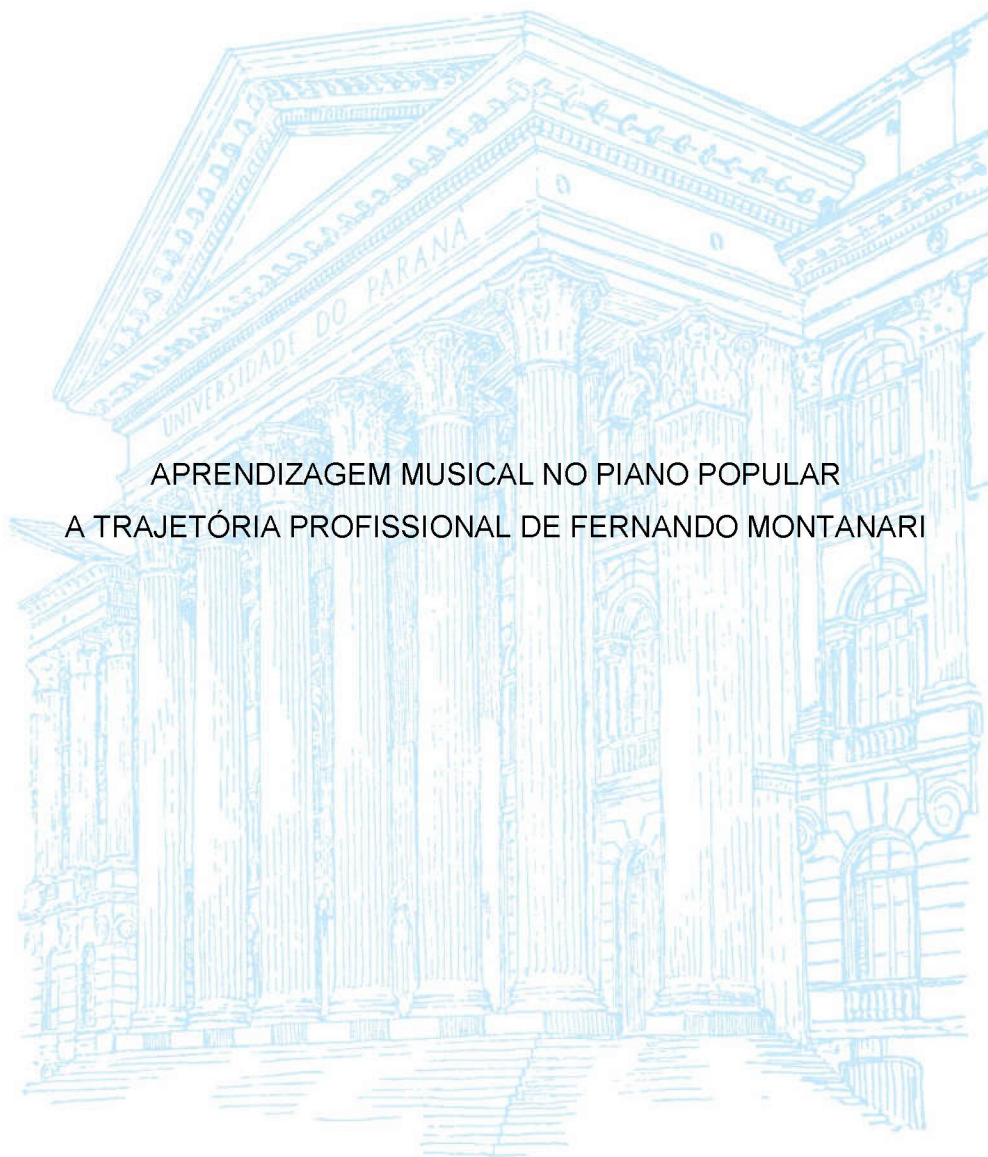


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUIZ SERGIO RIBEIRO DA SILVA



APRENDIZAGEM MUSICAL NO PIANO POPULAR
A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE FERNANDO MONTANARI

CURITIBA

2019

LUIZ SERGIO RIBEIRO DA SILVA

APRENDIZAGEM MUSICAL NO PIANO POPULAR
A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE FERNANDO MONTANARI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração em Educação Musical, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Ana Paula Peters

CURITIBA

2019

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)
(Elaborado por: Sheila Barreto CRB9-1242)

Silva, Luiz Sergio Ribeiro da
Aprendizagem musical no piano popular. A trajetória profissional de
Fernando Montanari. / Luiz Sergio Ribeiro da Silva – Curitiba, 2019.
138 f.

Orientadora : Profa. Dra. Ana Paula Peters
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e
Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Dissertações - Música. 2. Música. 3. Piano. I.Título.

CDD 780



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR SETOR DE ARTES COMUNICACAO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **LUIZ SERGIO RIBEIRO DA SILVA**, intitulada: **APRENDIZAGEM MUSICAL NO PIANO POPULAR: A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE FERNANDO MONTANARI**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 20 de Março de 2019.

ANA PAULA PETERS

Presidente da Banca Examinadora

SHEILA ZAGURY

Avaliador Externo (UFRJ)

ROSANE CARDOSO DE ARAUJO

Avaliador Interno (UFPR)

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM MÚSICA.

No dia vinte de março de dois mil e dezenove às 10:00 horas, na sala 103 b, DeArtes do Setor de SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição do Mestrando **LUIZ SERGIO RIBEIRO DA SILVA** para a Defesa Pública de sua Dissertação de Mestrado intitulada: **APRENDIZAGEM MUSICAL NO PIANO POPULAR: A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE FERNANDO MONTANARI**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de PósGraduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: ANA PAULA PETERS (UNESPAR), ROSANE CARDOSO DE ARAUJO (UFPR), SHEILA ZAGURY (UFRJ). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a(o) discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVAÇÃO do aluno. O Mestrando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de Mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, **ANA PAULA PETERS**, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.


Observações: incluiu sugestões da banca segundo orientação de orientadora

* A banca fez indicação de PUBLICAÇÃO da dissertação.

Curitiba, 20 de Março de 2019.


ANA PAULA PETERS

Presidente da Banca Examinadora


SHEILA ZAGURY

Avaliador Externo (UFRJ)


ROSANE CARDOSO DE ARAUJO
Avaliador Interno (UFPR)

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Ivana por despertar em mim a importância da pesquisa acadêmica e a satisfação em me descobrir na busca por novos caminhos na arte e na música.

À minha filha Ivy por seu constante apoio emocional, questionamentos esclarecedores e amor incondicional durante a realização da pesquisa.

À minha orientadora professora Ana Paula Peters pela amizade, carinho, cuidado, suporte, confiança e constante incentivo na elaboração deste trabalho.

À professora Rosane Cardoso de Araújo pelo apoio inestimável como coordenadora do programa de pós-graduação e suas contribuições na participação da banca examinadora.

À professora Sheila Zagury pela profunda generosidade e contribuição na análise do conteúdo do trabalho.

Ao professor Danilo Ramos pelas contribuições iniciais de importância fundamental para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos colegas dos grupos de pesquisa pelo companheirismo e colaboração na compreensão do universo musical.

À CAPES pelo auxílio financeiro.

Ao pianista Fernando Montanari e sua família pela paciência, cortesia, disponibilidade e contribuição para a construção de todo este conhecimento.

E mais do que tudo, agradeço aos meus pais Rita e Laurentino, porque quando chegava em casa, tinha um piano na sala.

*“Ninguém caminha sem aprender a caminhar,
sem aprender a fazer o caminho caminhando,
refazendo e retocando o sonho pelo qual se pôs
a caminhar”.*

Paulo Freire

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar o processo de aprendizagem musical de um pianista curitibano, Fernando Montanari, que conta com mais de 60 anos de atividade, e é reconhecido por seu estilo interpretativo no jazz e na música popular brasileira. O processo de aprendizagem de um pianista profissional voltado à música popular engloba conhecimentos formais como teoria, harmonia e técnica, uma série de habilidades adquiridas informalmente, fora da escola ou universidade, durante a sua trajetória profissional, e abrange os diversos desafios de criatividade, flexibilidade e adaptabilidade em diferentes demandas na trajetória artística. Trata-se de uma aprendizagem desenvolvida nas inúmeras experiências profissionais em trabalhos realizados como solista, em grupo e na produção fonográfica, compreendendo a elaboração de arranjos e a improvisação. O procedimento adotado no presente estudo de caso foi o uso de entrevistas de caráter retrospectivo e fontes iconográficas e escritas a partir de jornais e periódicos. Os resultados indicam que ao longo da trajetória artística, o pianista construiu seu processo de aprendizagem musical para adquirir um amplo conhecimento de harmonia, progressões de acordes, e desenvolver padrões musicais específicos com recursos envolvendo ornamentos, arpejos, escalas e intervalos, cujas aplicações ocorrem dentro de uma expressão pessoal de criação musical para sua inserção na cena musical curitibana. Os dados foram discutidos com teorias da aprendizagem musical encontradas na literatura científica, a partir da perspectiva de enculturação e musicalidade de Lucy Green e David Elliott. Pretende-se, com este trabalho, dar visibilidade aos conhecimentos desenvolvidos durante a experiência profissional de pianistas considerados como referência na música popular, contribuindo, assim, para a elaboração de estratégias de aprendizagem no piano brasileiro.

Palavras-chave: Enculturação, Musicalidade, Prática profissional, Fernando Montanari.

ABSTRACT

This research has the objective of analyzing the music learning process of a pianist from Curitiba, Fernando Montanari, with more than 60 years of activity, and recognized by his interpretative style in jazz and Brazilian popular music. The learning process of a pianist of popular music covers formal knowledge such as theory, harmony and technique, and a series of skills informally acquired, out of school or university, during his professional career. It includes several challenges of creativity, flexibility and adaptability in the different demands of an artistic career. It is a learning process developed in several professional experiences in works as soloist, in group and in record production, along with arrangements and improvisation. The procedure used in this case study was the use of retrospective interviews and written and iconographic sources from newspapers and journals. The results indicate that throughout an artistic career, the pianist built his musical learning process in order to acquire a wide harmonic knowledge, chord progressions, and developing specific musical patterns among ornaments, arpeggios, scales and intervals, which applications occur in a personal expression of musical creation in order to be inserted in the musical scene of Curitiba. The data were discussed with learning musical theories found in scientific literature, from the perspective of enculturation and musicianship of Lucy Green and David Elliott. It is expected with this work, to bring to the spotlight the knowledge developed during professional experience from pianists considered as reference in popular music, thereby contributing to learning strategies related to the improvement of Brazilian piano practice.

Key words: Enculturation, Musicianship, Professional Practice, Fernando Montanari.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Boates de Curitiba nos anos de 1950 e 1960 | 24 |
| Figura 2: Duas formas de conceber uma práxis musical específica, ou música. (ELLIOTT; SILVERMAN, 2015)..... | 43 |
| Figura 3: Pessoaalidade: um conceito autoenativo e holístico. (Traduzido pelo autor, a partir de ELLIOTT; SILVERMAN, 2015)..... | 44 |
| Figura 4: LP's gravados por Fernando Montanari em 1983 e 1984. | 71 |
| Figura 5: Show realizado com Luiz Boldrini e Selma Batista | 72 |
| Figura 6: Álbum de Músicas Infantis produzido por Maica Brandão com arranjos de Fernando Montanari publicado na França em 2008..... | 74 |
| Figura 7: CD Sing a Majig - produzido e dirigido por Luis A. Martins e Irena Simek. Gravado e Masterizado por Tom Disher na Disher Music & Sound, São Francisco, CA. | 75 |
| Figura 8: LP A música maravilhosa do Hotel Slaviero..... | 76 |
| Figura 9: Cardápio do Restaurante do Hotel Full Jazz..... | 76 |
| Figura 10: Trecho da canção "Saudade fez um samba". | 80 |
| Figura 11: Trecho da canção "Speak low"..... | 81 |
| Figura 12: Trecho da canção "Saudade fez um samba" com o posicionamento de acordes com | 81 |
| Figura 13: Trecho da canção "Speak low" com o posicionamento | 81 |
| Figura 14: Trecho da canção "Praias desertas" com diferentes campos harmônicos. | 82 |
| Figura 15: Composição "Praias desertas" de Antonio Carlos Jobim com a indicação | 83 |
| Figura 16: Trecho da canção "Misty" com melodia associada aos acordes. | 84 |
| Figura 17: Trecho da canção "Wave" com notas complementares como apogiaturas. | 85 |
| Figura 18: Trecho da canção "The Summer knows" com variação da melodia..... | 86 |
| Figura 19: Canção "Amor em Paz" de Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes - Versão Original..... | 87 |
| Figura 20: Canção "Amor em Paz" de Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes com improvisação de Fernando Montanari | 88 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| 1. INTRODUÇÃO..... | 12 |
| 2. O PIANO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA..... | 19 |
| 3. DESENVOLVIMENTO MUSICAL..... | 26 |
| 3.1. MUSICALIDADE | 26 |
| 3.2. A APRENDIZAGEM NO PIANO POPULAR..... | 29 |
| 3.3. IMPROVISAÇÃO..... | 32 |
| 3.4. PRÁTICA MUSICAL..... | 37 |
| 4. METODOLOGIA APLICADA À PESQUISA..... | 40 |
| 5. FERNANDO MONTANARI | 50 |
| 5.1. PRIMEIROS ANOS DE FORMAÇÃO MUSICAL..... | 50 |
| 5.2. PRINCIPAIS REFERÊNCIAS MUSICAIS | 62 |
| 5.3. O AMADURECIMENTO PROFISSIONAL..... | 70 |
| 6. A APRENDIZAGEM MUSICAL DE FERNANDO MONTANARI | 78 |
| 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 91 |
| 8. REFERÊNCIAS | 95 |
| 9. APÊNDICE I – CURRICULUM VITAE | 99 |
| 10. APÊNDICE II – ROTEIRO DA ENTREVISTA..... | 106 |
| 11. APÊNDICE III – TERMO DE CONSENTIMENTO..... | 108 |
| 12. APÊNDICE IV - PARTITURAS | 109 |
| 13. APÊNDICE V - MATÉRIAS JORNALÍSTICAS E PRODUÇÕES..... | 115 |

1. INTRODUÇÃO

Foi nos bailes da vida ou num bar em troca de pão
Que muita gente boa pôs o pé na profissão
De tocar um instrumento e de cantar
Não importando se quem pagou quis ouvir.
Foi assim...

(Milton Nascimento e Fernando Brandt)

A canção “Nos bailes da vida” composta por Milton Nascimento e Fernando Brandt, em 1981, retrata uma tendência na música brasileira em que os artistas “colocavam os pés na profissão” na noite, em diversas oportunidades de trabalho e desenvolviam habilidades musicais ao longo da carreira profissional. Este perfil artístico mencionado por esses compositores na década de 1980, certamente relacionado às suas próprias trajetórias, não era algo necessariamente novo.

O pesquisador Jairo Severiano em sua obra “Uma história da música popular brasileira – Das origens à modernidade” indica, desde o início do século XX, uma diversidade na atuação de músicos profissionais como a execução de trilhas sonoras no cinema mudo, a participação em saraus e festas familiares. Estas atividades se intensificaram junto ao movimento de urbanização das grandes cidades num crescente mercado de entretenimento.

Nas décadas seguintes, entre 1930 e 1960, consideradas como a era de ouro do rádio, aliada às gravações em LP’s (*long-plays*) e a disseminação de um grande número de artistas da música popular, surgiram também uma série de outras oportunidades profissionais para músicos. Entre elas, a atuação instrumental em orquestras e pequenos grupos de apoio em programas ao vivo e de auditório, elaboração de arranjos, direção e produção musical (CABRAL, 2008).

A partir da década de 1950, com a influência do jazz na música popular brasileira, especialmente no samba, o bairro de Copacabana no Rio de Janeiro se mostrou como a referência de um cenário noturno e boêmio em que as boates se tornaram espaços mais explorados para uma sonoridade intimista e sofisticada. Os grupos musicais adotavam uma formação básica ao estilo trio de jazz, reunindo piano, contrabaixo e bateria, com a participação extra de cantores ou instrumentistas convidados (SARAIVA, 2008).

Os músicos, principalmente os instrumentistas, viam-se propensos a se adaptarem em formações diferenciadas, dependendo das oportunidades de trabalho que surgiam, e a constituírem um amplo repertório que facilitava a participação em trabalhos de todo tipo.

Este tipo de “conjunto de boate” apresentava um repertório eclético no qual se misturava de tudo um pouco: músicas francesas, italianas, latinas, norte-americanas e brasileiras. Neste *Coquetel Dançante*, por exemplo, *boleros* e *foxes* predominam sobre a música brasileira, a qual é aqui representada pelo *samba* e pelo *baião*. (SARAIVA, 2008, p. 84).

Neste contexto, o papel do pianista na música popular adquiriu um aspecto preponderante e decisivo, substituindo a rítmica fortemente presente no samba para uma harmonia mais identificada com o jazz. Nomes como Dick Farney (Farnésio Dutra e Silva, 1921-1987), que antes de se consolidar como cantor era um exímio pianista, e Johnny Alf (Alfredo José da Silva, 1929-2010), exploravam um estilo jazzístico com forte influência de compositores norte-americanos como Cole Porter e George Gershwin, tornando-se referências para os compositores que vieram a se consolidar no período da bossa nova na década de 1960 (SILVA, 2011).

A mudança estética decorrente da incorporação de elementos estruturais como o *bebop*, um gênero de jazz com intenso desenvolvimento harmônico, e o *cool-jazz*, uma modalidade mais calma e controlada, fizeram com que a bossa nova adquirisse um aspecto contido com uma expressão mais elaborada e voltada a pequenos ambientes (GAVA, 2002).

Alguns aspectos relevantes do movimento da bossa nova são apresentados por José Estevam Gava da seguinte forma:

Elementos derivados do canto lírico começariam a ser evitados, o mesmo se fazendo com relação aos lugares-comuns musicais e os efeitos fáceis, afetações e melosidades, já gastos pelo uso frequente, sem função estrutural dentro da obra. Ao contrário, seria buscada uma integração global entre todos os componentes da composição, sem que qualquer um deles se destacasse sobre os demais. O cantor, nesse contexto, não seria mais o astro e tampouco procuraria afirmar-se sobre a obra. Passaria a ser um co-participante em sua realização. Pode-se dizer que todos esses elementos foram somados ao nosso samba, fazendo surgir daí uma música de nível internacional, levando ao exterior a imagem de um Brasil diferente; não mais aquele de aspecto folclórico e ingênuo, em parte disseminado pela imagem de Carmem Miranda, mas sim o de uma nação que enfim acordava para o processo de industrialização e modernidade (GAVA, 2002, p. 31).

Este mesmo movimento refletiu-se em outras capitais do país. A cidade de Curitiba, por exemplo, já possuía um perfil musical de expressão desde a década de 1920 com inúmeras *jazz bands*, que animavam salões de baile de sociedades, clubes e salas de espera de cinemas (GILLER, 2013).

A pesquisadora Marília Giller descreve o movimento musical de Curitiba entre as décadas de 1920 e 1940 da seguinte forma:

Nesse cenário de múltiplas configurações, a massa urbana se estabelecia em torno da ideia de modernidade, o que veio a ocasionar, dentre outros, o crescimento do setor de entretenimento e o consumo da cultura, desenvolvendo o chamado mercado da música popular. Tal cenário gerou a criação de patentes de discos e transformou os direitos fonográficos de autor e da música popular em um grande negócio de âmbito internacional. É nesse panorama que nasceram os gêneros musicais modernos e que marcaram o século XX (GILLER, 2013, p. 28).

A partir da década de 1950, a cidade de Curitiba chegou a uma população de 180 mil pessoas¹, e passou a contar com mais de 14 boates concentradas na região central da cidade, seguindo o mesmo perfil, que além de Copacabana no Rio de Janeiro, também se estabelecia em regiões da capital São Paulo (URBAN, 2002).

Em pesquisa realizada na Casa da Memória de Curitiba, foi possível levantar informações sobre essas boates, o movimento artístico, sendo identificados alguns pianistas de música popular entre as décadas de 1950 e 1960 como Gebran Sabbag (1932-2015), Fernando Montanari (1939-), Bráulio Faria Prado (1943-1990) e Giuseppe Bertollo (1928-), mais conhecido como Beppi. Este resultado despertou a necessidade de um aprofundamento em pesquisas sobre o movimento musical da cidade naquele período, e a forma com que um pianista desenvolvia sua aprendizagem musical para dar conta de uma demanda tão expressiva.

O documentário “Música Subterrânea” (2008) dirigido pelo cineasta curitibano Luciano Coelho aborda o cenário artístico de Curitiba desde a década de 1950, tendo como base o jazz e a música instrumental que se concentravam na região do Largo da Ordem (região central de Curitiba). Neste documentário, o pianista Fernando

¹ Fonte: Jornal Gazeta do Povo: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colonistas/nostalgia/curitiba-1950-8ezi3przgssfld6bkj0xuebf2/> . Consulta realizada em 18/11/2018.

Montanari é apontado por artistas locais como o saxofonista Hélio Brandão, a cantora Selma Batista e o pianista e trompetista Beppi como uma referência no jazz e na música popular na cidade até os dias atuais.

Com mais de 60 anos de atividade como pianista solo, tocando em trio, quarteto e quinteto, e também atuando como arranjador e produtor musical, Fernando Montanari foi selecionado para a realização desta pesquisa por ter sua carreira concentrada em Curitiba e por ter vivenciado todo esse movimento musical que prevaleceu na cidade nos anos de 1950 e 1960, período de maior aprendizagem para o pianista.

Este contexto cultural abre espaço para uma análise mais aprofundada do processo de aprendizagem e das práticas musicais relacionadas à vida artística com o objetivo de identificar aspectos relacionados à construção da aprendizagem e do conhecimento musical ao longo da vida profissional.

Um exame das práticas de aprendizagem na música popular junto a músicos reconhecidos pela competência técnica e criativa poderia certamente prover os educadores musicais formais com novas percepções e perspectivas não apenas na aprendizagem na música popular, mas na música em geral, pois englobam atividades como o estudo do instrumento, a realização de ensaios, organização de repertório e a elaboração de arranjos destinados a diferentes tipos de performance (FAULKNER; BECKER, 2009).

Neste sentido, a pesquisa teve como objetivo analisar a aprendizagem musical do pianista curitibano Fernando Montanari, considerando o processo de enculturação, o contexto social e cultural nas diversas fases de sua vida, suas relações pessoais, o reconhecimento junto ao público e os elementos motivadores relacionados à dinâmica da construção de sua musicalidade.

Segundo Lucy Green (2002), a aprendizagem na música popular se insere num processo de enculturação² musical envolvendo um alto nível de flexibilidade e

² O conceito de enculturação utilizado por Lucy Green (2002) está relacionado com a aquisição de conhecimentos e habilidades musicais resultantes da imersão na música do dia a dia e nas práticas musicais em determinado contexto social em diversas fases da vida. O capítulo 4 apresenta um melhor aprofundamento do tema.

adaptabilidade para a realização de uma performance em diferentes situações, envolvendo habilidades como tocar de ouvido, improvisar sobre temas conhecidos e contribuir com ideias originais buscando como fim uma musicalidade profissional. Ela considera esta musicalidade como resultado de processos conscientes e inconscientes de aprendizagem.

Os aprendizes têm consciência dos diferentes graus da natureza e mesmo do simples fato das suas práticas de aprendizagem. Num extremo, práticas de aprendizagem 'inconscientes' ocorrem sem algum conhecimento particular em que a aprendizagem está ocorrendo; desprezam metas definidas, não focadas e que podem não consideradas, nomeadas ou de outra forma conceitualmente isoladas pelo aprendiz. Num outro extremo, a prática de aprendizagem 'consciente' ocorre quando os aprendizes estão conscientes de que estão aprendendo, ou se esforçando para aprender, têm um conjunto de objetivos explícitos combinados com procedimentos para alcançá-los, como uma rotina prática estruturada, e são capazes de considerar, nomear ou de outra forma conceitualizar e isolar suas práticas de aprendizagem. A enculturação musical está propensa a envolver relativamente as práticas de aprendizagem inconscientes do primeiro tipo.³ (GREEN, 2002, p. 60, tradução nossa).

Esta aprendizagem, na visão de Elliott e Silverman (2015), se estabelece também num mundo a parte, onde os saberes e as práticas se entrelaçam com valores e crenças compartilhadas num mesmo terreno musical, desenvolvendo uma personalidade autônoma, em que a reflexão-na-ação durante a realização de práticas relacionadas às demandas profissionais, presente na trajetória artística de muitos instrumentistas de música popular torna-se um elemento fundamental da aprendizagem.

A música, em geral, forma um universo de pequenos mundos (por exemplo, o mundo do jazz, o mundo da ópera contemporânea, e assim por diante), cada qual é organizado em torno de saberes autóctones, crenças, valores, objetivos e práticas (preservadas ou reinventadas) em direção ao fazer de certos tipos de peças musicais para um grupo particular de ouvintes. Além disso, cada cultura musical está interligada a contextos econômicos, políticos, tecnológicos, de gênero, e outros contextos de crenças e valores. Vendo desta perspectiva, os entendimentos musicais, processos e produtos

³ Learners are aware to differing degrees of the nature and even the mere fact of their learning practices. At one extreme, 'unconscious' learning practices occur without any particular awareness that learning is occurring; they lack goal-directed design, are unfocused and may not be considered, named or otherwise conceptually isolated by the learner. At the opposite extreme, 'conscious' learning practices occur when learners are aware that they are learning, or attempting to learn, have explicit sets of goals combined with procedures for reaching them, such as a structured practice routine, and are able to consider, name or otherwise conceptualize and isolate their learning practices. Musical enculturation is likely to involve relatively unconscious learning practices of the former type (GREEN, 2002, p. 60).

crecem e florescem de suas raízes nas personalidades das pessoas que amam, nutrem, criam e interpretam suas práticas musicais (ELLIOTT; SILVERMAN, 2015, p. 265, tradução nossa).⁴

Dentro destas perspectivas de enculturação e musicalidade, os objetivos de analisar a aprendizagem e identificar as habilidades musicais se direcionam a uma abordagem biográfica e contextual para que seja possível identificar as conexões entre o homem, sua música e sua cultura. Como o piano é o principal instrumento abordado na pesquisa, procurou-se apresentar um breve histórico de sua inserção no campo da música popular para que se possa compreender melhor o processo de aprendizagem.

O trabalho constituiu-se como um estudo de caso e se desenvolveu a partir do segundo capítulo com um breve histórico da inserção do piano na música popular brasileira a partir do final do século XIX com ênfase na atividade profissional.

O terceiro capítulo apresenta aspectos relacionados à aprendizagem do piano popular, tendo como base os conceitos de musicalidade, improvisação e prática profissional.

O quarto capítulo apresenta a metodologia aplicada à pesquisa, a estratégia utilizada na coleta dos dados e os referenciais teóricos relacionados à construção da musicalidade e a enculturação.

O quinto capítulo descreve o levantamento biográfico realizado junto ao pianista Fernando Montanari relacionado à sua trajetória artística, com base nas entrevistas realizadas, fontes iconográficas e escritas, gravações, jornais e periódicos.

O sexto capítulo apresenta os principais resultados relacionados ao processo de aprendizagem de Fernando Montanari identificando elementos relevantes que constituem o conhecimento musical adquirido e as situações vivenciadas que permitiram seu desenvolvimento.

⁴ Musics, overall, form a universe of miniworlds (e.g., the jazz world, the world of contemporary opera music, and so on), each of which is organized around indigenous knowings, beliefs, values, goals, and practices (preserved or reinvented) toward the making of certain kinds of musical pieces for a particular group of listeners. Furthermore, each music culture is linked to surrounding economic, political technological, gendered, and other contexts of beliefs and values. Viewed from this perspective, musical understandings, processes, and products grow and blossom from their roots in the personhoods of the people who love, nurture, create, and interpret their musical praxes. (ELLIOTT; SILVERMAN, 2015, p. 265).

As principais conclusões obtidas com a pesquisa trazem a indicação de sugestões para futuras investigações na área da aprendizagem musical considerando as práticas relacionadas à trajetória artística.

2. O PIANO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

O piano passou a obter destaque no Brasil no século XIX a partir do Segundo Império com a chegada do português Artur Napoleão (1843-1925), fundador de uma casa de música no Rio de Janeiro associado a Leopoldo Miguez (1850-1902), e Luigi Chiaffarelli (1856-1923) em São Paulo. Com um estudo voltado para a música clássica, o piano estava destinado à elite que se formava nestas cidades e que valorizava a cultura europeia, seus hábitos e padrões trazidos pela constante imigração na época. A partir do início do século XX começaram a proliferar os conservatórios em outras localidades, além destas capitais, com o mesmo objetivo de formar virtuosos para a interpretação de obras de compositores europeus dos séculos XVIII e XIX, vindo a favorecer também integrantes de classes sociais mais baixas, que anteriormente podiam contar somente com professores particulares (FUCCI AMATO, 2007).

Este perfil de educação musical dos conservatórios permaneceu como referência, não só pela formação de inúmeros intérpretes, mas pela possibilidade de utilizar seus espaços para apresentações de pianistas renomados como Arnaldo Estrela, Jacques Klein, Magda Tagliaferro, Eleazar de Carvalho e muitos outros.

A valorização do piano na sociedade e a oportunidade de assistir à interpretação de artistas renomados motivaram ainda mais os alunos do Conservatório para o aprendizado do piano e da música, levando-os a apreciarem e, em alguns casos, a praticarem música até os dias atuais, transmitindo os conhecimentos adquiridos na entidade. (FUCCI AMATO, 2007, p. 7).

Em Curitiba, a principal instituição criada com esses mesmos objetivos foi a Escola de Música e Belas Artes do Paraná fundada em 1948 e sob a organização do professor Fernando Corrêa de Azevedo⁵, que após extensa pesquisa junto a instituições de outras capitais, passou a adotar a mesma estrutura destinada ao ensino tradicional da música erudita.

Entretanto, uma educação musical voltada para a música popular não chegou a fazer parte do currículo formal destas instituições. A forma como os pianistas voltados

⁵ Fonte: www.embap.com.br. Consulta realizada em 02/11/2018.

à música popular se desenvolveu ainda é objeto de pesquisa e análise, e alguns autores como Juliana Rocha de Faria Silva apontam a prática musical como uma base para a compreensão desse processo de aprendizagem.

O estudo do piano popular compartilha conhecimentos e habilidades do piano erudito, mas a performance dos pianistas populares apresenta particularidades que podem ser reconhecidas, mas não exclusivas, como práticas musicais comuns a músicos populares ou autodidatas (SILVA, 2012, p. 1).

Neste sentido, a formação dos pianistas de música popular se estabelece fora desse ambiente formal e encontra espaços onde as manifestações estejam relacionadas com um contexto social e cultural, de acordo com a experiência individual. Lucy Green ressalta este aspecto da aprendizagem e da construção de uma certa autenticidade.

Através do reconhecimento da autonomia tanto musical quanto pessoal, podemos talvez também trazer luz a alguns aspectos concernentes à autenticidade musical, especialmente o papel da autenticidade dentro da educação musical (GREEN, 2006, p. 104, tradução nossa)⁶.

Nesse sentido, torna-se relevante destacar nomes históricos da música popular brasileira que provocaram uma certa ruptura com a música clássica, principalmente no que se refere aos novos ambientes voltados para a música popular como os cafés-dançantes que se formaram nas grandes cidades na segunda metade do século XIX, principalmente no Rio de Janeiro. Dois nomes se destacaram neste movimento: Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934).

Com uma personalidade contestadora e ousada, Chiquinha Gonzaga obteve o apoio de Joaquim Antonio da Silva Calado (1848-1880), uma figura de expressão na música popular do Rio de Janeiro no século XIX. Inseriu-se no meio musical, tocando em bailes e tornando-se a primeira profissional a levar gêneros musicais como a polca, o maxixe, lundu, a valsa e o tango⁷ para o piano. Seu prestígio como compositora se

⁶ Through recognizing both musical and personal autonomy, we can perhaps also throw light on some issues concerning musical authenticity, especially the role of authenticity within music education (GREEN, 2006, p. 104).

⁷ O gênero se refere ao "tango brasileiro", designação dada por Ernesto Nazareth a partir de composições de Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), relacionada ao *abrasileiramento* de ritmos como a polca, o maxixe e o lundu (SEVERIANO, 2009, p. 29-30).

deu a partir da polca “Atraente”, seguindo-se das valsas “Desalento” e “Harmonia do coração”, as polcas “Sultana” e “Não insistas, rapariga”, e o tango “Sedutora”. As composições de Chiquinha Gonzaga alcançaram um sucesso ainda maior com peças teatrais musicadas em parceria com outros compositores – “Abacaxi”, “A mulher homem”, “Amapá”, e “Cá e lá”. Seu maior êxito foi a popularíssima “Forrobodó”, recordista de representações e montagens. Deixou mais de trezentas composições e antecipou a prática de fazer música para o carnaval com a marcha-rancho “Ó abre alas” de 1899 (SEVERIANO, 2009).

Ernesto Nazareth, outro personagem marcante na história da música brasileira, depois de uma fase inicial caracterizada pelo predomínio da polca, chegou a compor uma série de mais de cem tangos brasileiros, vindo a construir uma espécie de síntese da música do choro. Ele captou o esquema rítmico-melódico criado pelos chorões e levou para o piano, estilizando-o de forma magistral. Suas composições para piano como “Brejeiro”, “Odeon”, “Elegantíssima”, “Confidências”, entre outras, tornaram-se referência do repertório brasileiro no ensino do piano. Atuou como pianista em clubes, saraus familiares, lojas de música, salas de espera de cinemas, além de dar aulas de piano. (SEVERIANO, 2009).

A cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, já era reconhecida como a “cidade dos pianos” desde a segunda metade do século XIX, tamanha era a popularização do instrumento naquela cidade. Com uma cena urbana de vida social intensa, a demanda por profissionais que tocassem música popular voltada ao entretenimento era crescente. Estes instrumentistas considerados como “pianeiros”, habilidosos criadores de ambiências sonoras que instauravam ritmos saltitantes e nostálgicas inflexões, estabeleciam diálogos entre os gêneros europeus e os nacionais, atuando também em bailes, festas, casas de música, salas de cinema, batizados e casamentos (ROSA, 2012).

Os pianeiros eram músicos que se utilizavam do piano para veicular a confluência dos gêneros europeus (em voga nos salões da elite) com os gêneros nacionais, como o lundu e o maxixe (em voga nas salas e terreiros da “camada” pobre) por meio de uma música de entretenimento pago voltada para os urbanistas (ROSA, 2012, p. 29).

Esta tendência de mesclagem de gêneros musicais tornou-se preponderante nas obras para piano popular, se estendendo a outras localidades como São Paulo, nas

décadas de 1920 e 1930, com nomes como Marcelo Tupinambá, Zequinha de Abreu, Giovanni d'Alice e Idálio de Mello. A sonoridade e a rítmica no piano eram fortemente caracterizadas pelo uso da síncopa⁸, um elemento fundamental presente no samba, e reconhecido como uma expressão autêntica da música popular brasileira (SANDRONI, 2001).

Ao final da década de 1930 e percorrendo a década de 1940, com a proliferação de novas tecnologias como as gravações em LP (*long-plays*) e os programas de auditório nas estações de rádio, o piano se insere em ambientes onde a elaboração de arranjos alcança um patamar ainda mais profissional. Neste contexto, surgiram nomes como Ary Barroso, Radamés Gnattali, Tia Amélia (Amélia Brandão Nery, reconhecida particularmente por uma forte identificação com Chiquinha Gonzaga), e Bené Nunes (Benedito Francisco José de Sousa da Penha Nunes da Silva), atuante em cinema, rádio e bailes de gafieira (ROSA, 2012).

Numa época de total proliferação do cinema, dos clubes noturnos e dos programas de rádio, o pianista assume um papel de protagonista orquestral nas gravações em estúdio e na elaboração de arranjos. A partir da década de 1950, com a forte influência do cinema norte-americano, elementos harmônicos do jazz, inspirados principalmente pelas *big bands* presentes nas trilhas sonoras das produções cinematográficas, passam a ser incorporados na música popular brasileira.

Neste período, o nome de Johnny Alf (Alfredo José da Silva, 1929-2010) é apontado como uma referência na adaptação de harmonias do jazz no piano brasileiro, vindo a ser reconhecido como um dos precursores da bossa nova. Embora já tendo obtido um certo conhecimento em música erudita na juventude, sua trajetória foi marcada pela experimentação nos pequenos clubes do bairro de Copacabana no Rio de Janeiro, acompanhando cantores e instrumentistas, num formato trio com contrabaixo e bateria. Era um ambiente aberto a uma certa ousadia na criação de novos estilos musicais e permitia a troca de experiências com outros compositores,

⁸ A síncopa é proveniente da África e sua influência foi disseminada em toda a região das Américas, onde o retardo ou a antecipação de uma nota com relação à métrica é sua característica básica, e está presente tanto na música popular como folclórica (SANDRONI, 2001).

vindo a traçar um novo perfil harmônico na música popular brasileira (SEVERIANO, 2009).

Assim como ocorria no Rio de Janeiro e São Paulo, a cidade de Curitiba já contava com um certo crescimento na área do entretenimento desenvolvendo um mercado expressivo para a música popular. Neste panorama que vinha se formando desde as décadas anteriores, proliferavam os gêneros destinados em sua maioria à dança: o *ragtime*, o *charleston*, entre outros relacionados ao jazz norte-americano; o lundu, o maxixe, a polca e o samba no Brasil; a cumbia na Colômbia; a rumba e o bolero em Cuba e o tango na Argentina produzindo inúmeras *jazz bands* em salões de baile de sociedades, clubes e em salas de espera de cinemas (GILLER, 2013).

Em fins da década de 1950, era possível encontrar no centro da cidade mais de quatorze boates que chegavam a ter dois grupos musicais diferentes por noite (URBAN, 2002).

Mapa da Região Central de Curitiba com localização aproximada das Boates nos anos de 1960⁹

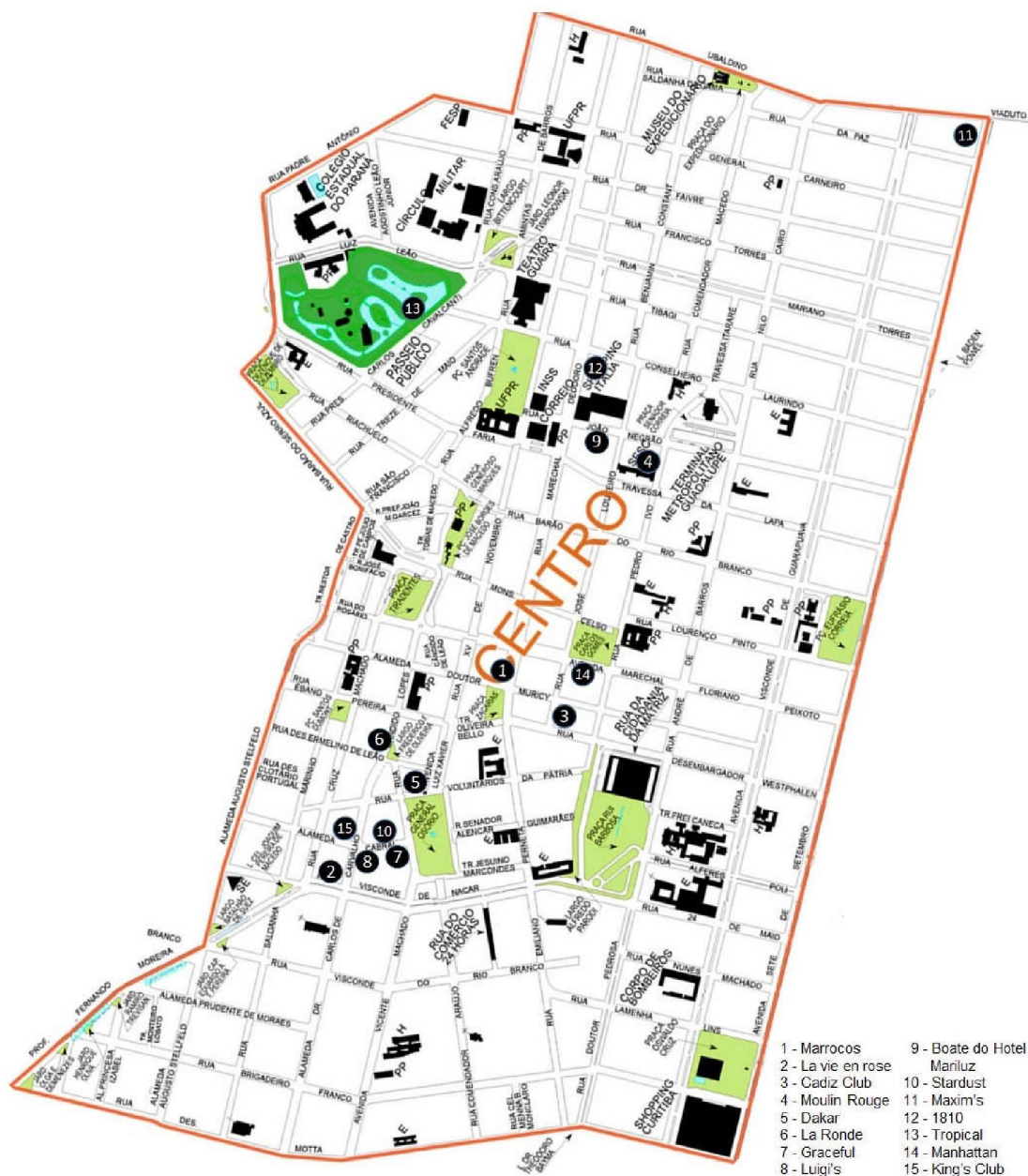


Figura 1 - Boates de Curitiba nos anos de 1950 e 1960

⁹ Fonte: IPPUC – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. Consulta realizada no site www.ippuc.org.br em 25/10/2018. Nomes e endereços aproximados com base em informações obtidas em consultas aos sites www.centrohistoricodecuritiba.com.br, www.memoriaurbana.com.br, www.gazetadopovo.com.br em 25/10/2018 e SÁ JR. (2006).

Neste cenário de movimentação musical, as oportunidades de trabalho eram frequentes, obrigando os músicos a se adaptarem a diferentes formações, e se deslocarem de um local para o outro na mesma noite. Além das boates, outros estabelecimentos como os clubes Guarani, Caverna Curitibana, Taxi Dancing, o Cine Teatro Avenida, e os cinemas Ópera, São João, Vitória e Scala funcionavam como casas de espetáculos¹⁰.

Quase todas as boates e clubes contavam com um piano. Havia muito trabalho para o músico. Ganhava-se dinheiro com música. Era uma época em que era possível viver como músico profissional. (Fernando Montanari no documentário “Música Subterrânea” de 2008).

É nesta fase histórica em que o piano percorre ambientes distintos na cidade de Curitiba que se inicia a fase profissional de Fernando Montanari. A convivência com outros pianistas como Gebran Sabbag, Giuseppe Bertollo (Beppi) e Bráulio Faria Prado e os inúmeros instrumentistas que percorriam o mesmo caminho aliada à constante experimentação e aos desafios das demandas das casas noturnas, exigia do músico uma capacidade de improvisação e a habilidade de se adaptar à diversas formações instrumentais.

¹⁰ Fonte: Documentário “Música Subterrânea (2008).

3. DESENVOLVIMENTO MUSICAL

3.1. MUSICALIDADE

Diante deste quadro de adaptações e de construção de habilidades na vida profissional, alguns autores trazem o conceito de musicalidade como uma característica fundamental na formação da personalidade artística.

Na definição dicionarizada da língua portuguesa o termo musicalidade é definido como qualidade de musical, ou seja, relativo à música, agradável ao ouvido, harmonioso e se refere à pessoa que tem pendor para música (FERREIRA, 1986, p. 1774).

Por ser de uma certa forma um significado genérico, buscou-se trazer também a definição do termo *musicianship* de acordo com a literatura utilizada na pesquisa e traduzido como musicalidade. O termo é definido como habilidade, percepção e talento artístico na performance musical.¹¹ Esta última definição, mais específica, se enquadra nas referências utilizadas neste trabalho e é apresentada com diferentes enfoques pelos autores pesquisados.

Lucy Green, por exemplo, com base em pesquisa realizada com músicos, considera que a musicalidade se estabelece em duas áreas. Uma relacionada à performance e à criatividade, respeitando a técnica, mas com uma alta valorização da habilidade de tocar com “sentimento”, e outra relacionada não com a matéria musical em si, mas com as qualidades pessoais. E enfatiza o valor da empatia nas relações entre os músicos envolvendo cooperação, comprometimento, tolerância e compartilhamento de gostos, junto com uma paixão mútua pela música (GREEN, 2002).

Uma das categorias, que estava explícita nas respostas de doze dos músicos, não veio como uma surpresa para mim, e é provável que seja compartilhada por músicos de todo tipo pelo mundo. Isto envolveu valorizar a habilidade de tocar com ‘sentimento’, ‘sensibilidade’, ‘espírito’ e outros atributos comparáveis, os quais os músicos achavam difícil colocar em palavras, e

¹¹ Skill, insight, and artistry in the performance of music. (The American Heritage Dictionary, 1976, p. 824, tradução nossa).

valorizar tais qualidades além e acima da habilidade técnica. (GREEN, 2002, p. 107, tradução nossa)¹²

A musicalidade também se constitui como uma memória musical-cultural formada por um conjunto de elementos musicais e significações associadas, desenvolvendo-se em comunidades estáveis, possibilitando a comunicabilidade na performance, na experimentação e na audição (PIEADADE, 2011).

Mais do que uma língua musical, portanto, musicalidade é uma audição-de-mundo que ativa um sistema musical simbólico através de um processo de experimentação e aprendizado que, por sua vez, enraíza profundamente esta forma de ordenar o mundo audível no sujeito (PIEADADE, 2011, p. 3).

Esses elementos e significações são apontados por Wendy Hargreaves (2012), com base nas ideias de Paul Berliner¹³ relacionadas ao jazz, como o resultado da geração de ideias formuladas durante a construção das habilidades musicais. Na criação musical e na improvisação, o controle motor aliado à uma constante audição¹⁴, à imitação e à experimentação corporal, permite a formação de um estoque mental elaborado numa forte conexão entre “conhecer” e “fazer”. Este contexto de aprendizagem permite um desenvolvimento motivado pela identificação com padrões musicais específicos, estilos e técnicas que agrega, dentro de um processo de aprendizagem subconsciente, inúmeras estratégias de aplicabilidade gerando um vocabulário individualizado.

A formulação incontrolada destas ideias inconscientes antes de suas apresentações ao vivo, é a causa de muita desorientação para estudantes. A prática do jazz mostra que o investimento deliberado de tempo é muitas vezes feito por improvisadores para depositar em seus estoques mentais uma

¹² One of the categories, which was explicit in the responses of twelve of the musicians, came as no surprise to me, and is likely to be shared by musicians of all kinds all over the world. This involved valuing the ability to play with 'feel', 'sensitivity', 'spirit' and other comparable attributes which the musicians found it difficult to put into words, and valuing such qualities over and above technical ability (GREEN, 2002, p. 107).

¹³ Paul Berliner é um pesquisador musical e autor da obra “Thinking in jazz: the infinite art of improvisation (1994).

¹⁴ Audição se refere à compreensão, percepção interna da música, e ocorre quando o indivíduo ouve, lembra, toca, interpreta, cria, improvisa, lê ou escreve música. É análogo à tradução simultânea de uma língua, dando significado ao som e à música baseado no conhecimento e na experiência individual. Edwin Gordon sugere que “a audição está para a música assim como o pensamento está para a linguagem” (GORDON, 1989).

grande quantidade de *licks*, padrões, escalas e solos (HARGREAVES, 2012, p. 360-361, tradução nossa).¹⁵

Lehmann, Sloboda e Woody na obra *“Psychology for Musicians”* (2007), ao abordarem as habilidades musicais em diferentes exemplos, como de um vocalista, um tocador de cítara indiano ou um crítico musical, identificam estes padrões musicais como representações mentais que são memorizadas pelo músico e manipuladas de forma mais ou menos habilidosa em resposta a certas demandas.

O vocalista, o tocador de cítara e o crítico musical adquiriram representações musicais internas que permitam memorizar, executar, comparar, e conversar sobre a música que eles experimentaram. Estes exemplos introdutórios implicam que os músicos manipulam a informação mais ou menos habilidosamente em resposta a certas demandas (LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007, p. 5, tradução nossa).¹⁶

Estas habilidades são melhor expressadas pelo pesquisador australiano Bruce Johnson (2000) ao declarar: “para todos os músicos improvisadores há momentos em que eles deixam os dedos falarem”¹⁷ (JOHNSON, 2000, p. 179).

Além desses pontos de vista, David Elliott e Marissa Silverman na obra *“Music Matters – A philosophy of music education”* (2015) consideram o entendimento musical como resultado da musicalidade associada à experiência auditiva gerando diversos tipos de pensamento musical como resultado de ações verbais, experienciais, intuitivas, situadas, apreciativas, éticas e metacognitivas.

Enquanto a criança, o adolescente ou o adulto progredem durante um *continuum* dos níveis de habilidade, cada tipo de pensamento musical se torna mais profundo, rico e mais integrado com todos os outros tipos de

¹⁵ The uncontrolled formulation of these unconscious ideas prior to their audiated presence is the cause of much bewilderment for students. Jazz practice shows that a deliberate investment of time is often made by improvisers to deposit in their mental storehouse a large quantity of licks, patterns, scales, and solos (HARGREAVES, 2012, p. 360-361).

Wendy Hargreaves utiliza o termo *“licks”* ao se referir a um conjunto de recursos musicais relacionados a frases, escalas e arpejos elaborados pelo músicos e utilizados na improvisação (HARGREAVES, 2012).

¹⁶ The vocalist, the sitar player, and the music critic have acquired internal mental representations of music that allow them to memorize, perform, compare, and talk about music that they have experienced. These introductory examples imply that musicians manipulate information more or less skillfully in response to certain demands (LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007, p. 5).

¹⁷ “For all improvising musicians there are times when they let their fingers do the talking.” (JOHNSON, 2000, p. 179, tradução nossa).

pensamento musical. Nós postulamos que quando cada categoria de pensamento musical se torna mais rica e mais interconectada, as pessoas podem alcançar vários níveis de habilidade musical (ELLIOTT; SILVERMAN, 2012, p. 207, tradução nossa).¹⁸

Este processo de construção do entendimento musical possui uma forte relação com o ambiente social, cultural e histórico dentro de um contexto musical específico na visão de Elliott e Silverman, e reafirmada por John A. Sloboda.

A habilidade musical é adquirida através da interação com um meio musical. Consiste na execução de alguma ação cultural específica em relação aos sons musicais (SLOBODA, 2008, p. 257).

Concluindo os argumentos apresentados pelos autores pesquisados, a musicalidade se constitui num processo amplo de aprendizagem que considera tanto a construção das habilidades técnicas quanto as relações sociais e artísticas estabelecidas durante a carreira musical como profissional ou amador, e o desenvolvimento de uma linguagem pessoal de interpretação e improvisação.

3.2. A APRENDIZAGEM NO PIANO POPULAR

Até a primeira metade do século XX, uma época em que o ensino do piano popular era quase inexistente em instituições formais de educação musical, o processo de aprendizagem baseava-se na convivência com outros músicos, na exploração da própria sonoridade, na intuição e no desejo de seguir a carreira profissional e viver de música.

Algum conteúdo voltado para a música popular aplicado em diversas instituições no mundo ocidental só passou a ser utilizado a partir dos anos de 1960. Entretanto, este conteúdo restringia-se apenas a repertório, desconsiderando uma metodologia específica, sendo necessárias revisões na forma de ensinar este tipo de música. Os

¹⁸ As a child, teenager, or adult progresses along a continuum of ability levels, each types of musical-thinking becomes deeper, richer, and more fused with all other types fo musical-thinking. We posit that as each category of musical-thinking becomes richer and more interconnected, people can achieve various levels of musical ability (ELLIOTT; SILVERMAN, 2015, p. 207).

educadores musicais perceberam que esta forma tinha pouco a oferecer ao ensino da música popular (COUTO, 2008).

Além disso, Lucy Green sugere que é de suma importância para uma melhor compreensão do processo de aprendizagem, analisar os contextos nos quais a música popular acontece, bem como suas formas de transmissão de conhecimentos, suas práticas, seus valores, sua filosofia e seus conceitos (GREEN, 2002, 2006).

O pianista Amilton Godoy (1941-), um dos criadores do Centro Livre de Aprendizagem Musical de São Paulo (CLAM), fundado em 1973, foi pioneiro na busca por uma educação musical voltada à música popular brasileira. Na sua experiência como aluno de piano desde a adolescência, buscava se envolver com a música popular a partir da experiência em ouvir pianistas de jazz norte-americanos, transcrevendo sozinho solos e improvisações. Ao se mudar do interior do estado para a capital São Paulo, teve a oportunidade de aliar seus estudos de música clássica com a música popular e atuar profissionalmente participando de grupos instrumentais em clubes noturnos.

A ideia de fundar uma escola voltada para o piano popular surgiu da crescente demanda de alunos que surgia na época com a criação dos trios de música instrumental, como o Zimbo Trio do qual fazia parte.

Você aplica o conhecimento onde você quiser, ninguém pode impor o seu caminho, você tem que escolher. A escola não dá talento pra ninguém, ela abre caminho (Amilton Godoy no documentário "Teclas e Afins" de 2015).

Num documentário realizado pela revista digital "Teclas e Afins", ele comentou que a principal estratégia de aprendizagem era ouvir discos de pianistas de jazz como Oscar Peterson (1925-2007), George Shearing (1919-2011), entre outros, uma forma de conhecer diferentes progressões harmônicas, solos improvisados e novas escalas. Ele acrescenta que havia um certo preconceito por parte dos professores de piano clássico em direcionar o aluno para a música popular, e um dos maiores obstáculos no ensino deste tipo de repertório era desenvolver uma metodologia em que fosse possível um estudo aprofundado de harmonia, incentivar as possibilidades de criação e estimular o estudante para a construção de sua identidade musical (TECLAS E AFINS, 2015).

Em seguida, foram fundadas outras escolas com este mesmo objetivo no Rio de Janeiro: o Centro Musical Antonio Adolfo fundado em 1985 e o Centro Ian Guest de

Aperfeiçoamento Musical em 1987, ambos voltados para o desenvolvimento de estudos de harmonia e ritmos relacionados à música popular.

Com o advento da bossa nova a partir da década de 1960, a forte influência do jazz e o surgimento de inúmeros compositores no mesmo movimento, as transformações na música popular brasileira alcançaram um patamar harmônico mais sofisticado, principalmente pela atuação do compositor Antonio Carlos Jobim (1927-1994), considerado um ícone do movimento e um dos responsáveis por levar esta música brasileira para o exterior, principalmente aos Estados Unidos da América (CASTRO, 2009).

Como decorrência deste movimento, o piano na música popular brasileira adquire um novo papel, um jeito diferente de fazer música, incorporando novos paradigmas rítmicos como a acentuação no tempo fraco de João Gilberto e as harmonias do jazz norte-americano (GAVA, 2002).

Diante deste quadro artístico, em que o jazz e a bossa nova se estabelecem como referências, outros pianistas brasileiros surgiram, como João Donato (1934-), Laércio de Freitas (1941-), Cesar Camargo Mariano (1943-), Gilson Peranzetta (1946-) e Antonio Adolfo (1947-). Estes artistas se tornaram conhecidos pela diversidade de trabalhos realizados com cantores populares, trabalhos solo e grupos instrumentais, em que o processo de aprendizagem abrange aspectos específicos e particulares dentro da trajetória de cada um, vindo a desenvolver uma linguagem própria na interpretação ao piano.

Essas tendências, que passaram a envolver uma liberdade de criação e improvisação, provocaram uma certa desconexão com o ensino tradicional do piano, anteriormente relacionado à virtuosidade da música clássica. E trazem a questão do processo de aprendizagem durante a trajetória profissional. Um procedimento fundamental para a investigação de práticas na música em diferentes cenários, permitindo identificar pontos que merecem atenção de educadores e que possam contribuir para a articulação de modelos teóricos tanto formais quanto informais de aprendizagem (ARROYO, 2002).

3.3. IMPROVISAÇÃO

A habilidade técnica para improvisar na música depende de um conhecimento de base acumulado por diversas práticas e experimentações ao longo do tempo. Pode ser declarativo, aquilo que pode ser lembrado e aplicado, um estoque de material musical como formas musicais, progressões harmônicas, repertório, estratégias e esquemas; e procedimental, que demonstra como fazer algo sem uma atenção consciente ao fazê-lo. Ao improvisarem, os músicos utilizam suas memórias motoras e outros processos subconscientes promovendo uma sensação espontânea durante a performance (PALMER, 2016).

A fluência técnica de um instrumentista é uma parte importante do processo de improvisação. A capacidade física de realizar aquilo que é ouvido ou sentido internamente é o primeiro objetivo do improvisador. Tornar-se intimamente familiar com um instrumento requer uma prática substancial num estilo declarativo e de preparação até o ponto de executar como um processo automático ou procedimental (PALMER, 2016, p. 362, tradução nossa).¹⁹

Para Rineke Smilde (2016), com base em pesquisa realizada com músicos, a improvisação é um conceito que incorpora uma multiplicidade de significados, práticas e comportamentos musicais. Uma prática altamente reflexiva, a improvisação é uma performance por excelência, não só pela preparação ao longo da vida numa gama ampla de experiências musicais e não musicais, mas pela base eclética de habilidades. Uma natureza multifacetada com forte conexão com a identidade.

A pesquisa biográfica conduzida na relação entre a vida educacional e o desenvolvimento da carreira profissional de músicos demonstrou a alta importância da improvisação como um meio de autoexpressão, como uma ferramenta educacional, e também como um meio de reduzir a ansiedade na performance (SMILDE, 2016, p. 309, tradução nossa)²⁰.

¹⁹ Technical fluency on one's instrument is an important part of the improvisational process. The physical capability of realizing what is heard or felt internally is the improviser's primary goal. Becoming intimately familiar with one's instrument requires substantial practice in a declarative fashion and rehearsing it to the point of making it a procedural or automatic process (PALMER, 2016, p. 362).

²⁰ Biographical research which was conducted into the relationship between the lives, education and career development of professional musicians demonstrated the huge importance of improvisation as a

A improvisação pode ser definida como a criação de uma obra musical no momento da performance. Pode envolver uma composição imediata, ou a elaboração e ajuste num esquema já elaborado, com base em um repertório já constituído pelo músico, e variando de acordo com o tempo e o lugar de execução. Faulkner e Becker assim definem a improvisação:

A criação de uma obra musical, ou a forma final de uma obra musical, enquanto executada numa performance. Pode envolver uma composição imediata pelos performers, ou a elaboração ou ajuste de um enquadramento existente, ou algo entre estes. De certo modo, cada performance envolve elementos de improvisação, embora seus graus variem de acordo com o período e o lugar, e em parte cada improvisação se apoia numa série de convenções ou regras implícitas (FAULKNER; BECKER, 2009, p. 27, tradução nossa).²¹

O músico busca acumular os elementos fundamentais na maioria das formas de conhecimento por meio de tentativas repetidas e esforço moderado. Pode alcançar uma condição autônoma e não supervisionada, mantendo-se num mesmo patamar, sem necessariamente se sentirem motivados a alcançar níveis mais altos (LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007).

Mas desde que a competência e proficiência ocorram menos frequentemente, há claramente um “algo mais” envolvido ao alcançar um nível especializado. O que é esse “algo mais”?

Segundo Elliott e Silverman (2015) esta busca está muito relacionada com o desejo de alcançar níveis mais elevados de performance. Integrantes de comunidades musicais que avançam em seus pensamentos musicais além do nível mediano são aqueles que aprendem como reutilizar suas percepções e descobertas na resolução progressiva de problemas musicais. Desenvolver um entendimento musical não

means of self-expression, as an educational tool, and also as a way to reduce performance anxiety. SMILDE, 2016, p. 309)

²¹ The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between. To some extent every performance involves elements of improvisation, although its degree varies according to period and place, and to some extent every improvisation rests on a series of conventions or implicit rules (FAULKNER; BECKER, 2009, p. 27).

depende de repetições servis de movimentos isolados, ou a memorização de conceitos verbais, mas de se estabelecer objetivos a alcançar.

Estudantes e participantes de comunidades musicais que avançam em seus pensamentos musicais além do nível de novato são aqueles que aprendem como reinvestir suas atenções excedentes (e conseqüentemente seus poderes de cognição, emoção, intenção, e memória) numa progressiva resolução de problemas. Melhorar o entendimento musical não depende de uma repetição servil de movimentos isolados, ou a memorização de conceitos verbais.

Mudar de iniciante para níveis avançados de musicalidade e escuta depende de aprender a direcionar e resolver grandes e pequenos problemas na música que alguém está fazendo e as formas como está fazendo a música através da performance, improvisação, composição, elaboração de arranjo, regência, novas mídias, e assim por diante (ELLIOT; SILVERMAN, 2015, p. 232, tradução nossa).²²

Como a improvisação relacionada a esta pesquisa tem como base a música popular brasileira e o jazz norte-americano, é importante observar que as duas vertentes enquanto gêneros musicais alcançam uma diversidade de estilos se considerarmos as tendências constituídas ao longo do tempo, pelo menos durante o século XX até a década de 1960.

Embora a bossa nova conte com um período mais definido, principalmente durante a década de 1960, o jazz já não chega a ser um gênero imutável, apresentando desde a década de 1920 diferentes correntes composicionais, fortemente caracterizadas pela liberdade de improvisação em solos instrumentais (HOBSBAWM, 2009).

O jazz não é simplesmente música improvisada ou não escrita. Porém, em última análise, deve basear-se na individualidade dos músicos, e muito provavelmente em suas improvisações efetivas – e é preciso que haja espaço para improvisações (HOBSBAWM, 2009, p. 53).

Dentro destes dois universos sonoros, as referências se concentram num repertório constituído de composições consideradas clássicas, que contam com

²² Moving from beginning to more advanced levels of musicianship and listenership depends on learning to target and solve large and small problems in the music one is making and the ways one is making music through performing, improvising, composing, arranging, conducting, new media, and so forth (ELLIOTT; SILVERMAN, 2015, p. 232).

gravações em torno de diferentes tipos de improvisações relacionadas a nomes consagrados na história desses gêneros musicais (FAULKNER; BECKER, 2009).

No caso da música popular instrumental, os objetivos da aprendizagem vão além das técnicas propriamente ditas e visam à construção da musicalidade do indivíduo e os aspectos relacionados com o processo criativo musical que vão além da simples interpretação de uma partitura cifrada (GODOY, 1985).

Mark Levine, na introdução de sua obra "*The Jazz Piano Book*", refere-se ao conteúdo apresentado no livro como um guia a ser utilizado na improvisação e apresenta uma gama expressiva de técnicas para a execução do jazz ao piano. Entretanto, o autor esclarece que:

Ninguém nunca aprendeu a tocar jazz somente a partir de um livro. Esta obra ajudará a guiá-lo enquanto você estuda com um bom professor, ouve o máximo de gravações de jazz e apresentações ao vivo que puder, transcreve solos e canções de discos, e, em geral, faça uma imersão o máximo possível no mundo do Jazz (LEVINE, 1989, p. vi, tradução nossa).²³

A estrutura da obra de Mark Levine abrange os conhecimentos de harmonia, a formação de acordes, os modos, escalas, intervalos, tonalidades e alterações de todo tipo, sendo o conteúdo conectado à inúmeros exemplos em partituras cifradas de jazz norte-americano. Uma estrutura similar também é encontrada nas apostilas da escola de Amilton Godoy (CLAM), sendo que os exemplos práticos relacionam-se tanto à música brasileira quanto a clássicos do jazz.

A familiaridade com melodias e progressões de acordes ouvidos e constantemente utilizados em performances leva a uma adaptabilidade a diferentes tonalidades e a criação de ideias originais. O conceito de improvisação pode também estar relacionado com um embelezamento de uma melodia original sem uma fronteira definida com a improvisação pura ou inédita.

A prática em grupo, a comunicação e a interação entre os músicos numa *jam session* pode provocar qualquer movimento ou mudança numa interpretação. Uma improvisação livre ocorre com mais frequência em apresentações solo, ou em

²³ Nobody has ever learned to play jazz from a book only. This one will help guide you while you study with a good teacher, listen to as much live and recorded jazz as you can, transcribe solos and songs from records, and, in general, immerse yourself as much as possible in the world of JAZZ (LEVINE, 1989, p. vi).

momentos em que o grupo se concentra num acompanhamento harmônico básico, deixando o solista à vontade para utilizar sua criatividade.

As demandas de trabalho durante a carreira artística geram uma motivação constante na inovação da performance, em que a improvisação adquire aspectos mais relacionados com a concepção de arranjo musical e de acordo com integrantes do grupo ao qual estão atuando (GREEN, 2002).

A improvisação não tem barreiras definidas que a delimitam numa performance informal. As duas atividades são distinguíveis principalmente em termos do grau de liberdade acordado entre os músicos, assim como contra a extensão na qual eles tocam de acordo com padrões preestabelecidos. A improvisação coletiva livre, como o mais extremo ou puro tipo de improvisação, tende a estar baseado em acordos que são mínimos e idiossincráticos ao grupo (GREEN, 2002, p. 43, tradução nossa).²⁴

A diversidade de interpretações e a repetição constante de um mesmo repertório já consolidado na memória do músico torna-se um campo vasto para novas versões da músicas executadas e encontram na prática, tanto informal quanto profissional, um espaço para o desenvolvimento e a aplicabilidade dos padrões musicais já incorporados.

Assim, a criação musical com base na improvisação alcança um patamar de aprendizagem abrangente e desafiador pois apresenta uma gama de possibilidades de percepção e interação possibilitando ao músico traçar uma trajetória específica para a construção da sua própria forma de tocar, interpretar, improvisar e criar.

²⁴ Improvisation has no clearly defined boundaries marking it off from jamming. The two activities are distinguishable mainly in terms of the degree of freedom accorded players, as against the extent to which they are playing over prearranged patterns. Free collective improvisation, as the most extreme or 'pure' type of group improvisation, tends to be based on agreements that are minimal and idiosyncratic to the group (GREEN, 2002, p. 43).

3.4. PRÁTICA MUSICAL

A prática constante de um músico profissional, particularmente de um pianista, constitui um processo autônomo dadas as características de aprendizagem que privilegiam a atuação individual no desenvolvimento técnico e na elaboração de um repertório. Isto implica estabelecer objetivos e normas de estudo, desenvolvendo estratégias, monitoração, elaboração e gerenciamento de esforço. Estas estratégias determinam decisões posteriores sobre continuar ou não alocando tempo para o estudo, bem como mudanças no tipo de aprendizagem. Em geral, o músico neste estágio de vida prática define seu próprio processo de aprendizagem em termos de aquisição de conhecimento, comportamento e motivação (ELLIOTT, 1995).

Para Lehmann, Sloboda e Woody a prática constitui-se num comportamento multifacetado que, além de estar geralmente relacionado a um desenvolvimento técnico musical, pode alcançar outras dimensões se considerado em termos de percepção, audição e experiências extra-musicais que promovam satisfação ou qualquer forma de retorno compensador.

... os músicos podem ficar muito emocionais quanto às suas práticas, amando ou odiando ao mesmo tempo. Este relacionamento ambivalente pode ser devido a experiências biográficas negativas, tais como ser forçado a praticar ou se sentir incompetente, ou a experiências positivas como ser recompensado ou se divertir tocando o seu instrumento (LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007, p. 62, tradução nossa).²⁵

O conceito científico de prática não diferencia claramente entre formal e informal. O objetivo da prática não é simplesmente aprender uma música, mas desenvolver adaptações físicas e mentais para construção de habilidades num longo prazo. A prática resulta em aprendizagem, seja em que circunstância as atividades ocorram, mas desde que o aprendiz as considere como necessárias para o desenvolvimento da performance.

²⁵ ... musicians can be very emotional about their practice, loving or hating it at the same time. This ambivalent relationship may be due to negative biographical experiences, such as being forced to practice or feeling incompetent, or to positive ones, such as being rewarded or having fun playing the instrument. (LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007, p. 62).

Não surpreendentemente, mais prática leva a uma melhor performance. Esta percepção tem algumas importantes ramificações para os nossos entendimentos do desenvolvimento da habilidade, a saber, que há poucos (se alguns) atalhos para adquirir habilidades musicais (LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007, p. 62, tradução nossa).²⁶

A prática envolve uma certa motivação para o seu desenvolvimento. Segundo o psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi, o músico desenvolve uma obsessão apaixonada, uma forte inclinação para uma atividade autodefinida que acha importante e onde investe uma quantidade substancial de tempo e energia. Uma atividade motivadora intrínseca que pode estar presente em todas as atividades relacionadas com o ato de fazer música.

Csikszentmihalyi sugere que ao investir nossos poderes de consciência em buscas que não sejam baseadas exclusivamente em direções intencionais para satisfação biológica ou social, “nós abrimos a consciência para experimentar novas oportunidades de ser que leva a estruturas emergentes do *self*”. Nossa motivação não é nenhuma questão de recompensa. Nossa motivação é a satisfação ou “fluxo” que desperta quando aplicamos nossos poderes conscientes-incorporados e conhecimentos efetivamente numa ação direcionada a uma meta. A satisfação, então, é o afetivo concomitante do autocrescimento (apud ELLIOTT; SILVERMAN, 2015, p. 368).²⁷

Esta satisfação na performance como elemento motivador também foi identificada na pesquisa realizada por Lucy Green com músicos em suas trajetórias artísticas.

Muitos deles passaram por alguns períodos de prática intensiva, intercalados com outros períodos completamente não assinalados pela prática. Todos eles abordam a prática inteiramente de acordo com seus estados de humor, outros comprometeram-se na vida ou motivação por fatores externos como se juntar a uma nova banda ou compor uma nova cação. A prática era algo que eles faziam enquanto apreciavam – se eles não apreciavam, não faziam (GREEN, 2002, p. 86-87, tradução nossa).²⁸

²⁶ Not surprisingly, more practice leads to better performance. This insight has some important ramifications for our understandings of skill development, namely, that there are few (if any) shortcuts to acquiring musical skills (LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007, p. 61).

²⁷ Csikszentmihalyi suggests that by investing our powers of consciousness in pursuits that are not based exclusively on our purposeful drives for biological and social satisfaction, “we open up consciousness to experience new opportunities for being that lead to emergent structures of the self”. Our motivation is not any material reward. Our motivation is the enjoyment or “flow” that arises when we apply our embodied-conscious powers and knowings effectively in goal-directed action. Enjoyment, then, is the affective concomitant of self-growth (apud ELLIOTT; SILVERMAN, 2015, p. 368).

²⁸ Many of them had gone through some periods of intensive practice, interspersed with other periods completely unmarked by practice. All of them approached practice entirely according to their mood, other commitments in life or motivation by external factors such as joining a new band or composing a new song. Practice was something they did so long as they enjoyed it – if they were not enjoying it, they did not do it. (GREEN, 2002, p. 86-87).

Com a inserção no mercado de trabalho como músico profissional, a demanda por novas atuações individuais ou em grupo, o artista passa a estar sempre pronto para novas criações musicais, principalmente quando recebe o reconhecimento de público ou do meio musical em que convive.

Assim, as adaptações para repertórios diferenciados ou para eventos ou produções específicas acabam constituindo-se também como elementos motivadores para a constante aprendizagem e ao desenvolvimento artístico.

4. METODOLOGIA APLICADA À PESQUISA

O presente estudo de caso, que teve como objetivo principal analisar a aprendizagem desenvolvida na prática musical durante a trajetória artística do pianista Fernando Montanari, levou em consideração um conjunto presumido de elos causais que podem ser complexos e difíceis de medir de uma maneira precisa. Na maioria dos estudos de caso existentes, a construção da explicação ocorre de forma narrativa. Como essas narrativas não podem ser precisas, os estudos de caso considerados como adequados são aqueles cujas explicações refletem algumas proposições teoricamente significativas, principalmente se considerados cronologicamente (YIN, 2010).

O estudo de caso é a estratégia escolhida ao se examinarem acontecimentos contemporâneos, mas quando não se podem manipular comportamentos relevantes. O estudo de caso conta com muitas técnicas utilizadas pelas pesquisas históricas, mas acrescenta duas fontes de evidências que usualmente não são incluídas no repertório de um historiador: observação direta e série sistemática de entrevistas. Novamente, embora os estudos de casos e as pesquisas históricas possam se sobrepor, o poder diferenciador do estudo é a sua capacidade de lidar com uma ampla variedade de evidências – documentos, artefatos, entrevistas e observações – além do que pode estar disponível no estudo histórico convencional. (YIN, 2010, p. 17)

Um aspecto fundamental a ser considerado neste trabalho foi o fato do pianista entrevistado já se encontrar com 78 anos de idade e toda uma formação e um percurso profissional já consolidados. Num primeiro encontro foram apresentados os principais objetivos da pesquisa, a intenção em compreender aspectos fundamentais presentes na vida profissional voltados para a criação musical e os desafios frente às demandas e às constantes adaptações.

Para Augusto Triviños, a técnica geralmente utilizada para investigar uma história de vida é a entrevista semi-estruturada. Entretanto, a idade avançada pode restringir a memória à uma visão áurea de determinados momentos da existência, sendo necessário anexar documentos que possam comprovar certos eventos ou informações coletadas.

É um fato reconhecido por todos que as pessoas que avançam muito na velhice tendem a salientar melhor as coisas que ocorrem em sua juventude, em sua idade precoce, antes que os fenômenos da idade adulta tardia. Por isso, é realmente útil, para ter uma concepção mais fiel da "História de Vida", revisar documentos, obras, realizar entrevistas com as pessoas vinculadas com o sujeito etc. (TRIVIÑOS, 1987, p. 136).

O autor acrescenta que a entrevista semiestruturada parte de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses relacionadas à pesquisa, mas com espaço amplo para interrogativas gerando novas hipóteses que surgem com as respostas recebidas. Assim, o investigador tem a oportunidade de participar na elaboração do conteúdo da pesquisa (TRIVIÑOS, 1987).

As entrevistas foram planejadas visando duas perspectivas amplas: a enculturação e a construção da musicalidade.

Lucy Green em sua obra *"How popular musicians learn: a way ahead for music education"* (2002) propõe uma perspectiva a partir do conceito de enculturação, em que a aquisição de conhecimentos e habilidades musicais resultam da imersão na música do dia a dia e nas práticas musicais em determinado contexto social.

O processo de enculturação na música popular ocorre desde a espontaneidade na infância diante do ato de cantar, batucar, ouvir e imitar, o encorajamento por parte dos pais na identificação com determinado instrumento, até o estabelecimento de uma certa autonomia na escolha de um caminho específico de aprendizagem. O contexto amplo em que o processo se desenvolve passa a englobar possibilidades de experimentação e improvisação, tanto individualizadas quanto dentro de relações estabelecidas com base nas afinidades e reconhecimento das próprias habilidades. A identificação com determinado estilo musical exerce uma motivação inicial vindo a direcionar a busca pelo aperfeiçoamento. E as práticas consciente e inconsciente passam a desempenhar um papel determinante no processo de aprendizagem e percepção.

A música popular, especialmente nas suas formas mais comerciais, é geralmente associada com a idolatria dos astros por seus fãs. A diferença entre ser um fã e ser um músico não chega a ser muito clara. Por um lado, muitos fãs habitualmente cantam suas canções favoritas junto ou separadamente de gravações, e ainda não se considerariam eles próprios como músicos populares engajados numa prática de aprendizagem informal. Por outro lado, especialmente os músicos jovens que estão iniciando, a mudança de fã-ouvinte para fã-músico está propensa a variar para trás ou

para frente durante algum tempo antes de se identificarem como músicos (GREEN, 2002, p. 119, tradução nossa).²⁹

Neste sentido, a aprendizagem musical pode se estabelecer de diversas formas dentro dos objetivos do músico, onde caminhos distintos podem ser traçados individualmente dentro das práticas e experiências ocorridas ao longo da vida. Assim como a experimentação, a prática em grupo e o estudo individual, o ato de ouvir passa a obter um papel preponderante, principalmente na percepção dos sentidos e no desenvolvimento do estilo. E pode ocorrer em três modalidades: ouvir de forma proposital com o objetivo de absorver aspectos harmônicos, estéticos e de performance; de forma atenta apenas voltada ao aspecto estilístico e interpretativo; e distraidamente, sem qualquer objetivo definido. A prática diversificada e a vivência na música popular nas diversas formas de manifestação constituem a base do conhecimento e do desenvolvimento musical (GREEN, 2002).

Outra prática central envolve o aprendizado de cada um em pares ou grupos, através de encontros casuais e sessões organizadas, ambos a parte e durante o fazer-musical. Os músicos assistem e imitam uns aos outros tanto quanto os mais experientes instrumentistas, eles falam sobre música e formam bandas desde muito cedo. Através de cada interação eles copiam e trocam ideias, conhecimentos e técnicas, aprendem a tocar juntos, incluindo “covers”, improvisações e composições de músicas originais. Todas suas atividades de audição e cópia alimentam tanto o fazer-musical individual quanto em grupo. (GREEN, 2002, p. 97, tradução nossa).³⁰

Para John Sloboda, que também defende o conceito de enculturação, a forma com que a música é aprendida, ouvida e memorizada se desenvolve dentro de uma relação emocional e representa um valor associado a uma estrutura específica de

²⁹ Popular music, especially in its highly commercial forms, is often associated with the idolization of stars by their fans. The difference between being a fan and being a musician is not cut and dried. On one hand, many fans habitually sing their favourite songs along with or separately from the recordings, and yet would not conceive of themselves as popular musicians engaged in informal learning practices (GREEN, 2002, p. 119).

³⁰ Another central practice involves learning from each other in pairs and groups, through casual encounters and organized sessions, both aside from and during music-making. Musicians watch and imitate each other as well as more experienced players, they talk about music and they form bands at very early stages. Through such interaction they copy and exchange ideas, knowledge and techniques, learn to play together, including making covers, improvisations and compositions of original music. All their listening and copying activities feed into both their individual and their group music-making (GREEN, 2002, p. 97).

uma determinada linguagem musical. A construção das habilidades envolve a aquisição de hábitos e, neste sentido, ocorre uma certa automatização sem envolver necessariamente uma capacidade mental. Os precursores dos hábitos são comportamentos conscientes, deliberados e marcados pelo esforço contínuo, passando de um conhecimento factual para um conhecimento procedimental (SLOBODA, 2008).

A principal característica de um hábito é ser automático e usar pouca ou nenhuma capacidade mental para ser executado. Os precursores dos hábitos são comportamentos conscientes, deliberados e marcados pelo esforço, que geralmente envolvem um controle verbal (SLOBODA, 2008, p. 285).

Saber o que implica uma habilidade é muito diferente de executá-la praticamente, e uma teoria da aprendizagem deveria ser capaz de refinar nossa compreensão do que muda exatamente quando um conhecimento factual transforma-se em conhecimento procedimental. Uma parte da mudança parece ser o fato de que o conhecimento passa a ser controlado de maneira mais íntima e direta por objetivos (SLOBODA, 2008, p. 285-286).

Dentro de uma visão de prática artística em que a aprendizagem musical se desenvolve, David Elliott e Marissa Silverman descrevem estas relações de forma contextual:

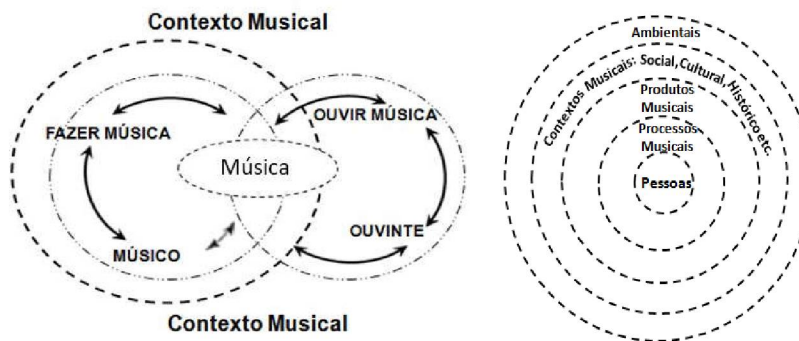


Figura 2: Duas formas de conceber uma práxis musical específica, ou música. (ELLIOTT; SILVERMAN, 2015)

Entretanto, esse processo de aprendizagem pode ainda compreender outras características da personalidade, num contexto holístico, conforme demonstrado na figura abaixo por Elliott e Silverman (2015).

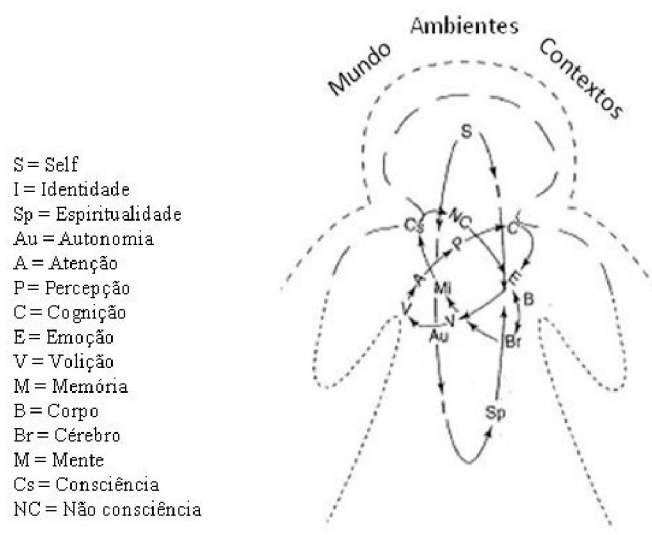


Figura 3: Pessoaalidade: um conceito autoenativo³¹ e holístico. (Traduzido pelo autor, a partir de ELLIOTT; SILVERMAN, 2015).

Não há, necessariamente, um movimento específico entre as variáveis dentro deste processo. A natureza holística de cada pessoa é maior do que a soma de suas dimensões unificadas, que estão sempre em um estágio fluídico com interatividade e influências recíprocas. Segundo Elliott e Silverman (2015), acadêmicos contemporâneos recomendam conceitos holísticos das ações musicais e percepção combinados com perspectivas sociais, culturais, filosóficas, bem como perspectivas incorporadas e legitimadas. Uma lista de atividades musicais, habilidades e fatos verbais são insuficientes para explicar a natureza do entendimento musical. Sua natureza unificada é o que capacita e fortalece o ser como um complexo extraordinário que experimenta o dia a dia num fluxo contínuo de experiências conscientes e inconscientes de todos os tipos (pensamentos, intuições, emoções, sensações, memórias etc.).

Músicos de qualquer idade possuem uma personalidade única e a experiência que acumulam ao longo da vida compõe a entidade viva que se expressa e que se apresenta. E dentro de uma perspectiva *praxial*, a música é feita por e para pessoas. Todas as formas de fazer e ouvir música envolvem engajamentos corporais, visuais,

³¹ Autoenativo está relacionado como que cada pessoa produz ativamente, mantém e cria em si mesmo pela interação com outras pessoas e todos os aspectos relacionados ao seu mundo pessoal, ambiente e contexto (ELLIOTT; SILVERMAN, 2015, p. 157).

emocionais, dentre relacionamentos que abarcam circunstâncias, bem como necessidades individuais e sociais, que levam a uma identidade musical específica relacionada ao músico, caracterizando-se como um valor artístico apreciado pelos formadores de opinião quanto às performances apresentadas (ELLIOTT; SILVERMAN, 2015).

As obras musicais não se restringem a uma questão sonora, mas também a uma questão de ações. E a atividade artística, seja cantando ou tocando um instrumento, situa-se no centro de uma diversificada prática humana. A performance implica em fazer e acontecer de uma forma intencional, envolvendo movimentos físicos involuntários, reflexos e manifestações de caráter, assim como ações intencionais dentro de um propósito consciente, ou seja, realizar uma performance musical significa agir de forma ponderada e consciente.

Estes aspectos, que envolvem autonomia no processo de construção da musicalidade permitem traçar um perfil do desenvolvimento musical, considerando a relação da *práxis* com o contexto social e profissional e que resulta na formação de uma identidade musical.

O conceito de musicalidade utilizado por David Elliot e Marissa Silverman tem o objetivo de explicar a forma como os músicos são preparados para o tipo de trabalho musical que produzem. Considera a musicalidade como uma forma multidimensional de conhecimento processual dividida em quatro tipos de aprendizagem relacionados ao fazer musical.

O conhecimento formal aborda teorias, fatos, conceitos, descrições e toda informação escrita sobre música. No processo de criação musical, pode ser bem variável, considerando princípios não verbais, em que modelos auditivos (conceitos práticos) podem ser apresentados como performance artística, ou situações em que o músico necessita de uma explanação verbal antes do pensar-em-ação³². O conhecimento formal musical passa a ser convertido num procedimento de saber-em-ação para alcançar seu potencial, promovendo confiança, acurácia, autenticidade, sensibilidade e expressão, solucionando problemas autênticos dentro do fazer

³² As expressões “pensar-em-ação”, “saber-em-ação” e “reflexão-na-ação” são utilizadas por David Elliott e Marissa Silverman para uma melhor descrição do conhecimento construído durante a experiência musical (ELLIOTT; SILVERMAN, 2015).

musical. A orientação do professor neste caso deve levar o estudante a refletir sobre seus bons desempenhos e falhas com relação aos objetivos que pretende alcançar.

O conhecimento musical informal está mais relacionado à experiência adquirida ao longo das práticas realizadas. Uma visão mais precisa permite a identificação de duas fontes fundamentais: a interpretação do conhecimento formal da prática musical e a própria reflexão-na-ação. É um componente da musicalidade que cristaliza os esforços no desenvolvimento de soluções práticas para os reais problemas musicais relacionados a padrões, tradições, história e o saber dentro de um contexto musical. Este tipo de conhecimento é situado e se desenvolve, sobretudo a partir de um problema musical encontrado e a solução do mesmo problema numa real prática musical.

O conhecimento musical impressionista tem relação com as emoções e exerce uma contribuição essencial na musicalidade. Os músicos adquirem percepções num sentido afetivo enquanto realizam, criam e refletem em determinado contexto, possibilitando uma valorização das ações que produzem. Este tipo de conhecimento pode ser verificado quando o músico expressa o que sente com relação a determinados trechos de uma composição sem ser capaz de dizer exatamente o quê. São emoções que desempenham um papel essencial permitindo ao músico refletir, avaliar, decidir e fazer escolhas durante o ato de fazer música.

E, por último, um conhecimento musical supervisionado, relacionado com as habilidades de monitorar, ajustar, equilibrar, controlar, regular, tanto na ação imediata quanto no desenvolvimento a longo prazo da musicalidade de uma pessoa. Acrescenta um sentido abrangente de julgamento pessoal-musical; um entendimento da ética de uma determinada prática e um tipo particular de imaginação heurística, a habilidade de projetar e manter imagens pertinentes na mente, durante e depois de esforços musicais. É um tipo de conhecimento situado, que se desenvolve primariamente em contextos de aprendizagem centrados em ações que envolvam desafios musicais. E em parte, como resultado da interação com professores, parceiros e da própria percepção quanto às forças e fraquezas da musicalidade de outra pessoa.

Concluindo as ideias de David Elliott e Marissa Silverman, o desenvolvimento da musicalidade se torna essencialmente indutivo: o estudante torna-se parte da prática

musical ou cultura musical que pretende adquirir. Se equivale a um entendimento musical com as seguintes características: uma forma relacional de saber, em que diferentes aspectos do fazer musical se relacionam em termos de causa e efeito, partes de um todo, forma-função, comparação-contraste e produção-interpretação; ser coerente, onde num nível especializado, as várias vertentes dos saberes verbais e tácitos que constroem esta forma multidimensional de entendimento tecem um tecido fluídico do pensamento-em-ação; padrões de prática considerando a excelência musical, originalidade e a significância que define os conteúdos da musicalidade; forma produtiva de conhecimento, onde são geradas na ação as respostas às demandas e oportunidades do momento; e aberta, onde a musicalidade não é um fim em si mas um processo contínuo (ELLIOTT, 1995).

Com base nessas perspectivas, foi elaborado um protocolo para orientação quanto à linha de investigação e a definição de uma estrutura para as questões, relacionando os períodos de vida com o processo de aprendizagem e o referencial teórico (YIN, 2010).

A partir da trajetória de vida torna-se possível observar os fenômenos sociais e situá-los perante as circunstâncias, contextos e espaços a partir dos quais o indivíduo em um tempo produz, no espaço geográfico, sua vida social, conforme sugerido por Marco Marinho (2017).

A vida analisada de forma retrospectiva permite uma visão total de seu conjunto e o tempo presente torna possível uma compreensão mais aprofundada do momento passado. A entrevista retrospectiva é inerentemente um estudo biográfico. Ela explora a experiência de vida sem se ater ao material biográfico padrão, em que a entrevista permite ao indivíduo contar sua história dentro de um enquadramento teórico definido pelo pesquisador (PAULILO, 1999). E por se tratar de uma história de vida, torna-se possível captar o que acontece na intersecção do individual com o social, assim como permite que elementos do presente se fundam a evocações passadas.

Pierre Bourdieu entende que a história de vida tende a ser vista de forma linear, com uma sequência de acontecimentos com significado e direção, em etapas e relações inteligíveis. Esta coerência geralmente premeditada pelo entrevistado pode provocar uma ilusão, uma forma romanceada da trajetória. Assim, o investigador deve conduzir o processo tendo o cuidado de manter uma visão crítica e observadora,

mantendo-se atento aos possíveis contornos apresentados dentro de uma certa normalidade. Faz-se necessário um cuidado com a manipulação da informação no sentido de ocultar fatos ou situações constrangedoras ou não apropriadas à imagem do entrevistado e considerando o objetivo final da pesquisa (BOURDIEU, 2006).

A análise crítica dos processos sociais mal analisados e mal dominados que atuam, sem o conhecimento do pesquisador e com sua cumplicidade, na construção dessa espécie de artefato socialmente irrepreensível que é a "história de vida" e, em particular, no privilégio concedido à sucessão longitudinal dos acontecimentos constitutivos da vida considerada como história em relação ao espaço social no qual eles se realizam não é em si mesma um fim. Ela conduz à construção da noção de trajetória como série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações. (BOURDIEU, 2006, p. 189).

Na primeira entrevista de apresentação do projeto de pesquisa, o entrevistado entregou um *curriculum* abrangente e detalhado, LP's, CD's, reportagens jornalísticas e anúncios de divulgação de shows, o que permitiu a organização das etapas e períodos no tempo. Numa segunda entrevista, foi apresentado ao entrevistado um termo de autorização com o devido planejamento das fases a serem abordadas com uma breve explanação dos assuntos previstos.

As etapas da pesquisa ocorreram da seguinte forma: uma entrevista inicial com abordagem livre buscando compreender o perfil do artista, uma visão macro de sua trajetória pessoal, o contexto histórico, aspectos holísticos e a relação pessoal e profissional com a música; 12 entrevistas semiestruturadas divididas de acordo com os seguintes períodos da vida do artista:

a) primeira fase (até os 21 anos de idade): compreendendo o contexto familiar e social, a infância e adolescência. Abordagem de aspectos relacionados a afinidade e identificação musical, audição e valores relacionados aos estilos;

b) segunda fase (dos 21 aos 50 anos): fase profissional compreendendo a aprendizagem formal inicial, a relação entre demanda de trabalhos e objetivos profissionais, a interação com outros músicos, as referências artísticas, a prática individual, a formação e consolidação da identidade musical;

c) terceira fase (a partir dos 50 anos): amadurecimento profissional, a consolidação institucional, a manutenção da prática, audição e referências atuais.

Os encontros ocorreram entre os meses de novembro de 2017 e maio de 2018, com um tempo médio de duas horas cada, gravados e filmados na própria casa do

entrevistado, utilizando os seguintes equipamentos: câmera fotográfica Nikon Modelo D3200; câmera fotográfica Sony Modelo DSC-W690; telefone celular Samsung GT-I9063T; e teclado Casio Modelo CTK-500.

A transcrição das entrevistas gerou um total de vinte e quatro páginas digitadas e em seguida organizadas em três pólos, conforme Bardin (2009): (1) uma pré-análise com a revisão de informações repetidas ou alteradas, a relação com os anexos e a formulação de hipóteses; (2) a exploração do material visando uma classificação dentro dos objetivos da pesquisa; (3) o tratamento dos resultados com a inferência e interpretação para discussão com o referencial teórico.

Com o resultado final da análise de conteúdo foi possível identificar os principais aspectos relacionados à aprendizagem e ao desenvolvimento da musicalidade, relacionando os acontecimentos relatados com as tendências culturais e artísticas do período histórico num processo crítico e de discussão com o entrevistado.

Num último encontro foi possível reunir os padrões utilizados na elaboração de arranjos, utilizando como referência guias de execução (partituras cifradas), faixas do CD do próprio músico e outros exemplos apresentados durante as entrevistas. A análise apresenta uma síntese dos elementos motivicos e harmônicos que compõem as representações mentais e que constituem o estilo de improvisação e criação musical.

5. FERNANDO MONTANARI



*“Toda biografia é uma história de aventuras.
As enérgicas personalidades do mundo
representam uma aventura
no terreno da vida.”
Henry Thomas*

5.1. PRIMEIROS ANOS DE FORMAÇÃO MUSICAL

Eram os anos dourados (anos de 1950 e 1960), você só ouvia coisa boa, só músicos bons iam tocar. A atmosfera do meio musical te puxava, te valorizavam, queriam fazer música com você. Parece que a escola era essa, a escola da vida. Cansei de aprender muita coisa na hora. O pianista que não tocar na noite, não vai tocar nada. Tocando em qualquer lugar, bar, clube, associação, sociedade, chegava a conhecer cinquenta músicos, procurava aprimorar ainda mais (Fernando Montanari em entrevista em outubro de 2017).

Fernando Montanari nasceu em Curitiba-PR em 03 de dezembro de 1939, e atualmente conta com mais de 60 anos de carreira como pianista e arranjador. Sua trajetória engloba uma diversificada atuação profissional, compreendendo performances em solo, formações em duo, trio, quarteto, quinteto, acompanhamento de cantores, elaboração de arranjos, produções e participações em projetos culturais.

Seus primeiros passos na música foram no acordeão aos nove anos de idade, incentivado por amigos de seu pai na pequena cidade de Barracão-PR³³, onde este passou a exercer atividades profissionais por alguns anos. Naquela pequena cidade, os bailes e festas dançantes com forró eram muito populares. A família já tinha como

³³ Barracão é um município do sudoeste do Paraná próxima à divisa do estado de Santa Catarina e a fronteira com a Argentina. Fica a 544 km de Curitiba. Fonte: www.barracao.pr.gov.br. Consulta realizada em 11/02/2019.

hábito ouvir as rádios Tupi e Nacional do Rio de Janeiro, e Fernando Montanari encantava-se com as composições de Sivuca e Chiquinho do Acordeon³⁴, suas primeiras inspirações.

“Morava em Barracão-PR com uns 09 anos de idade. Meu pai sempre foi uma pessoa que não chegava pra mim e admirar alguma coisa, mas eu o entendia, ele me admirava nesta parte. Os pais têm condições e bom senso de descobrir o pendor de algum dos filhos. Meu filho, ele dizia, pode ser um grande arquiteto quando gosta de desenhar. E o meu negócio era música e lá em Barracão, você pode imaginar, de vez em quando realizava na cidade, baile, contratava um gaitero de Passo Fundo-RS e eu menino não ia na festa mas ficava de longe observando, se eu tivesse um instrumento desse aí! Comecei a ouvir, a alma da coisa em matéria de música é ouvir. Ter o ouvido aguçado para essas coisas.” (Fernando Montanari, primeira entrevista em outubro de 2017).³⁵

O instrumento da marca Todeschini, trazido de Bento Gonçalves-RS por amigos da família, com 37 notas, oitenta baixos, na cor vermelha, provocou tamanha surpresa para o menino, que mesmo sem qualquer conhecimento musical, começou a tatear, descobrir a sonoridade e dar espaço a uma exploração pela própria intuição a partir do que ouvia. Embora a mãe, oriunda de uma família de músicos, sempre tenha exercido uma rígida vigilância quanto aos estudos, esse período marcou o início de um desenvolvimento autodidata, a identificação com a música e a habilidade para “tocar de ouvido”.

Com o incentivo da família e identificado com o estilo ao qual o acordeão estava relacionado, chegou a ter algumas orientações com músicos locais e veio até a participar de alguns trabalhos como músico profissional.

Diante da vocação que afluía, a mãe o incentivou a ir para Curitiba morar com uma tia e estudar com o professor de acordeão Ortemio Monastier, que possuía uma escola de música na região do bairro Rebouças. Fernando Montanari passou a se dedicar a um estudo mais sistemático do instrumento vindo a participar

³⁴ Sivuca (Severino Dias de Oliveira, João Pessoa-PB, 1930-2006) foi um multi-instrumentista, maestro, arranjador, compositor, orquestrador e cantor brasileiro. Suas composições e trabalhos incluem, dentre outros ritmos, choros, frevos, forrós, baião, música clássica, blues, jazz, entre muitos outros. Chiquinho do Acordeon (Romeu Seibel, Santa Cruz do Sul-RS, 1928-1993), foi um músico, compositor e arranjador brasileiro (ALBIN, 2003).

³⁵ A cidade de Barracão está localizada na região sudoeste do estado do Paraná próxima à fronteira com o estado de Santa Catarina e Argentina. Fonte: <http://barracao.pr.gov.br/o-municipio/sobre-barracao/historia/>. Acesso em: novembro de 2018.

constantemente de apresentações no Clube Interamericano na Praça Osório (região central de Curitiba). Mesmo diante de uma certa rigidez no ensino, sempre insistia nos desafios apresentados pelo professor, tal era sua crença de que aquele era o caminho a ser seguido.

Com um desempenho cada vez mais apreciado pelo professor e sendo sempre o primeiro a tocar nos eventos do clube, foi convidado a participar como acompanhador dos artistas trazidos por Lorenzo Madri, produtor do programa de TV “Jantando com as Estrelas” do antigo Canal 12.

Ele (Ortemio Monastier) com aquela batuta de vime e eu de calça curta, me dava uma varada no joelho quando não tocava certinho. Carinho de italiano. Nem ligava, meu negócio era aquilo ali mesmo. Eu era o primeiro a tocar nos eventos, talvez achasse que minha performance era melhor do que os outros. Os filhos dos milionários iam tocar por vontade dos pais, mas em geral nem se dedicavam devido aos compromissos (Fernando Montanari em entrevista em outubro de 2017).³⁶

Em seguida, a família decidiu se mudar para a cidade de União da Vitória-PR³⁷, onde Fernando Montanari conheceu o músico Deco Miles que mantinha um regional para acompanhar meninos e meninas que cantavam. Embora ainda muito acanhado e longe de se manifestar num ambiente profissional como aquele, conseguiu ser encaixado para tocar no regional por iniciativa de seu pai. Obteve um desempenho que surpreendeu Deco Miles e o grupo convidou-o a participar.

Sempre fui muito acanhado, e nunca gostei de aparatos, sempre fui de chegar pelas beiras e vencer pela qualidade. Aí, cheguei lá, o que você vai tocar? Vou tocar um Chiquinho. Toquei e me puseram pra participar no prêmio de melhor instrumentista. Programa de criança. Ganhei o primeiro lugar com 11 anos de idade. Aquilo foi uma injeção de ânimo. Fui novamente, ficando meio sem vergonha no ambiente. Tinha uns amigos, alguém que já me viu tocar. Toquei e ganhei de novo. E numa terceira edição, ganhei de novo. Me chamaram num canto, e disseram que infelizmente a gurizada não quer mais vir. Já perguntam o que você vai tocar. Se eu digo que você vai tocar, não querem participar. Passaram umas quatro apresentações e o Deco me chamou e disse: você não quer passar pro lado de cá? Ao invés de vir como artista passa a fazer parte do grupo que acompanha as crianças. Não tinha

³⁶ A cidade de Barracão está localizada na região sudoeste do estado do Paraná próxima à fronteira com o estado de Santa Catarina e Argentina. Fonte: <http://barracao.pr.gov.br/o-municipio/sobre-barracao/historia/>. Acesso em: novembro de 2018.

³⁷ União da Vitória é um município localizado no extremo sul do estado do Paraná. Fica 243 km a oeste de Curitiba. Fonte: www.uniaodavitoria.pr.gov.br. Consulta realizada em 11/02/2019.

acordeão. Aquilo pra mim foi passar na universidade. Aí eu comecei a ficar alucinado pela música. Foi mais que uma injeção. Foi meu primeiro emprego como músico do regional da rádio de União da Vitória. (Fernando Montanari em entrevista em novembro de 2017).

Alguns anos mais tarde, na década de 1950, foi inaugurada na cidade vizinha de Porto União-SC³⁸ a Rádio Colmeia ZYD 28, sob a direção musical do violonista Francisco Lourival de Holanda Pinto. Ao ouvir Fernando Montanari no acordeão, que já contava com treze anos de idade na época, ficou totalmente impressionado com as habilidades do jovem e o convidou para fazer parte da equipe de produção da rádio. Com ausências constantes devido aos compromissos pessoais, Holanda passava mais responsabilidades para Fernando Montanari, que aos dezessete anos veio a assumir a direção musical.

...passados alguns anos, 1956, inaugurou em Porto União-SC a Rádio Colmeia ZYD 28, rádio nova, e nessas alturas já tinha feito amizade com o sargento Francisco Lourival de Holanda Pinto, um cearense cabeção, tocava violão. Ele era sargento do quinto batalhão de engenharia. Sabe como é, musica é assim. Ele me ouviu, me conheceu e a rádio está recém inaugurando esse negócio de classe artística, onde o Holanda resolveu assumir a direção artística da rádio. Chegou ao meu ouvido, chega de programa de auditório e vem trabalhar comigo. Passei pra Radio Colmeia. O Holanda tinha compromissos com o quartel e fiquei meio imediato dele e assumindo toda a organização. Já com 13 anos. E então com o Holanda, tinha um grupo dançante, clubes da cidade, e eu já estava na vida, como diz o outro. Daí chegou ao ponto de quando já tinha, anota aí, 17 anos, assumi a direção musical da rádio. Fui designado como diretor musical da rádio. (Fernando Montanari em entrevista em novembro de 2017).

Embora muito jovem com apenas 17 anos, Fernando Montanari comentou que foi uma aprendizagem desafiadora dadas as necessidades constantes de adaptações musicais aliadas à responsabilidade que contribuiu para consolidar suas aspirações profissionais.

Ainda neste período, acompanhando cantores, não possuía qualquer conhecimento de partituras ou cifras, tudo era “de ouvido”.

Nesta época ainda não tinha muito conhecimento musical, e estava acompanhando cantores. Sem partituras, tudo de ouvido, as pessoas chegavam lá, quero cantar “A mariquinha não sei o que”. Baixava o tom e,

³⁸ Porto União é um município localizado no estado de Santa Catarina, próximo à fronteira do Paraná e à 225 km de Curitiba. Fonte: www.portouniao.sc.gov.br. Consulta realizada em 11/02/2019.

um, dois, três, quatro, e saía na lata. Mas era tudo sem cifra ou partitura. Não conhecia isso na época. Estava em Porto União, não estava em São Paulo. Foi assim, fiquei esse tempão na rádio, até os 18 pra 19 anos. O Holanda me livrou do exército, excesso de contingente. Comecei a olhar as coisas de uma forma diferente. Aos 18 anos, pensei: o que estou fazendo aqui? Não que a cidade fosse uma maravilha, meu nome estava feito, conhecido. Sentia a necessidade de conhecimentos melhores. Com quem iria ter lá? Meus pais estavam removidos para Curitiba e uma irmã minha casada, eu morava com ela, ficou lá. Tava na hora de projetar novos rumos. (Fernando Montanari em entrevista em novembro de 2017).

A cada pessoa que chegava para cantar, Fernando Montanari acertava a tonalidade e a música era produzida de forma espontânea. Entretanto, mais amadurecido, sentiu uma necessidade de ampliar suas habilidades musicais. Percebeu que deveria buscar conhecimentos mais avançados que proporcionassem um desempenho profissional de acordo com novos desafios que poderiam surgir na idade adulta.

Após cinco anos de atividades ininterruptas em Porto União, participou de uma excursão na Rádio Clube de Curitiba, onde teve a oportunidade de conhecer outros músicos e um universo profissional mais diversificado.

O que eu faço já comprovei nesses cinco, seis anos de rádio, da minha capacidade individual como músico. Ali já fiz tudo o que tinha que fazer. Estava numa gaiola. Não tinha professor adequado. Tinha uma pequena escola, mas cachorro vai cachorro vem. Já tinha alcançado um pequeno patamar. A rádio fez uma excursão na Rádio Clube de Curitiba, e numa dessas eu vim conheci outros músicos, fiquei mais assanhado pra vir embora. (Fernando Montanari em entrevista em novembro de 2017).

Numa nova mudança da família para Curitiba em 1957, pediu demissão da Rádio Colmeia, causando uma tristeza profunda em todos os colegas, que chegaram a mandar uma carta muito carinhosa, assinada por todos, pedindo que reconsiderasse. Fernando Montanari guarda esta carta até hoje.

...foi aquela choradeira. Tenho uma carta que eu guardo com carinho do pessoal da rádio. O Holanda que fez a carta, não queriam que eu saísse de jeito nenhum. Subscrita por todos os funcionários, uma coisa muito bonita. E pedindo que eu retirasse o pedido de demissão, que reconsiderasse. Mas eu dei essa justificativa, precisava de novos conhecimentos. Como um acadêmico recém-formado, que precisasse de uma pós-graduação, alguém

que entendesse mais do que a gente. (Fernando Montanari em entrevista em novembro de 2017).

Ao chegar a Curitiba, começou a tocar com um grupo de músicos jovens do centro acadêmico Hugo Simas³⁹. Eles tocavam em um sarau na Casa do Estudante Universitário, ao lado do Colégio Estadual. A partir dali as situações se expandiram. Nessa época, a capital paranaense contava com algumas orquestras, bailes de formatura, principalmente no Palácio Iguazu (palácio do governo do estado). Com o novo grupo, Fernando Montanari teve a oportunidade de tocar neste grande palácio, que contava com um piano de cauda destinado a eventos solenes, o que provocou um certo fascínio e grande atração. Ficou imaginando as possibilidades harmônicas e a sonoridade que poderia descobrir num instrumento como aquele.

Neste novo ambiente de produção musical, conheceu o guitarrista Dominginhos, proveniente de um quinteto de Porto Alegre-RS, que o levou a conhecer a movimentada noite de Curitiba. Um novo mundo se abriu para o jovem acordeonista, vindo a conhecer novos gêneros musicais⁴⁰ como o jazz, a música popular brasileira, especialmente a bossa nova e o *dancing*⁴¹.

...saí com Dominginhos para tudo o que é boate, conheci Genésio que tocava numa boate chamada Moulin Rouge sobre a Rodoviária Velha (antiga Guadalupe). Era uma boate bonita e ali conheci alguns músicos, Gebran (Gebran Sabbag), e eu ainda estava mexendo com o acordeão. Aí surgiu aquela história, tem trabalho para pianista, muito mais do que para acordeonista. As boates não eram muito grandes, e piano tinha em todas. Conheci o Beppi, músico trompetista e eu numa tarde dançante, meu pai era sócio do Água Verde e o Bepi estava tocando lá com a orquestra dele. E o

³⁹ O Centro Acadêmico Hugo Simas, um dos mais tradicionais do país e que representa o curso de Direito da Universidade Federal do Paraná, teve sua história relacionada às organizações estudantis no cenário brasileiro. Suas atividades envolvem a realização de eventos e debates a respeito do âmbito jurídico nacional. Fonte: <https://curitibaspace.com.br/sede-do-centro-academico-hugo-simas/>. Acesso realizado em 25/10/2018.

⁴⁰ Neste trabalho utilizamos o termo “gênero” para simplificar a compreensão dos aspectos musicais. Tanto o jazz com suas diferentes modalidades como *dixieland*, *mainstream*, *bebop*, *swing*, blues e o *cool jazz*, quanto a música brasileira com o choro, o samba, o maxixe, o lundu, o samba-canção, a bossa nova, entre outros, constituem-se variações ou sub-gêneros que trazem em si distintos aspectos harmônicos e rítmicos, relações sonoras, fases históricas e formas composicionais (ZAGURY, 2014).

⁴¹ Denominação dada aos clubes destinados aos bailes, a dançar num grande salão, palco para inúmeras formações orquestrais que também contavam com participação de cantores convidados. Fonte: <https://universoretro.com.br/a-boemia-na-era-dos-famosos-taxidancing/>. Acesso realizado em 25/10/2018.

Edemir, grande acordeonista amigo meu, tocava com o Beppi e o meu pai ficou me atormentando na mesa, vai lá tocar um pouco, você toca melhor do que aquele cara lá! Vai lá! Eu vou lá. O véio ficou querendo falar com o Beppi. Era para tocar acordeão. Mas eu já estava nervoso. Aí o velho deixou a cerveja e disse que ia ao banheiro. Quando eu olho da mesa, ela já estava falando com o Beppi. Lá vem um pai chato trazendo o filho para tocar aqui. Eu fui muito acanhadamente. E o Edemir era muito mulherengo, namorador. Queria namorar todas as coroas. e louco pra dançar. Quando ele viu uma canja, uma substituição, tirou o acordeão e disse: só cuidado com o fole que o meu acordeão é novo. Fique à vontade, pode tocar uma hora, duas horas. Ele queria dançar. Peguei o instrumento, e o Beppi me olhando preocupado. O que vai aprontar? Aí ele percebeu que o meu estilo era diferente. Não era bobo. Aí comecei a tocar, ele se entusiasmou, no trompete, eu ali. O grupo tinha dois sax. Não deu outra. Ficou aquela coisa. Ele chegou para mim, ele morava na Cândido Lopes no edifício Balança Mais Não Cai. Disse com aquele jeito italiano: você tem que ir lá, te espero lá, vai lá tomar um vinho comigo. O que ele estava de olho era me arrastar pro grupo dele. Percebeu que eu era melhor do que o Edemir. Fui, abriu-se mais uma porta. Fui trabalhar com o Bepi mais de um ano, viajamos por Santa Catarina. Instrumento bom, coisa boa. (Fernando Montanari em entrevista em novembro de 2017).

No final da década de 1950 o ambiente borbulhava em atividades artísticas, permitindo aos músicos uma atuação constante, quase diária, permitindo participações em mais de um local na mesma noite. Na companhia de Dominginhos, Fernando Montanari passou a circular nos pontos principais, especialmente na boate Moulin Rouge, que funcionava sobre a antiga Rodoviária, atual Terminal Guadalupe no centro da cidade (ver mapa das boates na página 19) e veio a conhecer o pianista curitibano de jazz Gebran Sabbag (1932-2015).

Músico autodidata, muito inspirado pelos arranjos de Nat King Cole, George Shearing, Erroll Garner e Antonio Carlos Jobim que ouvia no rádio, Gebran Sabbag se interessou pelo piano aos 11 anos de idade, e após apenas algumas aulas com o pianista Cláudio Stresser (1936-1973), seguiu instintivamente seus estudos musicais. Seguiu a carreira profissional como pianista em Curitiba durante toda a sua vida.⁴²

Gebran nunca fez escola de música. Foi por intuição que em vez de usar a técnica alemã, da mão de garra, deixava a mão natural, o cotovelo ligeiramente acima do teclado, fazendo os tendões trabalharem, não a musculatura. Não ficava hirto e, com isso, tornava-se veloz, leve. Foi assim, e tocando sem usar a mão esquerda, que só apareceria sozinha um ano depois, que Gebran tocou na boate oficial que deu o pontapé inicial nos anos

⁴² Fonte: Jornal Gazeta do Povo de 23/11/2015.

dourados da noite curitibana, fazendo as casas existentes se multiplicarem no ritmo da multiplicação do café, e, com ele, ferver, espalhando música e perfume no ar (SÁ JR., 2006, p. 62).

Neste encontro, a percepção musical de Fernando Montanari se transformou. O contato com o piano abriu novas perspectivas, não só pela afinidade com o estilo, mas pelas possibilidades de atuação profissional, afinal todas as boates contavam com um piano. Ouvir Gebran Sabbag tocar trouxe uma nova percepção em termos de harmonia, ritmo, sonoridade e arranjos, principalmente com relação ao repertório que passou a conhecer.

Eu tenho vontade de chorar quando ouço as músicas dos anos dourados. A música era de boa qualidade, não era essas que tocam hoje. Tinha também muita música americana, sempre teve. Onde tinha música de qualidade brasileira, tinha também americana. Era uma escola. Tenho muitos discos de música americana, Errol Garner, Art Tatum. A gente se espelhava nesses caras, a parte técnica da coisa. A harmonia, a harmonização das músicas, arranjo, você percebe a diferença. Isso que eu estou fazendo (demonstra acordes básicos no teclado) é porcaria, péssima música, tenho que mudar. Alguma coisa eu estava precisando. Passei a ouvir jazz, esses caras da noite. Cheguei ao ponto, quando tocava no Luigi no Cabral, escutei algo e pensei que era Oscar Peterson. O que eu estava fazendo era o estilo dele, meu grande espelho foi Oscar Peterson, o magistral, o maior pianista de jazz de todos os tempos. Soberbo. O que esse homem fazia, aí então, as coisas começaram a acontecer. Eu era imediatamente a participar de festas, reuniões no Ministério do Trabalho, associação dos arquitetos, piano solo, trio, quarteto. (Fernando Montanari em entrevista em novembro de 2017).

Em eventos na Sociedade Água Verde⁴³, veio a conhecer a orquestra de dança do trompetista Beppi (Giuseppe Bertollo). O pai de Fernando Montanari, percebendo a ausência constante do acordeonista Edemir (que apreciava dançar), pediu ao Beppi uma chance para demonstrar o talento do filho. Fernando Montanari, muito acanhadamente, pegou o acordeão e impressionou Beppi, de tal forma que acabou sendo convidado a participar do grupo, vindo a atuar em clubes no estado de Santa Catarina e em todo o Paraná.

⁴³ Sociedade fundada em 1905 em Curitiba onde se reuniam imigrantes italianos, alemães, poloneses, portugueses e espanhóis para entretenimento e atividades culturais. Obteve a denominação de Sociedade Recreativa Internacional da Água Verde em 1992. Fonte: <https://sociedadeaguaverde.com.br/>. Acesso realizado em 22/11/2018.

A orquestra de Beppi ainda se apresentava no Taxi Dancing Caverna Curitiba⁴⁴, no subsolo do Clube Curitibano na rua Barão do Rio Branco e contava com um pianista chamado Ville. Nesta convivência, Fernando Montanari passou a prestar mais atenção ao piano, a adaptação dos acordes utilizados no acordeão, aprendeu um pouco de leitura, e quando Ville tirou férias, aproveitou a oportunidade para pedir ao Beppi para tentar substituí-lo. Com apenas um mês de tentativas e experimentações, viu-se completamente envolvido com este novo instrumento. Decidiu abandonar o acordeão e mergulhar de cabeça no piano, conforme descreve a seguir.

Eu comecei a gostar do piano e aí é que a vaca foi pro brejo. Peguei, e aí não teve jeito. Fiquei alucinado, vendi meu acordeão (uma loucura!). Vendi sem necessidade, mas ficar pra que? Comprei um piano Essenfelder pra casa e acabei indo pro piano. Daí, meu amigo, foi clubes, boate La vie en rose, na Visconde de Nakar, e por aí foi. (Fernando Montanari em entrevista em novembro de 2017).

Fernando Montanari passou a estudar com o pianista argentino Carlos d'Ângelo, que tocava na boate Marrocos. Com uma aprendizagem mais formal e estruturada, aprendeu finalmente a ler partituras, cifras, exercícios técnicos de Hanon⁴⁵, adquirindo mais segurança. Ficou um bom tempo com o professor até a mudança deste para São Paulo.

Aprendi muita coisa com ele (Carlos d'Ângelo). Principalmente essa parte técnica, exercícios, Hanon, precisava de mais técnica, adestrar os dedos. Dali, meu amigo, comecei a fazer o curriculum em tudo o que era boate de Curitiba. Desemboquei no Santa Mônica clube de campo, onde formei um quinteto por dois anos. Aí a coisa tomou proporções que foi embora... (Fernando Montanari em entrevista em novembro de 2017).

⁴⁴ Local para dança de salão que funcionou na década de 1960 em instalações do Clube Curitibano. (SÁ JR., 2006).

⁴⁵ “Hanon – O Pianista Virtuoso” – método criado pelo francês Charles Louis Hanon (1819-1900) com o objetivo de fortalecer os dedos, ganhar agilidade, velocidade e precisão.

Assim, teve início a fase do piano profissional nos anos de 1960. Passou a trabalhar nas várias boates de Curitiba e no clube Santa Mônica⁴⁶ por dois anos. Neste período Fernando Montanari percebeu que precisava alcançar um nível mais alto de conhecimento musical, principalmente com relação à demanda por um repertório mais sofisticado.

Neste período de frequentes atuações, sendo já considerado como uma referência no piano em Curitiba, no início dos anos de 1970, surgiu o convite para atuar como professor, vindo a frequentar o CLAM – Centro Livre de Aprendizagem Musical de Amilton Godoy em São Paulo. Em viagens semanais durante meses, adquiriu um estudo formal mais estruturado de harmonia, que envolvia um repertório de jazz e bossa nova, obteve a certificação da instituição e passou a atuar em Curitiba como professor de piano.

A experiência com partituras cifradas apenas com a melodia principal e a indicação do acorde representado por cifras alfa-numéricas, permitiu uma assimilação de conhecimentos musicais mais amplos, como campo harmônico, intervalos compostos, escalas e acordes mais complexos e o papel do baixo no piano solo⁴⁷. Ressaltou que a utilização deste tipo de partitura dava uma total liberdade criativa por permitir ao músico tocar da forma que mais lhe agradava, adquirindo autoconfiança e autonomia, principalmente na sua atuação individual.

A experiência como professor de piano trouxe surpresas. Recebia muitos alunos vindos da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, que tocavam peças clássicas de compositores como Schubert, Chopin, Mozart e Beethoven com uma técnica desenvolvida, mas querendo aprender a tocar música popular. Apresentavam, entretanto, muitas dificuldades para desenvolver uma base rítmica, principalmente na utilização da síncopa presente no samba e na bossa nova. Fernando Montanari

⁴⁶ Clube social recreativo fundado em Curitiba em 1961.

Fonte: <https://www.santamonica.rec.br/institucional/historia/>. Acesso em 25/10/2018.

⁴⁷ As apostilas utilizadas durante o curso no CLAM em quatro volumes apresentam os conceitos teóricos de Harmonia aplicada à música popular, incluindo duas apostilas com composições do jazz e outras duas com música popular brasileira, especialmente no gênero bossa nova. Material fornecido pelo próprio Fernando Montanari durante as entrevistas.

preparava partituras cifradas e demonstrava as “levadas”⁴⁸ dos gêneros musicais, especificando os valores das notas no quadro negro, exemplificando no piano, utilizando canções mais conhecidas do público, mas percebia que a limitação da execução de forma mais espontânea e natural estava relacionada com uma falta de percepção, audição, liberdade de criação e análise de harmonia, algo raramente presente na aprendizagem do piano clássico.

A recomendação mais frequente de Fernando Montanari junto a seus alunos era a de ouvir música popular brasileira, principalmente a bossa nova, com ênfase nas obras de Roberto Menescal, Marcos Valle e João Donato, que acreditava facilitar a assimilação rítmica no piano. O aluno deveria percorrer as inúmeras obras da música brasileira devido à familiaridade, antes de começar no jazz, embora afirme que os dois gêneros são “primos”⁴⁹, com uma forte conexão em harmonia e improvisação. Assim facilitava a inserção de um estudo mais aprofundado de harmonia, identificação do campo harmônico e a referência do tema principal, para provocar a improvisação e o processo criativo do aluno.

Fernando Montanari acredita que um certo domínio de harmonia, que considera como a “roupagem” da música, aliada ao hábito de ouvir muitas gravações, traz segurança e autonomia na relação com a interpretação que o aluno pretende desenvolver. Entretanto, percebe que esse desenvolvimento musical necessário para a construção de uma identidade musical não chega a ser facilmente incorporado por muitos alunos. E destaca como um dos seus melhores trabalhos como professor, o músico paranaense Mauro Micheloto⁵⁰, que se envolveu completamente no processo

⁴⁸ O termo “levada” se refere a padrões rítmico-melódicos relacionados a gêneros musicais presentes tanto na música popular brasileira como samba-choro, o samba-canção, a bossa nova, o baião, entre outros, quanto nas diferentes improvisações do jazz, e muito utilizado por músicos profissionais (SPIELMANN, 2008).

⁴⁹ A obra “The Jazz Piano Book” de Mark Levine (1989) inclui no repertório de *standards* e exemplificação da harmonia do jazz as composições “Triste”, “Wave” e “Once I loved (Amor em paz)”, de Antonio Carlos Jobim.

⁵⁰ Mauro Michelotto Braga, pianista, arranjador e produtor musical com atuação em eventos na região de Curitiba, tendo trabalhado com Caçulinha, Blindagem, As Nymphas, Chá da Serra, Music Show Reflexo, Rosy Greca, Quintal de Clorofila, Idioma Blues, entre outros. Atualmente integra as bandas Sweet Memories e Hollywood Hits.

de aprendizagem de Fernando Montanari, vindo a montar projetos musicais e atuar profissionalmente até o momento atual.

Eu sempre dizia pros meus alunos, o pianista que não tocar na noite, não vai tocar. Entendeu, se não foi tocar na noite, em qualquer lugar, bar, clube, associação, sociedade, tem que ter um lugar que você pode curtir o que você gosta, pensa e quer, não o que pedem. Vamos de Roberto Carlos, se bem que tem coisas boas, mas é aquilo que eu digo pra você. Tem que despertar em você a criatividade, tanto para a interpretação, não adianta pegar o método do Czerny, ah sou um virtuoso, sai de mau gosto, sem tempero. É uma comida sem sal, uma coisa horrível. Prefiro ouvir um camarada mais comedido, você percebe a sutileza na maneira de tocar. (Fernando Montanari em entrevista em novembro de 2017).

Durante uma das primeiras entrevistas, Fernando Montanari mostrou os inúmeros LP's mantidos desde esta época, destacando os pianistas Art Tatum, Erroll Garner, Oscar Peterson e Bill Evans e na bossa nova as composições de Antonio Carlos Jobim. Apresentou inúmeras faixas comentando sobre as técnicas de improvisação de cada um. É importante destacar a identificação com o estilo desses influenciadores na trajetória de Fernando Montanari e um breve relato de suas trajetórias artísticas.

Eu escutava e procurava assimilar o que eles faziam. Estudava em casa. Você sabe que jazz é composição. O Chet Baker, por exemplo, chega a tocar o mesmo tema musical dez vezes na Europa, cinquenta vezes na França, cada vez diferente da outra, os improvisos nunca são iguais. Como é que você vai escrever improviso? Eu atribuo ao desenvolvimento da técnica e do conhecimento de harmonia pianística, basicamente o que você ouve. Se você não tiver um bom ouvido, uma coisa que te propicie ter a graça de assimilar aquilo que os caras estão fazendo. Isso não tem escola que ensina. Escola ensina tecnicamente, (demonstra acordes no teclado) isso é uma terça maior, o que é um blue note? É aquela nota acentuada, uma quinta aumentada, uma nota de efeito. Você pode fazer uma sublinha, uma linha de melodia, aqueles esbarrões sensitivos que os músicos de jazz fazem. (Fernando Montanari em entrevista em novembro de 2017)

5.2. PRINCIPAIS REFERÊNCIAS MUSICAIS

A vasta coleção de LP's de Fernando Montanari abrange as formações de *big bands*, que considera um exercício de percepção com os arranjos para instrumentos de sopro, mas se concentra na atuação dos pianistas pela afinidade e curiosidade com que constroem suas improvisações. O pianista fez questão de ressaltar uma lista como exemplo de um repertório que considera fundamental na aprendizagem auditiva:

| Músicas norte-americanas | Compositor(es) |
|---------------------------------|---|
| A child is born | Thad Jones |
| Alfie | Burt Bacharach |
| Alice in wonderland | Sammy Fain e Bob Hilliard |
| All of me | Gerald Marks e Seymour Simons |
| All the things you are | Oscar Hammerstein e Jerome Kern |
| Alone together | Arthur Schwartz e Howard Dietz |
| As time goes by | Herman Huppeld |
| Autumn leaves | Sonny Mercer |
| Beautiful love | Victor Young |
| Blue in green | Miles Davis |
| Blue moon | Richard Rodgers e Lorenz Hart |
| Blue room | Richard Rodgers e Lorenz Hart |
| Bluesette | Toots Thielemans |
| Body and soul | Johnny Green |
| But beautiful | Jimmy Van Heusen e Johnny Burke |
| Darn that dream | Jimmy Van Heusen |
| Everything happen's to me | Tom Adair e Matt Dennis |
| Here's that a rainy day | Jimmy Van Heusen |
| How high the moon | Morgan Lewis |
| Live for life | Francis Albert Lai e Norman Gimbel |
| Misty | Erroll Garner |
| Satin doll | Duke Ellington, Billy Strayhorn e Johnny Mercer |
| Speak low | Kurt Weill e Ogden Nash |
| Stella by starlight | Victor Young |
| There will never be another you | Harry Warren e Mack Gordon |
| Three flowers | McCoy Tyner |
| Tune-up | Miles Davis |
| What's new | Bob Haggart e Johnny Burke |
| When Sunny gets blue | Marvin Fisher e Jack Segal |

| Músicas brasileiras | Compositor(es) |
|----------------------|------------------------------------|
| Águas de março | Tom Jobim |
| Chega de saudade | Tom Jobim e Vinicius de Moraes |
| Chovendo na roseira | Tom Jobim |
| Corcovado | Tom Jobim |
| Desafinado | Tom Jobim e Newton Mendonça |
| Garota de Ipanema | Tom Jobim e Vinicius de Moraes |
| Mais que nada | Jorge Benjor |
| O barquinho | Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli |
| Samba de uma nota só | Tom Jobim e Newton Mendonça |
| Só danço samba | Tom Jobim e Vinicius de Moraes |
| Triste | Tom Jobim |
| Wave | Tom Jobim |

O primeiro pianista apontado por Fernando Montanari foi Art Tatum (1909-1956). Natural da cidade de Toledo, Ohio, EUA e quase cego, chegou a frequentar a Toledo School of Music e, embora encorajado a se tornar um pianista clássico, ao ouvir no rádio James P. Johnson (1894-1955) e Fats Waller (1904-1943)⁵¹, pianistas reconhecidos pelo estilo *ragtime*, decidiu formar sua própria banda e atuar em toda a região. Segundo Billy Taylor (1921-2010), pianista e compositor, Art Tatum utilizava o pedal quase como mais uma mão e desde criança tinha o hábito de acrescentar intervalos de quinta bemol e adicionar diferentes tonalidades em suas improvisações. Com um surpreendente comando técnico do teclado, uma memória prodigiosa, harmonicamente à frente de seus parceiros, com uma imprevisível desenvoltura em tonalidade e andamento, foi considerado um inovador, abrindo o espaço para o *swing*⁵², estilo que estaria consolidado a partir da década de 1930 (LESTER, 1994).

Depois de ir para Nova Iorque acompanhar a cantora Adelaide Hall (1901-1993), passou a fazer parte de vários clubes noturnos, praticamente conquistando o espaço de muitos outros pianistas. Sua primeira gravação em LP piano solo em 1933 e outros na mesma década revolucionaram a comunidade jazzística. Suas versões de "Body

⁵¹ Pianistas reconhecidos pelo *stride* (estilo pianístico presente no final do século XIX nos EUA, onde a mão esquerda utiliza uma nota no baixo com pulsação em quatro batidas, podendo acrescentar uma oitava, sétima maior, quinta ou terça); e o *ragtime*, um dos primeiros gêneros rítmicos da música americana estabelecido entre 1897 e 1918 (VOLK; HAAS, 2013).

⁵² Diferente de uma marcação rítmica de uma música clássica, num compasso 4x4, o estilo do *swing* não chega a obedecer a marcação de forma rígida, permitindo uma flexibilização chamada de "colcheia suingada". Estilo muito presente nas *big bands* a partir da década de 1940 (SABATELLA, 2005).

and soul” (composição de Johnny Green de 1930) e “Tea for two” (composição de Vincent Youmans e Irving Caesar de 1925) tornaram-se referências em interpretação e improvisação. Era caracterizado por Erroll Garner (1923-1977) como um Deus entre os pianistas e considerado por muitos como o maior improvisador na história do jazz. Art Tatum faleceu aos 47 anos em Los Angeles, em decorrência de complicações renais (EDSTROM, 1998).

A segunda referência indicada por Fernando Montanari foi Erroll Garner (1923-1977). De acordo com o jornalista norte-americano Scott Yanow (2006), especializado em jazz, provou que era possível tornar-se um músico sofisticado sem nunca ter aprendido a ler música e um músico de jazz criativo pode ser popular sem diluir sua própria música, podendo permanecer sem alterar seu estilo já constituído.

Um virtuoso brilhante e único em sua sonoridade. Utilizava a mão esquerda num ritmo como uma guitarra tocando os acordes dentro da batida, o que criava um efeito memorável. As suas formas introdutórias (que forçavam seus parceiros a realmente ouvir), a sua habilidade de tocar estonteantes passagens sem olhar para o teclado e a alegria demonstrada em suas performances eram pura magia.

Começou a tocar em rádios já aos dez anos de idade em Pittsburg. Mudou-se mudou para Nova Iorque, onde veio a desenvolver sua carreira, chegando a tocar com músicos famosos como Charlie Parker (1920-1955). O seu estilo inclassificável, embora aproximado do *swing*, mantinha-se aberto às inovações do *bop* (ou *bebop*)⁵³, estilo originado dos pequenos grupos de *swing*, com uma ênfase maior em técnica e harmonias mais complexas, por oposição a melodias cantáveis (SABATELLA, 2005).

A partir dos anos de 1950, Erroll Garner tornou-se muito popular, raramente tendo um dia de folga até sua aposentadoria forçada em 1975, devido a problemas de saúde. A sua composição "Misty", de 1954, se tornou um clássico no jazz. Com uma habilidade de se sentar ao piano sem qualquer planejamento, chegou a gravar até três álbuns num único dia (todos numa única tomada). Faleceu em 1977, em decorrência de deficiência cardíaca devido a um enfisema pulmonar (YANOW, 2006).

⁵³ O nome “*bebop*” provém da onomatopéia feita ao imitar o som das centenas de martelos que batiam no metal na construção das ferrovias americanas, gerando uma “melodia” cheia de pequenas notas. O nascimento do bebop nos anos 40 é geralmente considerado um marco do começo do jazz moderno. Esse estilo surgiu diretamente dos pequenos grupos de swing, mas deu uma ênfase muito maior à técnica e a harmonias mais complexas, por oposição a melodias cantáveis (SABATELLA, 2005, p. 8).

Fernando Montanari também acrescentou a virtuosidade de Oscar Peterson (1925-2007). Canadense de Montreal, foi criado numa localidade de acesso ferroviário, lugar de uma população diversa de imigrantes, um ambiente rico culturalmente. Em razão de limitações por parte da família, quando jovem, teve pouquíssimas oportunidades de estar presente no ambiente cultural da cidade. O contato com gravações de jazz foi feito pelo rádio, especialmente por meio de estações norte-americanas. Começou a estudar trompete e piano com seu pai aos cinco anos de idade. Devido a uma tuberculose, passou a se dedicar ao piano clássico, chegando a ganhar um concurso amador aos 14 anos e a trabalhar regularmente em uma rádio local (MOK, 2014).

Em 1944, participou da Johnny Holmes Orchestra, quando aprendeu composição e arranjo. Três anos mais tarde montou seu primeiro trio com Bert Brown e Frank Gariepy, com o qual se apresentava em concertos semanais na Alberta Lounge (um dos principais palcos do jazz em Montreal), onde Norman Granz (1918-2001) o descobriu e o levou a tocar no Carnegie Hall (uma das mais famosas salas de espetáculos de Nova Iorque – EUA).

A partir da metade dos anos de 1950 fez inúmeras apresentações e concertos com grandes nomes do jazz tais como Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Carmen McRae, Louis Armstrong, Lester Young, Count Basie, Charlie Parker, Quincy Jones, Stan Getz, Coleman Hawkins, Dizzy Gillespie, Roy Eldridge, Clark Terry, Freddie Hubbard e com o Modern Jazz Quartet (MOK, 2014).

O pianista superava qualquer estilo de jazz ao piano, ousava e inovava no *swing* mais do que qualquer outro. Uma melhor forma de definir a qualidade de *swing* seria utilizar a performance de Oscar Peterson como uma ilustração. Possuía um conhecimento profundo da história do jazz, podendo tocar as variações mais complexas de *stride* ou *bebop*. A rapidez e a imaginação na criação musical tornaram-no o mais refinado tecnicamente. Com tamanho desempenho artístico, foi agraciado com sete *Grammies*⁵⁴, honrando conquistas na arte de gravação musical e provendo suporte à comunidade da indústria musical.

⁵⁴ Grammy Award é o maior e mais prestigioso prêmio da indústria musical, realizado anualmente pela The Recording Academy dos Estados Unidos.

Oscar Peterson chegou a lançar quatro ou cinco álbuns por ano e se tornou uma das figuras principais em festivais ao redor do mundo, mas sempre ligado ao país de origem. Provavelmente, uma de suas mais consagradas composições, “Canadiana suite” de 1964, foi composta com temas de jazz inspirados em cidades e regiões do Canadá. Em 2005, tornou-se a primeira pessoa viva (não ligada à reinos monárquicos) a ser honrada com selo comemorativo no Canadá, onde ruas, bairros, salas de concertos e escolas possuem seu nome.

Entre suas inúmeras gravações, entre 1968 e 1971, produziu o álbum “Oscar Peterson, Ballads, Blues & Bossa Nova”, em que incluiu três composições de Antonio Carlos Jobim, “Wave”, “Corcovado” (Quiet Nights) e “Triste”.

A professora de Duke Ellington (1899-1974) disse-lhe certa vez: “lembre-se sempre, seja lá o que for, nunca se sente ao piano depois de Oscar Peterson”. O pianista canadense, considerado no meio musical como uma das grandes lendas do instrumento no jazz, morreu de insuficiência renal aos 82 anos em dezembro de 2007 (MOK, 2014).

Bill Evans (1929-1980), nascido em Plainfield, Nova Jersey, começou a estudar piano aos seis anos de idade, bem como flauta e violino, tendo desenvolvido um estilo *cantabile* pelo qual se tornou conhecido. Dos 6 aos 13 anos, estudou o repertório do piano erudito vindo a ganhar medalhas de ouro em competições tocando Mozart e Schubert. Desenvolveu o gosto por Delius, Debussy, Satie, Ravel, Grieg, Rachmaninoff e Chopin. Por volta dos 12 anos, passou a tocar com seu irmão em uma banda para ensaios de aulas de dança, quando começou a descobrir o idioma do jazz, substituindo acordes para mudar a harmonia. Nessa época passou a se interessar pelas formas musicais e procedimentos composicionais. Sozinho, passou a reduzir harmonicamente as composições que lhe interessava (MURRAY, 2013).

Ao entrar para o Southeastern Louisiana College, teve ampliado e diversificado seu estudo de música erudita, o que lhe permitiu desenvolver uma excelente técnica, aparente em toda a sua carreira como jazzista. Mas sempre colocava essa bagagem a favor do conteúdo musical e nunca como mero virtuosismo. Bill Evans sempre foi adepto à ideia de trazer as técnicas da música ocidental europeia para o jazz.

Elementos de Bach, Chopin, Debussy e Ravel são perceptíveis na sua escrita, tornando-o o primeiro pianista moderno “modal”⁵⁵.

A maior influência pianística de jazz em Bill Evans foi Nat King Cole (1919-1965), pelo pianismo, abordagem melódica, clareza e sonoridade. E outros como Lennie Tristano (1919-1978), Horace Silver (1928-2014) e Sonny Clark (1931-1963).

Em 1956, lançou seu álbum de estreia, *New Jazz Conceptions*, para a Riverside Records, com aquela que se tornaria a sua mais conhecida composição, "Waltz for Debbie". Em 1958, Evans era o único músico branco no afamado sexteto de Miles Davis (1926-1991). Foi uma das colaborações mais frutíferas da história do jazz, apesar da pouca duração (foram só oito meses). Fruto dessa colaboração é o álbum *Kind of Blue* (lançado em 1959), que veio a ser o álbum mais vendido da história do jazz.

No começo da década de 1960, Bill Evans liderou um trio com o baixista Scott LaFaro (1936-1961) e o baterista Paul Motian (1931-2011), um dos mais aclamados trios de jazz de todos os tempos. Gravaram *Portrait in Jazz* (1959), *Explorations*, *Sunday at the Village Vanguard* e *Waltz for Debby*, todos em 1961. Tocou também com Jim Hall (1930-2013), Freddie Hubbard (1938-2008), Stan Getz (1927-1991), com orquestras dirigidas por Claus Ogerman (1930-2016), e com Tony Bennett (1926-). A sua carreira foi encurtada devido a problemas com drogas, que minaram severamente sua saúde, vindo a falecer em setembro de 1980 (MURRAY, 2013).

Na música brasileira, Fernando Montanari indicou Antonio Carlos Jobim (1927-1994) como uma de suas melhores influências. Um dos brasileiros de maior destaque fora do país, ícone da bossa nova, com cerca de 300 obras musicais entre canções, música para teatro, cinema e TV, peças instrumentais para variados conjuntos e inúmeras parcerias. A sua obra também inclui um amplo conjunto de registros em suportes de outras naturezas: desenhos, poesias, textos poéticos, uma rica galeria de fotos e vídeos e um vasto arquivo de gravações em áudio. O seu nome continua

⁵⁵ O jazz modal surgiu na segunda metade do século XX como forma de oposição estética ao bebop. Sobre cada grau da escala modal é possível construir um acorde com cores específicas para a sonoridade. Por exemplo, num acorde menor com sétima, permite a utilização das escalas dórica, frigia e eólia. A harmonia se articula em um ou poucos acordes não subordinados à lógica tonal, permitindo abrir grandes espaços sonoros e a utilização de escalas diferentes ou mesmo exóticas, provenientes de outras culturas musicais.

Fonte - Autor: Turi Collura. Disponível em: <https://terradamusicablog.com.br/o-jazz-modal/>

associado à memória brasileira e à preocupação com a ecologia. Sinônimo de brasilidade e de qualidade na música brasileira. Parte considerável de sua obra musical continua em evidência perante uma parcela significativa do público brasileiro e internacional (POLETTTO, 2010).

Antonio Carlos Jobim aprendeu a tocar violão e piano e teve aulas também com o professor alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), introdutor da técnica dodecafônica⁵⁶ no Brasil. Presença constante nos bares e boates do bairro de Copacabana, como no Beco das Garrafas no início dos anos 1950, até que em 1952 foi contratado como arranjador pela gravadora Continental. Além dos arranjos, também tinha a função de transcrever para a pauta as melodias de compositores que não dominavam a escrita musical. Depois da Continental, foi para a Odeon. Neste período compôs alguns sambas em parceria com Billy Blanco (1924-2011): “Tereza da praia”, gravada por Lúcio Alves e Dick Farney pela Continental (1954), “Solidão” e a “Sinfonia do Rio de Janeiro”. Nos anos de 1950, com Vinicius de Moraes (1913-1980), Antonio Carlos Jobim produziu as canções para a peça Orfeu da Conceição e, posteriormente, para o filme Orfeu do Carnaval ou Orfeu Negro, dirigido por Marcel Camus (1912-1982), cineasta francês, ao lado de Luiz Bonfá e Antônio Maria, quando surgiu com bastante sucesso a canção antológica “Se todos fossem iguais a você” (CABRAL, 2008).

Antonio Carlos Jobim fez parte do núcleo embrionário da bossa nova. O LP Canção do Amor Demais (1958), em parceria com Vinícius e interpretação de Elizeth Cardoso, foi acompanhado pelo violão de um baiano até então desconhecido, João Gilberto (1931-). A orquestração é considerada um marco inaugural da bossa nova, pela originalidade das melodias e harmonias. Inclui, entre outras, “Canção do amor demais”, “Chega de saudade” e “Eu não existo sem você”.

O compositor foi um dos destaques do Festival de Bossa Nova do Carnegie Hall em Nova York, em 1962. No ano seguinte compôs, com Vinícius de Moraes, um dos maiores sucessos e possivelmente a canção brasileira mais executada no exterior:

⁵⁶ Técnica formulada pelo compositor Arnold Schoenberg (1874-1951) onde a base de cada composição é uma sequência ou série de doze sons que integram a oitava, dispostas pela ordem que o compositor determinar. As notas da série são usadas, quer sucessivamente (sob a forma de melodia), quer simultaneamente (sob a forma de harmonia ou contraponto), em qualquer oitava e com qualquer ritmo que se pretenda (GROUT; PALISCA, 2014, p. 733).

"Garota de Ipanema". Nos anos de 1962 e 1963 compôs "Samba do avião", "Só danço samba" e "Ela é carioca" (com Vinícius de Moraes), "O morro não tem vez", "Inútil paisagem" (com Aloysio de Oliveira) e "Vivo sonhando". Nos Estados Unidos gravou discos (o primeiro individual foi *The Composer of Desafinado, Plays*, de 1965), participou de espetáculos e fundou sua própria editora, a Corcovado Music. Em 1964, competindo com os Beatles, os Rolling Stones e Elvis Presley, Tom Jobim ganhou o Grammy de Música do Ano com "Garota de Ipanema".

Com uma ampla obra disseminada fora do Brasil, retornou aos EUA em 1967 para gravar com um dos grandes mitos americanos, Frank Sinatra (1915-1998). O disco *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, com arranjos de Claus Ogerman, incluiu versões em inglês das canções de Jobim (*The Girl From Ipanema*, *How Insensitive*, *Dindi*, *Quiet Night of Quiet Stars*) e composições americanas, como "I Concentrate On You", de Cole Porter. No fim dos anos de 1960, depois de lançar o disco *Wave* (com a faixa-título, "Triste", "Lamento", entre outras instrumentais), participou de festivais no Brasil, conquistando o primeiro lugar no III Festival Internacional da Canção, com "Sabiá", em parceria com Chico Buarque.

Com estudos musicais constantes e rara inspiração, sua obra é influenciada por compositores como Maurice Ravel (1875-1937), Claude Debussy (1862-1918) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959), harmonias jazzísticas e elementos tipicamente brasileiros. Grandes nomes da música internacional tocaram e cantaram as músicas de Tom Jobim, como Stan Getz, Dizzy Gillespie, Ella Fitzgerald, Count Basie, Oscar Peterson, Sarah Vaughan, Frank Sinatra, entre outros (CABRAL, 2008).

Durante as entrevistas, nos momentos em que apresentava aspectos de improvisação ao piano, Fernando Montanari trazia sempre detalhes expressivos dos músicos indicados anteriormente, como ornamentos, acordes de passagem e o uso de escalas para preenchimento de cesuras na melodia. Citou o pioneirismo de Art Tatum na inserção das técnicas do piano clássico em suas improvisações, a utilização de acordes vinculados à melodia de Erroll Garner, a virtuosidade de Oscar Peterson na utilização de escalas com velocidade e dinamismo e os aspectos do impressionismo utilizados por Bill Evans, que considerava tocar de forma elegante e simplista. Definiu as harmonizações de Antonio Carlos Jobim como desafiadoras e fonte de um conhecimento inesgotável na utilização de intervalos dissonantes e

progressões de acordes inserindo novos campos harmônicos e surpreendentes resoluções.

Ao trazer para a entrevista inúmeras gravações desses músicos, destacou a identidade musical que se torna evidente em estética e expressão pessoal na improvisação. Para Fernando Montanari, ouvir as gravações desses renomados pianistas se tornava um momento de aprendizagem e desenvolvimento do seu próprio estilo a partir da identificação e afinidade com determinadas sonoridades. Nos momentos em que exemplificava no teclado algumas de suas performances, trazia à tona aspectos técnicos, melódicos e harmônicos presentes nas diversas gravações ouvidas durante as entrevistas.

...eu sempre bato nesta tecla, a improvisação é uma composição, não tem como escrever, mas não fica uma coisa. O que você ouve, qualquer um dos famosos pianistas, você tem que ouvir e absorver o que eles fazem e tentar fazer aquilo. Esse é que é o esquema. (Fernando Montanari em outubro de 2017).

5.3. O AMADURECIMENTO PROFISSIONAL

Um dos aspectos fundamentais da atuação profissional de Fernando Montanari foi utilizar a escuta como base para a improvisação e a formulação de um repertório. No documentário "Música Subterrânea" (2008), ele conta em entrevista a Helio Brandão, compositor e instrumentista curitibano, que ouvia o mesmo pianista em diferentes gravações e contextos, chegando à conclusão de que os improvisos nunca eram iguais. Havia uma certa plasticidade na performance que variava em função do local e do momento que o artista atravessava. Ao ser questionado quanto a uma prática específica para a técnica pianística, comentou que a percepção tomava conta de todo o processo de aprendizagem, ou seja, ouvia, testava, identificava intervalos e dissonâncias que mais o agradavam e assim ia construindo seu repertório de progressões de acordes, ornamentos, arpejos e escalas, sempre tendo como base a melodia principal.

“Era muito na percepção, mais natural, ouvindo e espontâneo, intuitivo, que brota em você. Vem da sua alma, do coração, quando você sente, você tem que gostar daquilo que está tocando, o que está fazendo, sempre ficava naquela expectativa, todo músico que é bom, que gosta de tocar jazz, o moderno, tem essa sensibilidade, fica sempre querendo fazer mais...”
(Fernando Montanari em entrevista em 20/10/2017).

A construção destas habilidades de adaptação tornou-o capaz de atender a demandas diversas de trabalho musical. A convite de um empresário local chamado Sartori, foi levado com um quinteto já formado para o estúdio Gravodisc em São Paulo, gravando um LP com doze canções intitulado “Sucessos para dançar”. E produziu um festival no Colégio Positivo, com a gravação do LP “Música Viva 83” com composições dos alunos.



Figura 4: LP's gravados por Fernando Montanari em 1983 e 1984.

Nestes trabalhos, Fernando Montanari passou a elaborar arranjos instrumentais em diferentes estilos de música popular em composições conhecidas e outras criadas por alunos do Colégio Positivo. Estes trabalhos iniciais o motivaram a explorar as possibilidades de criação musical e a busca por novas referências harmônicas.

Este período é considerado por Fernando Montanari como os “seus” anos dourados, quando passou a participar de eventos, festas e associações atuando em piano solo, trio e quarteto, se aproximando mais da bossa nova e de músicas norte-americanas.

Durante sua atuação nas boates de Curitiba como pianista, já com um conhecimento mais avançado de harmonia, a elaboração de arranjos passou a ter como base o jazz e a bossa nova. Com uma demanda provocada pelos constantes encontros com outros músicos, veio a desenvolver um “fazer musical” (ELLIOTT; SILVERMAN, 2015) que envolvia tanto a performance em solo quanto o acompanhamento de cantores e a participação em grupos distintos. Dentre estes encontros, destacou o que teve com o contrabaixista José Antonio Boldrini e a cantora Selma Batista, em que desenvolveram juntos um vasto repertório com clássicos do jazz e da música brasileira.

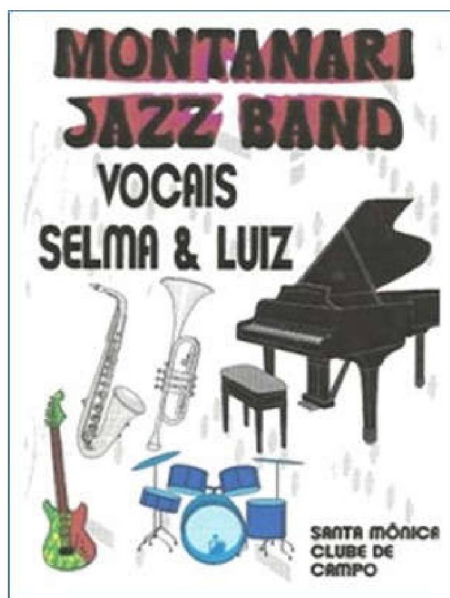


Figura 5: Show realizado com Luiz Boldrini e Selma Batista

O movimento musical da época provocava uma demanda constante de novos trabalhos em clubes, associações, bares, eventos e constantemente com repertórios mais variados, onde, embora não se identificasse com determinado estilo, elaborava suas improvisações e arranjos para atender o público do local. Durante os dois anos em que atuou no Clube de Campo Santa Mônica, formou um quinteto junto ao trompetista José Carlos Niceli, Tatá (Altair Lobato) sax tenor, João Aparecido Lisboa no contrabaixo e Juca Ferreira na bateria, mais conhecido como Juquinha, irmão do Lápis (Palminor Rodrigues Ferreira, 1942-1978), famoso compositor curitibano. Com um perfil mais profissional tocando em grupo e um ouvido muito apurado, prática

desenvolvida nos tempos das rádios, passou a escrever os arranjos em partituras para facilitar o trabalho dos músicos.

Fernando Montanari conta que a sua grande escola mesmo foi a vida profissional. Era tudo muito imediato, uma demanda atrás da outra e a preparação quase sempre instantânea. O resultado de um processo desenvolvido pela autorregulação, a reflexão na ação durante a criação musical e a autocrítica aliada à receptividade do público e ao convívio com os parceiros musicais.

Na formação trio (piano, contrabaixo e bateria) veio a participar de programas ao vivo na TV Canal 6, onde eram recebidos cantores famosos da época como Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Ivon Curi, Hebe Camargo, Miltoninho, entre outros, em situações onde o improviso, a adaptação da tonalidade e o arranjo espontâneo eram constantes.

Numa dessas ocasiões, a cantora paulista Leny Eversong (1920-1984), em turnê em Curitiba, impressionada com suas habilidades musicais, fez um convite para atuar no Cassino da Urca no Rio de Janeiro. Ter ido ao Rio de Janeiro foi um acontecimento marcante em sua trajetória, que o fez perceber a qualidade que havia alcançado como músico. No entanto, em decorrência da situação política da época do regime militar, as incertezas da reabertura daquela casa de shows, retornou à Curitiba depois de alguns dias.

Era na Urca no Rio de Janeiro. Ok, eu vou, a turma do meu lado dando uma força. Que nem o Neymar com o convite do Barcelona. Fiquei alguns dias no Rio, me arrumando num hotel cheirando a mofo em Botafogo. Em dois dias, Cassino Royale na Urca, os caras tocavam, ficam se amassando, um show revista, inclusive tinha uma ala da Mangueira. Aí, fiquei lá, e aquilo foi me remoendo por dentro, um mal estar, a casa estava difícil de reinaugurar, porque havia sido fechada pelo AI-5, governo militar, estavam com problemas para liberar a sala, e nesse ínterim, fui ficando mais uma semana de bobeira. Foi me enchendo o saco, me aborreci um dia, peguei minha trouxa num taxi e peguei o primeiro ônibus pra São Paulo e Curitiba. Desisti. Cheguei aqui e a família se assustou. O projeto era ir pra lá. Mas isso aqui não é lugar pra criar minhas filhas (Fernando Montanari em entrevista em novembro de 2017).

Essa “roupagem”, explorada por Fernando Montanari principalmente na audição de muitas gravações de *big bands*, permitiu uma habilidade na elaboração de arranjos e a atuação em projetos mais diversificados, como a produção de um show da cantora

paranaense Sandra Ávila, incluindo a direção, a gravação e a seleção dos músicos da banda.

Outro trabalho marcante foi com a irmã do compositor Hélio Brandão, a violinista Maica Brandão, trabalhando como professora de música em Paris, que encomendou uma série de arranjos para obras infantis, como cantigas de roda para a produção do álbum *Milaresol – Initiation brésilienne au violon*. O trabalho alcançou tal repercussão que chegou a ser distribuído por inúmeras escolas da França. Um trabalho que o pianista se orgulha de ter feito, tendo inclusive participado das gravações em estúdio.

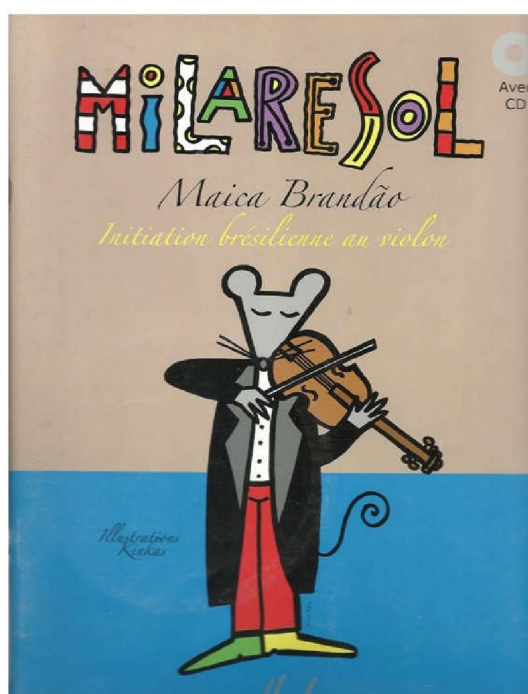


Figura 6: Álbum de Músicas Infantis produzido por Maica Brandão com arranjos de Fernando Montanari publicado na França em 2008.

Outras demandas começaram a surgir como a composição de um tema semi-sinfônico para uma abertura cinematográfica na TV Globo, *jingles* para comerciais e trilhas para produções audiovisuais, que permitiram explorar as inúmeras possibilidades dos teclados eletrônicos e o trabalho em estúdio. E a elaboração de arranjos e gravação em teclado no CD “Sing a Majig - Christmas Carols by kids for kids” lançado nos Estados Unidos e produzido por Luis A. Martins e Irena Simek.

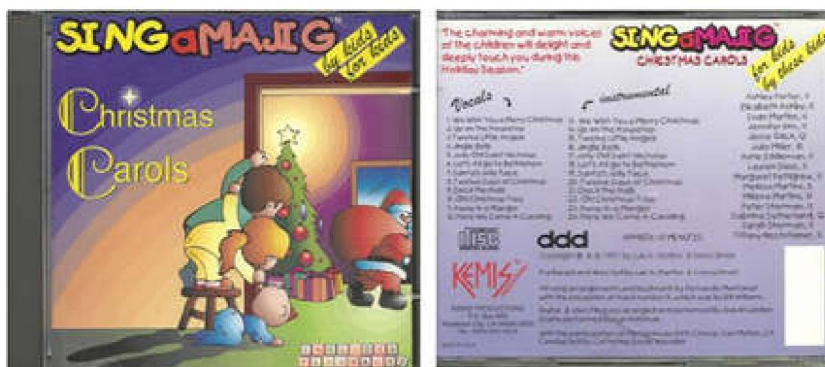


Figura 7: CD Sing a Majig - produzido e dirigido por Luis A. Martins e Irena Simek. Gravado e Masterizado por Tom Disher na Disher Music & Sound, São Francisco, CA.

Tal imersão e concentração em criações próprias consolidaram sua forma individual de criação musical, firmando seu nome na área artística de Curitiba como uma referência em estilo e sofisticação.

Paralelamente a todo este trabalho profissional, passou a atuar como pianista no restaurante Ledoyen do Hotel Slaviero em Curitiba por 20 anos, sendo por um período acompanhado por Ian Gillies (1939-2018), contrabaixista inglês radicado em Curitiba reconhecido por Fernando Montanari como um grande amigo, com um expressivo conhecimento de jazz. Com um repertório vasto e muito hábil na improvisação instantânea em temas solicitados por hóspedes e visitantes, satisfazia todos os gostos com habilidade e desenvoltura. Recebia constantemente elogios escritos e verbais. Destacou a admiração de visitantes norte-americanos quanto às suas performances de *standards*⁵⁷ do jazz, temas de filmes e musicais. Sempre foi um apaixonado por canções como “Manhattan” e “As time goes by”⁵⁸. As suas interpretações exibiam uma sonoridade fortemente elaborada dentro dos padrões tradicionais da improvisação no jazz. A apreciação por parte dos hóspedes e visitantes do hotel fez com que a gerência produzisse um disco (LP) com dez arranjos de Fernando Montanari com *standards* do jazz, da bossa nova e temas de filmes. Assim,

⁵⁷ O termo “standard” aqui utilizado se refere a canções estadunidenses muito disseminadas entre 1899 e 1969 que constituíram a base para o repertório de grupos, bandas e orquestras em que as interpretações e improvisações variavam de acordo com os líderes dos grupos (FAULKNER; BECKER, 2009, p. 8).

⁵⁸ “Manhattan” é o tema principal do filme Melodia Imortal (The Eddy Duchin Story) de 1956. Foi composta em 1929 por Rodgers & Hart. “As time goes by” é uma canção escrita por Herman Hupfeld em 1931 e tema do filme Casablanca de 1942.

os admiradores passaram a ter a oportunidade de levar consigo um registro da experiência musical com o pianista.

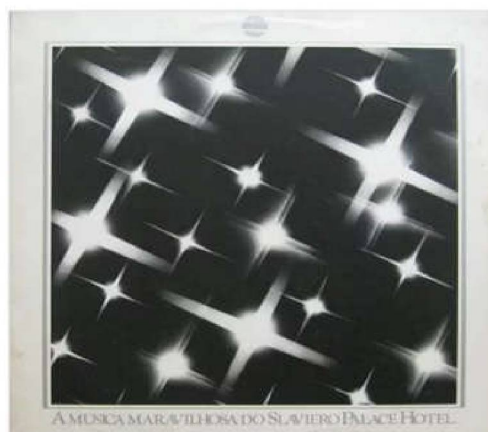


Figura 8: LP A música maravilhosa do Hotel Slaviero

Em seguida, trabalhou por dois anos no Full Jazz Hotel, também em Curitiba, vindo inclusive a figurar no cardápio fixo do local.

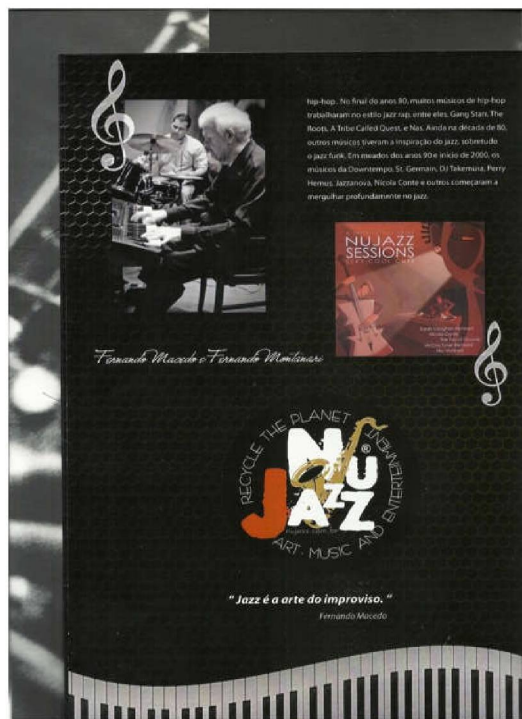


Figura 9: Cardápio do Restaurante do Hotel Full Jazz

Atualmente com 78 anos de idade e com uma carreira consolidada, Fernando Montanari tornou-se uma referência no piano, mantém a atividade profissional participando de grupos e acompanhando cantores em diversas apresentações na região de Curitiba. No momento, realiza às sextas-feiras um duo com o saxofonista Hélio Brandão no Rause Batel Espaço Thá em Curitiba com *standards* do jazz e bossa nova. Diversos registros de sua trajetória encontram-se no apêndice deste trabalho.

Ao perguntar o que Fernando Montanari recomenda para quem busca esse tipo de aprendizagem ao piano, ele comentou:

Um conhecimento básico de harmonia e cifras é fundamental. Na improvisação é importante demonstrar o tema musical. Não dá pra improvisar sem a referência da melodia e do campo harmônico. Tocar sempre, e ouvir muito. Quanto mais você ouve, mais se sente seguro para expressar um tema numa improvisação. Não fugir da harmonia e nem do tema, o músico mostra a capacidade de bom improvisador (Fernando Montanari em entrevista em novembro de 2018).

Algumas de suas gravações e trechos de suas performances durante as entrevistas captadas em audiovisual foram utilizadas na análise do estilo de improvisação e são comentadas no capítulo seguinte.

6. A APRENDIZAGEM MUSICAL DE FERNANDO MONTANARI

*“Eu acho que a melhor escola é ouvir música.”
Fernando Montanari*

Desde a primeira entrevista realizada para a pesquisa, Fernando Montanari recomenda ouvir música sempre, como o principal recurso para o conhecimento e o domínio de um determinado estilo musical.

Esta característica apontada em sua biografia no período da infância, ouvir as músicas que tocavam no forró e no rádio, despertou a curiosidade e a afinidade com a atividade musical. A convivência com o movimento artístico que se estabelecia na pequena cidade onde vivia, aliada às ações de experimentação, o relacionamento com músicos profissionais desde cedo e o incentivo da família na aquisição do acordeão estão relacionados com o processo de enculturação indicado por Lucy Green (2002) e se estabelecem como uma motivação inicial, levando o pianista a incluir no seu dia a dia a aprendizagem musical.

O reconhecimento da afinidade, a aprovação da família e a liberdade para a exploração do instrumento constantemente levaram Fernando Montanari a estabelecer uma relação emocional com a música, levando-o a criar o hábito de tocar, descobrir sons e se descobrir nesta relação. Conforme apontado por Sloboda (2008) o hábito passou a gerar uma automatização, sem envolver necessariamente uma capacidade mental ou uma condução racional da aprendizagem, mas proporcionando uma certa satisfação pessoal.

Embora tenha buscado orientações de outros músicos, este período marca a formação de uma personalidade autodidata, independente e com liberdade criativa, algo que permanecerá presente na construção de sua identidade musical.

Na adolescência, as atividades no acompanhamento de cantores em programas de rádio levaram-no a desenvolver mecanismos de adaptações, tornando-se apto a atuar em qualquer situação que se apresentasse. Esse fazer musical apontado por Elliott e Silverman (2015), na interação com outras pessoas gera um comportamento enativo da personalidade, vindo a provocar o desenvolvimento de uma percepção holística, envolvendo a atenção e a emoção na condução das habilidades na prática profissional.

É importante ressaltar que neste período a aprendizagem de Fernando Montanari teve um aspecto informal, conforme apontado por Elliott e Silverman (2015), e considerou as práticas musicais como resultado de solução de problemas.

A partir dos primeiros contatos com o piano aos dezessete anos, e o início de uma fase profissional mais intensa e diversificada em Curitiba, despertou a necessidade de um conhecimento formal, outro recurso de aprendizagem indicado por Elliott e Silverman (2015), principalmente relacionado às habilidades técnicas no novo instrumento e o estudo de harmonia na música popular.

Fernando Montanari não chegou a apresentar qualquer material relacionado com as aulas que recebeu do pianista argentino Carlos d'Ángelo. Mas, com base nas apostilas que utilizou durante o curso no CLAM de Amilton Godoy, o conteúdo de harmonia voltado à música popular contemplou numa primeira fase a construção de escalas, intervalos, a formação de tríades maiores e menores e modulação.

Nas fases seguintes, com o estudo de outras três apostilas, passou a conhecer as funções dominante e subdominante, cadências, e progressões de acordes principalmente no formato II-V7-I⁵⁹.

As apostilas de Amilton Godoy incluíam inúmeros clássicos do jazz e da bossa nova em partituras cifradas, com a exemplificação do conteúdo de harmonia apresentado teoricamente, o que permitia a aplicação da teoria na prática.

A aquisição de um conhecimento formal de harmonia, além de trazer para Fernando Montanari a experiência didática que veio a executar posteriormente junto aos seus alunos, também acentuou sua percepção auditiva.

A audição, conforme apontado por Wendy Hargreaves (2012), permitiu uma análise crítica das obras de jazz e bossa nova que ouvia constantemente, passando a identificar alguns dos padrões utilizados em improvisações, e que passou a inserir na construção de seu repertório.

Esses padrões, que na conceituação de Lehmann, Sloboda e Woody (2007) constituem-se como representações mentais, estabeleceram uma base para a construção de um estilo desenvolvido pelo artista, e certamente dentro de uma afinidade com o aspecto sonoro. E Fernando Montanari fez questão de enfatizar a

⁵⁹ II-V7-I (segunda menor, dominante e tônica) é uma progressão de acordes regular em jazz e música popular, fundamental na compreensão dos conceitos de harmonia (FAULKNER; BECKER, 2009).

utilização desses recursos mas sem perder o tema da música como referência para a improvisação e o campo harmônico.

...O músico mostra a capacidade dele, do bom improvisador, como os americanos, que eu digo são os mágicos do mundo. Improvisam de uma forma que você sente a melodia. Estava ouvindo bossa nova numa orquestra americana, tocando trombone, fazendo de um jeito que você não perde o fio da meada. (Fernando Montanari em novembro de 2017).

Com o objetivo de se obter uma visão prática da utilização desses recursos, foram selecionadas algumas gravações de Fernando Montanari de modo a ilustrar a forma como expressa seu estilo de improvisação. A partir de uma partitura cifrada é possível obter uma visão global, o posicionamento das mãos e a relação da melodia com os acordes.

A canção “Saudade fez um samba” de autoria de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, um clássico da bossa nova, pode ser utilizada para melhor exemplificar esses conceitos na progressão de acordes no formato II-V-I e modulações:

The image shows a musical score for the song "Saudade fez um samba". It consists of four staves of music in G major, 4/4 time. Above the staves, chord progressions are indicated: D7M, Em7(9), A7(9), D7M, Em7(9), A7(9), Am7, D7(9), G7M, C7m7, F#7(b13), Bm7, F#(b13), Em7(9), A7(9), and D6(9). Some chords and melodic lines are circled to highlight specific harmonic and melodic features.

Figura 10: Trecho da canção “Saudade fez um samba”.

Seguindo a mesma exemplificação, a composição de jazz “Speak Low” (K. Weill e O. Nach) apresenta progressões similares, mas se direcionando a diferentes campos harmônicos:

II Gm7 V7 C7 II Gm7 V7 C7 II Gm7 V7 C7

II V7 II V7 II V7

Am7 D7 Bbm7 Eb7 Bbm7 Eb7 Am7 Dm7

II V7 II V7 II V7

Gm7 C7 F# F7M D7 F7M F6 Fm7

Figura 11: Trecho da canção “Speak low”.

Outro procedimento igualmente relevante é perceber a relação entre a melodia e o acorde, com um posicionamento adequado da mão direita, que permite a utilização livre de arpejos dentro dos acordes:

D7M Em7(9) A7(b9)

Figura 12: Trecho da canção “Saudade fez um samba” com o posicionamento de acordes com relação à melodia.

Gm7 C7 Gm7 C7

Figura 13: Trecho da canção “Speak low” com o posicionamento

Tais padrões de composição são frequentes em temas de jazz e bossa nova. No entanto, Fernando Montanari ressalva o domínio de alterações de campos harmônicos e modulações, conforme exemplo abaixo, a canção “Praias desertas” de Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes:

The image displays a musical score for the song "Praias desertas". It consists of six staves of music, each with a set of chord voicings written above it. The chords are: F7M(#11), Dm7(9), Bb7(9), B7(9), A7M; D7M(9), Dm7, A7M, A7M(6), A7M(#5), C#m7; D, C#m7, Em7, A7(b9), D7, Dm7, Am; Am6, C#m7, D7(9), C#m7, C7(9), A7(9), A7(b9); D7M(9), Dm6, A7M, Dm7, G7(9), G7(b9), C7M, C7M(#5); C7(9), Cm7, F7(9), F7(b9), B7M, B7M(#5), B7, Bm7(b5), E7. The score includes various rhythmic patterns, including triplets, and is written in a key signature of two sharps (F# and C#).

Figura 14: Trecho da canção “Praias desertas” com diferentes campos harmônicos.

Fernando Montanari complementa que o domínio do baixo do acorde na mão esquerda permite uma utilização variada na complementação da mão direita expandindo a sonoridade e facilitando a improvisação.

Piano

The image displays a piano accompaniment for the song "Praias desertas" by Antonio Carlos Jobim. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked "Piano". The music is divided into systems, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 50 indicated. Chord indications are placed above the staff, often with a circled number indicating the measure(s) they apply to. The bass line features a steady eighth-note accompaniment, with some measures containing triplets. The right hand plays a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Chord indications above the staff:

- 1-4: F7M(#11), Dm7(9), B \flat 7(9)
- 5-6: A7M, D7M(9)
- 7-8: Dm6, A7M
- 9-10: A7M(6), A7M(#5)
- 11-12: C \sharp m7, D
- 13-14: C \sharp m7, Em7
- 15-16: A7(b9), D6
- 17-18: Dm6, Am
- 19-20: Am6, C \sharp m7
- 21-22: D7(9)
- 23-24: C \sharp m7, C7(9)
- 25-26: A7(9), A7(b9)
- 27-28: D7M(9), A7M
- 29-30: A7M, Dm7
- 31-32: G7(9), G7(b9)
- 33-34: C7M, C7M(#5)
- 35-36: C7(9)
- 37-38: Cm7, F7(9)
- 39-40: F7(b9), B \flat M7
- 41-42: B \flat 7M(#5), B \flat 7

Figura 15: Composição "Praias desertas" de Antonio Carlos Jobim com a indicação do baixo (notas mais graves) e acordes complementares.

Com estes conhecimentos básicos aplicados num repertório mais amplo é possível perceber a repetição de padrões e a memorização da melodia. O pianista deve acumular experiências práticas numa diversidade de canções cada vez maior, vindo a perceber de forma imediata os padrões inseridos no estilo de composição.

A canção “Misty” de Erroll Garner, também apresentada por Fernando Montanari, é um outro exemplo prático na aplicação de recursos para improvisação e muito utilizado por pianistas de jazz, onde é nítida a relação da melodia dentro das notas dos acordes:



Figura 16: Trecho da canção “Misty” com melodia associada aos acordes.

Os exemplos apresentados constituem padrões frequentes de composição, considerados por Faulkner e Becker (2009) como *tunes*, dentro das canções mais tocadas por músicos de jazz (as que “todos conhecem”)⁶⁰ e que constituem um repertório dominante nas *jam sessions*, pequenos clubes e bares, principalmente quando se trata de improvisação.

A construção de um repertório com estas características durante a trajetória artística, seja em piano solo ou em grupo, estabelece uma conexão com os músicos parceiros, em que a constante repetição nas performances fortalece o domínio da harmonia permitindo variações e versões com uma liberdade criativa cada vez mais ampla. Este relacionamento com outros músicos é apontado por Green (2002) e Elliott e Silverman (2015) como uma estratégia de aprendizagem que permite flexibilização na atuação profissional.

Faulkner e Becker (2009) acrescentam que um *songbook* de um instrumentista pode chegar a 300 canções, sendo uma grande parte memorizada e adaptada no

⁶⁰ Comentário dos autores Faulkner e Becker (2009).

acompanhamento de solistas ou cantores, requisito fundamental na construção das habilidades e fonte de inspiração para a elaboração de *licks* utilizados na improvisação. Esta percepção tende a se expandir a partir da audição das inúmeras regravações já realizadas com essas obras, principalmente por pianistas como Oscar Peterson, Bob James, Bill Evans e instrumentistas de sopro como Charlie Parker, Miles Davis, Dizzy Gillespie, entre outros.

Um dos recursos mais marcantes utilizados por Fernando Montanari e observados em grande parte de suas gravações são as notas complementares que em geral podem ser repetidas ou utilizadas como apogiaturas, provocando um realce na melodia:

The image shows a musical score for the song "Wave" in G major. It consists of three staves of music. The first staff contains the first three measures, with chords D7M(9), B^bdim, and Am7. The second staff contains measures 4 through 8, with chords D7(b9), G7M, Gm6, F#7(13), B7(9), and B7(b9). The third staff contains measures 9 through 13, with chords E7(9), E7(9), B^b7(9), A7(b13), Dm7(9), G7(13), Dm7(9), and G7(13). The melody features various rhythmic patterns and accents, with some notes being marked as complementary notes (apogiaturas).

Figura 17: Trecho da canção "Wave" com notas complementares como apogiaturas⁶¹.

Estas notas complementares podem também atuar como uma variação da melodia, principalmente no preenchimento de compassos com notas de tempos mais prolongados (semibreves ou mínimas):

⁶¹ Essas apogiaturas podem ser consideradas como "floreios", ornamentos sem forma definida, podendo ser formados por uma ou mais notas (MED, 1996, p. 329).

The image displays a musical score for the song "The Summer knows". It consists of three staves of music in a 4/4 time signature, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains four measures with chord symbols: F m7, F m/E, F m7/E^b, and D m7(^b5). The second staff starts at measure 6 and contains six measures with chord symbols: B^b m7, B^b m7/A, B^b m7/A^b, G m7(^b5), C 7sus4, and C7(^b9) F m7. The third staff starts at measure 11 and contains three measures with chord symbols: F m7/E, F m7/E^b, and D m7(^b5). The first two measures of the third staff are circled in red, indicating a melodic variation.

Figura 18: Trecho da canção "The Summer knows" com variação da melodia.

Para se obter uma visão ainda mais precisa do estilo de improvisação de Fernando Montanari, foi solicitada uma partitura escrita de forma livre e escolhida pelo próprio pianista com o objetivo de trazer mais autenticidade à pesquisa. A canção "Amor em paz" de Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes é descrita inicialmente na versão original e em seguida com a improvisação executada na melodia. Ao ser questionado com relação à parte harmônica, ele explica que o acompanhamento em geral é intuitivo e espontâneo, sendo elaborado distintamente para piano solo ou com acompanhamento de contrabaixo e bateria. No caso, a descrição ficou restrita à melodia, conforme apresentado nas figuras seguintes.

AMOR EM PAZ

TOM JOBIM
VINÍCIOS DE MORAIS

D.C.

Bm_7^2 $E7^{5+}$ $A7+$ $A\#0$ Bm_7 $C0$

$C\#7$ $D7+$ $C\#7$ Bm_7 $Bb7$ $A7$ $D7^{5+}$ $G7+$ $G6$

$G\#m_7^{5+}$ $G7^{11+}$ $F\#7+$ $F\#7^{5+}$ $F\#7+$

$B7$ $E7+$ $A13_7$ $D7+$ $\%$

$D\#0$ Dm_6 $F\#m_7$ $C7^{11+}$ $B7_9$

Bm_7 $C\#7^{5+}$ $F\#m_7^9$ $F\#m_7$ $D.C.$

Figura 19: Canção "Amor em paz" de Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes - Versão Original

DC. AMOR EM PAZ

DC. AMOR EM PAZ

Bm⁷ E7 A7⁺ A^{#0} Bm⁷

C⁰ C^{#7} D7⁺ C^{#m} B⁷ B^{#m} A^{m7} D7st

G7⁺ G^{b9} G^{#5-7} G7^{#11} F^{#7+} F^{#5+7}

F^{#7+} B7 E7⁺ A7^{#3} D7⁺ %

D^{#0} D^m F^{#6} C7^{#11} B7 B^{m7} C^{#5+7}

F^{#7m9} F^{#7m} E D.C. ARR. FERNANDO MONTANARI

Figura 20: Canção "Amor em paz" de Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes com improvisação de Fernando Montanari

A improvisação é elaborada com base na melodia buscando trazer um tipo de interpretação que sugere algo novo, mas sem perder a referência do original. Neste caso, dependendo da performance ao vivo, pode ser reelaborada de forma espontânea e natural, principalmente no caso de repetições ou prolongamento do tema. É o caso, por exemplo, da performance em trio, quando o contrabaixo ou um sopro recorre a um contraponto com o piano. Nota-se tendências a evitar o início da obra no tempo forte, e o uso de antecipação e retardo. Fernando Montanari explica que a melodia deve ser lembrada, ela é o ponto de referência e as notas acrescentadas devem permanecer no campo harmônico original, podendo apresentar dissonâncias que são permanentemente resolvidas no acorde original.

No caso de notas mais longas o acorde assume um preenchimento da sonoridade com uma ênfase na harmonia. No entanto, não chega a ser descrito na partitura por estar mais relacionado com o aspecto rítmico junto ao baixo da mão esquerda (ou o contrabaixo no caso de acompanhamento de trio instrumental), ou em arpejo (no caso de piano solo). Ao acompanhar cantores, a melodia improvisada assume um papel de contracanto ou como pergunta e resposta, estabelecendo um diálogo entre voz e piano.

O uso de escalas e arpejos que denotam uma improvisação baseada num virtuosismo técnico muito presente no estilo de pianistas como Art Tatum, Erroll Garner e Oscar Peterson, mencionados anteriormente, são utilizados de forma muito restrita por Fernando Montanari, principalmente quando o piano se torna base para o solo de outro instrumentista. E como não chegou a desenvolver estudos técnicos voltados para este tipo de performance, sua forma de tocar se expressa mais no estilo de Bill Evans com um foco maior no tratamento de dissonâncias e acordes mais elaborados no estilo de Antonio Carlos Jobim.

Com o passar dos anos, as demandas profissionais de Fernando Montanari permitiram uma ampliação da sua capacidade técnica. Como pode ser observado em sua biografia, a atuação em trilhas sonoras para televisão, a produção de músicas infantis, a elaboração de arranjos para formações instrumentais diversificadas e cantores trouxe-lhe a adaptabilidade e a flexibilidade indicados por Lucy Green (2002) como o resultado da aprendizagem na prática.

Com o passar do tempo, este amadurecimento resultante da abertura para diferentes projetos permitiu ao pianista adquirir um comportamento multifacetado, conforme indicado por Lehmann, Sloboda e Woody (2007), em que a prática profissional torna-se elemento motivador e principal propulsor da aprendizagem e da criação musical.

O principal resultado deste processo de aprendizagem é a atuação em piano solo em que Fernando Montanari se entrega em total liberdade na expressão da sua identidade musical.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

...o pianista que não tocar na noite, não vai tocar. Em qualquer lugar, bar, clube, associação, sociedade, tem que ter um lugar que você pode curtir o que você gosta, pensa e quer...

Fernando Montanari

Esta recomendação de Fernando Montanari ilustra todo o seu processo de aprendizagem. A experiência profissional, seja em que dimensão tenha ocorrido, tornou-se a base principal para o desenvolvimento musical e das habilidades para a criação e improvisação. Por se tratar de um estudo de caso com apenas um músico, as conclusões alcançadas não devem ser generalizadas, muito embora alguns aspectos estejam fortemente relacionados com os autores pesquisados.

Mas é importante salientar o papel da família no incentivo inicial, a inserção numa cultura musical nas localidades em que atuou e o fortalecimento de uma personalidade autônoma e independente iniciada nas primeiras experiências com o acordeão. Embora a fase de aquisição de conhecimentos formais de harmonia tenha sido restrita a um curto espaço de tempo, os conceitos adquiridos foram se descortinando com o passar do tempo e permitindo ao pianista alcançar níveis cada vez mais altos de aplicabilidade.

A forma como desenvolveu a percepção auditiva, desde a exploração das referências musicais apresentadas até a aptidão para uma análise crítica de sonoridades, contribuiu para uma melhor relação com outros músicos em formações distintas e a adaptação de repertório em diferentes arranjos.

Todas as atividades relacionadas com a aprendizagem de Fernando Montanari se concentram em três ações globais no universo do “fazer musical”: ouvir, tocar e criar. Na medida em que estas ações encontram espaço na vida artística, nas demandas profissionais, as habilidades criativas foram se tornando cada vez mais automatizadas e espontâneas.

Dentro das três ações apontadas de ouvir, tocar e criar, as estratégias de aprendizagem encontram um campo propício para uma análise dos aspectos que envolvem cada processo, além da comparação com outras personalidades.

O processo auditivo relacionado às referências artísticas, conforme apontado neste trabalho, pode apresentar outras tendências em outros músicos, além de uma

forma distinta de convivência com as obras musicais. Mesmo no caso de Fernando Montanari, não foi possível estabelecer critérios de identificação dentro de diferentes modalidades do jazz e da música brasileira. No período posterior da bossa nova, por exemplo, as novas vertentes da música brasileira não foram abordadas, como a tropicália, o samba e a tradicional MPB. Neste sentido, numa pesquisa junto a outros pianistas, o enfoque pode apresentar diferentes particularidades de aprendizagem.

O mesmo ocorre com a ação de tocar e criar, em que as demandas profissionais podem apresentar características também diferenciadas. No caso de Fernando Montanari, a maior concentração das suas atividades e o tempo mais longo dedicado à vida profissional estão voltados ao piano solo. A atuação individual promoveu uma independência e uma confiança em seus arranjos e interpretações.

Mas o que a pesquisa procurou trazer à tona é justamente a atividade em si e a relação que o artista estabelece com a função. Fernando Montanari nunca chegou a executar outro tipo de trabalho, além da música. Toda sua vida foi pautada nesta área, sempre foi uma prioridade para o sustento de sua família e é um dos seus motivos de orgulho como profissional.

No aspecto cultural e geográfico, é importante observar que as atividades de Fernando Montanari se concentraram em Curitiba com muito poucas atuações fora deste ambiente e dentro de um estilo já consolidado em determinados nichos artísticos da cidade. Mas ao mesmo tempo proporcionou a atuação em diferentes setores como rádio, televisão, hotéis, boates, salões de festas, eventos e estúdios, o que ajudou-o a se consolidar como uma referência artística local.

Considerando todo o processo de aprendizagem relatado no levantamento biográfico, Fernando Montanari sempre enfatizou, em quase todas as entrevistas, a necessidade fundamental de se adquirir conhecimentos aprofundados de harmonia. Ele considera como as ferramentas mais importantes para a improvisação junto ao exercício de leitura de partituras cifradas, com a identificação de campo harmônico, progressão de acordes e resolução de dissonâncias. Este é um dos conteúdos que merecem uma atenção especial na elaboração de estratégias de aprendizagem, tanto para profissionais do ensino musical quanto para músicos autodidatas.

No período histórico configurado na trajetória de Fernando Montanari, os recursos tecnológicos passavam longe do que encontramos hoje em dia. Atualmente

com novas mídias voltadas para a aprendizagem como cursos *on-line*, estúdio digital e teclados eletrônicos cada vez mais sofisticados, e as diferentes formas de disseminação digital como *Youtube*, *Spotify*, *Deezer*, *Kboing*, entre outros, as gerações mais recentes de músicos se deparam com outro universo para o desenvolvimento de suas habilidades, e encontram inúmeras oportunidades para as relações com outros músicos e o público, podendo romper barreiras geográficas. Mas é importante ressaltar que o resultado do trabalho, a obra musical propriamente dita, certamente levará ao ouvinte toda uma linguagem personalizada, o estilo e as tendências que formaram a identidade musical.

A pesquisa realizada com Fernando Montanari não tem a pretensão de esgotar o universo da aprendizagem do piano na música popular. Ao contrário, trata-se de uma abordagem específica no tempo, no estilo musical e nas particularidades da vida do músico.

O pesquisador francês Gaston Pineau, ao abordar as práticas que trabalham as histórias de vida ou relatos de vida, aponta certos problemas metodológicos relacionados à análise de relatos, temporalidades e epistemologia. Ainda é um campo a ser explorado, pois é necessário compreender as práticas refletidas e voluntárias pelas quais o indivíduo não somente estabelece regras de conduta para si mesmo, mas busca transformar a si próprio. O desafio para o pesquisador ainda se concentra na articulação entre história de vida e formação (PINEAU, 2006).

A pesquisadora brasileira Inês Ferreira de Souza Bragança indica que a formação coloca-se como um processo global, constituído ao longo da trajetória de vida, envolvendo uma complexidade de dimensões, as aprendizagens experienciais situam-se na particularidade dessas dimensões; são, pois, as transformações que dão capilaridade à vida e que, articuladas, produzem formação.

A aprendizagem experiencial, proposta pela abordagem (auto)biográfica, implica três dimensões existenciais: o conhecimento sobre si, o conhecimento sobre seu fazer, sua prática, e a reflexão crítica sobre suas próprias concepções, traduzindo-se em uma atitude filosófica frente à vida. (BRAGANÇA, 2011, p. 161).

A autoformação pressupõe uma experiência com o conhecimento, uma reorganização interna do sujeito frente à vida, à produção de sentidos e à

transformação pessoal, dentro de um processo identitário, onde a relação com o saber torna-se mais importante do que o próprio saber.

A construção da identidade musical de Fernando Montanari, pode assim também estar relacionada a outros pianistas brasileiros, conforme relatados no início deste trabalho. Baseada na sensibilidade, no envolvimento emocional, nas percepções decorrentes das realizações pessoais e na valorização dos resultados obtidos na prática profissional, demonstra a riqueza real do homem por trás da música. E a satisfação de estar diante do artista, poder entrar na sua casa e na sua vida, é uma experiência que enriquece a vida de qualquer pesquisador.

*“Quando vemos o artista no palco, não sabemos
o que está por trás de tudo aquilo.”*

Fernando Montanari

8. REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo C. **O Livro de Ouro da MPB** - A história de nossa música popular de sua origem até hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARROYO, Margarete. **Educação Musical na Contemporaneidade**. In: II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, 2002, Goiânia: Anais do II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, p. 18-29, 2002.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70 – LDA, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A Ilusão Biográfica**. In: FERREIRA, Marieta de M.; FIGUEIREDO, Janaína P. A. B. (Eds.). Usos e abusos da história oral. 8ª Edição (Cap. 13, p. 183-191). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

BRAGANÇA, Inês. F. S.. **Sobre o conceito de formação na abordagem (auto)biográfica**. Educação (PUCRS. Impresso), Vol. 3, p. 157-164, 2011.

CABRAL, Sergio. **Antonio Carlos Jobim: uma biografia**. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2008.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: A história e as histórias da Bossa Nova**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COUTO, Ana C. N. **Ações pedagógicas do professor de piano popular: um estudo de caso**. 102 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

EDSTROM, Brent. **Art Tatum solo book**. Milwaukee: Hal Leonard, 1998.

ELLIOTT, David J. **Music Matters: A New Philosophy of Music Education**. New York: Oxford University Press, 1995.

ELLIOTT, David J.; SILVERMAN, Marissa. **Music Matters: A Philosophy of Music Education**. New York: Oxford University Press, 2015.

FAULKNER, Robert; BECKER, Howard S. **“Do you know...? The Jazz Repertoire in Action**. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

FERREIRA, Aurélio B. H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

FUCCI AMATO, Rita C. **O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica**. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), 17. São Paulo: Anais - A pesquisa em música e sua interação na sociedade. ANPPOM/ IA-UNESP, p. 01-11, 2007.

GAVA, José E. **A linguagem harmônica da Bossa Nova**. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GILLER, Marília. **Os Jazz Bands no Paraná, nas décadas de 1920 a 1940**. In: Anais do IX Fórum de Pesquisa em Arte. Curitiba: ArtEmbap, p. 27-41, 2013.

GODOY, Amilton. **Princípios de Harmonia Moderna**. Métodos de Ensino vol. 1, 2, 3 e 4. 6ª ed. São Paulo: Clam Zimbo Edições, 1985.

GORDON, Edwin E. **Audiation, Music Learning Theory, Music Aptitude and Creativity**. Suncoast Music Education Forum on Creativity. Tampa, FL, EUA, p. 75-81, 1989.

GREEN, Lucy. **How popular musicians learn: a way ahead for music education**. Londres: Ashgate, 2002.

GREEN, Lucy. **Popular music education in and for itself, and for 'other' music: current research in the classroom**. International Journal of Music Education. 2006. Disponível em: <<http://ijm.sagepub.com>>. Acesso em: 04/02/2019.

GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 6ª ed. Lisboa: Editora Gradiva, 2014.

HARGREAVES, Wendy. **Generating ideas in jazz improvisation: Where theory meets practice**. International Journal of Music Education, 30(4), p. 354-367, 2012.

HOBSBAWM, Eric. J. **História Social do Jazz**. 6ª ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009.

JOHNSON, Bruce. **The inaudible music**. Sydney: Currency Press, 2000.

LEHMANN, Andreas; SLOBODA, John A.; WOODY, Robert H. **Psychology for musicians: understanding and acquiring the skills**. Oxford: New York University Press, 2007.

LESTER, James. **Too marvelous for words: The life and genius of Art Tatum**. New York: Oxford University Press, 1994.

LEVINE, Mark. **The Jazz Piano Book**. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1989.

MARINHO, Marco A. C. **Trajetórias de vida: um conceito em construção**. Revista do Instituto de Ciências Humanas. Belo Horizonte. V. 13, n. 17, p. 25-49. 2017.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4ª ed. Brasília: Musimed Edições Musicais Ltda., 1996.

MOK, Lucille Y. **Glenn Gould, Oscar Peterson, and New World Virtuosities**. 294 f. Tese (Doutorado em Música). Harvard University, Cambridge, MA, EUA, 2014.

MURRAY, J. Willian. **O Jazz de Bill Evans**: formação, influências, obras e estilo composicional. Per Musi. Belo Horizonte, p. 21-34, 2013.

MÚSICA SUBTERRÂNEA. Direção: Luciano Coelho. Curitiba: Olho Vivo, 2008. Documentário (120 min.).

PALMER, C. Michael. **Instrumental Jazz Improvisation Development: Characteristics of Novice, Intermediate and Advanced Improvisers**. Journal of Research in Music Education. Vol. 64(3), p. 360-378, 2016.

PAULILO, Maria A. S. **A pesquisa qualitativa e a história de vida**. Serviço Social em Revista (Vol. 2, nº 1). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR, Brasil. 1999.

PIEDADE, Acácio. **Perseguindo fios da meada**: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. Per Musi n. 23. Belo Horizonte, 2011.

PINEAU, Gaston. **As histórias de vida em formação**: gênese de uma corrente de pesquisa-ação-formação existencial. Trad: Maria Teresa Van Acker e Helena Coharik Chamlian. Educação e Pesquisa, v.32, n.2, p. 329-343, 2006.

POLETTI, Fábio G. **Saudade do Brasil: Tom Jobim na cena musical brasileira (1963/1976)**. 299 f. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2010.

ROSA, Robervaldo L. **Como é bom poder tocar um instrumento: Presença dos pianeiros na cena urbana brasileira – dos anos 50 do Império aos 60 da República**. 331 f. Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

SÁ JÚNIOR, Adherbal F. **Vestido branco**: a aventura musical. Curitiba: Edição do Autor, 2006.

SABATELLA, Marc. **Uma Introdução à Improvisação no Jazz** (Trad: BRANDT, Cláudio). Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina. (Obra original publicada em 1992). 2005.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

SARAIVA, Joana. **Da influência do jazz e outras notas**: discursos sobre a cena musical de Copacabana dos anos 50. In: GIUMBELLI, Emerson, DINIZ, Júlio C. V., NAVES, Santuza C. (Org.). Leituras sobre música popular – reflexões sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda., p. 83-97, 2008.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

SILVA, Juliana Rocha de Faria. **Entre o formal e o informal**: o ensino e aprendizagem do piano popular. In: XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. João Pessoa, p. 974-982, 2012.

SILVA, Luiz S. R. **Johnny Alf – As inovações harmônicas que influenciaram a música popular brasileira a partir da década de 1950**. 83 f. Monografia (pós-graduação em música popular brasileira). Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2011.

SLOBODA, John A. **A Mente Musical**: A psicologia cognitiva da música. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Eduel - Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2008.

SMILDE, Rineke. **Biography, identity, improvisation, sound**: Intersections of personal and social identity through improvisation. In: Arts & Humanities in Higher Education, V. 15 (3–4). Sage Publishing, p. 308–324, 2016.

SPIELMANN, Daniela. **“Tarde de chuva”**: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-shoro e na gafeira, a partir da década de 70. 225 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

TECLAS E AFINS. **A revista digital de todos os instrumentos de teclas**, 2015. Recuperado em 07, dezembro, 2016 de <https://www.youtube.com/watch?v=D7dN2-ITYZc>.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Ed. Atlas, 1987.

URBAN, Raul G. **Curitiba**: Lares e Bares. Curitiba: Editora Univer Cidade, 2002.

VOLK, Anja; HAAS, W. Bas. **A Corpus-based Study on Ragtime Syncopation**. International Society for Music Information Retrieval. Utrecht, Holanda, 2013.

YANOW, Scott. **Artist Biography by Scott Yanow**. Recuperado em 04/04/2018 de <https://www.allmusic.com/artist/erroll-garner-mn0000206967/biography>. 2006.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 4ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.

ZAGURY, Sheila. **Os grupos de choro dos anos 90 no Rio de Janeiro – Suas releituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais**. 293 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

9. APÊNDICE I – CURRICULUM VITAE

Nome: FERNANDO MONTANARI
 Nascimento: 03/12/1939
 RG: 150.756-7
 CPF: 110.910.709-97

Ordem dos Músicos do Brasil: Carteira nº 012 – Inscrição nº 12 – 23/12/1961
 Sindicato dos Músicos Profissionais de Curitiba: Carteira nº 134 – 26/06/1963
 Associação dos músicos da Cidade de São Francisco – Califórnia – EE.UU.
 Registrado com os arranjos do CD – Sing a Magic
 Editado em 1997

Residência: Rua Professor João Soares Barcelos, 2516 – sobrado 03 – Boqueirão
 Curitiba – Paraná - CEP: 81.670-080 - Telefones: 3376-5328 e 9989-1929

Endereço Comercial: Full Jazz Hotel – Curitiba – PR

Formação Acadêmica:

Colégio Estadual Túlio de França – União da Vitória - Ensino de 1º Grau
 Diretor Musical da Rádio Colmeia Ltda., aos 17 anos
 Curso Intensivo de Didática musical no Centro Livre de Aprendizagem Musical
 (CLAM) do Zimbo Trio, em 1985 em São Paulo.

Compositor da canção “Paixão” com letra de Hilton Barcelos

ATIVIDADES PROFISSIONAIS DE MÚSICO

- | | |
|-----------|---|
| 1959 | Atuação na Rede de Emissoras “Colmeia Ltda.”, ZYT-28 Porto União – S. Catarina |
| 1959-1965 | Pianista em Curitiba de boates como: Kings Club, Jane I e II, Grace-Full, Tropical, Táxi Dancing Caverna. |
| 1959 | Pianista na Inauguração do Restaurante Aeroporto A. Penna |
| 1962-1964 | Músico acompanhador de artistas da programação ao vivo No Canal 6 – Televisão Paraná – Rua José Loureiro, 119 |
| 1965-1967 | Pianista na Inauguração do Santa Mônica Club de Campo e criação do seu Grupo Samba Tom. |
| 1980 | Maestro e Arranjador do IX Festival Regional da Canção Popular e 1º Festival Paranaense de MPB em Cascavel – PR 27/07/80 |
| 1981 | Músico Autônomo – Maestro arranjador e pianista do estúdio Audison SC Ltda. |
| 1983-2003 | Pianista do Restaurante “Lê Doyen” Hotel Slaviero. |
| 1983 | Arranjos e partituras de transcrição para os instrumentos da |

- Orquestra Juvenil da UFPR, a pedido da Maestrina Hildegard, para a apresentação da peça "Sleigh Ride", para o Concerto da Escola de Dança Petit Ballet – Teatro Guaíra – 12 e 12/12.
- 1984 Músico de acompanhamento dos finalistas da 2ª Gala Nacional de Pequenos Cantores – Promoção Fundação Cultural de Curitiba Teatro Guaíra – 26/05/84.
- 1985 Pianista do Grupo "De vez em quando" e Professor do Centro de Música ELAM, de Curitiba – Projeto Gralha Azul
- 1987 Tecladista e arranjador do Encontro Bamerindus de Música Popular "Prêmio Dolores Duran" em julho de 1987
- 1987 Fundador do Grupo "Sigma Jazz Group" em abril de 1987, Reportagem no Jornal "O Estado do Paraná" em 24/05/87
- 1988 Tecladista do Conjunto Base da Ficha Técnica do Encontro Bamerindus de Música Popular "Prêmio Sidney Miller" em 28/07/88
- 1990 Arranjos e criações para a gravadora "Gramophone".
- 1993 Participação da Comissão Julgadora de Seleção para o Concurso "Canção dos 300 anos" – Fundação Cultural de Curitiba Ofício 168/93
- 1993 Membro do Júri na seleção do quesito de "Samba-Enredo" "O Carnaval das Etnias dos 300 anos de Curitiba" – Fundação Cultural de Curitiba.
- 1994 Maestro, Chefe da Banda e acompanhador de cantores e instrumentistas ao lado de Sebastião Tapajós, Carlos Lira, Maria Creusa e outros – Promoção no Governo Jaime Lerner.
- Pianista e arranjador do Circuito Paraná, tournée em 10 cidades com Festival da MPB
Promoção da Secretaria de Cultura do Estado.
- 1996 Pianista e Maestro da Banda de Jazz das 4ªs feiras, em show Beneficente em prol do Hospital Erasto Gaertner, em 08/12 no Teatro da Reitoria da UFPR.
- 1996 Pianista do CD "Canções Curitibañas" pela Fundação Cultural de Curitiba – Ofício nº 220.
- 1997 Pianista do "Fernando Montanari Trio" – Apresentação às quintas-feiras no Círculo Militar do Paraná, programação "Happy Hour"
- Músico de teclado na programação das quartas-feiras, no Café Original à R. Vicente Machado, 622-A.
- Pianista do Projeto "Jazz Brasil" do Teatro do SESC

- 1999 Músico de Teclado, no Recital Gershwin, no Original Café com o Jamming Jazz Club
- Artista convidado do recital de jazz “Brisa e Vento” – Gerson Bientenez
- Pianista do evento de 10 anos Paulo Leminski – Recital/Show musical “Algumas Canções com Leminski” – Evento “Perhappiness – 99”
- 2001 Pianista no “XII Salão Curitibano”, no Teatro do Clube Curitibano. Em 19/11/2001
- Criação e arranjos de trilhas sonoras para comerciais em rádio e TV
- 2003/2005 Pianista do “Full Jazz Hotel”

Atividades Docentes:

- 1984 a 1985 Professor da ELAM – Escola Livre de Arte Maior
Rua Comendador Araújo, 404 – Curitiba-PR
Departamento de Cultura, anexo à FACE (Faculdade de Administração e Comércio Exterior
- 1984 Depoimentos de seu trabalho como Professor de Música do Método CLAM – Centro Livre de Aprendizagem Musical de São Paulo – Reportagem, “Com o Balanço do Zimbo Trio”
Jornal “Curitiba Shopping” de 31/03 a 02/04/84
- 1984 Coordenação Técnica como maestro, do Festival de Música Viva – 84, dos alunos do Colégio Positivo de Londrina, onde concorreram cerca de 100 jovens, que formaram 12 grupos musicais, que selecionou três melhores músicas.
- 1994 Trabalho como arranjador instrumental do CD “Nossa Gente”
“Canções Clássicas de Natal” – CD da Kemis Produções

Recortes:

- 1987 “Música Viva prepara a grande finalíssima.”
Gazeta do Povo – 07/06/87
- Sigma Jazz Group, o calor e o frio”
Reportagem de criação do grupo.
Jornal “O Estado do Paraná” – 24/05/87
- Apresentação do recém criado Sigma Jazz Group, no Clube Curitibano – Jornal do Estado – 29/05/87
Correio de Notícias – 29/05/87
- 1988 Participação do Sigma Jazz Group no JVC Jazz Festival, como Representante do Brasil – no Paraná Country Club em 09/04/88
- 1989 Divulgação da atuação do Grupo Sigma Jazz Group, no

Restaurante Lê Doyen, no Slaviero Palace Hotel – recortes de diferentes jornais do Estado – Em 28/06/89

- 1990 Fonografia Paranaense – Reportagem de Aramys Milarch que salienta o lançamento do long play de Fernando Montanari “A Música Maravilhosa do Slaviero Palace Hotel”, prensado na Continental – nº 803.732 – 08/01/91

Gramophone, a consolidação
Arranjos e criações de Montanari com uma equipe de grandes músicos – Jornal “O Estado do Paraná” 24/12/90.

- 1990 “A Volta por Cima” Reportagem da Revista “Veja” que comenta os arranjos musicais de Fernando Montanari na gravação pela Gramophone, da cantora Carmem Costa – 06/03/91

- 1992 “La Dolce Vita” – Lê Doyen – Almoço e jantar temperado de boa música”, onde ressalta a música do pianista Fernando Montanari – Jazz, MPB e Música Romântica – 22/11/92.

Domingo com MPB – Grupo “De vez em quando”, de Fernando Montanari e outros professores do Centro de Música ELAM, que constam na programação do Projeto Galha Azul.

Reportagens de Revistas:

- 1983 O Dentista que substitui... – Auge da bossa nova onde fala do Conjunto Samba Tom do pianista Montanari e suas participações em programas ao vivo, pelo canal 6 nos anos 60. Revista Panorama, nº 329, págs. 16, 17 e 18.
- 1991 “Do acordeon ao piano, por acaso”. Reportagem da Revista “Success”, Ano II, nº 12, onde relata a trajetória musical de Montanari e seus envolvimento com grandes artistas da MPB.
- 2001 “A Rádio União no Século” – Edição especial da Revista Perfil, de União da Vitória, ano V – nº 20 – maio/2001 que destaca os grandes artistas, citando o Conjunto Montanari: acordeón ou piano, violão e pandeiro.

Referências:

- 1959 Carta Abaixo Assinado da Rede de Emissoras Colmeia Ltda. ZYT 28 – Porto União – Santa Catarina.
- 1981 Carta da Sociedade Anônima Educacional Positivo em agradecimento pela brilhante participação durante os ensaios e o Festival “Música Viva”.
- 1984 Carta do Slaviero Palace Hotel – Condecoração pelo trabalho de músico – 15/05/84.

Carta Convite do Slaviero Palace Hotel para participar como pianista no jantar para a famosa atriz francesa Catherine Deneuve, no Graciosa Country CLube. 30/08/84.

1995 Bilhete do pintor Kennedy "Piano Man" em 19/04/94.

1996 Bilhete do Músico Sergio Reis

PRODUÇÃO MUSICAL

Gravações em Long-Play

- "VEJO" – Conjunto Plena Paz
 "Louvores celestes" – Produção Natanel Passos – Fabricado por WEA Discos Ltda. Nº LPLC 0023 A e B – participação como músico e arranjador nas 12 músicas.
- 1980 "Dirceu Graeser" – O Som do Samba no Sul
 Participação como músico de órgão, piano e teclado (strings)
 Produção Discos Continental nº 582.404.017 A e B, gravado no "SIR Laboratório" em Curitiba.
- 1982 "Fernando e seu Quinteto"
 Gravado por Átila Musical nº BAE 10.012
 Rua Augusto Stelfeld, 999 – Curitiba
- "Festival de Música Sacra Moderna"
 Porto União – União da Vitória – Arp Strings – Teclados por Fernando Montanari.
- "O Mundo Moderno" – Irmãos Santus
 Stereo gravado nos estúdios da Audison – Produção fonográfica de MDC – Comercial de Discos Musicais Ltda. nº LPMDC-011
 Arranjos e Teclado de Fernando Montanari
- Blumenthal
 Produção independente de M. e L. Blumenthal
 Piano de Fernando Montanari em 3 músicas (Come Around, Where Just Sleep e Drummer).
- "Vêde as Terras"
 Piano e Teclado de Fernando Montanari
 Produção DEMIPAR
 Fabricado por WEA Discos Ltda. – nº LPD 001
- 1989 "A Música Maravilhosa do Slaviero Palace Hotel"
 Pianista Fernando Montanari
 Fabricado por BMG Ariola Discos Ltda. – S. Paulo
 Gravado por Audison Vídeo
- 1990 "Miran – Canto e Caminhada até o Entendimento"
 Regência, teclado e arranjos de Fernando Montanari
 Mirandiba – Produções Artísticas
 Fabricado por BMG Ariola Discos Ltda. nº 803.995 A e B com 12 músicas.

- 1993 “Nosso Jardim”
Arranjos instrumentais e Piano de Fernando Montanari
Produção da Gramophone e Grupo Ninphas
- “Marinho Gallera e Paulo Vítola”
Fernando Montanari ao teclado e Piano (Rhodes)
Gravado SIR Laboratório – Edit. pela Múltipla Propaganda

Gravação de discos compactos:

- 1979 “Osvaldo René”
Piano, Órgão Hapr. Strings e Xilofone
- 1981 “Abre Alas”
1º Festival de Música de Carnaval
Secretaria de Cultura e Esportes do Paraná
- 1982 “Abre Alas”
2º Festival de Música de Carnaval
Secretaria de Cultura do Estado do Paraná
6 primeiras músicas colocadas
- 1982 “Brisa Macia” – Veka
Gravação MDC – Piano e Strings
- “Flor do Campo e Rosa Branca”
Arranjos e Teclado
- “Reginaldo Roberto – O Destino”
Teclados
- “Velha Querência” – Marcos Souza e Maurício
Arranjos e Teclado
- “Beira do Mar” – Milton Robert
Piano e Strings
- “A Paz e as Armas” – Nelson Santos
Arranjos
- “Amor Destruído” – Paulo Marcelo
Arranjos e teclado
- 1983 “Paraíso do Amor” – Mario Galloti
Arranjos
- “As Ninphas, Chorinho e Desconsolo”
Piano e teclado
- 1984 “Malandro Velho” – Jair Biondo
Arranjos e teclado

“Paranaense como Você”
Participação especial

Gravações em CD:

- | | |
|------|--|
| 1990 | “Arquétipos” – Hilton Barcelos Arranjos e Composição da Música “A Paixão” |
| 1994 | “Não é para tocar no Rádio” – Hardy Guedes Arranjos, teclado e acordeão |
| 1995 | “Lua Brasileira” – Grupo Ninphas Participação com acordeão |
| 1997 | “Sing a Magic” – Christmas Carols Editado nos EE.UU. por Kennis Productions PO-Box 655 Redwood City – California USA Arranjos e teclado em 23 músicas, exceto a nº 5. |
| 1999 | “Saul Trumpet ao vivo” Piano e teclado |
| 2000 | “Saul Trumpet – Sal Grosso” Arranjos instrumentais e produção musical “Brasil, 500 anos de Glória” Músicas de César Fadel – gravado no Studio Master Arranjos instrumentais |
| 2001 | “Nosso último lugar” – Luciana Schneider Arranjos instrumentais “Original Jazz Combo – Uma verdadeira banda de swing Piano “Mis Vlejos...” – Edmond Fatuch Piano, arranjos instrumentais e efeitos sonoros Tangos argentinos Gravado na Gramophone Studio |
| 2005 | “Violada” – Lydio Roberto Arranjos e Acompanhamento em acordeão |

10. APÊNDICE II – ROTEIRO DA ENTREVISTA

Parte I – Primeiros anos – Contexto social e familiar

- 1) Como foi sua formação musical na infância e adolescência?
- 2) Houve incentivo da família para tocar um instrumento?
- 3) Qual foi seu instrumento inicial e como chegou a ele?
- 4) Quais eram suas afinidades e referências musicais?
- 5) A que artistas você atribuía valor artístico e por quê?

Parte II – Vida Profissional – Relações, Demandas e Objetivos

- 1) Como se iniciou na vida artística profissional?
- 2) De que forma era aplicada a prática deliberada para desenvolvimento no instrumento?
- 3) Quais eram os referenciais musicais e quais os principais artistas que o influenciaram no desenvolvimento de seu próprio estilo?
- 4) Em que momento ocorreu a certificação do estilo a ser perseguido?
- 5) Que meios foram utilizados para o desenvolvimento neste estilo? (aulas, discos, relações)
- 6) De que forma as relações com outros músicos contribuíam para sua formação?
- 7) Você definiu objetivos artísticos, ou apenas atendia a demandas profissionais?
- 8) Você chegou a elaborar um planejamento da sua carreira artística?
- 9) O que mais marcou a sua vida profissional que reflete a sua identidade enquanto criador musical?
- 10) Se você hoje pudesse mudar algum aspecto do seu desenvolvimento nesta trajetória profissional, o que seria?

Parte III – Consolidação Institucional

- 1) Como você pode considerar o seu estilo musical já estabelecido?
- 2) Você mantém uma prática deliberada para a manutenção de sua técnica?
De que forma?
- 3) Você ainda ouve muitas gravações e acompanha o movimento artístico atual?
- 4) Depois de tantos anos na carreira artística, quais são os referenciais do seu estilo atualmente?
- 5) O que você recomendaria para o desenvolvimento de músicos que estão iniciando numa trajetória no piano similar ao estilo em que você se enquadra?

11. APÊNDICE III – TERMO DE CONSENTIMENTO



Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Parecer consubstanciado CEP/UFPR nº. 163.588 de 05/12/2012.

Luiz Sergio Ribeiro da Silva e Ana Paula Peters, pesquisadores em educação musical, convidamos o Sr. Fernando Montanari para participar de um estudo que visa colaborar para um maior entendimento dos processos de aprendizagem relacionados à prática profissional no piano popular.

Para participar da pesquisa, sua tarefa consistirá em responder as perguntas do entrevistador considerando os períodos indicados na sua trajetória artística. As sessões poderão ser gravadas e filmadas com o intuito de obter um total aproveitamento da coleta de dados. Os dados serão coletados em quatro encontros de no máximo três horas cada um, com um intervalo de uma semana entre eles, a serem realizados em horários combinados em comum acordo entre pesquisador e participante, conforme o seguinte cronograma:

| Encontro | Tarefas |
|-------------|--|
| Encontro 01 | Entrevista – Parte I – Primeiros Anos. |
| Encontro 02 | Entrevista – Parte II – Vida Profissional. |
| Encontro 03 | Entrevista – Parte III - Maturidade. |
| Encontro 04 | Entrevista considerando aspectos musicais. |

Este estudo não apresenta desconfortos ou riscos previsíveis à sua integridade física e moral ou mesmo à sua saúde. A sua participação é voluntária e se você desistir de participar poderá solicitar a devolução deste termo assinado.

A sua participação não acarretará em ônus ou rendimento financeiro. Portanto, as despesas necessárias para a realização da pesquisa são de inteira responsabilidade do pesquisador e você não receberá qualquer valor em dinheiro por sua participação no estudo.

As informações coletadas relacionadas à pesquisa serão conhecidas e divulgadas em dissertação acadêmica. Em caso de esclarecimento de eventuais dúvidas, por favor, entre em contato conosco pelo e-mail: marcatempo@gmail.com.

Eu, FERNANDO MONTANARI, li esse termo de consentimento e concordei em participar do estudo voluntariamente.

(Assinatura do participante)

Curitiba, 04 de novembro de 2017
Local e Data

Comitê de Ética em Pesquisa do Setor de Ciências da Saúde da UFPR
Telefone: (41) 3360-7259 e-mail: cometica.saude@ufpr.br

12. APÊNDICE IV - PARTITURAS

Saudade fez um samba

Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli

The musical score for "Saudade fez um samba" is written in treble clef, key of D major, and 2/4 time. It consists of four staves of music. The chords and their positions are as follows:

- Staff 1: D7M, Em7(9), A7(9)
- Staff 2: D7M, Em7(9), A7(9), A m7
- Staff 3: D7(9), G7M, C#m7, F#7(b13), B m7, F°(b13)
- Staff 4: Em7(9), A7(9), D $\frac{6}{9}$

Triplet markings (3) are present under the notes in measures 10, 11, 12, and 13.

Fonte: Songbook Bossa Nova vol. 1, 10ª ed. Almir Chediak (2005)

Speak Low

K. Will & O. Nach

G m7 C7 G m7 C7 G m7 C7
 7 A m7 D7 B^bm7 E^b7 B^bm7 E^b7 A m7 D m7
 14 G m7 C7 F^o F7M D7 F7M F6 Fm7
 21 D^b7 E^b7M D^b7 C7 D7 B^bm7
 28 E^b7 A7(13) D7 D7(9) G7 G m7 C7 F7M
 34 F6

Fonte: 15 Song Book Vol. 1 – CLAM – Amilton Godoy

Praias desertas

Tom Jobim e Vinicius de Moraes

F7M(#11) Dm7(9) Bb₄⁷(9) B^b7(9) A7M

6 D7M(9) Dm₆ A7M A7M(6) A7M(#5) C[#]m7

11 D C[#]m7 Em7 A7(9) D₆ Dm₆ A m

17 A m6 C[#]m7 D7(9) C[#]m7 C7(9) A7(9) A7(9)

23 D7M(9) D m6 A7M Dm7 G7(9) G7(9) C7M C7M(#5)

29 C7(9) C m7 F₄⁷(9) F7(9) B^b7M B^b7M(#5) B^b7 Bm7(b5) E7

35 Am7 Dm7 G₄⁷(b9) C7M(9) F7M(#11) Dm7(9)

40 Bb₄⁷(9) B^b7(9) A7M

Fonte: Songbook Bossa Nova vol. 3, 10ª ed. Almir Chediak (2005)

Misty

Erroll Garner

The musical score for "Misty" is written in G-flat major (three flats) and 4/4 time. It consists of five staves of music. The first staff (measures 1-4) features chords E7M, Bbm7, E7, and A7M. The second staff (measures 5-8) features chords Abm7, D7, Eb7M, Cm7, Fm7, Bb7, Fm7, Bb7, and Eb6. The third staff (measures 9-12) features chords Bbm7, Eb7(b9), A7M, D7M, and A7M. The fourth staff (measures 13-15) features chords Am7, D7, Cm7, F7, Gm7, Fm7, Bb7, Eb7M, Bbm7, and E7. The fifth staff (measures 16-22) features chords Ab7M, Abm7, D7, Eb7M, Cm7, Fm7, Bb7, and Eb6. The score includes several triplet markings and a final double bar line.

Fonte: 15 Song Book Vol. 1 – CLAM – Amilton Godoy

Wave

Tom Jobim

D7M(9) $\text{B}^{\flat}\text{dim}$ A m7 $\text{D7}^{\flat 9}$

G7M Gm6 $\text{F}^{\sharp 7}(13)$ B7(9) $\text{B7}^{\flat 9}$ E7(9) E7(9)

1. $\text{B}^{\flat 7}(9)$ $\text{A7}(\flat 13)$ Dm7(9) G7(13) Dm7(9) G7(13) | 2. $\text{B}^{\flat 7}(9)$ $\text{A7}(\flat 13)$ Dm7 G/D

Dm7 G/D Gm7 Gm6/B^{\flat} A m7 $\text{B}^{\flat 7}(9)$

Fm6/A^{\flat} Gm7 $\text{A7}^{\flat 9}$

Dm7(9) G7(13) Dm7(9) G7(13)

Ao e e

Fonte: Songbook Tom Jobim Vol. 2 (Almir Chediak)

The Summer Knows

Michel Legrand

Fm7 Fm7M/E Fm7/E^b Dm7(^b5)

6 B^bm7 B^bm7M/A B^bm7/A^b Gm7(^b5) C7sus4 C7(^b9) F7M

11 B^bm6/F F7M F9sus4 B^b7M Bm7(^b5) E7(^b9)

16 A7M E7(^b9) A7M E7(^b9) A^b7M E^b7(^b9) A^b7M D7(^b9) G⁶

21 Gm7(^b5) F7M/C Gm7(^b5)/C F7M/C B^bm6/C

26 Fm7M/C Fdim/C Gm7(^b5) Fm

Fonte: <https://www.swiss-jazz.ch/standards-jazz/SummerKnows.pdf>

Com o balanço do Zimbo Trio

No início ninguém fala em dó, re, mi, nem em tornar-se violonista ou concertista de qualquer instrumento. O aluno desenha-se, canta-se e explora-se os movimentos corporais — e a lição para casa é simplesmente: ouvir música. Todo tipo de música, do folclore ao popular, passando pelo erudito.

Depois vêm os primeiros instrumentos, começando pela percussão mais simples, através da tradicional bandinha para a descoberta de noções como agudo e grave, rápido e lento. As primeiras notas só são conhecidas depois, através da flauta, num processo que visa, antes de tudo, sensibilizar a criança para a música.

Este é na verdade, um jardim de infância musical, que é exemplo do que ocorre com a pré-escola para o ensino fundamental, amadurece a criança para a alfabetização. Só que aqui, prepara-se para alfabetização musical.

E como no ensino fundamental a finalidade dos alunos que aprendem a ler é a de tornarem-se literatos, nesta escola, a Iniciação Musical — assim como os demais cursos, destinados a adultos — não visa obrigatoriamente formar virtuosos ou estímulos instrumentistas. O objetivo do método CLAM — Centro Livre de Aprendizagem Musical é desenvolver nos alunos de qualquer faixa etária o interesse pela música, formar e aperfeiçoar de acordo com as aspirações e necessidades de cada um, incluindo aí, desde o professor de música ou o músic

da alfabetização musical. Para o CLAM, a Educação Musical ultrapassa o ensino de uma técnica instrumental, pois aprender música é muito mais do que tocar um instrumento. A música não deve ser colocada a serviço de um instrumento, ao contrário, este é que deve ser um meio de expressão a serviço da música.

O método do CLAM chega agora oficialmente a Curitiba, através do ELAM — Escola Livre de Arte Maior, que já funciona há um ano e meio em caráter experimental, formando seus professores que estagiaram no CLAM em São Paulo.

Heitor Valente, diretor cultural da ELAM oponta muitas diferenças entre este método, e o ensino das escolas de música convencionais: "se você pegar um maestro formado pela USP e puser em um estúdio para fazer o arranjo de um jingle, ele vai se bater e não faz. O aluno do Clam, ao contrário, sai pronto para qualquer exigência do mercado. Porque o objetivo aqui não é dar diplomas, mas



Quadro pintado: os primeiros desenhos da iniciação musical com Marietela.



Marietela Bonetti, o professor de violão Luis Roberto Amaral (de barba) quando faziam estágio

brasileira e músicas estrangeiras de sucesso, devidamente adaptadas para cada fase da aprendizagem. "É a música que o aluno ouve no rádio e na televisão, que já gosta, e portanto fica mais motivado. Toco muitos anos na noite e não há festa em que não me peçam para tocar "As time goes by". Porque, então, não levar também esta música devidamente decodificada para o aluno? Aqui se dá orientação teórica e técnica devidamente aplicados na prática, para qualquer gênero e estilo. Do balão ao recital".

O material didático utilizado nas aulas é todo ele elaborado pelos integrantes do Zimbo Trio, com a participação, na parte de Iniciação, da pedagoga Maria Lucia Sueigan, que considera muito importante para a criança tocar músicas que façam parte do seu repertório natural. Por isso, como já afirmou Fernando Montanari, ao invés de Strauss, a criança vai tocar "Uni Dunite", "Na Bahia tem", "Cai cai baldo", "Sapo cururu" e "O trem de ferro".

Para os demais alunos, o cardápio é puxado a Tom Jobim ou similar: "Água de beber", "Tatuagem", "Esse cara", "Tarde em Itapoá", "Lugar Comum", "Garota de Ipanema", "Madelina foi por mar". Mas há também "Misty", "All together", "Alfie" ou "All of me".

Para Fernando Montanari este método é uma verdadeira oficina de criação: "a música é o infinito, uma eterna pesquisa, a permanente luta do músico para domar seu instrumento. O programa de ensino depende da evolução de cada um, por isso não há formalmente um período de duração ou conclusão de curso".

Luis Roberto Amaral, professor de violão e guitarra, com formação de conservatório, mais aperfeiçoamento, e uma



faziam estágio com o Zimbo Trio, em São Paulo.

co profissional, ao "ouvinte consciente", ou a pessoa que deseja tão somente ter acesso ao hábito de praticar música em seu cotidiano.

AVAL DO ZIMBO TRIO

O Centro Livre de Aprendizagem Musical foi formado pelo Zimbo Trio há 12 anos em São Paulo e se constitui hoje, segundo Heitor Valente, na escola de música mais bem sucedida do país, com 780 alunos matriculados e 450 em lista de espera. Sua proposta inicial, de abrir novos caminhos dentro da educação musical no Brasil parecem ter sido plenamente atingida. Afinal, por ela já passaram os filhos de Elis Regina, Wagner Tiso, e entre outros, Renato Teixeira. Mas não é só por isso.

O sucesso do CLAM resultou de uma escola que incorporou a experiência concreta do único trio: Zimbo — que se mantém unido desde a Bossa Nova, com uma rica bagagem de sistemáticas viagens ao exterior, captando o que há lá fora de mais avançado no campo musical — e mais a experiência de quem toca pelo país inteiro, gravando e arranjando. O que vale dizer: uma escola com sólido embasamento teórico e absolutamente dentro da realidade nacional.

Da união do conhecimento musical erudito à experiência de muitos anos da música popular, é que surge o método do CLAM, preocupado em formar alunos interessados no amplo conhecimento da teoria musical e sua aplicação objetiva na prática instrumental, formação esta que percorre os caminhos

pesquisar a música em seus aspectos mais inesgotáveis, e aplicando tudo imediatamente a prática".

LIBERDADE PARA TOCAR DE OUVIDO

A Iniciação Musical do Elam em Curitiba está a cargo de Maristela Busetti, 8 anos de piano clássico na Escola de Música e Belas Artes, e um ano de CLAM, com estágio em São Paulo. "Sempre gostei da música erudita mas me interessava também pelo popular. Tentava tocar de ouvido mas meus professores proibiam. No CLAM, em três meses já estava no popular, porque o método permite que o aluno experimente o que quiser, e o que é mais importante, permite que se crie".

A Iniciação Musical compreende a faixa dos 4 aos 9 anos, com as crianças em turmas de no mínimo dois e no máximo 4, mas cada classe com crianças rigorosamente da mesma idade. A aula em grupo, aliás, é uma característica do método: enquanto uma criança bate palmas, repetindo uma estrutura rítmica ou toca algum instrumento, a outra tem a oportunidade de ouvir, de comparar e de se autoavaliar.

Nos demais cursos, o aluno também jamais toca sozinho: ele sola, e o professor acompanha. E há o auxílio de discos, fitas e até play-backs em todas as aulas. Para Fernando Montanari, professor de piano, "nesse método o aluno já aprende a tocar com balanço, e toca "bonito" desde o início".

Ajuda muito, neste sentido, a escolha do repertório escolhido pelo CLAM: música popular

mais aperfeiçoamento, e uma enorme paixão pelo ópular afirma com conhecimento de causa: "O clássico bitola demais. O músico toca até com a partitura de ponta-cabeça, mas dificilmente vai tocar loucura. Aqui não, há absoluta liberdade de criação. Na verdade o método resulta em duas coisas básicas e inseparáveis: treina o ouvido e supre a teoria permitindo que o aluno aos poucos vá fazendo seus próprios arranjos. Em cerca de 8 meses o aluno aqui já toca com balanço e soltura, e sem acreditar no engodo de que violão popular significa violão simplório, mas sim que deve ser estudado como a seriedade do clássico".

Fernando Montanari encantou-se com a participação apaixonada dos alunos do Clam em São Paulo: "é uma loucura. Aquela rapaziada fica nos estúdios ensaiando, arranjando, fazendo loucuras, até aos domingos, quando a escola não funciona. Ali a música não é obrigação, e nem resulta da imposição de pais preocupados em forçar uma aprendizagem que os filhos não escolheram. Eles vivem a música".

Talvez esta observação esteja ligada a uma filosofia muito clara do CLAM em relação ao ensino da música: "sabemos que muitas vezes é difícil aos pais, suportarem a tentação de sonhar com a virtuosidade milagrosa para os filhos. Naturalmente nos envolvemos com padrões culturais do meio em que vivemos. Porém, nossos esforços devem ser concentrados e redobrados na tentativa de mantermos viva a consciência da necessidade da formação musical ampla, como mais um recurso da educação global de nossos filhos". E é esta a disposição do Elam, em Curitiba.

Jornal do Estado – 18 de maio de 1984

Jazz embala as noites do restaurante Le Doyen

"O jazz possibilita ao músico expressar toda a sua criatividade através do som de seus instrumentos, sendo que os mais experientes têm condições de apresentar um trabalho melhor. É a composição espontânea, cujo resultado muitas vezes surpreende pela capacidade dos músicos no que diz respeito à improvisação e harmonia dos instrumentos utilizados". Esta definição é do pianista Fernando Montanari, que integra o quarteto responsável pelo "Jazz no Slaviero" - uma programação muito especial, que acontece todas as quartas-feiras, das 20 às 23 horas, no restaurante Le Doyen do Slaviero Palace Hotel, há cerca de quatro anos.

Fernando Montanari (piano), José Carlos Miceli (pistão), Ian Gillies (contra-baixo) e Rosália de Paula Macedo (vocal), apresentam o "Jazz no Slaviero", que já tornou-se uma tradição no local, reunindo muitos apreciadores deste estilo musical,

que além de saborearem os requintados pratos da cozinha internacional oferecidos pelo Le Doyen, podem conferir o talento de músicos realmente experientes e criativos. Trata-se da melhor opção, em Curitiba, depois que foi extinto o Clube do Jazz.

Segundo Ademir Lopes, da diretoria do hotel, "ao mesmo tempo em que proporcionamos uma agradável opção aos nossos clientes também estamos contribuindo com o incentivo ao artista paranaense, no caso, os músicos."

O pianista Fernando Montanari está há mais tempo no Slaviero. Faz 11 anos que apresenta-se aos clientes do Le Doyen, no almoço e no jantar, de segunda-feira à sábado. Além da programação especial de jazz, ele dedica todas as noites de sexta-feira para a bossa nova, acompanhado de Marinho Galera. Nos outros dias, o repertório é variado.



Músicos paranaenses fazem, todas as quartas-feiras, o "Jazz no Slaviero"

Folha de Londrina

CAPESINOS?

PROGRAMA

Música viva

No Moringão, uma festa de colegiais e o Tutankamon

Cerca de 100 jovens, que formam 12 grupos musicais, apresentam hoje suas composições no Festival Música Viva 84, sob a coordenação técnica do maestro Fernando Montanari de Curitiba, e uma orquestra de 10 músicos que acompanham os participantes. A mostra será no Moringão, a partir das 20h30m, com ingressos ao preço único de Cr\$ 2 mil.

O festival, reunindo alunos do Colégio Positivo, selecionará, em sua quarta edição, as três melhores músicas, que serão editadas juntamente com as finalíssimas de Ponta Grossa e de Curitiba, em um disco que receberá divulgação nacional, a exemplo do ocorrido nos anos anteriores.

Quase todos os participantes do Música Viva 84 são competidores de outros anos. As seguintes músicas serão apresentadas hoje no Moringão: "Como é o Meu Amor", de Maurício Veras; "Airelan", de Valéria Bressan; "Imaginação", de Edno Frutos da Silva e Sílvio César Tonelli; "Vem, Vem Amor", de Clementina Aparecida de Oliveira; "Antes que Apertem o Botão Vermelho", de Adalberto Baccarin; "Dois em Um", de Eduardo Blanco; "Samba, o Melhor Ritmo", de Luiz Fernando Caldeira de Souza e Valéria Bressan; "Algo Novo", de Ubiratã Morghetti e Valéria Bressan; "Modéstia à parte", de Nozor Belt e Susan Rodrigues; "Sina", de Maurício Veras; "Café Set", de Eduardo Blanco e Eduardo Baccarin e "Canto Estático", de Luiz Fernando Caldeira de Souza e Valéria Bressan. O júri que escolherá os três primeiros classificados é composto por jornalistas, radialistas e críticos musicais.

O festival contará ainda com a apresentação do Conjunto Tutankamon, como destaque especial. Os ingressos podem ser encontrados na Secretaria do Colégio Positivo de Londrina e no Ginásio de Esportes Moringão. A renda líquida do espetáculo será revertida às instituições filantrópicas londrinenses.



No festival dos colegiais, muita alegria

No Guairá, hoje, a volta dos festivais.

Hoje à noite o Teatro Guairá se movimentará com uma alegre juventude - mais de dois terços da casa, em ingressos, já foram vendidos; em torno do espetáculo "Música Viva 84", às 21 horas no Grande Auditório.

Cerca de 100 jovens que formam 16 grupos musicais apresentam suas composições num clima de muito entusiasmo lembrando os antigos festivais.

Será uma grande festa de som, luzes e cores num ambiente de muita festividade artística sob a coordenação técnica do maestro **Fernando Montanari** e uma orquestra de 10 músicos que acompanharão os participantes.

As três primeiras músicas classificadas por uma comissão julgadora integrada por jornalistas, radialistas e críticos musicais serão premiadas no dia do festival, além de integrarem a gravação "Música Viva 84" que será lançada no próximo mês de agosto pelo Colégio Positivo.

São as seguintes as músicas e grupos que estarão se apresentando: Cantando à Vida - Grupo Motosserra Fantasia - José Paulo de Matos, É a Natureza Viver - Grupo Você Natural, Subo e Sirvo - Conjunto Rangelmo, Menina - Grupo Momento Arte, A Maldição do Paraíso - Grupo Tu-Tankâmon, Amor Errante - Dino Almeida Júnior, Sereno - Grupo Prisma, Soneto - Grupo Prisma, Quando Amanhecer - Zeca e Carlos, Pra Te Buscar - Zeca e Marcelo, Desfantasia - Zeca e Marcelo, Pelos Caminhos da Vida - Grupo Xagará, Grite - Grupo Xagará, Marchinha do Amor, Grupo Aquarela.

Os ingressos encontram-se à venda nas secretarias do Positivo, Casa do Ingresso e bilheteria do Teatro Guairá no preço único de Cr\$ 2.000.

A renda líquida será totalmente revertida a instituições de caridade de Curitiba.

FUNDACÃO DO TEATRO GUAIRÁ 1884 1984 PROGRAMA

ALBERTO BENTO MUNIZ DA ROCHA NETO
 Dia 4 - 20h30 - "MÚSICA VIVA 84" - Apresentação de música popular brasileira sob a coordenação técnica do maestro Fernando Montanari. Produção: Carlos Prisma. Ingressos Cr\$ 2.000 (único).

DIAS 9 e 10 - 21h - "CALVO FLEURET" - TRUFA UNIL DELACROIX - Apresentação do grande líder de música brasileira, cantando com grande entusiasmo de sua autoria. Ingressos Cr\$ 2.000 (único) e Cr\$ 1.000 (5 e 10 lugares).

ALBERTO SALVADOR DE FERRANTE
 Dia 11 de 21 - 20h30 - "Alguém se pára, e alguém não pára" - Apresentação do Grupo Teatral. O espetáculo, que trata a temática do guerrilheiro francês, é baseado no original de Umberto Eco e Eric Lohr, "A Terra dos Júpiter". Música de Elton John e outros. Encenação: direção de arte, direção musical: Carlos Rangelmo. Coreografia: Fran Rubin. Cenário: Ronald de Rigo. Figurino: Fran Rubin. Produção: Fran Rubin. Teatro Guairá. Dia 11, às 21h, única. Ingressos Cr\$ 2.000 (único).

DIAS 9 e 10 - 20h30 e 21h - "SOPRANO DESEJADO DESENHA DIBUJANDO" - Três músicas escritas por jornalistas, críticos de música, músicos, Carlos de Matos, Adriano e Adriano Sabar, Dnylo, Luciano Oliveira, Prisma de Curitiba, Grupo Guairá, Grupo do Teatro de Curitiba de Paraná. Ingressos Cr\$ 2.000 (único).

DIAS 11 e 12 - 21h - "VIVA A DORCA" - Cantada pelos dois filhos de Fernando Montanari, Fernando Montanari Neto e Carlos de Matos. Apresentação sob a coordenação técnica do maestro Fernando Montanari. Produção: Carlos Prisma. Ingressos Cr\$ 2.000 (único).

ALBERTO GALOIS FLEURET DE SA BRITO
 Dia 13 de 21h - "A DORCA" - Adaptação para o "Teatro" de Fernando Montanari. Apresentação sob a coordenação técnica do maestro Fernando Montanari. Produção: Carlos Prisma. Ingressos Cr\$ 2.000 (único).

DIAS 11 e 12 - 21h - "SÓMO POSITIVO" - A Casa do Povo de Paraná dedica parte da renda líquida do espetáculo. Produção: Luciano Oliveira. Ingressos Cr\$ 2.000 (único).

Apoio Cultural
 PROJETO
CARLTON

Festival movimentando os jovens músicos

Cerca de 100 jovens que formam 16 grupos musicais apresentam suas composições num clima de muito entusiasmo lembrando os antigos festivais.

Será uma grande festa de som, luzes e cores num ambiente de muita inventividade artística sob a coordenação técnica do maestro **Fernando Montanari** e uma orquestra de 10 músicos que acompanharão os participantes.

As três primeiras músicas classificadas por uma comissão julgadora integrada por jornalistas, radialistas e críticos musicais serão premiadas no dia do festival, além de integrarem a gravação "Música Viva 84" que será lançada no próximo mês de agosto pelo Colégio Positivo.

São as seguintes as músicas e grupos que estarão se apresentando:

Cantando à Vida - Grupo Motosserra Fantasia - José Paulo de Matos, É a Natureza Viver - Grupo Você Natural, Subo e Sirvo - Conjunto Rangelmo, Menina - Grupo Momento Arte, A Maldição do Paraíso - Grupo Tutankâmon, Amor Errante - Dino Almeida Júnior, Sereno - Grupo Prisma, Soneto - Grupo Prisma, Quando Amanhecer - Zeca e Carlos, Pra Te Buscar - Zeca e Marcelo, Desfantasia - Zeca e Marcelo, Pelos Caminhos da Vida - Grupo Xagará, Grite - Grupo Xagará, Marchinha do Amor - Grupo Aquarela.

Os ingressos encontram-se à venda nas secretarias do Positivo, Casa do Ingresso e bilheteria do Teatro Guairá no preço único de Cr\$ 2.000,00.

Música Viva-84

**** Sob coordenação do maestro curitibano Fernando Montanari, cerca de 100 alunos do Colégio Positivo apresentam suas composições musicais num grande show que pretende revelar o talento dos alunos daquele estabelecimento de ensino. Será dia 8, sexta-feira, 20h, no Teatro Guairá.**

**** Realizado pelo Positivo há 4 anos, "Música Viva" terá, neste 84, caráter de festival com premiação para as três primeiras classificadas por comissão julgadora integrada por conhecidos jornalistas, radialistas e críticos musicais.**

**** E, melhor: os primeiros colocados vão integrar a gravação do L.P. "Música Viva-84" que será lançada, nacionalmente, em agosto próximo.**

**** Com ingressos, já à venda, nas secretarias do Positivo, Casa do Ingresso e na bilheteria do Teatro Guairá, a renda líquida da promoção será inteiramente revertida a instituições de caridade de Curitiba.**

Folha de Londrina

CADERNO 2

PROGRAMA

Domingo com MPB

O Galha Azul termina hoje com uma vasta programação de música popular brasileira

Após uma semana de intensa programação cultural, o Projeto Galha Azul termina hoje em Londrina, com a apresentação da peça teatral "A menina que perdeu o gato enquanto dançava o frevo na terça-feira de Carnaval", pelo grupo da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, no Cine Teatro Ouro Verde, às 9h30m, e com um show à base de Música Popular Brasileira, no mesmo local, a partir das 21 horas. A entrada é franca.

O projeto começou na última terça-feira ocupando os espaços culturais da cidade, com uma infinidade de promoções nas áreas de literatura, dança, teatro, cinema e música. A promoção é da Cecex — Centro de Estudos de Comércio Exterior do Paraná, com a colaboração financeira do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação e Ministério da Educação e Cultura.

Participam do show de MPB o violonista Sebastião Tapajós, acompanhado pela harmônica de Maurício Einhorn e pelo contrabaixo de Arismar do Espírito Santo; o compositor, arranjador e intérprete Hilton Barcelos; o Clube do Choro de Londrina; o Grupo "De Vez Em Quando"; o tecladista Iramar Joelson; o violonista Luiz Roberto Humphreys Amaral (Gio); a cantora Márcia Santos; o Grupo Acrílico; o violonista e cantor Marco Antonio Castro; e o grupo Nymphas.

Na opinião do crítico musical Frankfurt Nachrichten, Sebastião Tapajós é "um dos poucos virtuosos do violão, senão o único, que está à vontade tanto no repertório clássico como no folclórico e popular. Ele cultiva de tal forma a arte da música que parece até irreal".

Tapajós foi influenciado por Ernesto Nazareth, João Pernambuco, Dilermando Reis, Luiz Bonfá e, principalmente, Garoto que deu os acordes iniciais para o que viria a ser a Bossa Nova. Desde 1968, no Rio de Janeiro, conheceu Maurício Einhorn que veio a ser o seu parceiro em mais de 40 composições.

Hilton Barcelos iniciou sua vida profissional com a peça teatral "Ponto de Partida", onde atuou como músico. Ele montou vários shows como "Campo de Pousos", "Chamada das Cabeças", "Pegue o Cobertor", "Lua", entre outros. E lançou o compacto independente "Confissões de Um Retrato Falado", em parceria com o poeta Fernando Montabão.



Sebastião Tapajós e Márcia Santos, dois dos que estarão se apresentando hoje à noite no Ouro Verde.



na Elam — Escola Livre Arte Maior, em Curitiba.

A cantora Márcia Santos iniciou sua carreira em 1977, participando de apresentações ao lado de Afaiide Costa, Macumbinha, Lápiz e outros, na casa noturna Cantinho, em Londrina (onde também fez show com Johnny Alf e Lena Mariani). Trabalhou nas principais casas noturnas da cidade. Defendeu a música Paralelo na 1ª. Mostra de MPB de Londrina e fez parte da gravação da trilha sonora da novela "Maria Bueno".

O "Grupo Acrílico", formado por estudantes do Colégio Universitário de Londrina "se propõe a levar a arte a todas as pessoas". É integrado por Aglaê Machado Frigeri (vocal), Angélica Favoreto (teclado), Cláudia Rezende Barbeiro (vocal), Flávio Afonso Hernandez de Lima (bateria), João Eliseu da Costa Sabec (guitarra), José Henrique Madureira Guedes (baixo elétrico), José Maurício M. Guedes (flauta transversal), Regina Maria Bilha Balan (teclado), Rosely Dutra de Almeida (vocal) e Sálvio Luciano Ribeiro (guitarra).

Marco Antonio Castro iniciou sua carreira também no bar "Cantinho", tocando violão, aos 15 anos. Batacadas noite a dentro em casa de amigos não faltaram, assim como apresentações em casas noturnas. Participou dos grupos "Vivência", "Catinga de Urubu", além de festivais de MPB. Atualmente toca no Café Set e Hotel do Lago.

Formado pelas curitubanas Carmen, Cristina, Glóccley, Mirian e Rose o grupo "Nymphas" desenvolve intensa atividade artística há seis anos, sendo bastante conhecido no Paraná e em Santa Catarina. Com uma formação teórica e instrumental o grupo já gravou um elepê, no qual a característica é justamente a não definição por um estilo único. Elas cantam de tudo, do erudito ao popular.

O Clube do Choro de Londrina nasceu em 1976, antecedendo até o Clube do Choro de Brasília, tido como o pioneiro. É integrado pelos músicos Cabeção (bandolim), Gaúcho (cavaquinho), Robertão (violão), Albertinho (violão de 7 cordas), Alberto (cavaquinho), Vitor Gorni (sax), Hylea Ferraz (flauta), Ditinho (pandeiro) e Miguel (surdo).

"De Vez Em Quando" é formado por Fernando Montanari (piano), Geraldo Elias (piano), Maurici Ramos (bateria e percussão) e José Antonio Boldini (contrabaixo), todos professores do centro de música Elam — Escola Livre de Arte Maior, de Curitiba.

Bossa-Nova, samba, blues e jazz fazem parte do repertório do tecladista Iramar Joelson, incluindo composições de Tom Jobim, Pixinguinha, Ivan Lins, Dorival Caymmi, Gilberto Gil e outras de sua própria autoria.

Gio (Luiz Roberto Amaral) começou a estudar violão aos 14 anos e não parou mais; fez cursos de aperfeiçoamento com Sebastião Tapajós e com o unaguale Eduardo Baranzano. Participou de diversos recitais, sendo que no 1º. Seminário Internacional de Violão, em 82, executou o concerto de encerramento. Atualmente leciona violão

Jornal Indústria e Comércio – 1987

JORNAL INDÚSTRIA & COMÉRCIO - 12/05/87
(Agenda - Mai Nascimento)

SIGMA JAZZ GRÓUP

"Sigma Jazz Group", recém criado conjunto musical, foi o sucesso na II Semana Sucesu/PR de Informática, encerrada domingo no Parque Barigui, em Curitiba. Integrado por músicos profissionais paranaenses, o conjunto é formado por Fernando Montanari (piano), Maurici Ramos (bateria), José Antonio Boldrini (contrabaixo), Reamir Scarante (guitarra) e José Carlos Micelli (pistão). Na feira, o conjunto se apresentou num pub montado no estande da Sigma/Dataserv, empresa comandada por Eduardo Guy de Manoel.

Jornal do Estado – 1987

Palestra e jazz no pub da Sigma/Dataserv

Na espécie de pub inglês montado à guisa de estande no Parque Barigui, em Curitiba, é que a Sigma/Dataserv Informática recebe convidados e visitantes para assistir, durante a II Semana Sucesu/PR de Informática, suas novidades em computadores, equipamentos, sistemas e serviços, desde ontem e até domingo próximo.

Empresa predominantemente paranaense, situada há 11 anos e presidida por Eduardo Guy de Manoel, a Sigma/Dataserv busca uma surpresa para quem

for ao parque: apresentações diárias, das 17h às 20h, do "Sigma Jazz Group", conjunto formado pelos músicos paranaenses Fernando Montanari (piano), Maurici Ramos (bateria), José Antonio Boldrini (contrabaixo), Reamir Scarante (guitarra) e José Carlos Micelli (pistão). Eduardo Guy de Manoel, seu apaixonado pela música, montou a empresa, pela ideia do pianista Arthur Moreira Lima e Curitiba, abocanha hoje, com palestras durante a Semana, "Informática no Pital do Século XX", às 15h.

Sigma Jazz Group



Os músicos paranaenses Fernando Montanari (foto) (piano), Maurici Ramos (bateria), José Antonio Boldrini (contrabaixo), Reamir Scarante (guitarra) e José Carlos Micelli (pistão) integram o recém-formado conjunto "Sigma Jazz Group". Durante, para convidados especiais, o grupo se apresenta no Stand da empresa Sigma-Dataserv, na II Semana SUCE-SU/PR de Informática, no Parque Barigui.

Jornal do Estado – 29 de maio de 1987

Curitiba, sexta-feira, 29 de maio de 1987

Jornal do Estado



Depois de ser apresentado durante a Semana de Informática no Parque Barigui, o recém-criado "Sigma Jazz Group" começa a ser requisitado para diversas apresentações. E a primeira delas acontece hoje, no restaurante Cid do Clube Curitibaano, a partir das 21.30h. A apresentação será para convidados especiais e associados do clube. O Sigma Jazz Group que tem em seus pilares o mercado nacional é formado por experientes músicos paranaenses, tais como: Fernando Montanari (saxofone), Marici Ramon (bateria), José Antonio Boldrin (contrabaixo), Ramon Scarante (guitarra), José Carlos Mizelli (piano).

Almanaque

O ESTADO DO PARANÁ — 3

Sigma Jazz Group, o calor e o frio



Os músicos relacionados por um sonho em comum: tocar jazz.

Paravento. Anna Maria, está à um "ano" apenas. Anônimo. Eduardo Ouy do Maranhão. Está Maria da Mota, nome substituído, se destaca José Carlos Moreira que tornou-se jornalista no Curitiba por indicar os programas de Maria Mota. Com um salário de 100 mil reais está hoje em Curitiba. O jornalista e presidente da Sigma Jazz, Eduardo Ouy, também, acredita em seu futuro. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz.



Moreira.

O jornalista não tem mais nada de jornalista, e de jornalista, também, não tem nada. Mas não desistiu de sua carreira em Curitiba. A "Sigma Jazz" de um dos músicos e diretor dos trabalhos pessoais que estão surgindo. É bem possível que o grupo tenha sido formado. "O grupo não foi criado", assegura, confiante, Eduardo. Ainda assim, acredita de trabalhar de empresa de informações de Curitiba.

— Há o homem que criou o grupo de música jazz e de uma empresa musical em Curitiba e está se voltando para o lado de Curitiba para um projeto editorial, e está com o grupo de música. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz.



Sereno.

— Se o homem não criou o grupo de música jazz e de uma empresa musical em Curitiba e está se voltando para o lado de Curitiba para um projeto editorial, e está com o grupo de música. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz.

Esta história é só para dizer de uma história, ou seja, história de uma história. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz.

O jornalista não tem mais nada de jornalista, e de jornalista, também, não tem nada. Mas não desistiu de sua carreira em Curitiba. A "Sigma Jazz" de um dos músicos e diretor dos trabalhos pessoais que estão surgindo. É bem possível que o grupo tenha sido formado. "O grupo não foi criado", assegura, confiante, Eduardo. Ainda assim, acredita de trabalhar de empresa de informações de Curitiba.

referir ao músico e jornalista é o se destacando em Curitiba. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz.

— Há o homem que criou o grupo de música jazz e de uma empresa musical em Curitiba e está se voltando para o lado de Curitiba para um projeto editorial, e está com o grupo de música. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz.

Esta história é só para dizer de uma história, ou seja, história de uma história. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz.

O jornalista não tem mais nada de jornalista, e de jornalista, também, não tem nada. Mas não desistiu de sua carreira em Curitiba. A "Sigma Jazz" de um dos músicos e diretor dos trabalhos pessoais que estão surgindo. É bem possível que o grupo tenha sido formado. "O grupo não foi criado", assegura, confiante, Eduardo. Ainda assim, acredita de trabalhar de empresa de informações de Curitiba.



Baldoni.

— Há o homem que criou o grupo de música jazz e de uma empresa musical em Curitiba e está se voltando para o lado de Curitiba para um projeto editorial, e está com o grupo de música. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz.

Esta história é só para dizer de uma história, ou seja, história de uma história. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz. Ouy, o jornalista e presidente da Sigma Jazz.

O jornalista não tem mais nada de jornalista, e de jornalista, também, não tem nada. Mas não desistiu de sua carreira em Curitiba. A "Sigma Jazz" de um dos músicos e diretor dos trabalhos pessoais que estão surgindo. É bem possível que o grupo tenha sido formado. "O grupo não foi criado", assegura, confiante, Eduardo. Ainda assim, acredita de trabalhar de empresa de informações de Curitiba.

DISCOS

A volta por cima

Carmen Costa grava Tombamento pela Gramophone

A imagem da mulher coriôla de ciúmes à procura de seu homem nas ruas de São Paulo atravessa os anos num dos clássicos da música popular, *Ronda*. A casinha bucólica com brincos-de-princesa e andorinhas de verão lembrada por Elis Regina no show *Saudade do Brasil* e a popularíssima *Tá Chegando a Hora*, que serviu para a despedida de muitos artistas mortos, são três exemplos de sucessos vindos ao mundo pela voz de Carmen Costa, uma das artistas mais populares dos anos 40 e 50.

Com 71 anos de idade e há doze sem gravar nenhum disco — o último foi pela Continental, em 1979 —, a cantora sacode a poeira e dá a volta por cima, mostrando que continua mais ativa do que nunca. E é justamente em Curitiba que ela tem a chance de refrescar a memória dos programadores de rádio e TV, gravando *Tombamento*, pelo selo Gramophone, de Curitiba. "Nunca me cansei de recomençar", diz a artista. "Isso faz parte da vida."

O LP surgiu dos planos de reedição de um espetáculo acontecido no Rio de Janeiro nos anos 70, o que seria feito em Curitiba, com apoio da Secretaria da Cultura. Feitas as contas, concluiu-se que o orçamento era maior do que se imaginava, e o show não saiu. Amargando mais uma frustração, Carmen Costa não pestanejou nem pensou duas vezes quando sua amiga Lucimar Nicastro a convidou para gravar um disco.

Desafio lançado, a etapa seguinte foi sensibilizar os estúdios de gravação e trazê-los para o projeto. A Gramophone foi a primeira a se interessar pela proposta e logo tratou de comprar novas mesas de som para receber Carmen em grande estilo. Alvaro Ramos e Mara Fontoura, os proprietários do selo, se autodefinem como "músicos antes de tudo" e, depois, empresários e donos de gravadora. Por isso, não titubearam diante das dificuldades.

"Para conseguir a fita master completa, foram nove meses de trabalho e persistência", conta Mara. "Mas valeu a pena", completa.

Com arranjos de Sérgio Bianchi e Fernando Montanari, a dupla reuniu velhos sucessos

a números inéditos. Se, de um lado tem-se *Ronda*, *A Outra*, *Está Chegando a Hora*, *Carmelito* e *Quase*, os fãs de Carmen Costa também vão poder conhecer composições mais recentes da artista, como *La Lute et la Sabidá*, *Tennessee Waltz*, *Marilyn Monroe*, *Valeu a Pena* e *Tombamento*, de autoria de Beto Penada, Don Madri e Raul Jr., que dá título ao disco, em ritmo de samba rasgado. No conjunto da obra, verdadeira mistura fina: funk, samba, salsa e valsa.

Os realizadores do disco agora estão envol-



Carmen Costa: feliz com a gravação, ela não teme recomençar

tos com a segunda fase do projeto: conseguir com a iniciativa privada recursos para impressão e despesas de capas e encartes. E já sonham com os shows que se seguirão, depois de concluída essa última etapa de *Tombamento*. "Vai ser a glória", antecipa a artista, ao mesmo tempo que reclama de nunca ter tido essa oportunidade antes. "É claro que não podia vender discos. Não tinha onde anunciá-los", justifica.

A PRIMEIRA VEZ QUE CARMEN Costa enfrentou um microfone foi num programa de calouros em 1934, em Niterói. Determinada a ser cantora, tomou a barca e remou para o Rio de Janeiro. Conseguiu emprego como doméstica numa casa que, viria a saber depois, era de Francisco Alves, o ídolo dos brasileiros no final da década de 40. Certa

noite, durante um jantar oferecido a Carmem Miranda, a empolgada empregada encheu-se de coragem e cantou para o anfitrião e a convidada. Cuidadosa com o repertório, escolheu *Camisa Listada*, sucesso de Carmem Miranda, e *Pula Fogueira*, de Chico Alves. "Não tinha noção do que estava fazendo", comenta. "Só queria mostrar o que eu sabia fazer de melhor, que era cantar", recorda.

O que resultou daquele momento? Nada, pelo menos imediatamente. "No dia seguinte, voltei a lavar roupa, passar pano no chão, limpar os móveis", redime-se a intrépida empregada. Temporariamente, pois pouco depois formava dupla com Henricão, com quem viveu sete anos, autor do batismo artístico de Carmen Costa, até então "Carmelita".

Seu primeiro sucesso foi *Está Chegando a Hora*, cujos versos

*Quem parte leva
saudade de alguém
que fica chorando de dor*

ela rabiscou sem maiores pretensões num restaurante no Recife, para homenagear um casal de bailarinos mexicanos que se despedia. Recebida com entusiasmo pela plateia, a canção entrou para o repertório da dupla Carmen Costa e Henricão. No dia 31 de dezembro de 1941, ela apostava seus últimos tostões na melodia — desembolsou 600 mil-réis e pagou a gravação de 36 discos, destinados ao Carnaval de 1942. Com os pesados 78 rpm nas mãos, foi às rádios, caitunar. Em vinte dias, virou celebridade.

Em seguida, vieram muitos sucessos: carnavalescos. E, longe da folia, foi às paradas com *Obsessão*, *Quase*, *A Outra*.

Carreira em alta, Carmen casou-se com um americano, seu fã, e embarcou com ele para os Estados Unidos. Como o marido a queria em casa, longe dos microfones, tomou um ônibus e foi ser operária em Nova York, para cantar nas horas vagas. Entre idas e vindas aos EUA, passaram-se 26 anos. Há vinte ela aportou de vez no Brasil.

Aposentada com dois salários mínimos, paga as prestações de um imóvel do BNH no Rio. Mora com a filha e os netos e assume ser o homem da casa. Cantora e empresária de si mesma, Carmen não esconde a felicidade com o disco que vem aí. "É como se tivesse 20 anos outra vez", confessa. Com *Tombamento* nas mãos, pretende visitar as rádios e TVs, semeando. "Os frutos, colherei depois", diz, comovida.

ZECA CORRÊA LEITE

Música

Do acordeon ao piano, por acaso

46

Fernando Montanari faz parte de um conjunto cada vez mais restrito de intérpretes que podem ser chamados, sem dúvida alguma, de verdadeiros mestres da música. Ele não toca simplesmente. Ele interpreta com uma intensidade de sentimento que dificilmente encontramos em outros intérpretes. Cada obra que ele escreve para executar é marcada por uma dose profunda de intimidade entre ele e a composição. Assim, à medida em que o ouvimos, somos embalados e participamos, como cúmplices, de sua inspiração inesperada. Fernando nos faz viajar a cada nota musical que emite.

Nascido há 51 anos em Curitiba, foi ainda menino montar em Foz do Iguaçu com sua família. Fernando desde cedo se interessou por música. Aos 9 anos de idade costumava ir todas as quartas-feiras à noite a uma praça de Foz onde uma Banda de Música do Exército tocava marchinhas. "Minha paixão era o trombone de vara, tocado pelo Sargento Mamado", lembra o músico. Sua mãe, notando o interesse pela música, levou-o para conversar com o mestre da banda. Primeira decepção: o maestro achou que ele era muito novo para tocar um instrumento de sopro, como o trombone de vara. Nessa época era o auge do acordeon. O maestro sugeriu que a mãe do menino comprasse um. Mas Fernando não demonstrou nenhum interesse.

Na trilha dos sons

Sua família se muda novamente. Para Barracão, na fronteira com a Argentina, "uma cidade que lembrava o velho oeste americano", comenta. O pai trabalhava numa empresa de caminhões. Sabendo da paixão do filho pela música, pediu para um de seus motoristas que estava de passagem pelo Rio Grande do Sul trouxesse um acordeon. "Fiquei surpreso quando vi aquele acordeon vermelho de oitenta baixos, semi-profissional, novinho, ainda cheirando cola". Naquele dia Fernando pediu para não ir à escola e ficar tocando. Com ar descontente sua mãe concordou e saiu para o colégio onde lecionava. Ao voltar para casa, ouviu os primeiros acordes musicais. Com ouvido afinado, Fernando tentava tocar algumas músicas que ouvia no rádio. Ciente da facilidade do filho para a música, sua mãe o manda para Curitiba, à casa de uma tia, para estudar. Fernando estuda durante oito meses acordeon, com Grêmio Monastier, na Avenida Iguaçu, e faz sua primeira audição no antigo Interamericano, onde hoje se encontra o prédio da loja Garcez. Ainda menino, sente-se sozinho e volta para perto dos pais já instalados em União da Vitória, no Paraná. Com apenas 12 anos, costuma estudar sozinho, e com os conhecimentos que adquiriu, começa a dar aulas particu-

lares, reunindo cerca de oito alunos. A grande descoberta musical surgiu com ajuda da mãe que o inscreveu para participar de um programa de audição na Rádio União. Aos 12 anos, tímido, Fernando foi praticamente empurrado pela mãe e acabou recebendo o prêmio de melhor instrumentista. Gostou e resolveu participar no final de semana seguinte. Ganhou novamente. Premiado durante quatro domingos consecutivos foi convidado para trabalhar na rádio, que ninguém queria participar. Ficou na Rádio União até a inauguração da Rádio Colômbia, de Porto União, em 1956, quando foi convidado por Francisco Holanda, diretor artístico, que o acompanhava em paradas com seu violão nos bailes, para ser diretor musical.

Piano, o inesperado

Em seguida veio para Curitiba, em 1960, instalando-se definitivamente e decidido a se dedicar à música. Este em contato com estudantes, tocando no Centro Cultural Hugo Simas e na Casa do Estudante Universitário, onde conhece Micelli, com quem toca em parceria até os dias de hoje. Até então sua viagem musical restringia-se ao acordeon. Sua vocação pelo piano ainda não fora descoberta. Antes de descobrir o piano, Fernando participou do programa "Posição da Fortuna", apresentado pela Rádio Clube Paranaense, no salão do Curitiba Futebol Clube, aos domingos pela manhã. Tocou com seu acordeon em várias orquestras e boates. Fernando inaugurou o restaurante do Aeroporto Afonso Pena, onde tocou durante oito meses e teve a oportunidade rara e única de ser empreendido pelo presidente João Getart, quando passou por Curitiba num voo noturno. Foi numa dessas suas passagens pela vida noturna, quando trabalhava no King's Club, que começou a "brincar" com o piano. "Eu aprendia a tocar um pouquinho nas horas de folga, mas sem compromisso", diz com modéstia. Ele mesmo não tinha consciência dessa sua habilidade. Num simples debruchar sobre o teclado, inesperadamente se transformou na alma dos arranjos e interpretações. Em 1963, foi convidado a trabalhar na TV

Paraná, Canal 6, fazendo a parte musical, trocando de vez o seu acordeon pelo piano. "Não foi fácil", conta Fernando. "Tive seis meses de aula com um pianista argentino. Minha maior dificuldade era adaptar o peso das mãos para o teclado do piano". Com um ouvido afinadíssimo, conseguiu se acostumar e não parou mais. Na televisão fazia arranjos e acompanhamentos musicais. À noite tocava nos bares. "Nunca trabalhei em menos de dois lugares" diz, rindo. Trabalhou na boate "Jane II", formando o quinteto "Sambaton", com Micelli, e chegou a gravar um disco, em São Paulo, "Fernando e seu quinteto". Nessa época o quinteto tocava no Santa Mônica. Encerrando as atividades no Clube, o conjunto se dissipou. Fernando foi convidado, em 1976, por um amigo uruguaio para tocar no "Bangalô", uma casa de tangos e boleros, em Santa Felicidade. Deixou a casa para tocar no Hotel Del Rey e dali foi para o Piano Bar da Galeria Schaffer. Deixou a casa para complementar o setor musical do Hotel Slaviero, em 1982. Como pianista, Fernando Montanari estudou em São Paulo, em 1985, num curso intensivo de didática musical, no Centro de Aperfeiçoamento Musical do Zimbo Trio, aos domingos, como professor da FACE, que custeou o curso durante um ano. Sempre ligado a todas as tendências e ritmos musicais, mostrou o clube do Jazz, há quatro atrás, com alguns frequentadores das noites de Jazz e entusiastas da música. Patrocinados pela Sigma Datasterv, proceda em seis meses a montagem



Montanari: versátil em todos os ritmos

de um novo quinteto, o "Sigma Jazz Group". Nessa época escreveu mais de trinta arranjos em Jazz. Também tocou muito nos carnavais, nos dois últimos anos, no Clube Curitiba. "Tive que parar por um problema de hiperemulabilidade nos ouvidos", diz o pianista. Seu problema é o contrário do surdo. Ele ouve demais. Ecilético, teve incursões musicais na Camerata Antiga de Curitiba, na Banda da Polícia Militar, além de ter feito durante três anos consecutivos o Festival de Música do Colégio Positivo. Renovando a programação musical do Hotel Slaviero, Fernando divide as noites de "mainstream jazz", gênero de jazz tradicional, nas quartas-feiras, com o contrabaixista inglês Ian Gilles, e o seu grande amigo e companheiro Micelli, trompetista. Já às sextas-feiras prestigia a boate-nova, interpretando nomes ilustres, como Tom Jobim, Francis Hime, Carlos Lyra, dentre outros. Fernando reuniu alguns de seus momentos mais marcantes num disco oferecido pelo Hotel para os seus hóspedes, com interpretações de LeGrand, Barry, Jobim e outros. "Gosto muito de interpretar canções de outros compositores", diz o pianista que coloca toda sua sensibilidade e emoção em cada música que executa. ♦

INFORME

Restaurantes em hotéis com boas opções aos curitibanos

Os restaurantes em hotéis já estão sendo considerados as melhores opções em termos de gastronomia, em Curitiba. Estes locais oferecem grande variedade de alimentos, bons serviços, tornando o hábito de comer também um agradável momento de descontração. Duas boas

opções, em Curitiba, são o restaurante Le Doyen, do Slaviero Palace Hotel, que oferece além de música ao vivo um cardápio de primeira, e o Entrecôte Grill, do Braz Hotel, que oferece almoço executivo e aos sábados o tradicional prato do litoral, o barreado.

Boa música toda semana

Quarta-feira é dia de conferir o que existe de melhor no jazz no restaurante Le Doyen, do Slaviero Palace Hotel. Sempre a partir das 20 horas, estão lá os melhores músicos de Curitiba como Fernando Montanari ao piano; J.C. Miceli, no trompete; Ian Gillies, no contrabaixo; e Rosália, no vocal.

Mas a música não fica só nisso no Slaviero. Sexta-feira é a vez da bossa nova. Desta feita com Marinho Gallera (violão/voz) e Fernando Montanari (piano).



Eduardo Schade

Miceli, Rosália, Fernando e Ian

Feijoada no Slaviero



O maître Nereu, no Le Doyen, garante o bom atendimento

Aos sábados a feijoada do Le Doyen, do Slaviero Palace Hotel, é a melhor opção para o curitibano que já começa a sentir os primeiros indícios de frio. Aliás, o Le Doyen tem boas opções a semana inteira, como na quarta-feira, com o melhor do jazz e às sextas bossa-nova com Marinho Gallera ao violão/voz e Fernando Montanari ao piano.

Barreado aos sábados na "Boca"

Sábado é dia de bar-

Música

Jazz reúne apreciados

Semanalmente, os apreciadores do velho e bom jazz, têm encontro marcado. Liderando a equipe, Fernando Montanari leva encanto com o seu piano.

"O jazz possivelmente não mudou, apesar de sua variedade através do som de seus instrumentos, sendo que os mais experientes têm vontade de experimentar com técnicas novas. É a complexidade e pontuação, cujo resultado muitas vezes surpreende pela capacidade dos músicos no que diz respeito a improvisação e harmonia dos instrumentos utilizados". Esta definição é do pianista Fernando Montanari, que integra o quarteto respectivo pelo "Jazz no Slaviano" - uma programação muito especial, que acolhere todas as quartas-feiras, das 22h às 23h, na restaurante Le Deyre, do Slaviano Palace Hotel, há mais de quatro anos.

Segundo Afenir Lopes, da diretoria do Slaviano Palace Hotel, "no mesmo tempo em que proporcionamos uma agradável opção aos nossos clientes também estamos co-

tribuído com o incentivo ao artista pianista, já que, de momento, o Slaviano Palace Hotel, ainda não possui um espaço, está desenvolvendo um projeto de estudo cultural abrangendo outras áreas, além da música, e que serão concluídas ainda este ano.

UM AUTODIDATA

O pianista Fernando Montanari veio há mais tempo no Slaviano. Há 11 anos que apresenta-se aos visitantes de Le Deyre, no Almirante do Brasil, de segunda-feira a sábado. Além da programação especial de jazz, ele dedica todas as noites de sexta-feira para a bossa nova, acompanhada de Mariano Galera. Nos outros dias, o repertório é variado.

Autodidata em música. Montanari começou a tocar acordeão com nove anos de idade. Sentiu necessidade de mudar para o piano, aos 19 anos, quando passou a trabalhar em uma indústria. Não recebeu algumas aulas de música, mas aprendeu a tocar o instrumento por si próprio, graças ao autodidatismo e a dedicação, virtudes que nunca lhe falaram.

Após dois anos, o pianista vem trabalhando com muitos músicos, incluindo o guitarrista "Jamba-Tum", com quem fez muitas apresentações na década de 60, chegando inclusive a gravar um LP em 1966, com uma seleção de músicas internacionais. E foi gravado um disco há cinco anos, em parceria com outros músicos. Além do piano, Montanari também tem experiência de 18 anos com violão, mas sempre para trabalhos de estúdio.



Em destaque no jazz, o mais novo integrante do conjunto Le Deyre, Rosália de Paula Macedo.

cores do estilo

ado com a pureza e o tradicionalismo do ritmo.

Outro músico do "Jazz no Slaviano" é José Carlos Mionil (guitarra), dos Quilés (contrabaixo) e Rosália de Paula Macedo (violão). Apresentam o jazz no Slaviano há mais tempo e uma tradição no local, reunindo músicos apreciados. Desde este ano, além de sobressair os repertórios práticos da música internacional clássica pelo Le Deyre, podem ouvir o talento de músicos realmente experientes e versáteis. Trata-se da melhor opção, em Curitiba, depois que foi extinto o Clube do Jazz.

Segundo Afenir Lopes, da diretoria do Slaviano Palace Hotel, "no mesmo tempo em que proporcionamos uma agradável opção aos nossos clientes também estamos co-

tribuído com o incentivo ao artista pianista, já que, de momento, o Slaviano Palace Hotel, ainda não possui um espaço, está desenvolvendo um projeto de estudo cultural abrangendo outras áreas, além da música, e que serão concluídas ainda este ano.

UM AUTODIDATA

O pianista Fernando Montanari veio há mais tempo no Slaviano. Há 11 anos que apresenta-se aos visitantes de Le Deyre, no Almirante do Brasil, de segunda-feira a sábado. Além da programação especial de jazz, ele dedica todas as noites de sexta-feira para a bossa nova, acompanhada de Mariano Galera. Nos outros dias, o repertório é variado.

Autodidata em música. Montanari começou a tocar acordeão com nove anos de idade. Sentiu necessidade de mudar para o piano, aos 19 anos, quando passou a trabalhar em uma indústria. Não recebeu algumas aulas de música, mas aprendeu a tocar o instrumento por si próprio, graças ao autodidatismo e a dedicação, virtudes que nunca lhe falaram.

Após dois anos, o pianista vem trabalhando com muitos músicos, incluindo o guitarrista "Jamba-Tum", com quem fez muitas apresentações na década de 60, chegando inclusive a gravar um LP em 1966, com uma seleção de músicas internacionais. E foi gravado um disco há cinco anos, em parceria com outros músicos. Além do piano, Montanari também tem experiência de 18 anos com violão, mas sempre para trabalhos de estúdio.

A NOVA INTEGRANTE

No início deste ano, mais precisamente em fevereiro, o grupo passou a contar com uma nova integrante para fazer o vocal. Trata-se de Rosália de Paula Macedo, que até então nunca havia cantado profissionalmente. Ela recebeu grande incentivo de sua professora de Fisiologia da Voz, Ilva, da Escola Laudete, onde estuda há cerca de um ano.

Mesmo sem ter experiências anteriores, Rosália vem mostrando um excelente desempenho. Já está bem adaptada ao grupo, porque sempre gostou de jazz e domina bem a língua inglesa, o que facilita a interpretação de músicas estrangeiras. Além de exercícios de voz, ela também começou recentemente a aprender piano, com o próprio Fernando Montanari, responsável pelo seu ingresso no "Jazz no Slaviano".

Mas, as novas integrantes não impedem que continue a crescer com eficiência sua profissão de bancária, a qual vem se dedicando há muitos anos.

CONTRABAIXO

Por sua vez, Jan Quilés, que natural de Manchester (Inglaterra), começou tocando piano aos 14 anos, na sua cidade natal, onde animava bailes. Mas, quando completou 21

Gazeta do Povo – 01 de dezembro de 1995

40 ANOS DE JORNALISMO

DINO ALMEIDA

INFORMA

ADEUS, AMIGO ELIAS!

•• A cidade perdeu uma de suas pessoas mais queridas, Elias Derviche. Deixou viúva D. Elvira Laffitte Derviche, os filhos Egle, Luciano e Estani, além de netos, neta, netos e bisnetos. D. Elvira Laffitte Derviche, juntamente com sua irmã D. Marina Laffitte Chianetti (Sra. Ruy Paffincci), de inextinguível memória, foram, durante muitos anos, as grandes modistas e chapéleiras do Paraná.

•• A D. Elvira, filhos e netos, além de bisnetos, os sentimentos da colônia D. A. Inferna.

COISAS QUE MARCAM

- 1) — O casório de minha amiga Maria Silveira C. D. Coleta (Deir Jéia)
- 2) — A competência do advogado Tobias de Macedo.
- 3) — O profissionalismo do empresário Wilson Berto.
- 4) — A amizade de D. Maria — Bero, Portuguesa Adega do Marquês
- 5) — O dinamismo do empresário João Bezerra
- 6) — A competência profissional de Carlos Cada, diretor da Encol.

A-G-E-N-D-A

Comemoração aniversário Jorge Claudio F. Tostmann em Porto Paulo Chiarami, Claudio Siviero (até Grupo Slaviero), a família Faria Melo Coma.

TURMA 1950 (IE)

Professores do Instituto de Educação do Paraná, turma 1950, vão se reunir no Hotel Van Der Oost para comemorar

ATLETAS EM CADEIRA DE RODAS

•• Realizam-se em Buenos Aires, de hoje a 12 de novembro, os Jogos Panamericanos sobre Cadeira de Rodas — para portadores de deficiência física. Esses jogos selecionarão atletas para as Olimpíadas — em agosto de 1996, em Atlanta, Estados Unidos.

•• A equipe brasileira de atletas em cadeira de rodas é formada por dez atletas, sendo cinco de Curitiba, inclusive o técnico Ilmedito Rodrigues.

•• A ala masculina é formada por Luiz Aguiar e Carlos Araki. O feminino por Sueli Beser, Maria Luiza Passos, que contou com o apoio da Paraná Esportes (recebendo uma cadeira de rodas própria para a prática de tênis de mesa). Tem também a atleta Sônia Oliveira que está sendo patrocinada pela Guarnilha, que doa uma cadeira de rodas especial e está custeando um técnico particular. A Guarnilha é uma das primeiras empresas a acreditar na capacidade do esporte para deficientes físicos.

•• Esta viagem conta com o apoio da Abradecar — Associação Brasileira de Desportos sobre cadeira de rodas.



•• a Pantanal é uma das companhias aéreas com maior aproveitamento nos vôos para Porto Seguro. Agora está sendo ligada aos sistemas Gabriel e Sabre. A companhia aérea estará assim interligada com o mundo todo, com atendimento nas 24 horas do dia.

•• Falando em Porto Seguro, o movimento é tanto para aquele recanto turístico do Nordeste, que seu aeroporto está sendo ampliado e completamente remodelado. Permitindo inclusive o pouso de aeronaves do tipo Boeing 767.

•• G-e-n-i-a-l e marcante a interpretação do pianista Fernando Montanari, no rest. do Hotel Slaviero, tocando as músicas "Melodia Imortal" (Eddy Ducchin) e o "Noturno N.º 5" (Chopin). Aplaudi de pé!

Círculo Militar do Paraná - 1997

INFORMATIVO OUTUBRO/97

CÍRCULO MILITAR DO PARANÁ

6

HAPPY HOUR

Todas as quintas-feiras, você poderá passar momentos agradáveis, pois o clube lhe oferece mais esta opção de lazer. Das 17:00 hs as 22:00 hs, em companhia do "FERNANDO MONTANARI TRIO", que tem o Fernando ao piano, José Boldrini ao baixo acústico e o Hélio Castro na bateria, você curte uma música de 1ª linha, como: jazz, música popular norte-americana, bossa nova e muitos outros ritmos. Venha e traga os seus amigos, com certeza todos gostarão.



Música instrumental de ótima qualidade com Fernando Montanari Trio, todas as quintas-feiras.

BPW

BUSINESS PROFESSIONAL WOMEN
ASSOCIAÇÃO DE MULHERES DE
NEGÓCIOS E PROFISSIONAIS DE
Curitiba

• Agradecemos à parceira **NEUSA CRISTO** - Diretora Presidente do Sítio de Pesca e Combate ao câncer de Curitiba de BPW-Curitiba, pela participação e organização do **CORAL BOLIN DO BOZANO** em a noite de **MARGARETHA TARDUZZO** no dia 22 de novembro. O coral é formado por um grupo de 30 bailarinas core.

Agradecemos também pelo apoio do grupo **ALMA DE SÓCIA**, que realizou no evento **CORAL PARTY**, em comemoração à entrada do Bolin no dia 28 de novembro, no Espaço Curitiba.



• Agradecemos à brilhante apresentação da pianista **FERNANDA MONTANARI** no espetáculo - piano BPW-Curitiba.

FOI NOTICIA

A participação da presidente da BPW-Curitiba, **Suzana Slavov** e devida na reunião com o Sr. **HELIO GASLER**, Sr. Prefeito de do Paraná, no salão da UF. Em mesma data participaram do jantar de confraternização das companhias da BPW, local, sob a presidência de **FRANCISCA KAMINSKI**.

VEM POR AI

Do 13 de dezembro, às 20:00 horas, no Canal de Música, realizo do pianista **JOSE FARIA PERGOTO**.

A convite da jornalista **JURIE GARNASCIALLI**, a BPW-Curitiba participa como patrocinadora evento.

A festa será realizada para a Associação **Europe Women do Paraná**.

ESPAÇO DA SÓCIA

Realizamos o importante show de **REGINA DE OLIVEIRA SOUZA** BAIRO, LAVA ROS, **DONISA MESELE CARVALHO**, **ANA FONSECA**, no organização do evento de BPW-Curitiba.

Compartilhamos as ideias **LUCIANE WANZELLA** e **MICHELE VICENTINI**, do **Viva & Viva**, pela criatividade e colaboração no evento **Coral Party**.

Comunicamos que no dia 13 de dezembro, às 20:00, as 300 dançarinas de cabê: **SIMIA SIMÕES** e **IVANO COLLIN** estarão se apresentando no Teatro Fernando Montenegro. Cartões antecipados no valor de R\$ 10,00. Mais informações: (41) 9995-0011 e 224-4888.

Rua Dr. Domingos, 227 - 2º andar - Sala 207 - CEP 81220-000 - Curitiba
Fone: (41) 224-7878 - Fax: (41) 224-7878 - E-mail: bpw@bpw.org.br

Sedução, música e dança em ritmo *caliente*

Os aromas da música e da dança latina têm encontro marcado, na polêmica noite, em Curitiba. A Cia Latina's, formada por uma orquestra e um grupo de dança, vai apresentar um repertório de músicas latinas na primeira Noite de Dança Latina de Curitiba. No evento, além de dança, o público vai conhecer o talento de mais nove músicos formados no Paraná, especializados em tangos.

A orquestra da Cia Latina's foi organizada pelo músico e bailarino Walter Sochi, especialista em música e dança latina e seculares. Diretor e coordenador da Cia Latina's há mais de dez anos, Sochi é um dos pioneiros de dança latina no Paraná e já ministrou aulas em vários países da América Latina e em outros Estados brasileiros. A orquestra é formada por dez bailarinos e uma orquestra de sete músicos.

Uma das principais atrações da orquestra é a presença de dois funkcionistas, **Agustín Berrón**, que há 40 anos toca no Brasil, Argentina e Uruguai e **Alexandro de Nolas**. Também integram a orquestra, **Arturo Taranini**, no baixo acústico, o violonista **Rogério Krieger**, o pianista **Fernando Montanari**, o violonista **Wladimir Berrón** no Violão e o cantor **Bartolo Papulomano**.

Entre as músicas selecionadas haverá versões instrumentais e outras cantadas. O diretor ressalta que a maioria das versões cantadas são de tangos mais populares. Entre os repertório, ele salienta que a orquestra vai tocar *El día que me quieras*. **M) Rosana Aires**

Querido, Por uma Cabeça, Le malin Luc e Milonga Jovem.

O público que gosta de dançar e ouvir a música latina não tem opção em Curitiba, além do espaço do público. E o complemento, que, além de tangos, boleros, mambo, samba e habanera também serão dançados.

Na Noite de Dança Latina, também haverá uma apresentação de bailarinos da Cia Latina's. "Mas o principal é que as pessoas possam participar, dançando a noite toda", afirma.

A Noite de Dança Latina será na primeira quinta-feira, no Restaurante **Joséato**, em Santa Felicidade, a partir das 21h30. Ingressos a partir de dez reais. Informações pelo telefone (41) 242-1966.

Gazeta do Povo – 26 de junho de 2002

Jazz Brasil

Dia 28 de junho às 21h

Selma Baptista
Fernando Montanari
José Antonio Boldrini
Maurici Ramos

Música e Cultura
você encontra no Caderno G

Produção: José Antonio Boldrini
Direção: César da Fonseca

Ingressos:
Assistentes do Gazeta do Povo, comentaristas,
dependentes e estudantes - R\$ 5,00
Não dependentes - R\$ 10,00

SESC da ESQUINA
Av. Visconde de Guarapuava, 868

Clube do GAZETA DO POVO

Jornal de Londrina – 21 de maio de 2001

Jazz de qualidade no Country

ANDRÉ TOTTENE ESPECIAL PARA O JL

Exatamente um ano depois, a banda curitibana Original Jazz Combo retorna a Londrina para mais uma apresentação no "Jazz in Country", no Londrina Country Clube, hoje às 22 horas. Desde sua primeira apresentação na cidade, o grupo passou por duas mudanças significativas.

A primeira foi no estilo musical, que passou do jazz tradicional para o combo que se tocava em Chicago e Nova Iorque nos anos 30. Foi nessa época que a improvisação coletiva do jazz cedeu espaço aos arranjos com uma proposta musical elaborada e parte musical escrita. O combo foi o embrião, fruto da fusão rítmica do jazz com a sofisticação harmoniosa das orquestras, que permitiu na década seguinte o nascimento das primeiras Big Bands.

A palavra combo é um nome genérico para qualquer combinação instrumental, mas acabou ficando associada a pequenas formações jazzísticas. "Utilizamos toda a sonoridade e os arranjos daquela época. O combo tem a musicalidade de uma Big Band, só que com um grupo menor", explica Arthur Ávila, coordenador do grupo.

A outra mudança está na instrumentação. Para adequar a banda ao combo, foi acrescentado mais um instrumento de sopro: o saxofone, tocado por Paulo Branco, vencedor do prêmio Saul Trompete de melhor instrumentista. A bateria agora é comandada por Maurici. O restante do grupo con-

tinua o mesmo. O maestro Fernando Montanari é o arranjador da banda e um virtuose do piano, Boldrini (baixo), Rodrigo Leitum (trompete) e Ana Toledo (vocal). Formada em canto pelas Escola de Belas Artes de Curitiba, essa soprano possui uma presença de palco marcante, graças a seu timbre agudo e sua experiência teatral.

Seu talento lhe valeu um convite para atuar no musical "O Beijo da Mulher Aranha", dirigida por Wolf Maya e estrelado pelos atores Miguel Falabella e Cláudia Raia. Ela já está em São Paulo e os londrinenses terão o privilégio de ouvi-la pela última vez, pois o show deste sábado será sua última apresentação na Banda.

Além da Original Jazz Combo, a noite "Jazz in Country" terá mais atrações. Durante o show, haverá uma apresentação com o "Top in Teps" Hélio Barbosa, demonstrando a técnica do sapateado ao estilo dos músicos americanos. E depois do show o jazz continua, dessa vez com os integrantes do Londrina Jazz Club.

O grupo surgiu o ano passado com o objetivo de digitalizar os acervos pessoais dos 12 associados do Clube. Até o momento já foram digitalizadas mais de 4 mil das 12.400 músicas disponíveis e parte desse acervo será tocado no sábado. Os ingressos custam R\$ 5,00 para sócios e R\$ 10,00 para não sócios. Mais informações pelo telefone 327-4741.

Eventos Diversos

4º Congresso Fundação
Otorrinolaringologia – 2004

Restaurante Alberto Massuda

Cerimônia de Abertura

Abertura oficial,
com Happy Hour ao som de jazz:

Fernando Montanari
Jazz

dia 18 de agosto
às 18h30

Espaço Jazz
Área de Exposições



**As melhores bandas
de Jazz, Bossa Nova
e MPB agora estão no
Espaço Gastronômico
Alberto Massuda**

| | |
|--|--|
| <p>Quarta-feira Orquestrada e MPB Billy Sax Leandro Lago Zaleco Viôdo A partir das 20h</p> | <p>Quinta-feira Piano e Trompete Gebran Sabbag Saul Trumpet A partir das 20h</p> |
| <p>Sexta-feira Jazz Saul Trumpet F. Montanari J. A. Boldrini e Cris A partir das 20h30</p> | <p>Sábado MPB e Bossa Nova Cristine El Tarran Fernando Montanari J. A. Boldrini A partir das 21h</p> |

Funcionamento: segunda e domingo das 19h às 24h - informações: (41) 3076-7302
WWW.ALBERTOMASSUDA.COM.BR



The International Women's Club of Paraná
Associação das mulheres estrangeiras do Paraná

**LET THE MUSIC TOUCH
YOUR HEART**
Deixe que a música toque
seu coração.



**AND
REACH THE CHILDREN**
para alcançar as crianças

Show beneficente em prol do Hospital Erasmo Goertner
Com
Sherrie Robinson

Jazz Piano: Fernando Montanari Piano Clássico: Sumiko Hasegawa
Trumpet: José Carlos Moell Contra-Baixo: Ian Gilles
Coral de Crianças Internacional

Domingo 08 Dezembro 18h
Teatro da Reitoria

R\$ 10,00 adulto Ingressos/ Info: 322 22 77 R. 148 ACH
5,00 crianças menores de 12 anos

**MONTANARI
JAZZ BAND**

**VOCALIS
SELMA & LUIZ**



**SANTA MÔNICA
CLUBE DE
CAMPO**

Full Jazz Hotel

Temporada de dois anos com inclusão fixa no cardápio do restaurante

hip-hop. No final do anos 80, muitos músicos de hip-hop trabalharam no estilo jazz rap, entre eles, Gang Starr, The Roots, A Tribe Called Quest, e Nas. Ainda na década de 80, outros músicos tiveram a inspiração do jazz, sobretudo o jazz funk. Em meados dos anos 90 e início de 2000, os músicos da Downtempo, St. Germain, DJ Takemura, Perry Hemus, Jazzanova, Nicola Conte e outros começaram a mergulhar profundamente no jazz.

Fernando Macedo e Fernando Montanari

RECYCLE THE PLANET
NU JAZZ
 NU JAZZ SESSIONS
 ART · MUSIC AND ENTERTAINMENT

"Jazz é a arte do improviso."
Fernando Macedo

Outros eventos

SANTA BARBARA COUNTRY CLUB

CONVITE

O Santa Bárbara Country Club tem a grata satisfação de convidar os seus associados e suas excelentíssimas famílias para o baile que fará realizar no próximo sábado dia 30 do corrente, em sua sede social.

O presente convite é extensivo aos sócios dos clubes Curitibaano, Thalia e Graciosa.

Orquestra: Fernando e seu conjunto.
Reserva de mesas: Fone: 4-9059

A DIRETORIA

Jornal classificado Julgado

Nel sabara, ao Hlo, zelos,

Decl Julgnd, tituida

Dantia Gilberto

e estudo dos Reis

atribu rosta pa palavra

RESTAURANTE

Le Doyen

• ALMOÇO E JANTAR AO SOM DO PIANO DE FERNANDO MONTANARI

SLAVIERO PALACE HOTEL

Rua Gen. Alencar Guimarães, 50 - Fone: 222-6722
Com estacionamento



Macamba

RESTAURANTE

Avenida Paraná, 1250 Fone: 53-1963 - Curitiba - Paraná

Todas as noites jantar com música do conjunto de "FERNANDO MONTANARI" e COZINHA INTERNACIONAL

Almoço aos domingos.

Av. Paraná 1250 - fone 53-1963

NOVO E MODERNO

Restaurante "CAVERNA IMPERIAL"

(Agora sob nova e competente Direção)

Maravilhosos JANTARES DANÇANTES com FERNANDO MONTANARI e seu tradicional Conjunto Musical. Diariamente a partir das 19 horas, até as 2 da madrugada.

— CARDÁPIO A LA CARTE - COSINHA INTERNACIONAL —

Rua 15 de Novembro, N.º 957
SAO JOSÉ DOS PINHAIS

DON KI - CHOPP

— Restaurante Dançante —

DIARIAMENTE DAS 18,00 ÀS 3,00 HORAS

Aquele Chopp
Aquele Som
Ouça e Dance

QUARTETO - FERNANDO MONTANARI

Rua XV de Novembro, 1585
SAO JOSÉ DOS PINHAIS — PARANÁ

Paris em Curitiba

Inegavelmente, Curitiba já possui um pedacinho de Paris com a reinauguração do Le Doyen, o restaurante do Slaviero Palace Hotel. Após quatro meses de portas fechadas, reabriu encantando os convidados de Renato Campos para a première, na base de um jantar sofisticado e primoroso. Ambiente parisiense, inclinado para o moderno com toques leves de Washington Firza, a cozinha está sensacional e o serviço perfeito. Fernando Montanari e seu piano embalam os jantares, e uma chuva de 5 estrelas é bem merecida à nova opção gastronômica da cidade. Mercê pelo convite.

Jazz bem paranaense

★★ Conforme antecipei em primeira mão, semana passada, agora revelo o nome do mais novo grupo musical da city: é o "Sigma Jazz Group, composto por profissionais de gabarito aqui da terra. São eles Fernando Montanari (pianista, que está diariamente no Slaviero Hotel), Mauricio Ramos (bateria), José Antonio Boldini (contrabaixo), Reamir Scarante (guitarra) e o pistonista José Carlos Micelli.

★★ O novo grupo (que foi assunto no intervalo do último "Fantástico" da Rede Globo) é patrocinado pela Sigma/Dataserv, empresa que há 11 anos atua na área de informática.

★★ Os músicos, aliás, estão mostrando seu trabalho para convidados muito especiais, no estande de seu patrocinador no Parque Barigui, na II Semana Sucesso - Pr de Informática.

Gazeta do Povo

Coisas que marcam

- 1) O dinamismo de Yuli Tarchenco, cônsul da Ucrânia no Paraná.
- 2) A competência profissional de Hélio Freire.
- 3) A amizade de Rosil Lago (sra. Ismael Lago).
- 4) - O talento de Fernando Montanari
- 5) - O profissionalismo de Claudionor Carvalho.

PRODUÇÕES

LP – A Música Maravilhosa do Slaviero Palace Hotel



Lado A:

1. Summer of 42 (M. Legrand)
2. Ready to take a chance again (C. Fox - N. Gimbel)
3. Wave (A. C. Jobim)
4. It's impossible (S. Wayne – A. Manzanero)
5. As time goes by (H. Huppeld)

Lado B:

1. Somewhere in time (J. Barry)
2. L'amour est bien plus fort que nous (M. Legrand)
3. Triste (A. C. Jobim)
4. What are you doing the rest of your life (M. Bergman – A. Bergman – M. Legrand)
5. Satin doll (Strayhorn – Mercer – D. Elligton)

Produção: Raul d'Almeida

Técnico de Gravação: Rogério Freitas

Direção de Estúdio: Rodi Camargo

Mixagem: Rogério-Rodi

Arranjos e teclados: Fernando Montanari

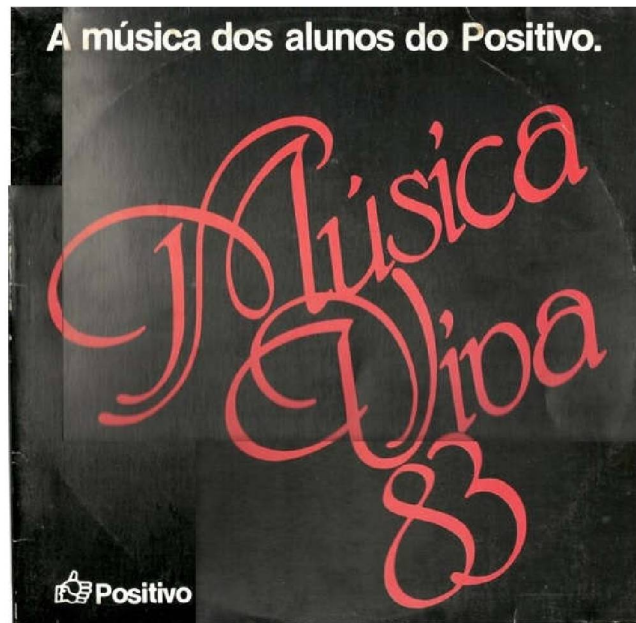
Participação:

Contrabaixo – J. Boldrini

Bateria, percussão e violão: J. Gomes

Gravado nos estúdios AUDISON – Curitiba-PR – 1989

LP A MÚSICA DOS ALUNOS DO POSITIVO



LADO A

1. Madrugada (Conjunto Prisma)
2. Estrela (Daniela e Danielle)
3. Lumen (Grupo Lumen)
4. Salada de urtigosa (Conjunto Tutankamon)
5. Cheiro de vida (Valéria Mendonça)
6. Trote (Conjunto Pé de Moleque)
7. Fantasia (Grupo Sertanópolis)
8. Brasil Especial (Edno F. da Silva e Silvio Cezar Tonelli)

LADO B

1. Terra (Vania e Rosane)
2. Sonho de Verão (Joseane e Fernando)
3. Magia (Altair e Marcello)
4. Deu rock no jardim (Fernando e Fernando)
5. Correntes (Grupo Sertanópolis)
6. Cheiro de Vida (Conjunto Momento Arte)
7. Contraste (Grupo Tatibitati)
8. Fabiana (Conjunto Preto e Branco)

Ficha Técnica:

Direção Musical: Fernando Montanari

Produção Fonográfica: S.A. Educacional Positivo

Gravado nos Estúdios AUDIOSOM/Curitiba. 1983

LP SUCESSOS PARA DANÇAR - 1984
 FERNANDO MONTANARI E SEU QUINTETO



LADO A

1. A praia (J. Var, Wetter P. Barouh)
2. Il Mondo (Mechia, Fontana, Pes)
3. Coimbra (Raul Ferrão e J. Galhardo)
4. Dio, come ti amo (Modugno)
5. Sentimental demais (J. Amorim e. Gouveia)
6. Trumpet cha-cha-cha (Billy Mure)

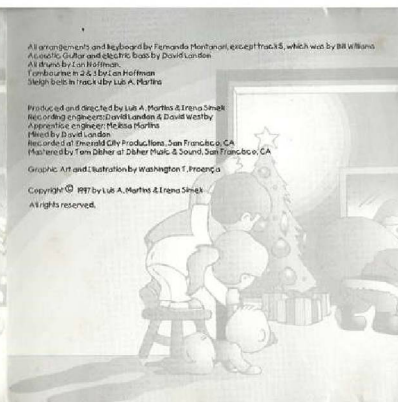
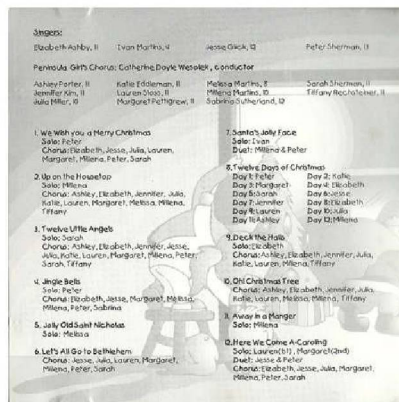
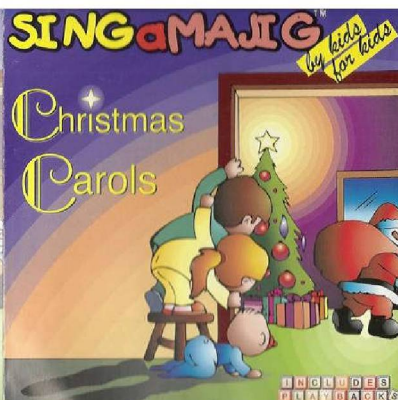
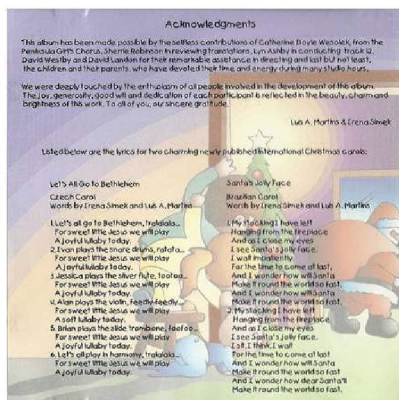
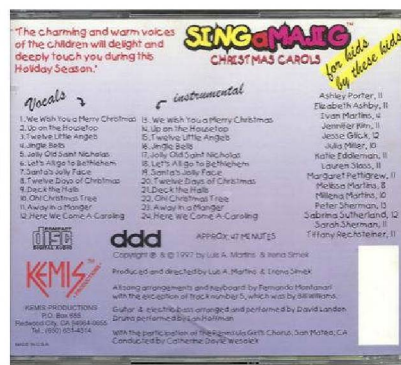
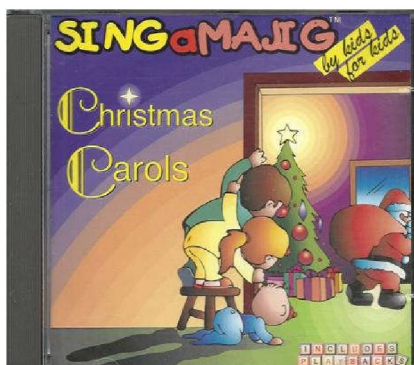
LADO B

1. Yesterday (Lennon e McCartney)
2. Capri c'est fini (Hervé Villard)
3. Io que non vivo (Senza te) (Donnagio e Parlavicini)
4. Maria Elena (Lorenzo Barcelata)
5. Michelle (Lennon e McCartney)
6. Ma vie (Alain Barrière)

Gravado e Autorizado por Átila Musical Ltda.
 Arranjos e Direção Musical de Fernando Montanari

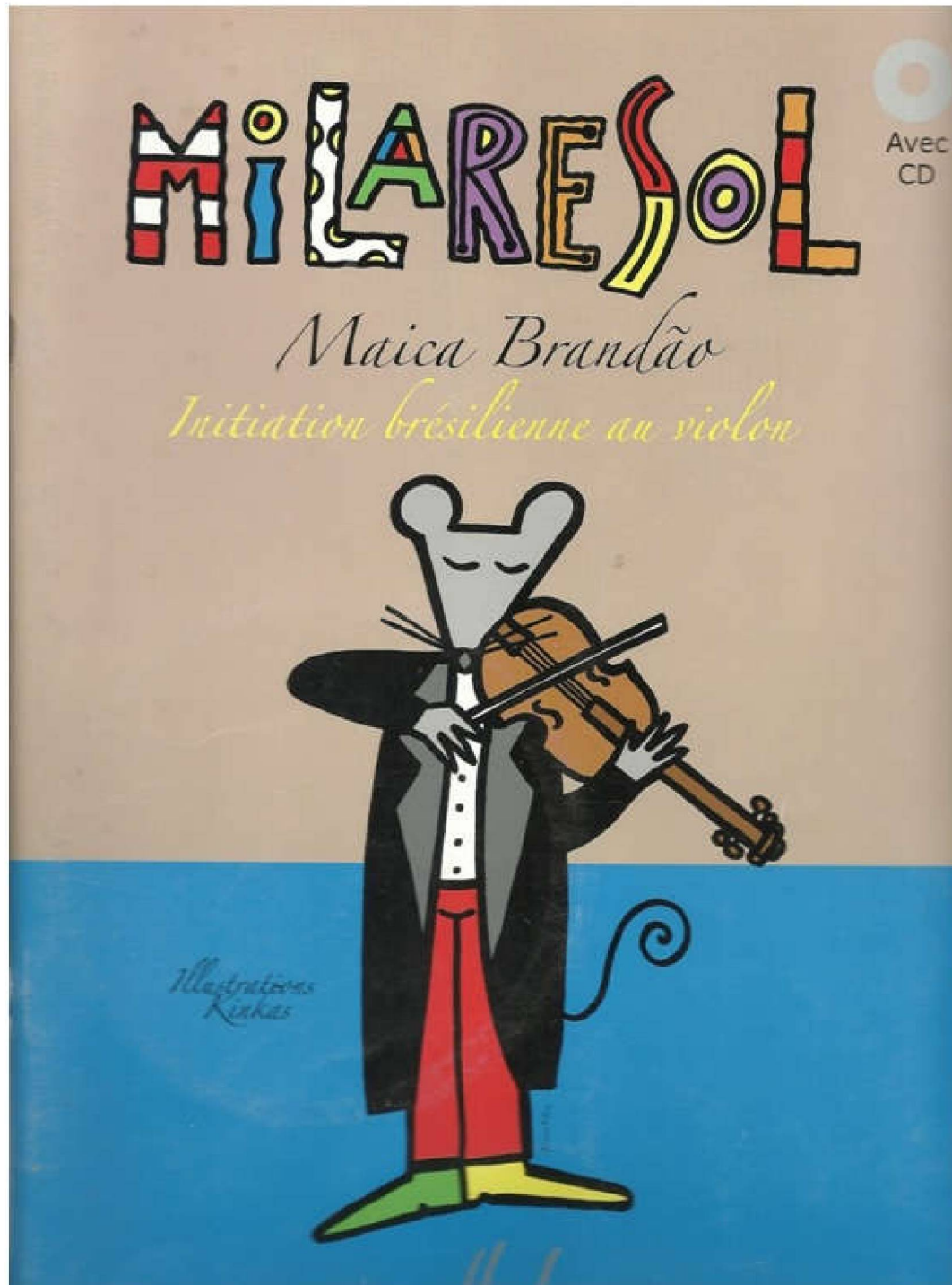
CD SING A MAJIG - 1997

Christmas Carols by kids for kids



Produzido e dirigido por Luis A. Martins e Irena Simek
 Arranjos e teclados realizados por Fernando Montanari,
 com exceção da faixa número 5 realizada por Bill Williams.
 Engenheiros de gravação: David Landon e David Westby
 Mixado por David Landon
 Gravado na Emerald City Productions em São Francisco, CA
 Masterizado por Tom Disher na Disher Music & Sound, São Francisco, CA.

Álbum de Músicas Infantis produzido por Maica Brandão
com arranjos de Fernando Montanari publicado na França em 2008



Maica BRANDAO

MILARESOL

Initiation brésilienne au violon

Ce livre est dédiée à Eunice et Koiti Watanabe

Musiciens :

Voix : Ananda Hamon, Ana Cardon, Baptiste Coutan.

Violon : Maica Brandao

Piano : Fernando Montanari

Direction artistique : Maica Brandao

Direction musicale : Maica Brandao

Conseillers artistiques : Helinho Brandao et Pierre Hamon

Arrangement : Fernando Montanari

Composition : Maica Brandao

Paroles : Maica Brandao et Pierre Hamon

Illustration : Kinkas Caetano

Enregistrement : réalisé au studio Gramofoneaudio en novembre 2006 (Brésil)

Prise de son et enregistrement : Alvaro Ramos et Germano Diedrichs

Montage et Mastering : Fred Teixeira

Enregistrement à Paris : Studio SYSMO

Remerciements :

Helinho Brandao, Renato Brandao, Maria Lucia Barros, Elisabeth Gratarov, Isabelle Cailhard, Harold Abraham, Marie Charlotte Avril, Béatrice Fortin, Paulo Rogério, Bittencourt, Scott Alan Prouty, Xavier Coutan et Catherine Giardelli.

Editions *Henry Lemoine*