumento quanto por suas contribuições para a educação musical. Ele era especializado em harmonia, improvisação e no uso criativo de acordes, sendo um dos mais influentes pedagogos no mundo da guitarra.

Ted Greene, um guitarrista amplamente respeitado como um dos grandes mestres da guitarra, mesmo com sua produção musical pública relativamente pequena. Greene era ligado a vários estilos musicais, trabalhando, principalmente, com repertórios de jazz, blues, pop e clássico. Ele era um dos poucos guitarristas conhecidos por trabalhar especificamente com arranjos complexos para guitarra solo e improvisações harmônicas, muitas vezes criando texturas com movimento contrário e polifonias, advindas da influência da música erudita ao tocar *Chord Melody*, muitas vezes usando idiomatismos do violão erudito aplicado à guitarra elétrica. Apesar de seu reconhecido talento, Ted Greene era uma figura reclusa, tendo gravado apenas um álbum, “*Solo Guitar*” (1977). Sua abordagem à harmonia e à prática instrumental permanece como um guia atemporal para músicos de todos os estilos, perpetuados até os dias atuais por meio de dois livros, “*Chord Chemistry*” (1971) e “*Modern Chord Progressions and Single Note Soloing*” (1981). Porém, na época, Ted era completamente desconhecido para Nelson.

Tudo começou casualmente, enquanto Nelson estava na cafeteria da escola, um colega chamado Richard, americano que falava português fluentemente devido a uma temporada no Brasil durante a infância, aproximou-se e disse que fazia aulas particulares com Ted. Richard estava impossibilitado de comparecer a uma das aulas, como Nelson nunca tinha ouvido falar dele, Richard o convida para fazer aula em seu lugar já que as aulas já tinham sido pagas antecipadamente. Ao aceitar Nelson teve seu primeiro encontro com Ted Greene, e a partir disso decide investir e agendar aulas particulares com Greene. As aulas aconteciam na casa de Ted e Nelson fazia uma longa viagem de ônibus para chegar até lá, um trajeto de mais de uma hora. O esforço valia a pena. A aula, que oficialmente durava uma hora, quase sempre se estendia por duas horas e meia ou até três.

A metodologia de Ted Greene era prática e direta, focando o ensino sempre no repertório, ensinando música de forma muito similar ao brasileiro Gamela, outro professor que Nelson admirava. Ted desenhava acordes em folhas de papel, usando uma abordagem que dispensava a leitura musical convencional, tornando o aprendizado mais acessível e fluido. Nelson ainda guarda todo o material dessas aulas, as folhas desenhadas com os carimbos das aulas, as gravações em fita cassete e ainda afirma visitar os conteúdos que, segundo ele, continuam sendo desafiadores até hoje.

Figura 7: Materiais de estudo confeccionados por Ted Greene



Fonte: Site oficial de Ted Greene. Disponível em:
<https://www.tedgreene.com/teaching/fundamentals.asp>

Quando perguntado sobre a personalidade de Ted Greene, Nelson confirma:

Ele era recluso, muito recluso. Ele tinha uma autocrítica gigantesca, por exemplo, ele tem um disco que gravou quando tinha 22 anos. É o único. E aí eu lembro que na época eu tinha esse disco, mas eu tinha a fita cassete. Ele acha o disco horrível. Não, eu lembro que eu falei pra ele que eu tinha o disco dele e ele falou assim: “quebra.” E o disco é genial, você ouve hoje e você fala, cara, é genial. Mas ele detestava aquele disco. Ele falou que aquele disco foi uma imaturidade minha ter gravado. Que isso, meu Deus¹⁹.

Além dos intensos períodos de estudos, o músico procurou manter-se apresentando ao vivo na noite de Los Angeles e a criar uma rede de contatos para futuros trabalhos. Durante o período de estudos na escola de música, surgiu uma oportunidade inesperada. Havia um grupo de brasileiros que Nelson acabou conhecendo na escola, que estava procurando um violonista com um estilo próximo ao de Baden Powell para uma série de apresentações. Nelson é indicado para o trabalho e, a partir daí, passa a tocar regularmente com eles.

As apresentações ocorriam majoritariamente às sextas e sábados e seguiram um formato bem definido. A noite começava com uma sessão instrumental, onde Nelson executava arranjos solos ao violão, acompanhado somente por músicos de percussão, oportunidade essa que, mais uma vez, o levaria a desenvolver repertório de *chord melody*. Posteriormente, atuava como músico acompanhante de uma cantora, explorando um repertório voltado para acompanhamento. No final da noite, o clima mudava completamente, a apresentação se transformava em um ambiente de carnaval. Nesse momento, o violão era substituído por instrumentos típicos de uma roda de samba, como cavaquinho, surdo e tamborim. Ele também participava dessa transição, assumindo algum instrumento de

¹⁹ Nelson Faria em entrevista ao autor da pesquisa, realizada no dia 04 de setembro de 2023

percussão, tocando clássicos carnavalescos como “Mamãe, eu quero”. Essa experiência foi particularmente enriquecedora, pois proporcionou uma vivência prática em diferentes estilos musicais e contextos performáticos, desde o refinamento do violão solo até a energia coletiva de uma roda de samba carnavalesca.

Ademais, durante seu período de estudos no GIT, Nelson teve a oportunidade de estabelecer contato com um de seus grandes ídolos, o renomado guitarrista brasileiro Toninho Horta. Admirador de sua obra desde sempre, Nelson obteve o endereço de Toninho, que residia em Nova York na época, e decidiu escrever-lhe uma carta, mesmo sem o conhecer pessoalmente. Na correspondência, Nelson se apresentou, mencionou sua admiração pelo trabalho de Toninho e sugeriu que, caso este estivesse em Los Angeles em algum momento, poderiam organizar um *workshop* na escola onde estudava, conhecida por seu prestígio e estrutura. Para sua surpresa, em menos de uma semana, recebeu uma resposta de Toninho. Na carta, Toninho agradeceu o contato e informou que estaria em Los Angeles no mês seguinte para realizar um show com o clarinetista e saxofonista Paquito D’Rivera. Ele também se prontificou a deixar ingressos para Nelson e seus amigos.

Esse encontro marcou o início de uma amizade entre os dois músicos. Nelson não apenas assistiu ao espetáculo, como também conseguiu organizar o workshop com Toninho na escola, proporcionando aos alunos uma oportunidade valiosa de aprendizado direto com um dos grandes nomes da música brasileira. Essa conexão reforçou a importância das trocas culturais e profissionais que Nelson vivenciava em sua formação musical internacional, além de criar conexões que seriam importantes para as rotas e caminhos de sua carreira.

Figura 8 – Toninho Horta com equipe do GIT e Nelson Faria



Fonte: Canal Um Café Lá em Casa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ReB9DFXm2TA>

Por fim, após um longo ano de imersão musical e cultural que Nelson passou nos Estados Unidos, é possível inferir que os processos de hibridação e trocas culturais, entre a bagagem brasileira que Nelson carregava e a cultura americana adquirida nessa estadia,

começaram a fomentar uma linguagem musical e cultural em Nelson. Ele aprende a tocar jazz e blues com grandes nomes da música americana, tendo aulas e tocando com músicos como Joe Pass, Joe Diorio, Frank Gambale, Ted Greene, dentre outros. Além de ser exposto ao repertório profundo do jazz por meio de gravações e performances ao vivo, constantemente oferecidas aos alunos pela escola (Hicks et al., 2020), aliados ao fato do músico ter continuado a tocar música brasileira durante todo esse intenso ano, mantendo forte suas raízes musicais, porém agora agregadas a toda cultura musical absorvida. Nelson afirma ter voltado dessa experiência outra pessoa, a transformação em profissional da música ocorreu durante esse ano, chegando a afirmar categoricamente: “eu voltei músico de lá”.²⁰ Portanto, é chegada a hora do retorno ao Brasil e o momento de uma nova grande conquista, a inserção no mercado musical brasileiro, a construção de uma carreira musical no Brasil e o contínuo processo de construção de uma linguagem própria na música.

3.2 A volta para o Brasil – primeiros trabalhos no cenário brasileiro

Formado pelo GIT, Nelson retorna para o Brasil em meados de 1984, volta a morar na cidade de Brasília, se matricula no curso superior de música da Universidade de Brasília (UnB) e começa a procurar maneiras de se inserir no mercado musical brasileiro da época. Como na década de 1980 eram poucos músicos que tinham tido a oportunidade de sair do Brasil e estudar numa escola renomada, Nelson começa a ser muito procurado pelos músicos locais para troca de materiais didáticos da escola e também trocas de experiências. Segundo o músico, as pessoas queriam saber como foi estudar lá, e queriam vê-lo tocar.

A partir disso, começam a surgir convites para dar aulas particulares e em escolas locais e, nesse momento, Nelson começa a precificar o seu trabalho e a direcionar sua carreira para a atuação em três frentes de trabalho, sendo elas: (1) Área didática; (2) Músico solo (instrumental) e (3) *Sideman* (acompanhando cantores). Começa a trabalhar bastante com aulas, sendo contratado para dar aulas na Escola de Música de Brasília, instituição pública de referência no Distrito Federal. Nelson também ministra aulas particulares de guitarra em sua residência. Ademais, procura se inserir na cena de música instrumental de Brasília, além de

²⁰ Nelson Faria em entrevista para o Starlingcast em 06/06/2022, Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2PCZQm3PKVQ&t=1366s>

trabalhar também acompanhando cantores da cidade, como a cantora Zélia Cristina (hoje Zélia Duncan) e Cássia Eller.

Para compreendermos a cena musical de Brasília na época, recorremos a pesquisa de Teixeira (2011) que, em uma investigação sobre a cena musical/cultural de Brasília na década de 1980 e início de 1990, constata que a ideia de que Brasília seria uma “cidade sem identidade” é um clichê reforçado por discursos midiáticos e acadêmicos, principalmente devido à sua formação como uma cidade de migrantes. Em trabalhos como de Nunes (2004), ao discutir essa característica, o autor argumenta que os deslocamentos migratórios para Brasília resultaram na perda de referências identitárias e em relações sociais marcadas pela indiferença, caracterizando a cidade como um espaço sem solidariedade ou identidade cultural.

Teixeira (2011), no entanto, questiona essa visão ao explorar a existência de um *habitus* artístico em Brasília, alicerçado na teoria de Bourdieu (1996; 2011). Ele aponta que a configuração urbana da cidade, com amplas áreas verdes e espaços culturais, favorece a criação artística, revelando uma identidade cultural em formação. Segundo Carvalho (2015, p. 12), estudos etnográficos como os de Arruda (2010 *apud* Carvalho, 2015), destacam a diversidade da cena musical brasiliense, que inclui manifestações populares como o samba pisado e eventos de grande alcance, como os shows de rock de bandas locais e apresentações no Clube do Choro. Essa multiplicidade de estilos reflete uma identidade multicultural, reforçada pela influência do rock brasiliense na cultura musical local, mesmo em gêneros tradicionais como o choro. Assim, a diversidade de estilos e a relevância do rock, além de outros gêneros musicais, como o jazz, samba, choro e o reggae consolidam a identidade cultural brasiliense como um mosaico híbrido e dinâmico (Carvalho, 2015, p. 12).

Além disso, não se pode esquecer o papel fundamental dos bares com música ao vivo da noite de Brasília, que desempenharam um papel fundamental para a fomentação de uma efervescente cena musical na cidade, revelando nomes que posteriormente seriam importantes em âmbito nacional, como Cássia Eller, Zélia Duncan, Lula Galvão e o próprio Nelson Faria. Em matéria do jornal Correio Braziliense sobre a cena musical do Distrito Federal na década de 1980, o jornalista Irlan Rocha Lima (2010) observa que Cássia Eller, inicialmente apresentava muitas ressalvas sobre performar ao vivo e, apesar de estar relutante em aceitar a oportunidade de uma longa temporada de apresentações no bar “Bom Demais”, acabou se tornando um ícone do pop rock brasileiro. Durante sua permanência no espaço, Cássia foi

descoberta devido ao seu timbre de voz peculiar e à impressionante performance cênica, aspectos que posteriormente se tornariam parte importante de sua identidade musical e impulsionaram sua carreira.

O “Bom Demais”, que funcionou de 1984 a 1990, tornou-se um ponto crucial de encontro para artistas e intelectuais e acabou se tornando um ponto de referência para o cenário musical da cidade, promovendo uma efervescência cultural significativa com encontros musicais diários. Cristina Roberto, proprietária do “Bom Demais”, relembra, com nostalgia nessa matéria (Lima, 2010, n.p), a importância do bar na cena musical local, destacando sua relevância no apoio a uma diversidade de gêneros, desde o rock de bandas como *Little Quail* até o jazz e MPB, representados por nomes como Toninho Horta, Lula Galvão e Nelson Faria dentre outros.

Ainda segundo a matéria (Lima, 2010, n.p) além do “Bom Demais”, outros bares de Brasília também tiveram papéis importantes na formação da cena musical da cidade na década de 1980. O “Só Kana”, frequentado por figuras do punk rock como o Aborto Elétrico, e o “Chorão”, reduto da MPB, foram fundamentais para a experimentação de novos estilos e para a resistência cultural, especialmente na primeira metade da década. Os espaços musicais de Brasília, como o “Barzinho” no “Gilbertinho” e o “Mistura Fina” também revelaram artistas como Zélia Duncan, que, ao lado de Nelson Faria, começou sua trajetória musical, observando de perto a efervescência do punk rock, um dos movimentos culturais mais impactantes da época.

Enquanto isso, outros espaços, como o bar “Amigos”, foram responsáveis por proporcionar um ambiente mais intimista para cantoras como Rosa Passos, cujas apresentações de MPB e bossa nova instigavam o público local, permitindo experimentações sonoras e liberdade artística fundamentais para sua carreira. Assim, podemos verificar que os bares e espaços musicais de Brasília não apenas promoveram diferentes estilos musicais, mas também ajudaram a moldar a identidade cultural da cidade, sendo fundamentais para o desenvolvimento da cena musical e artística no Distrito Federal.

Figura 9 – Anúncios do jornal Correio Braziliense em 1985



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22Nelson%20Faria%22&pagfi s=64911

Outra importante iniciativa de Nelson nesse período foi utilizar o projeto Funarte para conceber shows temáticos, como por exemplo, os espetáculos em homenagem a Tom Jobim e a Wayne Shorter. Organizados por Faria, esses eventos se tornaram uma boa maneira do músico se manter em evidência na cena instrumental de Brasília, e ao mesmo tempo aumentar sua rede de contatos profissionais convidando músicos de renome nacional que atuavam no Rio de Janeiro para participarem dos eventos no Distrito Federal.

Ademais, como foi apontado acima, Nelson estava lecionando na Escola de Música de Brasília. Em 1986, foi convidado a integrar o corpo docente do curso de verão promovido pela escola, o Civebra (Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília), onde atuava ao lado de nomes como, por exemplo, Paulo Bellinati, integrante do grupo Pau Brasil. Durante esse período, Toninho Horta entrou em contato com Nelson, solicitando sua ajuda para localizar Bellinati, que também participava do curso. Toninho revelou que estava organizando o primeiro Seminário de Música Instrumental Brasileira, previsto para julho daquele ano, na cidade de Ouro Preto-MG, e desejava convidar Bellinati como professor de violão e guitarra.

Nelson prontamente intermediou o convite, porém Bellinati não pôde aceitar devido a compromissos profissionais na Europa. Sem opções imediatas, Toninho questionou Nelson sobre possíveis nomes para ocupar a vaga de professor de guitarra. Nesse momento, Nelson se voluntariou, afirmando estar pronto para o desafio, mesmo não sendo amplamente conhecido no cenário musical à época. Após refletir, Toninho confiou na capacidade de Nelson e ofereceu-lhe a oportunidade de integrar o seminário como professor, o que se tornou um momento de expansão de mercado em sua carreira.

A partir do convite de Toninho para lecionar no seminário, Nelson lida com a oportunidade com seriedade e dedicação. Determinado a apresentar um material didático de

alta qualidade e com certo grau de ineditismo, o músico recorreu à técnica de decalques “LetraSet”, comum à época, para confeccionar apostilas com partituras, além de diagramas detalhados de escalas, modos, arpejos, formações de acordes e notas de tensão. Trabalhando de forma artesanal, ele contou com o apoio de sua esposa Andrea Faria na montagem e organização do conteúdo, que resultou em uma apostila extensa. Cabe destacar aqui que tal fato teve uma grande importância na sua trajetória, esse material caseiro elaborado por ele posteriormente seria publicado como o livro “Acordes, Arpejos e Escalas” (1999).

Ciente do impacto que esse material poderia causar, Nelson adotou estratégias para preservar sua autoria, como carimbar cada página com seu nome e telefone. Ao chegar a Ouro Preto, sua dedicação foi recompensada, o material atraiu grande interesse e a procura por suas aulas no festival cresceu exponencialmente. De início, sua turma era a menor entre os três professores de guitarra, que eram ele, Cláudio Guimarães e Cândido Serra, ambos músicos renomados no âmbito nacional. Na época, Cláudio Guimarães estava trabalhando com o Trio Dalma, e o Cândido Serra tocava com a Nana Caymmi, contudo, o conteúdo inovador de suas apostilas, somados à sua abordagem pedagógica atraiu tantos interessados que sua sala de aula rapidamente se tornou a mais cheia do seminário. Abaixo (Figura 10) podemos ver uma matéria de quase uma página assinada pelo crítico Irlam Rocha Lima na edição do jornal Correio Braziliense de 23 de julho de 1986, onde o crítico destaca a participação de Nelson Faria como revelação entre os novos nomes da música instrumental brasileira, além das participações de nomes consagrados como Dori Caymmi, Mauro Senise, Zimbo Trio, Altamiro Carrilho, Fernando Brant, Gonzaguinha, Sivuca, Hamilton Godoy, dentre outros. O crítico dá ênfase principalmente ao caráter fomentador do evento, com palestras, *workshops*, *shows*, e cursos de instrumento, além de aulas e debates sobre o mercado da música instrumental.

Figura 10 – Matéria de Irlam Rocha Lima sobre o Seminário, no Correio Braziliense



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <https://shre.ink/bj80>

Em suma, o 1º Seminário de Música Instrumental Brasileira, pode ser considerado um marco na valorização e no desenvolvimento da música instrumental no Brasil. O evento tinha como objetivo reunir músicos, professores e estudantes de diferentes partes do país para uma intensa troca de experiências e aprendizado sobre a música instrumental brasileira, abordando gêneros como o choro, o samba, o jazz e suas interseções com a música popular e erudita.

O sucesso da participação de Faria em Ouro Preto foi um marco na sua trajetória. A partir desse evento, Nelson estabelece conexões importantes com outros músicos. Mauro Senise, por exemplo, um dos participantes do seminário, passou a convidá-lo para apresentações no Rio de Janeiro, iniciando uma ponte profissional entre Brasília e a capital fluminense. Nelson deu início a uma série de viagens, indo e voltando de Brasília para o Rio de Janeiro para trabalhar, realizando apresentações ao lado de músicos como Yuri Popoff, que o convidou para ministrar alguns *workshops* na Universidade Estácio de Sá. Durante esses eventos, o diretor da instituição, João Carlos Assis Brasil, impressionado com o trabalho de Nelson, o convidou a assumir uma cadeira como professor na universidade, apesar de ele ainda estar em formação acadêmica. Tal fato não se tornou um empecilho para sua contratação, haja vista que o curso de música popular da Estácio na época era inédito no Brasil, fazendo com que a universidade conseguisse uma autorização para Nelson lecionar.

Importante salientar que o primeiro curso de música popular no Brasil foi criado na Universidade Estácio de Sá (UNESA), em 1983, que naquele momento era Faculdades Integradas Estácio de Sá (FIESA), foi pioneiro ao oferecer uma formação superior voltada para a música popular brasileira. Até então, as universidades brasileiras priorizavam a música clássica erudita, e a MPB não tinha um espaço consolidado no ensino superior. O projeto de criação do curso foi idealizado por João Carlos Assis Brasil, músico, compositor e pedagogo, e irmão gêmeo do renomado saxofonista, Vitor Assis Brasil. João Carlos, diretor da Faculdade de Música da Estácio de Sá, teve uma atuação de suma importância para a implementação do curso, agindo com o intuito de preencher uma lacuna no ensino superior de música, promovendo a valorização da música popular brasileira e sua inclusão como área de estudo acadêmico (Borda, 2005, p. 2).

O curso oferecia uma proposta inovadora para época, combinando teoria e prática musical, com ênfase na diversidade de estilos e ritmos da música brasileira, como o samba, a bossa nova, o choro e a MPB. Além disso, os alunos recebiam formação em disciplinas como

harmonia, arranjo, história da música popular, técnica instrumental, composição e improvisação. Esse modelo de ensino procurava conectar a prática musical com o contexto cultural e social do Brasil, proporcionando aos alunos uma preparação abrangente para o mercado musical nacional e internacional. A criação do curso teve um impacto significativo no ensino da música no Brasil, representando uma ruptura com os tradicionais modelos eruditos e refletindo a crescente valorização da música popular brasileira. A iniciativa favoreceu a profissionalização de músicos, contribuindo para a formação de uma cena musical mais diversificada e para a construção de um mercado de trabalho especializado. Ademais, pode-se dizer que esse curso também serviu como modelo para outras instituições de ensino superior, que passaram a seguir o exemplo e a criar cursos focados na música popular (Borda, 2005, p. 2-5).

Esse convite marcaria o início de outra mudança fundamental na carreira de Nelson. Ele se muda para o Rio de Janeiro acompanhado da família. Contudo, ao chegar, enfrenta um contratempo, uma greve na universidade adiou sua contratação. Sem opções imediatas de trabalho, ele recorre novamente à sua rede de contatos, incluindo Mauro Senise, que o orientou a participar das *jam sessions* no bar *JazzMania*, lideradas por Nico Assumpção, um dos mais respeitados baixistas do país. Nelson afirma que, nesse momento, sentia-se preparado e confiante em suas habilidades como músico. Em entrevista ao autor dessa pesquisa, o músico reflete e afirma ter a plena consciência de ter adquirido uma formação musical sólida²¹. Portanto, ao aceitar o desafio, Nelson impressiona durante sua primeira participação na *jam session*. Nico, reconhecendo seu talento, recomendou-o ao pianista Marinho Boffa, que buscava um substituto para o guitarrista Heitor TP, então recém-contratado pelo grupo Simply Red. Em questão de dias, Nelson estava integrado à cena musical do Rio, participando de um grande *show* no Parque da Catacumba para 15 mil pessoas. Essa transição para o Rio de Janeiro dá início a uma nova fase em sua carreira.

Segundo as pesquisas de Ruiz (2015, 2021), Bahiana (1979), Muller (2005) e Levy (2016), a década de 1980 foi um momento de muita efervescência para a música instrumental no Brasil, fator que contribuiu fortemente para que Faria se estabelecesse no Rio de Janeiro. Para entendermos melhor esse momento da mudança de Nelson Faria para o Rio de Janeiro e os aspectos do trabalho musical que o levaram a tomar tal decisão, é preciso fazer uma

²¹ A entrevista foi transcrita integralmente, e encontra-se disponível nos anexos deste trabalho.

digressão para tentarmos compreender qual era o contexto histórico da cena da música instrumental brasileira naquele momento. Portanto, é preciso analisar, em retrospecto, alguns fatores específicos da história da música brasileira nos anos 1970, entendendo que a conjuntura histórica da década de 1980 é consequência de desdobramentos da década anterior.

Como pôde ser visto no capítulo anterior, após o golpe civil-militar de 1964 e durante a década de 1970, o mercado musical brasileiro experimentou uma significativa expansão, alicerçada em reformas tecnológicas promovidas pelo governo. Esse período foi marcado por três aspectos centrais: a consolidação da MPB como gênero de mercado, a adoção do LP como principal formato de distribuição e o aumento da presença de música estrangeira, especialmente após o AI-5 (Ruiz, 2015, p. 4).

A partir de 1976, a música instrumental desponta como um nicho com público específico, porém restrito. Apesar disso, os músicos, mesmo aqueles já consagrados, enfrentaram dificuldades para obter apoio das grandes gravadoras. Conseqüentemente, houve uma proliferação de produções independentes no final da década de 1970 e início dos anos 1980. Esse contexto reforça o caráter marginalizado da música instrumental no mercado fonográfico brasileiro, o que fez com que se conformasse um ambiente propício para debates sobre gestão de carreira e as dinâmicas da indústria musical na época (Ruiz, 2015, p. 10). Ainda durante os anos 1970, a música instrumental viveu momentos de valorização que dialogaram com os desafios impostos pela censura e pela própria estrutura da indústria musical. No início da década, a censura facilitava a aprovação de músicas instrumentais em contraponto às canções com letras, abrindo inconscientemente um pequeno espaço para o gênero. Destacam-se também iniciativas como a revitalização do choro, impulsionada pelo selo Marcus Pereira, a partir de 1974, o Festival Internacional de Jazz de São Paulo, em 1978, e a série *MPBC*, lançada pela gravadora Phonogram. Contudo, esses episódios não foram suficientes para deslocar a música instrumental de sua posição periférica no mercado de discos (Ruiz, 2015, p. 10).

Segundo a pesquisadora Ana Maria Bahiana (1979, n.p), os problemas enfrentados pelos instrumentistas estão relacionados à desorganização da classe, o que dificulta a garantia de direitos profissionais. Além disso, a década de 1970 reacendeu debates sobre o papel criativo dos músicos e a histórica tensão entre música cantada e instrumental. Após o auge da bossa nova nos anos 1960, o predomínio de canções com texto nos festivais e movimentos musicais do início dos anos 1970 dificultou o surgimento de um ciclo espontâneo de música

instrumental. Tal cenário foi agravado pela apatia do público, pelo desinteresse das gravadoras e pela desmotivação dos próprios músicos, isolados e impactados por barreiras estruturais e profissionais. Somente a partir de 1976 e 1977, com mudanças graduais no mercado, surgiu um cenário mais promissor para a música instrumental. Nesse contexto, o rock progressivo desempenhou um papel importante ao atrair jovens ouvintes interessados em improvisação. Esse público encontrou afinidade com a liberdade criativa de músicos brasileiros, contribuindo para o aumento de público interessado na música instrumental no país (Bahiana, 1979; Ruiz, 2015, p. 4-10).

A década de 1970 testemunhou uma importante consolidação da música instrumental brasileira, marcada por uma crescente valorização do improviso e pela construção de uma linguagem híbrida que dialogava com as raízes culturais do país, distanciando-se da matriz jazzística e bossa-novista da década passada. Essa transição foi simbolizada por artistas como Egberto Gismonti e Hermeto Paschoal, cujas trajetórias ilustraram a busca por uma expressão musical original e independente. (Muller, 2005, p. 65; Bahiana, 1979, n.p).

Ainda segundo Bahiana (1979, n.p), Egberto Gismonti, com formação erudita e um olhar crítico sobre sua prática artística, abandonou fórmulas sinfônicas que ele considerava artificiais para fundir improviso e elementos da música brasileira tradicional, conquistando espaço internacional, gravando pelo selo ECM. Sua abordagem destacou-se pela liberdade criativa na composição e improvisação e pela organicidade musical, expandindo os horizontes da música instrumental sem se limitar a categorizações tradicionais. Hermeto Paschoal, por sua vez, buscou desenvolver uma linguagem própria que combinava improvisação livre com referências às sonoridades populares do nordeste brasileiro, utilizando-se da bagagem de ritmos como o xote e o xaxado. Sua música rompeu com a dependência do jazz americano, enfatizando a autenticidade e as particularidades culturais brasileiras. Apesar de ser cultuado como uma figura inovadora, Hermeto enfrentou críticas e desafios de um público cuja fidelidade era frequentemente associada ao modismo, no qual seu nome estava envolvido na época. A emigração de músicos brasileiros para o mercado europeu e americano também marcou esse período. Percussionistas, como Naná Vasconcelos e Airto Moreira, conquistaram reconhecimento, explorando o exotismo que esses mercados viam em repertórios associados aos ritmos brasileiros. No entanto, muitos instrumentistas enfrentaram dificuldades em adaptar-se ao contexto competitivo do jazz internacional, com alguns ajustando suas práticas para atender às demandas do mercado. Portanto, a música instrumental brasileira na década de

1970 começa a consolidar-se como um campo de experimentação e resistência cultural, reformulando suas bases estéticas e posicionando-se como uma expressão artística autônoma tanto no Brasil quanto no exterior.

Dessa forma, segundo Levy (2016, p. 876-884), a década de 1970 pode ser considerada decisiva para a música instrumental brasileira, sinalizada pela estabilização de linguagens musicais distintas e, conseqüentemente, pelo surgimento de novas tendências estilísticas. Nesse contexto, a figura do músico brasileiro adquiriu destaque no mercado internacional de jazz, que por sua vez também vivia transformações como a fusão do jazz com o rock e o desenvolvimento do jazz de vanguarda. Ademais, gêneros da música brasileira considerados tradicionais como samba, choro e baião passaram por processos de revisitação por músicos da cena instrumental, enquanto a bossa nova já havia alcançado ampla aceitação nos Estados Unidos. A experimentação musical, com influências do rock progressivo, música concreta e eletrônica, também esteve presente, exemplificada em álbuns como “Slaves Mass” (1977), de Hermeto Pascoal, que reuniu músicos brasileiros e norte-americanos, em o que pode ser considerada uma vanguarda criativa, expondo toda essas influências no trabalho.

O período também viu o surgimento de um mercado estruturado para o jazz brasileiro tanto em território brasileiro como no exterior, o “*Brazilian Jazz*”, termo utilizado internacionalmente para englobar diferentes vertentes da música instrumental brasileira, incluindo bossa nova, MPB e choro, mas raramente empregado no Brasil, onde a expressão “música instrumental brasileira” (MIB) prevaleceu. Esse desalinhamento terminológico reflete diferenças culturais e econômicas, bem como perspectivas sobre a identidade musical. Enquanto a adoção do termo no exterior enfatiza a influência do jazz em expressões musicais brasileiras, no Brasil, o termo jazz brasileiro destaca a autonomia e a especificidade dessas produções.

O sucesso profissional, e, acima de tudo, o reconhecimento, tem sido um forte fator de contribuição para a longevidade da carreira do músico em mercados modernos da música popular em países centrais, e, na contramão, as trocas culturais ocorrem diretamente entre os músicos, na prática dos encontros. Pode-se dizer sem margem de erro que a bossa nova foi um importante gênero constituinte da carreira de músicos como Stan Getz ou Frank Sinatra na década de 1960. Ou como mais tarde, na década de 1970, Flora Purim e Aíto Moreira influenciaram o jazz fusion de Chick Corea no grupo Return to forever; ou ainda como Hermeto Pascoal instigou Miles Davis na busca por novos caminhos nessa mesma década. Inúmeros músicos brasileiros, a partir de trocas com norte-americanos, tanto em viagens temporárias como residentes nos EUA, também influenciaram esses músicos. Os processos de hibridação musical que vieram acontecendo desde a bossa nova em meados da década de 1950, terão relação direta com a música instrumental da década de 1980, moderna e hibridizada (Levy, 2016, p. 878).

Ainda segundo o pesquisador, festivais como o São Paulo-Montreux (1978) e o Rio Jazz Monterey (1980) desempenharam papel determinante na legitimação da música instrumental no país, aumentando a circulação da cultura da música improvisada. Enquanto eventos como o Free Jazz Festival, iniciado a partir de 1985, inseriram o Brasil na rota global do jazz. Outro fator importante também é o projeto Rio Arte Instrumental, iniciado em 1980, com patrocínio da Funarte, que realizou seis concertos antes de perder o apoio federal em 1981, momento em que passou a se chamar Rio Arte Instrumental, financiado pela própria prefeitura do Rio de Janeiro, o projeto alcançou grande sucesso, com um público crescente de até cinco mil pessoas, sem a necessidade de divulgação adicional. Durante os anos de 1981 e 1982, o projeto se manteve relevante, desempenhando um papel importante no fortalecimento da música instrumental brasileira em um período marcado por grave crise econômica em âmbito nacional, caracterizado por inflação, dívida externa e o segundo choque do petróleo. Em 1983, o projeto enfrentou dificuldades financeiras, reduzindo sua programação para um espetáculo mensal até receber patrocínio da Petrobrás, por meio da Lubrax, em 1984, o que permitiu sua continuidade até 1989, com um formato itinerante até 1995 (Levy, 2015, p. 83-84).

Apesar do cenário econômico desafiador, iniciativas públicas no Rio de Janeiro, como os projetos Música na Catacumba, “Trindade” e “Pixinguinha”, foram fundamentais para a sobrevivência e popularização da MIB. Essas ações visavam defender a cultura nacional e ampliar a difusão da música popular brasileira, buscando formar um mercado auto-sustentável. Ao longo da década de 1980, o número de bares e casas noturnas dedicadas à música instrumental e jazz na zona sul do Rio aumentou gradativamente. Exemplos notáveis incluem o bar “O Aleph”, inaugurado em 1981, que se tornou um ponto de encontro popular para shows de música instrumental com grande público, toda terça-feira.

Também se destacaram locais como o “Tio Patinhas” e o “Jazz mania”, evidenciando uma crescente receptividade do público a formas experimentais e híbridas de música instrumental, ajudando a posicionar a MIB no cenário global (Levy, 2015, p. 87-88). Tais fatores não apenas abriram espaço para músicos como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, mas também impulsionaram o mercado interno de música instrumental, com abertura de casas de shows e a criação de selos e gravadoras independentes, ampliando a difusão do gênero. Contudo, a presença simultânea de artistas nacionais e estrangeiros nesses espaços gerou

tensões sobre os limites de gênero e o papel da MIB no campo do jazz, reflexões que enriqueceram os debates críticos e artísticos da época.

Nesse período, o eixo Rio-São Paulo destacou-se como epicentro dessa efervescência cultural, favorecido por eventos como festivais internacionais de jazz, pela criação de casas noturnas especializadas e pela emergência de selos fonográficos independentes. Elementos de gêneros tradicionais brasileiros, como samba e baião, foram amplamente hibridizados com influências estrangeiras, como o jazz *fusion*, por exemplo, criando uma identidade musical que combinava inovação estética com a valorização das raízes culturais.

Ao mesmo tempo, a produção independente destacou-se como alternativa às restrições impostas pela indústria fonográfica tradicional. Selos como Som da Gente, Carmo e Lira Paulistana destacaram-se por oferecerem aos artistas maior liberdade criativa e controle sobre suas obras. Esses selos não apenas possibilitaram a gravação de discos com estéticas que não se enquadravam aos parâmetros comerciais radiofônicos, mas também promoveram uma renovação do mercado fonográfico, mesmo diante das dificuldades econômicas que envolvem a produção de música independente e da dominância das grandes gravadoras transnacionais. Figuras como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal solidificaram suas carreiras nesse ambiente, alcançando prestígio nacional e internacional, abrindo horizontes e impulsionando dessa forma vários artistas da cena.

O selo Som da Gente, criado e gerenciado pelo casal de compositores Walter Santos e Teresa Souza, lançou uma parte bastante significativa dos discos de música instrumental brasileira no período em que atuou, entre 1981 e os primeiros anos 90. Foram 46 álbuns de músicos importantes como por exemplo Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, Alemão, grupos D'Alma, Medusa e Cama de Gato (Muller, 2005, p. 13).

O país presenciou, nesse período, a consolidação de uma indústria dominada por transnacionais, chegaram ao país as gravadoras WEA, a Capitol e a Ariola e permaneceram figurando entre as grandes gravadoras no Brasil, de capital brasileiro, apenas a Copacabana (até 1980, quando pede concordata) e a Continental (até 1992). A indústria do disco, acompanhando o processo de globalização, expandiu-se internacionalmente e a estratégia dessas transnacionais foi explorar os mercados dos países onde se estabeleceram, através da produção e difusão de discos com artistas locais (Muller, 2005, p. 29). No entanto, a música instrumental continuava sendo marginalizada por essas grandes gravadoras e a saída encontrada pelos músicos foi investir nas alternativas de gravação de forma independente, tanto pelos selos independentes, quanto de forma artesanal feito por eles mesmos. Pode-se

destacar a iniciativa pioneira do músico Antônio Adolfo, que lança o álbum “Feito em Casa” (1977) totalmente gravado de forma independente por ele.

Antonio Adolfo utilizou a imprensa escrita como principal ferramenta para divulgar seu projeto musical, destacando a inovação de sua proposta e conquistando ampla visibilidade para o mercado independente. A estratégia foi bem-sucedida, resultando na publicação de diversos artigos e críticas que legitimaram sua iniciativa. O jornalista Clóvis Levy destacou a importância da autonomia artística, sugerindo que o artista que busca liberdade criativa deve assumir o controle total sobre os meios de produção, um processo difícil, mas essencial (Muller, 2005, p. 30). Esse discurso reforçou a valorização das produções independentes, nas quais o artista possui liberdade para definir todos os aspectos do trabalho, ao contrário das limitações impostas pelas grandes gravadoras. A experiência de Adolfo abriu caminho para outros projetos musicais independentes, tanto na música instrumental quanto na música cantada, que inicialmente enfrentaram resistência do mercado dominado pelas *majors*²², com alguns desses empreendimentos alcançando relativo sucesso comercial, enquanto outros não.

Ainda segundo Muller (2005, p. 31), a historiografia das primeiras experiências de gravação independente no Brasil ainda carece de estudos mais aprofundados. Contudo, é reconhecido que, embora existissem gravadoras pequenas desde os primeiros tempos da indústria fonográfica no país, foi na década de 1980 que houve a disseminação da produção independente. Tal produção veio acompanhada por um discurso de autoconsciência e valorização estética dessa abordagem, com a experiência de Antônio Adolfo sendo considerada pioneira nesse movimento.

Importante destacar, também, a relação entre a MIB com instituições de ensino estrangeiras, como a Berklee College of Music e o *Musician Institute* que também desempenharam um papel importante no aprimoramento técnico e criativo de músicos brasileiros que tiveram a oportunidade de estudar em instituições como essas, fomentando trocas culturais e influências estilísticas. Contudo, esse fato também foi responsável por trazer à tona, novamente, discussões sobre a possível padronização sonora, o afastamento de tradições locais e a reaproximação com a música norte-americana. Porém, apesar dessas tensões, a música instrumental brasileira emergiu como um campo dinâmico, tenso e criativo, reafirmando sua relevância tanto no contexto nacional quanto no internacional.

²² Como eram chamadas as grandes gravadoras.

[...] Victor Assis Brasil e Nelson Ayres foram os protagonistas dessa prática, ainda em meados de 1970. Na ocasião do I Festival de Jazz de São Paulo ambos já haviam retornado da Berklee. Nelson Ayres montou uma Big Band de 18 músicos e Victor Assis Brasil se destacou como jazzista com seu grupo no festival. Ainda na década de 1970, Nico Assumpção, conhecido baixista da cena instrumental fez primeiro um curso por correspondência, em meados de 1970, eliminando matérias, e depois completou presencialmente, estudando arranjo e orquestração, até seu retorno ao Brasil em 1981. Nos EUA, o músico estudava e também tocava em Nova York com músicos brasileiros, com os quais dividia o mesmo prédio, como Ricardo Silveira (guitarra), Guilherme Vergueiro (piano) e Cláudio Celso (guitarra) e ainda o trompetista Cláudio Roditi. Ricardo Silveira também estudou em Berklee e atuou no mercado norte-americano, tocando no grupo de Herbie Mann, além de outros. Ao retornar ao Brasil integrou a banda de Elis Regina, Milton Nascimento, Gilberto Gil e Hermeto Pascoal. A prática no mercado de trabalho norte-americano e o estudo na Berklee serão fatores constitutivos da atuação de Ricardo Silveira e Nico Assumpção no Brasil, partir de 1981, quando Nico Assumpção retorna e grava seu primeiro CD de forma independente e se lança no mercado de São Paulo (Muller, 2005, p. 81).

Assim, a década de 1980 foi caracterizada por uma complexa interação entre tradição e modernidade, local e global, destacando-se como um período de intensa produção artística, debates críticos e conquistas institucionais para a música instrumental brasileira.

Em suma, pode-se inferir, devido aos aspectos acima mencionados, que década de 1980 representou um período de muita efervescência para a música instrumental brasileira, afirmando-se como um campo autônomo e criativo que dialogava com tendências globais, especialmente com *jazz fusion* e de vanguarda. As construções estéticas da música brasileira, com suas hibridações de ritmos tradicionais e influências internacionais, podem ser atribuídas à modernização cultural do país e, ao mesmo tempo, à busca por uma identidade sonora própria, simbolizada por artistas como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal. Além disso, a criação de festivais e o fortalecimento da produção independente foram fundamentais para a afirmação da música instrumental, apesar de neste período existir uma indústria fonográfica dominada por grandes gravadoras transnacionais.

O advento de iniciativas públicas e privadas, como o RioArte Instrumental e o *Free Jazz Festival*, foram essenciais para dar visibilidade ao gênero. No entanto, a crescente elitização da música instrumental, *pari passu* ao jazz americano e a influência do mercado internacional geraram tensões envolvendo a identidade e a autenticidade da MIB. Embora o termo “*Brazilian Jazz*” tenha ganhado notoriedade no exterior, no Brasil, a música instrumental se consolidou além das fronteiras do jazz, reafirmando-se como um símbolo de resistência cultural com uma estética própria. Contudo, apesar da lacuna de estudos desses aspectos, podemos dizer que ao longo dos anos 1990, o mercado da música instrumental

desacelerou e a memória cultural do jazz brasileiro diminuiu, enquanto a produção independente continuava a nutrir novas formas de expressão dentro do campo da música instrumental.

Sob essa perspectiva histórica, Nelson começa a atuar em nível nacional, mudando-se para o Rio de Janeiro, no final da década de 1980. Ele dá continuidade a sua carreira em meio a essa efervescência musical. Finalizada a greve que acometia a Universidade Estácio de Sá, ele é contratado e começa a dar aulas de guitarra, harmonia e improvisação na instituição, além de continuar trabalhando com nomes como Antônio Adolfo, Maurinho Boffa, Mauro Senise, Nico Assumpção, Carlos Malta, Pascoal Meireles, Jorge Helder, Toninho Horta, dentre outros. Assim, além de professor, o músico segue tocando em bares e clubes especializados em jazz na cidade, além de ter a oportunidade de tocar em eventos de música instrumental no Parque da Catacumba e em grandes festivais como o Free Jazz, até o momento onde surgem os primeiros convites para trabalhar com cantores que faziam parte do elenco das grandes gravadoras. Abaixo (Figura 11), podemos ver uma matéria do Jornal Correio Braziliense assinada pelo jornalista Irlam Rocha Lima, de 1988, que ilustra a atuação de Nelson no cenário da música instrumental brasileira nesse período.

Figura 11 – Matéria do Jornal Correio Braziliense de 1988

O som da Cia Instrumental, na Funarte

MILA PETRILLO

IRLAM ROCHA LIMA

Um som em que se fundem influências jazzísticas (predominante) e pitadas de fusion e rock, é o que propõe a Cia Instrumental, banda recém-formada no Rio de Janeiro que veio a Brasília para se apresentar de hoje a domingo, na Sala Funarte. O grupo, integrado por músicos com experiências diversas, estreou no final de setembro, em show no prestigioso Rio Jazz Club.

Dois dos integrantes da Cia Instrumental iniciaram sua carreira aqui na cidade: o guitarrista **Nelson Faria** e o contrabaixista **Jorge Helder**. Os outros são os cariocas Sérgio Nacif (teclados), Vanderlei Pereira (bateria) e o francês Idriss Boudrioua (sax alto). Eles estão juntos há cinco meses desenvolvendo este trabalho que agora, finalmente, começa a ser levado ao público.

No show do Proleto Funarte, a Cia Instrumental vai interpretar um repertório original, composições dos seus próprios integrantes, além de músicas de nomes consagrados como Mike Stern (Bwes), Scott Henderson (The Creeping Terror), Duke Ellington (In a Sentimental Mood) e Herbie Hancock (Toys).

O grupo já tem pauta para tocar nas três mais importantes casas do circuito jazzístico do Rio de Janeiro: Jazzmania, People e Mistura Fina. Estes shows deverão ocorrer entre este mês e o próximo. Há, ainda, a perspectiva de gravação de um disco. Negociações neste sentido já foram iniciadas com uma gravadora, cujo nome vem sendo mantido em segredo.

A BANDA

Quem assume uma certa liderança na Cia Instrumental é o guitarrista **Nelson Faria**, que iniciou-se profissionalmente tocando na noite brasiliense. Formado pelo GIT — Guitar Institute of Technology, dos Estados Unidos, estudou com o grande Joe Pace. Em julho do ano passado, Nelsinho transferiu-se para o Rio, onde passou a atuar ao lado de alguns dos mais importantes instrumentistas brasileiros, como Mauro Senise e Antônio Adolfo, com quem se apre-

sentou no último Free Jazz Festival, em São Paulo.

Jorge Helder, contrabaixista de formação autodidata e o outro brasiliense da banda. Depois de trabalhar aqui por mais de quatro anos, fixou-se no Rio a partir de 1986, passando a tocar com Marcos Ariel, Marcos Rezende, Vitor Santiago. Tem participado da gravação de discos instrumentais.

Nacional e internacionalmente, o músico mais conhecido da Cia Instrumental é o saxofonista francês Idriss Boudrioua. Superatuante no eixo Rio-São Paulo, já possui dois discos solos. Tem desenvolvido trabalhos com Hélio Delmiro, Fátima

Guedes, Johnny Alf, Marcos Vales, João Donato, Tânia Maria, entre outros. Em 86 participou como protagonista do 11 Free Jazz Festival.

Arranjador e compositor de renome, Sérgio Nacif, o tecladista do grupo, tem trabalho registrado em vários discos. Como instrumentista já atuou ao lado de Marcos Valle e da Rio Jazz Orquestra. E o autor de Cartão de Embarque, uma das músicas que está no roteiro do show da Funarte.

Super-requisitado no cenário musical carioca, o baterista Wanderlei Pereira já tocou com Hélio Delmiro, Célia Vaz, Nivaldo Ornelas, Nico Assumpção. No último Festival de Jazz de Madrid ele esteve se apresentando com Toots Thelma.

● Show com a banda Cia Instrumental, hoje e amanhã, às 21 horas e domingo, às 18h30min, na Sala Funarte, Setor de Divisão Cultural, atrás da Torre 7. TV. Ingresso: Cz\$ 400,00.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22Nelson%20Faria%22&paginas=119548

Figura 12 – Nelson Faria em *Jam Session* com Nico Assumpção e Zé Eduardo Nazário



Fonte: Site oficial de Nelson Faria. Disponível em:
https://www.nelsonfaria.com/music/www.nelsonfaria.com_music/Fotos.html#47

CAPÍTULO IV: A CONSAGRAÇÃO NO MERCADO

O objetivo deste capítulo é destacar os trabalhos realizados pelo músico como artista solo, *sideman*, músico de estúdio e professor, abrangendo um período específico de sua trajetória artística indo até o ano de 2015. Buscou-se responder a uma série de questões que iluminam os aspectos mais relevantes de sua carreira, como quais são os principais artistas da música brasileira com quem ele trabalhou? Como surgiram os convites e como foram executados os trabalhos? Quais desafios foram enfrentados, incluindo possíveis conflitos artísticos, quais foram os desdobramentos da sua rede de contatos profissionais com grandes nomes da música popular brasileira?

Por meio de uma abordagem detalhada, esta seção investiga a história do músico através de cada trabalho, explicitando suas escolhas musicais e realizando uma análise histórica de sua discografia e livros publicados. Os álbuns utilizados como fonte são acompanhados de uma análise das fichas técnicas. A análise musicológica busca identificar recorrências estilísticas e musicais, mapeando os estilos que confluem nas composições e improvisações do músico. Isso inclui as relações com contextos musicais internacionais, como o jazz e o blues e sua fusão com ritmos brasileiros, como a bossa nova, o samba e o baião, caracterizando a hibridação musical que marca sua carreira.

O caráter didático do músico também foi enfatizado, incluindo seus livros publicados, palestras em festivais e experiência de atuação como professor em escolas e universidades brasileiras e internacionais. As questões abordadas incluem: como se deram as publicações e lançamentos dos livros no mercado nacional e internacional? Quais editoras estiveram envolvidas e quais obras foram editadas de forma independente? Como surgiram as oportunidades de trabalho como professor em universidades, tanto no Brasil quanto no exterior? Destacamos também a experiência do músico como professor do curso de Guitarra na Universidade de Örebro, na Suécia, onde lecionou por oito anos, contribuindo significativamente para sua consolidação como educador musical e sua disseminação de conhecimento a nível internacional.

Por fim, tratamos de investigar como surgiu a proposta do canal no *YouTube* “Um Café Lá em Casa”, seguido da plataforma “Fica a Dica Premium” e quais foram as motivações e os objetivos do músico ao criar esses empreendimentos. Buscamos, também, trazer uma análise do conteúdo do programa e como esse trabalho de documentação da

música popular brasileira tem se dado através do canal. Além de cobrir o alcance mercadológico, tanto no *YouTube* quanto nas transmissões licenciadas para canais de TV como TV Cultura, Canal Arte 1 e o *Musicbox* Brasil.

4.1 - A década de 1990 aos anos 2000

Após sua mudança para o Rio de Janeiro, Nelson se dedicava exclusivamente à música instrumental sem trabalhar com cantores. No entanto, quando Cássia Eller estava prestes a gravar seu primeiro disco, seu empresário entrou em contato com Faria, solicitando sua participação como guitarrista no projeto. Apesar de hesitações iniciais, por achar que não se enquadrava no estilo mais voltado para o rock que a cantora desenvolvia, ele aceitou e permaneceu trabalhando com a cantora por cerca de cinco anos. Durante esse período, ele se afastou parcialmente do universo da MPB e da música instrumental, explorando estilos como rock e blues que predominavam no repertório de Cássia. Essa mudança também impactou sua configuração técnica, incluindo a aquisição de uma guitarra sólida e o uso de pedais de distorção, seguindo uma sugestão direta da própria Cássia.

Além de apresentações ao vivo com a cantora, o guitarrista contribuiu como instrumentista, tocando guitarra e violão, nos dois primeiros álbuns de Cássia Eller, “Cássia Eller” (1990) e “O Marginal” (1992). O álbum de estreia da cantora, lançado em 1990 pela PolyGram, destacou-se por seu repertório eclético, que mesclava rock, blues, reggae e MPB, evidenciando a versatilidade e a intensidade interpretativa da artista. Produzido por Mayrton Bahia, o disco contou com a participação de músicos renomados como Roberto Frejat, Itamar Assumpção e Peninha, além de arranjos que enfatizavam o lado *rock’n’roll* de Cássia. Nelson marca sua participação fazendo presente a guitarra com timbre bastante distorcido, além de tocar violões de cordas de aço e guitarra de timbre limpo.

Embora a gravadora tenha inicialmente resistido ao estilo “rebelde” de cantar da cantora, o álbum foi bem recebido pela crítica, que elogiou sua técnica vocal e abordagem inovadora para algumas releituras gravadas no álbum. A faixa “Por Enquanto”, composição da banda Legião Urbana, alcançou grande sucesso comercial, impulsionando a visibilidade do trabalho. Apesar de não obter o mesmo êxito comercial de outras artistas contemporâneas, como Marisa Monte, o álbum foi reconhecido por sua autenticidade e originalidade,

estabelecendo Cássia Eller como uma intérprete de destaque na música brasileira (Capelas, 2015, n.p.).

Figura 13 – *Link* para a audição do álbum “Cássia Eller”



Fonte: *Spotify*. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4ce50FBtZkFNCjGIPe2Vuu?si=EzaXlf4QSSeL6ftsGuC8qw>

Segundo Capelas (2015, n.p.), o segundo álbum da cantora, “O Marginal”, concebido por Cássia Eller durante um período de experimentação artística e estilo de vida alternativo vivido por ela sua banda e empresário, reflete um momento mais introspectivo em sua trajetória, apesar de sua expressividade rebelde estar presente no trabalho. Criado em uma chácara no Rio de Janeiro, em uma dinâmica que remetia à convivência comunitária dos Novos Baianos, o disco foi um dos primeiros no Brasil a ser lançado simultaneamente em LP e CD, como parte de uma estratégia inovadora da gravadora Universal. A produção cuidadosa da capa ilustra essa aposta, contudo, o conteúdo musical do álbum revelou-se menos acessível ao público, caracterizando-o como o trabalho mais hermético da artista.

Apesar de sua produção no Rio de Janeiro, o álbum estabelece uma conexão mais profunda de Cássia com o grupo da Vanguarda Paulistana, trazendo releituras de Arrigo Barnabé (“Teu Bem”), Itamar Assumpção (“Sonhei Que Viajava Com Você”) e Mário Manga (“Aquele Grandão”), além de colaborações com Luiz Pinheiro, na faixa-título e em “Eles”, esta última com participação de Hermelino Neder. Para além do circuito paulista, o álbum incorpora interpretações de Luiz Melodia (“Sensações e Amnésia”), Beto Guedes (“Caso Você Queira Saber”) e uma raridade de Rita Lee, a música “Bobagem”. No entanto, a complexidade do repertório limitou a receptividade comercial do álbum.

Os destaques do trabalho são as vigorosas interpretações de “*If Six Was Nine*” e “*Hear My Train a Coming*”, de Jimi Hendrix, que encerram o disco com forte presença da guitarra de Nelson Faria. Além das guitarras distorcidas com idiomatismos do rock e do blues podemos observar a influencia do jazz, principalmente do jazz fusion, com fraseados *outside*, tanto com timbre limpo como distorcido. O ecletismo de Cássia, e da banda como um todo, se

acentua nesse trabalho. Com o passar das décadas, “O Marginal” se tornou o álbum de menor sucesso comercial da carreira de Cássia. No entanto, seu valor artístico é inversamente proporcional, devido à experimentação e a hibridação de estilos. O álbum contribuiu para a consolidação da imagem da cantora como uma artista associada ao rock e rebeldia artística e comercial, reafirmando sua identidade enquanto “roqueira” no cenário brasileiro.

Figura 14 – Link para a adição do álbum “O Marginal”



Fonte: *Spotify*. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/1VmFmqUV9GsSBJd0hv8bi7?si=9PRgZLDCRgmykntTm6Qq9w>

Figura 15 – Nelson tocando na banda de Cássia Eller no Aeroanta em Curitiba



Fonte: Site oficial de Nelson Faria. Disponível em: https://www.nelsonfaria.com/music/www.nelsonfaria.com_music/Fotos.html#86

Entre o primeiro e o segundo disco de Cássia, enquanto se dividia entre as turnês com a cantora e as aulas na Faculdade Estácio de Sá, Nelson também foi convidado por Ian Guest a lecionar em uma escola que estava abrindo no Brasil, o Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical (CIGAM). Convite aceito, Nelson lembra que lecionou na escola de 1987 a 1992, dando aulas de improvisação para todos os instrumentos. Além disso, chegou a, inicialmente, fazer aulas de composição com Ian, que o apresentou a Almir Chediak. Este reconheceu o valor pedagógico das apostilas que Nelson confeccionava para o curso e propôs transformá-las em um livro pela sua própria editora na época. Assim, nasceu “A Arte da Improvisação”, lançado em 1991, publicado pela Lumiar Editora. Esse trabalho, pioneiro no ensino de improvisação para múltiplos instrumentos no Brasil, incluía fitas cassete com

exemplos práticos gravados no estúdio de Sérgio Nassif, marcando o início da carreira editorial de Nelson²³.

Segundo a pesquisa de Felipe Guerzoni (2014), o livro “A Arte da improvisação” teve um impacto relevante na sistematização e no ensino da improvisação musical no Brasil, especialmente no contexto da música popular. O método desenvolvido por Faria preencheu uma lacuna histórica no ensino dessa habilidade, que até então era predominantemente intuitiva e assistemática no Brasil. A obra ofereceu ferramentas claras e aplicáveis para o estudo das relações entre harmonia, melodia e improvisação, tornando-se uma referência para músicos de diferentes níveis e estilos.

Guerzoni (2014) ainda pontua que muitos músicos brasileiros tiveram o método de Faria como ponto de partida para aprender improvisação, demonstrando sua relevância e longevidade, mesmo décadas após sua publicação. Além disso, a pesquisa aponta a ausência da disciplina improvisação nos currículos tradicionais de universidades e conservatórios brasileiros, que, até a década de 1990, seguiam modelos eurocêntricos focados na música erudita. Essa lacuna foi parcialmente preenchida por escolas livres de música e, de forma significativa, pelo método de Nelson Faria. Guerzoni (2014) afirma que o método de Nelson Faria tem sido amplamente reconhecido por músicos e educadores importantes, como Ian Guest e Roberto Menescal, por estabelecer uma ponte entre a prática intuitiva e o ensino sistematizado da música popular e da improvisação no Brasil. Essa abordagem não apenas ampliou a compreensão sobre a improvisação musical, mas também contribuiu para sua legitimação como uma habilidade acessível e essencial para músicos diversos.

Portanto, o livro “A Arte da Improvisação” aborda conceitos fundamentais, como escalas pentatônicas, cromatismo, superposição de arpejos e progressões harmônicas complexas. Com exemplos práticos e solos ilustrativos, enfatiza o vocabulário musical como elemento crucial no processo de aprendizado, principalmente o estudo de frases. Desde então, a obra tornou-se referência central para músicos brasileiros e internacionais, sendo frequentemente reconhecida como um divisor de águas na pedagogia musical brasileira.

Logo abaixo (Figura 16) podemos conferir uma matéria do jornal “Tribuna de Imprensa” do Rio de Janeiro, de 02 de setembro de 1991, onde verificamos o lançamento do livro acompanhado de uma apresentação de Nelson com o seu quinteto. A matéria ainda

²³ Dados retirados de depoimento de Nelson Faria para o seu canal no *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4f75vb9IwRk&t=95s>. Acesso em 10/12/2024

destaca as instituições em que Nelson lecionava na época e o seu trabalho com a cantora Cássia Eller.

Figura 16 – Matéria do lançamento do primeiro livro de Faria



Fonte: hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_05&pesq=%22Nelson%20Faria%22&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=9476

Ainda durante a década de 1990, é possível observar que a carreira solo de Nelson começa a se tornar discográfica, época em que decidiu gravar seu primeiro álbum. Paralelamente ao trabalho com a Cássia Eller, formou um quinteto, com o qual realizou diversos shows, ampliando sua atuação no cenário musical, aglutinando algumas composições, testando-as ao vivo ao mesmo tempo em que amadurecia a ideia de gravar um álbum. Para a gravação, ele contou com o quinteto base que o acompanhava nas apresentações, convidou Cássia para participar de uma faixa e também trouxe amigos como Nico Assumpção, com quem não trabalhava há anos devido à intensa dedicação às turnês e compromissos com Cássia Eller.

Figura 17 – Link para audição do álbum “Ioio”



Fonte: *Spotify*. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4q6oBTelFPom7R3d0lD52P?si=NawTQ3DSQ2iCr-yYHdrs3g>

O álbum *Ioio*, lançado em 1993 pela gravadora “Perfil Musical”, marca o início oficial da carreira discográfica de Nelson Faria. Composto por 10 faixas, o disco apresenta obras autorais e parcerias, como “Baião Por Acaso” (Nelson Faria, Hamleto Stamato e Rodolfo Cardoso), “Antes Tarde” (Nelson Faria) e “Tijucana” (Nivaldo Ornelas e Nelson Faria), além de releituras de clássicos como “Prelúdio nº 3 em Lá menor” de Heitor Villa-Lobos. Algumas faixas possuem arranjos mais experimentais, enquanto outras destacam o diálogo entre gêneros brasileiros e elementos do jazz, mostrando fortes características de sonoridade híbrida. A instrumentação é conduzida pelo quinteto base, formado por Adriano Giffoni (contrabaixo), Hamleto Stamato (teclados e piano), Rodolfo Cardoso (bateria), Sérgio Galvão (saxofone e flautas) e o próprio Nelson Faria (guitarras e violões), além de diversas participações especiais, incluindo a já citada Cássia Eller e ainda Nico Assumpção, Carlos Malta, Zélia Duncan e o “Quarteto de Flautas da Estácio de Sá”.

O disco é marcado por hibridações e a improvisação é o fio condutor do trabalho. Apresenta uma variedade estilística que remete a riqueza da música popular e do jazz brasileiro, unindo gêneros como baião, samba, frevo e choro às complexidades harmônicas e improvisações típicas do jazz. A abertura, “Baião Por Acaso”, composta de forma espontânea no estúdio, mescla o ritmo do baião com harmonias sofisticadas e improvisações que remetem ao universo jazzístico. Em “Antes Tarde”, uma bossa nova, destacam-se os arranjos contrapontísticos criados por Lena Horta (flauta) e Hamleto Stamato (teclados). Já “Tijucana” se configura como uma improvisação livre entre Nelson e Nivaldo Ornelas (saxofone soprano), evocando um diálogo musical fluido e orgânico, sendo composta durante uma passagem de som no estúdio sem que os músicos soubessem que estava sendo gravada.

Outras faixas que se destacam incluem “Prelúdio nº 3”, de Villa-Lobos, obra revisitada com liberdade interpretativa, em um arranjo que altera toda sua harmonia original. Também podemos destacar “Influenciado”, um choro moderno em parceria com Zélia

Duncan, que combina elementos tradicionais do gênero com experimentações harmônicas advindas do jazz. “Caraça”, de Ian Guest, possui arranjo delicado, alinhado à estética mineira do Clube da Esquina, enquanto “Só Te Esperando” mistura samba com harmonias jazzísticas, evidenciando o virtuosismo de Nico Assumpção no contrabaixo.

Destacamos também a faixa “Francisco”, de Milton Nascimento, com arranjo completamente diferente da versão original, utilizando timbres modernos de guitarra com forte acento no *drive* e dinâmicas crescentes que configuram idiomatismos da guitarra rock. Em contraste, “Buxixo” explora harmonias quartais e cromatismos influenciados pelo jazz fusion. Nela é possível observar a influência do guitarrista de jazz americano Mike Stern tanto no fraseado da introdução quanto nos timbres, criando uma sonoridade mais inclinada para o jazz de vanguarda, aliados a um ritmo de samba estilizado. O álbum se encerra com a faixa-título, “Ioio”, um frevo vibrante que celebra o carnaval pernambucano, enriquecido pelas flautas de Carlos Malta e improvisações acentuando a influência jazzística.

Em síntese, “Ioio” demonstra a habilidade de Nelson Faria em transitar entre diferentes estilos musicais, unindo tradição e inovação. A fusão de elementos da música brasileira com o jazz, característica forte do trabalho, configura o disco como uma obra sofisticada, marcando a estreia discográfica de Nelson no cenário da música instrumental brasileira.

Seguindo na esteira da década de 1990, Nelson continua trabalhando em estúdio com diversos artistas, segundo ele próprio, gravando de tudo um pouco, faixas de álbuns, faixas avulsas, *jingles* comerciais²⁴, etc. Gravando guitarras com distorção e limpas, violões de aço e nylon, tocando de forma cada vez mais eclética nos diversos trabalhos que a demanda dos estúdios exigia. Um de seus trabalhos de estúdio dessa época é a participação na gravação de algumas faixas do primeiro álbum da cantora Ana Carolina²⁵, tocando guitarra e violão de aço.

O segundo trabalho discográfico de Nelson, o álbum *Ninho de Vespas*, lançado de forma independente em 1995, reúne um quarteto de músicos virtuosos do cenário musical instrumental brasileiro. Formado por Nelson Faria (guitarra), Carlos Malta (sopros), Lincoln

²⁴ Jingles comerciais são músicas compostas para promover um produto, serviço ou marca, e que são divulgadas em anúncios publicitários.

²⁵ Dados retirados da entrevista de Nelson Faria para o programa *Starling Cast*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2PCZQm3PKVQ&t=1371s>

Cheib (bateria) e o renomado baixista Nico Assumpção. O Grupo que inicialmente contava com Paschoal Meirelles na bateria, que tocava na época com o grupo “Cama de Gato” e devido às agendas acabou sendo substituído. Posteriormente, após um hiato, o grupo retoma as atividades com Lincoln Cheib na bateria.

O trabalho foi gravado em 1995 no estúdio “*Honey Pie*” no Rio de Janeiro sob a supervisão de Júlio Boscher e Carlos Toré. A produção independente do álbum confere um caráter orgânico, preservando a autenticidade das performances, gravadas em sua maioria ao vivo no estúdio. Carlos Malta relata que originalmente o grupo começou a ser engendrado no CIVEBRA de 1994 – curso de férias da escola de música de Brasília onde os integrantes ministravam aulas de seus respectivos instrumentos.

O álbum também apresenta uma hibridação rica entre o jazz contemporâneo e a música brasileira, destacando a habilidade técnica e a sensibilidade interpretativa de seus integrantes em criar releituras instrumentais de temas conhecidos da música popular brasileira, amalgamando harmonias, improvisações jazzísticas com ritmos brasileiros como frevo e bossa nova, caracterizando também um exemplo de hibridismo musical.

Vale ressaltar que esse grupo foi catalisado por Nico Assumpção e pode-se inferir que o grupo é o embrião de um trio que posteriormente gravaria um trabalho emblemático não só para carreira de Faria, mas como para história da música instrumental brasileira em geral, o álbum “Três/Three”, que abordaremos mais adiante.

Figura 18 – Link para audição do álbum Ninho de Vespas (1999)



Fonte: Canal Um Café Lá em Casa. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=J1eItpfg8o&list=PLgfn3WXwI2P22hHSsojM8xrpYhHnBc-Kq&index=15>

O trabalho conta com apenas quatro faixas, porém são obras que exceto a faixa título constam no repertório de apresentações de Faria até os dias atuais. A instrumentação enxuta confere espaço para cada músico receber destaque individualmente, ao mesmo tempo em que a interação do grupo mantém o álbum coeso. Nelson, utilizando sua *telecaster* com adaptador midi em todas as faixas, apresenta sessões de improvisações expressivas e sofisticadas, incluindo a presença de timbres sintetizados derivados da guitarra midi, presente também no

álbum anterior, enquanto Carlos Malta explora timbres e texturas experimentais com seus sopros, criando *overdubs*²⁶ para simular diálogos entre improvisos dele mesmo. Lincoln Cheib entrega uma performance percussiva criativa, de muita sinergia entre os outros integrantes e Nico Assumpção, que já era um músico de extrema relevância no cenário da música instrumental impressiona não só pela sua precisão técnica e musicalidade, mas também na criação dos arranjos.

A escolha de repertório, que combina *standards* da música brasileira com composições menos óbvias, como a faixa título por exemplo, é outro ponto alto do trabalho. As releituras respeitam a essência das obras originais, mas ganham novas camadas de significado no contexto jazzístico. As faixas que compõem o álbum são: 1) Ninho de Vespas de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro; 2) O Barquinho de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli; 3) Vento Bravo de Edu Lobo e Paulo César Pinheiro; 4) Vera Cruz de Márcio Borges e Milton Nascimento. Segundo o próprio Nelson Faria:

Ninho de Vespas foi muito importante. Depois do Ninho de Vespa a minha carreira foi achando um rumo, talvez tenha sido o trabalho mais importante... Assim, um divisor de águas na minha carreira. [...] esse disco acho que foi um trabalho que pra mim foi um divisor. A partir desse trabalho eu achei um caminho musical forte pra seguir²⁷.

Assim, podemos considerar que “Ninho de Vespas” é um álbum que, apesar de ser curto, se caracteriza pela excelência musical em todos os aspectos. Ele funciona tanto como um registro do virtuosismo individual de seus integrantes quanto como um exemplo do poder transformador da colaboração artística na criação de arranjos instrumentais. Sua produção independente reflete a força e o compromisso de seus criadores com a música instrumental, olhando em retrospecto, é possível supor que este trabalho tornou-se um marco na carreira de Nelson Faria, apesar de ser um álbum raro devido à baixa tiragem de cópias, e a tardia inserção do trabalho nas plataformas de *streaming*, acontecido somente no ano de 2012.

²⁶ *Overdubs* em música referem-se ao processo de gravar novas partes de áudio sobre uma gravação original já existente

²⁷ Nelson Faria em depoimento no canal “Um Café Lá em Casa”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J1eItuPfg8o&list=PLgfn3WXwI2P22hHSsojM8xrpYhHnBc-Kq&index=15>

Figura 19 – Apresentação do grupo Ninho de Vespas no CIVEBRA em 1994



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=kVk-2oyas30>

Vale destacar que o trio base formado por Nelson Faria, Lincoln Cheib e Nico Assumpção manteve sua atuação conjunta em projetos subsequentes, como nos shows e na gravação do álbum “Baby Acústico” em 1998, durante sua colaboração como músicos acompanhantes da cantora Baby do Brasil. Essa continuidade evidencia a coesão e entrosamento do grupo, conforme documentado em matéria publicada pelo Jornal do Brasil em 1998, que podemos conferir logo abaixo (Figura 20).

Figura 20 – Matéria de 1998 no “Jornal do Brasil” (RJ)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22Nelson%20Faria%22&paginas=256695

Durante todo esse processo, Nelson continuava ministrando aulas na faculdade Estácio de Sá, e para ensinar música brasileira para seus alunos ele transcreve uma grande quantidade de levadas de violão e guitarra a partir de gravações de artistas importantes da música brasileira. Com esse material em mãos ele procura novamente a editora Lumiar de Almir Chediak para tentar lançar mais um livro.

A motivação de procurar a editora de Almir Chediak para seu novo projeto deve-se ao fato de Nelson já ter publicado o livro “Arte da Improvisação”, que alcançara sucesso comercial entre o público específico. No entanto, Chediak julgou que o público brasileiro não

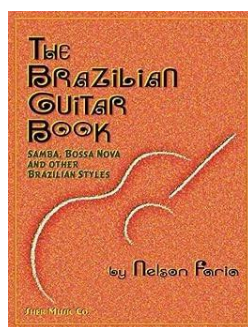
estaria interessado em aprender sobre a música brasileira, alegando que tal conhecimento já era parte do repertório natural dos músicos locais.

Contrariando essa percepção, Nelson observava que muitos alunos apresentavam dificuldades técnicas em executar gêneros como samba e bossa nova, faltando-lhes muitas vezes referências discográficas nesses estilos. Essa constatação orientou a estrutura do livro, que aborda estilos variados da música brasileira, incluindo baião, choro e frevo, com o objetivo de apresentar levadas autênticas. O conteúdo do livro foi estruturado em cinco eixos temáticos, sendo eles: 1) Samba; 2) Bossa Nova; 3) Choro; 4) Frevo; e 5) Baião. Além disso, o material foi desenvolvido com base em transcrições de gravações de artistas consagrados, como João Gilberto, Hélio Delmiro, Roberto Menescal e Carlinhos Lyra, além de levadas que o próprio Nelson utilizou em seu primeiro álbum “Ioio”, proporcionando um material didático fundamentado em fontes referenciais de gravações importantes desses estilos.

Diante da recusa inicial no Brasil, Nelson direcionou o projeto ao mercado internacional. Com o apoio de um antigo amigo dos tempos de GIT, Bill Gable, um compositor conhecido nos Estados Unidos, por intermédio de Bill, foi estabelecido contato com a *Sher Music*, uma editora já conhecida pela publicação de livros sobre música, incluindo música latina, como o trabalho de Rebeca Mauléon sobre música cubana. A *Sher Music* aprovou rapidamente o projeto, oferecendo um contrato e um adiantamento para sua conclusão. Em 1996 é lançado em mercado estadunidense o livro “*The Brazilian Guitar Book*”, lançamento esse que foi bem recebido internacionalmente, sendo traduzido e editado logo depois em japonês e italiano antes mesmo de ser publicado em português. A obra também foi incluída na seleção “*The 50 Greatest Guitar Books*” (Persinger, 2013), que destaca os livros mais relevantes sobre guitarra no mundo. Posteriormente, uma versão em português, intitulada “O Livro do Violão Brasileiro”, foi lançada pela editora “Vitale”, tornando finalmente o conteúdo acessível ao público brasileiro.²⁸

²⁸ Dados retirados de depoimento de Nelson ao canal Um Café La em Casa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rQr51SqUnAw&t=1s>

Figura 21 – Capa do livro The Brazilian Guitar Book



Fonte: Site oficial de Nelson Faria. Disponível em:

https://www.nelsonfaria.com/music/www.nelsonfaria.com_music/Livros.html

A partir do lançamento dessa obra, Nelson começa a ser convidado para ministrar cursos e workshops em diversas instituições de ensino internacionais, abrindo novas rotas e caminhos para o trabalho de Faria, fato que enfatiza a contribuição do livro para difusão do ensino e a divulgação dos gêneros nacionais. Portanto, o impacto do livro é notável, consolidando-se como uma obra indispensável para o estudo da música brasileira, tanto no Brasil quanto no exterior.

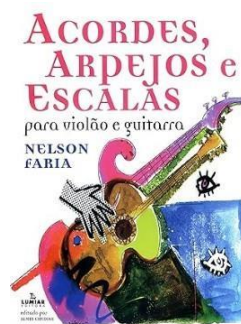
O biênio de 1998/1999 foi de intenso trabalho para Nelson, em 1998 lança o álbum em parceria com José Namem intitulado “Beatles, Um Tributo Brasileiro”, o livro “Acordes, Arpejos e Escalas”, além de gravar o álbum “Na ponta da Língua” da cantora Leila Pinheiro, participando também da turnê de shows com a cantora. E em 1999 lança os álbuns “Janelas Abertas - Carol Saboya e Nelson Faria Interpretam Canções de Antônio Carlos Jobim” e “Homenagem à Grapelli”.

Em 1988 Nelson lança o livro “Acordes, Arpejos e Escalas”, mais uma importante contribuição ao ensino musical, sendo fruto de um processo de desenvolvimento que remonta a um contexto histórico importante em sua carreira. Publicado inicialmente em 1998 pela editora Lumiar, de Almir Chediak, relançado posteriormente pela editora “Irmãos Vitale” em 2020, o material tem suas raízes em uma apostila criada para o 1º Seminário Brasileiro de Música Instrumental, idealizado por Toninho Horta e realizado em Ouro Preto no ano de 1985. A apostila, concebida como um material didático para este seminário, contou com a colaboração de Andrea Faria, esposa de Nelson, que auxiliou na confecção manual das partituras e digitações, utilizando técnicas como decalques conhecidos na época, como o “Letraset”. Esse esforço resultou em um material conciso, inédito na época, contendo sistematizações de escalas, arpejos e formações de acordes, que posteriormente circulou amplamente, sendo copiado e compartilhado por diversos músicos no Brasil. Foi esse impacto

que levou Almir Chediak a procurar Nelson Faria anos depois, incentivando-o a transformar a apostila em um livro.

Como foi abordado anteriormente nessa dissertação, a primeira tentativa de publicação de Nelson seria esse material, contudo, devido a questões mercadológicas o foco recaiu sobre um projeto diferente, o livro “A Arte da Improvisação”, lançado antes de “Acordes, Arpejos e Escalas”, e também baseado em outro trabalho prévio de Faria. No entanto, anos depois, Nelson Faria retomou a sua idéia original, culminando na publicação de seu terceiro livro, que contribuiu para fomentar sua abordagem pedagógica sobre a guitarra e o violão.

Figura 22 – Capa do livro “Acordes, Arpejos e Escalas”



Fonte: Site oficial de Nelson Faria. Disponível em:

https://www.nelsonfaria.com/music/www.nelsonfaria.com_music/Livros.html

O conteúdo do livro é sistemático e abrangente, apresentando digitações de acordes com diferentes inversões, formação de arpejos e escalas, além de exercícios de encadeamento e superposição de arpejos. O material aborda a aplicação prática no instrumento, com foco no mapeamento do braço da guitarra e do violão, bem como na utilização de arpejos e escalas dentro de diferentes contextos harmônicos. Além disso, inclui uma seção dedicada ao fraseado e à construção de vocabulário musical, com exemplos aplicados em progressões como II-V-I, proporcionando um guia prático para o desenvolvimento técnico e expressivo. O destaque para os estudos de frases como meio de adquirir desenvolvimento de vocabulário na improvisação já desde essa época recebia a ênfase de Faria, aspecto esse que Nelson vem reafirmando até a data em que essa dissertação foi escrita.

Em nossa análise podemos constatar que a organização do livro é estruturada em cinco partes principais, sendo elas: 1) Acordes – Apresenta os acordes em diversas inversões e posições ao longo do braço, explorando desde formas básicas até aquelas com maior exigência técnica; 2) Arpejos – Inclui uma variedade de arpejos, como sétima maior, menor

com sétima menor, diminutos e aumentados, entre outros; 3) Escalas – Aborda escalas maiores, menores (natural, harmônica e melódica), pentatônicas (maior e menor), escalas de blues e simétricas, como tons inteiros e diminutas. Cada escala é acompanhada de digitações e diagramas, relacionando os diferentes formatos e posições no braço do instrumento; 4) Modos – Explora os modos das escalas maior, menor harmônica e menor melódica, selecionando aqueles de maior aplicabilidade prática; 5) Fraseados e Cadências – Inclui exemplos práticos de cadências harmônicas e frases que demonstram o uso de arpejos e escalas em diferentes contextos musicais.

Ao longo do livro é possível observar que o autor utiliza uma abordagem didática e prática, com exemplos musicais claros e nomenclaturas precisas, como a relação entre intervalos (ex: b3 - “Bemol 3” para indicar a terça menor de uma determinada escala ou acorde). Essa atenção aos detalhes é essencial para músicos que almejam não apenas tocar, mas também compreender profundamente as estruturas teóricas e práticas de seu instrumento. Com aproximadamente 85 páginas, o livro se apresenta como um guia objetivo e direto, voltado para guitarristas e violonistas. A obra permanece relevante tanto para guitarristas quanto para violonistas, oferecendo uma base consistente para músicos que desejam explorar de maneira aprofundada as possibilidades harmônicas e melódicas de seus instrumentos.

Logo abaixo (Figura 23), podemos conferir uma matéria do jornal “Tribuna de Imprensa” do Rio de Janeiro de 1999 sobre os trabalhos que Nelson vinha realizando, com ênfase para o lançamento e recepção do livro “Acordes, Arpejos e Escalas”. A matéria destaca que o livro estaria cobrindo uma lacuna na formação de violonistas e guitarristas no Brasil, porém, ainda discorre sobre o lançamento do livro “*The Brazilian Guitar Book*” no exterior, reafirmando que a boa recepção do livro nos Estados Unidos abriu portas para Nelson começar a expandir seus trabalhos como músico e professor no exterior. Ademais, ainda ressalta a intensa atividade de Faria como educador e músico naquele período, falando dos trabalhos como *sideman*, atuando na época junto ao Paulo Moura, e Baby do Brasil, sem contar que na entrevista para a matéria supracitada, Nelson já anuncia um de seus projetos futuros, o álbum “Homenagem à Grapelli”, que abordaremos mais adiante.

Figura 23 – Matéria do jornal “Tribuna de Imprensa” (RJ) – 1999



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_05&pesq=%22Nelson%20Faria%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=53658

Ainda no final da década de 1990, mais precisamente no final de 1998 é lançado de forma independente em parceria com o pianista José Namen, que também é primo de Nelson o álbum “Beatles Um Tributo Brasileiro” que é outro bom exemplo de hibridismo musical na discografia de Faria. Nascido por meio de um convite de José Namen e lançado por sua própria produtora, a “Solo produções”, a proposta do trabalho é de conceber releituras do repertório dos Beatles, utilizando recursos de harmonização jazzística, com forte presença de trechos improvisados tanto por Nelson quanto por José Namen, além de todas as faixas serem tocadas com ritmos brasileiros como baião, frevo, e samba principalmente.

Figura 24 – Album Beatles Um Tributo Brasileiro pode ser ouvido em:



Fonte: Canal Um Café Lá em Casa. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=CZTePRC8mqI&t=1976s>

O trabalho foi gravado em duas etapas, sendo a primeira no Rio de Janeiro no estúdio “Honey Pie” e a segunda em Belo Horizonte no estúdio “Via Sonora”. Os arranjos do disco são todos assinados por Namen e Faria. A formação instrumental do álbum fica a cargo do quarteto formado por Nelson Faria tocando somente violões, sem utilizar guitarras elétricas,

José Namen nos pianos e teclados, além de Bororó (Dimerval Silva) no contrabaixo elétrico e Marcos Suzano nas percussões.

Chama-nos a atenção para esse álbum a busca por criar releituras de músicas consagradas do repertório dos Beatles em ritmos característicos da música brasileira, como samba, baião e frevo, porém somados aos artifícios de reharmonização jazzística que permeiam todo o trabalho, é possível ouvir uma sonoridade mais sofisticada com harmonizações criadas com acordes de tétrades com notas de extensão características do jazz, como o uso da nona menor em acordes dominantes, além de trechos com características modais por exemplo. Todos esses aspectos supracitados estão fortemente ligados ao hibridismo musical. Destacamos aqui as faixas “*The Fool On The Hill*” e “*Blackbird*”, a primeira se torna uma bossa nova com forte acentuação jazzística devido aos improvisos de Faria e Namen, e a segunda se torna um samba, que segundo Faria apresentou uma grande dificuldade de ser arranjado devido ao ritmo marcante da versão original. No ano seguinte Nelson e José Namen realizam shows temáticos oriundos desse trabalho, principalmente no Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Embora a dupla tenha feito um esforço de divulgação do trabalho, ele ainda não consta nas plataformas de *streaming* o que o torna pouco conhecido até por quem é público cativo do estilo.

Figura 25 – Album Nelson Faria e Carol Saboya – Janelas Abertas



Fonte: Canal Um Café Lá em Casa. Disponível em:

https://www.youtube.com/live/VBuI_DAAXII?si=P52SynRFdoGaukYY

Já em 1999, Nelson continua a investir em suas produções independentes, lança então o álbum “Janelas Abertas²⁹” em parceria com a cantora Carol Saboya, filha de Antonio Adolfo. Nesse trabalho os dois interpretam canções menos conhecidas do repertório de Tom Jobim. Mais uma vez Nelson opta por usar majoritariamente o violão de *nylon*, porém, em

²⁹ Os dados históricos sobre esse álbum foram retirados de depoimento dos músicos para o canal Um Café Lá em Casa. No anexo deste trabalho encontra-se a ficha técnica completa do álbum. Disponível em: <https://shre.ink/bjTC>

algumas faixas o músico utiliza a guitarra elétrica ora gravada junto ao violão, ora sozinha, como instrumento acompanhador principal. Portanto, a instrumentação é intimista, usando somente a voz de Carol e as guitarras e violões de Faria tanto no acompanhamento como nas improvisações do músico que também estão presentes nesse trabalho.

O projeto musical em questão surgiu de maneira inesperada, fruto de um convite realizado pela cantora Carol Saboya. Em um dia aparentemente comum, Saboya contatou Nelson para convidá-lo para acompanhá-la em uma apresentação em Visconde de Mauá. O convite surgiu em decorrência de um imprevisto, o músico que inicialmente iria acompanhar Carol nesse trabalho precisou cancelar sua participação, diante disso, foi solicitada a substituição, que foi prontamente aceita por Faria.

O espetáculo, realizado em formato voz e violão, ocorreu no espaço Terra da Luz, um local conhecido por sua atmosfera acolhedora e propícia para apresentações intimistas. No repertório, construído de maneira despretensiosa pouco antes da apresentação, prevaleceram escolhas espontâneas, que resultaram em uma performance que agradou bastante os dois músicos. Na plateia, entre o público, encontrava-se Almir Chediak, que adquirira grande relevância no cenário musical brasileiro, especialmente por seu trabalho como editor, produtor e criador dos *songbooks* de música popular brasileira, que registraram e difundiram a obra de diversos compositores nacionais. Impressionado pela química musical demonstrada no show, Chediak sugeriu que os dois artistas registrassem essa parceria em um álbum, comprometendo-se a produzir o projeto por meio de sua produtora.

O álbum foi gravado no ano de 1999 no estúdio “Fibra”, no Rio de Janeiro, sob a supervisão do técnico de som Marcos Vicente. A masterização foi realizada por Luiz Tornaghi, profissional amplamente respeitado na área. A produção artística ficou a cargo de Almir Chediak, e o lançamento foi realizado pela gravadora “Lumiar Discos”, pertencente ao próprio produtor. Além dos aspectos técnicos, o projeto também contou com um planejamento visual mais despojado. As fotografias que compõem o material gráfico foram capturadas por Frederico Mendes, em uma sessão realizada de maneira espontânea no aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro. Já o projeto gráfico foi elaborado por André Teixeira.

Quanto ao repertório, Chediak propôs um conceito original, explorar o “lado B”, ou seja, o lado mais alternativo da obra de Tom Jobim, focando em canções menos conhecidas do compositor. Portanto, feita a pesquisa de repertório, a seleção acabou incluindo músicas

que até mesmo os próprios intérpretes desconheciam. Um exemplo emblemático é a faixa de abertura, “Meninos Eu Vi”, que foi arranjada a partir de uma leitura das partituras dos *songbooks* do Tom Jobim, sem referência prévia à gravação original. Tal abordagem conferiu um caráter pessoal à interpretação, destacando a criatividade e a sensibilidade artística dos músicos. Ademais, o álbum conta com faixas como, “Ana Luiza”, ”Canção Em Modo Menor” de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, além de “Fotografia” e da faixa título “Janelas Abertas”, essa última de Tom Jobim em parceria com Vinícius de Moraes.

Este álbum, portanto, demonstra não apenas a qualidade técnica dos músicos e da produção, mas também a essência colaborativa e criativa que norteou todo o processo. E apesar de ser um registro importante na discografia tanto de Nelson quanto de Carol, até a presente data ele também ainda não se encontra disponível nas plataformas de *streaming*.

Ainda no mesmo ano Nelson começa a trabalhar com uma formação que marcaria bastante sua carreira, os trios. Junto de Tony Botelho no contrabaixo acústico e o violinista polonês Jerzy Milewski, que na época residia no Brasil, lançam o álbum “Homenagem à Grapelli”. O conceito do álbum surgiu da relação de Nelson com Milewski, violonista com forte formação erudita, mas que expressava um profundo interesse pela música popular e pelo jazz. Milewsky, apesar de não ser improvisador, impressionava por sua extraordinária habilidade técnica e precisão de leitura, o que possibilitou a criação de arranjos complexos e solos escritos por Nelson Faria para simular a fluidez da improvisação. Portanto, cabe ressaltar que além das improvisações de Faria e Botelho, podemos ouvir os improvisos do violinista que também foram concebidos por Nelson.

O álbum foi lançado e gravado de forma artesanal, totalmente independente, utilizando um gravador portátil instalado na casa de Milewsky, com tiragem limitada de CDs (segundo Nelson, cerca de 200 cópias apenas) ³⁰ para venda durante turnês do trio. Com arranjos elaborados e um repertório que explorava a tradição do jazz e da música popular brasileira juntamente com influencia da música de erudita de Mileswky, o álbum incluía peças do repertório dos *standards* de jazz e da música popular brasileira como Joana Francesa, de Chico Buarque, “*Autumn Leaves*” de Joseph Kosma, Jaques Prevert e Johnny Mercer e “*You Took Advantage of Me*” de Richard Rodgers e Lorenz Hart, composta para o musical “*Present*

³⁰ Dados retirados de depoimento de Nelson pra o canal Um Café Lá em Casa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wsdNebaTO2Q&list=PLgfn3WXwI2P22hHSsojM8xrpYhHnBc-Kq&index=16>

Arms” de 1928, e destacava-se como um tributo ao violinista francês Stéphane Grappelli, cuja influência permeou toda a obra.

Figura 26 – Link para a audição do álbum “Homenagem à Grapelli”



Fonte: Canal Um Café Lá em Casa. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=wsdNebaTO2Q&list=PLgfn3WXwI2P22hHSsojM8xrpYhHnBc-Kq&index=16>

A terceira faixa do álbum, apesar de nunca ter sido gravada por Grappelli, se destaca por ser um arranjo especial dentro do repertório do trio. Trata-se de *“Peaceful Journey”*, uma obra de autoria de Joe Diorio, que como vimos anteriormente, foi professor de Nelson Faria durante sua estadia nos Estados Unidos. A música, caracterizada por sua melodia delicada e estrutura introspectiva, nunca foi gravada pelo próprio Diorio também, sendo conhecida inicialmente como parte de um de seus livros. Faria, ao estudar a peça, criou um arranjo que buscava explorar a interação entre guitarra, violino e contrabaixo, compondo vozes específicas para cada instrumento. Essa abordagem enfatiza a riqueza melódica e harmônica da obra, a composição foi posteriormente revisitada por Nelson em seu álbum gravado em 2003, que abordaremos mais adiante, onde contou com a colaboração de violino e violoncelo, mantendo o espírito original da peça, mas expandindo suas possibilidades tímbricas e texturais.

Com relação aos timbres, podemos ouvir durante todo o álbum a guitarra *Guild* acústica *Starfire* III de 1974 de Nelson, sua primeira guitarra, com timbre marcante de guitarristas de jazz das décadas de 1970 e 1980 como Joes Pass e Barney Kessel, além do baixo acústico e o violino de Botelho e Mileswky respectivamente. Assim, este projeto não apenas se trata de um disco raro na discografia dos músicos envolvidos, mas também apresenta a união de diferentes tradições musicais, marcada pela troca entre o rigor técnico da música erudita e a expressividade da música popular, além de demonstrar o impacto pedagógico e criativo de Joe Diorio na formação de Faria. Ademais, a gravação artesanal e o lançamento independente desse trabalho também se configuram como um bom exemplo de

empreendedorismo de Nelson, haja vista que logo em seguida os músicos saíram em uma longa turnê e venderam todas as cópias que realizaram do álbum.

Outro trabalho de destaque que Nelson participou ainda em 1999 é a gravação do álbum “K-Ximblues”, de Paulo Moura, que se trata de uma obra em homenagem ao legado do clarinetista e saxofonista K-Ximbinho, um dos grandes nomes da música instrumental brasileira, em específico o choro. Lançado apenas em 2003 pela gravadora “Rob Digital”, o trabalho foi gravado ao vivo no Teatro Leblon, no Rio de Janeiro, em 1999, como parte da série “Grandes Encontros”, idealizada por Marco Pereira. Este trabalho é marcado por interpretações refinadas das composições de K-Ximbinho, com arranjos de Paulo Moura que atua como músico e diretor musical. A formação instrumental do álbum conta com Nelson Faria na guitarra, Tony Botelho no contrabaixo e Maurício Einhorn na gaita (harmônica).

O repertório inclui clássicos do compositor como “Sempre”, “K-Xintema” e “Sonoroso”, todas apresentadas com uma sonoridade jazzística que dialoga com as raízes do choro, estilo que consagrou K-Ximbinho, porém é possível observar aspectos como harmonias modais, a presença da guitarra elétrica de Faria e a estética de improvisações mais livres do que no choro tradicional que aproximam o trabalho do jazz e do blues. Segundo matéria do Jornal do Brasil de 1999, como podemos ver logo abaixo (Figura 27), os arranjos sofisticados e a performance ao vivo do grupo conferem ao álbum um aspecto híbrido, amalgamando choro com influências de blues jazz.

Figura 27 – Matéria de 1999 no Jornal do Brasil (RJ)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22Nelson%20Faria%22&pagfis=276622

4.2 Anos 2000 – João Bosco e o Nosso Trio

No início dos anos 2000 Nelson, tinha terminado suas turnês com as cantoras Leila Pinheiro e Baby do Brasil, e na entressafra dos trabalhos como *sideman* de artistas da MPB se dedicou exclusivamente ao instrumental. Nelson afirma que nesse período estava tocando bastante com o baixista Nico Assumpção em trabalhos menores de música instrumental, e Nico, paralelamente a esses trabalhos estava acompanhado o cantor João Bosco nesse período, fazendo parte de sua banda. Com o final de uma determinada turnê de shows, João Bosco resolvera desmanchar a banda que o acompanhava para buscar novas sonoridades para seu trabalho. A partir disso, João resolve realizar uma turnê acústica em duo com Nico, durante essa turnê Nico decidiu indicar Nelson Faria para entrar para o trabalho.

Nelson, em entrevista para o canal do guitarrista Mateus Starling,³¹ relata que no momento que foi indicado por Nico, estava focado em seu trabalho autoral e instrumental, sem vínculo com artistas específicos. A banda de João Bosco havia passado por mudanças recentes, incluindo o encerramento de uma formação que contava com nomes renomados como Ricardo Silveira e Robertinho Silva. Essa reformulação abriu espaço para que Nelson fosse considerado como parte da equipe. Nico Assumpção entrou em contato com Nelson e apresentou a oportunidade, fornecendo uma fita cassete contendo todo o repertório do show, em gravações que incluíam tanto registros ao vivo quanto faixas de estúdio. O material foi primordial para que Nelson pudesse se preparar, haja vista que ele afirma que na época não conhecia o repertório a fundo de João Bosco, e também porque teria cerca de uma semana até o primeiro compromisso com João. Seria feito então, um ensaio na sexta-feira e, logo em seguida, um show na Concha Acústica de Salvador, no sábado.

Nelson dedicou-se intensamente à preparação. Ele utilizou todos os momentos disponíveis para ouvir e estudar as músicas do repertório, inclusive enquanto realizava outras atividades do cotidiano. O ensaio ocorreu na casa de João Bosco, localizada na Gávea, no Rio de Janeiro. A interação inicial foi descontraída, com João sugerindo músicas e tocando junto com Nelson e Nico. A dinâmica foi fluida e o ensaio culminou em uma pausa para café e conversas informais, o que fez com que fortalecesse a relação profissional e pessoal entre eles. O show em Salvador foi a primeira apresentação de Nelson como integrante da banda de João Bosco. Apesar da pressão, ele conseguiu se adaptar ao formato de apresentações do

³¹ A entrevista pode ser conferida em: <https://www.youtube.com/watch?v=2PCZQm3PKVQ>

artista, que não seguia roteiros rígidos e variava o repertório de acordo com a resposta do público e o momento da performance. Essa flexibilidade, característica marcante de João Bosco, exigia dos músicos um alto grau de preparação e sensibilidade musical.

A partir dessa experiência inicial, Nelson Faria assegurou sua posição na banda, saindo em turnê com João Bosco em formação de trio, marcando o início de uma colaboração que se estenderia por vários anos e seria de extrema importância para sua trajetória como guitarrista e arranjador. Nesse primeiro momento, Nelson toca apenas violão de cordas de aço, embora também estivesse utilizando idiomatismos da guitarra elétrica. No entanto, Faria afirma que nesse período havia certo estigma por parte do mercado, de que ele seria somente um violonista de aço. Como foi analisado anteriormente, podemos constatar que ele tinha vasto conhecimento e domínio também como violonista de cordas de *nylon*, sua primeira paixão na realidade, contudo, como havia realizado diversos trabalhos de estúdio e ao vivo com violões de aço, desde os tempos de Cássia Eller, Leila Pinheiro, e as faixas que gravara para a cantora Ana Carolina, acabara ficando conhecido no mercado musical como guitarrista e violonista de aço, situação essa que iria mudar ao longo do tempo. Na figura abaixo (Figura 28) podemos ter acesso a uma apresentação desse período inicial de Faria com o João Bosco.

Figura 28 – Link para a apresentação de João Bosco com Nico Assumpção e Nelson Faria



Fonte: Canal Niconcertes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MkUCIL0Z2Cs>

Paralelamente as turnês com João Bosco, Nelson continuava a investir em sua carreira como músico instrumental, tocando em trios, quartetos, quintetos sempre que tinha oportunidade. A partir desse contexto, começa a engendrar um trio para a gravação de mais um álbum instrumental. Nelson reativa aquela idéia embrionária do grupo que ficou conhecido como “Ninho de Vespas”, no entanto, decide dar destaque para a formação de trio, formação que parecia o agradar bastante. Faria então recruta Lincoln Cheib novamente para a bateria, Nico Assumpção no contrabaixo e realizam diversos shows com essa formação, até que decidem realizar a gravação de um álbum, que viria ser o “Três/Three”.

O álbum “Três/Three”, lançado novamente de forma independente, foi gravado entre abril e junho de 2000, e retrata a culminância de um período de intensa colaboração artística entre os músicos Nico Assumpção, Nelson Faria e Lincoln Cheib. Fruto de apresentações e experimentações conjuntas, o projeto pode ser considerado o reflexo da maturidade e o entrosamento musical do trio. A ideia do álbum surgiu a partir de um show realizado no início de 2000 na “Casa de Cultura Estácio de Sá”, no Rio de Janeiro. Entusiasmado com a proposta, o amigo e produtor Daniel Cheese, proprietário do “*The. Cheese Factory Studios*” decidiu apoiar o projeto, possibilitando sua gravação. Assim, durante os meses subsequentes, o trio se dedicou integralmente ao desenvolvimento do álbum.³²

Figura 29 – Link para audição do álbum “Três/Three



Fonte: *Spotify*. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/30wuSctMLBlarJJT0JsYx8?si=Dr1BEi82RWGAFutosXPtRA>

O trabalho foi gravado em 2000, pouco antes do falecimento de Nico Assumpção, ocorrido em janeiro de 2001. A masterização foi realizada por Claudio Guimarães em um estúdio localizado em sua própria residência. O projeto gráfico, um elemento de grande destaque, foi idealizado de forma independente, sem o envolvimento de terceiros especializados. A equipe utilizou uma ilustração impactante de Fernando Fiúza, cuja técnica, possivelmente uma aquarela, conferiu à capa uma identidade visual marcante. Fiúza tinha uma ligação profunda com o jazz, possuindo uma vasta coleção de discos e uma notável admiração por Thelonious Monk. Ele estudou atentamente o material sonoro do álbum para criar a arte, buscando salientar sua identidade artística.

As fotografias internas do álbum foram realizadas por Cris Moura, que capturou imagens que registram a atmosfera da produção e a personalidade dos envolvidos. O disco também apresenta um conceito gráfico adicional na contracapa, que utiliza outra obra de Fiúza, consolidando a coesão estética.

³² Dados retirados do site oficial de Nico Assumpção. Disponível em: <https://www.nicoassumpcao.com.br/discografias/11-especiais/3-tres-three>

No repertório, destacam-se arranjos originais, como a versão instrumental de “Eu Sei que Vou Te Amar”, adaptada de um arranjo previamente elaborado por Nico Assumpção para o grupo vocal “*Be Happy*”. A execução do álbum foi marcada por desafios emocionais e físicos. Durante as gravações, Nico já sentia fortes dores nas costas, que posteriormente foram diagnosticadas como sintomas de um câncer avançado na região renal. Esse diagnóstico foi descoberto logo após uma viagem interrompida de Nico à Dinamarca, quando ele passou mal e foi substituído no evento pelo baixista Jorge Helder. Mesmo enfrentando dores intensas, Nico finalizou sua participação no álbum com dedicação exemplar.

Figura 29 – Fotos do encarte do álbum “Três/Three



Fonte: Canal Um Café Lá em Casa. Disponível em: <https://shre.ink/bj8M>

A carga emocional da obra foi intensificada pelas circunstâncias de seu lançamento. Rossana Lorentz, viúva de Nico, relatou que o músico ouviu o álbum completo no hospital, momentos antes de seu falecimento. Ela descreveu que, ao receber o disco recém-chegado da fábrica, Nico pediu para ouvi-lo enquanto estava acamado, e solicitou que o álbum fosse reproduzido novamente após a primeira audição, mas faleceu enquanto o material ainda estava sendo executado pela segunda vez.³³ Esse relato confere ao projeto um certo simbolismo, representando o último vínculo de Nico com sua obra e seus amigos de música.

O álbum, além de ser uma obra musical de grande qualidade, carrega um significado histórico e afetivo, não apenas para os músicos envolvidos, mas também para todos que acompanharam a trajetória dos integrantes, principalmente Nelson Faria e Nico Assumpção. Ele se estabelece como um tributo ao legado de um artista que, mesmo diante de adversidades, manteve seu compromisso com a música até os últimos momentos de sua vida.

O álbum inicia-se com uma interpretação da icônica canção “Eu Sei Que Vou Te Amar”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, que enfatiza a hibridação musical, envolvendo

³³ Dados retirados de depoimentos ao canal “Um Café lá em Casa”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=abh86vnGkaw&list=PLgfn3WXwI2P22hHSsojM8xrpYhHnBc-Kq&index=16>

improvisações de Faria e Nico com forte influência de blues e jazz, principalmente na levada, que se trata de um partido alto em *triplets feel*,³⁴ ou seja, com swing jazzístico. Durante a produção do disco Nelson Faria afirma ter gravado a guitarra com o timbre totalmente limpo de sua *telecaster*, porém, Nico ao trabalhar no material gravado inseriu efeitos na guitarra de forma orgânica, duplicando as faixas de guitarra e defasando o tempo entre uma e outra, criando organicamente efeitos como *chorus* e *delay*.

No repertório autoral, Nico Assumpção contribuiu com quatro composições, sendo elas, “Paca Tatu, Cotia Não”, que posteriormente se tornaria um dos *standards* do jazz brasileiro, além de “Cor de Rosa”, “Ce Sa Ce Sons Pas Savas”, uma composição conjunta com Nelson Faria, inspirada em um humorístico jogo de palavras que remete ao sotaque mineiro ao perguntar: “Você sabe se este ônibus passa na Savassi?” e “Sacopã”, outra parceria entre Nico e Nelson Faria. Além disso, o álbum apresenta duas contribuições de Nelson Faria e Lincoln Cheib, “Los Turcos”, composta por Lincoln Cheib em parceria com Mauro Rodrigues, “Juliana”, assinada por Nelson Faria. Como desfecho, a escolha de “Vera Cruz”, de Milton Nascimento e Márcio Borges, reafirma o diálogo do trio, e a criativa criação de arranjos para obras do repertório consagrado da música brasileira, haja vista que o arranjo instrumental que o grupo elaborou para essa música é tocada até os dias atuais por diversos grupos e formações de música instrumental, evidenciando a amplitude e sofisticação do projeto. Assim, o álbum “Três/Three” pode ser considerado um testemunho do virtuosismo e da conexão criativa entre Nico Assumpção, Nelson Faria e Lincoln Cheib, obra essa que marcaria de forma profunda suas carreiras, consolidando-se como um marco no cenário instrumental brasileiro.

No ano de 2000, Nelson ainda continuava trabalhando na banda de João Bosco, e após o falecimento de Nico Assumpção, grava o álbum duplo “Na Esquina Ao Vivo” de João Bosco. O trabalho foi gravado ao vivo em Juiz de Fora - MG em dezembro de 2000, no Teatro Central, e lançado o ano seguinte. A banda que acompanhou o cantor nessa apresentação contava com João Baptista no contrabaixo elétrico, Marco Lobo na percussão,

³⁴ O termo *triplets feel* refere-se a uma sensação rítmica baseada na subdivisão ternária do tempo, com a divisão dos pulsos em três partes iguais. Essa abordagem é característica em gêneros como jazz, blues e swing, onde desempenha um papel central na construção da fluidez rítmica. Embora a notação musical possa indicar colcheias regulares, a interpretação sonora no contexto do *triplets feel* evidencia uma subdivisão implícita em três partes, na qual a primeira nota de cada par é prolongada, enquanto a segunda é encurtada, criando uma sensação de balanço e *swing*, por isso pode ser chamado de *swing feel* também.

Glauton Campello nos teclados, Kiko Freitas na bateria, além de Nelson Faria tocando guitarra elétrica.

Figura 30 – Link para audição do álbum “Na Esquina Ao vivo”



Fonte: *Spotify*. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/3PEZgmYBaq6NCTn7nW2Qk5?si=E5i0MH1kTeCkYNM6yxLqPA>

Após a gravação desse trabalho, no início de 2001, Nelson Faria é contemplado com a “Bolsa Virtuose”, uma bolsa de estudo oferecida pelo governo para a realização de um programa de seis meses nos Estados Unidos, focado em arranjo e orquestração. A “Bolsa Virtuose” foi um programa do Ministério da Cultura do Brasil que visava conceder bolsas de estudo e aperfeiçoamento para profissionais da área cultural. A iniciativa tinha como objetivo oferecer apoio a artistas e outros profissionais para a realização de projetos formativos sejam no Brasil ou no exterior. As bolsas eram destinadas a artistas que buscavam aprimorar suas habilidades em diversas áreas culturais, com especial ênfase no desenvolvimento de suas carreiras. As inscrições para a bolsa eram realizadas anualmente, e o processo seletivo envolvia a análise do mérito dos candidatos.

Embora o programa tenha sido descontinuado pelo governo ao longo do tempo, desempenhou um papel importante na formação e no incentivo ao desenvolvimento de talentos culturais no Brasil. Entre seus efeitos, evidencia-se o apoio a músicos e compositores que buscavam oportunidades internacionais, como foi o caso de Nelson Faria, Zezo Ribeiro e tantos outros que foram agraciados.

A bolsa possibilitou a participação de Nelson no “*BMI Jazz Composers Workshop*”, um espaço dedicado ao desenvolvimento de compositores emergentes no campo do jazz. O *workshop*, criado com o objetivo de promover o crescimento musical dos participantes e expandir a linguagem composicional voltada para a prática de *big band*, incentivava a troca de ideias e o aprendizado colaborativo entre os compositores.

Fundado em 1988 por Bob Brookmeyer, Manny Albam e Burt Korall, o “*BMI Jazz Composers Workshop*” é um programa de renome, atualmente conduzido por Andy Farber

(Diretor Musical) e Alan Ferber (Diretor Musical Assistente), ambos com vasta experiência na composição contemporânea de jazz.³⁵ O workshop visa explorar uma ampla gama de abordagens composicionais, equilibrando técnicas tradicionais e contemporâneas, valorizando tanto as propostas individuais dos participantes quanto a aquisição de habilidades necessárias para a realização de suas visões artísticas no contexto de *big band*.

Uma característica marcante do programa é a oportunidade dos participantes ouvirem suas composições executadas pela “*BMI/New York Jazz Orchestra*”, uma big band composta por 17 músicos. Essas apresentações mensais culminam no “*BMI Summer Showcase Concert*”, evento que apresenta as obras desenvolvidas no *workshop* e anuncia os finalistas do concurso de composição “*BMI/Charlie Parker*”. O vencedor desse concurso recebe a “*Manny Albam Commission*”, uma encomenda para compor uma nova obra no ano seguinte. Entre os compositores premiados ao longo dos anos, destacam-se Rufus Reid, Noriko Ueda e Darcy J. Argue, o que aponta a qualidade e o prestígio do programa.

Segundo o próprio Nelson, em entrevista para o *podcast* “*StarlingCast*” o período de seis meses que passou nos Estados Unidos para estudar arranjo fora intenso e imersivo, tendo estudado com professores como os músicos Jim McNeely, Michael Abene e Manny Albam que se ofereceu para dar aulas particulares para ele na *Manhatta School of Music*, instituição em que Albam também lecionava. Esse encontro entre os dois se tornou marcante para Nelson, posteriormente escreveria uma música em homenagem a Albam. Durante os meses em que esteve na cidade americana Faria ainda complementa que participou de várias gravações com músicos nova-iorquinos e brasileiros, apresentando-se em vários clubes de jazz da cidade e também no Kennedy Center, em Washington DC. Sobre a estadia Faria complementa:

Eu fiz, em janeiro de 2001, uma temporada em Nova York porque ganhei uma bolsa do Ministério da Cultura chamada Bolsa Virtuose. Hoje em dia não tem mais. Era uma bolsa para músicos acima de 30 anos que quisessem fazer algum aperfeiçoamento fora do país, ou mesmo no país. Eu fui para Nova York estudar arranjo, escrever para orquestra, e passei seis meses lá com essa bolsa estudando de uma forma super imersiva e intensiva. Foi muito legal e aprendi muita coisa, mas obviamente é igual o GIT: fiz o curso de um ano e até hoje eu estudo o material que aprendi lá. Fiquei seis meses em Nova York nesse trabalho intenso de arranjo, de aprender... Não era mais aprender, porque eu já tinha escrito muita coisa, e até gravado um disco com orquestra, mas era tudo de orelha, na intuição. Aí eu fui pra

³⁵ Dados retirados do site oficial do programa. Disponível em: https://www.bmi.com/genres/entry/bmi_jazz_composers_workshop

lá, e em pouco tempo absorvi muito material. Esse estudo que eu fiz lá me ajuda até hoje.³⁶

Passada a estadia de seis meses nos Estados Unidos, em meados de 2001, Nelson Faria retorna ao Brasil e reata a parceria com João Bosco, retornando para a banda do cantor e recebendo um convite do próprio João para além de tocar guitarra, produzir e elaborar os arranjos para o seu próximo álbum, “Malabaristas do Sinal Vermelho”, que seria lançado em comemoração aos 30 anos de carreira de João. Com um bom orçamento da gravadora, o trabalho contou com a colaboração de vários músicos, principalmente o trio de base, formado por Nelson Faria na guitarra, Ney Conceição no contrabaixo e Kiko Freitas na bateria. Esse trio se reuniria pela primeira vez para realizar esse trabalho, porém, viria acompanhar o cantor por vários anos, além de posteriormente se converter em um trabalho instrumental que receberia grande destaque na história da música instrumental brasileira.

Assim, o álbum “Malabaristas do Sinal Vermelho”, lançado em 2003, destaca-se pela complexidade musical e poética que marca a trajetória de João Bosco, explorando temas urbanos, cotidianos e introspectivos. O álbum também traz a parceria constante com Francisco Bosco, filho de João, responsável pelo lirismo que abrange as narrativas das canções. O disco transita por gêneros como samba, MPB, jazz e bossa nova, expondo a diversidade estilística que permeia o trabalho. O repertório inclui faixas que se tornaram emblemáticas como “Cinema Cidade e Pernas de Pau”, que abordam a crítica social e um olhar atento às complexidades da vida moderna. Há também a releitura de “Andar com Fé”, de Gilberto Gil, que conta com um arranjo de voz e violão, constituindo uma interpretação intimista, repleta de nuances harmônica entre as vozes e o violão de João.

A produção técnica contou com arranjos de João Bosco e Nelson Faria, além de colaborações de músicos renomados como de Seu Jorge em “Terreiro de Jesus”, Dudu Trentin nos teclados e Armando Marçal (Marçalzinho) nas percussões, além dos já citados Ney Conceição e Kiko Freitas. De uma perspectiva técnica, o álbum se destaca pela qualidade das gravações e pela utilização de elementos orquestrais, com participações de violinos, violoncelos, violas de arco, saxofones, trompa e clarinete que enriquecem as texturas sonoras. Essas escolhas instrumentais nos arranjos ressaltam a riqueza harmônica e melódica do trabalho, refletindo o alto nível de refinamento musical de João Bosco.

³⁶ Nelson Faria em entrevista para revista *Backstage*. Disponível em: <https://www.revistabackstage.com.br/sumario/sumario/nelson-faria-e-o-corre-do-musico>

Em síntese, é possível interpretar que o álbum “Malabaristas do Sinal Vermelho” é um trabalho importante na história da música brasileira, sua capacidade de unir poesia, crítica social e virtuosismo instrumental faz deste álbum uma peça essencial para compreender as transformações da MPB no início dos anos 2000. O Trabalho foi indicado ao Grammy Latino na categoria “Melhor Álbum de Música Popular Brasileira” e apesar de não ter vencido, a indicação reflete o reconhecimento da qualidade do trabalho, que explora a riqueza da música brasileira com sofisticação e poesia.

Figura 31 – Link para audição do álbum “Malabaristas do Sinal Vermelho”



Fonte: *Spotify*. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4aGSnB8awamYiJhAK82dG3?si=KgfWvc5fTC-4cGMTCMsTNA>

A turnê de shows desse trabalho rendeu mais um trabalho importante de Nelson Faria, CD/DVD “Obrigado, Gente!” de João Bosco, se trata de uma obra ao vivo, gravado durante a turnê do álbum anterior nos dias 15 e 16 de fevereiro de 2006 no Auditório Ibirapuera, em São Paulo. Lançado no mesmo ano pela “*Universal Music*”, o trabalho contou com a direção musical e arranjos de Nelson Faria, que também integrou a equipe de instrumentistas como guitarrista. A produção evidencia um cuidado especial em preservar a essência das composições de João Bosco, ao mesmo tempo em que apresenta releituras de sucessos anteriores com roupagens mais contemporâneas. O repertório é composto por clássicos da carreira do artista, revisitados em interpretações marcadas por sofisticação harmônica e riqueza rítmica, aspectos que sempre caracterizaram sua obra. O time de músicos que acompanha João neste trabalho é composto por alguns dos músicos que também participaram do trabalho anterior, entre eles estão Ney Conceição no contrabaixo, Kiko Freitas na bateria, Armando Marçal na percussão, Marcelo Martins no saxofone e flauta, Jessé Sadoc no trompete e Aldivas Ayres no trombone. A atuação desses músicos contribui para criar uma sonoridade coesa, dinâmica, rica em detalhes, demonstrando o elevado nível de excelência e profissionalismo envolvido na execução ao vivo.

Figura 32 – Link para audição do álbum “Obrigado Gente!”



Fonte: *Spotify*. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/3JRUCJtRyVmcLhUQAxXn7j?si=A_HG9xR5SU2IV8T42MDvLw

A recepção do trabalho foi amplamente positiva, tanto pela crítica especializada quanto pelo público. Críticos destacaram a qualidade técnica do registro, o carisma de João Bosco em suas performances e a curadoria do repertório, que incluiu não apenas sucessos consagrados, mas também releituras que agregaram novos significados às canções. O público recebeu o álbum com entusiasmo, reconhecendo-o como uma oportunidade de revisitar e apreciar a trajetória de um dos grandes ícones da música brasileira, como pode ser visto, por exemplo, na matéria de página inteira do crítico Nelson Gobbi para o *Jornal do Brasil* de 29 de maio de 2006 no “Caderno B”,³⁷ afirmando o trabalho como um documento essencial tanto para fãs quanto para estudiosos da música brasileira.

Ao longo de suas colaborações com artistas, Nelson da continuidade as outras duas frentes de trabalho, sua carreira de músico instrumental e seus trabalhos didáticos. Durante os trabalhos com João Bosco, Nelson realiza turnês no Brasil e no exterior, e buscando abrir mais sua atuação fora do Brasil, começa a fechar shows de música instrumental brasileira com o trio formado por ele na guitarra, Ney Conceição e Kiko Freitas respectivamente no contrabaixo e bateria. Músicos que além de fazerem parte da banda de João Bosco eram de virtuosismo musical notável. Logo de início perceberam um forte entrosamento musical, e decidiram nos dias de folgas das turnês com João negociar apresentações, cursos e *workshops* sobre jazz brasileiro, estilo que tocavam e que fazia parte da formação musical dos três. O nome escolhido para o projeto foi “Nosso Trio”, formado quase que por acaso, durante o trabalho com João.

³⁷ A matéria pode ser conferida em: https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_12&Pesq=%22Obrigado%20Gente%22&pagfis=181626

O registro fonográfico do trabalho do “Nosso Trio” é lançado em 2005,³⁸ trabalho esse que gerou um CD e também um DVD lançado no ano seguinte. Assim, o álbum “Vento Bravo” constitui uma referência marcante na história da música instrumental brasileira contemporânea. Nesse trabalho, executado somente pelos três músicos, o grupo procurou consolidar uma identidade musical que combinava elementos do jazz, da bossa nova e de outros gêneros que caracterizam a diversidade da música brasileira, mantendo as características musicais de cada integrante. A obra revela um encontro de sofisticação técnica, virtuosismo, criatividade e espontaneidade que elevou o trio ao status de referência no cenário nacional e internacional.

A produção do álbum ocorreu em um ambiente singular, o estúdio particular do amigo Celso Dias Filho, situado em um sítio em Lagoa Santa, Minas Gerais. Este espaço bucólico, associado à hospitalidade da família anfitriã, proporcionou um clima de tranquilidade e inspiração para o processo criativo. Em apenas dois dias intensos de gravação, o trio registrou praticamente todas as faixas do álbum, priorizando os primeiros *takes*³⁹ e valorizando a interação espontânea entre os músicos, processo esse que é essencial para linguagem jazzística e a música improvisada em geral.

Musicalmente, “Vento Bravo” destaca-se tanto pela escolha do repertório quanto pela abordagem interpretativa do trio. Entre as composições executadas, encontram-se clássicos da música brasileira, como “O Barquinho” de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli e a faixa-título “Vento Bravo” de Edu Lobo e Paulo César Pinheiro, que foram reinterpretadas com arranjos novos elaborados pelo trio, traduzindo a identidade sonora do grupo. Além disso, o álbum inclui composições, como “Brooklyn High (Partindo Pro Alto)” e “Resposta de Faria e Conceição” respectivamente, além de “Balada para Nadia” de Victor Assis Brasil, que surgiu espontaneamente durante o processo de gravação, evidenciando a liberdade criativa que permeou as sessões.

O impacto do álbum transcendeu as fronteiras nacionais, projetando o “Nosso Trio” em turnês internacionais e consolidando sua relevância no cenário global. A recepção calorosa

³⁸ Dados retirados de depoimentos dos integrantes do grupo para o canal “Um Café Lá em Casa” disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MF8OLCDIrzA&list=PLgfn3WXwI2P22hHSsojM8xrpYhHnBc-Kq&index=12>

³⁹ primeiros “*takes*” refere-se às primeiras tentativas ou execuções de uma música ou trecho musical durante o processo de gravação em estúdio. O termo “*take*” é amplamente usado na indústria musical e audiovisual para designar cada tentativa de registrar uma performance.

do público e da crítica reafirmou a capacidade do trio de representar a riqueza da música brasileira em diferentes contextos culturais. Adicionalmente, o álbum contribuiu significativamente para o reconhecimento das trajetórias individuais de seus integrantes, ressaltando suas habilidades como músicos e compositores.

Figura 33 – Link para a audição do álbum “Vento Bravo”



Fonte: *Spotify*. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/3JXfhNCEMwwIsohPkAzLbA?si=hV8LAWzoSZK1Md03k47Q1A>

Portanto, “Vento Bravo” não é apenas um marco na discografia do Nosso Trio, mas também um testemunho da excelência e da sinergia artística de Nelson Faria, Ney Conceição e Kiko Freitas. O trabalho configura-se como uma referência essencial para estudiosos, músicos e apreciadores da música instrumental brasileira, reafirmando a capacidade desta vertente de dialogar com tradições e, ao mesmo tempo, inovar em suas expressões artísticas.

Já o DVD, do grupo “Nosso Trio ao Vivo”, gravado ao vivo sem platéia no teatro “Maria Clara Machado”, um teatro de arena no “Planetário da Gávea” em 2006, lançado no mesmo ano é fruto das turnês e da boa receptividade do público nas apresentações ao vivo do grupo. A gravação contou com a participação de antigos amigos e profissionais como Celso Dias Filho, na produção, Celão Marques, no design e Joca Fragoso, na gravação e mixagem, além da masterização de Luiz Tornaghi. O repertório do DVD apresenta semelhanças com o CD, porém inclui algumas alterações importantes. Destacam-se as inserções de obras que Faria já vinha tocando desde os tempos do grupo “Ninho de Vespas” e do álbum “Tês/Three” como “Paca, Tatu, Cotia Não, composição de Nico Assumpção, e de “Manhã de Carnaval”, clássico de Luiz Bonfá. Além disso, o DVD incorpora dois ícones da Música Popular Brasileira, “Vera Cruz”, de Milton Nascimento, e “Eu Sei Que Vou Te Amar”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, com releituras instrumentais de arranjos concebidos por Nico Assumpção na linguagem jazzística. Uma característica marcante da gravação audiovisual é a ênfase nos improvisos, nos quais os três instrumentistas exploram solos com grande inventividade, elevando a expressividade da performance e conferindo um caráter singular ao

registro, típico de uma apresentação ao vivo de grupos de jazz. O projeto também incluiu depoimentos de grandes artistas, como João Bosco, Leila Pinheiro, Fátima Guedes e Leny Andrade, ressaltando a importância do trio no cenário musical brasileiro e internacional.

Figura 34 – *Link* para a o DVD “Nosso Trio ao Vivo”



Fonte: Canal Alex Tribaião. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IUMWfn8tJg0>

Os depoimentos mostram a admiração dos colegas de profissão e enfatizam a característica principal do trio, sua capacidade de traduzir a música brasileira em uma linguagem jazzística, incorporando influências da música improvisada além de explorar a riqueza rítmica e melódica do Brasil. João Bosco enfatiza a individualidade de cada músico e o profundo entendimento musical que eles possuem tocando juntos, o que resulta em um trio com identidade própria e que consegue integrar elementos da música brasileira com uma abordagem global. Leila Pinheiro ressalta a paixão e o respeito pela música como aspectos fundamentais que definem o trio. Para ela, os integrantes do Nosso Trio estão a serviço da música, demonstrando uma combinação de virtuosismo técnico e entrega emocional que eleva a experiência de quem os ouve. Leny Andrade, por sua vez, destaca a brasilidade presente na música do trio, mesmo quando esta dialoga com outras culturas e estilos musicais.

O repertório do DVD reflete essa pluralidade, ao mesmo tempo em que preserva a essência da música brasileira. Essa característica permitiu ao grupo conquistar públicos diversos, tanto no Brasil quanto no exterior, evidenciando a universalidade e o poder da música instrumental brasileira. Vale destacar a recepção por grande parte da crítica e público, enaltecendo o sucesso do grupo, como exemplo, é possível conferir em matéria do “Jornal do Brasil” de 31 de Julho de 2007, assinada pelo crítico Leon Corrêa, uma matéria de meia página divulgando uma apresentação do trio. Na matéria o crítico utiliza a oportunidade de divulgar uma apresentação para fazer uma resenha dos trabalhos lançados em CD e DVD, além de ressaltar o destaque que o grupo recebera em festivais de jazz na Europa e no Brasil. A matéria pode ser conferida no *link* da figura abaixo (Figura 35).

Figura 35 – Matéria do Jornal do Brasil de 2007



Fonte: hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&Pesq=%22Nelson%20Faria%22&pagfi s=226415

O somatório de alguns fatores importantes, como os lançamentos dos trabalhos supracitados, as turnês com João Bosco e com “Nosso Trio”, o lançamento em mercado internacional anos atrás do livro “The Brazillian Guitar Book”, foi crucial para que Faria se conformasse em terras internacionais como músico e educador. Nelson aproveita a oportunidade de estar a trabalho no exterior para conseguir fechar mais trabalhos com seus outros projetos. Portanto, é possível inferir que nesse período de turnês com João Bosco e formação do “Nosso Trio”, Nelson Faria assume um papel central na organização de suas atividades no exterior. Assim, ao longo dos anos atuou como professor convidado, ministrando cursos e *workshops* em renomadas instituições, como a “Manhattan School of Music” e “New School of Music” em Nova Iorque, “Berklee College of Music” em Boston, “University of Southern California” em Los Angeles, “Stockholm Royal College of Music” e “Göteborgs Universite”t na Suécia, “Sibelius Academy” na Finlândia, “University of Miami” e “San Francisco State University” nos Estados Unidos, além dos conservatórios de Amsterdam e Rotterdam, na Holanda. Ele também realizou *workshops* na “International Association of Jazz Educators” em Nova Iorque, marcando fortemente sua presença como educador de música brasileira e jazz. Apresentando-se também em importantes festivais de jazz ao redor do mundo, entre os quais se destacam o “North Sea Jazz Festival” na Holanda, “Montreal Jazz Festival,” no Canadá, “Montreux Jazz Festival” na Suíça, “San Francisco Jazz Festival” nos EUA, “Jazz à Vienne” e “Marcelle Jazz Festival” na França, “Tel Aviv Jazz Festival” em Israel, “Sarajevo Jazz Festival” na Bósnia, “Free Jazz Festival” no Brasil entre

outros. Essas participações mostram sua relevância no cenário internacional como um dos principais expoentes da música instrumental brasileira, ou jazz brasileiro.⁴⁰

Durante todo esse período, ainda na primeira metade da década de 2000, Nelson lança alguns trabalhos importantes, como o álbum instrumental homônimo “Nelson Faria”, lançado em 2002, mais uma vez de forma independente. Com uma seleção de faixas que transita entre o jazz, a música popular brasileira e a bossa nova, o trabalho reúne composições próprias e releituras de clássicos da música brasileira, apresentando a habilidade de Nelson tanto como intérprete quanto como compositor. Com formação diversificada, constituído basicamente de duos formados entre Nelson e algum convidado, o repertório inclui faixas autorais como “Rio”, “Juliana”, “Ruas do Rio”, “Mr. Albam” composta em homenagem á Manny Albam, que como vimos, foi professor de Nelson de arranjo no “*BMI Jazz Composers*”, falecido logo depois do retorno de Faria ao Brasil, em outubro de 2001, além de “Mexidinho” composição de Faria em homenagem aos filhos, aqui gravada em formato de duo de violões com Richard Boukas fazendo o segundo violão criando um arranjo com textura contrapontística. Além disso, o álbum inclui a faixa “Peaceful Journey”, composição de Joe Diorio que Nelson havia gravado em trio no álbum “Homenagem à Grapelli”, aqui ela é revisitada, recebendo novo arranjo de Nelson, dessa vez para violino gravado por Jerzy Milewsky e violoncelo gravado por David Chew.

Destacamos ainda a parceria com Maria Inez Boabaid na faixa “*Let's Be Happy Together*”, marcada por uma abordagem intimista e delicada, criada pelo formato de voz e violão, contando com a participação da cantora Karolina Vucidolac, e releituras de clássicos como “Carinhoso” de Pixinguinha e João de Barro, “Yesterday” de Lennon e McCartney e “Manhã de Carnaval” de Luiz Bonfá e Antônio Maria, que conferem ao disco uma dimensão universal e acessível por se tratar de grandes sucessos do cancionário mundial.

A produção do álbum teve início em 2001 no “*Big Foot Studios*”, em Nova York, No período que Faria residia na cidade para estudar, contando com o apoio de Cristiano Jordão na produção, e foi concluída entre o estúdio pessoal de Nelson, chamado “Nossa Música”, e o “Studio UP”, localizado no Rio de Janeiro. Em análise da ficha técnica acentua-se o caráter colaborativo do projeto, com a participação de diversos engenheiros de som como Cristiano Jordão, Flávio Bastos e João Baptista, sendo este último também responsável pela mixagem e

⁴⁰ Os dados desses últimos dois parágrafos foram retirados do site oficial de Nelson Faria. Disponível em: <https://www.nelsonfaria.com>

masterização. Entre os músicos convidados, destacam-se nomes como Toninho Horta e Paulo Moura, além da inclusão de uma faixa bônus gravada ao vivo em Londrina por Petrônio Ribeiro, na qual é registrado o arranjo de “Yesterday” feito por Nelson durante o período de shows do álbum “Beatles, Um Tributo Brasileiro”. A faixa “Maxixe”, composição inédita do amigo Nico Assumpção, gravada aqui por André Neiva e Nelson, com um arranjo para violão de nylon e contrabaixo elétrico.

Figura 36 – *Link* para audição do álbum Nelson Faria



Fonte: *Spotify*. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/1S83kxKHPXIOBb9bnlZXda?si=0V8F-YfHQkaymmCnNUKCzg>

Apesar de ser um disco mais intimista, devido principalmente pelas formações solo ou em duo, somado à escolha de Faria pelo violão de nylon em quase todas as faixas, o álbum também busca explorar a improvisação com abordagem jazzística em gêneros como bossa nova, choro-canção, valsa e maxixe, refletindo mais uma vez a sonoridade híbrida que caracteriza a obra de Faria. Assim, o trabalho alterna composições originais de Nelson com obras de nomes como Luiz Bonfá, Pixinguinha e Nico Assumpção, demonstrando a amplitude de suas influências. João Bosco, em texto de apresentação no encarte do álbum, descreve o violão de Nelson como “preciso, elegante e solidário”, enaltecendo as composições e interpretações emocionadas que caracterizam o trabalho, o encarte do disco ainda sublinha sua dimensão pessoal, apresentando fotos de infância, homenagens a familiares, professores e amigos, além da capa fotografada por Marcelo Pontes, cunhado de Nelson, que reafirma o caráter artesanal, independente e intimista do projeto.

Consolidado no cenário musical brasileiro e no exterior, tanto como músico como educador, Nelson ainda tem uma produção significativa até o ano de 2015, período em que é criado o canal “Um Café Lá em Casa”. Portanto, os lançamentos fonográficos de Nelson Faria que contemplam o período analisado refletem o caráter híbrido de sua música, a versatilidade e sofisticação de um dos nomes mais destacados da música instrumental

brasileira contemporânea. Cada trabalho revela uma abordagem ao mesmo tempo cuidadosa e espontânea na construção de arranjos, na escolha de repertório e na colaboração com outros músicos e intérpretes que fazem parte do universo musical de Nelson Faria, compondo um panorama abrangente de sua trajetória artística.

Dessa forma, Faria lança em 2009, o álbum “Buxixo”, em parceria com o pianista Gilson Peranzetta, pela gravadora “Delira Música”, também um selo independente. Gravado, mixado e masterizado no “Estúdio Araras”, em Petrópolis (RJ), sob a supervisão técnica de Sérgio Lima Netto, o disco apresenta um diálogo refinado entre o violão de Nelson Faria e o piano de Peranzetta. O repertório mescla composições autorais de ambos os músicos, como “Buxixo”, “Juliana” e “Rua Bouganville”, a clássicos como “Doce de Coco”, de Jacob do Bandolim, e “Estamos Aí”, de Durval Ferreira, entre outras. O caráter intimista e a precisão técnica permeiam cada faixa, resultado de arranjos elaborados e do entrosamento artístico entre os dois instrumentistas. No ano seguinte, 2010, Nelson Faria participou do álbum “Banda Pequi Convida Leila Pinheiro e Nelson Faria”, gravado no “Studio Up Music”, em Goiânia. Este projeto, que contou com a direção musical de Jarbas Cavendish e do próprio Nelson, destaca a fusão entre a sonoridade da *big band* goiana “Banda Pequi”, a guitarra de Nelson e a voz de Leila Pinheiro. O repertório abrange desde composições autorais, como “Brooklyn High”, até interpretações de clássicos como “Vera Cruz”, de Milton Nascimento e Márcio Borges, e “Dindi”, de Tom Jobim.

Em 2011, foi lançado o álbum “Nelson Faria & Frankfurt Radio Bigband”, resultado de uma performance ao vivo gravada em Frankfurt, Alemanha, no “*Musiklokal Südbahnhof*”. Com arranjos de Nelson e a regência de Örjan Fahlström no ano de 2009, o disco apresenta as composições próprias, “Brooklyn High” e “Rio”, além de clássicos da música brasileira, como “Dindi” e “Manhã de Carnaval”, músicas que estavam sempre presentes no repertório de Faria naquele período. A interação entre a guitarra semi-acústica de Nelson e os instrumentos da *big band* alemã apresenta uma roupagem nova e orquestral ao repertório de Faria, enfatizando não só a sua faceta de guitarrista, mas também seu lado arranjador.

“Na Esquina de Mestre Mignone”, de 2012, é uma colaboração entre Nelson Faria e o violoncelista Gustavo Tavares, lançada pela “TF Music”. Este trabalho é baseado na fusão entre o violão e o violoncelo, destacando abordagens camerísticas em composições originais como “Choro de Outono” e “Mexidinho”, além de obras de mestres como Francisco Mignone e Heitor Villa-Lobos. No ano de 2013, o álbum “Céu e Mar”, em parceria com Leila Pinheiro,

foi lançado pela gravadora “Biscoito Fino”. Gravado em 2010, o disco traz arranjos delicados para voz e guitarra semi-acústica, com destaque para faixas como “Doce Presença”, de Ivan Lins, e “Dos Navegantes”, de Edu Lobo e Paulo César Pinheiro. Em 2014, Nelson participou do projeto “*The Chamber Music Project – Who’s the Bossa*”, ao lado de Hans Vroomans no piano, Daniel Pezzotti no violoncelo e Josee Koning na voz. O repertório diversificado inclui obras como “Bachianas Brasileiras nº 5”, de Heitor Villa-Lobos, “Passarim”, de Tom Jobim, e composições autorais como “Choro Para Andrea” de Nelson Faria em homenagem a esposa. A mistura de música de câmara e elementos da bossa nova e jazz resultam em uma sonoridade híbrida que permeou toda a carreira de Faria. Por fim, em 2015, foi lançado “Chamber Bossa”, que reafirma a parceria entre o violão de Nelson e o violoncelo de Gustavo Tavares, com a inclusão de Rodolfo Cardoso na percussão. Gravado na Suécia e no Brasil, o álbum apresenta um repertório que incluem clássicos como “Samba de Uma Nota Só”, de Tom Jobim, e peças de música de câmara como “Prelúdio Op. 28 nº 4”, de Chopin.

Ademais, a parte didática não foi deixada de lado. Como podemos ver, Nelson continuou ministrando aulas, e até 2015 publicou outras obras de grande relevância no campo educacional. Em 2005, lança “*Inside the Brazilian Rhythm Section*”, em co-autoria com Cliff Korman, também pela editora “*Sher Music*”, e também em mercado internacional. Esse livro se distingue por oferecer uma abordagem abrangente sobre os estilos e as práticas interpretativas das seções rítmicas brasileiras, tema de forte interesse internacional. Com explicações detalhadas e exemplos práticos, o livro foi projetado para músicos que desejam explorar os ritmos e as particularidades da música brasileira, especialmente no contexto de performances de conjunto. Três anos depois, em 2008, Faria publicou “Toque Junto Bossa Nova” pela editora “Lumiar”. A obra se trata de um guia prático voltado para músicos que desejam aprender ou aprimorar suas habilidades na interpretação da bossa nova, adquirindo repertório. O livro apresenta arranjos de *chord melody* para violão e guitarra elaborados por Nelson, exercícios e orientações específicas que destacam as nuances harmônicas e rítmicas do gênero em questão, tornando-se mais uma vez referência para estudantes e músicos profissionais.

Em 2009, foi lançado “Harmonia Aplicada ao Violão e à Guitarra – Técnicas em Chord Melody”, uma publicação independente, que posteriormente foi publicado pela editora “Irmãos Vitale”. O livro aborda técnicas de harmonização e construção melódica voltadas para o violão e a guitarra, com ênfase na prática do *chord melody*. A obra enfatiza a

experiência de Nelson Faria com a técnica do *chord melody*, aprendida desde os tempos que estudava em Brasília com Gamela. Além disso, a colaboração entre Nelson Faria e Gustavo Tavares gerou também o livro “Música Brasileira para Violoncelo e Violão”, lançado em 2013 também pela “Irmãos Vitale”. O trabalho é basicamente um livro de partituras, explorando o diálogo entre o violão e o violoncelo por meio do repertório do álbum gravado pela dupla. No ano seguinte, em 2014, Nelson Faria lançou “Exercícios de Leitura para Guitarristas e Violonistas”, novamente pela editora “Irmãos Vitale”. Este livro foca no desenvolvimento da leitura musical aplicada ao violão e à guitarra. A obra é estruturada com exercícios progressivos que auxiliam no aprimoramento técnico e na fluência da leitura, atendendo tanto iniciantes quanto músicos avançados que desejam aprimorar essa habilidade.

4.3 O mercado digital

Antes de discutir a inserção no mercado digital dos trabalhos Nelson, é importante analisarmos outros eventos que em nosso ver podem ter contribuído para que ele optasse por inserir-se no meio virtual. Assim, em relação à outra frente de trabalho de Nelson, sua carreira de *sideman*, Faria seguiu gravando e saindo em turnês com João Bosco até meados de 2010. Ao longo desse ano, Nelson decide sair dos trabalhos de João após receber um convite para trabalhar na “Universidade de Orebrö” na Suécia, ministrando um curso sobre música brasileira. A princípio os trabalhos durariam seis meses, porém seu contrato foi sendo renovado até que se estabelecesse como professor em tempo integral da universidade. Faria se muda para Suécia nesse ano de 2010 e permanece como professor na universidade ministrando disciplinas como guitarra, música brasileira e leitura musical até o ano de 2018. Assim, foram oito anos de trabalho efetivo como professor na Suécia, e ao longo desses anos, Nelson buscou encontrar formas de estar presente em seu país, mesmo de forma intermitente.

Faria, ao relatar sua trajetória profissional ao *podcast* de Mateus Starling,⁴¹ relembra o período que ministrava aulas na Universidade de Orebrö na Suécia, buscando conciliar a carreira de professor com os trabalhos como músico. Usufruindo de considerável flexibilidade em sua rotina enquanto professor da universidade, tinha a possibilidade de organizar suas aulas de maneira flexível, o que lhe permitia concentrar o semestre letivo em um intervalo de

⁴¹ Entrevista de Nelson para o *podcast* “StarlingCast”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2PCZQm3PKVQ>

tempo reduzido. Essa flexibilidade possibilitava que ministrasse aulas nos meses de março, abril e até metade de maio, seguido por um retorno ao Brasil até agosto, quando retomava suas atividades docentes nos meses de setembro, outubro e novembro. Essa dinâmica alternada entre os dois países caracterizava uma rotina multifacetada que, além de enriquecer sua carreira, lhe proporcionava uma experiência abrangente no cenário musical internacional.

Sem deixar de se preocupar com suas atividades da carreira no Brasil e buscando formas de manter-se presente, Nelson começa a pensar no mercado digital emergente na época, principalmente com a popularização de redes sociais como *Youtube* e *Facebook*. Contudo, ainda sem conhecer direito tais ferramentas, e sem saber como poderia de fato efetivar algum tipo de trabalho mais consistente no mercado nacional, acontece algo totalmente inesperado e surpreendente.

Durante um desses períodos no Brasil, após ter deixado de se apresentar com o cantor e compositor João Bosco, Faria vivenciou um reencontro importante com o músico. João Bosco, que participaria da 13ª edição do “Prêmio da Música Brasileira” em 2013, evento dedicado a Tom Jobim, soubera da participação de Faria na gravação do álbum “Ao Vivo em Frankfurt” com a “*Big Band* de Frankfurt”, lançado em 2011. Nesse trabalho, Faria havia elaborado o arranjo da música “Dindi”, que chamou a atenção de João. Em virtude disso, o músico entrou em contato com Faria para discutir detalhes do arranjo, que ele gostaria de utilizar na cerimônia do prêmio. Durante o encontro, Faria teve a oportunidade de explicar a estrutura do arranjo, e a ideia de registrar aquele momento surgiu. A gravação, realizada por Faria sem grandes recursos tecnológicos e ainda sem um canal no *YouTube*, foi filmada e postada na página de Nelson no *Facebook*, que segundo ele, naquele período era completamente amadora. Quando o vídeo foi postado em 2013, sua repercussão superou as expectativas, o vídeo havia “viralizado”,⁴² estava com um número expressivo de curtidas e visualizações. A partir dessa experiência, Nelson, incentivado por seus filhos, que possuíam formação em cinema, fotografia e jornalismo, foi motivado a criar algo mais estruturado.

A partir da ideia de transformar o encontro informal em um projeto audiovisual, os filhos de Faria, Nelsinho, Juliana e João, juntamente com sua esposa Andréa Faria, sugeriram a criação de um programa no qual ele convidaria outros artistas para encontros descontraídos,

⁴² No contexto dos meios digitais, a expressão “viralizado” refere-se a um conteúdo, como um vídeo, imagem, postagem ou ideia que foi amplamente compartilhado e disseminado em alta velocidade por um grande número de pessoas, geralmente nas redes sociais ou plataformas online.

regados a café e música. Assim, em uma de suas visitas ao Brasil, Faria decidiu gravar o programa “Um Café Lá em Casa”. Embora os primeiros episódios não tenham sido tecnicamente satisfatórios, Faria e sua equipe conseguiram produzir um episódio com qualidade suficiente para ser transmitido, sem saber exatamente como dar continuidade ao projeto ou qual plataforma utilizar, foi sugerido pela família que o programa fosse publicado no *YouTube*. Em 2015 é lançado o primeiro programa oficial, com a cantora Fátima Guedes de convidada. A partir disso, os primeiros episódios foram sendo enviados para a plataforma e na medida em que novos programas eram gravados, a audiência foi crescendo. Importante ressaltar que durante algumas temporadas do projeto o programa passou a ser transmitido também por canais de TV por assinatura, como “Arte 1”, “*Musicbox* Brasil” e o canal “Futura”, contando ao longo do tempo com a publicação de mais de 300 episódios.

O projeto “Um Café Lá em Casa” representou outra faceta importante na carreira de Nelson Faria, destacando-se por seu impacto na qualidade do trabalho instrumental associado a cantores e a outros instrumentistas, haja vista que nos episódios do programa Nelson toca com diversos convidados diferentes de forma espontânea e sem ensaios, ele agora se tornara apresentador, tendo que entrevistar os convidados, mesmo que com caráter mais informal, exigia mais uma forma de preparo. Inicialmente desenvolvido sem grandes pretensões, o projeto proporcionou uma grade oportunidade de integração entre artistas e permitiu a exploração da música brasileira e instrumental em um formato digital de redes sociais, cada vez mais emergentes naquele período. Faria, além de ser reconhecido como instrumentista e professor, utilizou o programa como ferramenta para manter seu trabalho como músico e para criar um ambiente de colaboração e interação musical entre os mais diversos tipos de artistas.

Portanto, o início do canal “Um Café Lá em Casa”, fruto de uma iniciativa espontânea que acabou acarretando sucesso comercial e de público, constituiu uma série de encontros musicais gravados na residência de Nelson. Contando com a participação de músicos importantes como João Bosco, Roberto Menescal, Leila Pinheiro, Ed Mota, Fátima Guedes, Yamandu Costa, Lenine, Heraldo do Monte, Dudu Lima, “Nosso Trio”, Carlos Malta, além de nomes da nova geração de instrumentistas como Mateus Starling, Mateus Asato, Pedro Martins entre outros. Esses encontros não apenas documentam a diversidade e riqueza da música popular brasileira, mas também apresentaram arranjos e interpretações inéditas. Dessa forma, pode-se considerar que o programa atua não só como divulgação, mas como documentação da música produzida no agora e no passado, visto que o programa

sempre se preocupou em convidar músicos de momentos diferentes da história da música brasileira.

Figura 37 – Link para o canal “Um Café Lá em Casa”



Fonte: Canal Um Café Lá em Casa. Disponível em: <https://www.youtube.com/@umcafelaemcasa>

O projeto salienta a importância do registro audiovisual para a difusão da música nos dias atuais. Segundo Nelson,⁴³ cada episódio é cuidadosamente produzido, incluindo arranjos elaborados previamente e momentos de improvisação, que conferem frescor e autenticidade às performances. Além disso, o uso estratégico das redes sociais permitiu ao programa alcançar um público diversificado, ampliando seu alcance além do circuito tradicional de shows e gravações. Nesse contexto, Nelson também destaca o papel da educação musical e a geração de renda residual para a sustentabilidade das carreiras artísticas, visto que, em face da exposição midiática do canal, Nelson cria também sua plataforma de cursos *online*, o “Fica Dica Premium”, que abordaremos mais adiante. Dessa forma, pode-se dizer que projetos como esse exemplificam a convergência entre arte, empreendedorismo e inovação tecnológica. O projeto acabou se mostrando um modelo para músicos que buscam explorar novos formatos de interação com o público, adaptando-se às mudanças do mercado e a circunstâncias externas, principalmente em momentos como a pandemia do COVID-19 em 2020, período em que o canal continuou trabalhando com convidados de forma remota.

Em suma, é possível inferir que em termos de impacto, “Um Café Lá em Casa” se transformou não apenas um marco na carreira de Nelson Faria, mas também uma contribuição importante para a preservação e o desenvolvimento da música popular brasileira, reafirmando a força da colaboração artística. Desde seu lançamento em 2015, o canal tem alcançado grande sucesso no *YouTube*, com mais de 6 milhões de visualizações e uma média mensal de 500 mil acessos (Faria, 2017). Dessa forma, o programa se afirma como um valioso arquivo musical e artístico, preenchendo lacunas relevantes na cultura brasileira, especialmente diante

⁴³ Entrevista de Nelson para o *podcast* “StarlingCast”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2PCZQm3PKVQ>

da escassez de apoio público ao setor. Ademais, o tom intimista, registrado na residência de Nelson Faria com uma equipe reduzida, contribui para o sucesso do programa, que, apesar das limitações financeiras, mantém sua essência baseada na qualidade musical e na autenticidade das interações. O impacto cultural do canal é evidente, não apenas pelo volume de visualizações, mas também pelo reconhecimento dentro da indústria musical e pelo público em geral. Portanto, o programa até o momento tem exercido uma função considerável na valorização da música popular brasileira, ao mesmo tempo em que propõe novos modelos de produção audiovisual.

A partir da criação do canal supracitado, chama atenção mais uma vez, a faceta empreendedora de Faria. Sabendo que ao longo dos anos se tornara uma referência para a aprendizagem musical, Nelson, inicia um quadro em seu canal chamado “Dica do Apresentador”, onde em vídeos curtos dava algumas pequenas lições de música, além de também solicitar aos convidados de cada programa que apresentassem suas próprias dicas sobre música para transformar em vídeos curtos que poderiam funcionar como impulsionadores do episódio de cada artista.

Após um processo contínuo de experimentação e adaptação tecnológica para a questão da educação musical em redes sociais, nasce a plataforma “Fica a Dica Premium.”⁴⁴ Inicialmente, o projeto funcionava como um programa interativo em um canal no próprio *Youtube*, que promovia o engajamento de artistas convidados, os quais compartilhavam performances e dicas práticas com o público. Essa abordagem, além de ampliar a base de espectadores, forneceu os primeiros passos para a consolidação de uma plataforma de cursos online.

A popularidade inicial do projeto foi alavancada por esses vídeos curtos com dicas específicas, que obtiveram maior engajamento de visualizações em comparação com os programas completos. Em um momento de transição, a abertura de canais por assinatura no *Youtube* permitiu à equipe explorar novos formatos, estruturando cursos modulares em áreas específicas ainda no próprio *Youtube*. No entanto, mudanças nas políticas da plataforma levaram ao encerramento do sistema de canais pagos, o que foi o fator desencadeante para a busca de uma solução independente, a criação de uma plataforma própria, customizada para

⁴⁴ Dados retirados de entrevista de Nelson Faria ao *podcast* “Papo com Clê. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ix2CLVcqCJ0&t=8462s>

atender às demandas do público e garantir maior controle sobre os conteúdos e dados dos assinantes.

A plataforma atualmente é uma escola de música online que disponibiliza em torno de 150 cursos voltados a músicos de diversos níveis de habilidade. Entre os conteúdos oferecidos estão tópicos como harmonia, improvisação, leitura musical, técnica instrumental, repertório, composição e arranjo, tópicos esses que Nelson vem trabalhando desde o início de sua carreira, principalmente com suas publicações de livros. Em uma análise do material disponibilizado na plataforma podemos conferir cursos criados por Nelson baseados nos seus próprios livros publicados, funcionando como apoio aos livros, ou como estudo dirigido, nesse caso com o próprio autor do material.

Na plataforma, existem cursos de outros artistas e professores, essas aulas são conduzidas por professores convidados por Nelson, incluindo nomes renomados da música brasileira, como João Bosco e Ivan Lins. Também são disponibilizados materiais exclusivos, como as aulas remasterizadas do primeiro professor de Faria, o Gamela. A estrutura da plataforma combina videoaulas, materiais complementares e interações com instrutores. Além dos cursos regulares, há oficinas práticas, como a de improvisação, que integra encontros semanais em grupo e análises individuais de vídeos enviados pelos participantes. Essa abordagem personalizada busca oferecer uma experiência de aprendizado com mais interações ao vivo, embora ainda em formato remoto, adaptando assim às necessidades individuais dos estudantes. Em constante evolução, a plataforma tem incorporado novos formatos e estabelecido parcerias para diversificar seu conteúdo e ampliar seu alcance, como por exemplo, a criação de um encontro presencial para estudo, o “Camp da Música Brasileira”.⁴⁵ Além disso, vale destacar que a plataforma “Fica a Dica Premium” foi ganhadora do “Prêmio Profissionais da Música” do ano de 2018 até o ano 2023 como a melhor escola de música online do Brasil.⁴⁶

Já o “Camp da Música Brasileira” em sua 4^o edição no ano de 2024, foi também idealizado por Nelson Faria, tratando-se de uma iniciativa que busca oferecer uma experiência imersiva no estudo da música brasileira. Realizado em um ambiente rural, o evento reúne

⁴⁵ Dados retirados do site oficial do evento. Disponível em: <https://shre.ink/bK9a>

⁴⁶ Os dados podem ser conferidos no site da premiação. Disponível em: <https://www.ppm.art.br>

músicos de níveis de conhecimento distintos, oriundos de diversas regiões do Brasil e até do exterior para três dias intensivos de aprendizado e práticas musicais.

A programação do evento inclui aulas práticas, *workshops*, conversas sobre carreira, apresentações musicais e *jam sessions*, entre os temas abordados estão principalmente a aquisição de repertório, prática de conjunto, improvisação e outros aspectos técnicos e artísticos da música. Os participantes têm a oportunidade de interagir com professores renomados, como Ney Conceição, Sidney Carvalho, além de Nelson Faria, e também com convidados especiais que variam a cada edição.

Figura 38 – Fotos do “Camp da Música Brasileira”



Fonte: Plataforma Fica Dica *Premium*. Disponível em: <https://shre.ink/bKlo>

O encontro foi concebido para oferecer um ambiente de concentração total na música, visando desenvolver tanto o desenvolvimento técnico quanto a troca de experiências entre músicos de diferentes níveis e origens. A estrutura do local é adaptada, variando a localidade a cada edição, inclui salas de aula improvisadas, como em varandas em antigas casas reformadas de fazendas. Com uma proposta inclusiva, o projeto visa criar um espaço acessível para iniciantes e profissionais, promovendo a valorização da música brasileira e o aprimoramento técnico e artístico de seus participantes. Segundo o próprio Nelson Faria, em entrevista ao autor desta pesquisa, esses projetos supracitados são os objetos de sua dedicação total atualmente.

Essas são as coisas que eu tenho me dedicado atualmente. Tenho dedicado a minha carreira solo com as minhas músicas, o meu quarteto, tenho feito bastante coisa, participado de festival de jazz, rodando bastante. *Workshops* eu tenho feito muitos. E a minha dedicação *full*, mesmo, diária, é o “Fica Dica Premium”. Produzindo, produzindo, revisando, fazendo curadoria, procurando professores e cursos. Então o “Fica Dica Premium” é a minha grande cachaça hoje em dia, que eu mais gosto de fazer o “Fica Dica Premium”. E o “Cafê Lá em Casa” que eu também adoro fazer, mas a gente está no ritmo um pouco mais desacelerado desde a pandemia, porque a gente tem que viabilizar uma forma que esse produto, ele seja mais viável economicamente, porque é uma coisa que a gente só gasta, gasta, gasta, gasta. Mas é

também uma cachaça minha, dos meus filhos, a gente adora fazer, e eu sei da importância desse programa, porque ele de fato está fazendo um acervo né?⁴⁷

Assim, em nossa análise, podemos considerar que esses projetos digitais e o “Camp da Música Brasileira” denotam um constante pensamento empreendedor de Nelson, além de se concretizarem como importantes iniciativas para a difusão da música brasileira, mais especificamente o jazz brasileiro, em um cenário contemporâneo cada vez mais virtual, baseado em redes sociais. Contribuindo dessa forma, com a ampliação do alcance, a democratização e valorização da música brasileira, criando conexões entre artistas, músicos, estudantes e público.

Figura 39 – Nelson Faria



Fonte: Revista *Backstage*. Disponível em:

<https://www.revistabackstage.com.br/sumario/sumario/nelson-faria-e-o-corre-do-musico>

⁴⁷ Nelson Faria em entrevista ao autor desta pesquisa realizada no dia 04 de setembro de 2023.

CAPÍTULO V: ANÁLISES MUSICAIS

Neste capítulo, procuramos mapear a discografia de Nelson Faria, analisando-a à luz da teoria das tópicas, aliadas a parcialmente o modelo de análise de música popular de Phillip Tagg (2003), com o objetivo de demonstrar os hibridismos musicais encontrados na obra de Nelson. As perguntas orientadoras incluem: quais tópicas musicais estão presentes? Como essas tópicas acontecem no repertório de Nelson?

Para evidenciar esses aspectos, são apresentados excertos de partituras das composições e/ou improvisos transcritos do guitarrista, e/ou amostras desses trechos colhidos em forma de áudio, disponibilizados por *links* e *QR Codes*, analisando a ocorrência de musemas e tópicas musicais, além da abordagem instrumental idiomática de Nelson. Também são exploradas as escolhas de timbres e formações instrumentais que compõem sua identidade musical.

5.1 Tópicas musicais na obra de Nelson Faria

Em nossas análises buscamos explorar a ocorrência de tópicas musicais na obra analisada, utilizando como base teórica a abordagem das tópicas musicais desenvolvida pelos autores Leonard G. Ratner (1980), Kofi Agawu (1991) e Robert S. Hatten (2004). Originalmente concebida como uma metodologia analítica de caráter retórico, essa teoria tem sido aplicada, principalmente, ao repertório da música ocidental europeia, com ênfase em obras dos períodos Barroco, Clássico e Romântico. Agawu (1991) observa que a música clássica europeia, especialmente entre 1770 e 1830, apresenta um direcionamento intencional ao ouvinte, integrando expressão e estrutura dentro de uma retórica musical convencional. Um exemplo é o uso do estilo “*alla turca*” por Mozart em sua ópera “*Die Entführung aus dem Serail*” (1782). Nesse contexto, embora a personagem em cena demonstre fúria, o estilo utilizado introduz um elemento cômico, estabelecendo comunicação com o público por meio de códigos culturais compartilhados. Essa abordagem evidencia a habilidade de Mozart em operar tanto com códigos extramusicais quanto com os recursos musicais necessários para alcançar o efeito desejado (Bastos e Piedade, 2007, p. 02).

O pesquisador Acácio T. Piedade adaptou essa teoria ao repertório da música popular, com especial foco na música instrumental brasileira e no jazz brasileiro (Piedade,

2005a, 2005b, 2007, 2011, 2012). Sua aplicação visa aprofundar a interpretação desse repertório, oferecendo uma análise musicológica que leva em conta não apenas os aspectos estruturais da música, mas também suas dimensões históricas e socioculturais. Nesse sentido, essa abordagem reconhece a heterogeneidade inerente à música popular brasileira.

A partir da análise de gravações e de trechos transcritos de improvisações e composições de Nelson Faria, foram identificadas e discutidas algumas tópicas propostas por Bastos e Piedade (2007), como: (1) Tópica *Bebop*, (2) Tópica Brejeiro e (3) Tópica Época de Ouro e (4) Tópica Nordestina. Além disso, este estudo emprega parcialmente o modelo analítico de música popular desenvolvido por Phillip Tagg (1987, 2003, 2013), que combina elementos estruturais e formalistas. Entre suas contribuições, destacam-se o conceito de musema, definido como uma unidade mínima de significação musical, que pode incluir figurações rítmicas, timbre, texturas ou gestos. Esse modelo também inclui a comparação entre objetos musicais e a construção de listas de verificação de parâmetros estruturais. Esse ferramental metodológico foi utilizado para identificar e delimitar novas tópicas no repertório de Nelson Faria.

Além das tópicas previamente mencionadas, este estudo identificou novas tópicas no repertório do guitarrista, como a Tópica Rock, Tópica *Blues* e Tópica de Estilo Aprendido. Esses achados ampliam a compreensão do repertório de Faria e oferecem novas perspectivas para a análise de sua obra no contexto da música popular brasileira. A seguir, apresentamos detalhadamente, com descrições e exemplos musicais, a forma como cada uma das tópicas se manifesta no repertório de Faria.

Ainda segundo Bastos e Piedade (2006, p. 3), a Tópica Brejeiro trata de um conjunto de tópicas que está diretamente ligado ao jogo musical típico do choro, caracterizado pela presença de desafios, da “quebração” rítmica, da ambiguidade melódica e de certa malícia. No universo do samba, esse jogo também se manifesta em diferentes aspectos do brejeiro, personificado principalmente pela figura do “malandro” e sua ginga. Esse jogo musical, por sua vez, pode envolver uma competição entre os músicos, especialmente entre os chorões, onde é comum a brincadeira em que um solista tenta “derrubar” o outro ao apresentar padrões musicais complexos, como uma espécie de desafio. Essa prática tem raízes históricas profundas na musicalidade do choro, uma vez que no início do século XX, flautistas chorões eram conhecidos por sua habilidade em ler partituras e por realizarem esses desafios com grande virtuosismo.

No repertório de Faria podemos observar essa tópica com certa frequência. Selecionamos um exemplo de um trecho do improviso de Nelson na música “Incompatibilidade de Gênios”, gravada no álbum “Ao vivo em Frankfurt”, lançado em 2011. Nas figuras abaixo (Figura 40 e 41) podemos conferir a tópica em transcrição realizada por nós. É possível observar que, logo no início do improviso, a guitarra executa uma linha melódica com apenas uma nota, criando o deslocamento da acentuação rítmica, o que caracteriza uma espécie de “quebração”, soando dessa maneira como uma brincadeira, ora como uma simulação de cuíca, ora como um *lick*⁴⁸ de blues. A continuação da frase contém saltos intervalares característicos dos desafios e brincadeiras dos solistas de choro e samba.

Figura 40: Tópica Brejeiro – improviso em “Incompatibilidade de Gênios”

Fonte: Cortez (2023, p. 522)

Figura 41: A tópica pode ser ouvida no *link* abaixo



Fonte: Cortez (2025). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yk2OvYfNi7Q>

No improviso de Nelson na música “O Barquinho” de Roberto Menescal e Ronaldo Boscoli, contida no álbum “Vento Bravo” do grupo “Nosso Trio” lançado em 2005, podemos ver claramente essa mesma tópica acontecendo. Nesse exemplo, Faria utiliza saltos

⁴⁸ Um *lick de guitarra* é uma sequência curta de notas ou fragmentos de frases musicais que os guitarristas frequentemente utilizam para ornamentar uma melodia, frasear ou improvisar dentro de uma música. Esses *licks* podem ser compostos por poucos segundos de música e são frequentemente usados como “pegadinhas” ou “truques” que ajudam a criar um efeito musical expressivo ou característico dentro de um solo ou acompanhamento.

intervalares para constituir um *lick*, deslocando a acentuação rítmica para criar a “quebração” típica dos desafios de chorões, e ao mesmo tempo pode também soar como uma brincadeira. Logo abaixo (nas figuras 42 e 43) podemos observar exatamente o momento onde essa tópica acontece.

Figura 42 – Tópica Brejeiro – Improviso em “O Barquinho”



Fonte: Cortez (2025)

Figura 43 – A tópica pode ser ouvida no *link* abaixo



Fonte: Cortez (2025). Disponível em: <https://youtu.be/zYVinlbwyAM>

Outra tópica encontrada é a Época de Ouro, que, segundo Piedade (2013), se configura como:

O universo de tópicos época-de-ouro inclui floreios melódicos das antigas modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras. A execução de traços destas melodias ornamentadas evoca a simplicidade, a singeleza e o lirismo do Brasil antigo. Este Brasil profundo se expressa em floreios melódicos em certas frases, padrões harmônicos, ornamentação típica (muitas apojeturas e grupetos) que estão fortemente presentes nas modinhas, polcas, no choro e, a partir daí, em vários outros repertórios de música brasileira, e mesmo em segmentos de obras de um estilo completamente diferente do ambiente época-de-ouro [...]. Trata-se aqui do verdadeiro esquecimento dos conflitos originários e da evocação do mito de origem segundo o qual o autêntico, o puro, a verdadeira musicalidade brasileira se perdeu nas sombras do passado mas pode ser reavivada por meio destas figurações época-de-ouro (p. 14)

No repertório de Nelson Faria selecionamos a composição intitulada “Juliana”, presente em vários álbuns de Nelson, sempre gravada com arranjo e instrumentações distintas, porém, para ilustrá-la escolhemos o fonograma contido no seu álbum “Três/Three” lançado

em 2000, utilizando a instrumentação guitarra elétrica, contrabaixo e bateria. Aqui podemos ver a tónica Época de Ouro por meio da utilização de *rubato* em algumas notas da melodia do tema. Podemos notar, também, alguns outros musemas como a utilização de *glissando*, evocando um sentimento de nostalgia, advindos de repertórios de choro e modinhas. Na figura abaixo, temos a partitura original da obra. Porém, para clareza com relação à presença da tónica, se faz necessária a audição, a partir das figuras 44 e 45 onde podemos ver o trecho escrito e ouvir a tónica, haja vista que os musemas que a definem (artifícios de interpretação, dinâmica, etc..), não estão escritos.

Figura 44 – Tónica Época de Ouro – Juliana

Fonte: Faria (2004, p. 20)

Figura 45 – A tónica pode ser ouvida no *link* abaixo



Fonte: Cortez (2025). Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/yKtaB40jRMg>

Outro exemplo dessa tónica no repertório de Faria se encontra na composição “Mr, Albam”, música composta por Nelson em homenagem ao seu professor de arranjo Many Albam. O fonograma aqui analisado encontra-se em seu álbum autointitulado, lançado em 2003. O arranjo analisado conta instrumentação reduzida, em formato de duo composto por violão de *nylon* e clarinete, executado por Paulo Moura. Nelson utiliza bastante idiomatismos do violão, elaborando um arranjo com caráter de peça utilizando a técnica de *chord melody*, Paulo Moura acentua a melodia da composição executando-a ao clarinete junto com violão.

Os musemas que caracterizam a tónica Época de Ouro se encontram durante toda a composição, e são novamente a utilização de *rubato*, e *glissando* em algumas notas da

melodia, tanto da parte A do tema quanto na B. Além disso, a composição é caracterizada por Faria como valsa brasileira, principalmente devido ao compasso ternário utilizado na obra. No entanto, utilizando o modelo de comparação entre objetos de Phillip Tagg (2003), podemos identificar que a estrutura melódica remete as melodias de choro tradicional, evocando sentimentos de nostalgia que são intensificados pelos timbres de violão e clarinete que podem remeter a instrumentação característica do choro. Ademais, é possível observar na harmonia da obra, harmonizações com notas de extensão que podem remeter ao universo do jazz, principalmente em baladas com “*Stella by Starlight*”,⁴⁹ configurando assim outro exemplo de fricção de musicalidades. Logo abaixo (Figuras 46 e 47) segue trecho da partitura da obra com o *link* para audição.

Figura 46 – Tópica Época de Ouro – “Mr. Albam

The image shows a handwritten musical score for the piece "Mr. Albam". The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of several staves of music with chords written above the notes. The chords include A7(9), D7(b9), G7M, E7(b9), A7(9), A7(9), G6, D7(b9), A G(9), E7(9), Bb6, D7(9), D7(b9), Gb6, E7(9), D7(b9), F#m, F#m/E, D7M, C#7(b9), F#b6, D7(9), F7(b9), Bb7M, Bb6, C#7(b9)/Gb, F7(b9), Bb7M, Bb6, C#7(9), F7(b9), Bb7M, F#7/A, G#7(b9), F#7(9), E7(b9), A7alt, D#7(b9), G7(b9), C#7(b9), F7(b9), D7(9), G(9), and E7(9). The score is divided into measures, with bar numbers 1, 6, 12, 17, 23, 29, and 35 indicated at the beginning of their respective staves.

Fonte: Faria (2004, p. 30)

⁴⁹ Como referência pode-se ouvir a gravação de Miles Davis no álbum “*Kind of Blue*”. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4zxd4tiXPIWMqoJltbVTbE?si=43ee100bc8a64ca6>

Figura 47 – A tónica pode ser ouvida em:



Fonte: Cortez (2025). Disponível em: <https://youtube.com/shorts/VtN0tPX72fM>

O terceiro conjunto de tónicas que abordaremos é a Tónica *Bebop*. Trata-se de um termo que envolve a referência ao jazz, caracterizada por *musemas* que podem ser elementos melódicos pertencentes ao idiomatismo desse estilo. Pode-se destacar como exemplo o uso de padrões e convenções específicas, incluindo notas de aproximação cromática características, muitas vezes usadas dentro de arpejos, fraseados inspirados em Charlie Parker e a aplicação de escalas e frases *outside*, ou seja, fora da tonalidade ou do acorde de referência no momento. No cenário internacional, o *bebop* está associado principalmente ao jazz dos anos 1940 e a figuras icônicas como Charlie Parker, Dizzy Gillespie e Thelonious Monk. Entretanto, entre os músicos brasileiros, o termo designa um conjunto de tónicas jazzísticas que surge de um diálogo intenso entre a musicalidade brasileira e o jazz norte-americano (Bastos e Piedade, 2007, p. 9).

No repertório de Faria, essa talvez seja a tónica mais freqüente, creditamos isso ao período de estudos que o músico passou no GIT, reafirmando sua aproximação com o jazz. Na figura abaixo (Figura 48) podemos observar a ocorrência dessa tónica no improviso de Nelson na música “Brooklyn High”, também presente no álbum “Ao vivo em Frankfurt”. Aqui, ela se caracteriza pelo uso das aproximações cromáticas, além da sonoridade da colcheia “swingada⁵⁰” do jazz, além de um fraseado rápido ao estilo Charlie Parker.

⁵⁰ A colcheia swingada é uma característica rítmica marcante do jazz que se refere à maneira como as colcheias são executadas, especialmente em estilos como *swing* e *bebop*. Em vez de serem tocadas de forma reta (divididas igualmente no tempo, como acontece na música clássica ou pop), as colcheias swingadas possuem um padrão desigual, conferindo à música um balanço característico.

Figura 48 – Tópica *Bebop* – Brooklyn High



Fonte: Cortez (2025)

Figura 49 – A tónica pode ser ouvida em



Fonte: Cortez (2025). Disponível em: <https://youtu.be/LwKBeSOlqgE>

Outro exemplo da Tópica *Bebop* no repertório de Nelson ocorre na faixa “The Fool On The Hill”, composição de John Lennon e Paul McCartney, gravada por Faria no álbum “Beatles – Um Tributo Brasileiro” lançado em 1998. A faixa está arranjada com ritmo de bossa nova e conta com instrumentação de quarteto formado por Nelson Faria violão de *nylon*, José Namem no teclado, Bororó no contrabaixo e Marcos Suzano nas percussões. Nesse exemplo temos duas frases que contem idiomatismos do *bebop* no estilo disseminado por Charlie Parker,⁵¹ como as aproximações cromáticas, a colcheia *swingada*, além da execução rápida. Abaixo (Figuras 50 e 51) podemos observar as duas frases intercaladas por um motivo que as unem, além de conter em sua finalização a *blue note*, remetendo ao universo do blues, que abordaremos adiante.

⁵¹ Como referência, indicamos a faixa “Donna Lee” de Charlie Parker. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2u9OxJTn3Of4aMYp9K71kE?si=8659abc48edc4120>

Figura 50 – Tópica *Bebop* em “The Full On The Hill”



Fonte: Cortez (2025)

Figura 51 – A tónica pode ser ouvida em:



Fonte: Cortez (2025). Disponível em: <https://youtu.be/SNQINoolwNM>

Outro conjunto de tónicas mapeadas por Bastos e Piedade (2017, p. 03) são as Tónicas Nordestinas. Esse conjunto de tónicas remete à rica musicalidade do nordeste brasileiro, evidenciada pelo destaque à escala mixolídia e, em menor grau, à dórica, completamos aqui também com o uso da escala lídia b7, popularmente conhecida como “escala nordestina” devido a sua sonoridade característica. Ainda segundo os autores, observa-se uma grande variedade desse conjunto de tónicas no repertório do jazz brasileiro, reflexo da relevância dessa tradição musical para a música brasileira. Como exemplo, os autores apresentam a “cadência nordestina”, que consiste em uma frase de encerramento estruturada na sequência 2-1-6-1-1 um elemento claramente utilizado de forma retórica no jazz brasileiro e em diversos outros repertórios.

No repertório de Faria podemos observar a ocorrência dessa tónica na composição “Baião Por Acaso”, gravada no primeiro álbum de Nelson “Ioio”, lançada em 1996. Logo abaixo (Figuras 52 e 53) podemos conferir a presença de musemas que a configuram, como a utilização da escala mixolídia na construção da melodia da primeira parte do tema, além da

repetição da ultima nota dos motivos melódicos curtos que compõem a estrutura melódica do trecho. Vale destacar o ritmo executado pela bateria, baixo e piano fazendo uma levada de baião, que no caso do jazz brasileiro também pode ser considerado um musema que reforça a tópica.

Figura 52 – Tópica Nordestina em “Baião Por Acaso”

The musical score for 'Baião Por Acaso' is presented in a single system with six staves. The first staff shows a melodic line starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Above the first two notes are handwritten chords: E7(11) and G7(11). The second staff continues the melodic line with quarter notes D5, E5, F5, and G5, with handwritten chords E7(11) and F#7(9b5) above. The third staff shows a rhythmic pattern of eighth notes: G5, A5, B5, C5, D5, E5, F5, G5, with handwritten chords F#7(9b5) and D7(9) above. The fourth staff continues the rhythmic pattern with quarter notes G5, A5, B5, and C5, with handwritten chords F#7(9) and D7(9) above. The fifth staff shows a rhythmic pattern of eighth notes: G5, A5, B5, C5, D5, E5, F5, G5, with handwritten chords G7/O and D7(9) above. The sixth staff shows a rhythmic pattern of eighth notes: G5, A5, B5, C5, D5, E5, F5, G5, with handwritten chords D7(9) and E7/O above. A double bar line is present after the fourth staff, and a '1 A TEMPO' marking is above the fifth staff. The score is numbered 1, 5, 9, 13, 17, and 21 at the beginning of each staff.

Fonte: Faria (2004, p. 7)

Figura 53 – A tópica pode ser ouvida em:



Fonte: Cortez (2025). Disponível em: <https://youtube.com/shorts/2S1vDloX-2c>

Outro exemplo da ocorrência da tópica Nordestina é no improviso de Nelson no fonograma “Paisagem Brasileira”, composição de Gilson Peranzetta gravada no álbum “Buxixo” de 2009 em duo de piano e violão de cordas de nylon. Nesse exemplo a tópica ocorre devido principalmente a utilização da escala lídia b7, emulando a sonoridade nordestina muito presente em repertórios como de Hermeto Paschoal e Heraldo do Monte. Nelson executa uma frase no início do trecho selecionado já dando ênfase ao modo utilizado,

durante todo o trecho é possível observar a presença da escala. Além disso, o trecho também contém motivos melódicos curtos com repetições de notas, aqui no caso, as repetições aparecem no início dos motivos. Portanto, podemos conferir a presença dos musemas supracitados no áudio e na transcrição abaixo (Figuras 54 e 55).

Figura 54 – Tópica Nordestina em “Paisagem Brasileira”



Fonte: Cortez (2025)

Figura 55 – A tópica pode ser ouvida em:



Fonte: Cortez (2025). Disponível em: https://youtu.be/r1hpZazjw_o

Ademais, temos as ocorrências da Tópica *Blues* e da Tópica *Rock*. A primeira se configura por remeter ao universo do blues americano, bastante freqüente no repertório do guitarrista. Na guitarra podemos encontrar alguns idiomatismos que caracterizam esse estilo como os artifícios de interpretação do *Bend*, e principalmente pela utilização da escala pentatônica com a presença da *blue note*, além de alguns *licks* característicos do estilo para a construção de fraseado melódico ou harmônico que aqui consideramos como musemas que remetem a esse estilo. Essa tópica também pode aparecer com configurações rítmicas, emulando, por exemplo, a sonoridade do delta blues, do *Shuffle*, Texas blues, etc.

No exemplo abaixo (Figura 52 e 53), temos um exemplo dessa tópica no improviso de Faria para a música “Eu sei que vou te amar”, primeira faixa do álbum “Três/Three”, onde além da tópica encontrada no improviso de Faria, temos um bom exemplo de fricção de musicalidades (Piedade, 2005a), devido a sonoridade causada pelo ritmo do acompanhamento do contrabaixo e bateria, executando um partido alto em *triplets feel*, remetendo a sonoridade jazzística, e ao mesmo tempo brasileira do partido alto. Abaixo vemos a transcrição da tópica do improviso de Faria e também o link para a audição do trecho.

Figura 52 – Tópica *Blues*: Eu sei que vou te amar



Fonte: Cortez (2025)

Figura 53 – A tópica pode ser ouvida em



Fonte: Cortez (2025). Disponível em: <https://youtu.be/r5ZPfkhsNUk>

Outro exemplo da Tópica *Blues* no repertório de Faria acontece na improvisação do tema “Cor de Rosa” de autoria de Nico Assumpção, gravado no álbum “Três/Three” em formação de trio composto por guitarra, baixo e bateria. Nas figuras abaixo (Figuras 54 e 55)

podemos confirmar mais uma vez musemas como os *bends*, a utilização da escala pentatônica com o recurso da *blue note*, configurando a tónica, porém, ela aparece intercalada com a Tónica *Bebop*, enfatizando a retórica do trecho analisado. Para clareza do exemplo marcamos de cor vermelha a Tónica *Blues*, e na cor amarela a Tónica *Bebop*.

Figura 54 – Tónicas Blues e Bebop em “Cor de Rosa”

The image shows a musical score in 4/4 time with a tempo of 98. The score is divided into four staves. The first staff (measures 1-5) is marked with a red line and labeled 'Tónica Blues'. The second staff (measures 6-8) is marked with a yellow line and labeled 'Tónica Bebop'. The third staff (measures 9-11) is marked with a red line and labeled 'Tónica Blues'. The fourth staff (measures 12-14) is marked with a red line and labeled 'Tónica Blues'. The score includes various musical notations such as triplets, bends, and blue notes.

Fonte: Cortez (2025)

Figura 55 – A tónica pode ser ouvida em:



Fonte: Cortez (2025). Disponível em: <https://youtu.be/CDBXN0Qfx14>

Por sua vez, a Tónica Rock, como o próprio nome diz, faz referência ao universo do rock e seus subgêneros como o *heavy metal* por exemplo. Podemos identificá-la por meio da presença de alguns musemas como o uso de distorções no timbre da guitarra, principalmente o *drive* mais “sujo”. Além disso, também há o uso de uma dinâmica mais agressiva no fraseado

e a utilização da alavanca da guitarra de forma mais exagerada para produção de efeitos sonoros comumente encontrados nos repertórios de rock durante a década de 1980, devido à popularização de seu uso pelo guitarrista “Edward Van Halen”.⁵² Portanto, tal tópica se caracteriza não pelas notas tocadas em si, mas por musemas que ficariam inviáveis de transcrever em uma partitura convencional. Sendo assim, para ilustrar a tópica aqui mencionada, deixamos a gravação do recorte exato onde ela acontece (Figura 56). A tópica foi extraída do fonograma “Francisco”, composição de Milton Nascimento, presente no primeiro álbum de Nelson, “Ioiô”, onde podemos ouvir a tópica no solo do guitarrista.

Além disso, no mesmo exemplo, destacamos a ocorrência de uma tópica denominada por nós de “Tópica de Estilo Aprendido” derivada da tópica “*Learned Style*”. Agawu (1991, p. 32) define a tópica “*Learned Style*”, como uma tópica que remete a técnicas composicionais altamente estruturadas e disciplinadas, como o contraponto imitativo por exemplo. Esse estilo é frequentemente associado ao emprego de procedimentos composicionais, a exemplo dos contrapontísticos tradicionais, como a fuga e espécies de contraponto⁵³, dentre vários outros, que carregam uma conotação de pedagogia e uma alusão a tradições composicionais acadêmicas. Segundo o autor (Agawu 1991, p. 32), o *Learned Style* é apresentado como uma tópica musical que pode aparecer em várias formas, desde imitação entre instrumentos, como violoncelo e violino, até uma representação arquetípica com suspensões e ornamentos elaborados, adicionando uma camada de “significação pedagógica”, o que cria um sistema semiótico de segunda ordem. Assim, além de sua função musical direta, o *Learned Style* também se refere a um discurso mais amplo sobre o aprendizado e a tradição musical.

Como toda tópica tem um caráter transitório e temporário, que pode variar seu significado e interpretação de acordo com o período histórico e universo musical analisado, adaptamos essa tópica para o contexto da música brasileira contemporânea, e a identificamos como “Estilo Aprendido” remetendo-a a todos musemas que fazem alusão a algum estilo aprendido característico de outros músicos e compositores. Portanto, nesse mesmo exemplo

⁵² Como referência, indicamos a faixa “Eruption” gravada pelo guitarrista em 1978. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2tAeN2TKIQL0oSPXtARzBV?si=cf3b86ec0a0f486b>

⁵³ As espécies de contraponto (*species counterpoint*) se tratam de uma abordagem pedagógica e técnica para o estudo do contraponto musical, introduzida por Johann Joseph Fux em seu tratado *Gradus ad Parnassum* (1725). Esse método organiza o aprendizado do contraponto em etapas progressivas ou “espécies”, cada uma focada em desenvolver habilidades específicas na escrita contrapontística.

(Figura 56), podemos encontrar forte influência do guitarrista americano de jazz *fusion* “Frank Gambale”. Nelson conviveu com Gambale no período em que passou estudando no GIT, primeiro ambos enquanto alunos e, em sequência, após a contratação de Gambale pela escola, em uma relação de aluno e professor.

Nelson teve aulas com Gambale, um guitarrista considerado expoente na técnica de *sweep picking*.⁵⁴ É possível observar essa técnica na minutagem 0:45 do exemplo abaixo, onde Nelson executa um arpejo rápido, considerada aqui por nós, como uma Tópica de Estilo Erudito, quando podemos identificar claramente o estilo característico de um músico na música de outro. A tónica se configura na segunda camada, paralela a Tónica Rock, agindo simultaneamente a ela, ilustrando o que Agawu (1991) pontua, que podemos observar mais de uma tónica agindo simultaneamente, sendo umas mais evidentes e outras menos.

Figura 56 – Tónica Rock/ Tónica de Estilo Aprendido – Francisco



Fonte: Cortez (2025). Disponível em: <https://youtube.com/shorts/GtS0v5NgTJ8>

No repertório de Faria, a Tónica Rock aparece principalmente no início de sua carreira discográfica, devido principalmente sua aproximação com o rock no período que trabalhava tocando na banda de Cássia Eller. No exemplo aqui selecionado (Figura 57) temos a introdução do arranjo de “Já Deu Pra Sentir – Tutu” gravado no primeiro álbum de Cássia Eller autointitulado. No arranjo, uma junção da música de Itamar Assumpção com “Tutu” de Marcus Miller, vê-se a tónica ocorrendo novamente. Faria utiliza dos mesmos musemas do exemplo anterior, o drive, os bends e o uso da alavanca da guitarra em um longo solo de introdução do tema. Além disso, é possível perceber uma sonoridade voltada ao jazz fusion

⁵⁴ O *sweep picking* é uma técnica avançada de palhetada usada na guitarra, especialmente em estilos como rock, metal e jazz fusion, para executar passagens rápidas e fluidas, como arpejos, com eficiência e suavidade. A técnica consiste em deslizar a palheta em uma única direção (para baixo ou para cima) através de várias cordas, de forma contínua e controlada, ao invés de alternar a direção da palhetada para cada corda.

emulado pela frase com idiomatismos do jazz executado ao final da introdução, e pelos timbres dos outros instrumentistas da banda somados ao timbre de guitarra distorcida.

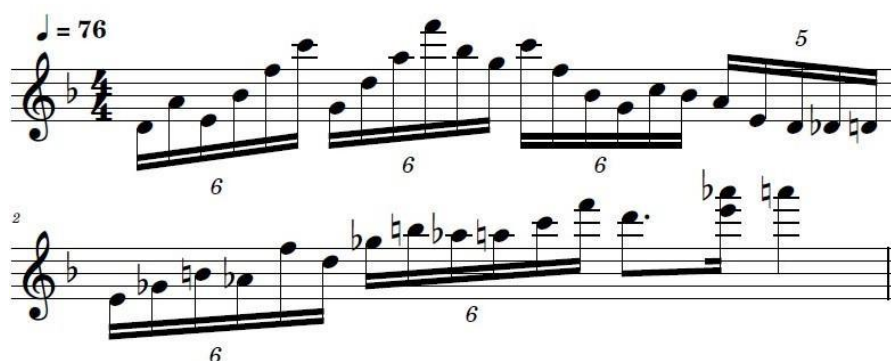
Figura 57 – Tópica Rock em “Já Deu Pra Sentir – Tutu”



Fonte: Cortez (2025). Disponível em: <https://youtube.com/shorts/y5sc8JL4F9A?feature=share>

Outro exemplo relevante é a ocorrência da Tópica de Estilo Aprendido na faixa “Vento Bravo” do “Nosso Trio. No trecho selecionado aqui é possível identificar o estilo de fraseado do guitarrista americano Joe Diorio no improviso de Nelson. No exemplo (Figuras 58 e 59), vemos uma frase construída a partir de uma abordagem mais intervalar do que escalar, no caso, em quintas, característica forte de Diorio.⁵⁵ Nelson em depoimento em seu canal no *Youtube*⁵⁶ chegou a afirmar que o guitarrista que mais o influenciou, e que talvez seja sua maior referencia na guitarra é Diorio. Portanto, não raramente podemos ver características do antigo mestre no universo musical de Faria, como é o caso do trecho no exemplo abaixo.

Figura 58 – Tópica de Estilo Aprendido em “Vento Bravo”



Fonte: Cortez (2025)

⁵⁵ Como referencia indicamos um álbum de Joe Diorio para audição. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/2GVoU3jirY6IdEgTjtxpPX?si=BvCTS6WfTnCR0nR_YLfxIQ

⁵⁶ Depoimento de Nelson Faria para o canal “Um Café Lá em Casa”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CIXA_v6Se4c

Figura 59 – A tónica pode ser ouvida em:



Fonte: Cortez (2025). Disponível em: <https://youtu.be/KzUehnjSq4Q>

Analisaremos em seguida uma transcrição/gravação de um improviso completo de Faria, com intuito fundamental de investigar o grau de retoricidade contido em sua improvisação. Segundo Piedade (2012) O conceito de retoricidade refere-se a uma qualidade inerente ao discurso, distinta da retórica clássica, que era entendida como uma técnica de produção discursiva associada à intenção comunicativa em situações específicas. A retoricidade, por sua vez, é vista como uma dimensão inevitável e constitutiva de qualquer discurso, envolvendo a argumentação como um elemento central da linguagem.

Ela se manifesta na música como um fator dinâmico e expressivo, que relaciona elementos estruturais e semânticos para causar impacto no ouvinte. Nesse contexto, a retoricidade é percebida tanto na construção de cadeias isotópicas, quanto na ocorrência de rupturas alotópicas, que introduzem novidade e surpreendem. Piedade (2012, p. 5) define Isotopia como “uma cadeia semântica marcada por um sistema de redundâncias, um conjunto redundante de categorias semânticas que torna possível a leitura narrativa”. Ainda segundo o autor, as tónicas musicais constituem os componentes fundamentais da isotopia, funcionando como seus alicerces e definindo o campo no qual se inserem. Em contraste, a figura retórica caracteriza-se por interromper a continuidade da cadeia isotópica, apresentando-se como um elemento alheio a ela. Essa ruptura, gerada pela alotopia, desencadeia um movimento interpretativo, ao romper expectativas e introduzir novidade no discurso. Assim, a retoricidade musical pode ser entendida como a densidade argumentativa presente em um trecho ou obra, com maior ou menor intensidade dependendo do efeito pretendido no público.

Em suma, podemos dizer que esse conceito amplia a análise musicológica ao integrar aspectos semânticos e pragmáticos, propondo que a música, enquanto discurso, é um agente comunicativo que articula *ethos*, *pathos* e *logos* para estabelecer conexões e significados compartilhados.

Logo abaixo (Figura 60 e 61) trazemos a análise da improvisação de Nelson no fonograma “Incompatibilidade de Gênios”, gravado no álbum “Ao Vivo em Frankfurt”. No exemplo apresentado a seguir, observamos a presença de diferentes tópicos musicais destacadas de forma cromática: a Tópica *Bebop* em amarelo, a Tópica *Blues* em vermelho, a Tópica de Estilo Aprendido (inspirada em Joe Diorio) em verde e a Tópica Brejeiro em azul. Essas tópicos são articuladas e intercaladas ao longo do improviso do músico, evidenciando a retoricidade que permeia sua abordagem interpretativa. Em consonância com Piedade (2011, p. 105), podemos considerar o improviso um grande exemplo de fricção de musicalidades. Segundo o autor, no jazz brasileiro ou a música instrumental, é possível identificar uma relação característica com o jazz norte-americano que se configura como simultaneamente tensa e integradora, marcada tanto pela proximidade quanto pelo distanciamento. Na música de Faria a interação entre as musicalidades brasileiras e norte-americanas pode ser considerada hibridismo contrastivo, no qual as tópicos musicais, evidenciadas nos temas e improvisações, revelam uma fricção entre diferentes tradições musicais.

Ainda segundo o pesquisador, ao longo da história da música, observa-se um contínuo processo de fricção e fusão entre musicalidades distintas, onde tópicos, estilos e gêneros contrastantes se encontram e se transformam, originando novas formas musicais com identidades próprias, que, por sua vez, podem se amalgamar em novas configurações (2011, p. 105). Ressalta-se, contudo, que os trechos do exemplo referido não marcados com a presença de tópicos não implicam necessariamente em sua ausência, mas sim que estas ainda não foram identificadas.

Figura 60 – Análise do improviso completo em “Incompatibilidade de Gênios”

The musical score is presented in a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It is divided into eight measures, each with a specific chord and style label:

- Measure 1:** Chord Am^9 . The style is labeled "Tópica Brejeiro" (highlighted in blue).
- Measure 5:** Chord Dm^9 . The style is labeled "Tópica Brejeiro" (highlighted in blue).
- Measure 9:** Chord $G7(\flat 9)$. The style is labeled "Tópica Blues" (highlighted in red).
- Measure 13:** Chord $Cmaj7$. The style is labeled "Tópica Blues" (highlighted in red).
- Measure 17:** Chord $G\flat 7(\flat 11)$. The style is labeled "Tópica Blues" (highlighted in red). This measure includes a "(SIMILE)" instruction and a sequence of eighth-note patterns with fingering numbers 1 and 2.
- Measure 21:** Chord $Fmaj7$. The style is labeled "Tópica Blues" (highlighted in red).
- Measure 25:** Chord $Bm7(\flat 5)$ and $E7$. The style is labeled "Tópica Blues" (highlighted in red).
- Measure 29:** Chord Am^9 . The style is labeled "Tópica Bebop" (highlighted in yellow).

2:30 Am⁹ ② ③

Tópica Bebop

37 Dm⁹ ③

Tópica de Estilo Aprendido

41 G7/4(b9)

43 G7(b9)

45 Cmaj7

Tópica de Estilo Aprendido

49 Gb7(#11)

Tópica de Estilo Aprendido Tópica Bebop

51 (b) (b)

53 Fmaj7 Tópica Bebop

57 Bm7(b5) E7

61 Am⁹ Tópica Blues Am⁹

Figura 61 – O áudio analisado pode ser ouvido em:



Fonte: Cortez (2025) Disponível em: https://youtu.be/rR_wFrgtTEg

Deste modo, o presente capítulo procurou delinear um mapeamento crítico da discografia de Nelson Faria, articulando a teoria das tópicas, com base em autores como Piedade (2005a, 2005b, 2007, 2011, 2012), (Ratner (1980), Agawu (1991) e Hatten (2004), às contribuições de Phillip Tagg (2003) no campo da análise da música popular. A teoria das tópicas transcende a análise de gêneros e estilos, abrangendo uma gama ampla de aspectos semânticos presentes no discurso, incluindo o discurso musical. No entanto, o enfoque desta pesquisa concentrou-se na investigação dos processos de hibridização de elementos provenientes de diferentes estilos, restringindo nossa abordagem a essas particularidades. Cabe destacar que as tópicas também permitem explorar outros níveis de significação, ampliando as possibilidades analíticas e interpretativas dentro de contextos discursivos variados. Portanto, sem querer esgotar as possibilidades analíticas, nossos esforços buscaram não apenas identificar as tópicas musicais presentes no repertório do guitarrista, mas também compreender como tais elementos se manifestam em suas composições e improvisações, revelando os processos de hibridização que caracterizam sua obra.

A investigação fundamentou-se em exemplos concretos, por meio da apresentação de excertos de partituras e registros em áudio, estes últimos disponibilizados em formatos digitais para facilitar o acesso e a análise. Além disso, foi possível examinar detalhadamente aspectos como a ocorrência de musemas, a abordagem idiomática de Nelson Faria e as escolhas timbrísticas e instrumentais que reforçam sua identidade musical. As análises permitiram não apenas revisitar tópicas já reconhecidas na literatura, como as Tópicas *Bebop*, *Brejeiro*, *Época de Ouro* e *Nordestina*, mas também propor novas categorias, a exemplo das Tópicas *Rock*, *Blues* e de *Estilo Aprendido*, sendo essa última uma dweivação da tópica *Leanerd Style* já existente no contexto da música do período clássico e romântico, no entanto a adaptamos para o contexto da música popular brasileira contemporânea dando ênfase ao seu aspecto pedagógico. Esse esforço metodológico buscou ampliar o escopo interpretativo sobre

o repertório de Faria, posicionando-o como uma síntese entre tradição e inovação no contexto da música popular brasileira.

Dessa forma, ao tensionar perspectivas analíticas oriundas de diferentes tradições musicológicas e aplicá-las a um corpus específico, este trabalho visou contribuir para uma compreensão mais aprofundada dos processos simbólicos e estilísticos que informam a produção musical contemporânea. A partir dos resultados apresentados, torna-se evidente que a obra de Nelson Faria não apenas reflete uma identidade musical híbrida, mas também se constitui como um território fértil para investigações futuras no campo da etnomusicologia e da musicologia popular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo buscou lançar luz sobre a vida e obra de Nelson Faria, preenchendo uma lacuna relevante na pesquisa musicológica brasileira, particularmente no campo da música instrumental e da história da guitarra elétrica no Brasil. A partir de uma abordagem interdisciplinar que conciliou métodos historiográficos, biográficos e analíticos, foi possível demonstrar que Faria se destaca como um protagonista na construção de um estilo musical híbrido, que transita com fluidez entre diferentes tradições musicais, como a música popular brasileira e o jazz amalgamando-as.

As produções discográficas e didáticas de Nelson Faria representam marcos consideráveis no desenvolvimento da música instrumental ou jazz brasileiro, reafirmando sua posição como um dos expoentes mais destacados da música brasileira e internacional. Suas gravações, marcadas pela sonoridade híbrida, são testemunhos de sua versatilidade musical, conseguindo transitar entre a sofisticação do jazz, a elegância da bossa nova e a riqueza da música brasileira em seu sentido mais amplo, híbrido por consequência. Faria, assim, não apenas perpetua a tradição musical de seu país, mas também se firma como uma figura de relevância global, reverenciada tanto por sua habilidade no palco quanto por sua sensibilidade artística.

Por meio de nossas análises foi possível observar que sua carreira solo instrumental se perpetuou predominantemente no âmbito do mercado independente, salvo raras exceções, seus álbuns foram concebidos por intermédio de iniciativa pessoal sem incentivo de grandes gravadoras, conferindo-os muitas vezes um caráter artesanal, sempre com um viés colaborativo e agregador. Ademais, Nelson procurou trabalhar concomitantemente em três facetas distintas: o músico acompanhador e de estúdio, sua carreira solo instrumental e o seu lado educador. Tal fato chama-nos a atenção, principalmente pela maneira como o guitarrista intercambiou essas facetas, criando oportunidades para trabalhos em todas as frentes, capitalizando as oportunidades que lhe eram apresentadas em situações distintas de forma que nenhuma dessas três facetas fosse deixada de lado.

No campo pedagógico, os livros de Nelson Faria se apresentam como importantes pilares para o ensino e o aprendizado da música instrumental. Sua produção literária transcende o simples caráter de material didático, funcionando como um elo entre o músico iniciante e a complexidade das tradições musicais brasileiras e internacionais. Lançados em períodos históricos onde as informações contidas nas obras eram muitas vezes inéditas no

Brasil, sua relevância se faz não só pelo ineditismo, mas principalmente por seu caráter de construção de uma “escola” para guitarristas e violonistas interessados no processo de aprendizagem. Ao explorar com profundidade questões como a performance, a interpretação e a teoria musical aplicada, o conjunto de sua obra oferece aos leitores não só uma visão técnica das formas e estilos musicais, mas também uma abordagem mais holística, que propicia uma compreensão integral da música.

Essas obras didáticas, com especial ênfase nos gêneros do jazz, da bossa nova e da música popular brasileira em geral, exemplificam a capacidade de Faria em articular sua vasta experiência prática com uma abordagem educativa fundamentada em rigor teórico. Elas são recursos valiosos tanto para o aprendizado formal quanto para a prática autônoma, fornecendo ferramentas que auxiliam na construção de uma técnica apurada, ao mesmo tempo em que incentivam a reflexão sobre as nuances estilísticas e culturais que permeiam as sonoridades da música brasileira, em específico o jazz brasileiro. Ao reunir tais aspectos, Faria não só enriquece a educação musical, mas também expande seu impacto, propiciando um legado que reverbera em diversas gerações de músicos ao redor do planeta.

Ainda no plano didático, sua contribuição se apresenta como uma síntese entre experiência prática e reflexão teórica, consolidando-se como referência pedagógica tanto no Brasil quanto no exterior. Sua obra literária, a plataforma de cursos *online* e o programa “Um Café Lá em Casa” emergem como sistemas distintos para a disseminação de conhecimentos sobre música brasileira, atingindo diferentes públicos e fomentando o diálogo entre músicos, educadores e apreciadores.

Ao longo dos capítulos, estruturados para abordar desde a trajetória inicial do guitarrista até a análise de sua produção discográfica e didática até o ano de 2015, foi possível observar que o processo de hibridização entre o jazz e a música brasileira na obra de Nelson se desenvolveu por meio da improvisação, um elemento central em sua abordagem musical. No entanto, esse processo não se limita à esfera puramente estética, mas se associa a um expressivo senso de empreendedorismo, que possibilitou a construção de uma trajetória artística prolífica. Nesse percurso, Nelson Faria assume um papel de intermediador entre o jazz e a música popular brasileira, atuando como um agente de convergência entre essas tradições musicais. Sua atuação como educador e instrumentista contribuiu significativamente para a difusão da linguagem jazzística no Brasil, consolidando-se como um dos principais responsáveis pela adaptação e disseminação dos princípios da improvisação jazzística no

contexto brasileiro. Essa contribuição foi determinante para o sucesso de seu material didático, que se tornou uma referência no ensino de música no país.

Além disso, a figura de Nelson Faria como mediador entre culturas musicais se evidencia não apenas em sua produção artística e pedagógica, mas também em sua extensa rede de contatos no meio musical. Essa característica se reflete de maneira expressiva no programa “Um Café Lá em Casa”, no qual sua habilidade musical se alia novamente ao seu senso de empreendedorismo. A iniciativa, que reúne músicos de diversas trajetórias e formações, não apenas fortalece os laços entre diferentes tradições musicais, mas também evidencia a relevância de Nelson Faria como um articulador no cenário da música brasileira e internacional. Dessa forma, sua atuação transcende os limites da performance instrumental, consolidando-se como uma ponte entre linguagens musicais distintas e como um agente essencial na difusão do jazz e da música popular brasileira.

Ressaltamos ainda que Faria continua em plena atividade profissional. Apesar de termos contemplado, nesse trabalho, suas produções até ao ano de 2015, sua carreira vai bem mais além. Suas produções continuam a pleno vapor até o momento em que esta dissertação foi escrita, lançando materiais novos no campo das produções musicais, realizando cursos e workshops pelo Brasil e pelo mundo e, de forma intensa, trabalhando em seu canal no *Youtube* e em sua plataforma de cursos *online*. Assim, Nelson Faria continua expandindo seu legado na música brasileira.

Ao explorar os hibridismos presentes na obra de Nelson, este trabalho procurou não apenas interpretar sua produção musical, mas também situá-la em um contexto mais amplo de transformações socioculturais que caracterizam a história da música brasileira contemporânea. A análise dos musemas e tópicos em seu repertório permitiu demonstrar como o músico traduz em sua performance e criação um encontro dinâmico entre tradição e inovação. Assim, este estudo não apenas busca contribuir para preencher possíveis lacunas de análises mais aprofundadas sobre a música instrumental brasileira, como também impulsionar possibilidades de pesquisa que dialoguem com outras vertentes da musicologia popular e da etnomusicologia, enriquecendo dessa forma os debates da área.

Portanto, a trajetória de Nelson Faria aqui sistematizada e analisada reafirma a riqueza e a complexidade da música instrumental brasileira, ao mesmo tempo em que enfatiza a importância de se investigar com profundidade as contribuições de artistas que, como ele, moldam e expandem os horizontes culturais de nossa sociedade. A relevância da obra de

Nelson Faria transcende os limites do estudo acadêmico, evidenciando-se em sua capacidade de inspirar novas gerações de músicos e de ressignificar a própria identidade da música brasileira no cenário global.

REFERENCIAS

- AFIUNE JÚNIOR, Felício José. **Mestre gamela: trajetória e reflexões sobre uma escola de violão popular**. 2019. 181 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.
- ANDRADE, Mário. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins, 1975
- ANDRADE, Mário. **Dicionário musical brasileiro**. São Paulo: Editora USP, 1989.
- ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1972.
- BAHIANA, Ana Maria. **Música instrumental: o caminho do improviso à brasileira**. Anos 70: 1–Música popular, 1979.
- BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois**. Rio de Janeiro: Editora SENAC Rio, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu de C. **O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro**. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. Brasília: ANPPOM. 2006.
- BERENDT, Joachin E. **O jazz do rag ao rock**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOMFIM, Wanderson Ferreira. **Nelson Faria: desafios iniciais na sua formação como músico e professor de guitarra**. 2016. Publicado em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/14724> Acesso em: 13/06/2024
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia Das Trocas Simbólicas**. Tradução Sergio Micelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- BORDA, Rogério. **Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.
- BORDIEU, Pierre. **Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.
- BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. 3. ed. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2009.
- CANCLINI, Néstor García; HÍBRIDAS, N. **Culturas. Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2019.
- CAPELAS, Bruno. Discografia comentada: Cássia Eller. *In: Scream and Yell*. [S. l.], 9 mar. 2015. Disponível em: <https://screamyell.com.br/site/2015/03/09/discografia-comentada-cassia->

[eller/#:~:text=Lan%C3%A7ado%20em%201990%2C%20o%20primeiro,%E2%80%9CRubens%E2%80%9D%2C%20do%20Prem%C3%AA. Acesso em: 10 dez. 2024.](#)

CARAVEO, Saulo Christ. **Uma breve história da guitarra elétrica: a conquista acadêmica no Brasil**. Encontro Regional Norte da ABEM, v. 9, 2016.

CARVALHO, Guilherme Paiva. **Identidade, cultura e música em Brasília**. Ciências Sociais Unisinos, v. 51, n. 1, p. 10-18, 2015.

CASTELLO BRANCO, Marta; CORTEZ, Alexandre da Silva. **Mutatis Mutandis. Nelson Faria entre rotas da mudança musical**. [no prelo]. 2024.

CASTRO, Guilherme A. S.. **Guitarra elétrica: entre o instrumento e a interface**. In: Anais do XVII Congresso da Anppom, São Paulo, 2007.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Seminários. (Col. O nacional e o popular na cultura brasileira)**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação. Vols. 1 e 2**. São Paulo: Lumiar, 1988.

COELHO, Frederico. **A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna " música popular" de Torquato Neto**. Revista Estudos Históricos, v. 2, n. 30, p. 129-146, 2002.

COKER, Jerry. **The Jazz Idiom**. E. Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1978. Coleção Revista da Música Popular. Rio de Janeiro, Funarte: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

CORTEZ, Alexandre da Silva. **Nelson Faria e as tópicos no jazz brasileiro: um estudo de caso**. Revista Gênero e Interdisciplinaridade, v. 4, n. 05, p. 510-527, 2023.

DE OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira. **Tropicalismo, Terra em Transe, O Rei da Vela... negação à guitarra... pois é, diz Caetano, uma atitude antropofágica**. Voz e Cena, v. 3, n. 01, p. 166-184, 2022.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. FAPESP, 2000.

FARIA, Nelson. **A arte da Improvisação**. Irmãos Vitale, 1991.

FARIA, Nelson. **Acordes Arpejos E Escalas**. Irmãos Vitale, 1999.

FARIA, Nelson. **Nelson Faria Cifra e Melodia**. Nossa Música Prod. Mus. Ltda, 2004.

FARIA, Nelson. **Harmonia Aplicada ao Violão e à Guitarra**. Irmãos Vitale, 2009.

FARIA, Nelson. **The Brazilian guitar book**. " O'Reilly Media, Inc.", 2011.

FARIA, Juliana. **Um café La em casa – um banquete para MPB**. Entrevista concedida a Carlos Motta. Jornal GGN. Meio digital. 07 de Nov. 2017. Disponível em:

<https://jornalggn.com.br/musica/um-cafe-la-em-casa-um-banquete-para-a-mpb/> Acesso em: 22/10/2023

FERNANDES, Dmitri Cerboncini; SANDRONI, Carlos (ed.). **Música & ciências sociais: para além do descompasso entre arte e ciência**. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

FREITAS, Paulo S. R. **Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações entre os acordes na Harmonia Tonal**. São Paulo: UNESP, 1995.

GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da Bossa Nova**. São Paulo: UNESP, 1994.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GONZÁLEZ, R.; PABLO, Juan. **Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos**. Revista musical chilena, v. 55, n. 195, p. 38-64, 2001.

GREENE, Ted. **Chord Chemistry**. 1. ed. Los Angeles: Alfred Music, 1971

GREENE, Ted. **Modern Chord Progressions: Jazz & Classical Voicings for Guitar**. Los Angeles: Alfred Music, 1981.

GRIDLEY, Mark. **Jazz Styles - History & Analysis**. Englewood Cliffs, New Jersey: P. Hall, 1988.

GUERZONI, Felipe Boabaid. **A arte da improvisação de Nelson Faria: influências na pedagogia da música popular brasileira**. 2014.

GUEST, Ian. **Arranjo**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. 3 Vols.

GUEST, Ian. **Harmonia-Metodo Pratico**. Irmãos Vitale, 2006. 3 Vols.

HICKS, Patrick; HICKS, Paula et al. **Trading Fours: The Golden Years of Musicians Institute**. Los Angeles: MI Press, 2020.

LIMA, Irlan Rocha. Os anos 1980 em Brasília foram marcados por bares, de onde surgiram grandes nomes da música. **Correio Braziliense**, 3 abr. 2010. Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/04/03/interna_diversao_arte,183600/os-anos-1980-em-brasilia-foram-marcados-por-bares-de-onde-surgiram-grandes-nomes-da-musica.shtml. Acesso em: 20 nov. 2024.

JEZZINI, Jhanaina Silva Pereira. **Antropofagia e Tropicalismo: identidade cultural? Visualidades**, Goiânia, v.8, n.2, 49-73, jul-dez 2010.

KOELLREUTEUR, H. J.. **Harmonia Funcional, Introdução a teoria das funções harmônicas**. São Paulo: Ricordi, 1980.

- LA RUE, Jan. **Guidelines for Style Analysis**. New York: Norton Company, 1970
- LEVY, Deborah Weiterschan. **A hibridação do Brazilian Jazz e o processo de modernização do país na década de 1980**. Anais do SIMPOM, n. 4, 2016.
- LEVY, Deborah Weiterschan. **O “Brazilian Jazz” na década de 1980 no eixo Rio-São Paulo**. 2016. Dissertação de Mestrado.
- MANGUEIRA, Bruno Rosas. **Concepções Estilísticas De Helio Delmiro: Violão E Guitarra Na Musica Instrumental Brasileira**. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes. Unicamp, Campinas, 2006.
- MELO, Davi; BRANCO, Marta Castello. **Idiomatismo Violonístico e Construções Identitárias na Obra de Lula Galvão**. Revista Vórtex, v. 8, n. 3, 2020.
- MELO, Rurion Soares. **O “popular” em Egberto Gismonti**. In: Novos Estudos CEBRAP nº 78, São Paulo, 2007.
- MENDONÇA, Gustavo da Silva Furtado. **A guitarra elétrica e o violão – o idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali**. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2006
- MIRKA, Danuta (Ed.). **The Oxford handbook of topic theory**. Oxford Handbooks, 2014.
- MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. **Musica instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo som da gente**. Campinas: UNICAMP, 2005. Dissertação de Mestrado.
- NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. In: Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM. 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. **MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)**. Estudos avançados, v. 24, p. 389-402, 2010
- NATTIEZ, Jean-Jacques; SAMPAIO, Revisão de Luiz Paulo. **Modelos lingüísticos e análise das estruturas musicais**. Per Musi-Revista Acadêmica de Música, v. 9, p. 5-46, 2004.
- NAVES, Santuza Cambraia. **A Canção Crítica**. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSO, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. pp. 289-298
- NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- NUNES, Brasilmar Ferreira. **Brasília, a fantasia corporificada**. Paralelo 15, 2004.

PERSINGER, Shawn. **The 50 Greatest Guitar Books**. 1. ed. [S.l.]: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo; FALQUEIRO, Allan Medeiros. **A retórica musical da MPB: uma análise de duas canções brasileiras**. DAPesquisa, v. 2, n. 4, p. 463-471. 2007^a

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical**. Revista eletrônica de musicologia, v. 11, p. 1-15, 2007b.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades**. Opus, v. 11, n. 1, p. 197-207, 2005a.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Música e Retoricidade**. In: Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, 4., 2012, ribeirão preto. anais... Ribeirão Preto: USP, 2012. p. 1-9

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Música Popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira**. Revista Da Pesquisa, v. 1, 2005b.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas**. Per Musi, p. 103-112, 2011.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo; DUWE, Menan Medeiros. **Projeto de Pesquisa Estudos em análise musical e musicologia: da estrutura do texto musical ao contexto sócio-cultural e histórico**. DAPesquisa, v. 4, n. 6, p. 478-488. 2009

PRESTA, José Fernando. **A improvisação guitarrística de Olmir Stocker "Alemão"**. Campinas: UNICAMP, 2004. Dissertação de Mestrado.

REILY, Suzel Ana. **Hybridity and segregation in the Guitar Cultures of Brazil**. In: Guitar Cultures. New York: Berg Publishers, 2001.

RIDENTI, Marcelo. **Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70:" entre a pena e o fuzil"**. ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 9, n. 14, p. 185-195, 2007.

RUIZ, Renan Branco; JÚNIOR, Antonio Carlos Araújo Ribeiro. **Além das cenas do crime: o fantasma de Tenório Jr. em meio às dissonâncias e disputas na historiografia do jazz brasileiro (1964-1976)**. 2021.

RUIZ, Renan Branco. **Marcha sobre a cidade: Diálogos entre jazz e rock no Brasil setentista**. In: José Adriano Fenerick (Org.). Nas Trilhas do Rock: contracultura e vanguarda. Curitiba: Ed. Appris. 2021b.

RUIZ, R. B. **O jazz e a produção musical independente no Brasil setentista**. In: XXVIII Simpósio Nacional de História, 2015, Florianópolis/SC. Anais eletrônicos do XXVIII Simpósio Nacional de História, 2015.

Scarabelot, André Luis (2004). **Música brasileira e jazz – o outro lado da história. Entrevistas com músicos jazzistas.** Anais do V Congresso da Seção Latino Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular- IASPM-LA. Rio de Janeiro.

SCHOENBERG, Arnold. **Funções estruturais da harmonia.** Edição e prefácio Leonard Stein; tradução Eduardo Seincman – São Paulo: Villa Lettrera, 2004.

SCHROEDER, Silvia Cordeiro Nassif; SCHROEDER, Jorge Luiz. **Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia do círculo de Bakhtin.** Música em perspectiva, v. 4, n. 2, 2011.

TAGG, Philip. **Analisando a música popular: teoria, método e prática.** Em Pauta, v. 14, n. 23, p. 5-5, 2003.

TAGG, Philip. **Musicology and the Semiotics of Popular Music.** Semiotica, v.66-1/3, 1987.

TAGG, Philip. **Music's meanings. A modern musicology for non-musos,** 2013.

TEIXEIRA, J.G.L.C. 2011. **Brasília 50 anos: arte e cultura.** Brasília, Editora Universidade de Brasília, 160 p.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67.** Editora Planeta do Brasil, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira.** Lisboa: Caminho Ed., 1990.

ULHÔA, Martha Tupinambá. **A análise da música brasileira popular.** Cadernos do colóquio, v. 1, n. 1, 1998

ULHÔA, Martha T. **Pertinência e música popular - Em busca de categorias para análise da música brasileira popular.** In: Anais do III Congresso Latioamericano IASPM – LA. Santiago, Chile, 2000.

ULHÔA, Martha T. **Nova História, Velhos Sons: Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular.** In: Debates, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 78-101, 1997.

VISCONTI, Eduardo de Lima. **A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker.** Campinas, SP:[sn], 2010.

VISCONTI, Eduardo de Lima. **A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte.** Campinas: UNICAMP, 2005. Dissertação de Mestrado.

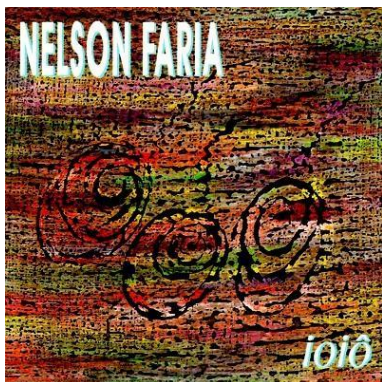
VISCONTI, Eduardo de Lima. **A trajetória da guitarra elétrica no Brasil.** In: Músicos do Brasil: uma enciclopédia instrumental. 2009.

ZAN, José Roberto. **Música popular brasileira, indústria cultural e identidade.** EccoS revista científica, v. 3, n. 1, p. 105-122, 2001.

ANEXOS

ANEXO A – Discografia por ordem cronológica

1. Ioiô (1993)



Álbum: Ioiô
Gravadora: Perfil Musical
Produtor: Nelson Faria/Rodrigo Garcia
Gravado no Cheese Factory Studio por: Daniel Cheese
Ilustração de capa: Patrícia Faria
Arranjadores: Nelson Faria
Formatos: CD (1993)
Lançamento: 1993

Faixas:

1 . Baião Por Acaso

Nelson Faria , Hamleto Stamato , Rodolfo Cardoso

2 . Antes Tarde

Nelson Faria

3 . Tijucana

Nivaldo Ornelas , Nelson Faria

4 . Prelúdio N° 3, Em A Menor

Heitor Villa-Lobos

5 . Influenciado

Zélia Duncan , Nelson Faria

6 . Caraça

Ian Guest

7 . Só Te Esperando

Nelson Faria

8 . Francisco (São Francisco)

Milton Nascimento

9 . Buxixo

Nelson Faria

10 . Ioiô

Nelson Faria

Músicos:

Nelson Faria: Guitarra e Violões

Hamleto Stamato: Teclados

Rodolfo Cardoso: Bateria

Adriano Giffon: Contrabaixo

Sérgio Galvão : Saxofone Soprano

Lena Horta: Flautas

Nivaldo Ornelas: Saxofone Soprano

José Namen: Teclados

PC Castilho: Flauta

Luciana Pegorer: Flauta

Gisele Rodrigues: Flauta

Marco Lobo: Percussão

Zélia Duncan: Voz

Paulinho Braga: Bateria

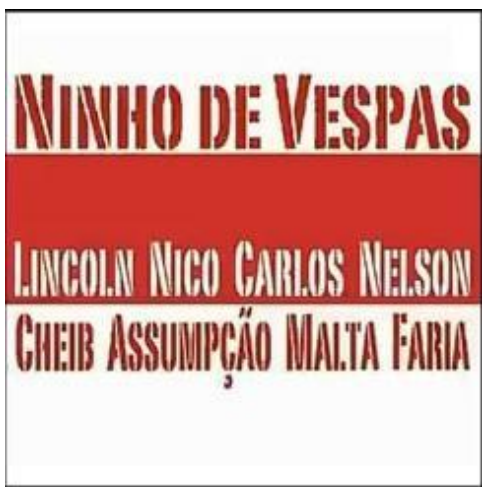
Nico Assumpção: Contrabaixo

Zé Marcos: Teclados

Rodolfo Cardoso: Bateria

Yuri Popoff: Baixo Fretles

2. Ninho de Vespas – Nelson Faria/ Carlos Malta/ Licoln Cheib (1995)



Ano de Lançamento: 1995

Gravadora: Independente

Gravado e Mixado no estúdio Honey Pie por Júlio Boscher e Carlos Toré

Músicos:

Nelson Faria: Guitarra em todas as faixas

Licoln Cheib: Bateria em todas as faixas

Carlos Malta: Sopros em todas as faixas

Nico Assumpção: Contrabaixo todas as faixas

Faixas:

1 . Ninho de Vespas

Dori Caymmi, Paulo César Pinheiro

2 . O Barquinho

Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli

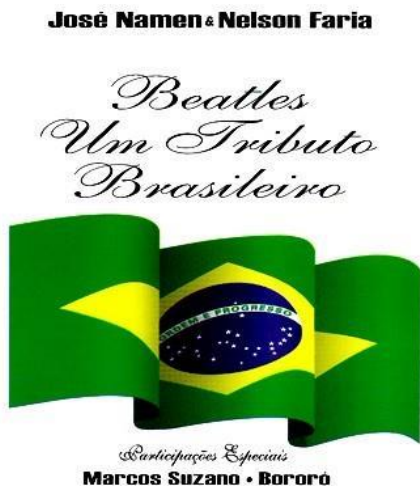
3 . Vento Bravo

Edu Lobo, Paulo César Pinheiro

4 . Vera Cruz

Márcio Borges, Milton Nascimento

3. José Namen e Nelson Faria: Beatles – Um tributo brasileiro (1998)



Gravadora: Solo Music
Produtor: Solo Produções (BH)
Gravado no: Honey Pie Studio (RJ) por Júlio Boscher e Stúdio Via Sonora por Dedé
Mixagem: Gorila Mix (RJ), The Cheese Factory Studios (RJ)
Masterização: Cláudio Guimarães – Combo (RJ)
Projeto Gráfico: Ricardo Campos (Carmelo)
Lançamento: 1998

Faixas:

1 . A Hard Day's Night

John Lennon , Paul McCartney

2 . Eleanor Rigby

John Lennon , Paul McCartney

3 . She's Leaving Home

John Lennon , Paul McCartney

4 . The Fool On The Hill

John Lennon , Paul McCartney

5 . Can't Buy Me Love

John Lennon , Paul McCartney

6 . Norwegian Wood

John Lennon , Paul McCartney

7 . Ticket To Ride

John Lennon , Paul McCartney

8 . Help

John Lennon , Paul McCartney

9 . Here Comes The Sun

George Harrison

10 . Blackbird

John Lennon , Paul McCartney

11 . We Can Work It Out

John Lennon , Paul McCartney

12 . Nowhere Man

John Lennon , Paul McCartney

13 . Ticket To Ride

John Lennon , Paul McCartney

Músicos:

Bororó (Dimerval Silva): Contrabaixo

Marcos Suzano: Percussão

Nelson Faria: Violão

José Namen: Piano

Arranjadores: José Namen

4. Janelas Abertas - Carol Saboya e Nelson Faria Interpretam Canções de Antônio Carlos Jobim (1999)



Gravadora: Lumiar Discos
Produtor: Almir Chediak
Assistente de Produção: Camila Fernandes
Gravado e Mixado no Estúdio Fibra por: Marcos Vicente
Masterizado no Vision Digital por: Luiz Tornaghi
Fotos: Frederico Mendes
Projeto Gráfico: André Teixeira
Formatos: CD (1999)
Lançamento: 1999

Músicos:

Nelson Faria: Violão e Guitarra
Carol Saboya: Voz

Faixas:

1 . Meninos, Eu Vi

Tom Jobim, Chico Buarque

2 . Ana Luiza

Tom Jobim

3 . Estrada Do Sol

Tom Jobim, Dolores Duran

4 . Chansong

Tom Jobim

5 . Canção Em Modo Menor

Tom Jobim, Vinícius de Moraes

6 . Caminhos Cruzados

Tom Jobim, Newton Mendonça

7 . Fotografia

Tom Jobim

8 . Estrada Branca

Tom Jobim, Vinícius de Moraes

9 . Foi A Noite

Tom Jobim, Newton Mendonça

10 . Bonita

Tom Jobim

11 . Sem Você

Tom Jobim, Vinícius de Moraes

12 . Janelas Abertas

Tom Jobim, Vinícius de Moraes

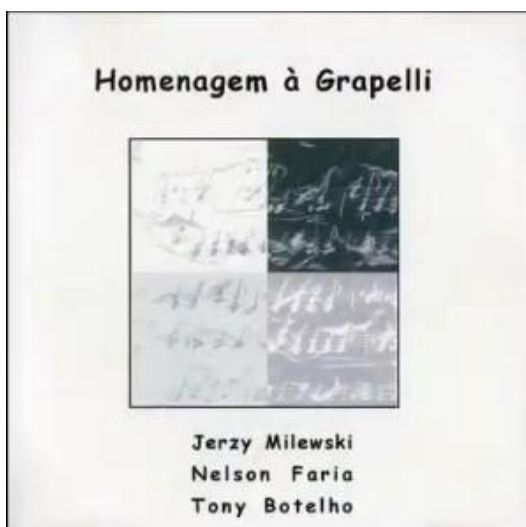
13 . Espelho Das Águas

Tom Jobim

14 . Chora Coração

Tom Jobim, Vinícius de Moraes

5. Homenagem à Grapelli (1999)



Gravadora: Produção Independente
Ano de Lançamento: 1999
Arte de Capa: Nelson Faria
Gravação e Mixagem: Tony Botelho

Músicos:

Nelson Faria: Guitarra em todas as faixas
Jerzy Milewski: Violino em todas as faixas
Tony Botelho: Contrabaixo em todas as faixas

Faixas:

1 . Nuages

Django Reinhardt

2 . You Took Advantage of Me

Richard Rodgers, Lorenz Hart

3 . Peaceful Journey

Joe Diorio

4 . Autumn Leaves

Joseph Kosma, Jacques Prévert, Johnny Mercer

5 . These Foolish Things

Eric Maschwitz, Jack Strachey, Harry Link

6 . The Days of Wine and Roses

Henry Mancini, Johnny Mercer

7 . Moonlight in Vermont

John Blackburn, Karl Suessdorf

8 . I Can't Get Started

Vernon Duke, Ira Gershwin

9 . There Will Never Be Another You

Mack Gordon, Harry Warren

10 . Joana Francesa

Chico Buarque

6. Três/Three – Nelson Faria, Lincoln Cheib, Nico Assumpção (2000)



Gravadora: Produção Independente
Produtor: Daniel Cheese
Gravado e Mixado no Daniel Cheese Factory Studios
Masterizado por: Cláudio Guimarães
Projeto Gráfico: Nelson Faria, Daniel Cheese, Nico Assumpção
Ilustração: Fernando Fiuza
Foto: Chris Moura
Lançamento: 2000

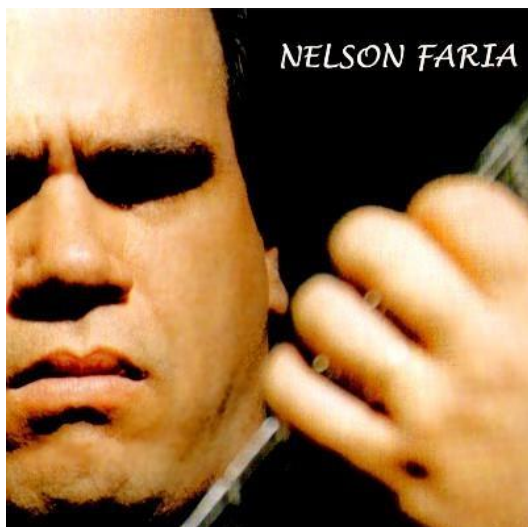
Músicos:

Nelson Faria: Guitarra em todas as faixas
Nico Assumpção: Baixo elétrico em todas as faixas
Lincoln Cheib: Bateria em todas as faixas

Faixas:

- 1 . Eu Sei Que Vou Te Amar**
Tom Jobim, Vinícius de Moraes
- 2 . Paca Tatu, Cotia Não**
Nico Assumpção
- 3 . Ce Sa Ce Sons Pas Savas**
Nico Assumpção, Nelson Faria
- 4 . Cor De Rosa**
Nico Assumpção
- 5 . Los Turcos**
Lincoln Cheib, Mauro Rodrigues
- 6 . Sacopã**
Nico Assumpção, Nelson Faria
- 7 . Juliana**
Nelson Faria
- 8 . Vera Cruz**
Milton Nascimento, Márcio Borges

7. Nelson Faria – Nelson Faria (2003)



Gravadora: Produção Independente
Produtor: Nelson Faria
Gravado em: Big Foote Studios (NY), Studio Up (RJ), Nossa Música (RJ)
Engenheiros de Gravação: Chris Jordão, Flávio Bastos, João Batista
Mixado e Masterizado por: João Batista – Studio Up
Fotos: Marcelo Pontes
Formatos: CD (2003)
Lançamento: 2003

Faixas:

1 . Manhã De Carnaval

Compositores: Luiz Bonfá, Antônio Maria
Nelson Faria: Violão

2 . Rio

Compositores: Nelson Faria
Nelson Faria: Violão
Arthur Lipner: Vibrafone

3 . Juliana

Compositores: Nelson Faria
Toninho Horta: Violão
Nelson Faria: Violão
Toninho Horta: Voz

4 . Mr. Albam

Compositores: Nelson Faria
Nelson Faria: Violão
Paulo Moura: Clarineta

5 . Mexidinho

Compositores: Nelson Faria
Nelson Faria: Violão
Richard Boukas: Violão

6 . Peaceful Day

Compositores: Joe Diorio
David Chew: Violoncelo
Nelson Faria: Violão

Jerzy Milewski: Violino

7 . Let's Be Happy Together

Compositores: Nelson Faria, Maria Inez Boabaid
Nelson Faria: Violão
Karolina Vucidolac: Voz

8 . Maxixe

Compositores: Nico Assumpção
Nelson Faria: Violão
André Neiva: Baixo Elétrico

9 . Carinhoso

Compositores: Pixinguinha, João de Barro (Braguinha)
Nelson Faria: Violão

10 . Ruas Do Rio

Compositores: Nelson Faria
Nelson Faria: Violão
Armando Marçal (Marçalzinho): Percussão

11 . Yesterday

Compositores: John Lennon, Paul McCartney
Nelson Faria: Violão
José Namen: Piano

8. Nosso Trio – Vento Bravo (2005)

>NOSSOTRIO> vento bravo >



NelsonfariaNeyconceiçãoKikofreitas

Gravadora: Delira Música
Produtor Executivo: Celso Dias Filho
Gravado no: Estúdio particular de Celso Dias filho
– Lagoa Santa (MG)
Técnico de Gravação: Perón Rarez
Mixado no: Estúdio Discover por Guilherme Reis
Masterizado por: João Batista - Studio Up
Fotos: Nelsinho Faria
Texto Nosso Trio: Kiko Freitas
Design Gráfico: Mantra Arte & Conteúdo
Lançamento: 2005

Músicos:

Nelson Faria: Guitarra em todas as faixas

Kiko Freitas: Bateria em todas as faixas

Ney Conceição: Baixo elétrico em todas as faixas

Faixas:

1 . O Barquinho

Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli,
Norman Gimbel (versão), Kayo (versão)

2 . Partindo Pro Alto (Brooklyn High)

Nelson Faria

3 . Baião Por Acaso

Nelson Faria, Hamleto Stamato, Rodolfo
Cardoso

4 . Balada Para Nádia

Victor Assis Brasil

5 . Vento Bravo

Edu Lobo, Paulo César Pinheiro

6 . Resposta

Ney Conceição

7 . Fala Negão!

Ney Conceição

8 . Lagoa Santa

Nelson Faria, Ney Conceição , Kiko
Freitas

9. Nelson Faria e Gilson Peranzetta – Buxixo (2009)



Gravadora: Delira Música
Gravado, mixado e masterizado no: Estúdio Araras (Petrópolis - RJ)
Técnico: Sérgio Lima Netto
Assistente de estúdio: Simone Lima Netto
Produção executiva: Eliana Fonseca Peranzetta
Fotos: Nelsinho Faria
Design Gráfico: Celão Marques – Mantra Arte & Conteúdo
Arranjos: Nelson Faria e Gilson Peranzetta
Lançamento: 2009

Músicos:

Gilson Peranzetta: Piano em todas as faixas

Nelson Faria: Violão em todas as faixas

Faixas:

1 . Buxixo

Nelson Faria

2 . Juliana

Nelson Faria

3 . Doce De Coco

Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt), Hermínio Bello de Carvalho

4 . Paisagem Brasileira

Gilson Peranzetta

5 . Rua Bouganville

Gilson Peranzetta, Nelson Faria

6 . Quando Te Encontrei

Gilson Peranzetta

7 . Caindo No Choro

Gilson Peranzetta, Nelson Faria

8 . Capitão Cortez

Gilson Peranzetta

9 . Sacopã

Nico Assumpção, Nelson Faria

10 . Pontes

Gilson Peranzetta

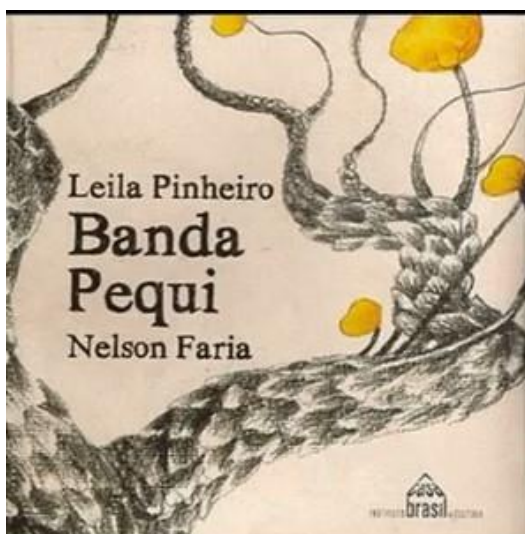
11 . Saudades Do Rio

Nelson Faria

12 . Estamos Aí

Durval Ferreira, Maurício Einhorn, Regina Werneck

10. Banda Pequi Convida Leila Pinheiro e Nelson Faria (2010)



Ano de Lançamento: 2010
Gravado no Studio Up Music – Goiânia
Gravação Leila Pinheiro: Estúdio Tacará – RJ por Márcio Reis
Técnicos de Gravação: Léo Bessa, Anderson Robocop, Marco Aurélio
Mixagem e Masterização: Rodrigo de Cássio Lopes (Estúdio Na Cena – SP)
Produção e Direção Musical: Jarbas Carvendish e Nelson Faria
Produção Executiva: Wolney Unes
Projeto Gráfico: Genilda Alexandria
Ilustração: Sarah Ottoni

Músicos:

Banda Pequi: Em todas as faixas
Nelson Faria: Guitarra nas faixas 1, 2, 3, 8, 9, 10
Kiko Freitas: Bateria nas faixas 1, 2, 3, 8, 9, 10
Ney Conceição: Contrabaixo nas faixas 1, 2, 3, 8, 9, 10
Leila Pinheiro: Voz nas faixas 7, 8, 9, 10

Arranjos:

Nelson Faria: Faixas 1, 2, 3, 8, 9, 10
Adail Fernandes: Faixa 4
Rafael Fernandes: Faixa 5
Jarbas Cavendish: Faixa 6, 7

Faixas:

1 . Brooklyn High

Nelson Faria

2 . Ioiô

Nelson Faria

3 . Estamos Aí

Maurício Einhorn, Durval Ferreira, Regina Werneck

4 . Coisa nº10

Moacir Santos

5 . Jirau

Rafael dos Santos

6 . Pelas Tabelas

Chico Buarque de Holanda

7 . Brejo da Cruz

Chico Buarque de Holanda

8 . Dindi

Tom Jobim

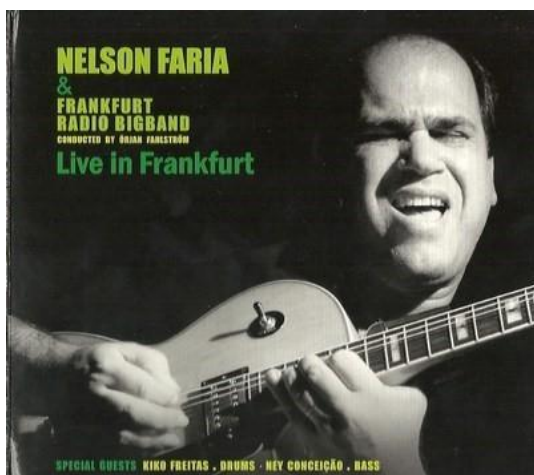
9 . Canibaile

Guinga, Aldir Blanc

10 . Vera Cruz

Milton Nascimento, Márcio Borges

11. Nelson Faria & Frankfur Radio Bigband



Produtor: Hessischer Rundfunk/Olaf Stützler/Robert Foede
Gravado no: Musiklokal Südbahnhof, Frankfurt em 06 de Fevereiro de 2009
Ano de Lançamento: 2011
Engenheiro de Som: Rainer Schulz e Wolfgang Packer
Foto de Capa e Projeto Gráfico: Nelsinho Faria
Foto do Encarte: Norbert Klöppel
Arranjos: Nelson Faria

Faixas:

1 . Brooklyn High

Compositores: Nelson Faria
Kiko Freitas: Bateria
Ney Conceição: Baixo Elétrico
Nelson Faria: Guitarra Semi-Acústica
Andy Greenwood: Trompete
Günther Bollman: Trombone
Peter Reiter: Piano
Örjan Fahlström: Regência

2 . Rio

Compositores: Nelson Faria
Kiko Freitas: Bateria
Ney Conceição: Baixo Elétrico
Nelson Faria: Guitarra Semi-Acústica
Axel Schollosser: Flugelhorn
Peter Reiter: Piano
Cristiane Gavazzoni: Percussão
Oliver Leicht: Flauta
Heinz-Dieter Sauerborn: Flauta
Örjan Fahlström: Regência

3 . Dindi

Compositores: Tom Jobim, Aloysio de Oliveira
Kiko Freitas: Bateria

Ney Conceição: Baixo Elétrico
Nelson Faria: Guitarra Semi-Acústica
Matthias Erlewein: Saxofone Tenor
Peter Reiter: Piano
Cristiane Gavazzoni: Percussão
Örjan Fahlström: Regência

4. Incompatibilidade De Gênios

Compositores: Aldir Blanc, João Bosco
Kiko Freitas: Bateria
Ney Conceição: Baixo Elétrico
Nelson Faria: Guitarra Semi-Acústica
Günther Bollman: Trombone
Axel Schollosser: Flugelhorn
Peter Reiter: Piano
Cristiane Gavazzoni: Percussão
Örjan Fahlström: Regência

5. Linha De Passe

Compositores: Aldir Blanc, João Bosco, Paulo Emílio
Kiko Freitas: Bateria
Ney Conceição: Baixo Elétrico
Nelson Faria: Guitarra Semi-Acústica
Axel Schollosser: Trompete
Peter Reiter: Piano
Cristiane Gavazzoni: Percussão

Peter Feil: Trombone
Örjan Fahlström: Regência

6. Bala Com Bala

Compositores: Aldir Blanc, João Bosco
Kiko Freitas: Bateria
Ney Conceição: Baixo Elétrico
Nelson Faria: Guitarra Semi-Acústica
Peter Reiter: Piano
Cristiane Gavazzoni: Percussão
Oliver Leicht: Clarineta
Martin Auer: Trompete
Örjan Fahlström: Regência

7. Manhã De Carnaval

Compositores: Luiz Bonfá, Antônio Maria
Kiko Freitas: Bateria
Ney Conceição: Baixo Elétrico
Nelson Faria: Guitarra Semi-Acústica
Peter Reiter: Piano
Cristiane Gavazzoni: Percussão
Oliver Leicht: Flauta
Martin Auer: Flugelhorn
Heinz-Dieter Sauerborn: Flauta
Örjan Fahlström: Regência

8. Estamos Aí

Compositores: Durval Ferreira, Maurício
Einhorn, Regina Werneck
Kiko Freitas: Bateria
Ney Conceição: Baixo Elétrico
Nelson Faria: Guitarra Semi-Acústica
Peter Reiter: Piano
Cristiane Gavazzoni: Percussão
Christian Jaksjo: Trombone
Örjan Fahlström: Regência

9. Vera Cruz

Compositores: Milton Nascimento, Márcio
Borges
Kiko Freitas: Bateria
Manfred Honetschläger: Trombone Baixo
Peter Feil: Trombone
Denis Gäbel: Saxofone Tenor

Christian Jaksjo: Trombone
Heinz-Dieter Sauerborn: Flauta
Oliver Leicht: Flauta
Cristiane Gavazzoni: Percussão
Peter Reiter: Piano
Nelson Faria: Guitarra Semi-Acústica
Ney Conceição: Baixo Elétrico
Örjan Fahlström: Regência

12. Nelson Faria e Gustavo Tavares – Na esquina de Mestre Mignone (2012)



Gravadora: TF Music (Produção Independente)
Produtor: Gustavo Tavares/Nelson Faria
Ano de Lançamento: 2012

Músicos:

Nelson Faria: Violão em todas as faixas
Gustavo Tavares: Violoncelo em todas as faixas

Arranjos: Nelson Faria e Gustavo Tavares

Faixas:

1 . Eu Quero É Sossego

K-Ximbinho (Sebastião Barros)

2 . Choro De Outono

Nelson Faria, Gustavo Tavares

3 . Chora Cabôco

Chico Bororó (Francisco Mignone)

4 . Valsa De Esquina Nº 8

Francisco Mignone

5 . Chico Bororó No Samba

Nelson Faria, Gustavo Tavares

6 . Na Esquina De Mestre Mignone

Gustavo Tavares

7 . Mexidinho

Nelson Faria

8 . As Rosas Não Falam

Cartola (Angenor de Oliveira)

9 . Naquele Tempo

Pixinguinha

10 . Melodia Sentimental (de "Floresta Do Amazonas")

Heitor Villa-Lobos, Dora Vasconcelos

11 . 3 Pequenas Valsas Românticas

Tullio Tavares

12 . Doce De Coco

Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt), Hermínio Bello de Carvalho

13. Leila Pinheiro & Nelson Faria – Céu e Mar (2013)



Gravadora: FRar Out Recordings/Biscoito Fino
Produtor: Marcus Fernando
Gravado no: LP Estúdio – RJ
Engenheiros de Gravação: Alexandre Rabaço,
Márcio Reis Werderits
Mixado por: Flávio Souza
Masterizado por: Carlos Freitas
Editado por: Ale Siqueira
Fotos: Nelsinho Faria
Lançamento: 2013
Observação:
Gravado em 2010 e lançado em 2013

Nelson Faria: Guitarra Semi-Acústica em todas as faixas

Leila Pinheiro: Voz em todas as faixas

Faixas:

1 . Doce Presença

Ivan Lins, Vitor Martins

2 . Dos Navegantes

Edu Lobo, Paulo César Pinheiro

3 . Cada Tempo Em Seu Lugar

Gilberto Gil

4 . Céu E Mar

Johnny Alf

5 . Armadilhas De Um Romance

Paulo César Pinheiro, Dori Caymmi

6 . Embarcação

Francis Hime, Chico Buarque

7 . O Amor É Chama

Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle

8 . Sucedeu Assim

Tom Jobim, Marino Pinto

9 . Bala Com Bala

Aldir Blanc, João Bosco

10 . Bolero De Satã

Paulo César Pinheiro, Guinga (Carlos Althier de Souza Lemos Escobar)

11 . That Old Devil Called Love

Doris Fisher , Allan Roberts

12 . Dupla Traição

Djavan

14. The Chamber Music Project – Who's the Bossa (2014)



Ano de Lançamento: 2014

Músicos:

Nelson Faria: Violão em todas as faixas
Daniel Pezzotti: Violoncelo em todas as faixas
Hans Vroomans: Piano em todas as faixas
Josee Koning: Voz em todas as faixas

Faixas:

1 . Distantes Demais

Dudu Falcão, Lenine

2 . So In Love

Cole Porter

3 . Bachianas Brasileiras Nº 5 - Ária (Cantilena)

Heitor Villa-Lobos

4 . Passarim

Tom Jobim

5 . Cais

Milton Nascimento, Ronaldo Bastos

6 . Child Of The Sun

Gilson Peranzzetta, Nelson Faria, Josee Koning

7 . Olha Maria (Amparo)

Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Chico Buarque

8 . Desafinado

Tom Jobim, Newton Mendonça

9 . Choro Para Andrea

Nelson Faria

10 . Amor

Ivan Lins, Vitor Martins

11 . Summer Evening

Eric Koning

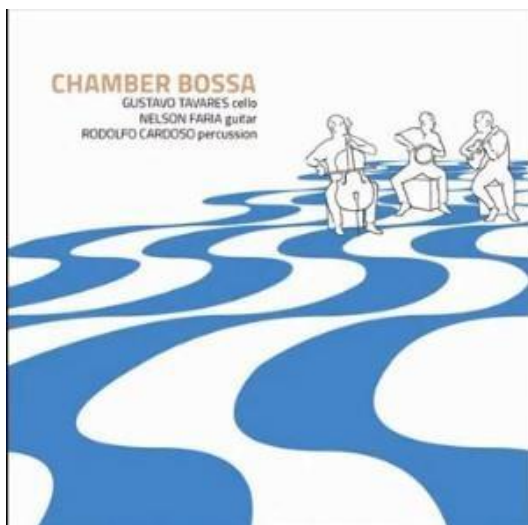
12 . Surfboard

Tom Jobim

13 . Valsinha

Vinícius de Moraes, Chico Buarque

15. Chamber Bossa (2015)



Ano de Lançamento: 2015

Gravado no: Orebro Musikhogskolan Studios (Suécia)

Gravações adicionais: Estúdio Radamés Gnattali (UNIRIO –RJ)

Engenheiros de Gravação: Martin Jacobson, Eduardo Belchior

Mixado e Masterizado por: Carlos Fuchs – Tenda da Raposa Studios – RJ

Fotos e projeto gráfico: Nelsinho Faria

Ilustração: Tiago Sjøblom Tavares

Músicos:

Nelson Faria: Violão em todas as faixas

Gustavo Tavares: Violoncelo em todas as faixas

Rodolfo Cardoso: Percussão em todas as faixas

1 . Chamber Bossa

Nelson Faria e Gustavo Tavares

2 . Bossa de Verão

Gustavo Tavares

3 . Ai Ioiô

Henrique Vogeler, Luiz Peixoto, Marques Porto, Cândido Costa

4 . Stardust

Hoagy Carmichael

5 . Prelúdio Op.28 N°4

Frédéric Chopin

6 . Seresta N°5/ Modinha

Heitor Villa-Lobos, Manducá Piá

7 . Amparo (Olha Maria)

Tom Jobim

8 . Nós e o Mar

Roberto Menescal, Ronaldo Boscoli

9 . Consolação

Baden Powell, Vinícius de Moraes

10 . Samba de Uma Nota Só

Tom Jobim, Newton Mendonça

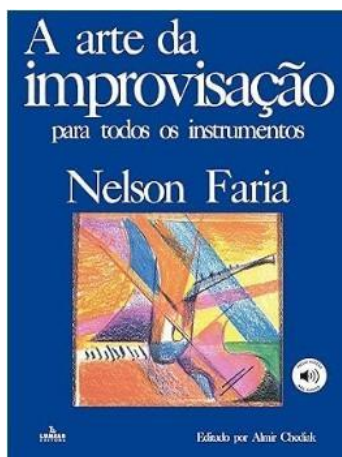
11 . Samba do Avião

Tom Jobim

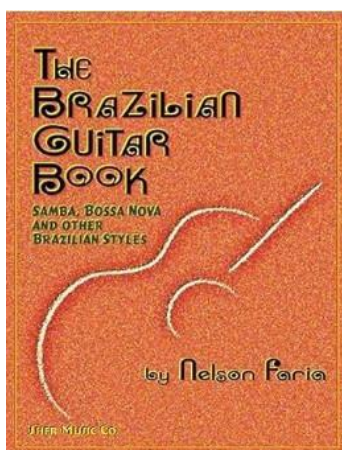
12 . O Relógio da Vovó

Garoto

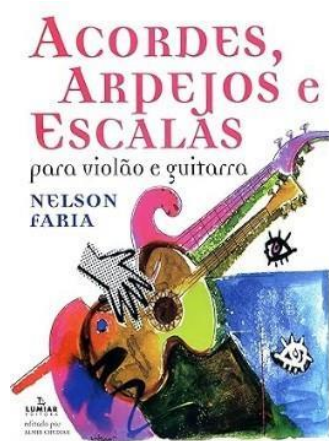
ANEXO B – Livros publicados



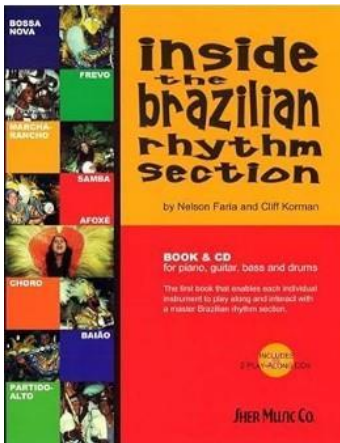
Título: A Arte da Improvisação
Ano de Lançamento: 1991
Editado por: Almir Chediak
Editora: Lumiar
Autor: Nelson Faria



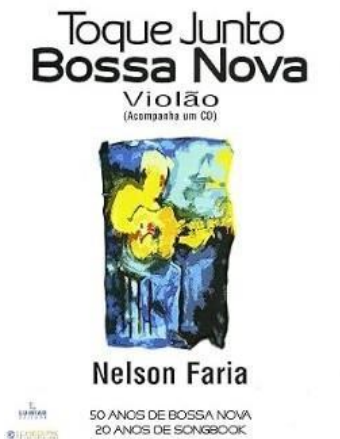
Título: The Brazilian Guitar Book
Ano de Lançamento: 1996
Editora: Sher Music Co.
Autor: Nelson Faria



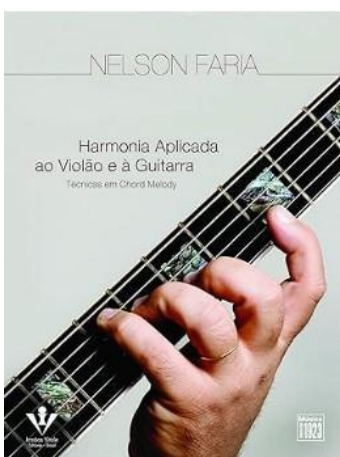
Título: Acordes Arpejos e Escalas
Ano de Lançamento: 1998
Editado por: Almir Chediak
Editora: Lumiar
Autor: Nelson Faria



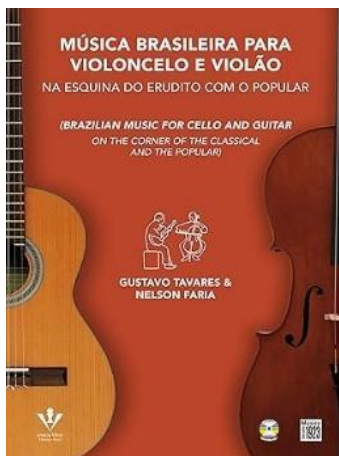
Título: Inside the Brazilian Rhythm Section
 Ano de Lançamento: 2005
 Editora: Sher Music Co.
 Autores: Nelson Faria, Cliff Korman



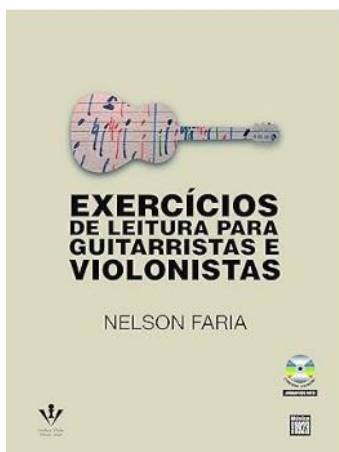
Título: Toque Junto Bossa Nova
 Ano de Lançamento: 2008
 Editora: Lumiar
 Autor: Nelson Faria



Título: Harmonia Aplicada ao Violão e à Guitarra – Técnicas em Chord Melody
 Ano de Lançamento: 2009
 Editora: Independente / Irmãos Vitale
 Autor: Nelson Faria



Título: Música Brasileira para Violoncelo e Violão
Ano de Lançamento: 2013
Editora: Irmãos Vitale
Autores: Nelson Faria, Gustavo Tavares



Título: Exercícios de Leitura para Guitarristas e Violonistas
Ano de Lançamento: 2014
Editora: Irmãos Vitale
Autor: Nelson Faria

ANEXO C – Transcrição da entrevista de Nelson Faria para o autor

Transcrição completa da entrevista de Nelson Faria concedida ao autor da pesquisa –

Realizada em 04/09/2023

AC = Alexandre Cortez

NF = Nelson Faria

AC - Vou botar pra gravar aqui, então ok? Aí vou te perguntar já gravando se você concorda com essa entrevista e me comprometendo que a entrevista vai ser usada somente para fins acadêmicos. Ok?

NF - Sem problema, está autorizado a gravar.

AC - Valeu Nelson. Bom, tem umas perguntas que eu queria fazer, eu tenho acompanhado o seu trabalho já tem bastante tempo. A proposta da pesquisa foi realizar um levantamento histórico da sua obra como guitarrista, como músico, tanto como artista solo como acompanhado artistas e sua obra didática também, né? Então, eu tenho visto bastante entrevistas, tenho acompanhado o seu canal, eu vou te perguntar coisas que você talvez já tenha falado em outras entrevistas, mas é porque eu preciso ter aqui documentado você falando para o projeto ok?

NF - Claro, sem problema.

AC - Eu queria que você falasse um pouco sobre a sua infância, você nasceu em 1963 em Belo Horizonte né?

NF – Foi, isso.

AC - Eu queria que você falasse um pouco da infância, o que você viveu? A parte cultural e musical principalmente, os seus primeiros contatos com música, se você estudou música na escola ou não?

NF - O meu começo em Belo Horizonte... Eu morei em Belo Horizonte até os 9 anos, né? Então, eu saí de lá ainda muito criança. Mas, eu venho de uma família que é bastante musical, apesar de não ter músicos profissionais na minha casa, nem meus irmãos, nem meus pais, nem nada. Mas eu tenho um tio, avô, que foi compositor e tal, tenho um primo que toca piano e tal, tenho uma família bastante musical. E aí, eu desde muito pequeno convivo, assim, no seio de uma família que é bastante musical, que ouve muita música, que a música está muito presente. Eu sou o mais novo de seis irmãos, e os meus irmãos todos acima de mim sempre tocaram, cantaram, como minha mãe sempre cantou muito bem, e até hoje ela

canta muito bem. Então, eu nasci um pouco nesse ambiente favorável ao meu desenvolvimento musical. Fui levado a assistir concertos, etc. Eu lembro, quando eu tinha talvez uns sete anos de idade, quando a primeira vez minha mãe me levou para assistir um concerto. O concerto era o número dois para piano e orquestra do Rachmaninoff. E eu lembro ali naquele concerto, a gente muito emocionado e tal, e ela falou assim, um dia eu quero te ver no palco. Então, isso de uma certa forma botou uma sementinha no meu coração de querer estar no palco, de querer tocar e tal. E depois eu me mudei para Brasília com nove anos de idade, acompanhando a família. E aqui eu comecei a tocar mais um pouco, porque aí eu fui aprendendo o violão com meus irmãos, meu irmão que é dois anos acima de mim, a minha irmã também que é uns seis anos acima de mim. Principalmente com eles eu comecei a aprender as primeiras músicas. E logo, logo eu tive um interesse muito grande, tanto pelo violão quanto pelo piano, porque mais cedo ainda eu comecei, na verdade, tocando piano, minha mãe me ensinando a tocar mão direita, mão esquerda, depois juntando as duas e tal. E aí eu comecei a me interessar muito pelo violão, de estar sempre tocando, ou tocando piano, ou tocando violão, estava sempre muito envolvido com isso. E naturalmente, quando você começa a fazer uma coisa muito, naturalmente você começa a desenvolver habilidades que outras pessoas que não ficam em contato com aquilo tanto quanto você, não desenvolvem. Então, já de cara, meus irmãos todos começaram a falar pô, o cara é talentoso e tal, não sei o que, e eu basicamente, porque eu estava realmente envolvido com aquilo, e fui me desenvolvendo e tal, até que quando eu tinha ali, fui tocando sempre de ouvido, aprendendo as músicas, repertório, bossa nova e tal, mas quando eu tinha ali meus 15 anos, mais ou menos, 15 para dizer assim, que eu tive o meu primeiro professor. Mas a minha infância até aí, foi basicamente uma coisa muito em casa, aprendendo com meus irmãos, tocando em casa. Cheguei a ter uma experiência, minha mãe, ainda em Belo Horizonte, me colocou para estudar piano, mas uma professora que, na primeira aula, ela abriu uma partitura na minha frente, quis me ensinar o que era mínima, semínima, colcheia, eu falei, pô, não quero saber disso, não. Eu não estava nada interessado em saber o que era colcheia, eu queria tocar, né? Então, foi engraçado, porque aquilo foi uma experiência negativa, foi desestimulante, né? Eu lembro que eu fui para a aula e falei para a minha mãe, não, não quero voltar, um saco, não me gostei. Se é isso que é estudar música, eu não quero.

AC - Você lembra a idade que você tinha quando isso aconteceu?

NF - Ah, devia ter uns oito anos, por aí.

AC - É a guerra que a gente tem na educação musical na escola, né? Muita teoria em cima, no início...

NF - É, exatamente, porque o processo tem que começar pelo ouvido, pela audição. Depois, pela execução, você ouve e tenta tocar aquilo que você está ouvindo, né? Depois que você vai para a parte da grafia, da leitura e tal, é um processo muito parecido com o nosso processo da fala, de aprender a falar, né? A gente não começa aprendendo a ler, a gente começa ouvindo. A gente começa ouvindo antes de qualquer coisa. Passa aí um ano e meio, dois, só ouvindo. Depois começa a balbuciar umas palavrinhas e tal. Depois começa a falar com fluência e começa a entender o significado das coisas. Depois que a gente vai aprender a grafar, é um processo.

AC - Sim, com certeza. Desse início, até os quinze anos que você tinha falado, guitarra, nem pensar, ou você tinha brincado um pouco?

NF - Não, guitarra nem pensar, só violão. Só violão. Mesmo.

AC - E, assim, uma curiosidade minha até, que vai acabar entrando na pesquisa, mas assim, você já teve algum conflito entre estudar guitarra e violão em algum momento da vida?

NF - Não, mas é como eu era muito chiita, assim. Quando eu era muito chiita, como eu era muito chiita com música brasileira, João Gilberto e tal, a música pra mim era muito mais ligada ao violão, à bossa nova e tal, do que à guitarra. Mas quando eu comecei a ouvir as primeiras coisas do Toninho Horta na guitarra, essas coisas assim, eu comecei a sacar que guitarra era uma coisa legal. E, obviamente, são dois instrumentos diferentes que exigem coisas diferentes. E eu comecei pelo violão, mas quando eu fui estudar guitarra, que eu fui estudar nos Estados Unidos, eu me emburaquei na guitarra, e a guitarra passou a ser o meu primeiro instrumento. Então, hoje em dia, quando eu estou tocando violão, me considero um guitarrista tocando violão. Porque tem ao contrário, tem os violonistas tocando guitarra, fica bem evidente, né? A mão é diferente, assim como os guitarristas tocando violão também têm uma mão diferente. Então, eu me considero um guitarrista que adora tocar violão.

AC - Sim. E, nesse início, você falou que era bem chiita com música brasileira. Você chegou a ter consciência disso? Assim, não, não quero música americana, eu quero me envolver só com música brasileira?

NF - Total. Total, foi consciente. Porque isso durou muito tempo. Isso durou, sei lá, até meus 17 anos, mais ou menos. Meus amigos diziam, pô, tem que ouvir Led Zeppelin. Eu falei, pô, você tem que ouvir o João Gilberto, você tem que ouvir o Milton Nascimento. Que

Led Zeppelin? Que? Eu não queria, não queria. Assim, foi uma atitude meio... meio... chiita mesmo, né? Eu perdi uma oportunidade de conhecer coisas bem bacanas quando eu era mais novo, que depois eu fui despertar para isso e entender a música de uma forma mais global. Mas eu tinha aquela coisa de que eu sentia que a música brasileira era um pouco boicotada. Teve até uma cena engraçada uma vez, cara, que eu lembro que tinha uma novela chamada Anjo Mal. As trilhas das novelas eram incríveis, tal, naquela época. E eu lembro que a novela Anjo Mal tinha uma trilha, cara, as músicas da Sueli Costa, do Hélio Delmiro. Cara, era assim, era só o ouro, sabe, a trilha dessa novela. Então, essa novela tinha uma trilha maravilhosa. Eu lembro que eu morava em Brasília já, mas eu devia ter uns 11 anos, 12 no máximo. E eu lembro que eu fui, que eu quis comprar o disco, o LP da trilha da novela, né? Porque, porra, eu ouvia aquelas músicas, né? “Quem me vê assim cantando não sabeneda de mim. Dentro de mim mora o anjo.” Porra, Sueli Costa, genial, né? Tinha o Hélio Delmiro naquela, tinha aquela: “Eu me esqueci muito tempo... Pelo tempo que passou Tal como o velho arvoredo Que o tempo não derrubou.” Uma música do Helinho, linda, que ele canta, que ele toca lindamente, mas que a Elis Regina gravou, e nessa novela era uma, acho que era Cláudia é o nome da cantora, não lembro exatamente, mas eu lembro assim, que era uma trilha linda, e eu fui comprar esse disco, cara, pra você ver como era chita, e o cara da loja me vendeu a trilha internacional, e eu nem sabia o que era trilha internacional Eu peguei o livro, o disco, e levei pra casa Cheguei em casa, pô, afinção de ouvir, botei o disco na vidrola, quando eu botei cara, aquele som, eu falei, o que é isso, cara? Que coisa horrível, não é isso que eu quero não, cara. Era muito menino, cara. E eu voltei lá na loja e falei, pô, cara, você me vendeu o disco errado, eu te pedi a trilha, eu quero a trilha nacional, pô, ele falou, não, porque todo mundo que vem aqui quer só a internacional, só você que quer a nacional. Eu falei, cara, mas eu quero a nacional. Eu lembro até hoje, cara, dessa cena, eu indo lá e brigando com o cara, pô, como é que você me vende esse disco aí, eu quero a trilha nacional. Eu era bem chiita assim, desde pequeno, e isso durou um tempo, né, como eu te falei durou um tempo. Na verdade durou até eu conhecer o Gamela que foi o meu primeiro professor quando eu tinha uns 16 anos e aí que o Gamela começou a me botar pra ouvir jazz, que eu não ouvia.

AC - Então, até esse momento você não tinha ouvido nada de som improvisado?

NF - Jazz eu não ouvia. Assim, em casa ouvia, sabe o que é em casa? Aquelas coisas de Glenn Miller, ouvia essas coisas mais assim de big band e tal e ouvia essa música brasileira ouvia muito música brasileira Então, e eu desde pequeno comprava disso, Milton Nascimento

eu adorava, sempre gostei é o Clube da Esquina todo, né e eu tinha um pouco disso aí de chita e o Gamela foi me abrindo a cabeça e quando eu fui estudar nos Estados Unidos eu peguei a guitarra pela primeira vez e aí pirei com os guitarristas todos de jazz e tal Fui pirar com os de rock também, de blues Pirar com a família toda

AC - Aí abriu tudo, né? Deixa eu te perguntar você mudou pra Brasília assim, você pode falar o motivo? Se você não quiser responder qualquer pergunta, pode falar ta Nelson?

NF - Meu pai foi transferido pra cá, ele trabalhava meu pai era engenheiro e cara técnico e ele foi transferido pra vir trabalhar no ministério aqui do interior uma parte de desenvolvimento regional e aí a família veio junto eu era muito menino, tinha 9 anos vim com meu pai, acompanhando a minha família.

AC - Você falou que começou a fazer aula com o Gamela com 16 anos, quando você começou a fazer aula com ele, você já estava tocando na noite, já tinha algum tipo de trabalho?

NF - Não, eu estava já dando as minhas cacetadas já tinha tocado algumas coisas no restaurante, tinha um restaurante em Brasília chamado Panela de Barro e aí eu ia lá tocar tinha um amigo no colégio que tocava violoncelo, a gente fez um negócio muito tempo depois esse meu amigo veio ser um grande violoncelista hoje em dia ele mora em Oslo é o violoncelo solo da Ópera de Oslo a gente acabou fazendo muita coisa junto, gravamos dois discos juntos, ele me encomendou um concerto pra violoncelo e orquestra que eu escrevi e foi tocado duas vezes aqui no Brasil já, três vezes lá na Europa então esse cara que era meu amigo lá de infância mesmo, de moleque, de 15, 16 anos, a gente tocou em boteco junto, meu irmão também cantava, tocava, então eu fiz umas coisinhas, mas logo depois que eu comecei a estudar com o Gamela que eu comecei a ficar mais craque eu já estava ali fazendo com a Zélia Duncan a gente tinha um duo com a Zélia, eu toquei ali com a Zélia eu tinha 16, 17 anos, era moleque também aí eu comecei a tocar mesmo mais na noite eu lembro que o Gamela eu estou lembrando cenas de eu aplicando coisas que o Gamela me ensinou e eu tocando na noite e amigos meus falam, cara, o que é isso? Você está tocando pra caramba, porque eu já estava aplicando ali os macetes que o Gamela tinha me ensinado então foi meio concomitante isso aí, estudar com o Gamela e estar começando a tocar na noite.

AC - E você nunca teve banda? Sempre foi um cara de acompanhar artistas desde sempre, né? Nunca teve banda autoral?

NF - não, não eu fazia, quando eu era moleque não eu gostava de tocar e sempre ter alguém que tivesse que fazer a melodia eu tinha muita coisa também, que eu tinha um repertório de violoncelo de tocar melodia e harmonia ao mesmo tempo eu tinha esse repertório o Gamela me ensinou muito disso, e aí, isso foi bom também que na noite às vezes eu tocava tinha uma partezinha que era meu, instrumental, mas não era show, era noite a gente fazia à noite, ficava ali o garçom passava com a bandeja na cara da gente.

AC - Massa, que legal bacana. Você começou a fazer aula com ele e começou a te apresentar som de guitarrista americano som de jazz, música improvisada e despertou interesse de estudar fora como é que foi esse processo de você descobrir...

NF - Aí foi o seguinte eu comecei a estudar com o Gamela mas eu tinha muito receio da profissão do músico o que seria viver de música, não tinha a mínima ideia do que era isso e como na maior parte das famílias de classe média as famílias em geral que não tem uma tradição de músicos porque tem famílias que tem tradição o pai é músico, a mãe é música, todos os filhos são músicos então todo mundo sabe que dá pra viver de música mas numa família que não tem essa tradição as pessoas acham que o músico a profissão do músico ou o cara vai ser um sucesso vai ganhar muito dinheiro ou ele vai morrer de fome como se não existisse um mundo entre essas duas esses dois extremos e eu caí nisso eu acreditava nisso também então eu tinha medo será que eu vou conseguir fazer sucesso e ganhar muito dinheiro ou será que eu vou morrer de fome eu não sabia que eu podia simplesmente viver normalmente como a maior parte das pessoas e aí eu fui fazer o curso de economia na UNB, passei pra economia eu tinha 17 anos e passei pra economia e continuei tocando na noite aí começou a ficar um negócio insuportável porque eu tocava até de madrugada aí tinha que acordar cedinho pra ir pra faculdade começou a virar uma coisa difícil e eu lembro que um dia o Gamela tinha um aluno do Gamela que tava indo pros Estados Unidos ele ia estudar nos Estados Unidos numa escola lá, no GIT Guitar Institute of Technology um dia eu fui no Gamela na aula dele o Gamela falou pô, o Tico tá indo estudar nos Estados Unidos você devia ir também pô Gamela, mas eu tô estudando economia até quando você vai ficar se enganando você não tem nada a ver com isso você é músico e o Gamela tinha uma coisa de falar as coisas de uma forma muito né muito objetiva, muito direta e aí ele falou cara você tá com pouca fé, você não tem fé não cara vai fazer o que você gosta de fazer e que vai dar certo vai nessa que vai dar certo e aí como o Tico tinha ido pra essa escola eu lembro que eu aí o Gamela me botou umas coisas pra ver dessa escola tinha uma fita que chamava The Monsters

Are Here que eram os professores tocando e tal e aí cara, eu lembro que eu ouvi aquela fita e caí pra trás né os caras tocando jazz mesmo assim né Joe Diorio, Ron Eschete, Pat Martino, nossa era um negócio incrível assim aí eu já tava naquele drama assim já tava no meu... quando eu fui pro GIT eu tava com 19 anos eu já tinha feito quando eu decidi ir eu já tinha feito 3 semestres de economia, eu tava no meu quarto semestre aí eu conversei em casa e é claro que sempre em casa também os pais tem preocupação, ah quem sabe você se forma primeiro, depois você vai e tal e eu, só que eu não tava me agüentando mais, eu falei cara eu não aguento eu preciso desse break agora na minha vida preciso dessa parada e ver se eu quero fazer música mesmo e aí nesse momento eles resolveram me apoiar e eu fui estudar nessa escola que o Gamela indicou que é o GIT, fui pra lá com 19 anos e a escola era maravilhosa.

AC - você foi pra lá em 1983 certo? Como que foi esse processo?

NF - Eu fui em 83, 1983 eu tinha 19 anos pra fazer 20 eu fiz 20 lá, cheguei lá um mês depois eu fiz 20.

AC - E assim, teve algum atrito em casa quando você decidiu ser músico profissional? Acho que você tinha decidido internamente, mas assim, ir estudar fora é um investimento grande, como é que foi?

NF - cara foi um investimento grande da família, claro, mas foi um investimento que eles resolveram apostar nisso porque é o tipo da coisa eu lembro que meus pais, assim você vai fazer música, então cara, vai pra uma escola top, vai fazer o negócio direito e aí, naquela época aqui no Brasil o estudo da música popular ainda não tava ainda não tava não era uma coisa que tivesse um currículo bacana você tinha assim, uns conservatórios que dava umas coisas assim, o cara ensinava umas musiquinhas ler uma cifra não tinha um estudo de harmonia popular, de improvisação, de arranjo não tinha nada disso quando você ia estudar música na época que eu tinha 20 anos eu tô com 60, né? 40 anos atrás era assim, ou você estudava música erudita que era muito bem organizada, o currículo e tal ou música popular se você desse sorte de pegar um bom professor, o cara podia te passar umas coisas, mas basicamente não tinha uma coisa estruturada, não tinha um currículo bem estruturado, não tinha nada disso então, obviamente, a preocupação também dos meus pais é que eu fosse pra uma escola onde as coisas estivessem estruturadas isso não era aqui isso era fora do Brasil, e aí eu tive que sair e aí fui pro GIT.

AC - Foi em 83, você chegou lá, como é que foi isso? Você não tocava guitarra ainda, né?

NF - eu não tocava, só tocava violão.

AC - Então, como é que foi esse ano lá, descobrindo do jazz na sua frente, comprar uma guitarra e estudar com a cultura que a guitarra tá muito inserida, né? Você vindo da cultura brasileira, do violão, do chord melody, conta um pouco.

NF - Quando eu cheguei lá eu cheguei porque quando eu saí daqui, eu saí com esse apoio de que eu era muito bom as pessoas gostavam do que eu fazia que eu era, pô, Nelson, um talento não sei o que, quando eu cheguei lá nos Estados Unidos eu cheguei achando que eu tocava direitinho claro, todo mundo falava que eu tocava direito você acaba se convencendo aí eu lembro que eu cheguei lá, na primeira semana a primeira semana era uma semana só de show, de professores e ex-alunos aí eu encarei a realidade de frente caí pra trás, eu falei, cara eu não sei nada eu falei, pô, não sei nada vou começar do zero, cara que isso realmente foi um negócio muito chocante assim pra mim, mas eu falei, não, vou encarar vou encarar e aí resolvi comprar uma guitarra, comprei logo na primeira semana comprei uma guitarra acústica uma guild que eu tenho até hoje aí uma guild usada tinha um jornal, tipo um desses jornais de... cara, achei essa guitarra comprei, é uma guitarra ótima e comecei a estudar a guitarra comecei a estudar, cara, comecei a estudar mesmo aí os professores me passando matéria e aí tinha o estudo de eu lembro, o estudo de escalas, aí e aí eu lembro que tinha uma coisa de eu não sabia tocar nem escala maior não sabia nada de escala, nunca tinha pego numa palheta na vida foi um processo, né, aprender a pegar na palheta tocar as escalas e tal e começou a ter uma enxurrada de informação e eu estudando igual um louco né e o que aconteceu lá eu acabei passando por um drama, assim, porque quando eu cheguei eu tinha essa essa coisa de tá aprendendo muita coisa nova muita coisa nova e essas coisas novas não tava dando tempo disso sedimentar, né porque quando você tá estudando você tem que passar por um processo de prática pra você poder sedimentar aquilo que você tá estudando e eu sei que eu comecei a ficar muito frustrado, assim, porque eu eu estudava, estudava, estudava eu ia pro palco, né, porque tinha lá as aulas de prática, de prática de conjunto e tal e tinha as aulas que era pra botar você no fogo mesmo a música tá, sobe no palco agora você vai, toca essa aí partitura na frente e aí eu ia tocando, cara, e dando muito mal dando muito mal ficava nervoso, a palheta caía eu falei, nossa, eu não vou conseguir tocar esse negócio assim, dando muito errado e eu estudando muito, aí eu comecei a me questionar eu falei, pô, eu não tenho

talento pra isso não é possível, cara porque eu falei, cara, eu tô estudando igual um doido e não ta acontecendo nada eu vou tocar e tinha uma pressão financeira porque o curso era pago à vista o ano era pago à vista e aí eles faziam uma tabela, porque eles sabiam que tinha muita desistência, assim muita desistência então eles faziam uma tabela, se você desistir na primeira semana você ganha tanto de volta, na segunda semana e até a metade do curso até a metade do ano, seis meses se você desistisse na metade do ano você não recebia mais nada de volta e eu lembro que a gente tava ali mais ou menos dois meses e meio, quase chegando a dois meses e meio de aula, e lá era assim dois meses e meio de aula, quinze dias de férias, dois meses e meio de aula, quinze dias de férias isso acontecendo o ano inteiro né? E aí, cara, a gente tava na beira desse feriado aí eu já tinha quase dois meses e meio de aula e eu tava muito frustrado e eu lembro que era hora de desistir era hora de eu desistir, e que se eu desistisse naquele momento eu teria uma parte do dinheiro de volta pra devolver pros meus pais porque eu falei, cara, eu tô indo pra lá to fazendo todo mundo fazendo um sacrifício pra me mandar pra cidade fora abandonei o curso de economia cheguei aqui e descobri que não tinha talento pro negócio eu falei, cara, agora o mínimo que eu posso fazer é voltar e levar algum dinheiro de volta porque senão vai ser um fracasso total, e aí eu fui cara, pedi pra sair da escola pedi meu dinheiro de volta, só que eu dei uma sorte na vida porque quando eu fui pegar meu dinheiro de volta a pessoa que tava na época usava cheque a pessoa da titularia não tava lá e aí eu fui na secretaria e falei, cara, como é que eu vou fazer porque eu tinha que desistir, era uma sexta-feira ela falou, não, você vem aqui na segunda-feira que você vai receber o mesmo dinheiro que você tá com esse papel aí, o mesmo dinheiro que você receberia hoje, e eu lembro que segunda-feira era assim, menos não sei quantos dólares aí eu falei, ah, então tá bom aí fui pra casa e passei o final de semana inteiro chorando, cara chorando mesmo, chorando porque eu não sabia o que eu ia fazer da minha vida eu falei, cara, não é economia eu achava que era música mas eu não tenho jeito pra isso então eu fiquei assim, cara, o que eu vou fazer da minha vida eu não sei o que eu vou fazer, ligava pra casa e meus pais, olha, agora eu sei que tem que tomar a sua atitude, a decisão é sua, né e aí eu fui na segunda-feira de manhã, resolvi, eu lembro que eu tinha uma bibliazinha assim, que eu dei uma folheada numa bíblia e falei, cara, me arranja uma resposta pelo amor de Deus, dá uma resposta pra todo mundo, dá pra mim também aí eu lembro que eu saí assim cara, pela rua, na Hollywood na rua de Boulevard, eu morava em Hollywood a escola em Hollywood, e Hollywood é um lugar muito turístico e eu morava ali perto do teatro chinês, que é o lugar mais turístico de Los

Angeles, aquele monte de gente, vendo lá a Calçada da Fama, aquelas coisas. E aí, eu tô passando, assim, de lá, do outro lado vem a esposa do dono da escola, Becky Hicks, que era porto-riquenha, então que ela falava espanhol, e ela recebeu os alunos latinos, que eram uns poucos, que não falavam tão bem o inglês, que era o meu caso. Aí ela viu a minha cara, no meio da rua, me encontrou nessa rua cheia de gente, ela viu a minha cara e falou, nossa, Nelson, o que aconteceu? Você tá péssimo. Falei, ah, Becky, eu vou desistir da escola, tô indo embora. Ela falou, ah, não, peraí, vamos conversar, deixa eu entender o que tá acontecendo. Aí a gente sentou pra tomar um café, vem cá que eu vou tomar um café, vamos tomar um café. Nesse começo de papo, ela começou a me explicar a diferença entre praticar e estudar. Quando você estuda, você tá estudando uma coisa nova, quando você tá praticando, você vai praticar as coisas que você já sabe. Então, quando você tá estudando, tem um gap entre aquelas coisas que você já tá sabendo e aquelas coisas que você, de fato, já tá conseguindo tocar, que esse é um momento de frustração grande, que a maior parte das pessoas abandona a música nesse momento, e que se eu insistisse mais um pouco, eu iria dar um salto. Depois ela falou assim, e a questão financeira, se estiver pesando pra você, eu sou dona da escola, esquece esse negócio, fica aqui mais dois meses e meio, e quando chegar a metade do curso e você achar que realmente quer ir embora, eu te devolvo o dinheiro que você estaria levando hoje. E aí, pra fechar o negócio, ela falou, nós estamos entrando de férias agora, aquelas duas semanas de férias, eu tenho uma casa de campo que cabem 11 pessoas dormindo, vou te dar a chave da minha casa, leva quem você quiser. Olha que coisa incrível, né, cara? Aí, pô, eu fui pra lá e voltei músico, voltei pronto, acabou o drama, acabou tudo. Engraçado, essa mulher foi um anjo que apareceu na minha vida, um anjo. Se não fosse ela, cara, teria mudado tudo.

AC - Como é que era o nome dela mesmo?

NF - Beck Hicks, Rebeca, Rebeca Hicks. Mas ela separou do Pat Hicks, que era o dono da escola, hoje em dia eu acho que ela não usa mais o Hicks. Mas você acha, talvez, Rebeca Hicks em algum lugar aí?

AC - Sim, eu vou pesquisar. Tem um livro que você tinha falado, que fala sobre esses anos principais, iniciais ali do...

NF - The Golden Years, ela tá lá. Chama Trading Fourths. Trading... Aquilo é coisa do jazz, né, cada um faz quatro compassos. Então chama Trading Fourths, Musicians Institute, The Golden Years. O livro quem escreveu foi o Pat Hicks, o dono da escola.

AC - Como é que era organizado lá no GIT, o lance das disciplinas, o currículo que você fez, você que escolhia? Como é que foi isso lá dentro?

NF - A gente escolhia relativamente, tinha uma linha básica que você tinha que fazer e tinha algumas matérias que eram optativas, dependendo do estilo. O básico das aulas todas eram dadas em grupo, eram todas as aulas em grupo. 30 alunos na sala, mais ou menos, de 20 a 30 alunos. E uma vez por semana a gente tinha um negócio chamado Open Counseling, não, desculpa, é o Private Counseling. O Private Counseling era uma vez por semana, você se encontrar por meia hora com um professor particular, um a um, para o cara tirar as dúvidas nas aulas que você estava tendo. Então, por exemplo, estava tendo aula de leitura, estava tendo aula de harmonia, estava tendo aula de improvisação, estava tendo aula de matérias em geral, técnica, conhecimento do braço, tinha esses assuntos todos. E aí uma vez por semana você encontra com o professor para ele ver como é que está a sua leitura, como é que está a sua pá... está tendo alguma dúvida? Não está acompanhando isso? Então, a gente tinha uma vez por semana um cara que recebia a gente por meia hora. A gente tinha as aulas programadas, que eram aulas que todas elas tinham, essas aulas estavam gravadas em vídeo. Isso naquela época, em 83, os caras já tinham a concepção da pedagogia muito, muito moderna. Então, você não ia na sala de aula para aprender a matéria, você aprendia a matéria no vídeo, onde você podia ir para frente, voltar, ouvir o professor falar de novo. Então, você ia na sala de aula para tirar dúvida. Ou seja, tinha 30 caras na sala, mas todo mundo tinha dúvida. Quem não tinha dúvida nem ia também. Quem não tinha dúvida não ia. Ou se o cara não tinha muito interesse naquilo ali, por exemplo, vamos supor, a aula de country, é uma aula que eu não tinha interesse, não gostava do estilo, não queria... Porque eu saquei assim, eu tinha pouco tempo, eu tinha que me especializar, falei, cara, eu vou pegar o jazz. Se eu quisesse sair daqui tocando bem jazz clássico, country, porra, sabe, blues, R&B e tal, não vai dar, cara, eu não vou conseguir fazer tudo. Então, vou mirar no jazz, é ali que eu quero. Então, as aulas tinham muito isso, você assistia as aulas em vídeo, depois você assistia as aulas na sala de aula, e uma vez por semana você tinha o private concert, one-on-one. E essa aula de uma vez por semana...

AC - Você conseguiu escolher os professores que você podia ir ter aula, ou você teve a aula com o Joe Giorio, que é um cara que é importante?

NF - Não, o Joe Giorio não dava essa aula, dava um outro tipo de aula, vou explicar. Essa private, você podia escolher dentro do... se o professor tivesse disponibilidade. Se não,

todo mundo escolhia um cara só e tal. Eu escolhi um cara que o aluno do Gamela, que tinha ido antes de mim, ele foi seis meses antes, e ele estudava com esse cara, ele falou, ah, esse cara é muito bom, eu faço com ele e tal, então eu escolhi ele, fiz com ele, que era o Bruce Buchanan. Ele ficou super meu amigo, gente boa pra caramba. Bom professor me orientou bem, lamenta. O Joe Giorio, ele dava uma coisa chamada Open Counseling. O Open Counseling é o seguinte, ele ficava tipo... o Joe Giorio ficava uns três, de dois a três dias por semana, que ele ficava na escola de dez da manhã até cinco da tarde. Mas ele não dava nenhuma aula específica, ele ficava numa sala pra tocar com os alunos, pra conversar, levar som, tirar dúvidas, ficar ali, conviver com o cara. O Joe Giorio fazia isso, o Joe Pass fazia isso, o Scott Henderson fazia isso, o Robin Ford fazia isso, tinham vários professores que ficavam fazendo isso. Então eu tive a oportunidade de tocar com o Joe Giorio, com o Joe Pass, várias vezes, ficar assim, eu estou estudando essa música, queria tocar ela com você. Ah, tá bom, vem lá, vamos tocar. E depois o cara ia fazer umas críticas, que não tá bom, que não tá bom. E o que é muito louco, cara, vou te falar uma coisa que acontecia lá, porque a gente tinha esses Open Counselings com uns caras que eram uns guitarristas top, de rock and roll também, uns caras top. O Frank Gambale, por exemplo, ele começou, ele entrou pra escola pra estudar seis meses antes de mim. Então quando eu entrei a gente era aluno juntos, só que seis meses depois ele se formou e virou professor, e a aula dele era o Open Counseling. Então também fazia o Open Counseling com o Frank Gambale. Esses caras todos faziam o Open Counseling, mas ao mesmo tempo a gente tinha as aulas normais, leitura, improvisação, harmonia, técnica e tal, conhecimento de braço, sabia as escalas, os arpejos, acordes e tal. E aí eu lembro que a gente estava assim, quando a gente entra na escola a gente fica meio fascinado, pô, tem o Joe Pass ali, eu vou tocar com ele, tem o Joe Diorio, só que depois de um tempo você fala, cara, eu não vou voltar lá porque eu não melhorei nada, o que eu vou mostrar pra esse cara de novo? Estudar, voltar lá e apresentar alguma coisa nova. Então eu vou chegar lá, vamos tocar o que? Stela By Starlight eu vou errar tudo de novo. Não, tem que estudar, né, pra ver o que eu vou fazer. E aí eu lembro uma vez, cara, que eu estava estudando, a gente tinha uns boxes pra estudar, tinha um amp e tal, eu ficava ali estudando, e eu estava estudando e tinha um amigo meu brasileiro, o Genil Castro, o Genil estava estudando em uma outra salinha, eu estava estudando em uma sala, eu levantei, fui pegar um suco, uma água, não sei o que foi, e eu encontrei com o Genil, falei, pô, Genil, e aí, beleza, tá estudando? Tô estudando e tal. Ele falou, cara, passei na sala do Joe Pass, ele tá sozinho lá, sozinho, e a gente podia ir lá

e tocar com ele. Abri a porta, e aí, Joe, tudo bom? Vamos levar um som? Vamos. Cara, surreal. Muito louco. E o Genil falou, cara, eu não vou lá porque eu tenho que estudar, eu falei, cara, eu também tenho que estudar, não adianta ir lá, eu já fui 500 vezes lá, não adianta, eu tenho que estudar, cara, pra voltar lá pra tocar uma coisa aqui, eu vou apresentar um negócio legal, cara. Aí o Genil falou, cara, quando a gente contar no Brasil que o Joe Pass tá na sala aqui do lado, se a gente tocar com o Joe Pass, é só a gente abrir a sala, entrar e ligar a guitarra, e que a gente não vai porque a gente tá preferindo estudar, ninguém vai acreditar, mas é verdade. Você vê que privilégio que a gente teve, né, cara?

AC - Muito, muito, nossa. E assim, você conviveu com muita gente do Brasil lá? Algum outro guitarrista da cena?

NF - É... Da minha época, deixa eu ver, o Fernando Vidal, sabe quem é o Fernando Vidal?

AC - Sei.

NF - Que toca com a Marina, que toca com a Fernanda Abreu e tal, ele era meu colega da mesma época. Era eu, Fernando, brasileiros eramos eu e o Fernando, era o Genil, Genil Castro, que mora em Brasília, um super guitarrista, eu já recebia ele no café lá em casa, inclusive, o Tico, chamava Tico Monteiro, o Tico, ele acabou não virando músico, eu não sei o que aconteceu, o Tico, eu era muito amigo dele, até moramos juntos lá, mas depois, não sei o que ele foi fazer. Tinha o Flávio também, que era um outro guitarrista, depois, quando voltou ao Brasil, acabou montando uma franquia de negócio de lavar roupas, sabe, E ele largou também a música. Tinha um outro cara que também, esqueci o nome dele, da minha época, que era guitarrista, brasileiro, mas depois resolveu fazer Rio Branco, seguir carreira de diplomacia, assim, que seguiu mesmo a época, da minha turma, que seguiu música profissionalmente, fui eu, o Fernando Vidal e o Genil Castro, esses três.

AC - Pô, legal. E é um ano, né, o curso? Um ano, já era um ano? Você voltou na metade de 84?

NF - Voltei na metade, é. Voltei na metade de 84, exatamente.

AC - E aí conta, chegou no Brasil, com o diploma na mão, como é que foi, assim, os primeiros trabalhos?

NF - Não é nem um diploma não, cara. Quando você chega de uma... Naquela época, quando você chegava de um lugar desse, assim, era uma coisa, era muita novidade, as pessoas todas queriam saber o que... E aí, as pessoas todas queriam ver você tocando, o que tinha

acontecido, é muito louco isso, né. E, de fato, é uma vivência muito intensiva, e eu saí um cara e voltei outro. Voltei outro, assim, muitos anos luz na frente do cara que foi... Realmente, o sistema deles, pedagógico, funciona de uma forma absurda.

AC - É uma imersão muito grande, né?

NF - É uma imersão de um ano, imerso. A gente só fazia música o dia inteiro, acordava pensando em música e ia dormir pensando em música. Não tinha outra coisa para fazer. Eu dividi o apartamento com dois músicos, alunos da escola. No meu prédio, basicamente, 90% das pessoas que moravam no prédio eram alunos da escola. Então, assim, era o dia inteiro, tocando na casa dos amigos, final de semana tocando.

AC - Você chegou a armar alguma gig lá, alguma coisa?

NF - Armei, armei. Eu armei, não, eles armaram para mim, cara. Eu estava lá e foi um pessoal, uns brasileiros foram na escola procurando se tinha algum violonista para fazer umas coisas meio tipo Baden Powell, não sei o que, eles me chamavam. Aí quando eu fui, era muito engraçado, porque aí eu fui, essa gig, toquei com eles várias vezes, várias vezes, muitas vezes, toquei durante várias mesmas, esse pessoal. E tocava sexta e sábado, basicamente era sexta e sábado que eu fazia com eles. E era assim, começava eu, instrumental, com o pessoal tocando percussão, fazendo violão solo, eu acompanhando a cantora, depois no final da noite era carnaval, aí não tinha violão, não tinha nada, tinha um cara tocando cavaquinho, eu pegava um surdo, um tamborim e virava carnaval. “Mamãe, eu quero. Mamãe, eu quero.” É isso aí.

AC - O Nelson, aí antes de você falar quando ia chegar no Brasil, esqueci de te perguntar, lembro que você falou, que você tinha estudado com o Ted Green lá também, particular, né?

NF - A experiência é genial, cara, porque eu, foi uma sorte também, porque eu lembro até hoje, estava lá na cafeteria da escola e tinha um cara, o Richard, que aliás hoje em dia mora no Brasil. Esse cara é um americano que já tinha morado no Brasil na infância, com os pais, por algum motivo, falava português bem, muito bem, e a gente ficou amigo lá, logo de cara, e um dia o Richard chegou pra mim e falou, cara, tem um professor, um cara chamado Ted Green, que dá aula particular, e esse cara é genial, eu nunca tinha ouvido falar do Ted Green, não sabia quem era, não tinha nem ideia. Aí ele falou assim, e cara, eu faço aula com ele, se eu não for a aula, eu vou pagar a aula do mesmo jeito. Então assim, cara, você não poderia ir nessa aula, aí você paga a aula lá, eu cheguei lá, era o Ted Green.

AC - Ele dava aula em casa, na casa dele?

NF – Em casa, na casa dele, fazia aula na casa dele, aliás era um bom caminho de ônibus, eu ia de ônibus, dava uma hora e pouco pra chegar na casa dele, aí eu ia de ônibus pra casa dele, fazia aula e voltava, mas aí a aula dele também, ele era um cara totalmente, aula de uma hora, eu ficava lá duas horas e meia, três horas. Eu tenho tudo isso gravado, essas aulas do Ted Green.

AC - Nossa, e aí assim, a metodologia desses caras é tipo mestre aprendiz mesmo? Tipo, eu faço assim, e vai mostrando?

NF - Ele trabalha muito repertório, então ele te ensinava a tocar música, igual o Gamela, exatamente igual o Gamela, é um professor muito parecido com a forma de dar aula do Gamela, o Gamela dava aula assim, desenhado na folhinha, pra você aprender sem se preocupar com a leitura musical, o Ted Green é exatamente igual, ele dava aqueles carimbinhos, os acordes desenhados e te ensinava as harmonias, ensinava repertório. Como são os livros dele, você pegou os livros dele, é tudo assim, carimbado, é a mesma coisa.

AC – E você ficou quase um ano, né,?

NF - Quase um ano, talvez uns 10 meses, uma aula por mês, tipo 10 aulas.

AC - 10 aulas com o Ted Green é material pra vida toda né?

NF - Pra vida inteira, até hoje eu estudo as coisas dele, até hoje, eu tenho o material das aulas todas, eu tenho as apostilas, os áudios que eu gravei lá, no gravador, até hoje, às vezes, eu pego e dá uma olhada aqui, nossa senhora, naquela época já era pesado.

AC - E ele, naquela época, já era um cara mais recluso? Porque a gente sabe que ele era um cara muito recluso, não dava aula na universidade, ficava em casa.

NF - Ele era recluso, muito recluso. Ele tinha uma autocrítica gigantesca, por exemplo, ele tem um disco que gravou quando tinha 22 anos, É o único. E aí eu lembro que na época eu tinha esse disco, mas eu tinha a fita cassete. Ele acha o disco horrível. Não, eu lembro que eu falei pra ele que eu tinha o disco dele e ele falou assim: “quebra.” E o disco é genial, você ouve hoje e você fala, cara, é genial. Mas ele detestava aquele disco. Ele falou que aquele disco foi uma imaturidade minha ter gravado. Que isso, meu Deus.

AC - Eu conheci nele naquele vídeo famoso que tem no Youtube, o masterclass dele, acho que era no GIT mesmo.

NF - Era no GIT, genial, né?

AC – Ele pega o Autumn Leaves e toca a melodia de bilhões de formas diferentes no vídeo inteiro.

NF - Ah, é verdade. Muito bom, sai modulando o tempo todo

AC - Mas então, aí você voltou pro Brasil e como é que foi?

NF - Aí eu voltei pro Brasil e comecei a procurar uma forma de trabalhar com música, né? E transferei a minha universidade de economia na UNB pra música de cara. Aí comecei a cursar música e falei, agora eu vou me formar em música. Aí mudei pra música e comecei a tocar na noite. Aí comecei a tocar na noite jazz, fiz um trio de jazz, duos de jazz. Eu tocava todas as noites, comecei a tocar muito. Comecei a dar aula. Comecei a dar aula particular. Dali a pouco eu fui dar aula na Escola de Música de Brasília. Fui contratado pra dar aula lá, na escola. Aí continuei dando aula, tocando na noite e fazendo faculdade. Basicamente essas três coisas.

AC - Você considera que tinha uma cena?

NF - Tinha. Tinha uma cena muito bacana. Uma cena muito bacana. Brasília sempre teve, cara.

AC - Historicamente, os anos 80 foram muito bons pra música instrumental, né?

NF - Nossa Senhora! Foi a época que eu mudei pro Rio. Eu mudei pro Rio em 87. Eu cheguei no Rio e tava a cena da música instrumental tava efervescente, cara. Muito trabalho, toquei com todo mundo. Cara, assim, pra chegar e sair trabalhando. Cara, assim, pra chegar e sair trabalhando.

AC - Você falou que tava dando aula, tocando na noite em Brasília, principalmente música instrumental, você sempre mirou, ou eu tô enganado, você sempre mirou na música instrumental, MPB?

NF - Eu mirava em duas coisas. Mirava na música instrumental, como o meu próprio trabalho, e estava sendo sideman de alguém. Só que aqui em Brasília, o mercado do sideman era muito pequeno. Aqui não tinha muita coisa. Não dava pra tocar com um artista de renome nacional, né? Então eu foquei mais na música instrumental. Fiquei mais com a música instrumental mesmo aqui em Brasília. Fiz isso durante um tempo, fui dando aula e tal. E aí, apareceu uma oportunidade pra mim, que foi uma oportunidade top em 1985 ou 86, depois você vê aí se foi 85 ou 86, o primeiro festival, não, o primeiro seminário brasileiro da música instrumental. Bota aí, primeiro seminário, vê se foi 85 ou 86, eu não me lembro, acho que foi

85. Primeiro seminário brasileiro da música instrumental. Ouro preto. Ouro preto, não é? Ah, difícil de achar.

AC - Tá, mas assim, foi antes de você ir pro Rio, né? Você tava morando em Brasília ainda?

NF - Antes de eu ir pro Rio, o que que aconteceu? Eu morava em Brasília e quando eu morava lá nos Estados Unidos, quando eu tava fazendo a escola lá, eu fiquei conhecendo o Toninho Horta, que eu era muito fã do Toninho, sempre fui muito fã do Toninho, e quando eu morava lá, eu consegui o endereço do Toninho. Toninho tava morando em Nova York, e eu mandei uma carta falando, Toninho, meu nome é Nelson, sou seu fã e tal, tô morando em Los Angeles, to sabendo que você tá morando em Nova York, se um dia você vier a Los Angeles, me dá um oi, porque eu tô estudando numa escola incrível, de repente eu armo pra você um workshop aqui, alguma coisa. E aí, pouco tempo depois, o Toninho me mandou uma carta. Nenhuma semana depois, eu recebi uma carta do Toninho de volta dizendo, pô, bacana você ter me inscrito, eu tô indo pra Los Angeles daqui a um mês e tal, e vou fazer um show com o Paquito de Rivera, bacana, vai lá, eu vou deixar o ingresso pra você, pra você levar quem você quiser, seus amigos e tal. E aí, eu fiquei amigo do Toninho, fiquei conhecendo o Toninho, levei ele pra fazer um workshop lá no GIT e tal, e a gente ficou amigo. E aí, eu tava estudando na escola, Toninho voltou pro Brasil e tal, não sei o que, acabou, que perdemos um pouco o contato, mas aí eu tava aqui no Brasil, voltei em 84. Em 85, eu já tava dando aula na escola de música de Brasília. Isso talvez tenha sido 86, eu acho que foi 86 o seminário. Aí o que que aconteceu? O Toninho... Eu tava na escola de música de Brasília. Eles têm, todo ano, um curso de verão. Tava acontecendo, chama-se Civebra. Tava acontecendo Civebra, e aconteceu Civebra, e o pessoal da direção aqui me convidou pra ser professor de guitarra no Civebra naquele ano. Professor. Além de ser professor regular, eu ia dar aula no curso de verão. E o curso de verão trazia professores de fora. Então, o outro professor era o Paulo Bellinati. Do Pau Brasil e tal. Bellinati era o outro professor, e ficava eu e o Bellinati, dando aula. E aí, o Toninho me ligou em casa. Eu morava na casa da minha mãe. Me ligou e falou, pô Nelson, tô sabendo que o Bellinati tá aí, em Brasília, dando aula no curso de verão, que tá tendo aí. E eu não consigo achar ele, porque eu não sei que hotel que ele tá, não sei nada. Será que você conseguiria falar com ele? Eu vou fazer o primeiro seminário da música instrumental brasileira, ano que vem, em julho. Não, esse ano, em julho. Isso devia ser ou janeiro de 85, ou janeiro de 86. Porque o festival de verão era em janeiro. E o negócio ia ser

em julho, em Ouro Preto. Seminário ia ser em julho. Eu falei, eu vou fazer em julho o seminário. Pergunta pro Bellinati se ele topa ir e tal. Aí eu falei com o Bellinati. Cheguei e disse, o Toninho entrou em contato comigo, ele tá querendo te convidar pra você dar aula no seminário da música instrumental, que vai acontecer em julho. Ele falou, ah cara, eu não posso em julho, eu tô saindo em turnê pra Europa, pro Brasil. Não vou poder, não vou estar aqui, disponível. Aí, à noite, cheguei em casa, liguei, na época não tinha celular, cheguei em casa pra ligar o telefone normal. Liguei pro Toninho, falei, Toninho, falei com o Bellinati aqui, e ele não vai poder, porque ele vai estar na Europa, e tal. Aí o Toninho falou, pô cara, eu tô precisando de um professor de guitarra, tá difícil de encontrar. Você tem ideia de alguém? Eu falei, tenho, cara. Quem? Eu falei, eu. Me ofereci, pô. Pô Toninho, me chama, cara. Aí ele levou um susto, porque eu não tinha, ninguém me conhecia, não tinha nome, não tinha nada. Falei, pô, me chama, que eu seguro a peteca. Ele falou, você segura a peteca mesmo, numa turma bacana de guitarra? Falei, seguro, pode deixar comigo. Eu tô aqui, inclusive, trabalhando no mesmo festival que o Bellinati. Tô como um dos professores, ele também. Aí o Toninho falou assim, ah, então, beleza, vou te dar esse voto de confiança, vamos nessa. Então Toninho me deu uma oportunidade foda.

AC - E assim, você sempre foi empreendedor? Porque, olha só, você para analisar, quando você estava no IGT, você falou que fez contato com o Toninho, você já conhecia ele a ponto de entrar em contato?

NF - Não, não conhecia ele, mas eu conhecia pessoas que já tinham tocado com ele.

AC – Entendi, mesmo assim, a mentalidade empreendedora desde sempre, né? Sempre foi assim? Você sempre teve isso, tipo assim, eu tenho que criar oportunidade?

NF - Sempre, sempre tive essa, sempre fui assim. E aí, quando apareceu essa oportunidade, e aí eu já era casado. É, eu casei em 1985. Isso deve ter sido, isso foi em 86, acabei de matar a charada. Foi em 86 porque eu tava casado. Eu casei em dezembro de 85. Dei o curso de verão em janeiro de 86. E o festival, o seminário do Toninho foi em julho de 86. Então, quando o Toninho me convidou para fazer isso, eu peguei e falei, cara, eu vou chegar com um material top, top. Peguei, não sei se você lembra de Letra7, negócio de Letra 7. Letra 7 era tipo um decalque. Você escrevia as partituras, na época não tinha computador para escrever partitura. Escrevia pela mão. Eu fiz tudo com decalque. Bracinho de guitarra, tudo com decalque, mostrando qual era a digitação. As escalas, todos os tipos de escalas, os modos, arpejos. Sabe, formação dos acordes, notas de tensão. E aí, cara, o que que eu fiz? Eu

preparei um material incrível. Eu ia fazendo a mão e a minha esposa ia me ajudando. Ela saía mudando as suas páginas. E eu montei uma apostila que era praticamente um livro, cara. Que depois virou o meu livro Acordes e Arpejos de Escalas. O meu livro Acordes e Arpejos de Escalas foi a apostila que eu fiz para dar aula no seminário, no primeiro seminário da Música Instrumental.

AC - Ele foi o primeiro, né?

NF - Acabou não sendo. Foi o primeiro que era para ser, mas aí o Almir Chediak, quando eu cheguei com esse livro, eu também tinha uma outra apostila que eu estava dando já aula na escola do Ian Guest e eu tinha feito uma apostila de improvisação. Aí, quando eu mostrei esse material para o Almir, o Almir falou, cara, eu acabei de lançar um livro que se chama Harmonia e Improvisação, que tem muito disso aí, esses acordezinhos, então as digitações das escalas. Você não tem um livro mais voltado para improvisação que seja aberto para todos os instrumentos? Sem bracinho de guitarra, sem nada, uma coisa que você fala conceitualmente para todo mundo? Eu falei, cara, eu tenho uma apostila que eu fiz para o curso do Ian, que eu montei dois anos, eu fiz um currículo de dois anos para o curso e apostilei ele inteiro. Aí, quando eu levei essa apostila para o Almir, o Almir falou, cara, esse vai ser o teu primeiro livro, que foi o livro Arte da Improvisação, foi o meu primeiro. E aí esse livro bombou, mas vendeu muito mesmo, absurdamente. Aí o Almir voltou, uns dois anos depois, falou, cara, agora está na hora, vamos lançar aquele outro.

AC - Você fez esse material, e como é que foi? Eu sei que você deu uma carimbada lá com o telefone, não foi?

NF - Foi, aí eu levei esse material para a Ouro Preto, e foi uma apostila, e eu sabia que esse material ia chegar lá e ia arrasar. Ninguém tinha isso. Cara, isso era em 86, eu tinha chegado nos Estados Unidos em 84. Esse material estava, sabe, era uma coisa muito nova para cá, todo mundo que eu mostrava o material, eu dei para muita gente xerocar o material da universidade, lá do GIT. Mas quando eu montei isso, organizei de uma forma nossa aqui, para... É, aí cara, quando eu organizei isso, eu sabia que esse material era muito bom. Então eu peguei e carimbei as folhas, com o meu nome e com o meu telefone. Eu falei, cara, isso aqui todo mundo vai xerocar, quando eu chegar lá em Ouro Preto, todo mundo vai xerocar. E aí eu cheguei lá e aconteceu exatamente isso, nós éramos três professores de guitarra, era o Cláudio Guimarães, o Cândido Serra e eu, lá em Ouro Preto. E a minha turma devia ter, sei lá, dez alunos, porque o Cândido Serra e o Cláudio Guimarães já eram músicos renomados. O

Cândido Serra era do Trio Dalma, o Cláudio Guimarães tocava com a Nanda Caymmi, pô, eram os caras mais velhos que eu e mais renomados. O Cândido era da banda paulistana, que tinha o Nico Assunção também, então era um cara também importante. E aí as turmas deles eram mais cheias, a minha turma era menorzinha. Só que quando eu cheguei com essas apostilas, na primeira aula já depois, começou a aparecer aluno querendo fazer aula de ouvinte, posso fazer aula, quando eu vi a minha sala tinha 80 caras na minha sala, lotou. E aí todo mundo xerocou com essa apostila e a partir daí começou tudo. Então a minha vinda para o Rio de Janeiro, como é que eu fui para o Rio de Janeiro? Começou aí. E aí a partir desse encontro que eu tive lá em Ouro Preto com outros músicos, o Mauro Senise, por exemplo, que era um dos caras que estavam lá, o Yuri Popoff, o Mauro Senise começou a me chamar para fazer show no Rio, tem que fazer show no Rio. Aí eu saía de Brasília até o Rio para fazer um show e voltar.

AC - Instrumental você já estava fazendo?

NF - Instrumental, só instrumental. E aí comecei a fazer, um dia o Mauro chegou para mim e falou, pô Nelson, você tem que mudar para o Rio, porque eu falo às vezes o cara assim, pô, tem um cara, tem um guitarrista aí excelente que mora em Brasília, o cara fala, pô, não adianta, o cara mora em Brasília, não adianta. Aí eu comecei a coçar assim para ir para o Rio. Numa dessas idas que eu fui tocar com o Yuri Popoff, o Yuri era professor numa universidade, na Universidade Estácio, lá no Rio. E aí o Yuri falou, cara, dá um workshop para os alunos lá e tal. Ele falou, não tenho nem grana, mas pô, vai lá para os caras assistirem os shows, os caras estão apaixonados com você, com o seu trabalho. Então eu falei, ah, vou lá, sem problema. Aí eu fui lá dar esse workshop, o diretor da escola na época era o João Carlos Assis Brasil, irmão do Vitor Assis Brasil, saxofonista, irmão gêmeo, inclusive, pianista, por acaso. Quando acabou o negócio, o João Carlos entrou em contato comigo e falou, cara, você não quer vir dar aula aqui na universidade? Eu falei, cara, eu estou fazendo a universidade em Brasília, não sou formado ainda. Ele falou, não tem problema. A gente é a primeira universidade no Brasil a abrir música popular nível superior, não existe um brasileiro formado. Eu consigo uma licença para você vi. Quando pintou isso, eu falei com a minha esposa, eu falei, cara, vamos embora, porque é a minha oportunidade de ir para o Rio, tendo já um trabalho, dando aula na universidade. Aqui em Brasília eu dava aula na escola de música, eu ia para lá, só que eu ia mudar para o Rio, fazendo, dando aula na universidade e já começando a abrir meu leque lá, para começar a tocar com a rapaziada. Então cheguei, mas só

que quando eu cheguei, a universidade estava em greve, não estava contratando. Estava em greve a semana seguinte, eu já tinha mudado, cachorro, mulher, papagaio, Me dei mal né, cara? Mas aí meu sogro e minha sogra moravam no Rio, eu fui morar na casa deles. Não tinha onde morar. É, aí eu falei, pô, o que eu vou fazer? Vou ficar aqui? Tenho que pintar algum trabalho. E aí eu lembro que na primeira semana, cara, eu tinha acabado de chegar. Eu cheguei num sábado, liguei para o Mauro, num domingo, liguei para o Mauro, Mauro, ó, tô no Rio, só conheço você e o Yuri, não conheço mais ninguém. O que eu faço para mostrar a minha cara? Aí o Mauro falou, melhor forma, toda segunda-feira tem uma jam session no Jazz Mania, vai lá e leva tua guitarra. Aí eu falei, cara, é só chegar e tocar, só chegar e tocar. Quem capitania lá a jam session é o Nico Assumpção. Eu já sabia quem era o Nico, né? O Nico era, pra mim, já era uma referência, assim, aquele sarrafo bem alto. Pô, é o Nico, cara? Porra! E... Eu tava muito preparado, Alexandre, muito preparado, cara. Eu tinha repertório todo de baixo da mão, eu tava preparado, o que viesse. E eu lembro que eu fui lá dar essa canja e... no primeiro set o Nico fez com o grupo dele, sozinho, deu intervalo, no segundo set abriu pra canja. Aí o Nico, pô, então quem quiser tocar agora, tal, não sei o que, aí eu fui subir com a guitarra. Pluguei a guitarra, aí puxou a primeira música, eu sabia bem a primeira música, não lembro qual foi, se foi, tipo, 500 miles high, uma música dessas, de canja. Aí, pô, comi com farinha, uma música que eu tava sabendo tocar bem. Puxou uma música que eu conhecia bem. Quando acabou a música, eu ia desligar a guitarra, o Nico falou, cara, não desliga não, fica aí, senão vai encher de bicão aqui no palco. Fica aí. Aí, cara, ele foi puxando uma atrás da outra, todas que eu sabia, que eu conhecia, que eu tava preparado pra estar ali. Cara... Acabou a noite, o Nico descendo do palco, ele, pô, vou tomar uma cerveja, tal, sei o que. Chegamos lá, o pianista era o Marinho Boffa, ele olhou pro Marinho e falou, Marinho, é o guitarrista que você tava precisando aí, esse cara aí, bicho. Quem tocava com o Marinho Boffa era o Heitor Tp e, não sei se você sabe quem é o Heitor Tp. O Heitor tinha acabado de sair pra ir tocar com o Simply Red, e o Heitor era o guitarrista do Marinho Boffa. E o Marinho tava sem guitarrista, e o Nico falou, esse aí é o cara. E aí tinha show, na semana seguinte, no Parque da Catacumba, pra 15 mil pessoas, que era um projeto de música instrumental genial que tinha no Rio. Então, assim, eu cheguei e já saí tocando.

AC - Já entrou na cena, né?

NF - Já entrei na cena. Aí o Marinho Boff tocava com o Antônio Adolfo, o Ricardinho Silveira tinha saído da banda, ele falou, me indicou pro Antônio Adolfo, o

Antônio Adolfo me ligou, falou, vem aqui em casa pra eu te conhecer, tal. Fui na casa do Antônio Adolfo, ele saiu com as partituras das músicas dele, falou, vamos tocar, deixa eu ver você tocando. Puxou uma, puxou outra, saiu tocando, acabou e falou, cara, quer entrar pra minha banda? Falei, porra, tô dentro. O que tem esse trabalho? Ele falou, a gente vai fazer o Free Jazz agora. Era o Free Jazz mais importante que tinha na época. Assim, eu acabei de chegar no Rio e apareceu o Free Jazz, Parque da Catacuba, e aí comecei a tocar com o Nico direto, aí foi assim, uma coisa atrás da outra.

AC - E foi o Nico que te levou pra tocar com o João Bosco? Como é que foi?

NF - Foi, mas aí, antes disso, eu já era muito amigo da Cássia Eller, em Brasília, né? E aí, eu já tava no Rio, só tocando instrumental, fazendo instrumental, não tocando cantor nenhum. E aí, o empresário da Cássia Eller, a Cássia ia gravar o primeiro disco dela, o empresário dela me ligou. Pô, a Cássia Eller vai gravar o primeiro disco, quer que você seja o guitarrista e tal. Aí tem uma história longa aí, mas eu acabei indo tocar com a Cássia e aí fiquei com a Cássia uns cinco anos. Aí eu descolei um pouquinho do mundo da MPB e do instrumental, fiz um pouco, porque eu tava com muito intenso no trabalho da Cássia, né? E toquei rock'n'roll, blues e rock'n'roll, outra onda. Comprei uma guitarra sólida, só tinha guitarra acústica, mudou o meu setup, tive que comprar uma distorção por indicação da Cássia, ela falou, pode vir tocar comigo, mas tem que trazer uma distorção, pelo amor de Deus.

AC - E você chegou a gravar com ela ou só fez os shows?

NF - Gravei, os dois primeiros discos da Cássia sou eu. Os dois primeiros. Um chama Cássia Eller, o outro chama Marginal.

AC - Da Cássia, você tem mais algum, assim, como você falou, a sua carreira começou nesse período, não foi? Você gravou o primeiro disco?

NF - É, pois é, quando eu tocava com a Cássia, aí eu resolvi gravar o meu primeiro disco. Porque aí eu comecei a tocar também, eu tocava com a Cássia e tocava também, comecei a tocar com o meu quarteto, quinteto na época, na verdade. Montei um quinteto, comecei a fazer bastante show, ficou bem bacana, e aí ainda, porque eu fiquei cinco anos com a Cássia, foi muito tempo. Então, eu estava fazendo outras coisas também, no começo eu fiquei muito focado na Cássia, depois eu fui começar a fazer meus trabalhos também. E aí eu chamei a Cássia para gravar uma faixa no meu disco, assim como eu chamei o Nico Assumpção, com quem eu não tocava há muito tempo. O Nico eu conheci naquela época e

depois eu fiquei cinco anos totalmente descolado dele, porque eu estava fazendo turnê com a Cássia, então eu perdi o contato.

AC - Então, como é que você, depois de cinco anos com a Cássia, carreira solo, teve outro artista grande, assim, de renome, que você foi tocar? Antes do João teve alguém?

NF - Não, teve antes, antes do João eu fui tocar, eu saí da Cássia, aí comecei a fazer uns freelas, aí gravei o primeiro disco da Ana Carolina, fiz umas coisas assim, sabe? Comecei a fazer uns discos aqui e outros ali, comecei a gravar com muita gente, comecei, fiz meu livro, comecei a fazer umas outras coisas, e dando aula na universidade, e aí, quando eu fiz um negócio com a Ana Carolina, um negócio de violão e tal, a Leila Pinheiro estava querendo dar um ar mais pop para o trabalho dela, ela estava lançando um disco chamado Na Ponta da Língua, e ela entrou em contato comigo e falou Nelson, eu acabei de gravar um disco e eu quero fazer a turnê desse disco, esse disco tem muito violão, e o violonista que está fazendo o nylon é o Lula Galvão, e eu queria um outro cara fazendo aço, eu queria que você fizesse esse aço, porque eu ouvi umas coisas suas no disco da Ana Carolina e tal, não sei o que, ah, legal, não conhecia ela, mas o Lula me conhecia, acho que o Lula também deve ter me indicado, e aí eu fui tocar com a Leila Pinheiro durante um tempinho, durante, sei lá, um ano e meio, dois por aí, eu toquei com ela. Nesse meandro aí, comecei a tocar com o Nico, de novo, comecei a tocar muito com o Nico, fazer trabalho em duo, trio com o Nico, e o Nico tocava com o João Bosco, quando a banda do João Bosco desmontou, ficou só o João Bosco e o Nico, aí o Nico me sugeriu para o João Bosco, foi aí que eu entrei para a banda do João, aí fiquei 12 anos tocando com o João Bosco, saí de lá para ir morar na Suécia, morar na Europa por oito anos.

AC - Nesse meio tempo você continuou publicando livro, você continuou dando aula na universidade, mesmo tocando?

NF - É, teve uma época que não deu, teve uma época que eu parei, parei lá na Estácio porque estava tocando com o João Bosco, estava demais, eu não conseguia dar aula. Aí quando eu fiquei esses 12 anos com o João Bosco, eu fiquei 12 anos dando aula na universidade, depois 12 anos com o João Bosco.

AC - Você ficou 12 anos dando aula na universidade aqui na Estácio?

NF - Na Estácio, é. 12 anos. Depois eu fiquei 12 anos com o João Bosco, teve uma época que eu dava aula na Estácio e tocava com o João, teve uma época que foi concomitante, mas depois não estava dando mais, eu parei na Estácio, fiquei com o João e aí pintou uma oportunidade de eu ir dar aula na Europa e morar na Suécia, aí eu parei com o João e fiquei 8

anos dando aula na Suécia. Isso foi até 2018, eu saí do João em 2010, eu comecei a tocar com o João, comecei a tocar com o João em 98, comecei a dar aula na universidade em 88, 98, comecei a tocar com o João, fiquei até dei aula na universidade até 2000 não, comecei em 88, 90, até quase 2000, até quase 2000, fiquei dando aula na universidade tocando com o João. E aí em 2010, 88 a 2000 eu dei aula na faculdade, foi 12 anos. Eu comecei a tocar com o João mais ou menos em 2000, em 2000, em 98 eu comecei a tocar com o João. Então durante 2 anos eu toquei com o João e dei aula na universidade. Aí não deu mais, de 2000 até 2010 eu só toquei com o João. Continuei escrevendo livros, dando umas aulas, montei o nosso trio, com o Kiko Freitas e com o Ney.

AC - Você sabe de cabeça a ordem dos livros?

NF - A arte da improvisação Depois foi um livro chamado The Brazilian Guitar Book, que eu lancei internacionalmente. Esse foi o segundo? Depois foi Acordes, Arpejos e Escalas. Depois foi... me lembra dos meus livros aí? Depois foi Acordes, Arpejos e Escalas. Aí eu acho que foi Inside the Brazilian Rhythm Section. Cara, no meu site tem isso. O de Chord Melody, né? Tem os anos, não sei se tem todos, mas tem os anos. É... Aí tem depois o Chord Melody... Aí eu acho que foi Música Brasileira para Violão e Violoncelo. Aí depois foi com Leitura. Quantos tem aí? 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 com Leitura. Ah, são 8, cara. Ah, tem um que foi o Toque Junto, Bossa Nova. Esse aí foi... Esse aí foi... deve ter sido... Eu fiz naquela série, mas tem um que eu fiz pro Japão no ano retrasado. No ano passado eu fiz um aqui com o Ney Conceição e o Chico Chagas que chama Baladas Brasileiras. No Japão chama Nelson Faria Acoustic Trio. Se você botar Nelson Faria Acoustic Trio, aparece esse disco. Mas é tudo escrito em japonês. Não dá pra saber nenhum nome da música.

AC - Você lançou ele só lá?

NF - Lancei só lá, só no Japão. E... Só pra fechar... Esse disco, só pra você ter uma ideia, esse disco foi muito interessante, o Nelson Faria Acoustic Trio. Procura lá no Spotify que você vai ver. Esse disco foi uma encomenda. Foi um produtor japonês que me encomendou de fazer esse disco, violão, baixo, acústico e bateria. Ele escolheu todas as músicas, escolheu as tonalidades e escolheu os andamentos. Ele me mandou a lista das músicas com andamento e tonalidade, essa aqui em sol maior tá o andamento dessa aqui. Pô, tá bom. Tá bom. Acabou que ficou bom o disco, ficou legal. Tá no Spotify, só que você não acha no meu nome. Um outro que você não consegue achar no meu nome, tem mais dois que você não consegue. Na verdade mais três que você não acha. Um é o disco que eu fiz com a

Carol Saboya, o outro é o que chama Buxixo, que eu fiz em duo com o Gilson Peranzzetta, e o outro é o Beatles Um Tributo Brasileiro, que eu fiz com o José Namen.

AC - Esses estão na lista que você fez no Fica a Dica, ajudou bastante. Acho que você fez com os livros também, não foi? Chegou a terminar?

NF - Fiz, cara. Fiz também. Eu tava lembrando...

AC - Tem muita coisa pra você perguntar, mas assim, não vou te tomar mais tempo não, só queria saber um pouco sobre o que está acontecendo agora, assim, o canal, né, o Fica Dica Premium e o Café Lá em Casa, a escola e o canal meio que junto.

NF - Essas são as coisas que eu tenho me dedicado atualmente. Tenho dedicado a minha carreira solo com as minhas músicas, o meu quarteto, tenho feito bastante coisa, participado de festival de jazz, rodando bastante. Workshops eu tenho feito muitos. E a minha dedicação full, mesmo, diária, é o Fica Dica Premium. Produzindo, produzindo, revisando, fazendo curadoria, procurando professores e cursos. Então o Fica Dica Premium é a minha grande cachaça hoje em dia, que eu mais gosto de fazer o Fica Dica Premium. E o Café Lá em Casa que eu também adoro fazer, mas a gente está no ritmo um pouco mais desacelerado desde a pandemia, porque a gente tem que viabilizar uma forma que esse produto, ele seja mais viável economicamente, porque é uma coisa que a gente só gasta, gasta, gasta, gasta. Mas é também uma cachaça minha, dos meus filhos, a gente adora fazer, e eu sei da importância desse programa, porque ele de fato está fazendo um acervo né?

AC - Sim, aí de falar isso, para a documentação de música brasileira, musicologia, que é o campo que eu estudo, é maravilhoso o que você está fazendo no canal. Todo mundo que está estudando música brasileira tem um monte de gente que está chamando gente que já passou de fama, não está mais...

NF – Exatamente, tem gente em todas as etapas, começando, no auge, passou e tal. E uma outra coisa que eu tenho feito anualmente agora é o Camp, o Camp da Música Brasileira, que está sendo para mim o meu show, uma delícia se encontrar com as pessoas, fazer uma imersão, a gente vai para um hotel, fica fazendo música da hora que acorda, da hora que vai dormir. É muito legal, são jam sessions, saraus, shows, workshops e aulas de prática de conjunto, a gente separa os grupos, cada grupo, um grupo de pop rock, um grupo de bossa nova, um grupo de mpb, um grupo de jazz brasileiro, um grupo de composição, tem vários grupos, clube da esquina e tal. E aí, esses grupos se apresentam, no último dia tem a

apresentação dos grupos, é genial, é genial, é uma experiência assim, só participando para entender, não tem como eu te explicar o que é o Camp, realmente, muito intenso, muito.

AC - E assim, você consegue me dizer, o Fica Dica Prêmio e o Café Fala em Casa ganharam premiação há pouco tempo, não foi?

NF - Os dois têm ganhado premiações anualmente, cara.

AC - Você consegue me dizer alguns ou sabe um lugar que eu possa achar?

NF - Você pode procurar no PPM, Prêmio Profissionais da Música. Esse PPM é um prêmio muito grande, cara, aqui no Brasil, que o Fica Dica Premium, a gente ganhou os últimos cinco anos como a melhor escola de música online do Brasil. Cinco anos consecutivos, cara.

AC - Muito legal. Eu vou procurar lá. Obrigado, eu não vou tomar mais seu tempo, você está ocupado aí.

NF - Beleza, é que eu tenho que ir embora.

AC - Muito, muitíssimo obrigado.

NF - Se você tiver alguma dúvida de mais alguma coisa, me escreve, eu te respondo, sem problema.

AC - Ok, novamente muito obrigado pela entrevista. Muitíssimo obrigado Nelson.

NF - Valeu, obrigado, foi um prazer, pode contar comigo, faço questão de colaborar. Bom trabalho, Abraço.