

## UMA HISTÓRIA DA GUITARRA BRASILEIRA (1927 A 1999)

A história da inserção da guitarra elétrica na produção musical brasileira pode ser dividida em quatro momentos que se relacionam com o desenvolvimento da indústria e do mercado fonográfico no país. No primeiro momento, época do rádio, o violão elétrico surge da necessidade de aumento do volume sonoro, participando das diversas formações instrumentais da música brasileira (Antônio & Pereira, 1982). No segundo momento com a popularização do *rock* em 1954, a guitarra elétrica aparece aos olhos dos partidários do Centro Popular de Cultura (CPC) como símbolo da invasão da cultura norte-americana no Brasil, representada pela Jovem Guarda e o Iê-iê-iê. O terceiro momento, nos anos 70, é o período pós-tropicalista, de intensa repressão política, verifica-se uma grande fragmentação do mercado e a forte entrada da fonografia norte-americana no Brasil. O quarto momento acontece nos anos 80, onde através das novas tecnologias de gravação e o conseqüente barateamento da produção, verifica-se o surgimento de uma fonografia independente no Brasil e uma produção voltada para a música instrumental e para o *rock*, que se afirma como produto nacional, o chamado "*Rock-Brasil*", que leva dezenas de grupos às paradas de sucesso.

Não é nossa intenção efetuar uma análise de todos os estilos da guitarra brasileira. O multifacetamento do mercado fonográfico não permite tal empreendimento, em apenas um capítulo desta dissertação; também não pretendemos realizar um levantamento completo dos guitarristas brasileiros. Nosso objetivo é: sinalizar através desta pesquisa uma necessidade de legitimação dos procedimentos musicais dos guitarristas citados e do repertório praticado por eles.

José Roberto Zan (2001), observa que a produção fonográfica brasileira se iniciou com recursos bem precários, obrigando os compositores a produzir dentro das limitações

técnicas dos registros mecânicos<sup>1</sup>; essa tecnologia foi gradativamente se transformando e possibilitou o registro da produção musical brasileira com recursos cada vez mais sofisticados. Simon Frith afirma que “a música popular do século XX significa o disco popular do século XX” (apud Zan, 2001, p. 109). Embora nosso objetivo seja sempre a guitarra, a história da produção fonográfica ajuda a contextualizar dados biográficos de músicos de importância para a prática da guitarra elétrica na música brasileira.

No estudo dos processos de modificação das estruturas musicais pelos músicos e suas relações com a indústria fonográfica utilizamos o conceito de *trialogem*: *seleção*, *assimilação*, *enriquecimento*, *extração* e *eliminação*; desenvolvido por Luiz Tatit (2001). Segundo Tatit, o fenômeno da mistura de estilos é universal e, no Brasil, essa mistura ocorre através da *trialogem* (Tatit, 2001). Quando a inclusão de valores é considerada positiva, a *assimilação* é aceita como *enriquecimento* cultural. Porém, quando os valores externos são considerados prejudiciais à cultura, a *assimilação* provoca o sentimento de profanação de crenças e/ou costumes; assim o conceito de *extração* é utilizado, para explicitar as operações de *eliminação* dos elementos considerados indesejáveis e da *seleção* dos valores considerados desejáveis, pelo grupo social que está construindo uma determinada cultura (Tatit, 2001).

Outro conceito útil a nossa pesquisa é o de *fricções entre musicalidades*, desenvolvido por Acácio Tadeu de Camargo Piedade (2003), que procura referenciais antropológicos e etnológicos para explicar as relações de tensão entre a música instrumental brasileira e o *jazz*. Seu trabalho procura esclarecer termos como: “*jazz* brasileiro”, “música instrumental”, “brazuca” entre outros; afirmando que os músicos brasileiros sempre consideraram o choro como a origem da música instrumental brasileira.

---

<sup>1</sup> Nos primeiros registros de canções no Brasil, bem no início do século XX, predominaram os conjuntos de cordas dedilhadas e percussão leve (Tatit, 2001).

Tendo surgido no Rio de Janeiro por volta de 1870, os primeiros conjuntos de choro tocavam composições instrumentais. O choro, tanto quanto em outros grandes gêneros, se caracteriza como uma forma especial de tocar. Nas décadas de 20 e 30, ao se relacionar com o *jazz*, o choro adquire uma estrutura ritmo-harmônica mais sofisticada que o transforma em um dos mais elaborados gêneros da música popular mundial. A improvisação é a condição básica do chorão, a participação ocasional e improvisada dos instrumentos acontece de acordo com a composição, com a função de cada instrumento, de acordo com o momento e com técnica do instrumentista. (Enciclopédia da Música Brasileira, 1977). O Grupo *Oito Batutas*<sup>2</sup> foi duramente criticado pela opinião pública nacionalista da época ao incorporar, após a histórica temporada na Europa em 1922, *foxes* e *ragtimes* em seu repertório e clarinetas e saxofones em sua formação (Piedade, 2003).

A relação da música brasileira com o *jazz* atravessa as décadas de 40, 50 e 60, modificando elementos como: instrumentação, harmonia e interpretação; mas as estruturas formais e a temática da música brasileira tendem a manter as características de nacionalidade. Nas décadas de 40 e 50, por exemplo, o samba foi *enriquecido* (Tatit, 2001) com arranjos típicos das *Big-Bands* americanas. Nos anos 60 e 70, a crítica nacionalista se intensifica com bossa nova e o tropicalismo no centro da discussão sobre o nacionalismo musical (Piedade, 2003) (Napolitano, 2001). Nos anos 80 e 90, percebe-se que a influência musical entre os Estados Unidos e o Brasil é uma via de mão dupla, uma rede, que envolve diversos países e culturas musicais. O que se procura então é identificar, dentro de um estilo, qual o grau de mistura e quais os elementos que eventualmente se misturaram (Piedade, 2003).

---

<sup>2</sup> Formado em 1919, foi um dos grupos musicais mais importantes para a divulgação da música brasileira nas primeiras décadas do século XX. Organizado por Pixinguinha, o grupo era formado por: Pixinguinha, flauta; China, voz, violão e piano; Donga, violão; Raul Palmieri, violão; Nelson Alves, cavaquinho; José Alves, bandolim e ganzá; Jacó Palmieri, pandeiro; Luís de Oliveira, bandola e reco-reco; João Tomás, bateria; J. Ribas, piano (Enciclopédia da Música Brasileira, 1977).

## 1 Precursores (1927-1945)

Em 1927, a partir da entrada do sistema elétrico de gravação fonográfica no Brasil e do microfone, começa a existir a possibilidade de amplificação do violão. O século XX é pródigo nas tentativas de introduzir nova instrumentação musical. Os músicos foram talvez quem mais atuaram nesse aspecto. A eletrificação é um campo fértil e o advento da guitarra elétrica não pode ser excuído desse contexto; aliás, a gravação elétrica (1927) suscita, em si mesma, a possibilidade de ampliação do volume sonoro (quase) como consequência direta.

Datada de 1929 a composição de Villa-Lobos "Introdução aos Choros" para violão solista e orquestra, apresenta a indicação na grade: "Violão (com microfone) (Guitarra)". José Menezes nos fala de seu encontro com essa obra e com o próprio Villa-Lobos.

Eu peguei meu instrumento e fui na casa do Villa-Lobos. Cheguei lá ele me recebeu muito bem, com aquela altitude de embaixador. Comecei a tocar, terminei de tocar ele disse: 'só tem uma coisa que você tem que mudar, todas essas notas "si" aí é prá tocar na 2ª corda e as notas "mi" na 1ª corda solta'. Quando foi no dia, estava uma grande orquestra no palco, a orquestra tocando aquelas coisas bonitas, daí chegou a minha hora lá... Eu terminei de tocar a música e ele veio me abraçar (Menezes, 2003).

A obra foi gravada com a orquestra da Rádio Nacional<sup>3</sup> durante os Festivais GE, na década de 50, com regência de Léo Perachi. Apesar de utilizar um violão sem amplificação, contou com um recurso de estúdio bem simples e muito utilizado na época: aproximar ou afastar os microfones dos instrumentos de destaque e de segundo plano (Menezes, 2003).

O período histórico que compreende os anos de 1927 a 1946 é amplamente conhecido como a "época de ouro" da música brasileira. Uma época que foi caracterizada

---

<sup>3</sup> Fundada em 12 de setembro de 1936, e encampada pelo Estado Novo, em 1940, pelo decreto lei Nº. 2.073, que criou as Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União. Com a deposição de Vargas em 1945, a Rádio Nacional passa por momentos difíceis e só volta a se equilibrar com o retorno de Vargas ao governo em 1951 (Nobre, 1998).

pelo surgimento do rádio e de compositores como Ary Barroso, Noel Rosa, Assis Valente<sup>4</sup>; arranjadores como Pixinguinha e Radamés Gnatalli e instrumentistas situados em um meio termo entre a música erudita e a música popular. A canção popular brasileira era consumida principalmente no carnaval, pelos ouvintes do rádio (Tatit, 2001). Heloísa Valente (1999) ratifica que é uma época de uma forte influência da cultura do cinema e do *jazz* no Brasil e em todo o mundo; "inúmeras *Big Bands* ganharão sotaque internacional, seja nos Estados Unidos, na França ou no Brasil, tocando ritmos da moda, norte-americanos ou de outras proveniências, adaptadas ao padrão do rádio comercial" (Valente, 1999, p. 66).

Na década de 20, as primeiras experiências de transmissões demarcam o período de surgimento do rádio no Brasil. Na década seguinte, com a introdução dos rádios valvulados, o governo começou a perceber a força desse novo meio de comunicação junto à classe trabalhadora e o definia como um "serviço de interesse nacional e de finalidade educativa"<sup>5</sup> (Nobre, 1998). Apoiado pelo governo e pelas empresas, o sistema radiofônico cresceu bastante e pode empregar grande número de cantores, instrumentistas, arranjadores e compositores, criando um mercado de execução e produção musical de grande qualidade técnica e artística. "Uma estação de grande potência torna o receptor barato e, portanto, o generaliza (...) o rádio chega até onde não chegam a escola e a imprensa, isto é: aos pontos mais longínquos do país e, até à compreensão do analfabeto" (Saroldi apud Nobre, 1998).

A partir de 1942 o governo Vargas começou a preparar uma transição que culminou com a Lei Constitucional Nº. 9 de 28 de fevereiro de 1945, que estabelecia a realização de

---

<sup>4</sup> Menos conhecido que seus pares, Assis Valente compôs vários sucessos. Seu samba "Tem Francesa no Morro", foi sucesso na voz de Araci Cortes em 1932. Carmen Miranda foi a maior intérprete e divulgadora dos sambas de Valente. "Minha Embaixada Chegou", "Uva de Caminhão", "Camisa Listrada", "E o Mundo Não Se Acabou" e "Recenseamento" foram algumas composições de Assis cantadas pela Pequena Notável. Nos anos 80 Moraes Moreira eterniza o sucesso "Brasil Pandeiro".

<sup>5</sup> Regulamentando pelo decreto Nº. 20.047 de maio de 1931, proibia a propaganda comercial. Depois autorizando propaganda sob 10% do tempo de programação em 1932. Esse percentual foi fixado em 25% no ano de 1985 (Nobre, 1998).

eleições num prazo de 90 dias, eleições que foram regulamentadas pelo Decreto Lei Nº.

7.589 de 28 de maio de 1945. Em 29 de outubro de 1945 Vargas é deposto pelo Alto

Comando do Exército; termina a Era Vargas. Com a derrota dos nazistas em 1945 intensificaram-se as pressões diplomáticas e financeiras, aliadas ainda a uma forte propaganda articulada no estilo de vida norte-americano. Em 1946 Eurico Gaspar Dutra é o presidente do Brasil e a “política da boa vizinhança” de Roosevelt segue promovendo o “intercâmbio cultural” entre o Brasil e os Estados Unidos. "Hollywood era em si um convite irrecusável ao ingresso naquela cultura farta e promissora, que concentrava (...) os mais atraentes símbolos de modernidade associados à tecnologia" (Tatit, 2001, p. 228). Rio de Janeiro e São Paulo tornaram-se os pólos das produções cinematográficas nacionais, com a fundação da Atlântida em 1941, e Vera Cruz em 1949.

Foi dentro desse cenário político que os principais precursores na utilização do violão elétrico e da guitarra elétrica no Brasil produziram a sua música. Foram eles: Pereira Filho (1914-1986), Garoto (Aníbal Augusto Sardinha, 1915-1955), Laurindo de Almeida (1917-1995), Betinho (Alberto Borges de Barros, 1918), Poli (Ângelo Apollonio, 1920-1985), José Menezes (1921), Luiz Bonfá (1922-2001) e Bola Sete (Djalma de Andrade, 1923-1987), entre outros.

Pereira Filho foi o pioneiro a utilizar o violão elétrico nas rádios brasileiras<sup>6</sup>. Atuou de 1932 a 1940 na Orquestra de Napoleão Tavares. De 1941 até a década de 1950 tocou em bailes com seu próprio grupo. Trabalhou com solista e diretor de orquestras do rádio e televisão. (Enciclopédia da Música Brasileira, 1977).

---

<sup>6</sup> Segundo Zé Menezes (entrevista, 2003) o 1º violonista a utilizar o violão elétrico no Brasil.



Figura 3: Garoto  
<http://www.brazilianmusic.com/>

Garoto (v. figura 3) é considerado por muitos pesquisadores, entre eles Ary Vasconcelos e Paulo Tapajós<sup>7</sup>, o precursor da bossa nova. Segundo Tapajós, Garoto realizou uma síntese musical entre a tradição musical da rítmica brasileira, as técnicas de contraponto e baixaria do Choro, a vanguarda do *jazz bebop* e a harmonia impressionista de Ravel e Debussy. Em sua carreira ajudou e influenciou muitos instrumentistas de sua geração e continua sendo referência como multinstrumentista de cordas dedilhadas. (Antônio & Pereira, 1982).

Laurindo de Almeida teve grande relevância na divulgação da música e do violão brasileiros nos Estados Unidos. Foi parceiro de Garoto nos anos 30 e 40, em 1936 começa a tocar no Cassino da Urca e na Rádio Marink Veiga. Em 1947, vai para os Estados Unidos é lá empreende brilhante carreira como arranjador, orquestrador, compositor e instrumentista. O repertório que interpretava consistia, em síntese, de composições para violão de Manuel Ponce, Joaquin Rodrigo, Villa-Lobos e Radamés Gnattali e de composições de *jazz* e bossa nova (Enciclopédia da Música Brasileira, 1977) (Ejazz, 2004).

---

<sup>7</sup> Ary Vasconcelos foi jornalista, crítico musical e um dos mais importantes pesquisadores da música popular brasileira. Paulo Tapajós, cantor, compositor, radialista e pesquisador da música popular (Enciclopédia da Música Brasileira, 1977).

Betinho foi cantor, guitarrista e compositor, e com Josué de Barros<sup>8</sup>, seu pai, acompanhou Carmem Miranda. Atuou como guitarrista em diversas orquestras, e de 1941 a 1946 tocava nas orquestras dos cassinos da Urca e de Icaraí. Betinho provavelmente foi o primeiro guitarrista a gravar um *rock* no Brasil<sup>9</sup> (Senhor F, 2003).

Poli tocava violão, cavaquinho, bandolim, banjo, contrabaixo, viola e guitarra havaiana. Sua carreira de instrumentista teve início na década de 30, acompanhado cantores e integrando regionais como violonista e solista de cavaquinho e bandolim. Poli é o pioneiro e o principal representante da guitarra havaiana no Brasil. “O bom em guitarra havaiana mesmo era o Poli, esse era o bom. Aliás, o Poli também era bom em tudo, em guitarra havaiana o Poli era ‘O Papa’ sempre foi” (Menezes, 2003). Na década de 40 integrou o regional de Garoto que se apresentava no Cassino Copacabana, na Rádio Marink Veiga e na Rádio Clube do Brasil. O músico ajudou a projeção de cantores como Cauby Paixoto e Wilson Miranda. Algumas composições de Poli tiveram projeção internacional quando foram gravadas por artistas como Teddy Reno, Lês Paul, Trio Los Panchos, entre outros (Hepner, 1997).

Em 1943, José Menezes chegava no Rio de Janeiro para integrar com Laurindo de Almeida, Romualdo Miranda, Luperce Miranda e Luiz Americano o regional da Rádio Marink Veiga. Já em 1947, por intermédio de Laurindo de Almeida, Menezes conhece, Garoto que o convida para trabalhar com ele na Rádio Nacional onde tocaram em duo nos regionais e nas orquestras da rádio. Nessa época Menezes conhece Radamés Gnatalli e com a saída de Garoto da Rádio Nacional, José Menezes passa a ser o principal guitarrista

---

<sup>8</sup> Também um pioneiro na introdução do violão elétrico no Brasil em 1929, Josué de Barros (1888-1959) tornou-se conhecido a partir de sua composição Chora, Violão, gravada em 1928, por Araci Cortes (Enciclopédia da Música Brasileira, 1977).

<sup>9</sup> Composição de Betinho e Heitor Carilho foi, provavelmente, a primeira canção de rock gravada em português, em abril de 1957 nos estúdios da Rádio Record. A canção fez parte da trilha sonora do filme “Absolutamente Certo” (Senhor F, 2003).



da orquestra e do quarteto Radamés, depois quinteto e mais tarde sexteto. Seu estilo, altamente virtuosístico fundamenta-se em estruturas da música nordestina, do choro e do *jazz* (Menezes, 2003). Menezes é um personagem importante para a história da guitarra brasileira, atuando profissionalmente desde a década de 30 até hoje, passou por diversos estilos e modificações tecnológicas.

Luiz Bonfá estudou violão clássico com Isaías Sávio<sup>10</sup>, nas décadas de 40 e 50 tocou em cassinos, na Rádio Nacional e na Rádio Tupi. Também foi fortemente influenciado por Garoto que o ajudou em sua carreira. Assim como Laurindo de Almeida, Bonfá só encontrou reconhecimento nos Estados Unidos e lá projetou a música brasileira para o mundo (Hepner, 2001).

Bola Sete participava, na década de 40, da Orquestra Brasileira de Shows de Radamés, com Zé Menezes e Garoto. Foi parceiro de Zé Menezes, com ele realizava números de violão a quatro mãos. Ainda em 40, com seu conjunto, Bola Sete atuava nas boates cariocas. Em 1959 vai para os Estados Unidos, solidificando sua carreira de violonista e guitarrista, tocando com músicos de *jazz* e gravando dezenas de discos (Menezes, 2003).

Constata-se através do estudo da biografia da guitarra elétrica no Brasil que seus precursores foram multiinstrumentistas de cordas trasteadas. Esses músicos, atuantes nos cassinos, nas emissoras de rádio e televisão possuíam domínio técnico em pelo menos dois dos instrumentos de cordas trasteadas como: banjo, bandolim, cavaquinho, guitarra elétrica, guitarra havaiana, violão, viola de dez cordas e violão tenor. Executavam composições, transcrições e arranjos mesclando as técnicas e os idiomatismos particulares desses instrumentos, implementando assim uma tradição multiinstrumentista de

---

<sup>10</sup> Violonista clássico uruguaio, radicado no Brasil, adepto da escola de Tárrega.

interpretação. Para um instrumento tão novo com a guitarra elétrica, que nessa época ainda demarcava seu campo de atuação, isso foi um fator determinante para a definição do seu repertório e de sua técnica. Concluimos então que a prática da guitarra elétrica, no Brasil, esteve associada a uma tradição multiinstrumentista de cordas dedilhadas e que, dentro dessa tradição, o violão elétrico<sup>11</sup> se confunde com a guitarra elétrica até a década de 40<sup>12</sup>. Assim, podemos afirmar que a tradição da guitarra brasileira é multiinstrumentista.

A escola do violão brasileiro pode ser representada em síntese na obra para violão de João Pernambuco, Canhoto (Américo Jacobino), Dilermano Reis, Garoto, Radamés Gnattali, Villa-Lobos<sup>13</sup> e Baden Powell. As obras desses compositores, assim como a grande parte do que foi escrito para cavaquinho e bandolim fazem parte de um repertório fundamental para a caracterização da prática da guitarra na música brasileira. Assim como no banjo, bandolim, cavaquinho, violão, viola de dez cordas e violão tenor, a guitarra é um instrumento tanto de recursos harmônicos quanto melódicos. Porém na guitarra, as possibilidades melódicas se ampliam devido a uma maior sustentação das notas e amplitude de tessitura<sup>14</sup>. Ainda na caracterização da prática da guitarra na música brasileira é necessário não esquecermos o repertório do frevo, da guitarra baiana (Marsiglia, 1996).

## **2 Modernização e consolidação (1945-1969)**

Durante o curto período democrático, do final da Era Vargas em 1945, até a implantação de uma nova ditadura em 1964, o Brasil vivia sonhos de modernidade; a

---

<sup>11</sup> Como vimos, antes da guitarra elétrica existiu o violão elétrico que consistia de um instrumento de cordas de aço com um pequeno microfone acoplado ao "corpo" do violão. Atualmente existem diversos modelos de violões elétricos ou eletro-acústicos, alguns se aproximam mais do timbre do violão, outros do timbre de guitarra. As novas tecnologias permitem ainda simulação de timbres.

<sup>12</sup> Com o advento da guitarra sólida, seu novo design e o surgimento do *rock* no Brasil a guitarra se distingue definitivamente do violão, tanto no repertório quanto na maneira de tocar.

<sup>13</sup> Embora as obras para violão de Radamés e Villa-Lobos se aproximem do que se reconhece como "música de concerto", não é possível excluir as obras desses compositores da classificação "violão brasileiro".

euforia do pós-guerra e os anos JK. Após acumular reservas através da exportação de matéria prima durante a guerra o país abriu ainda mais o mercado para importações, adquirindo os produtos culturais estrangeiros (livros, discos, filmes e propaganda) e investindo em maquinaria e tecnologias para a ampliação do mercado interno (Tacuchian, 1997). No Rio de Janeiro a intensa urbanização de Copacabana transformou o bairro em um novo pólo cultural da cidade. Os prédios de apartamentos a urbanidade em convivência com a natureza com o mar e a emancipação da mulher, foram algumas características que delinearão o complexo território da bossa nova. O Rio de Janeiro além de "cidade maravilhosa" era a capital da república, "coração do meu Brasil"; atraía cada vez mais pessoas em busca de cargos públicos, arte ou diversão. Dessa forma criou-se a imagem do Rio de Janeiro como "vitrine cultural do país" (Gava, 2002, p. 85).

O estudo das relações entre os campos de produção da identidade nacional brasileira e a produção da música popular brasileira, da música folclórica, da música erudita e do *rock* é fundamental para o entendimento desse período histórico (Napolitano, 2001). Surge um forte policiamento ideológico, sobre a orientação das produções musicais brasileiras. Esse policiamento foi realizado por artistas e intelectuais ligados aos projetos desenvolvimentistas e reformistas do governo na década de 60, "procurando articular a expressão de uma consciência nacional, politicamente orientada para a emancipação da nação" (Napolitano, 2001, p. 13).

Pelo fato de a televisão ainda não estar difundida e do rádio seguir uma massificação baseada em gêneros como o bolero, as marchas carnavalescas, o samba canção e o sertanejo, o mercado de discos se abria como uma possibilidade de uma escuta mais autônoma e independente das programações. Assim verifica-se nesse período um substancial aumento no consumo de discos (Ortiz, 1995).

---

<sup>14</sup> A guitarra possui notas graves, que o banjo, o bandolim, o cavaquinho, a viola de dez cordas e o violão

O período de 1945 a 1965 foi uma fase de grande apuro técnico para o *jazz* norte-americano. As harmonizações de pianistas como Bill Evans<sup>15</sup> e de guitarristas como Jim Hall e George Benson influenciaram alguns dos guitarristas brasileiros dessa época. Nos Estados Unidos, uma das vertentes da guitarra elétrica nesse período encontra vínculos no virtuosismo do *bebop* e posteriormente no refinamento do *cool jazz*. Wes Montgomery (1925-1968), Tal Farlow (1921-1998), Barney Kessel (1923-2004) e Joe Pass (1929-1994) são alguns dos guitarristas que atuavam no circuito jazzístico norte-americano na década de 40 (Berendt, 1987). O *bebop* e o *cool jazz* representam um retorno da performance jazzística aos pequenos ambientes e um retorno à pesquisa e a experimentação. Segundo Berendt (1987), Charlie Christian influenciou toda a geração posterior a ele. “Melodicamente ele foi o primeiro a substituir o toque *staccato* da guitarra anterior pelo toque *legato*” (p. 230).

Intensifica-se a utilização da guitarra por alguns violonistas brasileiros que já transitavam nos dois instrumentos, é o caso de Laurindo de Almeida, José Menezes, Bola Sete e Roberto Menescal. Em 1946, a gravação do samba-canção *Copacabana*, de João de Barro e Alberto Ribeiro por Dick Farney, teve a inclusão da guitarra elétrica de José Menezes na orquestração de Radamés Gnattali (Menezes, 2003). Essa gravação revela a síntese de elementos, do *jazz*, da música erudita e da música popular brasileira urbana, que se associaria à estética de modernidade e suavidade típica da Bossa Nova (Zan, 2001).

A bossa nova surgia como promessa de "modernidade à brasileira", fundindo os elementos do *jazz* com o samba urbano (símbolo de nacionalidade). A guitarra elétrica que ainda não se tornara um ícone do *rock* era utilizada nas vertentes mais jazzísticas da bossa nova, nos clubes de *jazz* e nas “*jam sessions*” que aconteciam em diversas boates cariocas

---

tenor não possuem e alguns modelos de guitarra podem atingir as notas mais agudas, desses instrumentos.

(Ejazz, 2004). A prática da guitarra no Brasil prossegue ganhando mais espaço e adeptos.

Acreditamos que atinge o ápice do reconhecimento das qualidades expressivas com o Concerto Carioca Nº. 1 para guitarra elétrica, piano e orquestra, uma grande obra sinfônica em quatro movimentos composta em 1950 por Radamés Gnattali<sup>16</sup>. Essa peça dedicada a Laurindo de Almeida teve sua estréia no dia 30 de março de 1965, com a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal regida por Henrique Morelembaun, tendo como solistas: José Menezes e o próprio Radamés ao piano.

O ano de 1954 é considerado o ano do nascimento do *rock*. Embora um estilo não surja da noite para o dia o fato é que a mistura entre o *blues*, o *country* e a canção americana aliada a uma astuciosa visão de mercado de massa reuniu, na noite de 5 de julho de 1954, no estúdio da Sun o produtor Sam Phillips, o contrabaixista Bill Black, o guitarrista Scotty Moore e o cantor Elvis Presley para a gravação de um compacto simples com as músicas “*That’s all Righ*” de Arthur Crudup e “*Blue Moon*” canção de Rodgers & Hart em uma versão intitulada “*Blue Moon of Kentucky*”. No mesmo ano Bill Haley alcançava grande sucesso comercial com a música “*Rock around the clock*” (Senhor F, 2003).

É preciso realizar agora um parêntese no sentido de compreender melhor o fenômeno cultural do *rock* e compreender como a guitarra elétrica, inventada na década de 30, acabou se transformando no ícone desse gênero musical. Nesse intento nosso principal referencial será o trabalho de Simon Frith (1980).

Simon Frith era um apreciador do *rock* que vivenciou todo o movimento desde a sua criação na década de 50 até a época da contra-cultura e dos movimentos estudantis,

---

<sup>15</sup> Segundo Joachim E. Berendt, Evans foi o primeiro pianista moderno "modal". Seu fraseado elegante e suas harmonias sofisticadas indicam influências de Debussy e Ravel (Berendt, 1987).

<sup>16</sup> É o primeiro e único concerto para guitarra elétrica, piano e orquestra que se tem notícia. Essa grande obra que pode ser considerada um marco sinfônico para a guitarra contém quatro movimentos: 1º Movimento - Abertura (Marcha Rancho), 2º Movimento - Canção, 3º Movimento - Valsa Seresteira, 4º Movimento - Final (Samba). Pelo que se sabe nunca mais foi executada.

quando ele conviveu com a difícil situação (para a época) de estar na academia estudando sociologia e escrevendo sobre *rock*, enquanto surgiam várias publicações roqueiras que criticavam os estudos acadêmicos. Porém ele acreditava que unindo esses dois campos estaria de fato dando uma contribuição ao entendimento e à apreciação desta forma de comunicação de massa. Em *Sociologia del Rock* (1980) o autor realiza uma minuciosa análise crítica desse fenômeno cultural.

Em seu trabalho sobre o mercado fonográfico, Frith (1980) procurou caracterizar a música clássica, toda a música folclórica e grande parte da produção do *jazz*, como gêneros independentes da indústria cultural e do mercado de massas, uma vez que os espaços de interação desses para com o público foram originalmente: as salas de concerto, as comunidades e os bares, respectivamente. Com o *rock* e a música *pop* a situação é diferente, pois tendo surgido essencialmente na interação das massas com a indústria fonográfica, o *rock* e a música *pop* são gêneros que se relacionam diretamente com a indústria cultural e o mercado massivo.

Os Beatles, por exemplo, (fenômeno de comunicação de massas em quase todos os países do mundo) pôde provar a existência de um mercado massivo multinacional através das fusões da indústria fonográfica inglesa com a norte-americana e posteriormente com o mercado europeu continental. A música *pop* anglo-americana dominou o mundo mais efetivamente do que qualquer outro gênero musical. Muito embora a multinacionalização do *rock* tenha possibilitado uma diversificação no mercado de música de massas (que de forma alguma é organizada), ocorreu também o surgimento de artistas, grupos e bandas cuja produção muitas vezes não se destina a grandes públicos anônimos (Frith, 1980).

A respeito da influência da indústria cultural na cultura jovem é preciso separar criticamente as suas intenções. Como vimos o *rock* foi o resultado da aproximação entre a música *country* do sul dos Estados Unidos e o *blues*; não devemos relacionar a sua origem

com o surgimento da cultura *teen*. Não obstante, a indústria cultural soube explorar (muito bem) as relações entre o *rock* e a cultura jovem. Delinquentes juvenis não são diferentes de outros adolescentes, suas necessidades de consumo de produtos fabricados pela indústria cultural são as mesmas e se intensificam com as diferenças sociais. Dessa forma as "quebradeiras" nos cinemas norte-americanos onde se exibiram os filmes de *rock* nos anos 50, não podem ser tratadas como casuais. Alguns dos motivos estariam no uso da música pelos jovens que se relacionavam com as condutas dos grupos denominados "*teddy boys*". Na falta de satisfação no trabalho e nas frustrações a respeito de status, os jovens tendem a converter seu ócio em algo que produza alguma satisfação ou transformação e a utilização e defesa de símbolos culturais tende a ser realizada mais enfaticamente. Esse modelo cultural da juventude que surgiu nos anos 50 diferencia-se em parte do que surgiu depois nos anos 60.

Podemos delinear a entrada do *rock* no Brasil com três acontecimentos: com a gravação de "*Rock Around The Clock*" na Continental por Nora Ney em 1955, com o filme "*Blackboard Jungle*" exibido em 1956 e com o guitarrista Betinho e sua música "*Enrolando o Rock*" lançado em 1957. Este é o cenário da produção e consumo musical da jovem guarda (Senhor F, 2003). No entanto antes da jovem guarda o *rock* no Brasil vivenciou um período instrumental que popularizou a guitarra elétrica nas formações da maioria dos conjuntos<sup>17</sup>, o guitarrista Olmir Stocker foi um dos pioneiros desta fase. Tocava *rock* em conjuntos chamados "melódicos" (Senhor F, 2003). Atualmente Stocker é considerado um dos principais representantes da guitarra brasileira.

Na cultura *hippie* a música teve uma importância especial devido ao seu poder de penetração. O *rock* foi capaz de introduzir os valores e a ideologia *hippie* na indústria

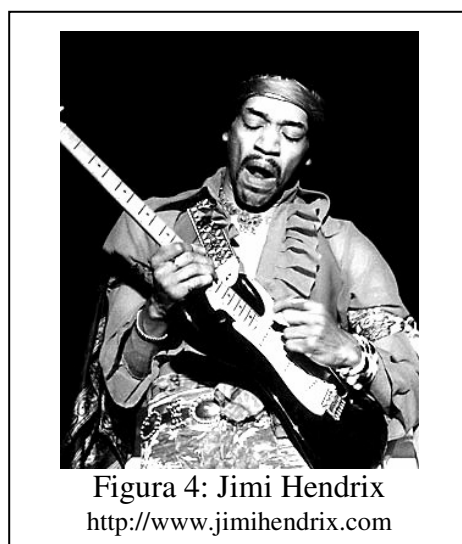
---

<sup>17</sup> Vitório Quintillio foi o primeiro luthier a construir guitarras elétricas no Brasil a partir dos anos 50, nessa mesma década a empresa de Giorgio Giannini começa a produzir seus primeiros violões elétrico-acústicos, guitarras e contrabaixos elétricos (GIANNINI. Um Século de Instrumentos de Cordas. *Guitar Player*. São Paulo, ano 5, n.º 53, jul. 2000, p. 26-28.).

fonográfica, o "coração" do mercado de consumo cultural jovem da época. Em contraste ao movimento anterior dos "*teddy boys*" e apesar de ser manufaturado pelas mesmas empresas fonográficas, o movimento de contra-cultura norte-americano utilizou o *rock* para difundir uma posição ideológica. Na contra-cultura o sistema de produção musical se mostrou mais politizado.

No final dos anos 50 e na década de 60, surgiu uma grande quantidade de guitarristas de *rock* como Eric Clapton, Pete Townshend, Jeff Beck, entre outros. Mas com Jimi Hendrix (v. figura 4) começam mudanças substanciais, "a versatilidade e o brilho de suas idéias transformaram não apenas conceitos de execução instrumental, mas toda a consciência auditiva de seus jovens contemporâneos" (Berendt, 1987, p. 235). Jimi Hendrix pode representar a síntese do guitarrista da contra-cultura. Se hoje é costume dizer que o *rock* é principalmente uma questão de "atitude", foi em parte por causa das atitudes dele. No Festival de Woodstock Hendrix produziu na guitarra elétrica efeitos sonoros semelhantes ao som dos aviões B-52 lançando bombas (em uma clara alusão à guerra do Vietnã), entre as melodias do "*Star Spangled Banner*". Foi um marco na história do instrumento tendo em vista as possibilidades expressivas da guitarra que despontavam na sua "performance", um momento que ficou gravado como um dos mais fortes na história da música de massa, da contra-cultura e da guitarra elétrica. Desde então a guitarra elétrica passou a ser o mais significativo ícone da indústria cultural do *rock* (Senhor F, 2003).





O crescimento do *rock* no Brasil, através da jovem guarda e do iê-iê-iê gerou uma série de conflitos com os artistas e intelectuais ligados ao Centro Popular de Cultura (CPC). A animosidade culminou em 17 de julho de 1967, com a passeata pela MPB "contra as guitarras elétricas", tendo como participantes Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, MPB 4. Gilberto Gil, Chico Buarque, Nara Leão e Caetano Veloso também participaram, porém perceberam que por trás de uma questão ideológica de “defender a música brasileira contra a invasão da cultura norte-americana”, o que estava em jogo era a disputa de espaço na programação da TV Record. Dessa forma três meses depois Gilberto Gil declara que o *pop* "é a arte do consumo. É a utilização, na criação artística, dos dados fornecidos pelos fatores de formação de um mercado de consumo. É a arte que procura concentrar na sua criação elementos importantes na psicologia das massas" (Paiano, 1996, p. 30). Gilberto Gil foi premiado em 2º lugar no III Festival de MPB com Domingo no Parque, acompanhado pelas guitarras elétricas do grupo Os Mutantes. Gil confessou ter sido influenciado pelo disco *Sargent Pepper's* dos Beatles e levou o prêmio de melhor arranjo.

Sérgio Dias, ex-integrante do grupo Os Mutantes é considerado o primeiro guitarrista do Tropicalismo; Lanny Gordin apareceu logo depois. Autodidata, Lanny

começou a tocar na boate Stardust, de propriedade de seu pai. Era a boate em que Hermeto Pascoal tocava no início de sua carreira em São Paulo. "Vi o Lanny nascer como músico, tocando as primeiras notas, lá na boate Stardust. Ele aprendeu do dia para a noite, assustadoramente. O Heraldo do Monte deu um impulso grande a ele" (Hermeto Pascoal apud Calado, 2003). Aos 16 anos Lanny já era uma das atrações da Stardust.

Fiquei profundamente admirado, ao ver aquele menino tocando pela primeira vez, quando o Rogério Duprat o chamou, na época da Tropicália. Depois que Caetano e Gil foram em cana e saíram do país, em 1969, eu, Gal Costa, Paulinho da Viola e Capinan fizemos uma firma chamada Tropicarte e produzimos um espetáculo, no Teatro Oficina. Esse show tinha três figuras importantes: eu, Gal e Lanny. No cotidiano com ele, meu violão mudou. Além de ter um talento enorme, o Lanny tinha um violão muito peculiar, muito rico. Ele é o que mais se aproxima de Jimi Hendrix. Sabia tudo da guitarra da época e é capaz de tocar violão como o Garoto, incrementando as harmonias e as melodias. Lanny é uma das mais profundas e ricas musicalidades do Brasil. Quem quiser aprender a guitarra tem que ouvir Lanny Gordin (Jards Macalé apud Calado, 2003).

Nos anos 60, ao assumir a canção como produto comerciável, o Tropicalismo cumpriu uma importante etapa no processo de reconceitualização da MPB, que pôde assim englobar quase todas as expressões da canção popular. Tendo como cenário um complexo momento histórico nacional e mundial, a indústria cultural pôde, e soube aproveitar e utilizar a imagem de rebeldia para o lançamento de produtos voltados ao público jovem. Consagrado pela convergência dos pensamentos artísticos mais radicais como a antropofagia modernista dos anos 20, a poesia concreta dos anos 50 e o movimento "Música Nova" o Tropicalismo assumiu uma fórmula de agressão estética, que lembra o manifesto modernista de 1922, porém, nas bases da contra-cultura.

Segundo Marcos Napolitano (2001) o tropicalismo representou a passagem de uma cultura política de matriz romântica para uma cultura de consumo. O mais interessante é como a indústria cultural "soube" dialogar com esses artistas com o oportunismo esperável, veiculando as propostas mais experimentais já realizadas na indústria fonográfica brasileira de massa. O movimento tropicalista permitiu uma aglutinação de

uma demanda de consumo predominantemente jovem, que já existia em muitos países ocidentais desde o início dos anos 60.

Mais ao nordeste do Brasil, especificamente em Salvador, o Trio Elétrico com violão elétrico, pau elétrico e percussão, procurava romper com a elitização do carnaval. A experiência pioneira de Dodô e Osmar com a eletrificação dos instrumentos de cordas possibilitou, tanto o surgimento de um estilo de consumo para o carnaval (o trio elétrico), quanto o invento de um instrumento moderno e genuinamente brasileiro, a guitarra baiana (Marsiglia, 1996).

Delineando um outro setor da produção fonográfica brasileira, o guitarrista Heraldo do Monte<sup>18</sup>, grava em 1967, com Hermeto Pascoal, Airto Moreira e Theo de Barros o LP *Quarteto Novo*. Segundo Hermeto Pascoal o grupo Quarteto Novo tinha como proposta a revigoração da música instrumental do Nordeste (Clique Music, 2003). O Quarteto Novo utilizou a viola e o violão caipira assim como o instrumental percussivo do Nordeste na elaboração de arranjos e composições com harmonias modais e uma rítmica vigorosa, utilizando com frequência compassos irregulares.

### **3 Pós-tropicalismo, período de transição (1969-1980)**

O surgimento de Hendrix e o fim da contra-cultura modificaram substancialmente o panorama da guitarra; "talvez se pudesse dizer que Hendrix não tocava guitarra, propriamente, mas que seu instrumento era a eletrônica" (Berendt, 1987, p. 235). Assim, na busca de novas misturas, Jeff Beck vai procurar no *electric jazz* a sua forma de expressão.

---

<sup>18</sup> Heraldo é possuidor de uma "linguagem" de improvisação que utiliza amplamente os elementos rítmicos e melódicos da música brasileira, sendo um dos primeiros guitarristas a desenvolver essa "linguagem".

Steve Hackett, Greg Lake e Steve Howe desenvolvem as suas "linguagens" de guitarra no *rock progressivo*<sup>19</sup>.

Jonh McLaughlin um dos mais importantes guitarristas do *jazz rock*, também foi influenciado por Hendrix (Berendt, 1987). Na Mahavishnu Orchestra<sup>20</sup>, McLaughlin desenvolveu uma linguagem altamente sofisticada, com partes sinfônicas intercaladas a partes solistas, em duos de guitarra e bateria, ou em formações mais convencionais de quartetos e quintetos. McLaughlin (v. figura 5) foi um dos primeiros guitarristas a utilizar a tecnologia de síntese eletrônica e digital na guitarra.



Figura 5: John McLaughlin  
<http://www.dwponline.com>

Inegável é o apelo roqueiro que a "linguagem" da guitarra produziu na década de 60 e 70. Porém o discurso intelectual em torno de uma postura estética nacional popular não foi em vão, pois durante esse período a maioria dos guitarristas brasileiros procurou incorporar ao idiomatismo da guitarra elétrica, características do cavaquinho, bandolim e viola caipira.

Na passagem da década de 60 para 70 eclodia o *rock progressivo* no mundo e o Brasil teve representação nesse estilo principalmente em Sérgio Dias dos Mutantes e

---

<sup>19</sup> Steve Hackett foi o guitarrista do grupo Gênesis; Greg Lake, do trio Emerson Lake & Palmer e Steve Howe, guitarrista do Yes. A tendência progressiva nos anos 70 tinha como principais características o experimentalismo e a inclusão de elementos da música clássica sob forma de citação ou de paródia.

Sérgio Hinds do Grupo O Terço. Sérgio Dias foi particularmente importante para o desenvolvimento da tecnologia da guitarra no Brasil, ele e seu irmão Cláudio Dias pesquisaram, testaram e construíram guitarras e amplificadores. Hinds é um guitarrista versátil, no grupo O Terço, procurou uma sonoridade para a guitarra que levasse em consideração a cultura *rock* e a tradição brasileira em cordas dedilhadas<sup>21</sup>.



Figura 6: Pepeu Gomes  
<http://www2.uol.com.br/cliquemusic/>

Pepeu Gomes (v. figura 6) surge no movimento pós-tropicalista gerado pelos Novos Baianos, sua "linguagem" na guitarra contém influências do *rock* e do choro, "eu conseguia juntar Jacó do Bandolim com Jimi Hendrix" (Gomes, 2003a). Em 1971 os Novos Baianos chegam no Rio de Janeiro e fazem uma temporada no Teatro Teresa Raquel, apresentando-se depois do show de Gal Costa que era acompanhada por Lanny Gordin. Certa ocasião Pepeu substituiu Lanny, "foi um desafio importante, uma missão quase impossível, mas também uma grande chance" (Gomes, 2003b). O resultado está registrado no álbum "Gal Fatal", Pepeu havia criado uma linguagem de guitarra brasileira. "Lanny Gordin e Sergio Dias inventaram a eletricidade na MPB, Pepeu Gomes explodiu as últimas barreiras.

---

<sup>20</sup> A Mahavishnu Orchestra, nos anos 1970, buscou a fusão entre a música sinfônica, o *pop*, o *jazz-rock* e a música da Índia. A síntese produzida pelo grupo permanece única e ainda é referência de instrumentação, textura e experimentalismo na música pop.

<sup>21</sup> A exemplo dos álbuns "O Terço" (Copacabana, 1975) e "Casa Encantada" (Cobacabana, 1976) do grupo O Terço.

Detalhe: todos os três utilizaram instrumentos nacionais, dispensando a 'sofisticação' dos aparelhos importados" (Júlio Barroso apud Gomes, 2003b).

Como sabemos, a década de 1970 foi marcada pela ditadura militar, no governo dos presidentes Medici e Geisel, a mais dura fase da ditadura no país. A época do “Brasil, ame-o ou deixe-o” e do hino da Copa do Mundo de 1970 “Noventa Milhões em ação”. Um momento em que até (e principalmente) o pensamento era vigiado. Marcos Napolitano (2004) sinaliza que uma “lógica da produção da suspeita” foi inventada pelos agentes repressores da ditadura, produzido um imaginário que justificasse as contradições e as prisões sem explicação que a polícia praticava. Brasil seria o tri-campeão na Copa do Mundo de 1970 e a Rede Globo começava a se firmar como “campeã de audiência”. Os jovens que não se alinharam ao Tropicalismo cantavam músicas como “Eu te amo, meu Brasil” e exaltavam o nacionalismo propagado pelo governo militar que investiu massivamente no patriotismo. Foi uma época de enclausuramento de uma parte da juventude de classe média, do rompimento com a sociedade e da clandestinidade. O direcionamento geral da ideologia governamental da época acabou por desenvolver uma força política autônoma dentro do estado culminando, na década de 80, com a explosão da bomba no Riocentro no governo de João Figueiredo.

No Brasil uma juventude crescia massacrada pela repressão política e pelo autoritarismo, alguns optaram pela luta armada e sofreram as consequências<sup>22</sup>. Muitos optaram pelo rompimento total com a sociedade ao se tornarem *hippies* e pacifistas radicais (Motta, 2000). Com um consumo regular de drogas como a maconha e o ácido lisérgico (LSD), “viviam em comunidades, faziam música e artesanato, comiam macrobiótica e tentavam abolir o dinheiro, o casamento, a família, a política, as forças

---

<sup>22</sup> Como se sabe neste período da década de 70, uma grande quantidade de pessoas foi torturada e assassinada pelas forças militares. Relatos de torturas e desaparecimentos de pessoas estão documentados no livro “Brasil: Nunca Mais”. ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: Nunca Mais*. Petrópolis, Vozes, 1985.

armadas, a polícia e os bandidos, tudo de uma vez só e numa boa" (Motta, 2000, p. 249).

Assim viviam os Novos Baianos, “fazendo música, jogando bola” em um amplo apartamento em Botafogo. Eles cultuavam Jimi Hendrix e Janis Joplin e certa vez receberam uma visita que os redirecionou esteticamente. João Gilberto, segundo Nelson Motta (2000, p. 251) "foi recebido como um messias" pelos Novos Baianos que a partir daí começaram a inserir cavaquinhos e bandolins em seu instrumental. Nessa mesma época, Raul Seixas se afirmava como um ídolo roqueiro popular da massa, representava ideais libertários, independentes, um "ponta-de-lança da contra-cultura" (Motta, 2000, p. 273).

A MPB se estabelece como o segmento musical principal através de compositores como: Chico Buarque, Edu Lobo, Nara Leão, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Marília Medalha, Gonzaguinha, Sidney Muller, Vinícius de Moraes, João Bosco, Aldir Blanc, Ivan Lins, Toquinho, Sérgio Ricardo, MPB-4 e Milton Nascimento. O controle da circulação das canções e da realização de shows marcou a atuação dos órgãos de censura e repressão, voltados principalmente contra o gênero MPB (Napolitano, 2004).

A música de Milton Nascimento, do grupo Som Imaginário e de outros músicos de Minas Gerais, estabeleceu o segmento conhecido como Clube da Esquina. Esse segmento realizou uma triagem de elementos musicais de uma vasta gama de gêneros, desde a música colonial mineira, o folclore brasileiro e latino americano, a música dos Beatles, o *rock* progressivo, o *jazz*, o samba e a bossa nova. No álbum "A página do Relâmpago Amarelo"<sup>23</sup> de Beto Guedes, por exemplo, percebe-se claramente a atmosfera "progressiva" na sonoridade das composições. Toninho Horta é um guitarrista central nesse segmento, sua forma de tocar reúne elementos do violão como arpejos dedilhados, batida de samba e bossa nova com realizações típicas de guitarra como longas linhas melódicas, harmonização por acordes paralelos e utilização de uma variada gama de escalas. Verifica-

---

<sup>23</sup> EMI-ODEON, 1977.

se na música de Toninho Horta a influência da harmonia do *jazz* e de linhas de arranjo próprias da música erudita, em uma temática e uma ambiência característica da música mineira (Paiva, 1997).

A cultura negra norte-americana, o movimento *Black Power* e a *Soul Music* chegaram ao Brasil através da contra-cultura e de selos fonográficos como a gravadora Motown (Geerinck, 2003). Artistas como Ruffus Thomas, o grupo Earth, Wind & Fire e o grande James Brown influenciaram artistas brasileiros como Jorge Benjor e Tim Maia. Estes realizaram triagens de elementos musicais e culturais para o surgimento do samba-*funk*. Os guitarristas Renato Piau, Celso Fonseca e Perinho Santana foram protagonistas do circuito *funk* de bailes que se formava no subúrbio do Rio de Janeiro (Ferreira, 2003). Guitarristas que tem como prática a utilização de ritmos brasileiros sobre harmonias de 4 e 5 sons, riffs de *funk* e escalas pentatônicas. O movimento *Black Rio*, fundado em 1969, integrou a cultura negra brasileira com o movimento Black Power norte-americano. Sua importância para a história da guitarra elétrica no Brasil se deve ao fato de que além de misturar o samba, o *jazz*, o *funk* e o *soul*, aglutinou músicos de diversas formações. Músicos como Oberdan Magalhães, Paulo Moura, Don Salvador, Jorge Benjor, Tim Maia, Carlos Dafé e Barrozinho que, além de produzir essa mistura, começam a lutar para produzir; independe das vontades do mercado e dos diretores de marketing das grandes gravadoras (Ferreira, 2003).

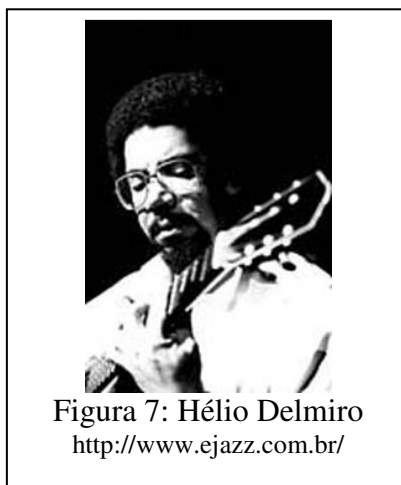
#### **4 Música Instrumental Brasileira Contemporânea (1980-1999)**

Música Instrumental Brasileira Contemporânea (MICB) pode ser identificada por um setor da produção musical brasileira que vem de décadas anteriores, mas é principalmente nos anos 80 que se torna visível. Um setor formado por músicos de alto quilate que participaram e absorveram o período de grande mistura de estilos brasileiros e estrangeiros da década anterior. Segundo Bezerra (Ejazz, 2004) um conceito de MIBC se



forja a partir de uma rede de relações e influências entre alguns músicos da geração dos anos 70, uma rede de vínculos afetivos e de relações de identidade estética.

Interpretações e composições realizadas por Heraldo do Monte<sup>24</sup>, Hélio Delmiro, Fredera e Paulo Bellinati são importantes referências da prática da guitarra brasileira desse período. Essa prática foi fundamentada também através da influência de guitarristas norte-americanos como Wes Montgomery, Joe Pass, Barney Kessel, Jim Hall e George Benson.



Reconhecidamente um dos mais importantes instrumentistas da história da música popular brasileira, Hélio Delmiro (v. figura 7) teve uma participação decisiva no desenvolvimento da linguagem guitarrística brasileira. É tanto violonista (vide a composição "Marceneiro Paulo" típica na tradição do violão brasileiro) quanto guitarrista (vide os antológicos solos nos álbuns com Victor Assis Brasil ou César Camargo Mariano), cunhou seu estilo dentro das tradições do choro, do *jazz*, do *samba jazz* e da bossa nova, com grandes contribuições em gravações de álbuns de Elis Regina, Milton Nascimento, Tom Jobim, Victor Assis Brasil, Wagner Tiso, entre outros. Aos 18 anos formou o conjunto Fórmula 7, com o trumpetista Márcio Montarroyos, o baixista Luizão Maia e o baterista Cláudio Caribé. Tocando em jams sessions pelos bares do Rio conheceu o

---

<sup>24</sup> Heraldo do Monte revela suas influências: Tal Farlow e Zé Menezes. Afirma a identidade rítmica brasileira no maracatu e no frevo. "O frevo, por exemplo, tem aquela coisa meio marcial, aquelas características que se

saxofonista Victor Assis Brasil, que o convidou para tocar em seu disco *Trajetos*. No mesmo ano (1966) participou do grupo 3D do tecladista Antônio Adolfo. Passou a acompanhar grandes artistas da época como Clara Nunes, Marlene, Elizeth Cardoso e Milton Nascimento. Excursionou pela Europa e Japão ao lado de Elis Regina e participou da gravação do histórico álbum "*Elis e Tom*". Gravou com Sarah Vaughan, Paul Horn, Dave Grusin, Lalo Schiffrin, Gato Barbieri e Michel Legrand (na televisão francesa). Em 1978, participou, com o tecladista Luiz Eça, do 1º Festival of Jazz Montreux, SP. Neste festival, tocou no trio de guitarras formado por Larry Coryell e Phillip Catherine. Na década de 1970, tornou-se conhecido como guitarrista de jazz, chegando a ser considerado um dos melhores guitarristas do mundo, segundo a revista *Down Beat*. Em 1980 gravou seu 1º disco solo: *Emotiva*. Em 1981 grava, com César Camargo Mariano, o disco *Samambaia*. Em 1982, participa do Festival de Jazz de Berlin, onde toca com Charlie Haden, Carla Bley e Paul Motion, entre outros. Atuou ainda como produtor de discos, realizando trabalhos com Clara Nunes ("*Claridade*") e João Nogueira ("*Vem que tem*"). Em 1984 lança seu segundo disco solo, *Chama*, pelo selo Som da Gente. Em 1991 lançou o disco *Romã*, gravado ao vivo no teatro Cecília Meirelles com Nico Assumpção (baixo), Rique Pantoja (teclados) e Carlos Bala (bateria).

Fredera é um importante guitarrista da MIBC, seu disco "*Aurora Vermelha*", Som da Gente, 1981, traz no encarte um manifesto em defesa da música instrumental brasileira. As composições desse disco foram consideradas por Gil Evans definidoras do estilo contemporâneo de composição na música brasileira. Fredera utiliza com frequência em suas composições, solos e melodias, as escalas e modos jazzísticos, porém com uma rítmica desenvolvida basicamente em torno do samba. Paulo Bellinati em seus trabalhos de violão solo, no grupo Pau Brasil e em oficinas de música, mostra uma tendência de

---

você não fizer aquele tipo de divisão, aquele tipo de colocação de notas, ele deixa de ser frevo" (Mello, 1996, p. 79).

permeabilidade da MICB nas fronteiras entre erudito/popular, violão/guitarra, pesquisador/músico. Sua atuação como pesquisador destaca-se em seu trabalho sobre Garoto, que resultou em um disco em 1986 e um CD em 1991 ("The Guitar Works of Garoto", lançado no exterior acompanhado por dois songbooks) (Clique Music, 2003).

Nesse período o Brasil começa a exercer uma influência mais ativa nos fluxos culturais globalizados. Nos anos 40, a música e os músicos brasileiros se faziam conhecer no exterior como o grupo em torno de Carmem Miranda; nos anos 60, através dos artífices da bossa nova; e nos anos 70, através de dezenas músicos que saíram do país em busca de melhores condições de trabalho<sup>25</sup>. Enquanto antes da década de 80 a música brasileira praticamente só era consumida no Brasil em meados dos anos 80 a música de massa do Brasil começa realmente a conquistar o mercado exterior (Piedade, 2003).

Através do caminho aberto pelos tropicalistas na década de 70, o *rock* brasileiro nos anos 80 é aceito como mais uma expressão da música brasileira, passando a dividir o espaço das principais rádios de FM com os lançamentos norte-americanos (Frejat, 2002).

O barateamento produzido pelo avanço tecnológico e de qualidade na gravação de 24 canais<sup>26</sup> possibilitou a configuração de um mercado de segmentação dos processos de gravação. As empresas *majors* passaram então a terceirizar serviços, converteram-se em escritórios executivos e reforçando o controle sobre a distribuição e divulgação, garantindo o monopólio do mercado (Zan, 2001).

Alguns músicos e conjuntos, cansados de tentar vender para as gravadoras seus trabalhos mais artísticos, resolveram investir por conta própria no trabalho de produção

---

<sup>25</sup> Como Airto Moreira, Flora Purim, Naná Vasconcelos, Paulinho da Costa, entre outros.

<sup>26</sup> O sistema multi-canais pode ser dividido por quatro etapas: gravação do sinal, *overdubbing*, mixagem, edição. Na gravação digital ou no sequenciamento de sintetizadores é incorporada a etapa de sequenciamento. A etapa de gravação do sinal pode ser subdividida em: gravação multi-canal dos instrumentos (exemplo: canal 1 - baixo, canal 2 - teclado, canal 3 - guitarra, canal 4 - sax, canal 5 - trompete, canal 6 - trombone, canal 7 ao 16 - bateria); gravação do arranjo de base (para *overdubbing* da voz e solos); gravação de ambiente (distribuição de focos ou real estéreo) (Vicente, 1996).

fonográfica. O estreitamento dos vínculos entre os músicos profissionais que participavam do mecanismo de produção fonográfica nos anos 1980 e músicos autônomos que haviam percebido uma possibilidade de realização mais independente, foram fatores que contribuíram para surgimento das produções independentes (Muller, 2003).

Marcus Pereira, Antônio Adolfo, Aluysio de Oliveira e Pena Schmidt estão entre os nomes dos principais empreendedores da produção artística deste setor fonográfico. Sendo um produto desenvolvido pelo próprio artista, em geral com uma tiragem pequena, não pode ser caracterizada por uma produção diretamente comercial. Grupos tais como Premeditando o Breque, Língua de Trapo, Rumo, Arrigo Barnabé e a Banda Sabor Veneno. Os gêneros desses álbuns são variados: desde o *rhyth'm blues* do grupo Acidente, passando pelo *rock* progressivo do Bacamarte até o afro-carioca dos Tambores Urbanos ou o experimentalismo do Divina Encrenca<sup>27</sup> (Dias, 2000).

A iniciativa de produção do selo Som da Gente foi estudada por Daniel Gustavo Mingotti Muller, orientado por José Roberto Zan. Eles traçam análises sobre os mecanismos de manutenção do poderio das grandes empresas (*majors*). Esses mecanismos tendem fortemente ao oligipólio e a padronização. Utilizando o sistema aberto, através de *contratos de licenciamento*<sup>28</sup>, "podem terceirizar o trabalho de produção das pequenas (*indies*), comprando os fonogramas, os artistas, ou mesmo o selo inteiro" (Muller, 2003). O selo Som da Gente foi responsável pelo lançamento e divulgação de artistas como Hélio Delmiro, Heraldo do Monte, Olmir Stocker, Hermeto Pascoal e grupo, grupo Pau Brasil, D'alma, Cama de Gato, Nelson Ayres, entre outros (Muller, 2003).

A presença da guitarra no cenário da Música Instrumental Brasileira dos anos 80 é marcante e abrangente. No cenário da produção fonográfica alguns guitarristas brasileiros,

---

<sup>27</sup> Vide os álbuns citados.

<sup>28</sup> Esse processo ocorre com intensidade na década de 90, e poderá a se ampliar no século XXI se as *indies* terceirizarem o sistema de produção dos homestudios dos artistas, oferecendo a divulgação a e distribuição do produto.

pioneiros na pesquisa da sonoridade do instrumento e na rítmica brasileira, garantiram a permanência e a participação no cenário da produção fonográfica brasileira com grande quantitativo de composições gravadas.

A guitarra baiana estabeleceu um elo de ligação entre o bandolim - tradicional instrumento da música instrumental brasileira não eletrificada - e a tecnologia de eletrificação dos instrumentos de cordas. A guitarra baiana e o bandolim formam um par - elétrico-acústico - assim como a guitarra e o violão. Com Armandinho e sua guitarra baiana, surge uma complexa rede de influências de grande importância para a guitarra brasileira. Armandinho consegue transitar com naturalidade do trio elétrico ao choro. Sua versatilidade possibilita dividir o palco tanto com o violonista Rafael Rabelo como com Rita Lee. Armandinho foi o solista do conjunto A Cor do Som, que trouxe uma nova sonoridade tanto no choro como no *pop* ou na MPB. Antes de tocar guitarra baiana, Pepeu Gomes e Robertinho do Recife só tocavam bandolim, assim como Armandinho. Para os três, a influência dos Beatles e de Jimi Hendrix foi decisiva (Marsiglia & Almeida, 1996).

Avançando no tempo e na tecnologia destacamos Pat Metheny. Segundo os críticos Richard Cook e Brian Morton (apud Ejazz, 2004), "Metheny tornou-se uma figura-chave na música instrumental dos últimos 20 anos", surpreendendo em cada novo álbum que apresenta sempre uma face diferente do seu trabalho e pesquisa. Sua disponibilidade para a música brasileira revela-se no freqüente convite a percussionistas brasileiros em seu trabalho de grupo, na sua participação no álbum de Toninho Horta e em entrevistas, revelando admiração por Herbie Hancock, John Coltrane, Stravisnky, Béla Bartok; e por Tom Jobim, Milton Nascimento e Ivan Lins. Afirma que não pensa em termos de nacionalidade, mas em espírito e humanidade. "Sinto um certo preconceito com essa coisa de 'fulano é americano, beltrano é brasileiro, tal cara é africano, vietnamita, mexicano'. Penso que essas divisões não são importantes, pois a música está em um patamar bem mais

elevado que essas divisões humanas" (Metheny, 2002, p. 46). Pat Metheny fala em boas "sacadas" no momento da improvisação: "estar apto a se conectar (...) um determinado tipo de concentração (...) em tempo real"; conexão com os músicos, público e principalmente com a música. Para Pat Metheny, o momento da improvisação é um momento muito forte e direto, "um bom improvisador tem a capacidade de iluminá-lo no tempo certo de maneira especial" (Metheny, 2002, p. 46).

Jonh Abercrombie, guitarrista norte-americano, contribui para uma estética sonora da guitarra elétrica de fronteira, seu estilo foge do idiomatismo. Abercrombie transcende a linguagem e a sonoridade da guitarra no *jazz* pensando a guitarra como um instrumento de sopro, como uma flauta. Em seu trabalho de quarteto (piano, guitarra, baixo e bateria) e em duo com Ralph Towner (guitarra e violão), Abercrombie transmite uma música de grande profundidade, sendo capaz de inserir a guitarra em um contexto sonoro de grande densidade. Uma concepção que em absoluto se equivale à concepção do violão clássico, mas é complementar. Acreditamos ser importante para a validação da prática de guitarra na academia, a pesquisa camerística com a formação em duo, de guitarra e violão. Neste caso, trabalhos como o de Abercrombie e Ralph Towner<sup>29</sup>; Alegre Corrêa e Guinha Ramires<sup>30</sup>; Guinga e Lula Galvão<sup>31</sup> são referências importantes.

## 5 Conclusão

Dada a abrangência do período analisado (de 1927 a 1999), esse capítulo pretendeu apenas sinalizar a necessidade de um aprofundamento no estudo da guitarra elétrica na produção musical brasileira (não envolveu análises técnico-musicais). Percebemos que existe uma história das práticas que precisa ser revelada. Podemos vislumbrar a inclusão de

---

<sup>29</sup> Álbum "Five Years Later", ECM 1981.

<sup>30</sup> Álbum "Handmade", Extraplatte Musikproduktions, 1981.

<sup>31</sup> Álbum "Cheio de Dedos", Velas, 1996.

estudos analíticos e históricos da guitarra brasileira nos programas curriculares das IES e em disciplinas que através das práticas de transcrição, analisem composições, arranjos e improvisações. Um território ainda pouco explorado na pesquisa em música do Brasil. A idéia central desse trabalho foi uma revelação do contexto mapeado sobre a história das práticas: a utilização da tecnologia e o direcionamento da estética e do imaginário. Pois uma das conseqüências dessa revelação é o currículo que emerge dessa história, que traz à tona uma tradição de guitarra que foi construída ao longo do século XX no Brasil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGENDA DO SAMBA CHORO. Disponível em <<http://www.samba-choro.com.br/>> Acesso em: 6 set. 2003.

ANTÔNIO, Irati & PEREIRA, Regina. *Garoto, sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

ARMANDINHO. Entrevista - Atrás do Trio Elétrico só não vai quem já morreu... *Guitar Player*. São Paulo, ano 1, n.º 9, set. 1996, p. 50 - 56.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In *Benjamin, Adorno, Horkheimer e Habermas: Os Pensadores*. São Paulo: Editora Abril, 1983, p. 5 - 28.

BERENDT, Joachim Ernst. *O Jazz: do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BORELLI, Marcos. Biografia de Victor Assis Brasil. Disponível em <<http://www.assisbrasil.org/vitorbio.html>> Acesso em 16 jan. 2004.

CESAR, Wesley. A história da guitarra no brasil. Disponível em <<http://www.wesleycaesar.mus.br/historiabr.htm>> Acesso em 6 set. 2003.

CALADO, Carlos. *Tropicália: A história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. Depoimentos sobre Lanny Gordin. *Click Music*. Disponível em <[http://www.cliquemusic.com.br/br/Resgate/Resgate.asp?Nu\\_Materia=797](http://www.cliquemusic.com.br/br/Resgate/Resgate.asp?Nu_Materia=797)> Acesso em 5 ago. 2003.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CHRISTIAN, Charlie. Matéria - O Mago Christian. *Guitar Player*. São Paulo, ano 7, n.º 81, jan. 2003, p. 46-52.

DIAS, Sérgio. Entrevista - Escravo da revolução. *Guitar Player*. São Paulo n.º 62 jul. 2001 Disponível em <<http://www.guitarplayer.com.br/materia/62/sergio.htm>> Acesso em: 5 jul. 2003.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br>> Acesso em: 12 jul. 2003.

DUPRAT, Rogério. Entrevista - Duprat, o maestro da revolução. *Senhor F - A Revista do Rock*. Disponível em <<http://www.senhorf.com.br/sf3vs/arquivo/entrevistas/duprat.htm>> Acesso em: 30 jul. 2003.

EJAZZ. O site do jazz e da música instrumental brasileira. Disponível em <<http://www.ejazz.com.br/>> Acesso em: 15 jan. 2004.



FREIRE, Vanda Lima Bellard. *Música e Sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música*. 1992. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade do Rio de Janeiro.

FRITH, Simon. *Sociologia del Rock*. Madrid: Ediciones Júcar, 1980.

\_\_\_\_\_. The industrialization of popular music. In: LULL, James (Org.). *Popular music and communication*. 2<sup>nd</sup> ed. California: Sage Publications, 1992.

GAVA, José Estevam. *A Linguagem Harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Unesp, 2002.

GIANINNI. Matéria - Um século de instrumentos de cordas. *Guitar Player*, São Paulo, ano 5, n.º 53, jul. 2000, p. 36-41.

GORDIN, Lanny. Entrevista - Vivendo de Guitarra. *Guitar Class*. São Paulo, n. 22, nov. 2002, p. 14-22.

GOMES, Pepeu. Entrevista - Pepeu Gomes: Muito Mais Que Um Brasileirinho. *Guitar Player*. São Paulo, ano 2, n.º 16, mai. 1997, p. 42-48, 91.

\_\_\_\_\_. *Pepeu Gomes website oficial*. Disponível em <<http://www.pepeugomes.com>> Acesso em 5 ago. 2003.

MARSIGLIA, Luciano & ALMEIDA, Alexandre de. Armandinho: Atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu. *Guitar Player*. São Paulo, ano 1, n.º 9, Setembro, 1996, p. 52-56.

METHENY, Pat. Entrevista - Sem fronteiras. *Cover Guitarra*, 88. São Paulo, n. 88, mar. 2002, p. 44, 57.

MOURA, Gerson, O aliado fiel. *Revista USP*, jun.-ago. 1995, p.70-71.

MIDAMI, André. Entrevista - Sobre jabá. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28 de junho de 2003.

MILLER, Sidney. Artigo - O Universalismo e a Música Popular Brasileira. *Revista de Civilização Brasileira*, n.º 21-22, set./dez. 1968, p. 13-207.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. Música instrumental brasileira: a experiência de produção do selo Som da Gente. Disponível em <<http://www.hist.puc.cl/>> Acesso em 10 nov. 2003.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

NOBRE, Daniel Parsiano. *A Influência do Populismo no Rádio Brasileiro Durante o Estado Novo*. 1998. Monografia (Bacharelado em Jornalismo) - Universidade Federal do Ceará. Disponível em <<http://www.danpnobre.jor.br>> Acesso em 27 jul. 2003.

ORTIZ, Renato. O popular e o nacional. In ORTIZ. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 149 - 212.

ORTRIWANO, Gisela Swetlano. *A Informação no rádio*. São Paulo: Summus Editorial, 1985.

\_\_\_\_\_. Sociedade e cultura In SACHS, Ignacy; WILHEIM, Jorge; CAMARGO, Paulo Sérgio. *Brasil, Um Século de Transformações*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

PERRONE, Charles A. Sources and Resources - Brazil. P. 219-226

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: Bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.

PUTERMAN, Paulo. *Indústria Cultural: A Agonia de um Conceito*. São Paulo: Perspectiva. 1994.

SARODI, Luiz Carlos, MOREIRA, Sonia Virginia. *Rádio Nacional - O Brasil em sintonia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes/Funarte/Instituto Nacional de Música/Divisão Popular, 1988.

SENHOR F - *A Revista do Rock*. Disponível em <<http://www.senhorf.com.br/>> Acesso em 6 set. 2003.

SOUZA, Carlos Eduardo de Azevedo e. Os anos 50 e a origem da Bossa Nova: Revisão Bibliográfica. 1996. Monografia (Especialização em Musicologia) - Pós-Graduação, Conservatório Brasileiro de Música .

TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja. A Música como Mecanismo de Propaganda nas Relações entre Brasil e Estados Unidos. X ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM. 1997. Rio de Janeiro. *Anais ...* p. 293-298.

TATIT, Luiz. Quatro triagens e uma mistura: A canção brasileira no século XX. p. 223-236

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular, um tema em debate*. Rio de Janeiro: JCM editores, 1966.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Phillip Tag Entrevistado por Martha Ulhôa. *Debates, Revista do PPGM UNIRIO*. Rio de Janeiro, n. 3, 1999, p. 81-96.

\_\_\_\_\_. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. *Debates, Revista do PPGM UNIRIO*. Rio de Janeiro, n. 1, 1997, p. 80-101.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte. Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Anna Blume, 1999.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Revista Científica - UNINOVE*, São Paulo, n. 1, v. 3, jun. 2001, p. 105-122.

ZINHO, Da. *Harmonia Binária: a música e o I Ching*. Rio de Janeiro: Record Nova Era, 1999.