

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

A GUITARRA CIGANA DE PEPEU GOMES:
UM ESTUDO ESTILÍSTICO

AFFONSO CELSO DE MIRANDA NETO

RIO DE JANEIRO, 2006

A GUITARRA CIGANA DE PEPEU GOMES : UM ESTUDO ESTILÍSTICO

Por

AFFONSO CELSO DE MIRANDA NETO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dr^a. Martha Tupinambá de Ulhôa.

RIO DE JANEIRO, 2006

Miranda Neto, Affonso Celso de.
M672 A guitarra cigana de Pepeu Gomes : um estudo estilístico / Affonso Celso de
Miranda Neto, 2006.
x, 140f. + 1 CD-ROM.

Orientador: Martha Tupinambá Ulhôa.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(2003-). Centro de Letras e Artes. Mestrado em Música, 2006.

1. Gomes, Pepeu – Influência. 2. Música popular – Brasil – História e crítica.
3. Estilo musical. 4. Música para guitarra. I. Ulhôa, Martha Tupinambá. II. Uni-
versidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes.
Mestrado do em Música. III. Título.

CDD – 780.420981



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

“A GUITARRA CIGANA DE PEPEU GOMES: um estudo estilístico”

por

Affonso Celso de Miranda Neto

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Martha Ulhôa

Professora Doutora Martha Ulhôa (orientadora)

Luiz Otávio Braga

Professor Doutor Luiz Otávio Braga

Acácio Tadeu de Camargo Piedade

Professor Doutor Acácio Tadeu de Camargo Piedade

Conceito: *Aprovado*

MAIO DE 2006

*Dedico este trabalho a meus pais, responsáveis por minha formação e a todos os professores e amigos com que tive o prazer de conviver, desde o momento que decidi seguir o caminho da música.
E a todos os músicos que dedicam suas vidas ao ensino e à prática de música no Brasil.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais Dalmir Santos de Miranda e Isa da Rosa Barros pelas eternas discussões e revisões do texto, à minha irmã Flávia Barros, à minha sobrinha Thaís Miranda. Aos meus mestres, especialmente a

Martha Tupinambá de Ulhôa, Luís Otávio Braga, Elisabeth Travassos, Carlos Alberto Figueredo, José Nunes Fernandes, Silvio Merhy, Carol Gubernikoff, e aos colegas de mestrado e funcionários do Curso de Pós-Graduação em Música da UNIRIO.

Agradeço aos músicos e guitarristas aqui citados, em especial a José Menezes França por sua contribuição à preservação da memória musical brasileira.

Agradeço o meu Anjo Guardião.

*Dizem por aí
Quem eu sou do samba
Eu sou do samba
É que brasileiro quando anda
Balança na sombra*

*Se entro numa batucada de Black
Sou moleque, sou do samba
E numa roda de Black
Sou moleque
Moleque de rua
Moleque do samba*

*É que o samba foi feito pra mim
Mas não fui feito só pro samba*

Dizem por aí (Pepeu Gomes/Galvão)

MIRANDA NETO, Affonso Celso de. *Guitarristas Brasileiros: Um Estudo Estilístico*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo analisar o estilo musical do guitarrista Pedro Aníbal de Oliveira Gomes, o Pepeu Gomes. Através da metodologia de análise da música popular desenvolvida por Philip Tagg (1981), este estudo pretende mostrar a mistura musical empregada pelo músico baiano nas suas composições e interpretações, que conjugam elementos provenientes de diversos gêneros musicais como *rock*, *blues*, *funk*, *jazz*, choro, samba, etc. Inicialmente, procuramos relatar sua trajetória musical no intuito de reunir fatos e colher informações que pudessem demonstrar o ecletismo, que inclui a atividade de artesão de instrumentos e uma condição de multiinstrumentista, que une o universo global da guitarra elétrica com a sonoridade acústica local do bandolim e do violão. O passo seguinte foi investigar a diversidade de gêneros e estilos presente na sua discografia, construída em 35 anos de atuação profissional. No nosso entendimento, a participação no conjunto Novos Baianos foi um fator fundamental para a definição de seu estilo, baseado principalmente na fusão e na colagem musical da estética tropicalista. Concluímos que sua linguagem musical é uma mistura de técnicas advindas de diversos estilos de execução, principalmente do choro e do *rock*.

Palavras-chave: Estilo musical – Guitarra elétrica – Pepeu Gomes

MIRANDA NETO, Affonso Celso de. *Guitarristas Brasileiros: Um Estudo Estilístico*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation has as subject to analyse the musical style of the guitarist Pedro Aníbal de Oliveira Gomes, best known as Pepeu Gomes. Through Phillip Tagg's popular music analysis method (1981), This study aims to show the musical mixture used by the bahian musician in its compositions and interpretations, that conjugate elements proceeding from diverse musical genres sorts as rock, blues, funk, jazz, choro, samba, etc. Our first goal is to tell its musical path to gather facts and datas that could demonstrate his ecletism, informed in the activity of craftsman of instruments and in a multiinstrumentista condition, connecting the global universe of the electric guitar with the local acoustics sounds of mandolim and the acoustic guitar. The following objective was to investigate the diversity of genres and practices shown in its discography, built in 35 years of professional performance. In our view, the participation in the Novos Baianos's band was a basic factor to define his style, supported mainly on the musical fusion of tropicalist aesthetic. We conclude that its musical language is a mixture of techniques stemmed from diverse styles of execution, basically choro and rock.

Keywords: Musical style – Electric guitar – Pepeu Gomes

SUMÁRIO

Página

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS.....	..ix
PREFÁCIO.....	xi
INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 – “SWING POR NATUREZA” TRAJETÓRIA MUSICAL.....	28
1.1 Tudo em família	
1.2 A Fase do <i>rock’n’roll</i>	
1.3 E surge o multiinstrumentista de Cordas	
1.4 Um artista eclético	
1.5 De volta a Música Instrumental	
1.6 Eterno camaleão	
1.7 Etnografia de um show	
CAPÍTULO 2 – ANÁLISE DA DISCOGRAFIA.....	58
2.1 Primeira fase	
2.2 Integrado aos Novos Baianos	
2.3 Discografia individual:	
2.3.1 Anos 70	
2.3.2 Anos 80	
2.3.3 Anos 90	
2.4 Conclusão	
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DO ESTILO MUSICAL.....	96
3.1 Jovem Guarda e Tropicália	
3.2 O Encontro com a Música Brasileira	
3.3 A Carreira Individual	
3.4 Conclusão	

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	127
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS.....	132
ANEXO I – Fotos da Discografia.....	134
ANEXO II – Repertório do CD.....	139

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Ex.1 – Técnica de mão esquerda.....	56
Ex.2 – “Levada da Jovem Guarda”.....	97
Ex.3 – “Levada dos Beatles”.....	98
Ex. 4 – Acorde tipo Hendrix.....	98
Ex. 5 – “Voodoo child”.....	99
Ex. 6 – Estilo de solo <i>rock</i>	99
Ex. 7 – Improviso de “Voodoo child”.....	100
Ex. 8 – Introdução de “Tinindo, trincando”.....	102
Ex. 9 – “Crosstown traffic”.....	103
Ex. 10 – Convenção de “Tinindo, trincando”.....	103
Ex. 11 – Convenção de “Hey Joe”.....	104
Ex. 12 – Improviso de “Preta pretinha”.....	104
Ex. 13 – Musema <i>blues</i> - “The score” de Robert Cray.....	105
Ex. 14 – Introdução de “Sorrir e cantar como Bahia”.....	105
Ex. 15 – “Bole, bole”.....	106
Ex. 16 – Convenção de “Quando você chegar”.....	106
Ex. 17 – Melodia de “A Ginga do Mané” (Jacob do Bandolim, 1962).....	106
Ex. 18 – Improviso de “Acabou chorare”.....	107
Ex. 19 – <i>Riff</i> da introdução de “Gimme shelter” (Rolling Stones, 1969).....	107
Ex. 20 – Trêmulo em “Bolado”.....	108
Ex. 21 – Trêmulo em “Vibrações” (Jacob do Bandolim, 1967).....	108
Ex. 22 – Baião “Os ‘pingo’ da chuva”.....	109
Ex. 23 – Tema de “Na pisada”.....	109
Ex. 24 – Introdução de “Malacaxeta”.....	110
Ex. 25 – Introdução de “Wait till tomorrow”.....	111
Ex. 26 – Tema de “Belo Horizonte”.....	111
Ex. 27 – Tema de “Carinhoso”.....	111
Ex. 28(1) – Motivo inicial de “Toninho Cerezo”.....	112
Ex. 28(2) – Motivo 2 de “Toninho Cerezo”.....	112
Ex. 28(3) – Motivo 3 de “Toninho Cerezo”.....	112

Ex. 29 – Guitarra ritmo em “Meu coração”.....	113
Ex. 30 – Guitarra em “Jeff Beck”.....	113
Ex. 31 – Introdução de “Swing por natureza”.....	114
Ex. 32 – Guitarra <i>funk</i> de Ed Motta.....	114
Ex. 33 – Tema de “Arco-Íris”.....	115
Ex. 34 – Tema de “Freeway Jam”.....	116
Ex. 35 – Introdução de “Guitarra cigana”.....	116
Ex. 36 – Solo de “The wind cries mary”.....	117
Ex. 37 – Tema de “Chicana”.....	117
Ex. 38 – Santana em “ <i>Oye como vá</i> ”.....	118
Ex. 39 – Introdução de “Cartagena”.....	118
Ex. 40 – Introdução de “Mediterranean Sundance”.....	119

Prefácio

Minha motivação inicial para o ingresso no mestrado em 2004 ocorreu com a verificação de um notório ecletismo musical no estilo dos guitarristas brasileiros. Esta constatação teve origem na monografia de conclusão do curso de graduação em 2003, no capítulo referente à história da guitarra no Brasil, quando foi organizada através de um critério estilístico uma classificação empírica dos seus diversos personagens. A diversidade de gêneros, técnicas e estilos de composição e interpretação demonstrada por nossos músicos mostrou-se extremamente abrangente, sendo difícil realizar um enquadramento preciso que contemplasse tal versatilidade.

No fim do 1º ano da pós-graduação pensei em manter essa separação em tendências, mas procurando focalizar apenas um guitarrista para representar cada uma delas, redução necessária para um trabalho mais conciso. Nessa época realizei para a disciplina História da Cultura, ministrada por Sílvio Mehri, uma pesquisa sobre a trajetória do guitarrista pernambucano Robertinho do Recife, uma figura ímpar no universo da guitarra elétrica, que me levou a rever todos os parâmetros de análise e a abandonar a idéia da classificação estilística definitivamente.

Assim, quando reiniciei os trabalhos acadêmicos em 2005 estava completamente hesitante quanto ao meu projeto, pois havia voltado para a “estaca zero”, sem saber com clareza como abordar o assunto. No meio do ano apresentei o artigo “A guitarra elétrica de Pepeu Gomes” no XV Congresso da ANPPOM no Rio de Janeiro, comunicação que procurava focalizar a mistura musical no estilo particular do guitarrista baiano. Mesmo estando satisfeito com o resultado, ainda não tinha me convencido de ter encontrado finalmente o tema definitivo da minha dissertação.

Em um sábado à tarde em casa, minha mãe que assistia ao programa Fama da Rede Globo, me chamou para ver a participação de Pepeu como convidado cantando e tocando guitarra. Foi quando cheguei à conclusão de que seu estilo resume bem a formação diversificada do músico de cordas trasteadas, que foi meu primeiro interesse no estudo da guitarra elétrica no Brasil. E, como vocês verão, esse era só o começo de uma longa jornada musicológica.

Introdução

Ao anunciar a entrada de Pepeu Gomes no palco do Cassino de Montreux em 1980, o locutor do festival suíço fornecia ao público presente um pequeno resumo da carreira do guitarrista baiano, considerando-o “o músico brasileiro mais respeitado no momento, porque foi o primeiro capaz de fundir a música tradicional brasileira com o *rock*”. Naquele ano, Pepeu completava 13 anos de carreira, grande parte dedicada ao conjunto Novos Baianos, que integrou antes de iniciar a carreira individual em 1978.

Grupo associado ao movimento tropicalista surgido no fim da década de 1960, os Novos Baianos se pautavam pela estética da mistura e da colagem musical, unindo a música elétrica global com o ritmo brasileiro dos instrumentos acústicos e de percussão. Nele, Pepeu se destacou pela versatilidade e habilidade/destreza em interpretar diversos gêneros, tanto brasileiros, como o choro, o samba e o baião, quanto internacionais sobretudo *rock*, *jazz* e *blues* americanos.

Essa multiplicidade de recursos do seu estilo particular de tocar encontra paralelos em diversas práticas desenvolvidas por músicos de corda no Brasil em décadas anteriores da música popular brasileira. Sua trajetória artística se confunde com a própria história da guitarra elétrica e seus executantes ao longo de mais de 50 anos no cenário da música popular brasileira.

A veia musical de Pepeu começou a se delinear na atividade de artesão de instrumentos musicais ainda na adolescência, em Salvador. Mais tarde a descoberta de sua inadequação às marcas tradicionais de guitarra desempenhou um papel importante na sua formação musical, incentivando-o na exploração e experimentação em busca da sonoridade ideal. Essa autonomia artesanal é própria de vários artistas nordestinos envolvidos com a eletrificação e a conseqüente amplificação sonora.

Essas experiências têm como ponto de referência a construção do “pau elétrico”, antecessor da guitarra baiana, instrumento que iria inaugurar uma nova forma de execução. No carnaval de 1950, Dodô e Osmar inventaram o trio elétrico, que marcaria de maneira profunda a infância de Pepeu. Seu ouvido “pensante” começou a ser moldado no contato com o frevo elétrico da folia soteropolitana, gênero que “devorava” diferentes tradições musicais no seu repertório. Não por acaso no ano seguinte à comemoração dos 25 anos do trio pioneiro, em 1976, estaria Pepeu em cima de um caminhão liderando o Trio Elétrico

Novos Baianos, empunhando uma de suas criações, o “guibando”, instrumento de dois braços, mistura de guitarra com bandolim.

Outra tradição nordestina foi também decisiva no aprendizado de Pepeu: o costume do fazer musical em família. Suas primeiras incursões se deram no convívio com pais e irmãos, que foram os responsáveis por despertar nele o interesse pela música. Esse sentimento de coletividade praticamente permeia toda a carreira do guitarrista baiano. Desde suas primeiras bandas vemos a presença de irmãos, bem como de um grau de amizade entre os músicos participantes, o que demonstra a importância da construção de uma base afetiva sólida para enfrentar a realidade da indústria fonográfica.

Desde o princípio da trajetória artística de Pepeu em 1967, vários de seus irmãos como Jorginho, Carlos e Didi Gomes atuaram ativamente com ele até meados da década de 1980. Na sua fase mais criativa com os Novos Baianos integrava uma verdadeira comunidade de músicos, que exercitavam a composição musical na prática diária; ali o conhecimento de cada um era repartido entre todos. A permanência de alguns músicos sem grau de parentesco na sua banda até hoje mostra a relevância desse vínculo afetivo para ele.

Sua habilidade de multiinstrumentista de cordas (toca violão, bandolim, baixo, guitarra, percussão) reflete a formação autodidata, desenvolvida com a colaboração e a contribuição informal de músicos mais experientes como Gilberto Gil, João Gilberto e Paulinho da Viola, entre outros. A destreza em diversas afinações surgiu da determinação de interpretar diversos gêneros distintos e das experimentações em busca do timbre ideal para cada música ou canção que compunha ou interpretava.

Essa intensa atividade instrumental já era comum na prática de nossos primeiros guitarristas (Borda, 2005), oriundos das orquestras do rádio como Zé Menezes, Garoto, Bola Sete e Laurindo de Almeida. Atuando regularmente desde os anos 40 no mercado fonográfico e na indústria musical, eles eram obrigados a dominar e praticar todo tipo de repertório, do popular ao erudito, devido à exigência imediata da “prática de estante”¹ dos eventos ao vivo.

Um depoimento de Baden Powell, reconhecido como um dos grandes representantes do violão brasileiro, define com maior exatidão a dimensão do que é ser um músico de cordas trasteadas no mercado profissional brasileiro:

¹ Em entrevista para o curso de extensão “Linguagem Brasileira do Bandolim, Cavaquinho, Violão e Guitarra: Oficinas com José Menezes França” realizado no 2º semestre de 2004, sob a coordenação de Rogério Borda, Zé Menezes utilizava essa expressão para se referir à necessidade do controle sobre a leitura musical por parte de instrumentistas especializados em cordas dedilhadas das orquestras de sua época.

Eu gravava disco de *rock* imagine! Juntava eu e o Aurino no saxofone, chamava um baterista e gravava, botava um nome qualquer em inglês na capa do disco, que eu nem sei mais qual era, e pronto. Era só pra ganhar dinheiro. Eram discos sem conteúdo nenhum, a gente fazia isso com um pé nas costas. Era aquele brum-brum-brop! E nhém-nhém-nhém. Eu fazia aquela guitarra bem metálica (Dreyfuss, 1999, p. 51).

De todos os guitarristas citados no parágrafo acima, Zé Menezes pode ser considerado o precursor do ecletismo musical empreendido por Pepeu, por ter se destacado no exercício de diversas atividades em música popular. Segundo o jornalista Tárík de Souza, o músico cearense pode ser considerado "O homem dos mil instrumentos. Ou pelo menos os de todos de cordas dedilhadas, somados às funções de compositor, arranjador e regente, durante mais de seis décadas nos bastidores da MPB" (*Jornal do Brasil*, Caderno B, 20/10/2004).

Por estar sempre atento aos desdobramentos musicais de forma global, Pepeu ao longo do caminho foi se desenvolvendo como arranjador, produtor e regente dos discos em que atuava como instrumentista. Sem o domínio da leitura e da escrita musical, seu lado obstinado e inquieto de eterno aprendiz se tornou a peça fundamental nesse processo prático, que se iniciou quando abandonou a família para se dedicar à música no fim da década de 1960.

A primeira incursão na indústria fonográfica se deu ainda na adolescência, dentro do contexto da Jovem Guarda. O então baixista Pepeu Gomes fazia parte do primeiro momento de popularização da guitarra elétrica no país. Diversos conjuntos, emulando o som de artistas estrangeiros, ganharam visibilidade acompanhando artistas como Roberto Carlos e Celly Campelo, tendo um guitarrista com líder:

Era a insuspeitada moda dos grupos de rock instrumental, propagada pelos ingleses do *Shadows*, os americanos do *Ventures* e corroborada por gente como *The Tornados* ou *Duane Eddy*; todos substituindo a linha melódica dos vocais por rascantes guitarras elétricas. **Assim, impulsionaram dezenas de grupos brasileiros a arriscar manobras sonoras que exigiam grande perícia.** (Revista *Super interessante*, História do Rock Brasileiro, Vol.1, anos 50 e 60, p. 24, grifos nossos)

Um desses grupos era os Minos de Pepeu e Jorginho Gomes, cujos primeiros e únicos trabalhos profissionais se restringiram à ala mirim do movimento conhecida como Mini Guarda. Em seguida, determinado a acompanhar as transformações musicais ocorridas no gênero, Pepeu forma sua segunda banda, Os Leif's (1968), para se inserir no universo

do *rock* do fim dos anos 60. Assim, ele se mostrava antenado com o movimento tropicalista eclodido em 1967, marco de estabelecimento definitivo da guitarra elétrica na música popular brasileira.

Sob as orientações estéticas dos tropicalistas, Pepeu se tornou guitarrista e soube desenvolver as bases de sua ideologia musical, calcada na mistura de ritmos e gêneros. A diversidade artística dos Novos Baianos o marcou profundamente ao fundir instrumentações, do conjunto regional à banda de *rock*, o que foi decisivo para sua desenvoltura como multiinstrumentista de cordas e arranjador.

Dentro do território de experimentações propiciado pelo conjunto, Pepeu pôde unir diversos estilos de técnica, interpretação e improvisação, permanecendo na fronteira híbrida entre a guitarra elétrica de Jimi Hendrix e o bandolim de Jacob do Bandolim. Sua linguagem musical é o resultado da união do instrumental global composto por guitarra, amplificador e efeitos eletrônicos com o lado acústico brasileiro de bandolim, cavaquinho e violão.

Em virtude de seu ecletismo, Pepeu tem o costume de se auto-denominar em entrevistas como “alquimista de sons”, um músico que tem como princípio básico a mistura de estilos, gêneros, sonoridades e timbres. Desde o disco instrumental pioneiro “Geração do Som”, de 1978, primeiro da carreira individual, ele mostra toda essa capacidade de colocar no mesmo “caldeirão sonoro” gêneros como samba, choro, *rock* progressivo, *jazzfusion*, *blues* e o baião.

Sua discografia de uma forma geral oscila entre dois pólos ao mesmo tempo distintos e complementares, a do multiinstrumentista de renome internacional (com seis passagens pelo Festival de *Jazz* de Montreux!) e a do artista/cantor popular de sucessos radiofônicos, estreitamente associados às normas da cultura de massa e da indústria cultural. Da década de 1980 até 2005, Pepeu concilia a agenda de shows entre um formato mais *pop* com suas canções de sucesso e outro em que prioriza execuções instrumentais.

Nessas apresentações, Pepeu executa vários instrumentos, surpreendendo os ouvintes ao interpretar diversos estilos em tão curto espaço de tempo. Tal capacidade de adaptação é o que o tornou um músico respeitado tanto no Brasil quanto no exterior. Frequentemente, ele é convidado a lecionar em *workshops* e faculdades de música no mundo todo para explicar a natureza de sua técnica peculiar.

A principal inspiração para o estudo da trajetória de Pepeu, tão rica em referências musicais, é o conceito de “heterogeneidade multitemporal” desenvolvido por Néstor Garcia

Canclini (1997:19). Sua abordagem esclarece como o culto, o popular e o “massivo” estão entrecruzados na realidade cultural latino-americana. Assim podemos compreender como o guitarrista baiano pode conter em sua prática artística, diversas referências musicais advindas de diferentes contextos sociais e históricos de forma muito natural.

A primeira parte da pesquisa está destinada a mostrar a trajetória musical de Pedro Aníbal de Oliveira Gomes, o Pepeu Gomes. Para sua realização contamos com diversas reportagens e entrevistas concedidas pelo músico baiano coletadas em diversas revistas especializadas, jornais, livros, rádio, internet, etc.

O segundo capítulo procura avaliar uma discografia construída em quase 35 anos de carreira. Através do exame detalhado do repertório, podemos confirmar a grande diversidade genérica de sua música, seja como instrumentista ou artista popular. A principal função dessa parte é demonstrar os diferentes gêneros e estilos musicais executados por Pepeu, desde sua estréia profissional em gravações no fim da década de 1960, como guitarrista no LP *Barra 69* de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Sua discografia contém na totalidade 23 produções, sendo oito LPs, dois compactos e um CD com os Novos Baianos e 15 trabalhos na carreira individual, entre LPs, CDs e DVDs. Salientamos que não constam nessa relação seus dois primeiros compactos gravados com o conjunto Os Minos em 1967, nem os discos com sua ex- mulher Baby Consuelo (do Brasil), em que Pepeu participou como produtor, arranjador e instrumentista. Na página seguinte, a lista completa do material que foi utilizado efetivamente na análise do 2º capítulo (marcados com *, os discos q não ouvimos inteiramente):

Novos Baianos:

1. *É Ferro na Boneca* – RGE, 1970 LP
2. *Novos Baianos Final do Juízo* – Polygram Cs duplo
3. *Acabou Chorare* – Som Livre, 1972 LP
4. *Novos Baianos F.C.* – Continental, 1973 LP
5. *Linguagem do Alunte* – Continental 1974 LP
6. *Vamos pro Mundo* – Som Livre 1975 LP
7. *Praga de Baiano* – Tapeçar 1976 LP
8. *Caia na Estrada e Perigas Ver* – Tapeçar 1977 LP
9. *Farol da Barra* – CBS 1979 LP

10. *Trio Elétrico Novos Baianos* CBS 1979 Cs duplo
11. *Infinito Circular* – Polygram 1997 CD

Carreira individual:

1. *Geração do Som* – CBS 1978 LP
2. *Na Terra a Mais de Mil* – Elektra/Wea 1979 LP
3. *Ao Vivo em Montreux* - Elektra/Wea 1980 LP
4. *Pepeu Gomes* - Wea 1981 LP/CD
5. *Um Raio Laser* - Wea 1982 LP/CD
6. *Masculino Feminino* – CBS 1983 LP
7. *Energia Positiva* - CBS 1985 LP*
8. *Pepeu Gomes: Pedra não é Gente Ainda* – Wea 1988 LP
9. *Instrumental Pepeu Gomes - On the Road* - Wea 1989 LP
10. *Moraes e Pepeu. Moraes Moreira e Pepeu Gomes* - Wea 1990 LP*
11. *Moraes e Pepeu no Japão* - Wea 1991 LP
12. *Pepeu Gomes* -Warner Music 1993 CD
13. *Pepeu Gomes – 20 Anos Discografia Instrumental* – Natasha CD 1997
14. *Meu Coração* – Trama 1999 CD
15. *De Espírito Em Paz – Pepeu Gomes ao vivo* – Som Livre 2004 CD/DVD

Participação como instrumentista:

1. *Barra 69 Caetano e Gil ao vivo na Bahia no Teatro Castro Alves* – Polygram 1969 CD
2. *Gilberto Gil ao vivo em Montreux Internacional Jazz Festival* – WEA 1978 CD

O último capítulo da pesquisa está reservado á análise musical, com diversos exemplos dos diferentes estilos musicais interpretados por Pepeu ao longo de sua trajetória artística. Os exemplos foram retirados principalmente de suas gravações como instrumentista de cordas, quer seja bandolim, violão ou guitarra elétrica. Para isso utilizaremos materiais de comparação compatíveis com os trechos selecionados, como

proposto no método de Phillip Tagg, utilizando de preferência os artistas citados por Pepeu em depoimentos, como responsáveis por sua formação musical.

Acreditamos estar fornecendo informações valiosas sobre a prática da guitarra elétrica e sua história, ainda mais quando sabemos da escassez de materiais específicos na musicologia brasileira que abordem a maneira particular de composição, interpretação e improvisação de nossos guitarristas. Pepeu Gomes é um músico que trafega por diversas estâncias artísticas, da produção artesanal à performance, da música instrumental à música *pop* comercial. Esta característica peculiar é representativa de diversos personagens da cultura brasileira, como aponta Leme (2003)

Pessoas que atuam em campos de produção restrita, como o da música jazzística ou de concerto, como da literatura ou do teatro, muitas vezes também atuam no de produção ampla (vide a trajetória do maestro Radamés Gnattali, do escritor Rubem Braga ou do dramaturgo Dias Gomes) (Leme, 2003 p. 20).

Essa versatilidade demonstrada na sua carreira merece um exame mais aprofundado para entendermos, e de certa forma, abandonarmos o preconceito em relação aos artistas que subvertem a noção de unidade autoral em suas obras. Consideramos que nossa pesquisa também contribui para o entendimento da mistura de idiomatismos entre a guitarra e o bandolim da técnica de Pepeu.

Outra contribuição do estudo é ajudar na organização de um repertório para o ensino superior de guitarra, uma carência apontada por Borda (2005) nos currículos brasileiros. Recomenda-se então um aprofundamento nos estudos sobre outros guitarristas como, por exemplo, Zé Menezes, Toninho Horta, Hélio Delmiro, para aumentarmos cada vez mais o material disponível de conhecimento sobre o estilo brasileiro de execução.

Principal responsável pela “escola brasileira de guitarra” como definiu o cantor Moraes Moreira, Pepeu Gomes continua em plena atividade atualmente compondo, lançando discos e se apresentando como instrumentista e/ou cantor. A pesquisa serve então para analisar como ele conseguiu absorver e misturar tantas influências musicais na constituição de um estilo particular e original na história da guitarra elétrica no Brasil.

1.1 Metodologia de Análise

A proposta de análise adequada ao propósito da presente pesquisa é, como já foi mencionado, o modelo interdisciplinar do musicólogo Phillip Tagg. É necessário ressaltar

que a metodologia usada na nossa dissertação focaliza apenas a parte da análise de música popular proposta por Tagg² referente à comparação entre objetos sonoros. No entanto, faremos uma breve descrição de outros elementos presentes na teoria para uma compreensão mais eficaz do seu processo metodológico.

No entendimento de Tagg, analisar de forma completa o discurso musical presente na música popular é uma tarefa que tem de levar em consideração “aspectos lingüísticos, econômicos, históricos, técnicos, rituais, gestuais, visuais, psicológicos e sociais” (Tagg, 1982) do objeto ou evento sonoro estudado. Isso se deve a características peculiares da música popular, como a diversidade de valores estéticos na sua concepção e a impossibilidade de codificação na notação tradicional. Soma-se ainda o histórico formalista da análise tradicional no desprezo a aspectos emocionais ou extra-musicais, tão importantes no processo expressivo e comunicativo da música popular, o que ele denomina como “pensar não-referencial” do campo musicológico (Tagg, *idem*).

Em um primeiro momento, a escolha do objeto de análise, e do método aplicado são determinados pela mentalidade do pesquisador no nível ideológico. Sua atuação está condicionada por diversas variáveis de origem cultural e contextual, que incidem sobre o processo integralmente. Sua metodologia parte de uma perspectiva semiótica para, num estágio posterior, compreender o fenômeno musical de forma holística, apoiado principalmente na sociologia e na hermenêutica.

A semiótica ou semiologia é a ciência que estuda as significações atribuídas a todos os fatos da vida social concebidos como sistemas de signos que incluem imagens, gestos, elementos rituais, sons melódicos, mitos, etc. Para apreender os processos de significação na música, Tagg formulou alguns conceitos e ferramentas, empreendendo uma análise comparativa entre estruturas musicais, dado o caráter eminentemente não-verbal dos discursos musicais. Esse procedimento analítico de comparação entre objetos “significa descrever uma música através de outras músicas”.

O ponto de partida de sua análise é a identificação de *musemas* no objeto sonoro escolhido. Os *musemas* são “unidades mínimas de expressão em qualquer estilo musical dado”, que compreende qualquer parâmetro como melodia, timbres, convenções, levadas, gestos e texturas. É bom ressaltar que estes pequenos fragmentos musicais são selecionados contendo todo o tecido sonoro do trecho em questão.

² *Analysing Popular Music: Theory, method and practice. Popular music*, 2, 1982. p. 37-69.

O próximo passo é a identificação de *musemas* semelhantes em outras músicas dentro de uma mesma cultura, para formar o *material de comparação entre objetos* (MCeO), tanto no código musical quanto nas mensagens extra-musicais, de significado verbal ou visual. Para superar os dilemas de determinação do significado musical, é recomendável restringir o MCeO a gêneros e estilos musicais relevantes ao objeto analisado (AO).

O *campo de associações para musicais* (CAPm) pode ser entendido através do conceito de *anafonia*, um neologismo criado por Tagg “que nos remete à figura da analogia, significando o uso de modelos sonoros já existentes na formação dos sons musicais” (Ulhôa, 1998, p. 62). Três classificações são propostas para as “*anáfonas*”:

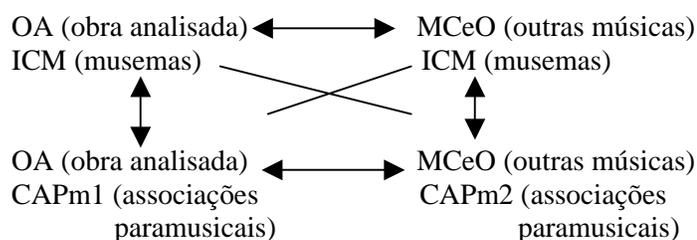
1 – “*anáfonas sônicas*” – estilização onomatopéica de sons não musicais: a representação do ambiente de guerra por Jimi Hendrix reproduzindo bombardeios de aviões, sons de metralhadoras e tiros na música *Machine Gun*.

2 – “*anáfonas táteis*” – sons que nos remetem a sensações táteis, geralmente relacionados com a textura musical: os *string pads* de teclado quando imitam as cordas de uma orquestra romântica.

3 – “*anáfonas cinéticas*” – sons relacionados com o movimento do corpo humano no tempo e no espaço, correndo, andando, dirigindo, voando, caindo, etc.: O *walking bass* na progressão harmônica do *jazz*.

É necessário frisar que as *associações paramusicais* estarão condicionadas ao repertório, ou bagagem musical acumulada pelo ouvinte que corresponde ao significado de “competência musical” no nível artístico definida pelo semiólogo italiano Gino Stefani.

No desenho abaixo, o esquema do processo de análise³:



↔ Estados de correspondência objetivos

— Correspondência demonstrável

³ Ulhôa, 1998, p. 63

AO = objeto de análise MCeO = material de comparação entre objetos
ICM = ítem do código musical CAPm = campo de associações paramusicais

Uma outra ferramenta de análise derivada da lingüística aplicada no método é a *sinédoque de gênero*. Na linguagem verbal, sinédoque é um tipo especial de metonímia que consiste em empregar um termo em sentido mais abrangente, como por exemplo a substituição da parte pelo todo. Na teoria de Tagg, a sinédoque é uma espécie de *musema* que nos remete a outra estrutura musical semelhante num estilo diferente daquele estudado.

O conceito de gênero empregado na sua teoria foi desenvolvido pelo italiano Franco Fabbri, definido como “um conjunto de eventos musicais reais ou possíveis cujo curso é governado por conjuntos definidos de regras aceitas socialmente” (Fabbri, 1980, p.1). A noção de conjunto, tanto para gêneros quanto para seus elementos definidores, é regida por todas as operações previstas pela teoria matemática dos conjuntos; assim podemos falar de subconjuntos ou subgêneros dentro de um mesmo evento musical, que pode também estar na intersecção entre dois ou mais gêneros.

Fabbri se apóia na definição de evento musical extraída da concepção de música do semiólogo Gino Stefani, que compreende “qualquer tipo de atividade realizada em torno de qualquer evento que envolve som”. Para ele, a definição pode ser contestada por sua excessiva abrangência, mas é preferível para prevenir a exclusão de gêneros significativos para uma grande parcela da população.

Após a identificação e análise do objeto sonoro nos parâmetros escolhidos nos níveis inter-objetivo (*musemas*) e inter-subjetivo (*associações paramusicais*), e sua respectiva confrontação com outras músicas nos mesmos níveis, a tarefa seguinte é “proposição de hipóteses sócio-musicais a partir das evidências sonoro-musicais e da interpretação histórica realizada” (Ulhoa, idem). Tagg denomina esse estágio de “verbalização”, que deve levar em consideração o modelo tripartite do objeto analisado, isto é, a concepção, a transmissão e a recepção.

Em síntese, o processo realizado na nossa análise do capítulo 3 compreendeu a porção comparativa da metodologia de Tagg, essencialmente na escolha das músicas de Pepeu (AO) e seus respectivos *musemas* que possuíam estruturas semelhantes em músicas de outros artistas, reconhecidas pelo pesquisador. A utilização da *sinédoque de gênero* também se constituiu uma ferramenta importante para a demonstração da mistura estilística praticada por Pepeu em suas composições, interpretações e principalmente na análise de sua discografia.

1.2 Estado da Arte

As pesquisas sobre guitarra e seus principais personagens são recentes nos círculos acadêmicos, bem como o estudo da música popular na musicologia brasileira de forma geral. O número de trabalhos diretamente relacionados com nosso objeto de pesquisa é reduzido, o que implicou a recorrência a fontes diversas como jornais, revistas e sítios da internet na realização do estudo.

No Brasil, a pesquisa sobre guitarra na página da CAPES (www.capes.gov.br) reservada para atualização de dissertações e teses aponta inicialmente a dissertação de Jorge Moutinho sobre a Guitarra Baiana (Moutinho, 2000)⁴. O estudo focalizou a etnomusicologia do Trio Elétrico de Dodô e Osmar durante o carnaval soteropolitano em 1999, com o objetivo de investigar a situação do grupo pioneiro e de seu principal símbolo, a guitarra baiana, dentro da estrutura dos desfiles atuais.

O autor não incluiu análises musicais do repertório ou da discografia, e o principal instrumentista do trio, o guitarrista Armandinho mereceu uma citação breve e uma indicação do autor para um estudo apropriado. No entanto, a etnografia dos ensaios e do desfile nos forneceu material considerável sobre o repertório utilizado, além de produzir um melhor entendimento da performance de um guitarrista em um trio instrumental, função exercida por Pepeu na década de 1970, à frente do Trio Elétrico Novos Baianos.

Uma grande contribuição para a presente análise é o capítulo sobre a guitarra baiana, que mostra aspectos sobre o seu processo de construção, bem como elementos técnicos e estilísticos relativos à sua execução. É interessante notar que as duas principais finalidades da Fundação Osmar Macedo, isto é, o ensino do instrumento e as oficinas de formação de *luthiers*⁵, têm como finalidade conscientizar músicos sobre o timbre e as tecnologias empregadas na música, atividades dominantes no trabalho de Pepeu.

A pesquisa de Moutinho é uma referência importante na constituição histórica de uma escola estilística de guitarra brasileira que representou uma contribuição decisiva na carreira de Pepeu. Tanto do ponto de vista técnico (na forma de composição e

⁴ O título completo é “Trio Elétrico Ontem e Hoje: Por onde anda o som da velha guitarra baiana?”.

⁵ Palavra de origem francesa, traduzida no Brasil como artesão de instrumentos musicais de corda.

interpretação) quanto no ecletismo na escolha do repertório, ele se mostrou bem afinado com a prática “antropofágica” do frevo elétrico de Armandinho. Dodô e Osmar.

Outro trabalho associado à nossa pesquisa é a dissertação de Eduardo Visconti defendida na UNICAMP em 2005, intitulada “A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte”. A principal contribuição de Visconti foi analisar o estilo particular do guitarrista pernambucano, através de transcrições musicais das composições e improvisos, procurando investigar a articulação de diversos elementos na construção de uma guitarra genuinamente “brasileira”.

Sua metodologia de análise musical reuniu enfoques diferentes para cada parâmetro sonoro investigado. A análise melódica foi baseada nos escritos sobre desenvolvimento motivico de A. Schoenberg (1991) e Ron Miller (1997), enquanto que a análise harmônica foi sustentada pela tese de doutorado de Freitas (1995) sobre progressões harmônicas usadas na música popular. Além disso, o estudo rítmico foi apoiado no trabalho de Rocca (1986) sobre ritmos brasileiros, e o exame da improvisação no método jazzístico de Coker (1978).

Todas essas abordagens foram organizadas sob o método de La Rue, que de acordo com Visconti sugere a possibilidade de agregar diversas metodologias. Embora o autor justifique a escolha por uma análise abrangente, o estudo carece de uma melhor sistematização e aprofundamento dos procedimentos adotados no sentido de descrever com maior acuidade o “sotaque brasileiro” de Heraldo ao leitor. Em suma, a miscelânea de teorias concorreu para confundir os resultados da pesquisa.

Visconti constata o hibridismo presente no repertório e na prática instrumental de Heraldo confrontando-o com o purismo estético do seu discurso. De fato, o estilo dele reúne aspectos musicais de gêneros como choro, frevo, música regional nordestina modo mixolídio, emulação dos violeiros repentistas e *jazz*. Portanto, podemos concluir que esse ecletismo genérico, misturando elementos globais e locais, é uma característica compartilhada por guitarristas brasileiros, já que o fato é representativo na trajetória de Pepeu. Da mesma forma, este último também reivindica a criação de uma escola de guitarra original, mesmo com a diversidade de estilos apresentada em sua música.

Outro fator fundamental para a sonoridade de Heraldo descoberto por Visconti foi a adaptação de elementos técnicos de instrumentos acústicos como bandolim, cavaquinho e viola caipira para a guitarra elétrica. Devido a sua prática multiinstrumentista, Heraldo alterna o estudo da técnica de palhetada nota por nota, que segundo ele é a maneira

apropriada de execução de frevo e choro ligeiro, com períodos dedicados a tocar ligando mais as notas, sobretudo na hora de improvisar.

Inspiração importante para nossa pesquisa foi a dissertação sobre a forma de improvisar do guitarrista e professor Olmir Stockler, o Alemão, realizada na UNICAMP em 2004. A revelação de seu estilo de tocar partiu da análise e transcrições de suas composições e interpretações.

Dentro do campo teórico/pedagógico de guitarra elétrica, o estudo sobre a improvisação musical baseada em melodias modais realizada em Natal por Medeiros (2002) foi realizado no intuito de desenvolver um método de ensino para diminuir a carência de bibliografia na área.⁶ O objetivo do autor foi conceber uma metodologia que estimule o lado criativo dos guitarristas na construção de idéias melódicas nos modos lídio e dórico, com o uso de diagramas⁷, no sentido de substituir o paradigma tecnicista dominante no aprendizado do instrumento.

A organização do trabalho foi baseada em três etapas: abordagem histórica, bibliografia comentada e nova proposta pedagógica. De uma forma geral, os principais referenciais teóricos de Medeiros são as bibliografias americanas desenvolvidas por músicos de *jazz* no intuito de sistematizar o ensino da improvisação. A revisão dos métodos destaca os livros “*Jazz Guitar - Single Note Soloing*”, volumes 1 e 2, de Ted Greene (1978), e “*Improvisation Made Easier*” de Frank Gambale, como modelos de ensino, por considerar os métodos disponíveis no Brasil sobre o assunto⁸ incompletos e/ou insatisfatórios.

Na nossa visão, a falha da pesquisa é privilegiar o cânone jazzístico e estrangeiro em detrimento de um repertório brasileiro de guitarra elétrica. Medeiros simplesmente ignora a concepção de idéias melódicas e rítmicas que pode ser extraída das músicas e composições de instrumentistas brasileiros como uma ferramenta útil no aprendizado da guitarra. Em nossa monografia de conclusão do curso de graduação⁹, procuramos

⁶ “A Improvisação Guitarrística de Olmir Stockler”, de José Fernando Presta (2004), e “Guitarra Elétrica: um método para o estudo do aspecto criativo de melodias aplicadas às escalas modais de improvisação jazzística” de João Barreto de Medeiros (2002).

⁷ Diagramas são desenhos do braço da guitarra que mostram as escalas e a correta digitação para uma melhor visualização do exercício proposto. Na opinião do autor, o diagrama é uma ferramenta fundamental para o aprendizado dos guitarristas.

⁸ São eles: “A Arte da Improvisação”, de Nelson Faria (1991), “Acordes, Arpejos e Escalas para violão e Guitarra”, de Nelson Faria (1999) e “Harmonia e Improvisação – Volume 2” de Almir Chediak, (1987).

⁹ “Em Busca de um Método Brasileiro de Guitarra Elétrica”, de Affonso Miranda, UNIRIO, 2003.

demonstrar os benefícios de aplicar uma metodologia voltada para a forma diferencial de execução e interpretação da guitarra elétrica brasileira.

Nesse sentido, estamos de acordo com a dissertação de mestrado “Por uma proposta Curricular de Curso Superior em Guitarra Elétrica” de Borda (2005), que atesta a necessidade da formação de um repertório baseado no trabalho de instrumentistas brasileiros de cordas dedilhadas nas instituições de ensino superior. Em nossa observação, é imprescindível conceber um currículo afinado com os gêneros musicais brasileiros como choro, frevo, samba, baião, bossa nova, etc. possuidores de diversos recursos técnicos e estilísticos a serem explorados pedagogicamente.

Em sua análise histórica, Borda (2005) forneceu uma imensa contribuição a nossa pesquisa ao reconhecer a qualidade de multiinstrumentista dos primeiros guitarristas brasileiros:

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 instrumentos de cordas trasteadas como: banjo, bandolim, cavaquinho, guitarra elétrica, violão, viola de dez cordas e violão tenor. Executavam composições, transcrições e arranjos mesclando as técnicas e os idiomatismos particulares desses instrumentos, implementando uma tradição multiinstrumentista de interpretação. Para um instrumento tão novo como 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. Concluímos então que a prática da guitarra elétrica no Brasil esteve associada a uma tradição multiinstrumentista de cordas dedilhadas [...] (Borda, 2005, p. 32).

Embora tenha restringido essa constatação ao período entre 1930 e 1945, podemos afirmar que nas gerações posteriores essa característica é igualmente notável. O trabalho de Hélio Delmiro, Toninho Horta, Heraldo do Monte, Nelson Faria, Pepeu Gomes, entre muitos outros, nos leva a estender sua observação à totalidade dos guitarristas brasileiros.

Um outro aspecto levantado por Borda no capítulo sobre a análise do currículo de cinco instituições de ensino superior¹⁰ se associa à formação musical de Pepeu: a importância da existência do binômio guitarra/tecnologia na sistematização de uma proposta pedagógica para a academia. Como foi visto em Moutinho (1999), o músico executante da guitarra elétrica deve aprender a porção teórica/técnica, somada a um

¹⁰ As instituições estudadas foram: o curso de música da Universidade Federal do Paraná (UFPR), o curso de guitarra da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), o bacharelado em música da Faculdade Santa Marcelina (FASM), a graduação no Berklee College of Music e o Guitar Institute of Technology (GIT).

conhecimento relativo a diversos recursos eletrônicos, para atingir um bom rendimento de estudo, e principalmente para obter uma boa sonoridade no instrumento.

Em sua história artística, Pepeu se notabilizou por possuir uma carreira dentro do segmento da música instrumental brasileira. Este foi o tema do artigo “*Brazilian Jazz and Friction of Musicalities*” de Acácio Tadeu Piedade (2003) que investigou sob a luz da antropologia os discursos e as práticas de músicos e “nativos” desse universo na cidade de São Paulo.

Sua tarefa inicial foi entender o significado e a relação dos diferentes termos usados para definir este tipo de música: *brazilian jazz*, música instrumental e música popular instrumental brasileira. A primeira expressão é a usada em publicações estrangeiras para se referir à música instrumental, que é como a maioria dos nativos a denomina no Brasil. Aqui, esse segmento está inserido como um sub-gênero da MPB, categoria que abrange um conjunto heterogêneo da produção musical urbana como Bossa Nova, samba, forró, sertanejo, etc. Na opinião dos seus praticantes, a última expressão é a que representa com fidelidade esse tipo de música.

Dentro da comunidade musical compartilhada por seus praticantes, Piedade estabeleceu uma classificação das principais tendências do estilo brasileiro em três linhas principais; “brazuca”, “*fusion*” e “Ecm”, que são “campos temáticos musicais flexíveis” (Piedade, 2003, p: 48), que se completam e dialogam mutuamente. “Brazuca” é utilizado para identificar os instrumentistas que possuem uma maneira brasileira de compor e interpretar, enquanto que o grupo de músicos considerados “*more fusion*” possuem uma maneira “*more funk*” de tocar, ligada ao swing carioca iniciado com a banda Black Rio na década de 1970.

A terceira linha está conectada a um tipo de música instrumental contemplativa (que valoriza a improvisação em detrimento da regularidade rítmica) desenvolvida pela gravadora alemã ECM e que inclui no seu elenco músicos brasileiros como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. É importante ressaltar que todas estas tendências estão articuladas com o *jazz* e com o já identificado cânone de métodos de improvisação americanos¹¹. Isto é, para pertencer a este grupo seletivo de músicos o instrumentista deve dominar e conhecer a linguagem jazzística.

¹¹ Piedade criou o verbo “Beboppear” para traduzir o fascínio dos músicos nos livros “Real book” e “Omni Book” (1978) voltados para o ensino do *jazz*.

Esta contradição é o ponto central da análise baseada no conceito de “fricção de musicalidades” desenvolvida a partir da teoria do antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira (1964,1972). O termo foi adaptado para a música instrumental para realçar a tensão e a desigualdade existentes entre as musicalidades brasileiras e americanas no estilo. Para o autor, a fricção está vinculada às atitudes de resistência e canibalismo dos músicos brasileiros no contato com a cultura americana.

Dependendo da fase de sua carreira, Pepeu poderia ser enquadrado tanto no estilo “brazuca”, por conter a influência do fraseado do choro/samba e da música nordestina (principalmente nos Novos Baianos) quanto na tendência “*fusion*”, que se sobressaiu na sua sonoridade no fim da década de 70, início de sua carreira individual. Note-se que mesmo na organização tão flexível proposta por Piedade a musicalidade de Pepeu se torna diversificada, com várias opções de definição.

Dos estudos sobre música popular destacaremos alguns trabalhos que nos foram úteis ao longo da pesquisa. O primeiro sobre a “Música Experimental de Hermeto Pascoal e Grupo: concepção e linguagem” de Luís da Costa Neto (1999) contribuiu para uma melhor reflexão sobre a “auto-descoberta estilística individual” (Neto, 1999, p. 68) de Pepeu, que assim como o músico alagoano desenvolveu sua musicalidade através da experimentação e construção de instrumentos próprios.

O objetivo do estudo foi procurar entender a linguagem e concepção musical de Hermeto e grupo através de suas composições no período de existência do conjunto (1984-1992). A organização do trabalho foi baseada na discussão bibliográfica, no relato do processo criativo de produção musical, em considerações sobre a acústica e na análise de músicas selecionados do seu repertório. Pepeu compartilha com Hermeto enquanto músico nordestino “a tradição de fazer música em família, opondo o anonimato da mão-de-obra empregada pela indústria à formação de uma comunidade constituída através dos laços de vizinhança e parentesco com os músicos do grupo” (Neto, 1999, p. 76).

A pesquisa “Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929 a 1935)” de Paulo Aragão (2001) examina a atuação do músico carioca considerado o precursor do estilo brasileiro de orquestração naquele período. Seu estudo abrange 7 etapas, começando com a semântica do conceito de arranjo. A análise musical do estilo de Pixinguinha se deu em três fases: Orquestra Victor Brasileira (1929-1931), Grupo Guarda Velha (1932) e Diabos do Céu (1933-1935).

No segundo capítulo, Aragão discute o caráter híbrido dos arranjos orquestrais, o que serve para desmistificar o suposto purismo contido nas atividades musicais do período estudado. Outra contribuição para nossa análise foi a metodologia adotada na discussão da literatura a respeito do cruzamento entre diversas instâncias ou matrizes (cultura, popular e “massiva”) na música brasileira popular¹², tornando o estudo uma fonte de consulta essencial para o referencial teórico da pesquisa.

Para a reflexão sobre o conceito de transcrição (ferramenta usada na análise estilística) reunimos informações de três trabalhos distintos. A primeira pesquisa versa sobre a “flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro” Salek (1999), que nos advertiu sobre a relativização da notação musical na prática da música popular. De acordo com a autora, no choro a partitura serve como “pretexto” para guiar a performance, que constitui o “texto” propriamente dito, com todas as nuances e variações estabelecidas pelos intérpretes no momento da execução.

A dissertação de Paes Leme (2000) nos forneceu subsídios para um maior discernimento no uso das palavras arranjo e transcrição. Segundo ela, tais atividades se constituem como “práticas de fronteira” entre a obra original do compositor e a “obra derivada”, por lidarem com um material musical pré-existente. Já a dissertação sobre a “Baixaria no choro” de Carneiro (2001), nos alertou para as diferentes acepções do termo usadas por diversos autores, como Seeger e Nettl (1964).

¹² Idéias desenvolvidas no artigo “Música híbrida: matrizes culturais e a interpretação da música brasileira popular” (Ulhoa, M, Aragão, P. & Trotta, F. 2001).

“Swing por Natureza” - Trajetória Musical

1.1 Tudo em família

Pedro Aníbal de Oliveira Gomes nasceu no dia 7 de fevereiro de 1952 na cidade de Salvador, Bahia. Seus primeiros contatos com a música iniciaram-se muito cedo ainda na esfera familiar. Embora tenha desenvolvido sua formação de forma autodidata¹³ (como já declarou em diversas entrevistas), seus pais exerciam atividades ligadas à música, ela como professora de piano e ele como cantor de rádio nas horas vagas do serviço público.

Recentemente, Pepeu revelou que sua relação com a música se deveu em parte a esse intenso convívio musical compartilhado entre seu 10 irmãos (ele é o quinto): “Comecei no mundo da música carregando a Kombi para meus irmãos que tinham uma banda. Eu queria estar ali, junto deles. Quando um irmão cansava de tocar, eu pegava a guitarra e detonava” (*GuitarPlayer*, nº 105, novembro de 2005, p. 51). Dois deles também chegaram a desenvolver uma carreira profissional como instrumentistas - Jorginho Gomes (Jorge Eduardo de Oliveira Gomes) e Didi (Eduardo de Oliveira Gomes) mais tarde o acompanhariam em sua trajetória artística num eficiente *powertrio*¹⁴ familiar.

Esse ambiente familiar de grande atividade musical foi responsável pela iniciação do guitarrista, sobretudo estimulando-o no caminho da experimentação de sua musicalidade, traduzida no fascínio pela criação e construção de instrumentos. Aos nove anos, ele construiu a primeira guitarra, utilizando um cabo de vassoura e fios de aço, com a qual aprendeu as primeiras músicas, “tiradas de ouvido” do rádio. Sem saber, Pepeu estava dando continuidade a uma prática muito comum aos jovens cujo interesse era reproduzir os sons do *rock* internacional em ascensão nas mídias da época.

Essa atividade peculiar que denominamos de “prática artesanal eletrônica” pode ser vista também no depoimento do músico Raul Seixas, conterrâneo de Pepeu:

Então eu e um amigo, Mariano, fizemos a primeira guitarra do tipo que os americanos usavam. Nós simplesmente construímos a guitarra com uma tábua e o braço de um violão velho. Não existia amplificador para vender, e nem que tivesse a gente tinha dinheiro para comprar (Bahiana, 1980, p. 86).

¹³ A palavra autodidata aqui não se refere ao fato de Pepeu não ter estudado teoria musical ou solfejo, e sim ao domínio prático sobre o repertório de música popular que ele adquiriu de forma autônoma.

¹⁴ Formação de *rock* iniciada com as bandas inglesas do fim dos anos 60, que contam apenas com bateria, baixo e guitarra (esta se alternando entre a base harmônica e o solo), com um dos integrantes executando a função de vocalista.

É preciso destacar que a prática artesanal na confecção de instrumentos eletrônicos tem sua origem no Brasil com a introdução do “pau elétrico” no carnaval baiano de 1950. Dodô e Osmar Macedo, inventores do trio elétrico, desenvolveriam a partir desse instrumento o símbolo concreto da mistura musical brasileira, a guitarra baiana, um tipo de bandolim eletrificado com uma corda grave adicionada “de som próprio, característico, diverso das guitarras norte-americanas” (Risério apud Moutinho, 1999, p.10)¹⁵. Esse foi outro fator responsável pela formação do ouvido pensante de Pepeu, já que ele declarou: “Guitarra para mim é uma coisa muito natural. Quer dizer, é um som que eu ouço desde garoto, cansei de ouvir trio elétrico na Bahia, então não é uma coisa estranha, não é estrangeiro, é uma coisa brasileira mesmo” (Bahiana, 1980, p. 125).

Para Waksman (1999), a prática da experimentação sonora e da construção de instrumentos é uma característica que perpassa a história da guitarra elétrica em nível global:

Os guitarristas têm sido notáveis pela atenção que eles devotaram à qualidade e ao caráter dos sons que eles produzem, e por sua criatividade na utilização das tecnologias eletrônicas no fazer da música popular. [...] Os esforços simultâneos de Les Paul para desenvolver a guitarra de corpo maciço e as técnicas de gravação multipistas é apenas o exemplo mais explícito de como os guitarristas viam a guitarra elétrica não simplesmente como um meio de fazer música, mas como um meio de formatar o som (Waksman, 1999, p. 8-9).

As primeiras apresentações de Pepeu começam aos 11 anos quando ele forma a primeira banda, denominada Os Gatos (*The Cats*) para se apresentar no círculo social baiano de festas e bailes. Seu instrumento nessa primeira formação era o contrabaixo elétrico, e o repertório era constituído essencialmente por canções de sucesso do *rock* internacional e da Jovem Guarda, como atesta seu irmão, o baterista Jorginho Gomes:

[...] Formamos um grupo com mais dois garotos, “os príncipes do iê, iê, iê”. A gente tocava muito em baile em Salvador. Foi a minha primeira banda quando criança. Era Pepeu no baixo, na época ele tocava esse instrumento, a batera e duas guitarras. Um dos guitarristas até solava “Quero que vá tudo pro inferno” com o pé, era um delírio (Batera e Percussão, edição nº 59, julho de 2002).

Em 1966 com a morte da mãe, Pepeu resolve sair de casa. Abalado e decidido a parar de estudar e somente se dedicar à música, ele viaja para Feira de Santana, no interior da Bahia, cidade em que reúne o grupo que iria gravar seu 1º disco. A banda ainda sem

¹⁵ Para um exame mais aprofundado sobre a história da guitarra baiana indicamos a leitura da dissertação de mestrado de Jorge Moutinho “ Trio elétrico ontem e hoje: Por onde anda o velho som da guitarra baiana”.

nome era formada por ele no contrabaixo elétrico, seu irmão Jorginho Gomes na bateria e mais dois integrantes nas guitarras solo e de acompanhamento.

No mesmo ano, ainda menor de idade, Pepeu junto com seus companheiros de banda, faz as malas e tenta a sorte em São Paulo, cidade onde eram realizadas as gravações do programa de televisão Jovem Guarda. A tentativa de obter uma chance no programa não tem êxito devido à falta de conhecimento no meio musical. Após alguns meses de tentativas frustradas, o grupo consegue finalmente uma apresentação no programa “O bom”, de Eduardo Araújo na rede de Televisão Excelsior, o que lhes rende o patrocínio de uma loja de roupas:

Depois de uns seis meses, começamos a vencer, fomos tocar no “O bom” (antigo programa de TV) com o Eduardo Araújo e a Silvinha. Aí, mudamos de nome. Apareceu um grego ricoço, que tinha uma fábrica que se chamava Mino. Ele nos viu na televisão e quis nos conhecer. Passamos a nos chamar Os Minos. O grego nos forneceu roupas, aquele paletozinho, gravatinha, e nós começamos a aparecer na TV. Era a época da Jovem Guarda, mas também tinha a “Mini Guarda”, que era o Ed Carlos, Antônio Marcos, Christian e o Ralph (*Batera e Percussão*, edição nº 59, julho de 2002).

Em 1967, Pepeu com Os Minos, estréia em gravações executando contrabaixo num compacto simples, do selo Copacabana, com as faixas “Febre de minos” e “Fingindo me amar”, composições suas com um colega de banda. Esse primeiro compacto é seguido por um outro com as músicas originais “Vem meu bem” (Luciano/PepeuGomes) e “Aprenda a amar” (Ricardo/Jorginho Gomes) parcerias que incluem todos os integrantes do conjunto.

A aventura musical em São Paulo começava a ficar ameaçada com as dificuldades causadas pelo juizado de menores, condição em que se encontravam todos os membros da banda. Este entrave jurídico não os permitia tocar com frequência nos bares e boates da cidade à noite. Além do mais, o retorno financeiro era insuficiente para uma estada tranqüila, questão que começava a incomodá-los, assim como aos seus pais, contrários à permanência dos filhos na terra da garoa. O retorno para Salvador se tornou inevitável.

1.2 A Fase do *Rock'n'Roll*

De volta à cidade natal, Pepeu reúne sua segunda banda profissional, chamada Os Leif's com os irmãos Jorginho (bateria) e Carlinhos Gomes (guitarra) e o amigo Lico (guitarra). Disposto a reformular o repertório e a aplicar-se mais aos estudos, “abandona os antigos sucesso do rádio, passa a tocar mais *rock* e a compor temas próprios” (Caraméz,

1998, p. 11). Outra decisão da banda foi dar preferência a apresentações especiais em programas de televisão, em vez de correr o cansativo circuito de bailes e bares.

E foi num dessas aparições, no programa de iê-iê-iê intitulado Poder Jovem, que apareceu a primeira oportunidade profissional de sua carreira. Confinado em Salvador por ordem da ditadura, o cantor Gilberto Gil assiste à performance dos Leif's dentro de um quarto de hotel, quando preparava o show de despedida do Brasil¹⁶. Encantado com a sonoridade do conjunto, Gil resolveu convidá-los como banda de acompanhamento do show que faria com Caetano Veloso no Teatro Castro Alves.

O convite era a primeira oportunidade de Pepeu mostrar seu trabalho e ao mesmo tempo um grande desafio: tocar ao lado de artistas renomados e com gravação ao vivo acontecendo, um verdadeiro “batismo de fogo” (idem). A apresentação acabou se transformando no disco *Barra 69 – Caetano e Gil ao vivo na Bahia*, primeiro registro da dupla tropicalista ao vivo, com vários sucessos do início de suas carreiras como “Superbacana”, “Atrás do trio elétrico”, “Domingo no parque” e “Aquele abraço”, músicas que contam com os primeiros passos de Pepeu na função de líder e arranjador instrumental.

Um episódio marcante aconteceria com Pepeu nesse show, mudando definitivamente sua forma de tocar, bem como seu instrumento. Quando fora convidado para participar do show, Pepeu fez uma exigência incomum a Gilberto Gil: “Eu disse que aceitava, mas somente se me levasse pra morar com ele. Eu estava a fim de fugir de casa” (Telles, 1998, in [www. Jornal do comercio.com.br](http://www.Jornal do comercio.com.br)). Gil concordou com a proposta e preparou uma surpresa para o então contrabaixista dos Leif's; “Assim que cheguei na casa dele, Gil me presenteou com o disco *Smash His*, de Jimi Hendrix. Fui dormir baixista e acordei guitarrista” (idem).

A experiência mudaria não só seu jeito de tocar como se caracterizaria como um divisor de águas na sua vida como músico. A partir de então, Pepeu assume a guitarra elétrica encarnando o espírito do genial guitarrista americano. Em entrevista chegou a confessar: “Eu toco guitarra por causa de Jimi Hendrix, fiz duas músicas pra ele no dia que ele morreu” (idem). Nos bastidores de um programa de televisão conheceu Moraes Moreira (Luís Carlos Moraes), cantor e compositor que se tornaria desde então um de seus grandes parceiros musicais.

¹⁶ Gilberto Gil e Caetano Veloso foram presos e exilados em 1969, logo após a promulgação do Ato Institucional nº5, e viveram em Londres até 1972.

Através do amigo, Pepeu é apresentado a Paulinho Boca de Cantor (Paulo Roberto Figueiredo de Oliveira), *crooner* da Orquestra Avanço, e a Luís Galvão, poeta e letrista. Com eles, e mais a cantora Baby Consuelo¹⁷, uma niteroiense que conheceu no verão baiano, ajuda a organizar e montar o espetáculo “O Desembarque dos Bichos Depois do Dilúvio Final” no Teatro Vila Velha, ponto de encontro da juventude baiana em 1969. A banda Os Leif’s participa compondo a base instrumental do musical. Segundo críticas da época, a empreitada balançou os padrões estéticos e musicais da sociedade soteropolitana, provocando reações até da censura militar.

No mesmo ano, Pepeu decide acompanhar os Novos Baianos (nome do grupo até então desconhecido formado por Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Galvão e Baby Consuelo) a São Pau, onde aconteceu a reapresentação do polêmico espetáculo. A viagem acabaria se estendendo com a participação do grupo no V Festival da Música Popular da TV Record. Mesmo não figurando entre as principais classificadas da competição, a música “De Vera” obtém uma faixa no LP ao vivo lançado pela emissora¹⁸, permitindo maior publicidade do trabalho e o patrocínio para gravar o primeiro disco da banda, intitulado “É Ferro na Boneca”.

Neste primeiro disco, Pepeu ainda permanece como músico/instrumentista, mas agora executando a guitarra elétrica com a pegada¹⁹ do *rock’n’roll*. O repertório do disco prioriza a sonoridade tropicalista dos anos 60, misturando os arranjos de *rock* da época com a temática poético-psicodélica de Galvão. Neste trabalho, a banda parecia não ter encontrado sua linguagem própria, sendo muito influenciada pela sonoridade tropicalista e por grupos ingleses como Beatles, Jimi Hendrix Experience, entre outros.

De volta a Salvador, Pepeu dissolve os Leif’s e resolve acompanhar a banda Enigma junto com seu irmão Jorginho Gomes. A grande mudança em sua carreira se dá em 1971, quando acompanha os Novos Baianos ao Rio de Janeiro para estrear uma temporada no teatro Cimento Armado (depois Tereza Rachel). O espetáculo, conhecido como “Sessão Maldita”, começava sempre à meia-noite, quando se encerrava o histórico show “Gal – Fatal” da cantora Gal Costa, um dos grandes sucessos de palco da musa do tropicalismo.

¹⁷ A cantora mudou o nome para Baby do Brasil em 2000.

¹⁸ O citado disco é “*Estamos com Onze no V Festival da Música Popular Brasileira*”, RGE, XRLP 5337, 1969.

¹⁹ Palavra utilizada por guitarristas com dupla definição; tanto pode ser usada na definição do estilo peculiar de execução de cada gênero musical, assim podemos falar em pegada do *jazz*, do *rock*, do *funk*, etc. quanto para qualificar a força do toque de um guitarrista, em particular na forma de articular a mão direita com a palheta nas cordas.

Uma noite o guitarrista da banda de Gal e um dos ídolos de Pepeu, o chinês naturalizado brasileiro Lanny Gordin, adoece e o guitarrista baiano é convocado às pressas para substituí-lo em algumas apresentações. No registro dos shows, o técnico de som acabou misturando as fitas gravadas com a participação de cada guitarrista, terminando por confundir os trabalhos de cada um. Assim, na mixagem do disco duplo ao vivo *Fa – Tal – Gal A Todo Vapor* (Phillips 514991-2, 1971) está registrada também a atuação improvisada de Pepeu em algumas faixas como “Dê um Rolê”.

Embora ele fosse aclamado como o “Hendrix dos Novos Baianos”, esse momento representa para Pepeu apenas um estágio passageiro em sua formação de guitarrista: “Tocava igualzinho a Jimi Hendrix, e as pessoas achavam incrível. Mas no fundo eu vivia insatisfeito, eu sabia que não podia viver assim. Eu tinha que tocar igual ao Pepeu” (Bahiana, 1980, p. 126), Em vez de ficar acomodado com sua condição de “cópia”, um vício que criticava nos guitarristas brasileiros, ele sentia necessidade de criar sua própria técnica, de buscar uma forma original de se expressar musicalmente.

1.3 E surge o multiinstrumentista de cordas

Incorporado definitivamente aos Novos Baianos, Pepeu decide morar com eles no Rio de Janeiro. No prédio da Rua Conde de Irajá em Botafogo, instalados num pequeno apartamento de quarto e sala, os músicos e alguns amigos começam a viver os ideais de uma autêntica comunidade *hippie*, repartindo tudo, desde a comida até o dinheiro ganho nos shows, que era colocado num saco de papel atrás da porta da cozinha. Lá costumavam fazer *jam sessions* noite adentro com quem aparecia. Uma dessas visitas mudaria os rumos da banda, como também a visão musical de todos os integrantes, inclusive Pepeu:

O Galvão, o poeta do grupo, era da mesma cidade e amigo de João Gilberto que, na época, estava estourado nos Estados Unidos como o papa da bossa nova. Um dia, João foi nos visitar no apartamento. Ele apareceu por lá às 10 da manhã, todo de paletó e gravata, e tocou a campainha. O baixista (Dadi, ex-A Cor do Som), quando atendeu a porta e viu aquele senhor todo sério, disse “Sujou, é a polícia!” (risos). Quando ele entrou, viu que a gente tinha feito uma roda, sentou no meio e ficou muito à vontade. Foram dias e dias tocando. Ele nos ensinou muito, deu vários toques, começou a mostrar para a gente a verdadeira música (*Batera e Percussão*, edição nº 59, julho de 2002).

João Gilberto costumava chegar ao apartamento no final da madrugada, esticava uma nota de 50 cruzeiros, mandava comprar café da manhã pra todo mundo (...) e iniciava intermináveis *jam sessions* com os Novos Baianos. Antes roqueiros radicais, eles foram aprendendo o valor de uma boa harmonia e o prazer de um

suingue brasileiro (Coleção História do Rock Brasileiro, vol 02, novembro de 2004, p. 28).

Quem costumava aparecer no apartamento para tocar também era o sambista Paulinho da Viola, outro responsável pela modificação da sonoridade da banda. Mostrando a importância dos instrumentos acústicos, ajudou a montar o conjunto regional²⁰ dos Novos Baianos. Pepeu declarou em entrevista que “foi o sambista da Portela a primeira pessoa a lhe presentear com um bandolim, instrumento que o fez adotar o chorinho como uma de suas grandes influências musicais” (Cardoso, 2000).

A partir desses encontros com músicos de estilos diferentes (bossa nova, jazz, choro) que tinham em comum o toque e o suingue brasileiro do samba, o músico baiano começa a descobrir e explorar outros timbres e recursos musicais utilizando o violão (com cordas de aço ou de nylon), e principalmente o bandolim. Dessa mistura nasceu o multiinstrumentista Pepeu Gomes, um “alquimista” de sons elétricos e acústicos.

É notável como todas essas influências ficam visíveis no segundo disco dos Novos Baianos, o LP *Acabou Chorare*, de 1972. Nele estão reunidos alguns dos ideais estéticos do movimento tropicalista de forma prática e contundente²¹. Em cada faixa do disco o “rock se mistura ao samba, ao choro e ao frevo numa usina sonora que revolucionou a música brasileira da época e abriu caminho para outras fusões do gênero”. (*Coleção História do Rock Brasileiro*, vol 02, novembro de 2004, p. 28)

O disco é considerado um marco importante da divulgação do choro na década de 1970 para muitos músicos do gênero, a exemplo de Henrique Cazes:

No começo dos anos 70, o sucesso do grupo Os Novos Baianos trouxe de volta o interesse por instrumentos como o cavaquinho, o violão de sete cordas e o violão tenor. A associação de um grupo de imagem tão contracultural com valores tradicionais da música brasileira era algo impensável e teve efeito muito positivo de

²⁰ De acordo com Henrique Cazes, “o nome regional se originou de grupos como Turunas Pernambucanos, Voz do Sertão e mesmo Os Oito Batutas, que na década de 1920 associavam a instrumentação de violões, cavaquinho, percussão e algum solista à algum caráter de música regional” (Cazes, 1998, P. 83). No entanto, a popularização deste tipo de formação se dá com o advento do rádio na década seguinte e o aparecimento dos regionais do flautista Benedito Lacerda e do cavaquinista e violonista Canhoto.

²¹ Marcos Napolitano argumenta que, embora haja um debate em torno das contradições ideológicas do movimento tropicalista, é inegável que no campo musical “o tropicalismo ajudou a romper barreiras que dificultavam a plena realização comercial da canção brasileira: uma ética de “militância cultural” fora do mercado que ainda prevalecia em alguns artistas e a necessidade de restringir os materiais musicais àqueles que identificassem a MPB a uma idéia de “nação” dotada de especificidade estética. Após o tropicalismo, a “militância” cultural e o *star-system* praticamente se confundiam, assim como a identidade nacional da MPB passou a ser buscada paralelamente à incorporação das tendências musicais e culturais vindas do exterior (sobretudo da cultura de consumo anglo-americana)” (Napolitano, p. 240)

atrair para aquele instrumental, aquele tipo de música, jovens como o autor que vos escreve (Cazes, 1998, 3ª edição, p. 147).

Ouvindo o disco fica evidente que o trabalho do conjunto instrumental do Novos Baianos intitulado *A Cor do Som*²², foi decisivo para a sonoridade universal alcançada pelo grupo. À frente dele estava Pepeu mostrando uma de suas habilidades que iria cada vez mais se tornar uma rotina: cuidar do arranjo musical. Ao lado de Moraes Moreira nos Novos Baianos, Pepeu começou a se desenvolver como arranjador, compondo frases, elaborando a forma das músicas, temas e convenções essenciais que o levaram naturalmente a liderar o conjunto instrumental. Segundo uma declaração sua para a revista *GuitarPlayer*, “nos Novos Baianos sempre fiz o tipo *band leader*. Quem contava o “um, dois, três, quatro” era eu, senão ninguém entrava. É normal. Em geral, são os guitarristas que levam, não deixam a galera cair do trampolim” (*GuitarPlayer* nº16, maio de 1997, p. 91).

A liderança exercida por Pepeu também estava relacionada à obstinação por encontrar uma sonoridade brasileira na guitarra elétrica. Desde os encontros musicais com João Gilberto, ele começou a pesquisar uma maneira de tocar que lhe desse uma identidade própria no instrumento, sua impressão digital na música. De acordo com ele, foi na música “Tinindo, trincando” do LP *Acabou Chorare*, onde finalmente imprimiu sua marca original, fato que o levou a deslanchar na carreira e a ganhar o respeito do grupo.

Em 1973, os Novos Baianos transferem-se para um sítio em Vargem Grande, na zona oeste da cidade, onde iriam viver o auge de sua vida comunitária. Cercados por um ambiente bucólico de grandes áreas verdes, o grupo aproveita a calma da região para ganhar um entrosamento musical ainda mais acentuado. Influenciados pelas “peladas” que jogavam por lá, lançam o LP *Novos Baianos F.C.*, que “embora menos festejado pela crítica, também esbanjava talento e originalidade”. (De Souza, 2004)

A essa altura Pepeu já demonstrava sua versatilidade, tocando com desenvoltura todos os instrumentos de corda no conjunto, principalmente os acústicos. E seus arranjos começam a ficar mais complexos, com muitas intervenções instrumentais entre os versos e durante o desenrolar da melodia vocal através do contraponto. Assim, as músicas instrumentais ganham mais espaço no repertório; só nesse disco são duas - “Dagmar” e

²² O conjunto *A Cor do Som* original era formado por Pepeu (guitarra elétrica), seu irmão Jorginho (bateria e bongô), Baixinho (bateria e bongô) e Dadi (baixo).

“Alimente” - definidas na contracapa por Tárík de Souza (1997), como “tapeçarias de choro e música nordestina cerzidas com a eletricidade do *rock*”.

O destaque do vinil é a regravação de “Samba da minha terra”, de Dorival Caymmi, música que contém um longo improviso de guitarra elétrica, interpretado por Pepeu com uma “pegada” muito forte, típica do *rock*, como afirma Adalberto Paranhos:

Numa leitura ostensivamente pós-tropicalista, conjugam-se em sua gravação aspectos musicais à primeira vista contraditórios: Bossa Nova e *rock'n'roll*, temperados por pitadas de samba rasgado. A performance dos Novos Baianos se abre sob nítida inspiração bossa-novista colada ao violão e ao canto de Moraes Moreira. No seu desenrolar, o som eletrificado escorre, com estridência, da guitarra de Pepeu Gomes. Lá pelas tantas, o samba, para sambista nenhum botar defeito, pede passagem e rouba a cena (Paranhos, 2004, p. 4).

No disco seguinte, *Novos Baianos (Linguagem do Alunte)* de 1974, os arranjos elétricos do conjunto A Cor do Som evidenciam uma abordagem instrumental próxima ao rock progressivo. Podemos constatar esses aspectos nas músicas “Eu sou o Caso Deles” e “Linguagem do Alunte”, onde as mudanças de andamento são constantes, com a guitarra distorcida de Pepeu na linha de frente (frases melódicas dobradas em terças e solos simultâneos, etc.) Mas a mistura musical de instrumentos acústicos e elétricos ainda permanece viva na abordagem do repertório, com Pepeu executando bandolim em “Bolado” e “Isabel (Bebel)”, música de João Gilberto, guru musical do conjunto .

Com a saída de Moraes Moreira, Pepeu assume de vez a função de diretor musical do grupo, cuidando integralmente dos arranjos. Naturalmente sua guitarra começou a predominar, como ele mesmo reconheceu:

Depois que o Moraes saiu, o processo mudou. Antes, a guitarra tinha uma posição de acompanhamento. Depois, os Novos Baianos receberam maior influência do *rock'n'roll*. Não deixou de ser MPB, porque tinha Paulinho, Baby, Jorginho, Galvão, mas modificou a sonoridade. A guitarra ganhou mais espaço (*GuitarPlayer* nº16, maio de 1997, p. 91).

Durante a gravação do 5º LP da banda *Vamos Pro Mundo* em 1975, Dadi se despede da turma e Pepeu convoca mais um dos músicos de sua esfera familiar, seu irmão baixista Didi Gomes (Eduardo de Oliveira Gomes) para substituí-lo. Com ele e Jorginho estava formado o trio instrumental que, além de acompanhá-lo nos últimos discos dos Novos Baianos, futuramente formaria a “cozinha” dos seus primeiros trabalhos autorais.

No LP predominam músicas novas, versões para clássicos como “Na cadência do samba” e regravações de músicas antigas do grupo como “Tangolete”, “Um bilhete pra

Didi” e “Preta pretinha” (essa interpretada no estilo do frevo elétrico). Pepeu Gomes aparece novamente ditando as regras nos arranjos instrumentais, notadamente em “América tropical” e “Chuvisco”. O repertório estava mais voltado para o choro e o samba, entretanto seu toque inconfundível de guitarra elétrica já consegue reunir em uma só música, influências tão heterogêneas como Pixinguinha e Carlos Santana .

O título do disco se referia ao desejo da banda de se lançar no mercado internacional, sobretudo nos Estados Unidos. Galvão, o poeta do grupo, comentou na época: “A princípio, a gente queria propor uma série de 15 apresentações da seguinte forma: a gente se apresentava como um trio elétrico, tocando músicas de trio elétrico em cima de um caminhão, nos intervalos dos jogos do Cosmos²³.” (Bahiana, 1980, p. 161) No entanto, o projeto parece ter sido um devaneio *hippie* da banda, já que acabou não se concretizando.

Como podemos notar, o trio elétrico de Dodô e Osmar, que no carnaval baiano de 75 estava comemorando os 25 anos da invenção do “pau elétrico”, fazia a cabeça do grupo. Em matéria publicada no “Jornal de Música”, Ana Maria Bahiana (1980) dizia que “a música é ótima. É alegre, impulsiva, um carnaval universal” analisando o show de lançamento do disco *Vamos pro Mundo*. Como Pepeu estava realmente muito envolvido com a guitarra baiana e com a volta da moda dos trios instrumentais, não tardaria para que a banda resolvesse sair no carnaval baiano.

No verão seguinte, os Novos Baianos se tornariam o primeiro grupo a se apresentar em um trio elétrico, alternando a música instrumental com músicas cantadas. De forma pioneira, o grupo também desenvolveu novas tecnologias para aumentar o volume de som dos carros. O portal oficial do carnaval de Salvador na internet, comentando a transformação dos trios elétricos através da história afirma que “ainda nos anos 70, os Novos Baianos ousaram e colocaram algumas caixas de som no trio, além de equipamentos transistorizados. Baby Consuelo surgiu cantando com um microfone ligado ao cabo de uma guitarra” (História do Carnaval – Anos 70 in www.carnaval.salvador.ba.gov.br).

Guerreiro (2000) ressalta a importância do surgimento do trio elétrico Novos Baianos para o futuro do carnaval da Bahia, e cita o repertório abrangente do grupo:

Os Novos Baianos se vincularam ao universo musical trieletrizado e estavam fortemente influenciados pela Bossa Nova e pelo tropicalismo, faziam a fusão de vários gêneros musicais, misturando, por exemplo, samba e *rock*. Além disso,

²³ Time americano no qual Pelé (Edson Arantes do Nascimento) foi jogar nos anos 1970 para promover a criação de uma liga de futebol nos Estados Unidos, país sem tradição no esporte.

tocavam o ijexá dos afoxés e o frevo. Com a participação ativa do grupo nos carnavais de Salvador, a música trieletrizada, além de ampliar sua diversidade rítmica, passou a ter letras, pela vocação poética de alguns dos seus integrantes (Guerreiro, 2000, p. 122).

Em entrevista para a revista *GuitarPlayer*, Pepeu relatou o que representava para um músico a experiência de tocar por horas e horas em cima de um caminhão no carnaval:

Quando o trio elétrico era instrumental, a gente aprendia a tocar de verdade. Ficava lá em cima solando o tempo todo. Era uma *Berklee*²⁴ tupiniquim. Hoje, não há mais trio elétrico, existe bloco. Escolhambou e perdeu o tesão. A guitarra só acompanha. No meu não: toco música instrumental de verdade (*GuitarPlayer* nº16, maio de 1997, p. 91).

Ainda em 1976, Pepeu e a banda retornam para São Paulo, onde gravariam os últimos discos juntos. O primeiro deles, *Caia na Estrada e Perigas Ver* pela gravadora Tapeçar, possuía o repertório ainda bastante associado ao frevo elétrico carnavalesco (como a própria faixa-título), incluindo duas regravações – “Ziriguidum” de Jackson do Pandeiro e “Brasileirinho” de Waldir Azevedo. Esta última se tornaria um dos números mais aguardados nas apresentações de Pepeu, quando ele demonstrava toda sua técnica e velocidade nas seis cordas.

Segundo Carlos Eduardo Caraméz (1998) “a temporada na capital paulista e uma sonoridade mais roqueira do grupo serviram para destacar e impulsionar a performance de Pepeu Gomes, que com sua guitarra de fogo à frente dos Novos Baianos, consagrou-se como um dos melhores guitarristas do país” (p.15). Além disso, o período também serviu para amadurecimento da idéia de lançar um trabalho autoral com músicas inéditas, antigo desejo no qual o guitarrista baiano vinha trabalhando há alguns anos.

Assim, com o processo embrionário da carreira autônoma de seus integrantes, o desgaste da banda começou a ficar visível. O disco seguinte, *Praga de Baiano* é um disco repleto de sambas, frevos, marchinhas demonstrando que o grupo já tinha se constituído numa “banda de trio elétrico do carnaval de Salvador”. (www.facom.ufba.br) Entre as ecléticas regravações incluídas no repertório, uma merece menção: um pot-pourri de frevo elétrico que abrange “Vassourinha”, “Refazenda” (Gilberto Gil), “Frevo da lira” de Waldir Azevedo incluindo no fim uma versão surpreendente para “*Show me the way*” de Peter Frampton. Essa última era uma balada *rock* do álbum *Comes Alive* lançado no ano anterior

²⁴ Segundo Borda, a instituição de ensino superior americana Berklee College of Music “foi pioneira no mundo a oferecer graduação em música popular baseando sua instrução no jazz.[...] Foi a primeira escola a reconhecer e desenvolver um currículo para a guitarra elétrica” (Borda, 2005, p. 99)

pelo guitarrista inglês e que acabou se tornando o LP ao vivo mais vendido na história, mostrando que Pepeu como sempre estava “antenado” com as tendências da guitarra e da indústria musical em nível mundial, já insinuando o rumo *pop* que sua carreira iria tomar.

Farol da Barra lançado em 1979, é o LP de despedida da banda feito um ano após Pepeu lançar seu primeiro trabalho individual. Mais uma vez a seleção de músicas gravadas abrange uma salada de ritmos e gêneros que acabou por ser tornar um protótipo do que o músico iria fazer em sua carreira dali para a frente. Esse extremo ecletismo musical, que se constituiria quase uma “filosofia de vida” nos trabalhos subseqüentes, deve ser atribuído certamente aos anos de convivência com a banda, já que, como ele mesmo reconheceu no momento em que decidiu se retirar amigavelmente: “Vou ser sempre o Pepeu dos Novos Baianos” (Bahiana, 1980, p. 127).

Concebido e gravado durante os últimos compromissos com os Novos Baianos, o pioneiro *Geração do Som* (CBS) é considerado um símbolo de modernização dentro do cenário musical brasileiro. Por juntar diversos ritmos e gêneros, instrumentos acústicos e elétricos, Pepeu se estabelece como um grande “alquimista” de sons (palavra que costuma a usar com frequência para se definir como músico em entrevistas). A dimensão concreta do hibridismo musical empreendido por ele esta à mostra já na capa do disco: “Pepeu, rosto concentrado e moleque, empunha sua invenção, o guibando, instrumento de dois braços – um de guitarra, um de bandolim” (Bahiana, 1980, p. 128).

Esse hibridismo no trabalho de estréia vai permear praticamente toda sua trajetória fonográfica a partir de então. Em *Geração do Som*, Pepeu consegue reunir num “caldeirão sonoro” um choro elétrico como “Toninho Cerezo” e um samba *funk* como “Fissura”. Na época, o músico estava convencido de que para desenvolver uma nova forma de tocar a guitarra elétrica era preciso aproximá-la da técnica do bandolim. Era esse o fator diferencial que na opinião dele faria sua guitarra (diga-se, o guibando) ter uma sonoridade completamente nova.

Sua maneira inusitada de tocar começou a despertar o interesse dos músicos de *jazz*, principalmente porque eles ficaram impressionados com as dimensões reduzidas do bandolim eletrificado tocado por Pepeu. Além disso, a técnica de tocar palhetando todas as notas, com o fraseado melódico e a acentuação rítmica do samba/choro se tornava o fator diferencial que o separava do paradigma jazzístico dominante de improvisação e interpretação, mesmo que ele utilizasse recursos técnicos e tecnológicos do *rock*, em alguns momentos.

Quando Pepeu atuou como músico da banda de Gilberto Gil no 12º Festival de Montreux, o guitarrista de *jazz* John MacLaughlin ficou impressionado com o novo instrumento, bem como com a técnica necessária para tocá-lo, chegando a questionar: “Como é que você passa de um braço de guitarra para um bracinho desse tamanhinho? Como consegue esse som? Qual é a técnica?” (Bahiana, *idem*) Aliás, essa apresentação de Gil – a primeira de um artista brasileiro no festival suíço – resume bem tanto a personalidade musical do mestre como a do discípulo:

14 de Julho de 1978 passou a ser uma data muito importante para a música popular brasileira. Naquele dia, no palco do cassino de Montreux, na Suíça, um grupo de músicos brasileiros transformou o mais importante festival de *jazz* da Europa numa festa brasileira. **Da marchinha carnavalesca ao baião, do tradicional à música moderna**, rolou um som que aquelas 3.700 pessoas presentes [...] (Albuquerque, encarte do disco *Gilberto Gil ao vivo- Montreux Internacional Jazz Festival*, junho de 78, grifos nossos).

Podemos notar acima o incrível ecletismo do repertório executado no show, praticamente uma síntese musical da carreira dos dois baianos. Estava incluída não só uma versão elétrica com guitarra distorcida de “Respeita Januário” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) quanto marchinhas de carnaval como “Mamãe eu quero” (Vicente Paiva e Jararaca) e sambas como “Exaltação à Mangueira” (Enéias Brito e Aluísio Costa). A música de abertura “Chuck Berry Fields Forever”, de Gil – na qual Pepeu faz um improviso com pegada de *rock* e frases no estilo *fusion* –, fala na letra exatamente sobre essa mistura musical empregada na concepção do show.

E o gerador sonoro de Pepeu dava sinais de que não cessaria tão cedo. Seu talento de multiinstrumentista o leva a se tornar bastante requisitado para gravações em produções de outros artistas. Em 1978, ele participou no disco *Alto Falante*, do seu amigo Moraes Moreira, e do disco *Cauim* do cantor cearense Ednardo onde também exerce a função de arranjador, um ofício ao qual já estava acostumado desde os Novos Baianos. Sua guitarra elétrica se destaca ainda no disco de Zé Ramalho *A peleja do Diabo com o dono do céu* de 1979, na faixa “Jardim das acácias”, uma balada propícia para sua pegada de *rock*.

1.4 Um artista eclético

A performance de Pepeu no show de Montreux, a primeira com platéia internacional, abriria um novo mercado para seu trabalho e futuros convites para se apresentar no festival. No ano seguinte, com seu segundo trabalho *Na Terra a Mais de Mil* (WEA), Pepeu inaugurava uma nova fase na sua carreira iniciando uma abordagem mais *pop* ao misturar músicas instrumentais com canções. Nesse disco, tem início uma parceira musical que perduraria até os anos 90, com Luciano Alves, ex-tecladista dos Mutantes que o auxiliaria principalmente na produção e nos arranjos das músicas instrumentais.

No encarte do disco, Pepeu exibe nas fotos a qualidade de multiinstrumentista empunhando guitarra elétrica, bandolim e violão, além de apresentar uma de suas marcas registradas iniciada no trabalho individual: a indumentária cheia de cores diferentes, bem ao estilo cênico de seu ídolo Jimi Hendrix. A música “Malacaxeta II” é o símbolo dessa produção, já que é uma segunda versão da mesma melodia incluída no seu primeiro disco, agora com letra de Caetano Veloso. Outros destaques são as instrumentais “No Batucar do Samba” e “Dos Harmônicos”, em que Pepeu executa diversos instrumentos acústicos como violão, bandolins acústico e elétrico e violão tenor.

A imensa diversidade no seu trabalho também se reflete no conteúdo musical das canções “Dizem por aí”, “Forró do Ano 2000” e “Guitarra Cigana”. Em todas elas, podemos identificar uma mistura de referências que vão do *rock* ao *funk*, do blues ao baião, do *jazz fusion* ao *rock* progressivo, entre outros gêneros. As letras e os títulos, alusivos à fusão musical empregada na estrutura musical, também demonstram uma vontade poética explícita.

A música “Meu Coração” (composta com Gilberto Gil) se tornaria o carro-chefe do disco, alcançando uma execução maciça nas rádios e contribuindo para um reconhecimento mais amplo de Pepeu. A partir daí, ele começava a se converter em um artista eclético, isto é, compositor, cantor e instrumentista de cordas. Essa boa repercussão do seu segundo disco o credenciou a gravar com sua banda um disco ao vivo no 14º festival de Montreux, em 1980.

Pepeu Gomes Ao Vivo foi o cartão de visitas que ele necessitava para a construção de sua carreira internacional como instrumentista. Abrindo a noite reservada para artistas brasileiros, sua atuação mereceu elogios de diversos guitarristas, como escreveu Ezequiel Neves para o Jornal da Tarde:

Pepeu, ex-Novos Baianos, é conseqüência lógica da aldeia global temperada pelos Beatles e Hendrix, e inconsciente-consciente da mordada (ou seria cabresto?) que

lhe impuseram. Afinal, 16 anos de ditadura só poderiam gerar esse assalto sonoro. Sou um cara apaixonado por *rock* e sempre fiquei enlouquecido com o estilo de Pepeu. Eric Clapton, John MacLaughlin são apenas alguns dos muitos guitarristas que concordam comigo. Ouviram Pepeu em Montreux e enlouqueceram (Ezequiel Neves para o *Jornal da Tarde* in Caraméz, 1998, p. 18).

Embora o trecho acima deixe a impressão de que Pepeu é apenas um guitarrista de *rock*, sua apresentação foi iniciada ao som do bandolim, interpretando choros e sambas tradicionais como “Lamento” (Pixinguinha) e “Noites Cariocas” (Jacob do Bandolim). Entretanto, no número seguinte ele mostra todo seu ecletismo musical tocando um *blues* instrumental de sua autoria (“Luz de Guadalupe”), empunhando já a guitarra elétrica. E com esse instrumento Pepeu vai desfilar uma enorme variedade de gêneros como afoxé, baião, *fusion*, *jazz*, *rock* entre músicas instrumentais e cantadas, ratificando a abrangência e a liberdade de sua musicalidade.

Sua apresentação é uma celebração de influências musicais que marcaram sua trajetória, como demonstram suas composições “Todo Amor ao Jimi” e “Rei do Baião”, homenagens a Jimi Hendrix e Luiz Gonzaga, respectivamente. Entre as canções do show está “O mal é o que sai da boca do homem” (com letra de Galvão), que Pepeu apresentaria no Festival MPB Shell da Rede Globo no mesmo ano. Por ser claramente uma apologia à liberação das drogas, a música acaba sendo censurada, tornando-se um hino da contracultura no início da abertura política, e Pepeu acaba preso, acusado de indução:

Se como instrumentista Pepeu inovou (sobretudo na sua fase com os Novos Baianos), como cantor, só ou em dupla com a ex-mulher Baby, ele mostrou seu lado *pop* e chegou a provocar polêmica. Uma das mais notórias aconteceu em torno da música “O Mal é o que sai da boca do homem, aquela que diz “Você pode fumar baseado/Baseado em que você pode fazer quase tudo”[...] A música foi apresentada num festival da TV Globo, chegou a sair em disco, mas acabou sendo proibida: “Fui preso por causa desta música, acusado de indução. Disseram que induzi 120 mil pessoas a fumar maconha. Mas foi um capítulo engraçado, porque no Brasil ainda estava havendo esta coisa de preconceito (Teles, Caderno C, *Jornal do Comércio*, 31 de outubro de 1998).

É necessário mencionar aqui a participação de Pepeu e sua Banda nessa mesma noite ao lado de sua mulher na época, a cantora Baby Consuelo, numa apresentação que foi resgatada nos relançamentos dos arquivos da Warner em 2001 (WEA 398425744-2, 1980). Por muito tempo esquecida, a atuação é um exemplo da diversidade e da riqueza da interpretação da guitarra de Pepeu em outro contexto. Baseado essencialmente em clássicos

da MPB, o disco demonstra toda a versatilidade e habilidade da banda (incluindo seus irmãos Jorge e Didi), seja no acompanhamento, seja nos improvisos, em canções que compreendem diversas décadas do cancionário brasileiro, de Lupicínio Rodrigues a Caetano Veloso.

Prosseguindo a intensa produção, Pepeu lança seu quarto disco intitulado simplesmente *Pepeu Gomes* (Wea) no ano de 1981, demonstrando assim estar com o nome estabelecido na indústria fonográfica. A música “Eu Também Quero Beijar”, um de seus maiores sucessos comerciais, garante ao disco o selo de ouro, vendendo mais de um milhão de cópias em todo o país. No disco Pepeu inicia o hábito de sempre incluir a regravação de um choro tradicional com arranjos diferentes, ao lado de suas composições.

Provando não estar acomodado com a fama de um artista no auge da popularidade, suas experiências como *luthier* de instrumentos se intensificavam em sua oficina particular, localizada em sua residência. Na busca por novas sonoridades e timbres continuava a desenvolver junto com seu engenheiro de som mais uma de suas invenções, o “Violicho”, instrumento híbrido que mistura a sonoridade do violão com a do violino, unindo dois universos distintos, o popular e o erudito.

Com *Raio Laser* em 1982, o guitarrista baiano mantém a direção voltada para uma abordagem de *sambafunk* e *poprock*, mesmo mantendo a “salada” de gêneros e ritmos no seu cardápio musical. A música “Fazendo Música, Jogando Bola” (Pepeu Gomes/ Baby Consuelo) é o *hit* do disco, composto basicamente por composições de sua autoria, exceção feita à versão do choro “Delicado” de Waldir Azevedo. A música-título é um sambalção misturada ao *rock* em que Pepeu mostra estar antenado com a onda *blackmusic* de Jorge Bem e Tim Maia, com arranjos de metais pontuando o desenvolvimento rítmico em resposta à voz e o baixo com levadas do estilo *funk*.

No mesmo ano, Pepeu ainda participaria do Festival de *Jazz* de Buenos Aires, em companhia de músicos conceituados como Stanley Clark, George Duke e John MacLaughin. O evento demonstra uma multiplicidade artística que o faz capaz de tocar música instrumental no momento em que sua produção fonográfica apontava para uma abordagem comercial. Antes do artista popular e do cantor, existiria sempre um guitarrista dedicado à música instrumental brasileira.

Ao mudar de gravadora em 1983, Pepeu decide gravar seu próximo disco nos estúdios da Yamaha em Los Angeles, Califórnia. Reunindo músicos brasileiros e norte-americanos, *Masculino e Feminino* seu sexto disco individual, também contava com a

participação do arranjador Ronnie Foster nos teclados. Com uma produção tão eclética, o resultado do trabalho não podia ser outro senão uma mistura de gêneros e ritmos bem ao seu estilo.

De músicas instrumentais a canções *pop*, as suas principais referências musicais estão representadas no disco. Unindo o universo do *rock* com o ritmo do afoxé, o virtuosismo do choro como linguagem do *jazz*, Pepeu seguia fazendo do incomum e da diversidade sua maior qualidade. Um grande momento de sua trajetória profissional viria com a música-título do novo trabalho, uma alusão ao universo bissexual.

Um dos momentos mais marcantes de sua carreira é com certeza sua apresentação no Rock In Rio I, em janeiro de 1985. Ao lado de sua mulher Baby Consuelo, Pepeu sobe ao palco para encarar uma multidão ávida por *heavy metal* na primeira noite do festival. Como a recepção e o clima do público presente não pareciam dos mais propícios para um show de MPB, Pepeu modifica o repertório em cima da hora, introduzindo números instrumentais para mostrar seu talento como guitarrista.

Com longos improvisos e com muito suingue, Pepeu saiu consagrado daquela noite, sendo apontado por jornalistas nacionais e estrangeiros como o melhor guitarrista de um festival que reunia grandes nomes do instrumento como George Benson, Angus Young e Brian May, entre outros:

O que para outros artistas brasileiros era um pesadelo, para Pepeu foi um sonho. Fogo e Gasolina. Sem dó nem piedade, Pepeu pôde detonar um som avassalador de sua guitarra, que extasiou a multidão. E impôs respeito. Saiu ovacionada e reconsecrada, mesmo entre guitarristas internacionais como John Sykes do WhiteSnake, que foi cumprimentá-lo no camarim, depois do show (Caraméz, 1998, p. 20).

Pepeu tocou também no dia 19, procurando não alterar o repertório executado no primeiro dia de apresentação e introduzindo uma “pegada” mais pesada :

Pepeu praticamente repetiu a performance da primeira apresentação. Como eu já mencionei anteriormente, as mudanças na segunda apresentação de todos os artistas foram quase sempre mínimas. No caso de Pepeu Gomes, era uma imposição de sobrevivência, e, foi o que ele fez, arrepiando de novo na guitarra e agradando os “rockers”[...] (Dos santos, setembro de 2000, disponível em www.portaldorock.com.br/rockinrio1, acessado em 27/09/2005).

Em seu trabalho seguinte, denominado *Energia Positiva*, lançado logo após o festival, Pepeu faria uma música intitulada “Rock in Rio”, comprovando a forte impressão

e emoção que aquelas noites lhe causaram. O título do novo trabalho, o último para a gravadora CBS, insinuava a fase mística que o guitarrista estava vivendo. É nesse ano que ocorre o fim do seu casamento de 15 anos com Baby Consuelo, com quem tivera seis filhos (Sara Shiva, Nana Shara, Zabelê, Pedro Baby, Krishina Baby e Kriptus Rá), bem como o encerramento de todas as atividades musicais que realizavam juntos, como shows, músicas, produções de discos, etc.

Em 1985, Pepeu tocou em Montreux pela terceira vez, e teve a oportunidade de fazer uma *jam* com um de seus ídolos da guitarra elétrica, o mexicano Carlos Santana. Uma de suas grandes influências até hoje, Santana também possui uma trajetória afinada com a de Pepeu quando o assunto é versatilidade:

Desde que criou a original fusão de *poprock* com *jazz* e ritmos afro-latinos, tornando-se o pioneiro da *world music*, Santana transitou por vários gêneros, incluindo o reggae e o samba. Gravou mais de 30 discos, dos quais vendeu cerca de 40 milhões de exemplares. Tem influenciado meio mundo com seu estilo de tocar, alternando fraseados em alta velocidade com notas sustentadas por longo tempo. Entre os seguidores brasileiros estão Pepeu Gomes e Roberto Frejat, do Barão Vermelho. Pepeu, que se encontrou com Santana em Montreux, em 1996, é um dos milhões que não tiram *Supernatural* do CD *player* (Revista Época, 01/10/2000).

As mudanças em sua vida pessoal o levariam a um momento de recolhimento artístico por três anos. Depois desse período de reflexão, Pepeu inicia uma nova fase de renovação trocando de gravadora, de banda e principalmente de indumentária, com um visual mais leve e sóbrio. Como um bom cigano da música, ele reaparece em 1988 de paletó cinza na capa de seu oitavo disco, *Pepeu Gomes: Pedra Não é Gente Ainda*. O repertório do disco é uma mistura de músicas novas e regravações de trabalhos anteriores como as faixas instrumentais “Toninho Cerezo” e “Batucar do samba II” presentes em seus dois primeiros LPs individuais.

1.5 De volta à música instrumental

O sucesso da faixa-título do último trabalho revigora as energias do guitarrista baiano, que decide retornar aos palcos e voltar a excursionar pelo Brasil. É nesse momento que a música instrumental começa a dominar seu repertório, levando-o a gravar mais um disco do gênero. *On the Road* (1989) é lançado incluindo diversas versões suas para músicas populares do choro até a Bossa Nova, umas com abordagens mais tradicionais, outras com arranjos modificados. A partir daí, financiado por uma empresa americana

(*Third World Talent Agency*) Pepeu retoma o circuito internacional de festivais de jazz tocando em Cartagena na Colômbia no VII Festival de Música do Caribe e em Miami, no Caribe Musical II, seguindo depois por diversas cidades norte-americanas, como Boston, Los Angeles e Chicago.

Em seguida faz uma nova apresentação instrumental no Festival de Montreux, que acabaria virando uma temporada de shows no resto da Europa. A respeito de suas constantes aparições no exterior Pepeu observa uma diferença notável no tipo de tratamento reservado à música instrumental fora do Brasil: “É que eles têm respeito pela obra toda do artista. Eles não julgam o artista apenas pelo seu trabalho atual. Se você vai fazer um show lá, eles consideram seu último trabalho, mas olham também sua biografia completa e reconhecem tudo o que você já fez”. (*GuitarPlayer*, nº 105, novembro de 2005, p. 53) De volta ao Brasil continua excursionando pelas principais capitais do país com o show *On The Road*.

Entretanto, em 1990, sua carreira dá outra guinada em direção a uma atuação musical voltada para o sucesso comercial, ao retomar a parceria com Moraes Moreira e colocar no mercado o disco *Moraes e Pepeu* (Wea, 00811). Misturando guitarra e violão, o *pop* e o popular, os dois compõem diversos temas voltados para a música baiana com nítida influência do ritmo da lambada, tipo de dança que estava invadindo o país nessa época. Assim, com a agenda lotada de shows, destacam-se como os “reis do carnaval de rua da Bahia.” (Revista *Veja*, 28 de fevereiro de 1990)

O título de certa forma foi cuidadosamente planejado, e na verdade representava um desejo antigo da dupla: reeditar o trio elétrico dos Novos Baianos. Mas com certeza o prazer de tocar é o que impulsionava a rotina alucinada de shows:

A máquina de carnaval da dupla não escolhe local ou hora pra funcionar. Ela pode ser instalada num teatro de Salvador ou encarapitada no alto de um trio elétrico que desfila pelo interior, pode aterrissar numa praça ou pousar com estardalhaço numa festa de clube. Quando ela chega, é ilusão pensar que o público baterá em retirada antes do amanhecer – quem está habituado a sessões normais em casa de espetáculos que se prepare para um show que pode durar até doze horas, sem interrupções. Haja fôlego (*idem*).

Essa intensa exposição garante aos dois um alto índice de popularidade, levando-os a aparecer com frequência na mídia televisiva, como na novela “Tieta” e no Programa “Fantástico” da Rede Globo. No fim do ano, a parceria de sucesso renderia ao disco o prêmio de melhor arranjo no Prêmio Sharp, um reconhecimento merecido para uma função

que se tinha iniciado na época em que os dois ensaiavam e trabalhavam no sítio com os Novos Baianos, formatando as composições do grupo.

Viajando pelo mundo para promover o trabalho, resolvem gravar outro disco ao vivo no Japão, com a colaboração musical de Reppolho na percussão e Davi Moraes no violão. O disco *Moraes e Pepeu no Japão* sairia no ano seguinte contendo além das diversas parcerias de sucesso da dupla como “Lá vem o Brasil descendo a ladeira”, “Lua dos amantes” e “Eu também quero beijar”, uma preciosa versão de “Na baixa do sapateiro”, de Ary Barroso, com Pepeu somente no violão solo.

É necessário destacar que, embora estivesse participando de um trabalho extremamente popular, Pepeu estava atuando principalmente como um multiinstrumentista de cordas acompanhando Moraes Moreira, isto é, sua volta a uma fase mais instrumental mostrava que ainda estava em pleno vigor criativo e técnico. Aproveitando o entrosamento obtido no exterior, Pepeu e Moraes ainda encontram fôlego para participar da segunda edição do *Rock in Rio II* no Maracanã em 1991.

1.6 Eterno camaleão

A década de 90 ficou marcada na carreira de Pepeu por um retraimento artístico que, como ele mesmo reconheceu, “Foi uma escolha que fiz. Eu quis parar para reciclar o meu trabalho e a minha vida. Eu já tinha viajado o mundo todo, já estava com não sei quantos discos gravados e estava um pouco cansado daquela rotina toda.” (*GuitarPlayer*, nº 105, novembro de 2005, p. 53) Mesmo assim, Pepeu não conseguiria abandonar a prática que seria a marca de sua carreira: conciliar a carreira instrumental com seus trabalhos populares, conectados à indústria cultural.

Ao mesmo tempo em que consegue se apresentar no *Freejazz* no Rio de Janeiro em 1992, com a mesma naturalidade lança um disco comercial no ano seguinte intitulado *Pepeu Gomes* (1993), que obtém grande visibilidade graças à faixa “Sexy Iemanjá”, música incluída na trilha sonora de abertura da novela “Mulheres de Areia” da Rede Globo. A intensa exposição na mídia impulsiona sua agenda de shows por todo o Brasil, bem como a venda do disco, fazendo da música um mega-sucesso de público, possivelmente o maior êxito comercial da carreira de Pepeu.

Tal sucesso comercial como sempre não seria capaz de estacionar seu sempre latente desejo de mudança artística. De volta a Salvador, ao lado da cantora Simone

Moreno (na época sua namorada), Pepeu aproveita seus encontros com Armandinho Macêdo no carnaval para conversar sobre uma nova parceria. Embora possuíssem origem musical parecida, os dois tinham percorrido caminhos diversos em suas carreiras. Armandinho, descendente direto do Trio Elétrico Dodô e Osmar, apesar do notório reconhecimento obtido com A Cor do Som²⁵, nunca se expôs muito na mídia, preferindo conciliar seu trabalho individual com a preservação da memória do trio pioneiro e da guitarra baiana.

Como pudemos observar, Pepeu alternou atuações como multiinstrumentista e artista/cantor na maioria das produções a partir de 1979, adquirindo uma exposição bem maior na mídia; entretanto seu trabalho instrumental nunca se tornou muito popular, apesar de toda sua fama. A reunião com Armandinho se tornava uma boa oportunidade para ambos reunirem forças e injetarem ânimo na música instrumental brasileira. Depois de concluir uma excursão na Europa e no Japão como músico e produtor, que incluiu uma nova passagem por Montreux, no seu retorno ao Rio de Janeiro, Pepeu realizaria o tão esperado espetáculo ao lado do amigo e parceiro, intitulado “Brasileirinhos”.

O inédito encontro seria uma celebração das seis, cinco e quatro cordas (respectivamente guitarra, guitarra baiana e bandolim) e uma questão de justiça para com a guitarra brasileira. Acompanhados por uma banda de peso, os dois fazem uma temporada de sucesso na Boate carioca *Jazzmania*, um reduto de *jazz* e da música instrumental, em 1995. O duelo musical é definido como “um curioso empate, com dois vencedores” (Edmundo Barreiros para o *Jornal do Brasil* in Caraméz, 1998 p. 24), destacando o equilíbrio ocorrido entre a guitarra elétrica de Pepeu e o bandolim eletrificado de Armandinho.

Por iniciativa do amigo e ex-parceiro Galvão, que estava lançando um livro com a história do grupo (“Anos 70: Novos e Baianos”), os integrantes originais dos Novos

²⁵ “Em 1976, quando Moraes Moreira deixou os Novos Baianos para seguir carreira solo, levou consigo Dadi [...] que por sua vez convidou Armandinho e Gustavo Schroeter. O trio acompanhou Moraes por dois anos, até que decidiu formar uma banda independente. Com a entrada do tecladista Mu, retomaram o nome A Cor do Som, por sugestão de Caetano. A primeira apresentação foi no Festival Nacional do Choro, em 1977, onde chamaram a atenção pela habilidade em números instrumentais. No mesmo ano, o quarteto lançou o LP de estréia pela multinacional WEA, recém-instalada no Brasil. A gravadora via em A Cor do Som o potencial de falar com a juventude brasileira e construir uma carreira no exterior. Em 78, já como um quinteto, com a adição do percussionista Ary Dias, A Cor do Som foi a primeira banda brasileira convidada a participar do Festival de Jazz de Montreux. A apresentação rendeu um disco ao vivo, o segundo do grupo.”(Marcos Paulo Bin in www.universomusical.com.br, 17/08/05)

Baianos decidiram se reunir novamente para compor. Essa volta, na visão de Pepeu, era um processo quase inevitável, exigido pelo público:

A impressão é que ficaram escondendo a gente durante um tempo, mas não deu mais para segurar. Isso acendeu também por causa da Marisa Monte, ela fez o disco *Barulhinho Bom* e disse que o maior sonho era ter a participação dos Novos Baianos. Então, resolvemos dar esse presente a ela. Essa retomada está harmoniosa, delicada e saudável, acho que vai funcionar. (*GuitarPlayer*, maio de 1997, p. 91)

Os Novos Baianos, um dos grupos mais criativos e festejados dos anos 70, prepara uma nova volta, depois de algumas tentativas de pouco sucesso. Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Baby do Brasil, Paulinho Boca de Cantor e Luis Galvão estão em negociação com a MTV para lançar um disco acústico só de canções inéditas. “O Jorge Davidson (diretor artístico da BMG) conversou com o pessoal da MTV e o projeto está bem adiantado”, confirma Galvão, principal autor das canções da banda baiana ao lado de Moraes. (Cardoso, 01/09/2000 in www.cliquemusic.com.br)

Preocupados em se manter atualizados com a cena musical da década de 1990, os Novos Baianos reaparecem com o CD duplo ao vivo *Infinito Circular* em 1997. O trabalho, uma reunião de composições antigas e novas, não conseguiu atingir a vendagem esperada por todos, fato que segundo o poeta Galvão pode ser explicado pelo mau planejamento, que resultou em um número excessivo de músicas no disco²⁶. Assim, a continuação do projeto foi abandonada, e a gravação do CD acústico acabou não acontecendo.

Mesmo com todos os percalços, no ano seguinte a banda receberia o convite para participar de diversos eventos, entre eles o Festival de Montreux. A essa altura, Pepeu já se tornava um dos recordistas em participações em terras suíças (sete shows ao todo), um verdadeiro *habitué* do público local. Nesse mesmo ano, Pepeu comemorava vinte anos de carreira instrumental lançando o CD duplo *Pepeu Gomes - 20 anos Discografia Instrumental*, álbum que reúne quase a totalidade das músicas instrumentais de seus discos individuais. Os trabalhos dedicados somente à música instrumental *Geração do Som* e *On The Road* estão reproduzidos e remasterizados na íntegra, para informar às novas gerações que Pepeu foi um pioneiro da guitarra elétrica no Brasil.

²⁶ Ele afirmou no *Estado de São Paulo*: “Foi um erro a gente ter gravado um disco duplo”, diz Galvão, referindo-se ao álbum *Infinito Circular*, lançado no ano passado [...] O trabalho ficou muito legal, mas mercadologicamente não funcionou direito” (Cardoso, Caderno 2 do Jornal Estado de São Paulo, 13 de julho de 1998).

Concomitantemente com o disco, o guitarrista baiano publica no mercado editorial um livro de partituras²⁷ organizado pelo parceiro Luciano Alves, que contém além de suas músicas, arranjos para as versões de outros compositores escritas para guitarra, violão, bandolim, guitarra baiana e teclados. Na época, Pepeu parecia preocupado em preservar seu legado musical para as novas gerações, ao afirmar em entrevista “tenho 280 músicas gravadas e não sabem tocá-las”. (*GuitarPlayer*). Assim, boa parte da música instrumental dele que está relacionada no trabalho conta com o auxílio da tablatura para facilitar a vida dos instrumentistas de cordas.

Aproveitando o momento de celebração da carreira de instrumentista, Pepeu parte em mais uma turnê nacional pelas principais capitais do país:

Enquanto continua um trabalho paralelo com Os Novos Baianos (apresentaram-se recentemente em Salvador, num palco armado na Lagoa do Abaeté), Pepeu Gomes prepara-se para uma turnê de lançamento de *20 Anos Discografia Instrumental: “Começamos pelo Rio, depois tem São Paulo, Salvador e Curitiba”* (Telles, Caderno C, Jornal do Comércio, 31 de outubro de 1998).

Ao observar as músicas mais pedidas pelo público durante as apresentações, Pepeu reformula outra vez sua trajetória ao lançar o CD *Meu Coração* em 1999. Em entrevista na época de lançamento do disco ele afirmou:

O critério do repertório foi feito durante a minha última turnê, porque eu ficava reparando no meu público o que eles gostavam. Tem um momento no meu show que eu digo pra eles assim: “O que vocês querem ouvir do Pepeu agora?”. Eles aí começam a pedir, então eles faziam o show na verdade. E eu só ia cantando, cantava duas, três, quatro. Então eu fui anotando isso, a minha produção ia anotando esses detalhes. Então, a gente escolheu essas 14 canções, as 12 antigas mais duas que são da safra nova [...] Foi o público que escolheu (Pepeu Gomes em entrevista disponível no site www.musicalmpb.com.br acessado em 01/10/2005).

O repertório do novo trabalho é formado por releituras de antigas composições em arranjos totalmente acústicos executados com violões e bandolins, fato inédito na carreira do músico. A produção do disco é assinada por outro ícone da guitarra elétrica brasileira, o pernambucano Robertinho do Recife. Pepeu chegou até a declarar na mesma entrevista a forma curiosa com que o destino os iria reunir: “Por ironia do destino, os dois guitarristas fizeram um disco que não tem guitarra” (idem). Mas a oportunidade de não duraria muito

²⁷ Alves, Luciano. (Org.) O Melhor de Pepeu Gomes – Melodias e Cifras originais para guitarra, violão e teclados. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

para acontecer. No meio do ano, os dois, ao lado de Armandinho e Frank Solari participariam do show “Guitarra Brasil”, realizado em Salvador.

É notável como cresce a importância de Pepeu nessa época como uma referência musical para as novas gerações. Instrumentista ou compositor, sua presença é sempre um selo de qualidade que dá legitimidade a um trabalho ou repertório. E, como não podia ser diferente, sua música estava sendo redescoberta por um grupo bem diversificado de artistas, como demonstra o texto abaixo:

Hoje, além de ser presença obrigatória em qualquer lista dos grandes virtuosos brasileiros, o músico também tem sido lembrado como um compositor talentoso. Recentemente, o Jota Quest regravou “Um Raio Laser” (no disco *Oxigênio*) e Pedro Mariano, “Fazendo Música, Jogando Bola” (em *Voz no Ouvido*). Meses antes, Vânia Bastos atacou de “Ele Mexe comigo” e Cássia Eller de “Um Branco, Um Xis, Um Zero”, parceria de Pepeu com Marisa Monte e Arnaldo Antunes (Cardoso, in www.cliquemusic.com.br, acesso em 27/09/2005).

É necessário ressaltar que todos os discos citados tiveram bons índices de vendas no mercado fonográfico, o que comprova a afirmação de que a música de Pepeu sempre procurou se manter de alguma forma conectada e atualizada com o contexto da música popular vigente. Seja participando de discos de novos artistas, seja se apresentando em eventos populares, Pepeu sempre se mostra aberto para novas experiências musicais, atitude condizente com seu espírito inovador.

Mantendo a postura do “todo artista tem que ir aonde o povo está”, na terceira edição do *Rock in Rio* em 2001, Pepeu se reuniu a Armandinho, para segundo ele, “representar a guitarra brasileira” num festival prioritariamente de atrações estrangeiras. Em um show instrumental, acontecimento pouco comum num evento de *rock*, os dois se apresentaram no fim da tarde na “Tenda Brasil” (um dos espaços alternativos para os artistas brasileiros que ficaram de fora da programação principal), mostrando músicas conhecidas de seus repertórios. Segundo uma crítica do caderno Folha Ilustrada, “Pepeu Gomes e Armandinho também levantaram o público com suas guitarras em uma hora de show. No repertório, “Pororocas”, “Malacaxeta” e um *pot-pourri* com “Beleza Pura”, “Eu também quero beijar”, “Sexy Iemanjá” e “Zanzibar” (Folha Ilustrada, 19/01/2001).

Como o dia estava reservado para as bandas internacionais mais voltadas para o *hardrock* e o *heavy metal*, os dois “fizeram um show pesado, tocando composições próprias e clássicos, sempre carregando nas distorções” (Nana Vaz, 2001), mais uma vez provocando uma

reação positiva de um público majoritariamente “metaleiro”²⁸. No término da apresentação, aconteceu a participação da bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel na música “Brasileirinho”, transformando o palco numa passarela do samba em pleno *Rock in Rio* 3.

Diversos depoimentos de guitarristas brasileiros informam a importância e a influência de Pepeu na formação dele. O guitarrista Roberto Frejat, um dos principais representantes do rock brasileiro dos anos 80, ao comentar a utilização do bandolim na gravação do seu segundo disco individual, afirmou “Cheguei a tocar bandolim com certa regularidade e até um pouco de guitarra baiana, como todo admirador de Pepeu Gomes e Armandinho, lá pelos idos de 1979-80[...]” (Revista *GuitarPlayer*, nº 88).

Se Pepeu foi uma grande referência para as bandas de *rock* dos anos 80, hoje ele também tem o papel de incentivador musical dos atuais guitarristas do gênero. No disco *Acqua* (2003), de Frank Solari, guitarrista gaúcho da geração do *hardrock* surgida na década de 1990, Pepeu participou como instrumentista, compositor e arranjador em duas músicas “*Lucky girl*” e “*Move it up*”. Segundo declarou Frank Solari na época da gravação do disco:

O Pepeu faz parte da história da guitarra no Brasil, assim como Armandinho e Robertinho do Recife. Lembro que, quando comecei a tocar, em 1985, Pepeu participou da primeira edição do Rock in Rio e fez um solo incrível. Aquilo foi demais! Ter a participação dele em duas músicas no meu Cd é muito gratificante. Em *Lucky Girl*, dividimos os solos finais. São três intervenções para cada um, começando com ele (*GuitarPlayer* nº90, p. 55, outubro de 2003).

Depois de dois anos em turnê para divulgar o disco *Meu Coração*, em que tocava apenas violão, nos três últimos anos Pepeu tem feito apresentações em diversos eventos, com os mais variados tipos de músicos, bem ao seu estilo, a grande maioria utilizando a guitarra elétrica. Um dos lugares em que se apresenta com frequência desde 1999 é o Clube do Choro, em Brasília, importante reduto de amantes do gênero tão importante na sua trajetória.

Costuma ser marcante nos shows de Pepeu é o momento final em que ele reúne artistas convidados, ou músicos que estejam tocando na mesma noite, para uma *jamsession*, num clima de total descontração, onde a improvisação é palavra de ordem. É geralmente nesses instantes que ele aproveita para homenagear músicos que o inspiraram na carreira.

²⁸ Gíria usada para identificar os fãs do *heavy metal*, conhecidos por utilizar muitos acessórios de metais como pulseiras e anéis na indumentária que caracteriza o gênero.

Sua política de palco é “todo mundo plugar²⁹ no mesmo amplificador” (Pepeu, 1998, p. 90), prática que tem origem nas “levadas de som” intermitentes ocorridas durante a vida comunitária com os Novos Baianos.

Em 2003, Zélia Duncan gravou a música “Alma”, nova composição de Pepeu com o cantor e letrista Arnaldo Antunes que acabou se tornando o carro-chefe do trabalho da cantora brasileira naquele ano. Além disso, a música recebeu uma indicação para o Grammy Latino de 2002, na categoria de melhor música daquele ano.

A troca de experiências musicais constantes com músicos de outros instrumentos de cordas também demonstra a total liberdade sonora que sua diversificada visão multiinstrumentista lhe proporcionou durante todos estes anos. Verificamos essa atitude no relato sobre o encontro de guitarristas e violeiros em maio de 2004, no Sesc Pompéia em São Paulo, que tinha como atrações, além de Pepeu, outros grandes nomes da guitarra no Brasil, entre eles Heraldo do Monte, Sérgio Dias e Roberto Corrêa:

Simpático e profissional, Pepeu logo atacou alguns *hits* de sua carreira solo, trazendo uma porção da Bahia para o espetáculo, e botou o público de quatro com uma execução magnífica de “Brasileirinho”, em que exercitou toda a sua habilidade e técnica de um dos melhores guitarristas do mundo. Com Corrêa, tocou também “Tico tico no fubá”, para delírio do público. Novamente, a eletricidade casou-se com a singela viola brasileira para mais um momento transcendente, um casamento do passado com o presente, do urbano com o campo e do carnaval com o bucólico e o idílico, elementos de fácil disposição no imaginário cultural e artístico nacional (Sanches, in www.entrecantos.com/arquivocomofoi.htm).

Atualmente, Pepeu vem se apresentando ao lado de músicos de diferentes vertentes em eventos por todo o país. Uma parte da apresentação é sempre dedicada a releituras de antigos sucessos do *rock* internacional dos anos 60 e 70, mostrando toda a intimidade que ele tem com os guitarristas estrangeiros de sua geração. Não faltam homenagens a Carlos Santana, Eric Clapton e Rolling Stones, entre outros. Mas é bom lembrar que nem por isso Pepeu se mostra menos versátil, já que unir a música popular brasileira com o *rock* continua sendo sua marca registrada. A crítica de uma apresentação em 2004 resume de forma fiel a diversidade musical das últimas exibições:

No terceiro show da noite, Pepeu Gomes, comandando guitarras e violões, fez a apresentação mais heterogênea do evento. Acompanhado por André Gomes (baixo), Léo Brandão (teclados), Jorginho Gomes (bateria) e Jacaré (percussão), o ex-novo

²⁹ O verbo é um neologismo derivado da palavra inglesa “Plug” que significa “tomada”; na linguagem guitarrística é usado para o ato de fazer a ligação de um equipamento elétrico com a fonte da eletricidade, isto é, a guitarra no amplificador.

baiano executou composições próprias como “Malacaxeta” e “Chicana”, em homenagem a Carlos Santana, e também “Noites cariocas”, de Jacob do Bandolim. “Aquarela do Brasil”, de Ari Barroso, e “Um abraço no Bonfá”, de João Gilberto, foram outras canções que conquistaram a platéia (Resende, in www.universomusical.com.br, acesso em 27/09/2005).

Pepeu também produz novos artistas, apostando na renovação do cenário brasileiro de música popular. A propósito costuma “dar canjas” nos shows de artistas em cujo trabalho confia ou para os quais colabora como arranjador e/ou produtor. Em 2005, Pepeu está comemorando 35 anos de carreira com o CD e DVD *De Espírito Em Paz b - Pepeu Gomes ao vivo*, lançado no fim de 2004. O trabalho é resultado de um show no Rio de Janeiro que reuniu diversos parceiros e convidados, como Gilberto Gil, Armandinho e Zélia Duncan tocando e cantando suas músicas mais famosas. O repertório, que prioriza canções, contém ainda duas músicas inéditas e apenas uma música instrumental no fim do CD (a emblemática “Malacaxeta”).

Em 2005, Pepeu divulgou o álbum pelo Brasil com uma agenda de shows bem cheia. Antes disso, como de praxe, Pepeu se apresentou com seu trio elétrico instrumental no carnaval de Salvador nesse:

O Carnaval de Salvador, mais uma vez, vai contar com a ilustre presença do cantor e compositor Pepeu Gomes. Este ano, os solos da guitarra do roqueiro baiano de sucesso nacional prometem ter acordes especiais, já que Pepeu está completando 30 anos de carreira em grande estilo. Convidado especial da Emtursa e da Bahiatursa, o músico sairá no sábado de Carnaval no circuito Dodô (Barra/Ondina), em um trio independente. Outra participação sua, e diga-se de passagem imperdível será no trio do mestre da guitarra baiana, Armandinho. O encontro dos dois ícones da música baiana será na segunda-feira, também no Circuito Dodô (www.emtursa.ba.gov.br).

Em 2005 constatamos que Pepeu se mostrava no auge de sua versatilidade musical, inclusive com dois shows distintos: um em que cantava seus sucessos comerciais e outro apenas instrumental, com ênfase no seu trabalho como multiinstrumentista de cordas. As bandas que o acompanhavam têm diferentes formações, a primeira possuía um tecladista e a segunda é constituída por baixo, duas guitarras, bateria e percussão, com destaque para o núcleo familiar na “cozinha”, com o irmão Jorginho Gomes e o filho Pedro Baby.

1.7 Etnografia de um Show

Como registro de sua fase atual, faremos um relato da apresentação realizada no Mistura Fina, na Zona Sul do Rio de Janeiro, no dia 2 de dezembro de 2005. Como ele realiza poucos shows instrumentais por ano, em comparação ao outro formato mais comercial, o relato é uma oportunidade única para apreendermos melhor a dimensão de seu lado de músico/instrumentista, que lhe confere maior autonomia no processo de trabalho.

A banda que o acompanhava era formada por André Gomes no baixo, Jorginho Gomes na bateria, Pedro Baby na segunda guitarra e José Isquierdo na percussão. O roteiro previsto para o show era o seguinte (*setlist*):

- 1 - “Biribinha nos states” (Pepeu Gomes)
- 2 - “Amazônia” (Pepeu Gomes)
- 3 - “Menino do rio” (Caetano Veloso)
- 4 - “Xulipe” (Pepeu Gomes)
- 5 - “Trenzinho caipira” (Villa-Lobos)
- 6 - “Chicana” (Pepeu Gomes)
- 7 - “Lígia” (Tom Jobim)
- 8 - “Cartagena” (P. Gomes e L. Alves)
- 9 - “Pot -Pourri” (vários)
- 10 - “Atitude” (André Gomes)
- 11 - “Didilhando” (Pepeu Gomes e Didi Gomes)
- 12- “Tico- tico no fubá” (Zequinha de Abreu)
- (Bis) “Malacaxeta” (Pepeu Gomes)

Pepeu subiu ao palco por volta da meia-noite, começando com o samba-choro “Biribinha nos States”, lançado no disco *Caia na estrada e Perigas Ver*, dos Novos Baianos, em 1977. No final, Pepeu explicou que a música foi originalmente composta para cavaquinho, entretanto na nova versão foi adaptada para a guitarra elétrica.

Agradecendo a presença de todos naquela sexta-feira chuvosa, Pepeu afirmou que a sua apresentação instrumental é um momento de celebração em que ele realiza um tributo aos grandes mestres da música brasileira que fizeram parte de sua formação musical. Como veremos, Pepeu não só homenageou grandes instrumentistas e compositores brasileiros como também fez referência a diversos músicos e bandas internacionais, como no número subsequente, “Amazônia” (dedicada a Chico Mendes), que possui uma introdução com nítida influência da técnica e do fraseado de Jimi Hendrix.

Um episódio curioso aconteceu quando Pepeu se preparava para a música seguinte. Um homem na platéia começou a cantarolar “Ser um homem feminino...”, verso da música “Masculino e Feminino”, um dos grandes sucessos comerciais de sua carreira. Imediatamente Pepeu respondeu: “Você vai dormir com essa hoje. Aqui quem canta agora

é a guitarra”. Embora Pepeu saiba fazer a distinção de suas duas “personalidades” musicais (artista/instrumentista), o público presente parecia ser formado por admiradores de seus dois tipos de trabalho, com expectativas diferentes quanto ao que esperavam daquela noite.

Em seguida Pepeu tocou uma versão instrumental para “Menino do Rio”, balada de Caetano Veloso, sucesso do início da década de 1980 gravado por sua ex-mulher, a cantora Baby Consuelo (do Brasil). Na música Pepeu transfere claramente a técnica de “trêmulo” do bandolim para a guitarra elétrica na interpretação da segunda parte, evidenciando mais uma vez a fusão de estilos que o caracteriza. Na inédita “Xulipe (*Beautiful Boy*)” ele se mostrou bastante influenciado pelos recursos técnicos de novos guitarristas brasileiros, como o já citado Frank Solari, demonstrando virtuosismo em passagens melódicas com muita velocidade, marca do estilo *guitarhero*³⁰.

É preciso destacar que a sonoridade da guitarra de Pepeu também contribui para essa associação com instrumentistas mais modernos, principalmente no uso de diversos pedais como *delay*, *chorus*, *reverb* acionados através de uma pedaleira. Claramente ele priorizava duas formas de distorção, uma mais “limpa” e outra mais “envenenada” com os efeitos já mencionados.

Antes de começar “Trenzinho Caipira”, Pepeu adiantou que introduzira um clima mais “pra cima” no fim da música, para evitar a monotonia dos ensaios. Isto significou transformar a versão em *funk*, logo após interpretar o tema principal acompanhado do batuque estilo “Olodum” baiano executado na bateria e percussão. Enquanto a música era tocada, houve um início de curto-circuito perto da bateria de Jorginho Gomes, levando um espectador empolgado a gritar: “Pepeu tacou fogo!” se referindo à improvisação bastante inspirada realizada por Pepeu naquele momento.

Em “Chicana”, composição no estilo de Carlos Santana, Pepeu introduziu uma parte mais acelerada no fim, usando diversas técnicas do guitarrista mexicano, como o “*unison bend*”³¹. A música ainda contou com um improviso do baixista André Gomes, que o acompanha desde a década de 1980 quando gravou o disco instrumental *On the Road*. Pepeu então troca a guitarra pelo violão para interpretar uma versão de “Lígia”, de Tom

³⁰ Expressão usada para definir os guitarristas de *rock* do paradigma tecnicista do fim da década de 1980 voltados para a performance exibicionista onde a prioridade era a velocidade e o virtuosismo instrumental. Para maiores informações sobre o universo *Guitarhero* consultar nosso trabalho “Eram os Deuses Guitarristas? Um Ensaio sobre o Mito *Guitarhero*” apresentado em outubro de 2005 no X Colóquio do PPGM da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO.

³¹ Tipo de *bend* que consiste em tocar duas notas em unísono através da técnica de esticar uma corda mais grave para atingir uma nota que é mantida numa corda mais aguda.

Exemplo Musical 1 – Técnica de mão esquerda

Aquela noite, Pepeu se despediu sem tocar “Malacaxeta”, uma das músicas mais conhecidas do seu trabalho instrumental, que constava como “bis” no *setlist*. A impressionante diversidade de estilos exibida por Pepeu na apresentação resume bem sua capacidade como músico/instrumentista. Em 1 hora e meia de show, ele conseguiu misturar num caldeirão sonoro, diversos gêneros como salsa, samba, choro, *rock*, *funk* executados em diversos instrumentos (guitarra, violão, guitarra baiana), e reunindo diversos compositores de várias épocas e tradições musicais, resultado da “alquimia sonora” que sempre foi seu traço mais forte.

2. Análise da Discografia

A justificativa para emprendermos uma análise da produção fonográfica de Pepeu Gomes é a mesma encontrada por Alan F. Moore na abordagem do *rock* inglês:

A mídia primária de transmissão do *rock*, ao menos desde o *rock'n'roll* dos anos 50, foi a gravação. Essa distinção é fundamental. A música erudita europeia é executada com referência a uma partitura pré-existente, que é entendida como uma versão codificada dos sons pretendidos pelo compositor. A partitura de *rock*, onde ela exista, é na verdade a transcrição do que já foi executado e produzido (Moore, 2001, p. 34).³³

O livro de partituras de Pepeu segue esse mesmo procedimento, é uma seleção de suas músicas gravadas transcritas para a notação convencional. Esta serve como ferramenta auxiliar na apreensão do que podemos ouvir no disco. Ressaltamos que para uma melhor compreensão da análise musicológica utilizaremos alguns exemplos musicais dos elementos mais importantes, identificadores dos gêneros que aparecerem nas obras.

O processo se aproxima do estágio fenomenológico³⁴ da metodologia de Tagg, que “através de testes de audição solicita que as pessoas registrem as associações e analogias que lhes ocorram durante a escuta, sejam elas visuais, cinéticas, táteis, referentes a outras músicas e gêneros musicais” (Ulhôa, 1998, p. 62). Assim, no exercício da recepção sonora praticada neste capítulo, nossa escuta se apoiará principalmente nas ferramentas de *musema*, *anafonia* e *sinédoque de gênero*.

Por conta da trajetória bastante eclética de Pepeu Gomes como artista, notamos que é impossível considerar algumas de suas músicas apenas como *blues*, samba ou choro, já que coexistem diversas referências genéricas em suas interpretações e composições. Como Alan Magalhães evidenciou na dissertação sobre a discografia de Baden Powell, será necessária pelo menos “uma dupla denominação” (2000, p. 48) para classificar seu repertório, já que na obra de Pepeu essa classificação pode até ser estendida para contemplar seu estilo particular.

³³ “The primary medium of transmission of *rock*, since at least mid-1950s’ *rock'n'roll*, has been the recording. This Distinction is fundamental. European art music is performed with reference to a pre-existent score, which is accepted as an encoded version of the sounds intended by the composer. The *rock* score, where one exists, is actually a transcription of what has already been performed and produced.”

³⁴ A fenomenologia é uma filosofia que se pauta pela descrição dos fenômenos, anterior a qualquer explicação teórica, manifestada na experiência dos sentidos humanos e na consciência imediata.

2.1 Primeira fase

O início da produção fonográfica de Pepeu Gomes se dá em 1967, com o lançamento de dois compactos de sua banda na época, Os Minos. A formação instrumental era a mesma dos grupos de *rock* inglês do início dos anos 60 (The Shadows e The Beatles, por exemplo), consistindo em vocal, duas guitarras (solo e rítmica), baixo (executado por Pepeu) e bateria (ou percussão). Em entrevista, ele relatou como era a experiência de gravação numa época em que as técnicas disponíveis eram incipientes:

Para gravar um disco antigamente era cruel. Não tínhamos 128 canais como hoje. A gente tinha quatro! Eu já cheguei a gravar em dois, que foi o compacto da minha primeira banda, Os Minos. Para registrar em quatro canais, ou você tinha que ter um conhecimento absurdo de estúdio, de controle e de como armar uma banda com dois microfones ou tinha que ser muito maluco, e isso nós éramos malucos de criatividade. O que fizemos? Ficamos em roda no estúdio, colocamos os microfones no centro e, na hora do solo, o cara levantava, se aproximava do microfone e solava. Acho que essas coisas é que fizeram da gente músicos pioneiros em certas situações (*GuitarPlayer*, novembro de 2005, p. 52).

O primeiro registro fonográfico da guitarra elétrica de Pepeu está no disco *Barra 69* de Caetano Veloso e Gilberto Gil. O LP, gravado no Teatro Castro Alves, em 20 e 21 de julho de 1969, marcou a despedida dos cantores tropicalistas antes do exílio em Londres. A banda de apoio era Os Leif's, formado por três irmãos da família Gomes - Carlinhos no baixo, Jorginho na bateria e Pepeu na guitarra. Como já foi mencionado, Pepeu se transferiu do baixo para a guitarra elétrica nos ensaios, fascinado pelo disco *Smash Hits* de Jimi Hendrix, que lhe fora presenteado por Gilberto Gil.

Seu lançamento no mercado atrasou dois anos, em virtude da má qualidade das fitas de áudio, contudo seu valor como documento histórico é inegável, por representar o encerramento da fase tropicalista de Caetano Veloso e Gilberto Gil. O disco abre com a faixa “Cinema Olympia”, cantada por Caetano Veloso, na qual a guitarra distorcida de Pepeu pode ser ouvida nos improvisos no estilo do *rock* com *bends* e *pré-bends*. Na música seguinte, “Frevo Rasgado” de Gilberto Gil, as guitarras foram executadas apenas no acompanhamento rítmico do frevo.

Em “Superbacana” de Caetano Veloso, podemos ouvir a sonoridade da guitarra de Pepeu, alterada com a utilização do pedal *wah-wah*, nos improvisos. A extensa faixa “Madalena” de Gilberto Gil (com 6:38s) foi gravada em *rhythm`n`Blues*, incluindo um refrão inusitado (ré-dó-lá-sol), acompanhando a harmonia. No fim da música, podemos

ouvir a voz de Gil convocando “Pepeu!”, que sola no estilo *blues/rock*. O frevo “Atrás do trio elétrico” de Caetano Veloso inclui uma introdução e interlúdio no estilo do *rock* com Pepeu usando a escala pentatônica. (cabe exemplo)

No fim da apresentação, Gilberto Gil canta “Domingo no parque” seguido de um *pot-pourri*. Este inclui “Alegria, alegria” em ritmo de *rock*, “Hino do Esporte Clube Bahia” alternando entre a levada de marchinha e do *rythm`n`blues*, e o samba “Aquele abraço” de Gilberto Gil. Pepeu construiu as introduções com motivos baseados em *riffs* de Jimi Hendrix, como por exemplo, a introdução de “*Can you see me?*”, feita antes da segunda música. Isso reforça sua declaração de que teria modificado os arranjos do show ao ouvir Jimi Hendrix (*GuitarPlayer*, novembro de 2005, p. 51). (cabe exemplo)

No encarte do disco, o produtor Guilherme Araújo (1971) argumenta, “antes de acabar, com a licença dos dois e de vocês, quero dedicar esse disco aos Novos Baianos”. A homenagem é um indício de que a banda baiana representava, naquele momento, a continuidade das idéias musicais lançadas pelo movimento tropicalista. Posteriormente, Galvão, letrista do conjunto, esclareceu definitivamente tal relação:

Novos Baianos teve a responsabilidade de segurar a barra do avanço cultural, na área da música no Brasil, proposto e exercido pelo Tropicalismo. Quando Caetano e Gil foram presos e exilados pela ditadura militar de 64, nós, os Novos Baianos, assumimos a bandeira dessa luta, travada principalmente nos programas de televisão, que foram palco desse momento revolucionário da música, da poesia, da arte e da vida nacional.

Ficamos felizes quando o empresário artístico, Guilherme Araújo, ao retornar do exílio em Londres, junto com Caetano e Gil, nos disse: “A luta e a vitória de vocês foram fundamentais para que não pudessem dificultar nossa volta, e até tentassem apagar nosso trabalho com a borracha da linha involutiva” (Galvão, 1997, p. 259).

No primeiro disco dos Novos Baianos *É Ferro na Boneca* de 1970, podemos identificar a guitarra elétrica de Pepeu em “Ferro na boneca”, “Se eu quiser eu compro flores” e “De vera”. A gravação da primeira foi feita com dois tipos de sonoridade: “limpa” (com distorção reduzida) para o acompanhamento rítmico e distorcida nos solos e nas intervenções e convenções³⁵. A guitarra rítmica acentua junto com a caixa da bateria os segundos tempos do compasso 4/4 nos versos e no refrão, no estilo da Jovem Guarda.

³⁵ Modelos rítmicos melódicos combinados *a priori* pela banda e executados em conjunto em um determinado momento da música.

As respostas da melodia vocal são feitas com a guitarra usando o efeito de distorção (*Fuzz*) e de *reverb*³⁶, uma sonoridade característica dos discos do movimento tropicalista (Mutantes, Gil e Caetano) e do *rock* progressivo, estilo de *rock* que estava surgindo na época. Pepeu se utiliza ainda do pedal *wah-wah*³⁷, demonstrando sua admiração por Jimi Hendrix, músico que introduziu o recurso no *rock*. Outro aspecto determinante na apropriação do instrumental de Hendrix é o uso de ruídos e *feedbacks*³⁸ na passagem sobre o acorde de Em.

Como ele mesmo revelou, na época seu equipamento, além da guitarra, se reduzia a “somente um amplificador, um *wah-wah* e uma distorção que eu tinha feito de uma televisão.” (*GuitarPlayer*, nº 115, novembro de 2005, p. 52). Os improvisos das músicas são construídos com *bends* e *licks* sobre as escalas pentatônicas menores, uma linguagem técnica do *blues* adotada por todos os guitarristas de *rock*.

Na música “Se eu quiser eu compro flores”, a levada da bateria em marcha-rancho e a guitarra de Pepeu em acordes prolongados com o uso da alavanca do *wah-wah* efetuam uma inusitada combinação do *rock* com a música regional, sobretudo através da ênfase da harmonia em intervalos de 2ª maior (A-G/ D-C) no modo de D mixolídio. Essa mistura associada à letra parece guiar o ouvinte a uma outra realidade, uma terra de fantasia.

A canção “De vera” nos remete ao *rock* psicodélico através da mudança de compasso nos versos e na harmonia preenchida entre Cm (na introdução e no refrão) e C e Am nos versos. Nesta parte, a levada harmônica de quatro compassos é subdividida irregularmente C(6), D(6) e G(4), dando a impressão de mudança de compasso. Entretanto, a sonoridade e o estilo da guitarra rítmica é novamente uma alusão à Jovem Guarda. A música pode ser entendida como um típico *rock* tropicalista com várias tendências misturadas, do *rock* tradicional ao progressivo.

Embora seja considerado um trabalho menos voltado para a música brasileira, no disco a versatilidade genérica da banda já é bastante acentuada. Nele podemos ouvir

³⁶ Efeito eletrônico que simula a reverberação natural do som em diversos ambientes, como dentro de uma sala ou auditório.

³⁷ “Pedal de efeito dos instrumentos eletrônicos (guitarra, baixo, etc), consiste em um apoio para o pé que aciona um pedal ligado a um mecanismo acoplado a um potenciômetro (como os de botões de grave/agudo dos aparelhos de som). A oscilação provocada pelo dispositivo produz um efeito cujo som lembra o nome do aparelho (*wah-wah*)” (Dourado, 2004, p: 364)

³⁸ “(Retroalimentação ou realimentação) Efeito indesejável, popularmente chamado microfonia. O som da saída de um ou mais alto falantes retorna para o microfone, retroalimentando-o, o que provoca um zumbido agudo. Costumava ser empregado em instrumentos como a guitarra, por instrumentistas como Jimi Hendrix, como efeito especial” (Dourado, 2004, p. 129).

músicas compostas em ritmo de tango, xote e salsa (mambo), em arranjos orquestrais escritos com uso freqüente de sopros e metais. O que fica claro é que as referências são construídas com o uso de clichês melódicos e rítmicos, não ficando visível uma interferência instrumental mais original do grupo (talvez por isso a guitarra de Pepeu apareça de forma tímida e hesitante nessas primeiras gravações).

Entretanto, nos compactos lançados depois desse primeiro trabalho, a guitarra de Pepeu começa a ganhar mais espaço na instrumentação, e o *rock* se afirma como gênero principal. No primeiro compacto de 1970, no *rock* tropicalista “Psiu”, praticamente a guitarra improvisa durante a música inteira, inclusive com solo no final. Na balada-*rock* “29 Beijos”, a atuação de Pepeu também é muito efetiva, tanto na introdução (realizada somente pela guitarra distorcida arpejada) quanto nas intervenções e solos da música.

Em outro *rock*, “Globo da morte”, o arranjo da banda se mistura à levada “sambalanço” do violão de Moraes Moreira. No *rock* “Mini planeta Íris”, a guitarra de Pepeu se evidencia mais uma vez no arranjo puxado para o lado mais tradicional do *rock* dos anos 60. Na última faixa, “Volta que o mundo dá” cantada por Baby Consuelo (do Brasil), a abordagem de guitarra se mostrava conectada com o *rock’n’roll* de Carlos Santana e Jimi Hendrix do fim dos anos 70, caracterizada por uma forte conexão com o *blues*.

No compacto de 1971 intitulado *Novos Baianos e Baby Consuelo no Final do Juízo*, resultado de um projeto de LP que foi abandonado pela gravadora, Pepeu se mostrava inserido completamente na “Fase Hendrix” destacada por Bahiana (1980, p. 126). A música “Dê um Rolê” (gravada por Gal Costa em *Gal-Fatal*) é o registro mais perfeito desse momento da sua carreira, com frases e *licks* de *blues* no estilo do guitarrista americano.

Nas outras três faixas incluídas no compacto, “Você me dá um disco”, “Caminho de Pedro” e “Risque”, a transformação de Pepeu como guitarrista de *rock* é impressionante, utilizando a técnica de Jimi Hendrix nos arranjos, incluindo no mínimo duas guitarras entrepostas por música. Esta seria a norma adotada nos seus trabalhos subseqüentes, isto é, gravar uma guitarra distorcida para os improvisos ou intervenções e outra mais “limpa” para composição da base rítmica do acompanhamento.

2.2 Integrado aos Novos Baianos

A originalidade nas composições só iria aparecer no segundo disco *Acabou Chorare*, de 1972, com a descoberta, pelo conjunto, do samba e do choro. Foi nesse intervalo de três anos entre os dois lançamentos, que Pepeu e os outros integrantes, aconselhados por diversos músicos, entre eles Paulinho da Viola e João Gilberto, adotaram na parte instrumental as sutilezas rítmicas e melódicas daqueles gêneros:

Depois que nós gravamos *É Ferro na Boneca* (1970), primeiro disco dos Novos Baianos, comecei a mexer no baú da música brasileira. Eu ouvia bastante Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Pixinguinha e outros mestres da música instrumental. Passei a fazer pesquisas e aplicar isso nos shows. As pessoas começaram a dizer: ‘Nossa! Você toca muito diferente. O que é isso?’ E eu não sabia explicar. Era minha própria personalidade aparecendo (*Guitarplayer*, nº 115, novembro de 2005, p. 52).

Não só Pepeu procurava desenvolver o toque brasileiro. O violão de Moraes Moreira no samba “Brasil pandeiro” de Assis Valente, que abre o disco, já demonstrava a nova abordagem instrumental do conjunto. As músicas do disco estão divididas entre duas formações: o grupo regional e o conjunto A Cor do Som em que se destaca principalmente a guitarra elétrica de Pepeu. Assim nasce uma reunião do samba com *rock*, uma mistura então inédita para uma banda no cenário da música popular no Brasil.

As duas canções que abrem o disco, “Brasil pandeiro” e “Preta pretinha”, são executadas pelo regional, com realce para o violão de Moraes Moreira no centro e para a craviola³⁹ de Pepeu no canto esquerdo do *pan stereo*. A primeira é um samba-exaltação em que os instrumentos vão sendo adicionados gradativamente (violão e voz, craviola, cavaquinho, etc.) ganhando intensidade até se constituir na formação de um samba-enredo, identificado com a presença do surdo no segundo tempo do andamento 2/4.

A harmonia em si maior é típica do samba com a volta no quarto grau da escala no refrão (E7M, Em6, D#m7(b5), G#7, C#m7, F#7, B7M). A craviola e o cavaquinho são responsáveis pelas intervenções melódicas, dobrando e respondendo com frases e arpejos de *rock* à melodia da voz e o violão bossa-nova de Moraes Moreira. Em “Preta pretinha”, a dupla de arranjadores Moraes/Pepeu praticamente divide a faixa inteira, o primeiro no violão e o segundo nos improvisos de craviola. A música pode ser definida como uma

³⁹ Segundo o Dicionário eletrônico Houaiss “espécie de guitarra de seis cordas de aço duplas, dedilhadas, cujo corpo é, do lado superior, abaulado como o de um alaúde, e do lado inferior, côncavo como o de um violão, e cujo som lembra o do cravo”.

colagem tropicalista que inclui Bossa Nova, música regional, e até frases *blues* presentes nos solos de Pepeu.

Embora a harmonia da música se constitua em um simples V-I, os baixos na terça do acorde (D/F#, G/B) dão a sensação de uma sutil inconclusão. A entrada do regional inteiro é convocada pelo improviso “blueseiro” de Pepeu (com *bends* e *licks* feitos na craviola), que termina em acompanhamento harmônico do violão de Moraes Moreira. O coro responsorial no fim da música remete à tradição do coco e da embolada do Nordeste brasileiro ou do samba de roda baiano.

“Tinindo/trincando” é um *rock* misturado com baião que inaugura a mudança de sonoridade da guitarra elétrica de Pepeu. A partir daí, começa a mescla do *rock* com ritmos brasileiros que moldaria seu estilo de tocar, marcado por um som distorcido e ao mesmo tempo dinâmico e “suíngado”, apoiado no ritmo e na articulação do choro⁴⁰. O *riff* principal e as convenções da música no refrão proporcionam um clima roqueiro, colocando a harmonia em segundo plano. A seqüência harmônica só vai ganhar destaque na parte do baião com os arpejos agudos executados junto ao baixo de Dadi.

A formação em regional volta em “Swing de Campo Grande”, num samba que alterna a voz de Paulinho Boca de Cantor e o violão peculiar de Moraes Moreira nos versos com o grupo inteiro no refrão. O improviso de Pepeu no violão merece destaque pela técnica de *rock*, com *bends* aliado ao fraseado rítmico e melódico do *jazz*. Na faixa -título, a abordagem bossa-nova da voz, com Moraes Moreira emulando o estilo do canto de João Gilberto, só é quebrada no fim com a entrada de Pepeu na craviola em duas seções, uma mais regional com frases em terças e outra com um clima mais *rock*, com um *riff* muito usado por músicos do gênero.

A guitarra elétrica de Pepeu se sobressai em “Mistério do planeta”, música que mistura o samba com um arranjo instrumental conectado com o *rock* progressivo⁴¹. O entrosamento com A Cor do Som é notável no acompanhamento e nas convenções onde se saliente principalmente o trabalho rítmico da guitarra elétrica. E o solo que encerra a música é um improviso de *rock'n'roll*, com muita pegada e velocidade. Na música “A

⁴⁰ Ver Sève (1999, p. 15)

⁴¹ *Rock Progressivo* é um subgênero do *rock* surgido no fim dos anos 60 que, segundo Moore (2001) “absorve as normas estilísticas do *beat/r&b* e as estende a novas fronteiras. Os domínios explorados são normalmente o andamento, a forma (mostrada acima de tudo na complexidade formal, expansão e relaxamento) e em menor nível a harmonia, mas não a textura e a instrumentação. O desenvolvimento textural teve que esperar o desenvolvimento tecnológico, enquanto que os papéis instrumentais necessitam permanecer estáticos se a música é para ser reconhecida como *rock*” (p. 67). Jethro Tull, King Crimson, Pink Floyd, Yes são algumas das bandas conhecidas no gênero.

menina dança” a base para os improvisos da guitarra elétrica é um samba, que Pepeu transforma em samba-*rock* com o improviso final.

O “sambão” volta com o regional em “Besta é tu”, com destaque para o cavaquinho de Jorginho Gomes no acompanhamento e o improviso em oitavas executado por Pepeu na craviola. “Um bilhete pra Didi” é o número instrumental do disco, uma espécie de baião acústico que se transforma com a entrada da guitarra elétrica de Pepeu, que faz uma verdadeira conexão da música regional com o *rock* internacional dos anos 70. A harmonia se alterna em dominante/tônica na maior parte da música (B-E), o que é uma característica do baião nordestino e da música popular brasileira em geral.

Para muitos o sucesso de público alcançado por *Acabou Chorare* se deveu ao fato de a banda procurar “tocar música brasileira como se fosse *rock* e ainda conseguir aplicar o vice-versa. Ser mais local para fazer música universal.” (Fernandes in www.laboratóriopop.com.br, acesso em 27/09/2005) E com certeza os arranjos instrumentais de Pepeu são os responsáveis por conceber o lado *rock* do disco, mesmo quando ele executa instrumentos acústicos.

Menos festejado pela crítica, o LP *Novos Baianos F.C.* mostra composições mais elaboradas na parte instrumental, já que todos os músicos parecem ter adquirido maior domínio técnico dos instrumentos acústicos. O disco abre com o samba “Sorrir e cantar como Bahia” na voz de Baby Consuelo (do Brasil), acompanhada por violão, tamborim, cavaquinho e craviola. Tanto a introdução quanto os interlúdios instrumentais são dobrados por Pepeu e Jorginho até a música evoluir para um samba com a entrada do baixo e da percussão.

A música “Só se não for brasileiro nessa hora” é quase um número solo de Moraes Moreira, com a sonoridade inconfundível do seu violão de acompanhamento. A forma é um simples AA, sendo que na segunda parte entra o resto do regional fazendo contrapontos e acompanhando a melodia da voz. Aqui o mais difícil é definir um gênero específico quando coexistem diversas sinédoques de gênero do samba, da Bossa Nova, do choro, da música regional, etc.

Esse é o mesmo caso de “Cosme e Damião”, uma mistura de música regional e choro que evolui para um *rock* “hendrixiano” com a entrada da banda A Cor do Som no clímax final. A canção, inicialmente acústica com violão, cavaquinho e craviola, vai ganhando em intensidade sonora até a pausa instrumental que serve como anúncio da parte elétrica liderada por Pepeu. A forma da música não é comum por conter um refrão

construído basicamente através da subdivisão rítmica de um 6/8, desenvolvido depois da introdução, e os versos alternarem em 9/8 e 12/8.

Na versão de “Samba da minha terra” (de Dorival Caymmi), o samba baiano também se transforma em *rock* com a entrada da guitarra elétrica e do baixo, que enfatizam o *riff* introduzido pelo violão bossa-nova de Moraes Moreira. No refrão tocado somente pelo regional, Pepeu executa frases junto com a voz, emulando o som de uma cuíca, instrumento característico do samba carioca. Mas no momento do solo Pepeu “solta os bichos”, fazendo uma abordagem de improvisação bastante rítmica com uma pegada incrível, concebendo frases em todas as regiões do braço, do grave ao agudo.

Segundo Paranhos, essa regravação é uma síntese do que acontece no álbum como um todo:

Nesse liquidificador sonoro em que se trituram múltiplas linguagens musicais, a partir do arranjo de Moraes e Pepeu, assiste-se o enlace entre o internacional e o regional, um lance típico do cosmopolitismo. Que, de mais a mais, percorre todo o LP *Novos Baianos F.C.*, na qual figura essa regravação. Se de um lado se lança mão da guitarra elétrica, de outro ouvem-se violão, craviola, bandolim e cavaquinho. Promove-se a festiva celebração da convivência pacífica de instrumentos aparentemente díspares. Não foi Pepeu que declarou conviver bem com sua porção Jacob do Bandolim e sua porção Jimi Hendrix (Paranhos, 1994, p. 4).

A canção “Vagabundo não é fácil” se inicia com um tema de Pepeu no bandolim sobre o acompanhamento de violão e cavaquinho na levada clássica do choro (sinédoque de gênero). Nos versos o ritmo da base executada por Moraes Moreira é pura Bossa Nova. Mais adiante o samba-choro pede passagem com o regional completo em que Pepeu descreve inspiradas frases sobre a melodia vocal de Paulinho até desembocar na improvisação. A forma é AB com refrão tocado duas vezes, seguidas pelos solos de bandolim.

O samba clássico retorna na faixa “Com qualquer dois mil réis” com o regional completo. Na introdução, o bandolim e o cavaquinho dobram um tema que também reaparece no interlúdio entre os versos, chamando os instrumentos de acompanhamento. No refrão, a música se torna um verdadeiro “sambão” com surdo, pandeiro e tamborim em clima de carnaval.

A guitarra elétrica de Pepeu volta com “Os “pingo” da chuva”, praticamente improvisando do início ao fim ao lado da voz de Baby. Diversas convenções instrumentais são executadas durante os versos, demonstrando todo o cuidado nos arranjos e o

virtuosismo do conjunto A Cor do Som. No refrão final, a entrada do triângulo introduz o baião no *rock*, em um tema em uníssono que mais se parece um *riff*.

“Quando você chegar”, de Moraes Moreira começa com o autor no violão no ritmo da Bossa Nova até a entrada do regional sob a citação vocal *a la* João Gilberto “bim, bom, bim, bom”. A partir daí, a música se transforma em samba com chocalho e tudo até o interlúdio instrumental tocado em conjunto pelo violão e cavaquinho que termina com o bandolim antes do retorno da voz. Mais uma vez o arranjo instrumental durante os versos dão um toque especial à evolução harmônica.

À exemplo de *Acabou Chorare*, o disco termina com duas músicas instrumentais, “Alimente” e “Dagmar”, executadas com instrumentos elétricos e acústicos. A primeira é um baião com baixo e triângulo no acompanhamento fazendo o ritmo para o cavaquinho e o bandolim improvisarem. O duelo entre Jorginho e Pepeu em pergunta e resposta na introdução e nos interlúdios dão um caráter despojado à música. A harmonia se mantém basicamente na progressão dominante/tônica na célula rítmica da levada típica do baião. (cabe exemplo)

A última faixa é “Dagmar”, música instrumental em modo menor com diversas referências que vão da música erudita até *rock*. A entrada progressiva dos instrumentos (com a ajuda da técnica de *pan stereo*) aliada ao ritmo 6/8 da valsa emprestam um carácter erudito ao início. Entretanto, quando a guitarra elétrica de Pepeu se junta aos instrumentos acústicos, a música ganha uma conotação ligada ao *rock* progressivo, principalmente no trecho em que o violão, o bandolim e a guitarra solam simultaneamente, mantendo uma base *blues*.

O disco seguinte, *Linguagem do Alunte*, seria o último trabalho com a formação original, isto é, ainda com Moraes Moreira nos vocais e violão. Como no disco anterior, o repertório continha uma regravação (“Boas festas” de Assis Valente) e uma música inédita de João Gilberto, “Bebel”, composta em homenagem à filha. Além disso, Pepeu executa pela primeira vez em gravações uma guitarra baiana na música “*No theco theco*”.

O primeiro samba do disco é “Fala Tamborim (em pleno 74)”, uma ode ao carnaval de rua, febre que estava voltando com o redescobrimento do trio elétrico de Dodô e Osmar na Bahia. Gravada na formação de regional, sua pequena introdução é feita com violão e tamborim na base rítmica, tendo cavaquinho e bandolim como solistas. Nos versos, o conjunto regional está completo com baixo e surdo até o breque em que o tamborim chama

apenas os instrumentos de percussão para simular um bloco de rua, com todos os integrantes cantando de forma festiva.

“Ladeira da praça” começa usando uma abordagem de Bossa Nova com o violão de Moraes Moreira e a voz de Paulinho Boca de Cantor de forma suave, mas logo se transforma num samba com cavaquinho, pandeiro e surdo no refrão. O solo da música é executado por Jorginho Gomes no cavaquinho, após uma breve preparação de Pepeu no bandolim. No final, a levada da música se transforma em samba de roda baiano com os músicos em coro cantando “samba da Bahia”.

O conjunto elétrico aparece pela primeira vez no disco em “Eu sou o caso deles”, composição de Moraes Moreira em andamento 6/8. Inicialmente apenas em dois violões e voz no estilo bossa-nova, o arranjo de Pepeu transforma a música em um *rock* progressivo de bandas como Yes, Gênesis e King Crimson. A única música instrumental do LP é “Bolado”, que tem Pepeu e Jorginho como solistas no bandolim e cavaquinho, respectivamente. Esta pode ser denominada uma peça de estilo regional nordestino feita com o estilo de interpretação do choro e do samba.

“Bebel” é uma canção infantil (“de ninar”) dividida entre o conjunto regional, com bandolim, cavaquinho e violão, e a banda elétrica liderada pela guitarra *rock* de Pepeu. A associação do vocalise “ta-ra-ra-ra” sobre a melodia com o andamento 3/4 ainda coloca uma anafonia sônica no clima lúdico da peça. Contudo, a introdução da seção elétrica na música e a entrada de um instrumental *powertrio* de *rock* tornam a música uma valsa-*rock* infantil.

A canção que dá título ao disco é na verdade um *rock* progressivo com *riff* de guitarras distorcidas e diversas mudanças de andamento. Várias convenções aparecem durante os versos, assim como técnicas usadas por guitarristas de *rock* como *pré-bends* e *power chords*⁴². O arranjo musical é bastante complexo sobre um andamento dividido em 5/4 + 3/4 na primeira parte, feito para enfatizar a poética irregular de Galvão. A música foi gravada com dois canais, e às vezes três, de guitarra, mostrando o cuidado de Pepeu na produção da faixa.

A música antiga também aparece no disco na introdução de “Ao poeta”, com uma sonoridade de conjunto regional soando como uma reunião de trovadores medievais. A melodia na flauta e a percussão bem improvisada são os instrumentos responsáveis por essa

⁴² Modo de harmonizar utilizado por guitarristas de *rock* em que os acordes são tocados sem a terça, apenas com a fundamental e a quinta, de modo que ele pode ser empregado tanto nos tons maiores quanto nos menores.

inusitada analogia. Entretanto, o restante da faixa é na verdade um jogo de palavras musical feito por Galvão com diversos acompanhamentos diferentes, com bateria, percussão, percussão vocal e até uma bateria no estilo *jazz*.

As guitarras dobradas em terças de Pepeu surgem anunciando a faixa “Reis da bola”, uma homenagem da banda à seleção brasileira na Copa da Alemanha em 1974. Em ritmo de frevo elétrico, a canção foi gravada com baixo, duas guitarras (ritmo e solo), surdo e um prato no contratempo. Como mencionado antes, o trio elétrico de Dodô e Osmar estava experimentando um momento de grande popularidade no carnaval baiano da época e talvez por isso a banda tenha buscado esse tipo de sonoridade já pensando em se lançar como um trio elétrico, fato que realmente aconteceria dois anos depois.

A canção “Miragem”, executada na formação de conjunto regional com Pepeu no violão, é introduzida em ritmo irregular, alternando entre 6/4 e 5/4 até se estabelecer em andamento ternário. Na verdade a base modal da introdução é a mesma do refrão cantado por Baby. Embora comece em modo menor dórico em Em, o tom da música se mantém e repousa em D maior. Há apenas um momento de solo feito pelo cavaquinho de Jorginho.

A regravação de “Boas festas” é uma faixa ao vivo em ritmo de marcha-rancho. A banda aqui faz uma interpretação bem convencional com surdo, baixo, cavaquinho e dois violões liderados pela voz dos três cantores. No fim, com a participação apenas do vocal, a música adquire mais uma vez a feição de acalanto infantil. A última canção, “No theco theco”, é mais uma música de carnaval executada em ritmo de frevo elétrico com o instrumental de trio (baixo, bumbo e contratempo), sob a liderança de Pepeu na guitarra baiana.

Em *Vamos pro Mundo* (1974) Pepeu inicia sua jornada (que perduraria até o encerramento das atividades do conjunto) como único diretor musical dos Novos Baianos após a confirmação da saída de Moraes Moreira. O título é uma alusão a um projeto da banda de se lançar no mercado internacional, principalmente nos Estados Unidos, com um show que mesclava música e futebol, como mencionado no capítulo anterior.

O depoimento revela que a banda naquele momento já tinha incorporado mais uma formação além do regional acústico e A Cor do Som elétrica: a função de trio elétrico de carnaval. No disco apenas a regravação de “Preta Pretinha no carnaval” foi gravada com arranjo de trio elétrico instrumental. Nessa faixa Pepeu executa duas guitarras baianas, uma rítmica e outra solo, tocando o tema sobre a base de bumbo, caixa e baixo elétrico. A parte vocal só aparece na metade da música, com a entrada do coral cantando a letra.

A guitarra elétrica de Pepeu aparece em outras quatro faixas - duas regravações, “Tangolete” e “Um bilhete pra Didi”, e duas instrumentais inéditas, “Um dentro do outro” e “América tropical”. As primeiras ganharam um novo arranjo com a banda elétrica, o que acaba por introduzir uma abordagem de *rock* progressivo (sempre com dois canais reservados para a guitarra) nos gêneros das gravações originais, isto é, tango e baião.

Das músicas apenas instrumentais, “América tropical” é claramente uma referência ao *rock* misturado com ritmos latinos do guitarrista mexicano Carlos Santana, principalmente no tipo da condução rítmica do baixo com a bateria. A faixa “Um dentro do outro” é o *rock’n’roll* do disco, porque sua essência está baseada inteiramente em diversos *riffs* e motivos executados em seqüência sobre diversas levadas. As duas músicas também possuem dois canais de guitarra distorcida, demonstrando que a essa altura Pepeu tinha se tornado o principal responsável pela concepção musical da banda.

O samba aparece na faixa-título “Vamos pro mundo” que soa como uma abertura, uma introdução anunciando a mistura de gêneros do restante do LP. Gravada na formação de regional, a música é um samba acelerado de base harmônica I-V introduzido pelo cavaquinho na forma A-B. Já a regravação de “Na cadência do Samba” mistura o samba baiano com o instrumental do choro, com Pepeu executando frases no estilo da “baixaria”⁴³ do violão de sete cordas e o cavaquinho de Jorginho na levada.

Em “Escorrega, sebosa” o samba se mistura com a Bossa Nova, essencialmente devido à formação em trio, típica do gênero com violão, baixo elétrico e bateria. A atuação do violão rítmico e os improvisos no estilo *jazz* de Pepeu (soando como uma guitarra semi-acústica) também emprestam à faixa o clima agradável e tranquilo do estilo “banquinho e violão”, só interrompido no fim, quando o conjunto se transforma em samba de roda baiano, apenas com vozes e percussão.

O violão na cadência rítmica do tamborim é a base do samba “Ô menina” interpretada na formação de regional com violão, cavaquinho, bandolim, baixo elétrico, pandeiro e surdo. A música acústica “Guria” é uma mistura de diversas referências, desde a música sertaneja até *folk rock* progressivo (este representado pela introdução de compasso irregular). Para complementar, o ritmo ternário da valsa na parte B com o regional completo imprime um caráter de valsa-choro à canção, confundindo ainda mais sua definição genérica.

⁴³ Segundo Carneiro, baixaria é “o termo que se refere genericamente aos contracantos característicos do choro na região grave. No regional (grupo de choro) a baixaria é realizada pelos violões, principalmente pelo violão de sete cordas [...] (2001, p. 1)

É no LP “Praga de Baiano”, de 1976, que a banda demonstra estar se tornando definitivamente um trio elétrico de carnaval. Nada menos do que nove das 11 músicas são tocadas nessa formação, e sempre com dois canais de guitarra baiana, como no disco anterior. Pepeu na época estava realmente envolvido com a comemoração dos 25 anos do trio elétrico de Dodô e Osmar, o que nos leva a acreditar que esse disco seja uma homenagem ao trio pioneiro baiano, como confirma Galvão:

O Trio Elétrico Novos Baianos veio pela admiração que o grupo tem pelo trio Dodô e Osmar, e porque todos os integrantes do grupo, em determinado momento, se identificaram com o sentimento do sagrado movimento da vida, mesmo estando trabalhando na profana festa, inspirados nos santos, no cumprimento de uma missão de viver no meio dos homens ainda num primário estado de evolução (Galvão, 1997, p. 175).

A música instrumental “Haroldinho filho e peixe” é uma clara referência ao amigo Armandinho Macêdo, um incentivador da sua carreira de Pepeu⁴⁴. Na composição Pepeu utiliza também uma terceira guitarra distorcida (com afinação padrão) como base rítmica ou inserindo notas que acompanhem o desenvolvimento melódico da harmonia. Em outras duas músicas – o frevo instrumental “Vassourinhas” e em “Pegando fogo”- percebemos outra guitarra distorcida na base e às vezes executando improvisos.

Em “Pegando Fogo” vemos ainda um efeito tipo *flanger*⁴⁵ utilizado na introdução da guitarra distorcida do acompanhamento e na improvisação. Essa faixa é um tema composto no modo mixolídio sobre uma base cheia de motivos e *riffs* de *rock* onde Pepeu demonstra todo seu virtuosismo na guitarra, seja baiana ou convencional. Na canção “O clube do povo” também notamos a presença de efeitos eletrônicos na sonoridade de Pepeu, tipo *chorus*.

Nas músicas “Caia na estrada e perigas ver” e o “Campeão dos campeões” (hino do time de futebol Bahia), a tônica também é o frevo elétrico no estilo marchinha de carnaval, só que com a participação dos vocais de Baby Consuelo (do Brasil) e Paulinho Boca de Cantor. É interessante notar que todas as músicas compostas na formação de trio duram em média três minutos, devido à natureza do andamento ligeiro do frevo. A instrumental

⁴⁴ Pepeu nos revelou no camarim, após o show instrumental que realizou no Mistura Fina, Rio de Janeiro em 02/12/2005 que foi Armandinho quem lhe ensinou a afinação do bandolim após presenteá-lo com um, já que antes ele utilizava um cavaquinho com as cordas afinadas de forma errada. O fato foi confirmado por Galvão que afirmou “antes, quando incluímos o chorinho no nosso trabalho, Armandinho já dera a Pepeu a afinação certa do Bandolim [...]” (1997, p. 175).

⁴⁵ Efeito eletrônico que inverte a fase do sinal sonoro intermitentemente, soando como um “avião decolando”.

“Luzes do chão” é na verdade um *rock* em ritmo de frevo elétrico, com um efeito inusitado no baixo.

Das faixas do disco, as únicas músicas que não são frevos são as canções “Praga de baiano” e “O patrão é meu pandeiro”. A primeira é um samba-enredo apoiado na percussão, em que a introdução é feita até com apito de mestre de bateria. A segunda é um samba de novos compositores baianos (Panela e Carlos Napoli) executados pelo regional em ritmo de carnaval. Apenas nessas músicas é que Pepeu executa instrumentos acústicos como violão e bandolim, mostrando estar mesmo na “fase da guitarra baiana”.

O disco contém uma marchinha, “O Petrólio é Nosso”, na qual Pepeu usa o “*talking box*” na guitarra elétrica, um efeito disseminado na música *pop* por Peter Frampton na canção “Show me the way”. Não é por acaso que essa música está incluída no *pot-pourri* instrumental que encerra o disco, Pepeu estava consciente do que acontecia na música de forma global, mostrando ter conhecimento das inovações técnicas na área de equipamentos e acessórios eletrônicos.

Uma tradição do carnaval em trios elétricos é o costume de evitar longos intervalos entre as músicas, isto é, tocar sem parar durante um longo intervalo de tempo, para não dispersar a multidão de foliões. Seguindo a mesma tradição do trio de Dodô e Osmar, as peças são reunidas por mesmo tema tocado entre as diversas melodias escolhidas. Observe-se que as melodias são modificadas para entrar no clima de carnaval. A música segue a mesma formação anterior, isto é, com uma guitarra em afinação convencional fazendo intervenções melódicas com uma abordagem de *rock* e *pop* junto aos dois canais de guitarra baiana.

Podemos concluir que este último trabalho estava muito focalizado no trabalho de Pepeu como guitarrista e compositor. Além das cinco composições de sua autoria, em quase todas Pepeu é o responsável direto pela execução dos temas no papel de solista, já que o disco é muito baseado nos instrumentos elétricos. Segundo Galvão (1997) “Pepeu, desde menino, sonhava em ter um trio seu. Sonho natural de um guitarrista baiano que nasceu tocando, podemos dizer. O Trio Elétrico Novos Baianos teve a participação importantíssima de Pepeu.”

Mas no trabalho seguinte a banda voltaria a fazer a mistura musical dos discos anteriores, mesclando diversos ritmos e gêneros. Das 13 músicas incluídas em *Caia na Estrada e Perigas Ver* (regravação do disco anterior), praticamente a metade foi gravada com a formação acústica. Nas duas primeiras, “Beija-Flor” e “Ziriguidum”,

respectivamente um baião e um samba acelerado, Pepeu e Jorginho Gomes dividem as partes solistas e Didi Gomes (na banda desde o trabalho anterior com a desistência de Dadi) fica no baixo e nos instrumentos de percussão - zabumba e triângulo na primeira; pandeiro, tamborim e surdo na segunda.

No disco encontramos várias músicas de *rock'n'roll* pesadas com as guitarras de Pepeu e o *powertrio* familiar bastante entrosados e suportando complexos arranjos de cunho progressivo. Este é o caso das faixas “Se chorar beba uma lágrima”, “Na banguela”, “Barra Lúcifer” e “Rocarnaval”, esta última uma peça instrumental com diversas guitarras distorcidas solando de forma simultânea. Mantendo a característica dos trabalhos anteriores, Pepeu grava no mínimo três canais de guitarra nas músicas com a banda elétrica.

A única produção acústica instrumental é “Biribinha nos States”, um choro sambado em que Pepeu na craviola dialoga com o cavaquinho de seu irmão Jorginho Gomes no tema, alternando-se em variações sobre a melodia. A gravação ainda tem o surdo de Baixinho, pandeiro e baixo elétrico no acompanhamento. Após o breque no fim da música, a improvisação se torna livre, com os solistas tocando ao mesmo tempo, uma marca desses últimos trabalhos dos Novos Baianos.

A Bossa Nova é representada em “Sensibilidade da bossa” em que Paulinho Boca de Cantor imita claramente o jeito de João Gilberto cantar. A canção foi gravada no jeito “banquinho e violão”, com apenas um chocalho (ou ovinho) no acompanhamento rítmico. “Porto dos balões” é na verdade a harmonização da voz de Riroca, sua filha, cantando de forma espontânea uma melodia. É quase um desafio para Pepeu no violão, já que o ritmo do canto é totalmente irregular, exigindo uma verdadeira caçada musical da parte do instrumentista.

A faixa título “Caia na estrada perigas ver” foi regravada com uma formação diferente: com apenas uma guitarra entre os instrumentos acústicos. O ritmo acelerado de “galope” é feito no bongô ajudado pela percussão de timbre agudo do chocalho. “Brasileirinho”, de Waldir Azevedo, é a canção-símbolo do disco por misturar as formações do samba-choro tradicional e do *rock* progressivo de guitarra, baixo e bateria na terceira vez da forma A-B.

As últimas músicas do LP são “Eu não procuro Som”, um *rhythm'n'blues* com uma linha de baixo feita em *walking bass*, e a canção de MPB “Suor do sol”, ambas cantadas por Baby Consuelo e Paulinho Boca de Cantor. A primeira foi gravada na formação elétrica com Pepeu tocando bastante influenciado por Jimi Hendrix, principalmente na introdução.

A segunda é executada na formação regional com voz, violão, cavaquinho e bandolim em uma sinédoque de gênero do *schottisch*, um dos ritmos do choro.

A mistura genérica continua a predominar no disco *Farol da Barra*, de 1979, último trabalho de Pepeu com os Novos Baianos antes de seguir carreira individual. Em sua concepção, vemos um tratamento diferente na produção, que conta com a inclusão de novos instrumentos, como o piano e o saxofone. A guitarra elétrica aparece mais limpa e em apenas algumas músicas, já evidenciando o distanciamento de Pepeu da direção musical da banda, em virtude do lançamento, no ano anterior, do seu primeiro trabalho autoral, *Geração do Som*.

O único *rock* do disco é a faixa “Na fogueira”, gravada somente com voz, guitarra, bateria, baixo e percussão. A harmonia da música está implícita⁴⁶ com uso constante de *riffs* e convenções executadas pela banda, uma característica do *rock* das décadas de 1960 e 1970. A guitarra aparece ainda em “welcome”, um *jazz* com Pepeu tocando o tema e a improvisação com a utilização da voz. A banda de acompanhamento é formada por piano, bateria e baixo, que também executa um pequeno solo.

Duas regravações do disco são sambas - “Isto aqui o que é?”, de Ary Barroso e “Lá vem a baiana” de Dorival Caymmi - cantados por Paulinho Boca de Cantor. As músicas são interpretadas na formação de regional (baixo, cavaquinho, violão e percussão) com a adição de metais na primeira. Na segunda, a presença do clarinete é marcante tanto na introdução quanto nos versos, quando realiza contracantos em resposta à melodia; a percussão oferece sons diferenciados, com a inclusão dos timbres de pandeiro e coco no seu conjunto.

A faixa “Alibabá, alibabou” é um afoxé acelerado executado com instrumental do trio elétrico em clima de carnaval. O interlúdio instrumental também é executado por um naipe de metais, evidenciando a presença de um arranjo formal na gravação do disco, fato que não acontecia nos trabalhos anteriores, arranjados em sua grande maioria pelos próprios integrantes da banda. A introdução é puxada por Pepeu na guitarra rítmica, com uma distorção bem sutil e com muito suíngue na batida de mão direita.

A guitarra também se destaca no baião elétrico “O tico-tico mapiou” com a utilização de um efeito de *reverb* que junto com as notas sustentadas em terças, dão um caráter viajante à canção interpretada em conjunto por Baby Consuelo e Paulinho Boca de Cantor. Em algumas partes outros canais de guitarra são adicionados, semelhantemente aos

⁴⁶ Segundo Moore (2001), na guitarra elétrica a harmonia pode ser explicitada pelo uso de acordes batidos no acompanhamento rítmico ou permanecer “implícita” através do recurso de *riffs* e motivos que servem para esconder o sentido harmônico do trecho em que são tocados.

discos anteriores, dominados pelos complexos arranjos de Pepeu. Neste disco ele estreou como cantor na canção “99 vezes”, música que conta com uma primeira parte acústica, de piano e violão, e outra elétrica, conectada ao *rock* progressivo com a entrada de baixo, bateria e guitarra distorcida.

Já o bandolim reaparece no samba acelerado “Samba do sociólogo louco”, executando ornamentos e improvisos junto com o cavaquinho na formação clássica do regional, com baixo e percussão. A versão de “Boogie-woogie do rato” é um samba cantado por Paulinho em ritmo de gafieira, com piano e arranjo de metais na introdução e nas intervenções instrumentais. Isto até ela se transformar em *rock* “boogie woogie” dos anos 50 com Pepeu liderando na guitarra, uma mistura inusitada que leva em consideração de forma literal a letra de Denis Brean.

A estréia do acordeom acontece no baião “Vende-se sonhos”, executado com a formação instrumental característica do gênero - triângulo, zabumba, baixo e *cowbell*. O carro-chefe do disco foi a canção-título “Farol da Barra”, uma bossa nova com jeito de marcha-rancho no violão, com letra de Galvão e música de Caetano Veloso. A faixa conta ainda com mais um violão de Pepeu executando improvisos desde a introdução da música.

O *jazz* aparece na canção “*StraightFlush*”, cantada com um timbre de voz por Baby Consuelo. A formação instrumental é a clássica do gênero: trio com piano, baixo acústico e bateria. Na primeira parte, a levada da música emula um pouco o som da banda Pink Floyd na época do disco *Dark Side of the Moon*. O uso, pelo baixo, da técnica do *walking bass* e a forma de improvisar com a voz rouca *a la* Ella Fitzgerald de Baby Consuelo reforçam ainda mais o sentimento de *jazz* americano da música.

“Sugestão geral” é a canção que fecha o último disco da banda. A música é um *funk* com a harmonia de dois acordes, executados por bateria, violão e baixo. No entanto, a discografia do grupo só se encerraria com o compacto duplo *Trio Elétrico Novos Baianos* de 1979 (CBS), que compreendia duas canções e duas músicas instrumentais. A primeira canção é o *rock* em ritmo de frevo elétrico “Casei no Natal, larguei no Reveillon”, e a segunda, uma nova versão de “Alibabá, Alibabou” em clima de carnaval.

Nas músicas instrumentais, Pepeu comanda a turma com seu guibando, gravando sempre com duas guitarras por faixa. Em “Pra enlouquecer na praça”, Pepeu dialoga com um arranjo de metais em clima de *rock* sobre a base típica do estilo. A música “Apoteose do trio pra Dodô” é um tributo a um dos inventores do frevo elétrico, com diversos temas

reunidos de forma antropofágica, interligados por um motivo principal e executados sucessivamente por Pepeu.

Vimos que o encerramento fonográfico da banda foi coerente com a totalidade de sua obra, caracterizada pela intensa mistura de gêneros, voltada para a prática tropicalista de colagem de ritmos e referências a diversas manifestações musicais tidas como contraditórias, como *rock* e samba, por exemplo. De certa forma essa proposta é conduzida adiante por Pepeu nos trabalhos individuais, confirmando sua declaração de que sempre será lembrado com o “Pepeu dos Novos Baianos” (Bahiana, 1980, P. 127).

2.3 Discografia Individual

Antes de analisarmos o seu primeiro lançamento individual, é importante registrarmos a participação de Pepeu na apresentação de Gilberto Gil em Montreux, um marco importante na música brasileira. O disco traz Pepeu atuando como guitarrista e *backing vocal* em diversos estilos diferentes, ao lado de Gil no violão, Rubão Sabino no baixo, Jorginho Gomes na bateria, Mu (Maurício Carvalho) nos teclados e Djalma Corrêa na percussão.

A música de abertura é “Chuck Berry *fields forever*” um *rhythm’n’blues* “funkeado” que inclui um improviso de guitarra distorcida no estilo *rock* por Pepeu. Na faixa seguinte aparece o xote “Chororô”, no qual Pepeu executa uma guitarra de timbre limpo no acompanhamento, com uma levada (sinédoque de gênero) de *reggae* jamaicano. Entretanto, no fim da música ouvimos o uso da distorção na hora do solo.

O afoxé aparece em “São João, Xangô Menino”, em que a guitarra *funk* de Pepeu na base e o uso de teclados dão um caráter *pop* à canção. Pepeu realiza um solo com muita “pegada” de *rock*, utilizando-se de *licks* construídos com muito suíngue e enfatizando o ritmo baiano e suas variações. A música é uma amostra de como soar “brasileiro” usando uma sonoridade hegemônica na guitarra, isto é, com uso de distorção e diversos pedais de efeito eletrônicos.

A regravação do baião “Respeita Januário”, executada com bastante entusiasmo pela banda, tem na introdução a guitarra de Pepeu executando frases arpejadas no acompanhamento da harmonia, típicas do gênero. No samba-*funk* “Ela”, o tema da abertura feito pela guitarra, é marcante, mostrando a fusão de ritmos realizada por Pepeu ao unir a música brasileira ao *rock*.

A releitura afoxé-*funk* do tema tropicalista “BatMakumba” é iniciada de maneira bastante experimental, a guitarra soando de forma *Outside*⁴⁷, com diversas notas cromáticas. Assim, o *rock* progressivo se mistura ao ritmo *funk* da banda, com destaque para a levada de “terreiro” da percussão. Gil, sob essa base, aproveita para introduzir o samba “Exaltação à Mangueira”, que encerra o roteiro do show em clima de *jamsession*⁴⁸, com a livre improvisação de Pepeu.

No primeiro bis, Gil volta com “Procissão” em ritmo de xote, com Pepeu na guitarra rítmica, logo emendando com as marchinhas “Atrás do trio elétrico” e “Mamãe, eu quero” em clima de carnaval. A música de encerramento é “Triole”, que está registrado no encarte do disco como uma *jamsession*, mas que na realidade é um ostinato melódico em segunda maior que permite a livre experimentação dos integrantes da banda.

Em vários momentos do show, Gil mostrava para a platéia vários ritmos e gêneros brasileiros, que para ele não se resumiam apenas ao samba. O intuito era obviamente divulgar a mistura de gêneros e ritmos que forma nossa cultura musical. Em certo momento, ele chegou a afirmar “Nós brasileiros somos internacionais”, reiterando a postura artística do movimento tropicalista, do qual foi um dos organizadores. A abordagem musical que Pepeu seguiria dali para a frente foi fruto dessa ideologia. Este fato fica bem evidente no disco instrumental *Geração do Som*, lançado também em 1978, ano do concerto em Montreux.

Desenvolvido durante os últimos anos com os Novos Baianos, o trabalho de estréia de Pepeu como solista consiste num repertório inédito de composições próprias, com exceção para a versão do samba “Odete” de Dunga e Herivelto Martins. Outra particularidade do disco era a execução do guibando, uma materialização do hibridismo musical e da técnica que o caracterizava na época.

Dos gêneros presentes no disco, o *rock* é o que prevalece. Em “Malacaxeta”, uma das músicas instrumentais mais tocadas por Pepeu, a chamada inicial é executada somente pela guitarra elétrica (com pedal *chorus*). A adição de palmas junto com a banda introduz na faixa um clima de gravação “ao vivo”, ainda mais com Pepeu dobrando a melodia principal junto com a voz. A música “Fissura” se destaca por possuir um tema bastante

⁴⁷ Expressão originária da improvisação jazzística, que consiste em utilizar notas fora do campo harmônico, estranhas ao tom da música.

⁴⁸ Termo usado no mundo inteiro para designar o encontro de músicos de *jazz* (mas que acabou se estendendo ao discurso de outros gêneros) que tocam de improviso, sem pagamento, contrato ou compromisso profissional.

marcante e por contar com várias convenções e *riffs* que exigem grande entrosamento do *powertrio* familiar.

É nesta música que ocorre a improvisação dos músicos entre pausas, um recurso muito utilizado por jazzistas para apresentar os integrantes da banda. O *rock* progressivo de “Linda Cross” também é cheio de passagens complexas e pausas e nos remete às aberturas de programas esportivos de televisão. No final, a música se transforma num xaxado após a entrada de triângulo e *cowbell* na percussão.

Em “Saudação Nagô” fica nítida a referência à banda inglesa Pink Floyd, com as guitarras em terças na introdução e principalmente pela inclusão do timbre de teclado se juntando à levada do baixo e da bateria. O caráter de *rock* se acentua na segunda parte, na progressão harmônica mixolídia (D-A-E), com a guitarra distorcida inserindo frases e *bends* com uso da escala pentatônica.

O frevo elétrico está representado na música “Belo Horizonte”, que mescla o ritmo daquele com a batucada do samba. Em andamento acelerado, Pepeu mistura a linguagem melódica do samba e *licks* de *rock* com muito suingue e pegada no guibando. Em “Odete”, que começa em ritmo de samba-canção, logo o samba de gafieira toma conta da gravação, nas duas guitarras tocadas por Pepeu, uma com timbre de pedal *chorus/flanger* e outra limpa no acompanhamento, executando a parte harmônica.

O bandolim aparece em “Toninho Cerezo”, um choro de três partes gravado em formação de regional com violão, baixo elétrico, cavaquinho e percussão. O outro choro do disco, “Flamenguista”, também foi gravado com Pepeu executando o bandolim solista e o violão da base. No aspecto formal este também possui três partes, mas com um motivo melódico recorrente nas duas primeiras partes de caráter menor.

A guitarra elétrica comparece em “Alto da Silveira” e “Tambaú”, dois *rocks* instrumentais executados com a sonoridade do wah-wah, abrangendo diversas partes e *riffs* que sugerem referências do *rock* progressivo, passando pelo estilo *fusion* de Jeff Beck até o *rock* com ritmos latinos de Carlos Santana. Na faixa “Didilhando”, composta em parceria com o irmão Didi Gomes, a influência maior são as peças instrumentais da banda carioca Black Rio que misturavam o *funk* com o samba, entre outros ritmos.

A música que sintetiza o hibridismo do disco é o samba-canção “Buchinha”, em que Pepeu executa os temas e os improvisos usando a guitarra elétrica, o bandolim e o cavaquinho, em constante diálogo melódico e rítmico. A faixa contém ainda piano e arranjos de metais que lhe emprestam um clima misto de bossa nova e gafieira. Na parte

final, a música se torna um *rock* de andamento mais rápido, e Pepeu improvisa com recursos diferentes, mostrando em apenas três minutos toda sua versatilidade e musicalidade.

No disco seguinte, *Na Terra a mais de mil*, Pepeu começou a adotar uma abordagem mais popular, dividindo as faixas entre músicas cantadas e números instrumentais. Esta seria a tendência que marcaria todos os seus trabalhos na década de 1980. Outra modificação importante foi a entrada de Luciano Alves (teclados e sintetizadores) para a banda que acompanharia Pepeu Gomes a partir daí.

A música-título do disco está baseada na mistura do afoxé do refrão com o baião das estrofes, durante as quais Pepeu executa violões e guitarras distorcidas. A sonoridade marcante do piano acústico, com diversos efeitos de *mini-moog* junto aos instrumentos de percussão, já anuncia a tônica do disco: junta a sonoridade de equipamentos eletrônicos a instrumentos acústicos.

“Meu Coração”, parceria com Gilberto Gil, foi gravada de modo mais sóbrio em menos canais, e Pepeu executa guitarra e violão *ovation*. A forma da música se resume em duas partes A e B com modulação para o tom homônimo do relativo menor (de dó maior para lá maior). A instrumentação da faixa ainda inclui bateria, baixo elétrico, piano *fender* e um conjunto de cordas. A nova versão de “Malacaxeta” ganhou letra de Caetano Veloso e um arranjo de metais (trompetes e sax alto) regido por Luciano Alves.

Em duas músicas instrumentais, “No batucar do Samba” e “Dos harmônicos”, o choro e o samba ganham novos timbres com a inclusão de sintetizadores e pianos elétricos. Na primeira, Pepeu executa o tema no bandolim acompanhado por piano *fender* e *minimoog*. As sonoridades da cuíca, do tamborim e do pandeiro exprimem a autenticidade do samba carioca na gravação, mesmo entre tantos instrumentos diferentes. O aumento de andamento no final é análogo ao de “Brasileirinho”, soando como uma homenagem de Pepeu a um de seus ídolos, Waldir Azevedo.

Na faixa “Dos harmônicos”, onde o tema da primeira parte é executado nos harmônicos do violão, notamos a reunião do samba com a música de sotaque nordestino na entrada do cavaquinho solo de Jorginho Gomes. A diversidade de harmônicos dos instrumentos de percussão também é muito rica, contando com reco-reco, pau-de-chuva, sinos, surdo e tamborim, entre outros. A harmonia da música evoca o choro “Assanhado” de Jacob do Bandolim, por apresentar uma seqüência de dominantes com sétima (D7, E7, G7).

A música baiana se mistura com o *funk* em “Dizem por aí”, destacando-se as guitarras de Pepeu no acompanhamento rítmico. Diversos efeitos eletrônicos são acrescentados na sonoridade da faixa, tanto no baixo de Didi Gomes como nos teclados de Luciano Alves. A escolha da batucada de samba no fim, com cuíca, agogô, tamborim, etc. se torna uma atitude contraditória em relação ao texto da canção, deixando um sentimento de ironia nas palavras antes pronunciadas (ver na epígrafe)

No xaxado “Forró do ano 2000”, Pepeu gravou com a formação instrumental tradicional do gênero - acordeom (executado por Oswaldinho), baixo, bateria e percussão. A levada diferente no refrão e o fim da música injetam a modernidade proclamada no disco com uma pitada leve de *rock* progressivo, embora o recurso de voz utilizado por Pepeu ao imitar os cantadores nordestinos sirva para dar legitimidade ao gênero regional.

“Swing por natureza” é um *funk* em que Pepeu se destaca nas guitarras rítmicas e nos improvisos do início ao fim. A balada “Guitarra cigana”, uma nítida homenagem a Jimi Hendrix, tem uma introdução semelhante a “*Little wing*”(1968), feita só na guitarra com distorção de amplificador. O piano *fender* e os efeitos de teclado também se avultam na faixa mas com uma sonoridade já superada, representativa de uma determinada época, isto é, aquela do fim dos anos 1970 e início dos anos 1980.

A última canção, “Mirabay” é um verdadeiro mantra indiano executado por Pepeu num violão afinado de forma aberta (D-A-F#-D-A-D, da corda mais aguda para a mais grave). O uso de vocalises para destacar a melodia reforça o caráter ritual da peça, conectando a música regional nordestina com a melodia oriental, em especial a árabe. Como o disco foi produzido pelo próprio guitarrista, concluímos que a proposta experimental de misturar diversas tendências e instrumentos é uma ação consciente e coerente com sua pluralidade musical.

O sucesso do disco anterior o credenciou a dar um passo importante na carreira internacional, depois de receber um convite para a gravação de um disco em Montreux, intitulado *Pepeu Gomes ao Vivo*, em 1980, dois anos depois do show com Gilberto Gil. Empunhando um bandolim, ele subiu ao palco para tocar seu *pot-pourri* de choros e sambas com Jorginho no cavaquinho, Luciano Alves nos teclados, Didi Gomes no baixo, Baixinho no surdo e Charles Negrita no pandeiro.

O *pot-pourri* reuniu “Lamento”, de Pixinguinha, “Noites Cariocas”, de Jacob do Bandolim, “Chuvisco no Samba”, parceria de Pepeu com Moraes Moreira e “Riroca Swing Branco”, só de sua autoria. Logo em seguida, mudaria radicalmente de estilo e de

instrumento, pegando a guitarra elétrica para tocar um *blues*, com todos os elementos técnicos do gênero (*bends, licks, etc.*). A faixa intitulada “Luz de Guadalupe” também possui uma harmonia diferenciada dos *blues* tradicionais, mostrando que Pepeu não se acomodava e procurava inovar até em gêneros estrangeiros.

Em seguida Pepeu aproveitou para gravar a censurada “O Mal é o que sai da boca do homem”, uma canção *pop* com diversas influências do reggae a música latina. O *riff* inicial ainda ganha uma alteração rítmica irregular no fim que nos remete à prática do *rock* progressivo. Em seguida Pepeu apresenta um novo arranjo para a instrumental “América tropical”, ligada também ao *rock* progressivo, de andamento mais rápido e com o teclado de Luciano Alves dividindo os temas com sua guitarra “envenenada”.

“Todo amor ao Jimi” é uma balada *blues* que homenageia, é claro Jimi Hendrix. Cantada por Pepeu, representa uma abordagem harmônica elaborada idêntica à usada pelo americano em suas canções. (Exemplo Musical) A música seguinte é “Afoxé do Garcia”, numa levada bem característica do afoxé baiano, principalmente na percussão com agogô e tambores da introdução. Mais uma vez, os timbres dos efeitos eletrônicos modificam a sonoridade das guitarras, e notadamente do teclado, injetando uma pitada de *jazz fusion* e *rock* progressivo na música.

A outra homenagem do disco é para Luís Gonzaga, o “Rei do Baião”, título da música de Pepeu. Neste xaxado, Pepeu contou com a participação especial de Oswaldinho do Acordeon. A única versão que consta no disco é “Blue wind”, um *rock'n'roll* instrumental do guitarrista J. Hammer, executado com muita pegada e técnica por Pepeu. Estava pronto o modelo da sua carreira fonográfica nos anos 1980: unir música instrumental a canções de apelo popular.

2.3.1 Anos 80

O LP *Pepeu Gomes*, de 1981, é o que contém um dos grandes sucessos de sua carreira comercial, a canção “Eu também quero beijar”, parceria com Moraes Moreira e Fausto Nilo. A faixa pode ser caracterizada como uma mistura do afoxé da guitarra rítmica com a levada *pop*, de andamento mais regular da “cozinha” (baixo e bateria). Pepeu gravou duas guitarras, uma mais distorcida no tema da introdução e outra mais limpa no acompanhamento.

As músicas instrumentais do disco são “Calor humano”, “Tico-tico no fubá” e “120 watts de pura distorção”, esta última uma reunião de várias referências musicais de Carlos Santana à música nordestina. Na primeira delas identificamos o *riff* da base executado pela banda (em ritmo de capoeira) enquanto que o sotaque nordestino se sobressai com a presença do triângulo e do *cowbell* no acompanhamento, e principalmente pelo tema no modo mixolídio, tradicional do folclore regional.

A parceria com Armandinho, “Calor Humano”, é uma faixa mais dançante com influência da *disco music* do fim dos anos 1970. Pepeu divide o tema e os improvisos, com Luciano Alves, cujos timbres de teclado soam “cibernéticos”, bem ultrapassados. A regravação de “Tico-tico no fubá” foi rearranjada em um andamento mais moderado e mais suingado, mostrando uma abordagem *pop*, prática que iria adotar nos álbuns subseqüentes, em que executa outros clássicos da música popular.

O antigo fascínio de Pepeu pelo estilo de Jimi Hendrix aparece em “Sonhar acordado”, uma balada *pop* que contém na introdução uma referência à convenção de “*The wind cries Mary*”, do guitarrista americano. A prática de gravar sempre um afoxé iniciada no disco anterior, continuaria com “Agô do pé”, no qual ele improvisa com a técnica do *rock*, com frases pentatônica e *bends*. “Tema de fé”, introduzida apenas pelo teclado e voz, se transforma em *reggae* com a entrada da banda. No fim, o andamento é acelerado, enfatizando a percussão e a guitarra distorcida, numa textura semelhante às músicas do guitarrista Carlos Santana.

A música “Do amor”, é um animado *poprock* apoiado na sonoridade do teclado e da guitarra distorcida na improvisação final. O frevo misturado ao *rock* surge em “Ela né flor que se cheire”, com um arranjo nos remete às músicas de Alceu Valença. A guitarra distorcida em terças tem atuação de destaque no tema da introdução, e também nos interlúdios entre as estrofes. A faixa “Percutindo” é tocada apenas com bateria e percussão, em dois ritmos diferentes: batucada afro e levada de frevo elétrico, além da melodia vocal.

Ainda na gravadora Wea, Pepeu lançou em 1982 o disco *Um Raio Laser* dentro do mesmo enfoque comercial anterior, alternando números instrumentais e canções. A faixa-título do disco, parceria com sua ex-mulher Baby do Brasil, é um samba *funk* com a clássica levada do gênero, disseminada por Jorge Benjor, no violão da introdução. Mesmo assim, a faixa ganha um toque de *rock’n’roll*, devido ao *riff* de guitarra distorcida executada por Pepeu no interlúdio instrumental entre as estrofes da canção.

O *funk* no estilo de Tim Maia aparece no outro sucesso comercial desse trabalho, a música “Fazendo música, jogando bola”, outra parceria com sua ex-mulher. Pepeu mostrava conhecer e admirar os arranjos de metais do *soulman* brasileiro. O clássico instrumental da MPB rearranjado do disco é “Delicado”, de Waldir Azevedo, que começa com uma introdução de sonoridade *poprock*. Na parte A, a base do acompanhamento é executada em *funk* com intervenções improvisadas de teclado *synth* e guitarra distorcida na parte B.

Na introdução, a instrumental “Sabor de Salsa” nos remete a um *musema* da música “Crossroads”, de Robert Johnson, feita pelo grupo britânico *Cream*, que tinha Eric Clapton na guitarra. O toque latino da faixa é dado pela percussão em contraponto às guitarras dobradas de Pepeu, o teclado e a “cozinha”. No fim a música lembra novamente os arranjos da banda de Carlos Santana, com a permanência apenas da percussão e do som de órgão elétrico.

Já “O som está solto” é um *rock* instrumental com algumas passagens de *jazz rock*, evidenciado essencialmente pelo timbre “espacial” do teclado de Luciano Alves na introdução. A última faixa instrumental do disco é “Agogô (pra Ralph MacDonald)”, em que o clima é de gravação ao vivo, mantendo os instrumentos elétricos constante diálogo com os de percussão. Em alguns momentos, a sonoridade muda com as convenções executadas por guitarra, baixo e teclado e bateria, introduzindo um pouco de *funk*, *jazz* e *rock* na mistura musical.

Outra canção radiofônica do disco é “Planeta Vênus”, gravada em ritmo de salsa/bolero e na qual Pepeu utiliza somente o violão acústico na introdução. A formação da faixa tem uma sonoridade bem mais simples se comparada as demais músicas do disco, com apenas percussão, órgão e flauta, além da bateria e do baixo. A canção “Sonhar” é um *poprock* com a sonoridade da guitarra sem distorção e com a utilização do pedal *chorus* ou *equalizer*.

“No céu do arpoador”, a mistura o *funk* da primeira parte com o *poprock* do segundo motivo menor com guitarra distorcida. O afoxé/ijexá é o gênero da música “Olodum origem negra nagô”, na qual Pepeu mostra suingue na levada do acompanhamento ao lado da sonoridade do sintetizador, executado por Luciano Alves. No refrão, o motivo feito pela banda une a música baiana com o *funk* e o *pop*. A faixa “Faveleira”, é um xaxado *pop*, com teclado e guitarra distorcida e bateria.

Em 1983, Pepeu se transfere para a gravadora CBS, por onde lança *Masculino e Feminino*, um dos grandes sucessos de sua carreira. Produzido em Los Angeles, o trabalho mantém a mesma diversidade de ritmos e gêneros, e a música-título se torna um dos *hits* de Pepeu mais executados nas mídias da época. As parcerias com Baby Consuelo predominam no repertório escolhido, uma tendência que começara a transparecer no trabalho do ano anterior.

As músicas instrumentais começam com a balada-*rock* “Fazendo você sonhar”, que inclui duas guitarras, bateria eletrônica e baixo executados por Pepeu, mais cordas de sintetizador e percussão. Podemos notar o uso da técnica de Jimi Hendrix e do *blues* nesta música de duas partes (A e B) que remete a um ambiente natural e idílico de florestas e praias (anáfone). A outra é a versão *pop* de “Brasileirinho” (Waldir Azevedo), num arranjo de sax na introdução e levada de *funk* sob a melodia que é executada por um arranjo de metais. O recurso de oitavas na guitarra da introdução lembra a técnica do músico americano George Benson.

A faixa-título “Masculino e feminino” é uma música *pop* com arranjo de base e metais de Pepeu, que toca guitarra e violões. A sonoridade é típica dos anos 80: muitos teclados, sintetizadores e bateria eletrônica (que se sobressai sobre o timbre da bateria convencional na gravação). O destaque da faixa é a entrada do arranjo de metais executado em conjunto com o baixo, o que empresta uma sonoridade *funk* à introdução. Nas estrofes, percebemos ainda uma inclinação para o ritmo do afoxé na interpretação da base.

O gênero do afoxé aparece também na música “Ileaê alegria da Bahia” com Pepeu em diversos instrumentos além das cordas, como agogô e bateria eletrônica. Um “super” coro de vozes foi formado para a faixa, juntando diversos amigos, músicos e profissionais da produção. A canção “Rock`n`Gol”, é um *poprock* com uma condução rítmica regular em andamento 4/4 que contém em alguns momentos diversos canais de guitarra distorcida se alternando.

“Essa luz que vem de lá”, é uma canção *pop* com sonoridade e levada características dos anos 80, que conta com a guitarra distorcida de Pepeu na parte final. A canção “Um conto de fadas” dedicada no disco a Carlos Santana é uma música *pop* gravada com vários timbres de guitarra limpas na base harmônica, com destaque para o solo de guitarra distorcida no fim da música.

Outra música do disco foi “Deusa do amor”, balada romântica em que Pepeu aparece nos violões e na clave. A instrumentação e a levada na introdução e nas estrofes

nos remetem à música caribenha e africana, principalmente devido ao timbre da clave. No refrão, a entrada da cama de teclado modifica a textura simulando uma atmosfera de sonho. A faixa *funk* “É nessa ou nunca será” contém um naipe de metais arranjado por Pepeu, que também executa várias guitarras e uma *Claps machine*⁴⁹. A última música do trabalho é “África swing”, peça instrumental que conta apenas com Pepeu tocando diversos instrumentos como guitarra, baixo, *cowbell* e percussão, e o percussionista Paulinho da Costa na percussão.

Seu segundo e último trabalho para a CBS foi o álbum *Energia Positiva*, de 1985. Segundo Caraméz, ele “traz a ampliação de sua música e a radicalização de suas atitudes” (1998, p. 20). De certa forma, o disco encerra uma fase na carreira fonográfica de Pepeu, após o fim do casamento com Baby Consuelo - mulher, cantora e parceira musical de 16 anos, desde a formação do conjunto Novos Baianos em 1969. São deste LP as últimas cinco parcerias compostas pelo casal, com destaque para a canção romântica “Mil e uma noites de amor”.

A primeira instrumental do disco é o *blues* “Baby blue”, que mostra Pepeu na guitarra solo acompanhado por bateria, baixo e teclado, que divide os improvisos com ele. A segunda é “Rocha Miranda” um *funk pop* com o ritmo feito na bateria eletrônica e diversos efeitos de teclado nas intervenções. O tema da música é executado no teclado, com um efeito muito conhecido nos anos 80, o “*Talking box*”⁵⁰, com a guitarra de Pepeu executando a parte harmônica bem suingada.

A outra música instrumental é “Rock in Rio”, homenagem a sua participação na primeira edição do festival, em 1985. A faixa está dividida entre o *jazz rock* da primeira parte e a salsa/merengue dos improvisos, caracterizado pelo ritmo da percussão, que usa instrumentos típicos da “cozinha” caribenha. Na sonoridade da guitarra distorcida de Pepeu percebemos o uso de diversos efeitos, principalmente o *reverb* que o conecta ao estilo dos *guitarheroes* americanos surgidos do meio para o fim da década de 1980.

Depois de três anos sem gravar, Pepeu assinou um novo contrato com a gravadora WEA, lançando o LP *Pepeu Gomes (Pedra Não é Gente Ainda)* em 1988. O disco já indicava o curso artístico que iria tomar nos trabalhos posteriores, enfatizando seu lado de músico/instrumentista, mas o projeto ainda apresentava o repertório repartido igualmente

⁴⁹ Equipamento eletrônico que simula palmas.

⁵⁰ Disseminado nos anos 1970 por guitarristas de rock como Peter Frampton e Joe Walsh, o *talking box* é um pedal colocado entre a saída do amplificador e um alto-falante (tipo corneta). Ele contém um tubo de plástico que leva o som fisicamente para a boca do guitarrista, que por sua vez “fala”, usando o som da guitarra junto ao microfone.

entre canções e músicas instrumentais. Um outro aspecto diferencial do trabalho é a volta da utilização dos bandolins acústico e elétrico.

Em homenagem ao guitarrista Carlos Santana, Pepeu compôs a música “Chicana”, uma salsa com a mesma acentuação rítmica usado pelo mexicano. Entretanto, na parte harmônica a música foi “abrasileirada”, com modulações e passagens para tons vizinhos característicos da linguagem musical da Bossa Nova. A faixa não foi gravada com bateria convencional, percussão e uma “*drum machine*” executada pelo guitarrista baiano.

“Sensual” é a outra faixa instrumental inédita do LP, uma balada *soul* em que o tema era dividido entre o saxofone e a guitarra elétrica limpa. Nos improvisos, Pepeu modifica o timbre, utilizando uma guitarra distorcida com bastante *reverb*, e assim se mostra atualizado com a sonoridade dos guitarristas americanos da época. As outras faixas instrumentais são regravações das antigas composições “Toninho Cerezo” e “Batucar do samba II”, dois choros dos seus primeiros discos individuais.

Na primeira, Pepeu toca bandolins acústico e elétrico e violão de seis cordas, dividindo o tema com o clarinete de Juarez Araújo. Esse novo arranjo possuía ainda a participação especial de Rafael Rabelo no violão de sete cordas, Jorginho Gomes no cavaquinho e Luciano Alves no piano, além da percussão. Já em “Batucar do samba II” a formação da gravação era mais elétrica, com contrabaixo, teclados e bateria. O aspecto diferencial foi a utilização de um violino, instrumento incomum nas formações do gênero.

Em “Terceiro mundo”, Pepeu consegue misturar numa só canção um pouco de *hardrock* da guitarra distorcida na introdução, e um pouco de afoxé e *reggae* na levada da guitarra nas estrofes e nas convenções. A canção-título “Pedra não é gente ainda” é um *poprock* com guitarra distorcida, cheia de efeitos no estilo do *hardrock* “farofa” da época. A música foi feita em apoio à luta pela preservação ecológica do fim dos anos 80, por isso a percussão emitia sons de floresta na introdução... (anafonia).

A música que abre o LP é “Amor ou romance”, faixa *funk/pop* com Pepeu nas guitarras da base, e nas improvisações. A canção “Sonhos marginais” é uma balada com diversos canais de guitarra, sendo um especialmente separado para as improvisações de *blues* nas estrofes. No refrão, a estética da guitarra distorcida *hardrock* farofa é proeminente no arranjo, especialmente no solo final. “Até Shangri-lá” é o afoxé do disco, com Pepeu nos violões e nas guitarras distorcidas executadas em resposta ao coro.

Seu último trabalho solo na década de 1980 foi *On the Road*, segundo disco dedicado somente à música instrumental. Gravado ao vivo em shows e estúdio, o título se

refere à turnê que o levou a diversas cidades das Américas, como demonstra o encarte do álbum. Na formação do disco, além de Pepeu (violão, guitarra e guitarra baiana⁵¹), Alexandre Fonseca na bateria e André Gomes no baixo - músicos que o acompanham até hoje - e mais Reppolho na percussão e a presença de dois tecladistas, Paulo Casarim e Luciano Alves, se revezando entre improvisos e base.

O disco abre com Pepeu interpretando no violão acústico uma levada de bossa nova em “Abraço pra Bonfá”, de João Gilberto. Logo depois, a banda executa a base com um ritmo mais “funkeado”, sobre o qual o teclado de Paulo Casarim vai improvisar, seguido pelo violão de Pepeu, processado em efeitos eletrônicos com o timbre bastante alterado. Após o solo de percussão, a levada da base é modificada novamente, com a introdução do samba evidenciado no som da “cozinha” rítmica de baixo e bateria.

A faixa seguinte é o arranjo para outra bossa nova, “Garota de Ipanema” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), no qual Pepeu usa novamente o violão acústico com duas sonoridades, uma “limpa” e outra mais processada em efeitos eletrônicos. A batida da música é a tradicional do gênero. A seguir, vem o tradicional *pot-pourri* de suas apresentações, com sambas e choros em que Pepeu, na guitarra baiana, reúne músicas como “Lamento”, “Noites Cariocas”, “Aquarela do Brasil”, “Assanhado” e “Brasileirinho”.

A guitarra elétrica aparece nas duas músicas seguintes, “Tico-tico no fubá” e “Amazônia”. A primeira é uma reprodução ao vivo da versão *pop* contida no disco *Pepeu Gomes*, de 1981, em que o músico transforma o choro em *funk*, tocando o tema com a guitarra distorcida. Mais adiante, o acompanhamento vai ser modificado para o ritmo de samba, que volta a ser modificado no final apoteótico, quando Pepeu dispara frases com muita velocidade, no estilo “*guitarhero*”.

A segunda faixa é uma música inédita composta em homenagem ao seringalista Chico Mendes, morto em 1988. Pepeu toca a introdução com um *mussema* “hendrixiano”, logo após Reppolho simular, empregando alguns efeitos de percussão, os sons da floresta amazônica. A entrada da bateria e do baixo a música adquire um clima de música africana, dentro da levada do batuque ijexá baiano. Pepeu também utiliza duas sonoridades de guitarra na faixa, uma menos distorcida e outra com o timbre alterado, cheia de efeitos, com o qual ele executa *licks* de *rock* com muita velocidade e intensidade.

⁵¹ No disco o instrumento está identificado de forma equivocada como “cavaquinho elétrico”, fato esclarecido pelo próprio guitarrista em seu livro de partituras.

“Cartagena”, uma referência á cidade colombiana onde o show “On the Road” foi realizado, é a última faixa. Essa salsa, introduzida somente por Pepeu no violão acústico, é feita com a levada típica (sinédoque de gênero), onde o tema é iniciado sobre o clichê harmônico menor presente em diversas músicas de origem espanhola. A segunda parte ganha um ritmo “funkeado” no qual Pepeu e Luciano improvisam alternadamente até o interlúdio instrumental que introduz a volta do tema.

2.3.2 Anos 90

Na década de 1990 a produção fonográfica de Pepeu diminuiu consideravelmente, constituindo-se de apenas quatro discos. Como ele já declarou em várias entrevistas, isto deveu-se à rotina estressante de gravações, ensaios e apresentações. Embora a justificativa seja compreensível, o retraimento pode ser entendido também como uma consequência natural da intensa discografia das duas décadas anteriores, em lançamentos que o mantinham sempre em evidência, com trabalho novo a cada ano.

Os dois primeiros trabalhos da década foram realizados em parceria com Moraes Moreira e foram intitulados *Moraes e Pepeu*. A reunião dos “antigos” Novos Baianos rendeu um disco de estúdio e um gravado ao vivo no Japão em dezembro de 1990, e lançado no início do ano seguinte. O sucesso do primeiro disco realizado em 1990 foi “A lua e o mar” que misturava *reggae*, afoxé e merengue indo ao encontro da onda de sucesso da lambada, espécie de dança de salão que junta vários ritmos africanos das Américas do Sul e Central e que lotava os salões da época. E esta era a tônica do trabalho da dupla, a conjugação do samba-*reggae* baiano com o merengue, conhecida no Brasil como *axé-music*.

O LP gravado no Japão inclui ainda as participações especiais de Davi Moraes no baixo-guitarra e Reppolho na percussão e bateria. A primeira faixa, “Samba de minha terra”, foi gravada na levada de bossa nova da época dos Novos Baianos, com Moraes no violão base e Pepeu no violão solo, tecendo improvisos e frases em resposta à melodia vocal. A segunda música é o samba “Lá vem o Brasil descendo a ladeira”, uma parceria da dupla que divide os violões e os vocais. Na segunda vez, a entrada do pandeiro executa a batida característica do samba de partido alto.

“Bem viver” é uma típica *axé-music* com o violão executando a levada do afoxé somada a sinédoque de gênero da percussão estilo Olodum de Repolho. A introdução traz as guitarras de Pepeu e Davi juntas em terças, para depois nos versos ocorrer a separação

em guitarra solo e baixo, uma técnica difundida no trio elétrico baiano. A faixa seguinte é “Do Caribe”, que mistura a levada do afoxé da guitarra baixo com o ritmo caribenho da guitarra, principalmente no refrão.

A nova versão de “Eu também quero beijar” foi feita igualmente no ritmo de *axé-music* com a guitarra base executando uma espécie de afoxé acelerado, sobre a qual a guitarra solo vai executar intervenções rítmicas. A faixa é a única que tem Pepeu no vocal principal e Moraes no backing vocal. “Bom Suar” foi gravada sob inspiração da lambada. Nessa gravação, a percussão marca os tempos fortes, e as cordas fazem a parte harmônica e as intervenções melódicas na região mais aguda do braço.

Pepeu abre o lado B tocando ao violão sua versão instrumental para “Na Baixa do Sapateiro”, de Ary Barroso. Em clima de bossa nova, a faixa ainda tem Reppolho executando “ovinho” no acompanhamento. A próxima foi a regravação de “Preta Pretinha” em um arranjo só de violões e percussão - Pepeu exhibe o solo da primeira versão do LP *Acabou Chorare* na introdução. No fim da música, o andamento foi acelerado para a improvisação *blues* de Pepeu.

A faixa “Lua dos Amantes” foi gravada no ritmo do batuque do Olodum da bateria, com as guitarras no ritmo do afoxé. Percebemos um clima de *reggae* na música em certos momentos do acompanhamento das cordas. Pepeu realiza um longo solo com a guitarra distorcida, bastante processada em efeitos (*reverb*, *chorus*, compressor) no estilo *guitarhero*, com diversos *licks* e frases em grande velocidade.

A penúltima faixa do disco, “Traíçoeiro caçador”, mistura o vocal sertanejo em terças da moda de viola nas estrofes com o afoxé baiano do refrão. A música foi gravada com percussão (congas) e três violões, Moraes e Pepeu nos vocais. O último número é uma performance de Reppolho batucando e emitindo sons vocais no estilo dos toques de terreiro das religiões afro-brasileiras.

Em 1993, Pepeu lançava mais um disco individual na carreira, denominado *Pepeu Gomes*, com canções em que utiliza mais a guitarra elétrica. A maioria das composições são parcerias com diferentes músicos como Cassiano e Ivo Meireles, e letristas como Tavinho Paes e Fausto Nilo. Somente uma faixa não é de sua autoria, a faixa “Procuração”, de Lulu Santos. O grande sucesso do trabalho foi a música “Sexy Yemanjah”, incluída na trilha sonora da novela “Tieta” da Rede Globo.

Essa canção ainda tinha a conotação do merengue dos trabalhos anteriores com Moraes Moreira. Pepeu se apresentava no violão de cunho espanhol, e o teclado

desenvolvia o tema da introdução e os ornamentos no estilo da música latina/caribenha. A percussão de Reppolho também merece destaque, por dar legitimidade ao gênero em questão ao utilizar as congas. Este trabalho está baseado na sonoridade de guitarra distorcida do estilo *guitarhero* em quase todas as faixas. O LP é repleto de músicas *pop* em que Pepeu demonstra estar em plena forma tecnicamente, tocando diversos estilos como *funk*, *jazz* e *rock*, tanto no acompanhamento como nas improvisações.

O trabalho seguinte seria a participação no Cd duplo ao vivo que marcou o reencontro dos Novos Baianos em 1997. Dividido meio a meio entre músicas novas e antigas, *Infinito Circular* conta em sua gravação com todos os instrumentistas das diversas formações do conjunto, incluindo os dois baixistas Dadi e Didi Gomes. Pepeu empunha na maior parte do show guitarras elétrica e acústica e em alguns momentos violão e violão de aço.

O trabalho começa com a música título “Infinito circular”, que mistura bossa nova com o *funk* de estilo *pop* de George Benson, caracterizado na improvisação de guitarra de Pepeu. A seguir vem “Acabou chorare”, interpretada por Moraes no estilo “banquinho e violão” e por Pepeu no solo final, procurando ser fiel à versão original. Na faixa seguinte, “Terra que não treme”, o samba bossa-nova retorna de “cozinha” completa com Didi, Jorginho e Charles Negrita na percussão.

Galvão declama o poema “Retrato prensado” sobre a música “Vagabundo não é fácil” antes de entrar a música *pop* “Anos 70”, que conta um pouco da história da banda na letra. A seguir, as regravações de “A menina dança”, “Colégio de Aplicação” (com arranjo *pop* e cantada por Pepeu) e “O mistério do planeta”, todas com improvisos de guitarra distorcida “envenenada”, cheia de efeitos eletrônicos. As últimas faixas do primeiro CD são o baião “Flor de mandacaru” e “Eu sou nua”, cantada por Baby do Brasil e que mistura a guitarra “hendrixiana” (da fase *Band of Gypsies*) de Pepeu com o *funk* e o baião.

O segundo CD abre com o *reggae pop* “A mídia” - Galvão na voz, recitando a letra sobre a base da banda. As três faixas seguintes são três *medleys*, um com os baiões instrumentais “Alimente” e “Um bilhete pra Didi” - o primeiro usando a formação regional com Jorginho no cavaquinho e Pepeu no violão - e o segundo de arranjo novo fundindo o *rock* progressivo, *blues* e *jazz*, trazendo Pepeu na guitarra elétrica e mostrando dois solos de baixo de Dadi e Didi.

O próximo *pot-pourri* juntava os sambas originais compostos pelo grupo, “Quando você chegar”, “Com qualquer dois mil réis” e “Besta é tu” na formação regional com Pepeu

no violão de aço e o naipe de percussão completo: com bongô, chocalho, bumbo, pandeiro e afoxé. O *pot-pourri* seguinte reunia os sambas tradicionais resgatados pelo conjunto, como “Na cadência do samba”, de Ataulfo Alves e Paulo Gesta, “Brasil pandeiro” de Assis Valente, e “Samba da minha terra”, de Dorival Caymmi.

A faixa a seguir “Espelho Opaco”, é mais um poema declamado por Galvão sobre uma levada de maracatu da bateria e percussão. Os números seguintes são as antigas “Dê um rolê” e “Tinindo trincando”, que mostram Pepeu com um timbre de guitarra voltado para o *hardrock* “Farofa” nas improvisações. A música “Jimmy Janis *it’s fire*” é mais um *rock* em homenagem a Jimi Hendrix cantado por Pepeu, contendo diversas referências a músicas do guitarrista americano, como “*Purple Haze*” e “*Fire*”.

Todos OS vocalistas cantam o penúltimo número, o afoxé “Stand by”, em que Pepeu mostra desenvoltura ao passar da levada de guitarra mais limpa para uma improvisação de estilo *rock*. A faixa que fecha o disco é o grande sucesso do conjunto, “Preta pretinha”, Pepeu improvisa na introdução, semelhante à gravação de *Moraes e Pepeu ao vivo no Japão*. Como não poderia deixar de ser, o reencontro da banda foi um momento de celebração pacífica entre diversos ritmos e gêneros, que aliás foi a característica diferencial dos Novos Baianos.

Em 1998, em comemorando 20 anos de carreira instrumental, Pepeu lançou em CD uma coletânea intitulada *Pepeu Gomes 20 Anos Discografia Instrumental* e um livro de Partituras que apresentava algumas de suas músicas transcritas. Uma música incluída no primeiro Cd não consta na sua discografia, “Sem essa de *rock*”, que é na verdade um *rock* instrumental onde Pepeu se mostrava no auge da fase *guitarhero*, tocando com muita técnica e velocidade, e utilizando uma sonoridade de guitarra bastante processada em efeitos eletrônicos, uma marca dos guitarristas americanos da época, como Steve Vai e Joe Satriane, entre outros.

No ano seguinte, com o álbum *Meu Coração*, lançado pela Trama, Pepeu encerrava sua produção fonográfica na década de 1990. Produzido por Robertinho do Recife, o CD era uma reunião de seus sucessos comerciais em formato acústico, realizados em alguns casos com novos arranjos. Para esse trabalho, ele se juntou novamente à “cozinha” familiar com Didi Gomes no baixo e Jorginho Gomes na bateria, para dar suporte a seu violão e bandolim.

O idealizador dessa produção de caráter mais enxuto com menos instrumentos e elementos foi Robertinho do Recife, que procurou dar um tom mais intimista às interpretações de Pepeu, já que, segundo ele:

É impossível regravar tantas guitarras e refazer arranjos tão ricos e harmoniosos como os que Pepeu tinha feito. Então, pensei em fazer o oposto. Vestir com o básico musical e detonar na emoção das interpretações. É uma coisa limpa, sem distorções e longe das guitarras. Achei até que ele não ia topar tanta simplicidade (Release do CD *Meu Coração* disponível em www.pepeugomes.com/reportagens acesso em 17/11/2005).

Assim, a faixa-título “Meu Coração” foi regravada com jeito de *rhythm’n’ blues* puxado para o *reggae*, que aparece no *riff* semelhante a “*Is this love?*” de Bob Marley, suporte da breve improvisação feita por Pepeu no violão. A música “Mil e uma noites” foi concebida em ritmo de bolero, evidenciado no Bongô tocado por Reppolho. Já “Deusa do amor” foi realizada com levada de Bossa Nova no estilo “banquinho e violão”.

Em ritmo de bossa nova também foi gravada a única música incluída no CD que não é de Pepeu, “Garota Dourada”, sucesso da década de 1980 do grupo Rádio Táxi. A faixa ainda conta com um naipe de cordas criado por Dudu Trentin, tecladista do trabalho. A música “Malacaxeta II” se transformou em *blues* acústico com Pepeu improvisando no violão. A bossa nova aparece novamente em “Planeta Vênus”, mas misturada à batida da salsa de “Chicana”, introduzida no meio da música com a entrada da banda.

Ao lado de Pedro Baby no outro violão, Pepeu gravou a faixa “Fazendo música, Jjgando bola” no estilo de *funk* americano, enfatizando o trabalho de mão direita. “Masculino e feminino” também ganhou nova introdução e arranjo, em clima de balada romântica com cordas e percussão. A polêmica “O Mal é o que sai da boca do homem” foi realizada mantendo a banda em clima de *reggae* jamaicano, mas a introdução vocal de era “Raio Laser”, música-título do disco homônimo de 1981.

Na versão acústica de “Lua e o mar”, aparece o merengue latino misturado ao afoxé, com a mesma sonoridade do trabalho *Moraes e Pepeu* do início da década de 1990. Já “Sexy Yemanjá” foi composta sob inspiração da música caribenha, incluindo violões e uma espécie de *steel guitar*⁵² tocada por Rick Werneck no estilo *country*/havaiano. A introdução no teclado e o conjunto de instrumentos de percussão (congas, bongôs e timbales) mantem

⁵² Tipo de guitarra havaiana em que o executante tem que tocar sentado, utilizando um tubo de metal na mão esquerda, para ligar as notas em “slide” (escorregão) de um traste a outro.

o clima de salsa, que se acentua ainda mais quando entra o improvisado de violão, feito com a linguagem melódica e rítmica da música espanhola .

Como um *reggae* também foi concebida a versão acústica de “Eu também quero beijar”, com a presença de convenções melódicas típicas do gênero realizados pela banda. No fim do álbum estão as músicas inéditas “Dono de mim”, uma balada *rock* gravada com dois violões (base e improvisação), e “O que você quer comigo?” de abordagem mais *pop* e voltada um pouco mais para o *reggae* moderno (*Dub*), evidenciado na levada do baixo de Didi Gomes.

Depois desse trabalho acústico, Pepeu ficou cinco anos sem gravar até lançar em 2004, em CD e DVD *De Espírito em Paz - Pepeu Gomes ao vivo*, no qual comemorava 35 de carreira reunindo seus sucessos comerciais e algumas canções inéditas. Em companhia de vários parceiros e amigos como Gilberto Gil e Zélia Duncan, aproveitou para reler suas canções com novos arranjos. A única música instrumental incluída foi “Malacaxeta”, que fecha o repertório selecionado.

A música escolhida para abrir o show foi “Masculino e feminino”, introduzida por uma convenção *hardrock* com guitarra distorcida composta nos moldes da frase realizada pelos metais na gravação original de 1983, que aparece na íntegra no final da música. Nas estrofes cantadas, a levada rítmica é modificada para o *reggae*. O número seguinte é o *funk* “Tem que ver”, uma inédita parceria com André Gomes e Ivo Meireles, que participa da faixa tocando percussão.

No bolero “Deusa do amor”, o convidado é Jorge Vercilo dividindo os vocais com Pepeu que realiza um solo no estilo *guitarhero* (com muito *reverb*) antes de entrar em cena o ritmo da salsa. A faixa seguinte é o *reggae pop* de “O mal é o que sai da boca do homem”, gravada com a frase arpejada da introdução reduzida. A música seguinte, “Alma”, composta em parceria com Arnaldo Antunes, é uma canção *pop* cantada por Zélia Duncan, que conta com um solo de André Gomes no baixo.

O merengue de “Sexy Yemanjá” foi registrado de forma fiel à gravação realizada em 1993. No bolero “Mil e uma noites de amor”, Pepeu ao violão acústico canta com suas filhas Zabelê e Nanashara, do grupo SNZ, e a reunião imprime um clima *soul* na música. O solo é executado por seu filho Pedro Baby no violão, mostrando que a importância do grupo familiar na formação musical de Pepeu se estendeu até a geração seguinte.

A segunda faixa inédita do CD foi “Impressão Digital”, uma canção em clima indiano em que Pepeu dedilha um violão com timbre de cítara. As duas músicas seguintes

são o *reggae* “Meu Coração” e o afoxé “Eu também quero beijar”, cantadas em parceria com Gilberto Gil, com Pepeu na guitarra. A canção seguinte, “Fazendo música, jogando bola”, apresenta um naipe de metais no estilo dos arranjos do selo Motown⁵³.

Na improvisação, a levada é uma nítida sinédoque de gênero da música “Bring on the night”, de Sting, em que Pepeu realiza uma improvisação *rock’n’roll*, muito conectado com a técnica virtuosística dos *guitarheroes* americanos. Essa também é a característica dos solos de guitarras do samba *funk* “Raio laser” (com a participação de Rogério Flausino nos vocais) e da versão de “Malacaxeta” executada pelo *powertrio* da gravação original - Pepeu, Jorginho e Didi Gomes, mais Armandinho Macêdo na guitarra baiana e Pedro Baby na guitarra.

Este último trabalho comercial é uma síntese de sua vida como artista *pop* iniciada na década de 1980, e revela alguns aspectos importantes da atuação como produtor musical, principalmente na condução dos arranjos instrumentais das músicas. Entretanto, é importante lembrar que esse é apenas um lado do estágio atual da carreira dele, que hoje está dividida entre apresentações instrumentais (como descrito no capítulo sobre a trajetória musical) e as mais comerciais, associadas à indústria cultural e onde há um predomínio de canções e arranjos *pop*.

2.4 Conclusão

Como uma característica geral da sua discografia, a prática de colagem observada na mistura de gêneros é uma consequência do movimento tropicalista, cuja proposta era unir o tradicional ao moderno, o acústico ao elétrico e o nacional ao estrangeiro. Nos Novos Baianos, a presença da guitarra de Pepeu é responsável pelas *sinédoques de gêneros* ligadas ao *rock*, *blues*, *funk* e *jazz*, característicos da música estrangeira.

Até a saída de Moraes Moreira, principal compositor do conjunto, Pepeu gravava sempre dois canais de guitarra distintos: um para o acompanhamento rítmico e outro para os improvisos e *riffs*, este último geralmente com uso da distorção. A partir de 1975, os arranjos de guitarra ficaram cada vez mais complexos, às vezes com três timbres diferentes por música. Outro desdobramento foi o aumento do número de músicas instrumentais

⁵³ Gravadora de Detroit (EUA) conhecida por criar o estilo *soul* na década de 1960 e impulsionar a carreira de diversos artistas negros, como Marvin Gaye, Michael Jackson, Stevie Wonder, Diana Ross e outros.

incluídas no repertório dos discos subseqüentes, o que na opinião de Galvão, letrista dos Novos Baianos, acarretou a incorporação do choro nas composições:

Talvez pela falta de Moraes, tivemos que desenvolver a música instrumental e foi aí que surgiu o chorinho dentro do trabalho dos Novos Baianos [...] Foi muito importante o trabalho de Pepeu Gomes, desenvolvendo o músico que é, trilhando as influências de Jacó do Bandolim, Waldir Azevedo e Luperce Miranda, misturadas à sua garra de roqueiro; o que culminou com o histórico arranjo de “Brasileirinho”, juntando o acústico e o eletrônico. Para isso, **Pepeu contou com o apoio do técnico de som Salomão. Ele morava conosco para que os músicos pudessem contar com ele a qualquer momento, como também para realizar estudos e experiências até em transformações de instrumentos** (Galvão, 1997, p. 173, grifos nossos).

Como está destacado, Pepeu sempre se interessou pela tecnologia de todos os equipamentos de que necessitava, com disposição para acompanhar todo o processo que envolvia sua performance.

O início de sua produção individual, no fim da década de 1970, é marcado por uma textura densa, compreendendo diversos instrumentos e timbres. Constata-se que seus conhecimentos eletrônicos o levavam a se apropriar de todas as inovações eletrônicas disponíveis no mercado, numa atualização constante. Essa apropriação tecnológica vai se intensificar na década de 1980, quando seus discos vão ser feitos com uma abordagem *pop*, conectada à indústria cultural.

O costume dos Novos Baianos de dividir as faixas dos discos entre canções e músicas instrumentais permanece nos LPs de Pepeu. O fator diferencial é que a utilização da formação regional vai continuar somente até o disco ao vivo de 1980. A partir daí, as músicas instrumentais serão gravadas em sua grande maioria utilizando a guitarra elétrica em detrimento do bandolim e do cavaquinho. Assim, a prática de registrar versões de choros e sambas vai ser modificada nos arranjos *pop*, com teclados e até bateria eletrônica.

3. Análise do Estilo Musical

Esta parte está destinada à análise de como se misturam na técnica e na interpretação de Pepeu Gomes diversos gêneros musicais, como *rock*, *samba*, *choro*, *funk* e *blues*. Os exemplos musicais selecionados para análise são de várias fases de sua carreira, colhidos principalmente em suas produções individuais, participações em gravações de outros artistas como instrumentista e apresentações ao vivo registradas em disco. É importante ressaltar que o repertório de cada disco é bastante heterogêneo, assim como suas músicas separadamente são constituídas de elementos que remetem a diversas manifestações musicais.

Nossa utilização da metodologia de Phillip Tagg se baseia essencialmente no conceito de *mussem* para a observação de semelhanças na comparação entre objetos sonoros. Como é uma indicação do próprio autor restringir o material para comparação em gêneros musicais, funções e estilos relevantes para o objeto de análise, nós priorizaremos os artistas e os gêneros citados por Pepeu Gomes em entrevistas, assim como consideraremos informações de jornalistas em matérias e reportagens com o guitarrista.

O termo “transcrição” utilizado aqui está baseado na teoria etnomusicológica de Bruno Nettl, que o define “como um processo de notação do som, de redução do som a símbolos visuais. O autor afirma que uma transcrição é no mínimo imperfeita, pois não pode traduzir a totalidade do fenômeno musical ou se tornaria demasiadamente complexa e incompreensível.” (Carneiro, 2001, p. 41). Isto é bastante visível na prática do choro, onde a partitura funciona apenas como uma referência da “espinha dorsal” da peça, um guia para interpretação improvisada dos músicos.

Portanto, nossa abordagem de transcrição é apenas uma ferramenta para grafar um fenômeno musical pré-existente. As transcrições das músicas de Pepeu aqui incluídas foram anotadas pelo pesquisador a partir de gravações ou selecionadas do livro de partituras *O melhor de Pepeu Gomes* (1998)⁵⁴, que reúne diversas composições instrumentais e canções de Pepeu. Já as transcrições utilizadas na comparação entre objetos sonoros provêm de diversas fontes distintas, como revistas especializadas em guitarra, *songbooks* individuais e outras publicações selecionadas.

⁵⁴ O pesquisador teve o cuidado de revisar e conferir no instrumento as transcrições incluídas na análise.

Há dois tipos de tablaturas utilizadas aqui, uma com 6 cordas, para as transcrições de violão e guitarra, e uma com apenas 4 cordas, que representa as composições e interpretações de Pepeu no Bandolim acústico ou elétrico.

3.1 Jovem Guarda e Tropicalismo

Como foi mostrado nos capítulos anteriores, as primeiras incursões musicais de Pepeu Gomes se deram no contexto da Jovem Guarda e do *rock* do início da década de 1960, tendências que emergiam com forte apelo popular entre os jovens e se consolidavam nos meios de comunicação em massa, como a televisão e rádio. Era uma tarefa árdua para um adolescente ficar alheio ao predomínio do *rock* e do *rhythm'n'blues* na mídia.

Nos primeiros trabalhos como guitarrista do recém-formado grupo Novos Baianos, percebemos Pepeu ainda muito conectado com a sonoridade do movimento tropicalista misturada com elementos rítmicos da Jovem Guarda. Extraímos um trecho da música título do primeiro LP da banda *É Ferro Na Boneca*, onde detectamos essa característica na levada da guitarra:

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a standard guitar staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 4/4 time. The first measure is a whole note chord G. The second measure is a whole note chord C. The third measure is a whole note chord D. The fourth measure is a whole note chord G. The fifth measure is a whole note chord G. The sixth measure is a whole note chord D/F#. The seventh measure is a whole note chord Em. The tablature below the staff shows fret numbers for each string. The first string has frets 0, 1, 2. The second string has frets 3, 3, 3. The third string has frets 3, 3, 3. The fourth string has frets 1, 1, 1. The fifth string has frets 1, 3, 3, 3. The sixth string has frets 2, 2, 2. The seventh measure has frets 3, 3, 3. The eighth measure has frets 3, 3, 3. The ninth measure has frets 3, 5, 5, 5. The tenth measure has frets 5, 2, 5. The eleventh measure has frets 3, 3, 2. The twelfth measure has frets 2, 0.

Ex. Musical 2: “Levada da Jovem Guarda”

Nosso primeiro musema é na verdade o ritmo da guitarra no acompanhamento instrumental que ilustra bem a “levada” rítmica do rock dos anos 1960 e conseqüentemente da Jovem Guarda, versão brasileira do gênero. Nessa época, Pepeu compunha principalmente a base harmônica na guitarra elétrica, às vezes introduzindo improvisos, que quando ocorriam, eram em geral tocados com muita distorção, eco e wah-wah, pedais de efeito muito utilizados por seus ídolos, entre eles o americano Jimi Hendrix e o chinês naturalizado brasileiro Lanny Gordin, guitarrista preferido do movimento tropicalista.

Nos versos da música “It won’t be long” dos Beatles podemos ver esse acompanhamento rítmico da guitarra com a respectiva direção correta da palhetada de mão direita:

Ex. Musical 3: “Levada dos Beatles”

Do disco ao vivo *Gal Fa-Tal*, que conta com a participação de Pepeu em algumas faixas, destacamos a guitarra em “Dê um rolê” (Moraes Moreira e Galvão). Como já foi mencionado, o afastamento de Lanny Gordin por motivos médicos e a inclusão emergencial de Pepeu no show deve ter influenciado no repertório do disco, já que essa música também tinha sido lançada pelos Novos Baianos num compacto no ano anterior. Aqui podemos ver claramente a “fase Hendrix” citada por Ana Maria Bahiana (1978) e por tantos outros jornalistas e críticos músicas quando se referem ao guitarrista baiano:

Ex. Musical 4: Acorde tipo Hendrix

O *musema* acima selecionado é o principal *riff* da música que é toda construída utilizando a escala pentatônica de Em. Segundo Moore:

A palavra tem em duas conotações. Para muitos músicos de rock, ela se tornou sinônimo de ‘idéia musical’, particularmente no campo da melodia. Aqui, contudo, ela contém seu sentido jazzístico anterior de ser uma idéia que é repetida, e pode frequentemente ser usada sobre diferentes harmonias com mínimas alterações (Moore, 2001, p. 40).⁵⁵

Podemos ver o acorde com sétima e nona sustentada muito usado por guitarristas de *rock*, sobretudo por Jimi Hendrix em diversas músicas como “Purple haze” e “Voodoo child”. No refrão da última identificamos o mesmo acorde de sétima e nona aumentada executado na região mais grave da guitarra:

Ex. Musical 5: “Voodoo child”

O próximo musema é um trecho final do improviso contido na introdução de “Dê um rolê”, constituído por uma frase pentatônica em Em, com *bends*⁵⁶ ascendentes e descendentes:

⁵⁵ This word has two connotations. For many rock musicians, it has become synonymous with ‘musical idea’, particularly in the realm of melody. Here, however, it retains its earlier (jazz) sense of being an idea that is repeated, and that can often be used over different harmonies with minimal alteration.

⁵⁶ Técnica de esticar a corda com os dedos da mão esquerda para atingir notas mais agudas. É muita usada nas três primeiras cordas da guitarra (mais finas), mas não está restrita a essa região do braço, podendo ser executada também nas cordas mais graves.

Os encontros musicais dos Novos Baianos com João Gilberto e Paulinho da Viola no Rio, em 1972, foram decisivos para despertar em Pepeu a necessidade de desenvolver uma linguagem nova, mais brasileira, na guitarra elétrica. O contato com instrumentos acústicos como o violão e o bandolim permitiu-lhe descobrir os universos musicais do choro e do samba, ajudando-o a absorver outras linguagens melódicas e rítmicas.

Assim, a gravação do disco *Acabou Chorare* foi uma linha divisória na história pessoal de Pepeu. Um canal disponível na gravação de “Tinindo trincando” se transformou na oportunidade ideal para ele imprimir essa mudança. Assim, essa música representa um momento de ruptura com o paradigma exclusivamente roqueiro dos dois anos anteriores:

[...] Era ali que eu tinha que fazer uma coisa totalmente diferente do que já tinha feito, uma coisa que fosse eu. Fiquei concentrado vários dias; meditando mesmo procurando no fundo de mim como eu era, como eu podia realmente tocar. Aí entrei no estúdio e gravei de primeira. E até hoje eu acho que é um dos meus melhores solos. E é meu primeiro solo totalmente pessoal, brasileiro, é uma guitarra brasileira de verdade, uma coisa de samba, de suingue (Bahiana, 1980, p.127).

Apesar de estar se referindo somente à parte da improvisação, é preciso olhar a textura de maneira panorâmica para tirarmos conclusões menos superficiais sobre a forma que cada elemento se encaixa no arranjo musical.

A música foi gravada apenas com a voz (Baby Consuelo) e com o núcleo instrumental elétrico do conjunto A Cor do Som, formado por Pepeu Gomes (guitarra), Dadi (baixo) e Jorginho Gomes (bateria e triângulo). A forma se constitui de ABA mais refrão e solo de guitarra. Podemos dividir a atuação da guitarra na música em duas abordagens principais: a guitarra solo distorcida de timbre agudo e a guitarra rítmica de acompanhamento, que se subdivide na guitarra *funk* e na parte em tríades agudas no baião.

Um fator de destaque na sua sonoridade particular era o timbre da guitarra Gianinni Supersonic usada na ocasião, modificada pelo próprio Pepeu. Desde muito jovem, o guitarrista descobriu que não se adaptava às marcas importadas, fato que o levou a iniciar na carreira de *luthier* de suas próprias guitarras. Hoje, Pepeu desenvolve sua série PG (abreviatura de Pepeu Gomes) de guitarras elétricas feitas em parceria com um antigo técnico de guitarra de Jimi Hendrix, Roger Meyer.

Embora hoje não seja muito provável encontrarmos guitarristas que usem e prefiram instrumentos nacionais, Júlio Barroso apontava esse pioneirismo artesanal como uma peculiaridade dos primeiros guitarristas brasileiros:

Lanny Gordin e Sérgio Dias inventaram a eletricidade na MPB, Pepeu Gomes explodiu as últimas barreiras. Detalhe: todos os três utilizaram instrumentos nacionais, dispensando a “sofisticação” dos aparelhos importados. Com talento e ferramentas toscas encontramos o sofisticado. Futebol e música. Garrincha e o dribble internacional com pernas tortas (Barroso, in Caraméz, 1998, p.13).

Sua “pegada”⁵⁷ de *rock* aparece bem nítida na introdução e no solo com direito a várias técnicas utilizadas por guitarristas do gênero, como *bends*, *riffs*, *legatto*⁵⁸ sempre colocados com bastante precisão rítmica. Entretanto, o ritmo da melodia é feito com células características do fraseado brasileiro do choro e do samba⁵⁹, aspecto que dá cor especial à sua interpretação. O efeito de distorção do amplificador merece uma menção por ser um elemento muito utilizado por guitarristas em geral, do *rock* ao *jazz fusion*.

Ex. Musical 8: Introdução de “Tinindo, trincando”

Como vemos acima, o mote mais marcante da música na verdade se constitui numa frase composta por um *riff* de guitarra (dobrado com o baixo) em resposta à introdução (anecedente) feita somente por Pepeu. Tanto o primeiro quanto o segundo solo da música vão se constituir de variações motívicadas dessa frase. A presença repetitiva do *riff* na resposta à voz reafirma o caráter eminentemente *rock'n'roll* da música, e a harmonia simples em dois acordes maiores no modo de ré mixolídio (I-bVII), uma escala bastante usada por guitarristas de *rock* e *blues*, ratifica ainda mais essa característica.

⁵⁷ Gíria geralmente utilizada por músicos (guitarristas na sua maioria) de corda para traduzir a palhetada e articulação empregada na execução de uma música.

⁵⁸ Ligar as notas de uma frase musical com a mão esquerda sem palhetar com a mão direita. Devido à condição elétrica da guitarra, essa técnica abrange duas definições: *Pull off*, para o movimento descendente (tirar o dedo de uma nota mais aguda para soar uma mais grave), e *Hammer on* para o movimento ascendente dos dedos no braço da guitarra, que simula um martelo com os dedos da mão esquerda.

⁵⁹ Para entender as variações rítmicas mais frequentes desses gêneros, consultar o Vocabulário do Choro de Mário Sève (ed. Lumiar, 1999).

Podemos verificar esse processo em diversas músicas de *rock* como “Hey Joe” ou “Stone free”:

C G D A E

T
A
B

3 0 1 2 3 2 3 4 | 5 2 3 4 5 4 5 6 7 7 5 5 5 | 5 0

Ex. Musical 11: Convenção de “Hey Joe”

Como já foi citado anteriormente, Pepeu na busca de sua identificação musical, procurou aliar a técnica do bandolim brasileiro⁶¹ à linguagem da guitarra na experimentação e criação de frases e ornamentos. Essa é a gênese do improviso na música “Preta pretinha” onde notamos a utilização de frases de *blues* através da escala pentatônica sobre o acorde de D7 (no desenho de Bm) aliada à articulação rítmica sincopada do choro e do samba:

D7 G D7

T
A
B

10 11 12 10 | 13 12 10 | 11 9 7 9 7 9 | 9 7 7 9 7 7 | 10 10 10 10 10 | 11 11 11 11 11 7 9 7 | 9

Ex. Musical 12: Improviso de “Preta pretinha”

⁶¹ Segundo Afonso Machado, o bandolim utilizado no Brasil foi trazido de Portugal, e apresenta características próprias principalmente com relação ao formato da caixa de ressonância, “mais ampla e arredondada” (Machado, 2004, p. 8) do que nos bandolins de origem portuguesa, alemã e italiana. Isto acaba proporcionando uma sonoridade maior e mais brilhante ao bandolim utilizado aqui.

No último compasso da frase acima, vemos uma técnica muito difundida por guitarristas de *blues* tradicional, a subida em terças acompanhando a harmonia:

C7 F7

3 3 3 3 3 3 3 3

TAB

9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10

Ex. Musical 13: Musema *blues* - “The score” de Robert Cray

A partir do álbum *Novos Baianos F.C.*, a influência do choro começava a ficar mais nítida no fraseado de Pepeu, principalmente no desenvolvimento das seções instrumentais do conjunto regional formado por ele (na craviola, no violão ou no bandolim), Dadi no violão de sete cordas ou baixo, seu irmão Jorginho no cavaquinho e Moraes Moreira no violão de seis cordas. O próximo exemplo foi tirado da introdução da música “Sorrir e cantar como Bahia”, onde Pepeu dobra em uníssono com o cavaquinho:

E 7(9) E 7(b9) A m 7

TAB

7 10 7 10 9 9 7 6 7 7 7 10 7 10 9 9 10 10 9 9 10 10 11 11 10 8 8 9 10 7

Ex. Musical 14: Introdução de “Sorrir e cantar como Bahia”

Nesta frase podemos notar a presença constante da síncope, tanto interna quanto externa aos compassos, além de diversas notas cromáticas de aproximação e passagens, características dos ornamentos presentes no choro. A riqueza rítmica se acentua a partir do terceiro compasso, quando praticamente não temos nenhum repouso melódico nos tempos

fortes dos compassos, uma das características marcantes do samba brasileiro. No samba “Bole, bole”, de Jacob do Bandolim, as síncopes internas e externas são um dos aspectos marcantes na melodia da primeira parte:

Musical notation for the first part of the samba "Bole, bole". The piece is in 2/4 time with a tempo of 112. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The guitar accompaniment is shown in tablature below the staff. The chords indicated above the staff are Em, G7, C, Cm6, Bm7, and E7. The tablature consists of six measures with the following fret numbers: 7 2 5, 3 2 3 0, 2 3 4 5, 7 5 3, 5 3 2, 2 3 2 0, and 0 2 0.

Ex. Musical 15: “Bole, bole”

O próximo exemplo extraído do mesmo LP mostra uma convenção tocada pelo conjunto regional na música “Quando você chegar”:

Musical notation for the convention of the song "Quando você chegar". The piece is in 2/4 time. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The guitar accompaniment is shown in tablature below the staff. The chords indicated above the staff are Dm7, G7, and C6. The tablature consists of four measures with the following fret numbers: 2 3 4 5, 2 3 4, 5 2 5, 5 3, 5 4 5 4 5 2, 2, 5 2 5, 5.

Ex. Musical 16: Convenção de “Quando você chegar”

As subidas e descidas cromáticas no contorno melódico se tornaram um dos artifícios mais usados em ornamentos e variações melódicas do choro, e também nas próprias melodias do gênero, como na música “A ginga do mané”:

Ex.musical 17: Melodia de “A Ginga do Mané” (Jacob do Bandolim, 1962)

O próximo musema mostra como Pepeu consegue reunir em uma mesma música vários gêneros dentro de um pequeno trecho de improvisação. A música é “Acabou chorare”, bossa nova de Moraes Moreira no estilo João Gilberto (principalmente com relação ao modo de cantar baixinho), onde Pepeu faz um pequeno improviso na viola caipira dividido em duas seções:

Ex. Musical 18: Improviso de “Acabou chorare”

A primeira seção é composta de uma frase em progressões de terças descendentes e ascendentes, características da música regional ou caipira do interior brasileiro. A segunda é formada por um recurso bastante utilizado por guitarristas em geral na movimentação do acorde de tônica começando na terça, no caso C#, E, A e B, D, G através do 4º grau da escala feito em pestana, que fornece as tensões de 7^M e 9^a maior da escala, respectivamente G#,B e F#, A. Essa formação harmônica pode ser vista em diversos gêneros, como *rock*, *jazz*, *fusion*, *pop* e *funk* por ser um desenho que possibilita a construção de *voicings*⁶² em

⁶² Técnica aplicada na guitarra *jazz* para construir passagens harmônicas, distribuindo as notas do acorde com diferentes desenhos por todo o braço.

conjunto com frases sobre a pentatônica maior da escala, como demonstrado no fim do desenho acima.

Ex. Musical 19: *Riff* da introdução de “*Gimme shelter*” (Rolling Stones, 1969)

Acima vemos uma passagem análoga à segunda frase do solo final de “Acabou Chorare” na introdução da música “*Gimme shelter*”, dos Rolling Stones. Esse tipo de *riff* harmônico é muito usado no trabalho de guitarra da banda inglesa.

A técnica do bandolim brasileiro pode ser vista na música instrumental “Bolado”, do LP *Novos Baianos*, em que Pepeu executa o trêmulo com bastante precisão e clareza na região aguda do braço:

Ex. Musical 20: Trêmulo em “Bolado”

Uma de suas grandes influências nessa época era a música de Jacob do Bandolim, instrumentista de grande habilidade técnica. Aqui vemos a mesma técnica aplicada com perfeição e sentimento por Jacob na segunda parte do choro “Vibrações”, música-título do seu famoso álbum com o conjunto regional *Época de Ouro*:

♩ = 60 F7 B♭ B♭m6 F Dm G7 C7 B♭m6 C7

Ex. Musical 21: Trêmulo em “Vibrações” (Jacob do Bandolim, 1967)

Nas diversas fases da trajetória musical de Pepeu Gomes um dos gêneros que aparece com frequência em suas músicas e gravações é o baião. Ele sempre aparece em várias seções misturado a outros gêneros, como o *rock* e *jazz fusion*. O trecho abaixo está no fim da música “Os ‘pingo’ da chuva”, no qual a guitarra elétrica tem participação de destaque, com Pepeu improvisando frases de muito suingue em resposta à voz praticamente a canção inteira. Esta frase é na verdade uma convenção executada por todo o núcleo instrumental (A Cor do Som):

E♭ B♭ E♭ B♭ E♭ B♭ C♯m

Ex. Musical 22: Baião “Os ‘pingo’ da chuva”

O detalhe das notas tocadas em *staccato* é muito importante nessa interpretação, por introduzir bastante precisão rítmica na palhetada, já que o andamento está em 130 Bpm, o que exige bastante técnica do executante. Este musema é uma sinédoque de gênero, isto é, toca frases no ritmo do baião arpejando as notas dos acordes, para explicitar a harmonia.

Diversos instrumentistas brasileiros recorrem a esse recurso para introduzir um clima regional em suas interpretações. No exemplo abaixo vemos um exemplo do guitarrista pernambucano Heraldo do Monte na música “Na pisada”:

The image shows a musical score for guitar. It consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with fret numbers. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody is written in eighth notes. The bass line consists of fret numbers for each note. Above the treble staff, the chords C, Bm, Am, D7, and G are indicated. The fret numbers in the bass staff are: 5, 4, 5; 5, 4, 5, 4, 2, 4; 3, 2, 4, 3, 2, 5; 5, 5, 4, 2, 5, 2, 5; 3, 4, 5, 4, 5.

Ex. Musical 23: Tema de “Na pisada”

3.3 A carreira individual

Com o disco instrumental *Geração do som*, Pepeu se estabelece definitivamente como multiinstrumentista de cordas, executando com grande desenvoltura tanto guitarra quanto bandolim. É nesse momento que vemos reunidas todas as suas grandes influências como ele mesmo reconheceu em entrevista na época de lançamento do disco:

[...] Quando comecei a tocar ouvia muito Jimi Hendrix, Eric Clapton, Cream[...]Essa influência ficou comigo até descobrir que existia um lado brasileiro em mim, o de Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo. Essa mistura deu a personalidade do *Geração do som* (*Guitarplayer* nº16, 1997, p. 48).

Na introdução da música “Malacaxeta”, Pepeu mostra sua preferência por um *rock* mais elaborado harmonicamente, uma abordagem incorporada através do contato com as composições de Jimi Hendrix:

Intro E D C

T
A
B

Ex. Musical 24: Introdução de “Malacaxeta”

Esta seqüência harmônica continua descendo progressivamente o braço da guitarra para B, A, G e F até voltar a E maior tom da música. Esta bordadura harmônica já comentada anteriormente, do acorde de tônica com sua respectiva subdominante (I-IV), possui um exemplo semelhante na música “Waiting till tomorrow” de Jimi Hendrix, onde ele constrói uma introdução semelhante aos dois primeiros compassos acima transcritos:

$\text{♩} = 118$ E D/E

f mf

T
A
B

Ex. Musical 25: Introdução de “Wait till tomorrow”

Na faixa “Belo Horizonte”, do disco *Geração do Som*, Pepeu inicia o tema sobre uma seqüência harmônica bastante comum no choro, conhecida principalmente no acompanhamento inicial da melodia de “Carinhoso”, de Pixinguinha:

Ex. Musical 26: Tema de “Belo Horizonte”

Ex. Musical 27: Tema de “Carinhoso”

Ainda na melodia do choro “Belo Horizonte”, podemos notar a presença de diversos ornamentos, notas de passagens e cromatismos característicos da linguagem do gênero. O ritmo melódico é bastante sincopado, mostrando que Pepeu nessa época já adquirira um notável domínio das sutilezas rítmicas do samba. Essa maturidade musical com ritmo do samba/choro pode ser exemplificada com os próximos três desenhos na música “Toninho Cerezo”, que esclarecem como Pepeu vai imprimindo de forma progressiva mais suingue numa seqüência melódica através do recurso de diminuição e condensação de um motivo fraseológico inicial:

Ex. Musical 28(1): Motivo inicial de “Toninho Cerezo”

Ex. Musical 28(2): Motivo 2 de “Toninho Cerezo”

Ex. Musical 28(3): Motivo 3 de “Toninho Cerezo”

Como pudemos observar, a mesma célula rítmica formada por quatro notas ganha de forma progressiva maior velocidade através das suas subdivisões rítmicas, chegando à última execução em semicolcheias.⁶³ Assim, de modo natural, a frase adquire mais velocidade, exigindo do instrumentista uma precisão rítmica e uma palhetada alternada sem a utilização de ligaduras, e articulando todas as notas.

No seu segundo trabalho individual, podemos ver na levada da música “Meu coração” uma abordagem de guitarra conectada com o *funk* americano da época. A formação dos acordes em tríades acompanha a harmonia introduzindo tensões (em sua grande maioria 9^a e 7^{as}) que, aliadas ao movimento da mão direita, injetam grande balanço na progressão harmônica:

⁶³ Para melhor entendimento da teoria de elaboração motívica, indicamos o método de Rudolph Reti, discípulo de Schoenberg.

C7M((9) F7M G7 G#^o F/A F G7

10 10 10 8 8 . 12 12 12 10 15 15 15 12 15 15 15 12 . 12 12 12 12 . 12 12 15 12 15 15 15 13
 8 8 8 8 8 . 10 10 10 10 12 12 12 12 10 10 10 10 10 10 12 12 12 12
 9 9 9 9 9 10 10 10 10 12 12 12 12 14 14 14 10 10 10 10 10 14 10 12 12 12 12
 15 15 15 15

T
A
B

Ex. Musical 29: Guitarra ritmo em “Meu coração”

Reconhecemos esse recurso na música “You know what I mean”, de Jeff Beck, do álbum *Blow by Blow*, um clássico do *jazz rock* instrumental lançado em 1975. Aqui vemos a introdução onde ele utiliza apenas tríades e notas agudas para colocar tensões na harmonia:

Intro Riff D13D9 D7#9 D9 D13D9 C#9 D9 C#9 D9

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 4 4 4 4 4 4 4 4
 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5
 x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x

T
A
B

Ex. Musical 30: Guitarra em “Jeff Beck”

Um musema do *funk* é a levada de mão direita na introdução da música “Swing por natureza”, onde Pepeu demonstra toda sua maestria rítmica com uma batida quase percussiva na guitarra, com destacando-se as notas no estilo “pica-pau”, uma técnica bastante difundida entre os guitarristas de *soul* e *rhythm’n’ blues* e que consiste em alternar notas abafadas com notas realmente tocadas na mão esquerda:

♩ = 114

Intro

F C G F C G

T
A
B

Ex. Musical 31: Introdução de “Swing por natureza”

No movimento do *funk* carioca dos anos 80, oriundo do movimento Black Rio da década anterior, esse tipo de abordagem rítmica de mão direita é uma marca registrada. O trecho abaixo mostra a levada da música “Parada de Lucas”, do disco de estréia de Ed Motta e da banda Conexão Japeri:

A m7 A m7 B^bm7

3

T
A
B

Ex. Musical 32: Guitarra *funk* de Ed Motta

O segundo trabalho individual de Pepeu marca a estréia na banda do tecladista Luciano Alves, um músico egresso da última formação dos Mutantes. Sua entrada inaugura uma nova abordagem musical, com Pepeu agora voltado para o lado instrumental do *rock* progressivo e do *jazz fusion*. Experiente na abordagem nesses estilos, Luciano começa a dividir com Pepeu as execuções das músicas instrumentais, inserindo a sonoridade de sintetizadores e outros efeitos junto à guitarra elétrica e ao bandolim.

A reunião musical entre Luciano e Pepeu de certo modo é o encontro de duas das maiores bandas de rock que existiram no país, Os Mutantes e os Novos Baianos. Dessa mistura surge uma música instrumental com sotaque brasileiro, mas também voltada para uma abordagem global introduzida pelos timbres do tecladista que acabam por influenciar também a sonoridade da guitarra de Pepeu. A partir daí, ele começa a usar com frequência diversos efeitos, como *chorus*, *flanger* e *reverbs*⁶⁴, que o conectam com as inovações técnicas ocorridas no fim dos anos 70 e vão alterar o panorama da música comercial de forma intensa.

O próximo exemplo é o início do tema de “Arco-Íris”, uma das primeiras composições surgidas dessa parceria:

Ex. Musical 34: Tema de “Freeway Jam”

Apesar de nessa época Pepeu já ter absorvido outras referências musicais, a influência de Jimi Hendrix continua uma presença constante na sua discografia. A introdução da música “Guitarra Cigana” é uma homenagem à forma característica de Hendrix tocar, por introduzir *fills*, isto é, a técnica de preencher a harmonia com frases improvisadas através da escala pentatônica sobre o acorde. Aqui vemos uma típica passagem à la Hendrix executada por Pepeu sobre o acorde de E maior, em que ele utiliza essa técnica com bastante fluência. É notável também a puxada nas cordas que anuncia a introdução, um *mussema* usado por Hendrix na música “Little wing”.

Ex. Musical 35: Introdução de “Guitarra cigana”

Como já foi mencionado, essa é uma passagem que pode ser vista em muitas músicas de Hendrix, por ser na verdade sua “impressão digital”, sua maneira peculiar de

tocar. Como material de comparação escolhemos de seu repertório um trecho da música “The wind cries Mary”, onde ele se utiliza desse recurso na improvisação:

The image shows a musical score for the guitar solo of "The Wind Cries Mary". It consists of three measures. The first measure has a tempo marking of ♩ = 88 and a chord of F5. The second measure has a chord of F/A. The third measure has a chord of C5. The score includes a treble clef staff with a melodic line and a guitar staff with fret numbers. The guitar staff shows a sequence of chords: F5 (13-15, 13), F/A (13-13, 12-14, 12), and C5 (10-10, 10-12, 12(10), 13-12, 10, 3-5).

Ex. Musical 36: Solo de “The wind cries mary”

A música de origem latina começa a aparecer no repertório de Pepeu por causa da admiração pelo trabalho do guitarrista mexicano Carlos Santana. Essa é a essência da música “Chicana”, uma composição inspirada na mistura do *rock* com ritmos latinos:

The image shows a musical score for the theme of "Chicana". It consists of four measures. The tempo is marked as ♩ = 124. The chords are F#m7, B7(9), F#m7, and B7(9). The score includes a treble clef staff with a melodic line and a guitar staff with fret numbers. The guitar staff shows a sequence of chords: F#m7 (0-2, 0-2), B7(9) (2-4, 7), F#m7 (4, 2), and B7(9) (7, 0-2, 0-2, 7, 5, 2, 4, 4, 2, 4).

Ex. Musical 37: Tema de “Chicana”

O ritmo escrito acima da pauta já pode ser considerado um *musema*, por ser característico das músicas caribenha e mexicana. Entretanto, ele se reforça ainda mais com a base harmônica sobre os acordes F#m7-B7(9) sobre o modo dórico, outro aspecto bastante usado por Santana para improvisação. Um exemplo desse tipo de trabalho é a música “Oye como vá”, de Tito Puente, que Santana regravou em 1970 e na qual identificamos esse mesmo tipo de levada e harmonia:

$\text{♩} = 128$ Am7 D7(9) Am7 D7(9)

Ex. Musical 38: Santana em “*Oye como vá*”

Na música “Cartagena” (parceria com Luciano Alves), verificamos um tipo de sinédoque de gênero da música espanhola: a marcha harmônica do 1º grau menor até a dominante da escala. Nesse exemplo, Pepeu se utiliza da escala menor harmônica, introduzindo a sensível (7M) de cada acorde aliado aos ritmos da América Central, como a salsa e o merengue:

$\text{♩} = 124$
 Intro Em7 D C B7

Ex. Musical 39: Introdução de “Cartagena”

Ainda que este musema seja um elemento bastante utilizado na música *pop* em geral, dentro da cultura musical de origem hispânica sua aparição é bem constante. Aqui, para matéria de comparação, selecionamos um trecho da música de abertura “Mediterranean Sundance / Rio Ancho” do encontro acústico entre os guitarristas Al Di Meola, Paco de Lucia e John MacLaughlin intitulado *Friday Night in San Francisco*:

The image shows a musical score for guitar. It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score is divided into four measures. Above the staff, the chords are labeled: Em, D, C, and B7. The first measure contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second measure contains a triplet of notes G4, A4, B4. The third measure contains a triplet of notes G4, A4, B4, followed by another triplet of notes C5, D5, E5. The fourth measure contains a single note G4. Below the staff is a guitar tablature with six lines labeled T, A, B, G, D, A from top to bottom. The tablature shows fret numbers: 8, 9, 10, 12, 12, 12 for the first measure; 8, 9, 12, 10, 8, 10 for the second; 12, 12, 10, 8, 8, 10, 8 for the third; and 7, 8 for the fourth. There are also some symbols like a circled '8' and a circled '10' in the first measure.

Ex. Musical 40: Introdução de “Mediterranean Sundance”

3.4 Conclusão

É necessário salientar que os exemplos apresentados aqui representam uma pequena amostra do trabalho do guitarrista baiano, o qual inclui incursões por outros gêneros, como foi visto no capítulo sobre a discografia. Entretanto, podemos resumir alguns aspectos importantes na definição do seu estilo, com o qual Pepeu vai trabalhar praticamente durante toda sua trajetória.

Primeiro, o predomínio da execução da guitarra elétrica em detrimento dos instrumentos acústicos como bandolim e violão. Embora seja um multiinstrumentista, a utilização desses últimos está estritamente relacionada à execução de gêneros brasileiros, sobretudo na década de 1970.

Na execução da guitarra elétrica, identificamos a presença quase obrigatória da sonoridade distorcida, seja realizada no amplificador, seja com o uso de pedais de efeito. Embora seu estilo não se restrinja à técnica do *rock*, gênero no qual esse tipo de recurso é freqüente, seus músicos preferidos são provenientes desse universo: Jimi Hendrix, Carlos Santana, Jeff Beck, etc. Aliás, Jimi Hendrix é sua grande referência na guitarra, quer na forma de harmonizar, quer na maneira de improvisar.

Já nos trabalhos com os Novos Baianos, embora a execução soe bastante semelhante à linguagem universal do instrumento, devido principalmente aos aspectos citados acima, esses elementos estão atrelados à articulação e ao ritmo do samba/choro brasileiro, aspecto que só pode ser reconhecido por indivíduos já acostumados com a sonoridade peculiar da forma de interpretação desses gêneros. Por isso, a identificação da linguagem brasileira na

mistura musical empregada pela guitarra elétrica de Pepeu Gomes requer muita sutileza para a maioria dos ouvintes e dependente da competência desenvolvida no contexto social de cada cultura:

Nossa competência musical vai variar de acordo com nossa experiência social e artística, desenvolvendo-se através da interseção de duas dimensões, uma especificamente artística (ligada a repertórios, estilos e técnicas musicais) e outra de densidade semântica (dependendo do contexto e das práticas sociais) (Stefani apud Ulhôa, 2003: 52).

Em entrevista para uma rádio, Pepeu declarou que tem métodos diferentes para compor suas canções e músicas instrumentais. As primeiras são realizadas no violão, de forma acústica, e as outras têm a característica idiomática dos instrumentos nas quais são compostas, seja a guitarra ou o bandolim. Este traço é representativo para o estilo do guitarrista, que mostra como ele concilia diferentes linguagens dentro de sua produção, adaptando o instrumento adequado para cada gênero ou ritmo que deseja interpretar, respeitando seus timbres particulares.

Poderíamos supor que a versatilidade do seu trabalho transpareça um conflito interno em sua personalidade, que hesitaria entre o músico/instrumentista e o cantor popular. Mas de fato, o que vemos ao longo de sua trajetória, é uma sucessão de eventos que demonstram a despreocupação de Pepeu em criar uma imagem imutável do seu trabalho artístico. Em contrapartida, notamos um comprometimento com sua condição de músico no seu sentido literal, que procura tocar e compor aquilo que lhe agrada mais no momento, apenas envolvido com o fazer musical, sem preconceitos estéticos, alinhados com os preceitos tropicalistas.

Em síntese, a escola brasileira de guitarra citada por Moraes Moreira, que reúne guitarristas como Pepeu Gomes, Armandinho Macêdo e Robertinho do Recife, congrega elementos da guitarra universal como técnicas estilísticas (do *rock*, *jazz*, *funk*), efeitos eletrônicos e equipamentos, sem dispensar a contribuição dos instrumentos acústicos brasileiros como o violão e o bandolim. O fraseado e o ritmo da música popular, sentidos na interpretação desses músicos, é uma decorrência natural da vivência e experiência em torno do universo do samba, do choro, do afoxé, e de todos os ritmos presentes na prática profissional do músico brasileiro.

Considerações Finais

O ecletismo musical encontrado na trajetória de Pepeu Gomes, tanto no que se refere às técnicas e equipamentos utilizados na execução instrumental quanto nos gêneros musicais interpretados, é o resultado de diversas práticas e atitudes por ele desenvolvidas desde muito jovem. Em shows e entrevistas, o guitarrista baiano gosta de se definir como uma pessoa inquieta, um artista sem rótulos, que vive e cria em constante diálogo com o ambiente sonoro e social circundante.

Primeiramente, isso se deve à influência da família, que lhe proporcionou um envolvimento muito intenso com a música em diversos níveis. Sua educação musical iniciou-se dentro do círculo familiar, compartilhando as experiências dos pais e dos irmãos nas atividades semiprofissionais, ou pelo menos informais do fazer musical. Em todas as fases de sua carreira identificamos a presença de elementos conectados com essa mentalidade coletiva.

Essa referência comunitária foi muito importante também na prática musical dos Novos Baianos. No apartamento de Botafogo ou no sítio em Vargem Grande, as composições eram realizadas em conjunto, uma verdadeira oficina de música com a participação efetiva de todos os integrantes. Foi esse convívio em tempo integral que lhe permitiu desenvolver a prática de arranjador instrumental da banda, atividade que iria exercer em sua discografia individual, dirigindo seus trabalhos e/ou produzindo outros artistas.

Sua formação musical foi se consolidando ao longo do caminho, com a colaboração dos colegas de profissão, em um clima de constante aprendizado. A obstinação pelo conhecimento foi a responsável por sua transformação em multiinstrumentista de cordas, absorvendo informações de diversos músicos diferentes (Gilberto Gil, João Gilberto, Paulinho da Viola e Armandinho) que o ajudaram a expandir os horizontes sonoros com relação ao repertório utilizado e às técnicas de execução presentes no cenário brasileiro e mundial.

O entrosamento musical com seus irmãos Jorginho Gomes e Didi Gomes foi um dado importante na realização de suas composições instrumentais. Esse *powertrio* familiar constituído nos últimos trabalhos dos Novos Baianos formou a “cozinha” instrumental de sua discografia individual até meados dos anos 80, dando um suporte essencial às suas atuações na indústria fonográfica. Isso mostra a força do núcleo familiar na vida de Pepeu.

E foi essa banda formada no fim dos anos setenta que gravou na época também os discos de sua ex-mulher,, a cantora Baby do Brasil. Pepeu, além de conduzir sua própria carreira, a produzia artisticamente e tocava diversos instrumentos nas apresentações e gravações dela. Portanto, ele praticamente tinha duas carreiras concomitantes, um casamento musical literal que exigia dele duas posturas, uma como instrumentista e outra como artista/cantor popular.

A tônica de sua carreira desde o fim da década de 1970 é conciliar seu lado de multiinstrumentista de cordas trasteadas com sua carreira de compositor/cantor de canções populares. De forma semelhante, sua agenda de shows se altera entre esse dois formatos, compreendendo uma variedade de públicos e espaços. Segundo Warnier, esta é uma tendência mundial, porque “no quadro da globalização da cultura um mesmo indivíduo pode assumir identificações⁶⁶ múltiplas que mobilizem diferentes elementos de língua, de cultura, de religião, em função do contexto” (2003, p. 17).

Mesmo as formações atuais de shows e gravações, são constituídas por músicos que o acompanham há muito tempo. Em sua carreira percebemos que Pepeu sempre constitui uma “família” com os integrantes de suas bandas (o que de forma geral é uma tendência da música popular), mantendo uma base sólida profissional e afetiva para se manter no mercado musical. Inclusive alguns de seus filhos estão integrados e participando dos últimos lançamentos, tocando e cantando em shows, como o filho Pedro Baby, que hoje toca guitarra e violão ao seu lado.

Outro aspecto importante na descoberta de sua musicalidade foi o talento/aptidão demonstrado para a experimentação musical na pesquisa de materiais e na construção de instrumentos adequados para sua execução. Seu estilo particular já começa no *design* dos próprios instrumentos, que são modificados para se adaptarem ao formato de suas mãos e dedos. Essa criatividade na exploração sonora foi a saída encontrada por ele para suprir a falta de recursos tecnológicos e financeiros nos anos de 1960, época de sua inserção no mercado da música.

Sobretudo as alterações na madeira do corpo e na parte elétrica são realizadas no intuito de encontrar a sonoridade e o timbre ideais nos instrumentos. Foi assim com sua primeira guitarra de modelo nacional (Giannini Supersonic), toda cortada que lhe proporcionava uma originalidade no tocar que não conseguia encontrar nas marcas

⁶⁶ O autor considera mais pertinente o uso do termo “identificações” em vez de identidade, por levar em consideração a natureza contextual e flutuante das escolhas de um sujeito dentro de uma determinada cultura.

internacionais. Foi com ela que realizou seus primeiros trabalhos profissionais nos Novos Baianos, gravando diversos discos até 1978. A importância de suas invenções para a definição do “estilo de Pepeu Gomes” pode ser medida pelo depoimento do guitarrista carioca Lulu Santos:

A primeira vez que vi o Pepeu foi numa gravação do programa Som Livre Exportação, que eu não perdia uma, em 70/71, no auditório da Globo no Jardim Botânico. [...] Pepeu parecia um neo-pataxó idealizado, esguio e bonito pra c... de um jeito efetivamente selvagem. A guitarra era uma Giannini (Deus a tenha) supersônica, vergonha da indústria nacional (uma cruz de strato e jaguar com cruz credo... qualquer nota) toda cortada!!!, por ele mesmo (ÁÁÁ), o amplificador era um inexplicável Vox Superbeatle, completamente mítico. Quando ele ligou aquela guitarra cortada naquele “ampli”, a sensação que tive foi de estar ouvindo um som de guitarra pela primeira vez na vida, ao vivo (Santos, texto da gravadora Natasha Records, 1998, disponível em www.pepeugomes.com.br/reportagens, acesso em 17/11/2005).

Quando vemos ou ouvimos Pepeu tocando, temos de levar em consideração as duas qualidades primordiais dele: a de artesão da música e a de músico/artista que domina o processo musical de forma integral, da madeira ao instrumento, do som à melodia. Suas pesquisas nessas duas áreas são realizadas simultaneamente desde o início de sua trajetória na Bahia. Seus instrumentos foram concebidos de acordo com as necessidades apresentadas pela prática musical.

O guibando, por exemplo, foi criado para se adaptar à sua atividade de multiinstrumentista de cordas, unindo duas técnicas distintas no mesmo instrumento. Essa funcionalidade lhe permitia mudar de afinação e timbre na mesma música em apresentações ao vivo, unindo o universo sonoro da guitarra elétrica ao do bandolim eletrificado. Foi com o guibando que Pepeu começou a dominar o repertório abrangente dos trios elétricos, adaptando-se à mistura antropofágica de gêneros do frevo elétrico.

Em relação à sua técnica de execução musical, a diversidade de estilos encontrada no seu trabalho é derivada de técnicas musicais distintas adquiridas durante a carreira. A primeira ocorreu quando passou a admirar a guitarra elétrica de Jimi Hendrix no início dos anos 1970, uma de suas grandes referências como instrumentista. Como vimos nos capítulos anteriores, a presença de Hendrix é constante na sua discografia até hoje, mesmo que Pepeu tenha procurado desenvolver uma forma particular de tocar.

Seu fascínio pelo guitarrista americano pode ser percebido em diversos níveis, técnicos, composicionais e timbrísticos. Da técnica percebemos a apreensão da forma de preencher a harmonia com frases (*fills*) entre os diversos acordes de uma música. Na

questão do timbre, a guitarra distorcida apenas a cargo do amplificador e uso do pedal wah-wah, principalmente até sua participação nos Novos Baianos, são emblemáticos da sua “fase Hendrix”. Sobre suas composições, Pepeu afirmou que a preferência por um *rock* mais elaborado harmonicamente é uma decorrência do contato com as músicas de Jimi Hendrix.

A segunda grande linha divisória na formação do seu estilo resultou dos encontros com músicos brasileiros que lhe apresentaram o ritmo e o fraseado do choro e do samba. Pepeu declarou em diversas entrevistas que passou por um período de insatisfação como guitarrista tentando encontrar um jeito novo de se expressar, e para isso pesquisou e ouviu muita música popular brasileira, de Pixinguinha, Waldir Azevedo e principalmente Jacob do Bandolim. Este o fez adotar o bandolim como segundo instrumento, chegando a rivalizar com a guitarra elétrica.

Embora estes dois músicos formem os pólos principais na geografia musical do guitarrista baiano, outros músicos também contribuíram para a formação do seu estilo. Pepeu sempre procurou se atualizar com as novidades do cenário musical de sua época, o que o fez se inspirar em características de outros guitarristas como, Carlos Santana, Peter Frampton e Jeff Beck. Uma outra abordagem muito utilizada por Pepeu nos arranjos dos Novos Baianos estava ligada com às tendências do *rock* progressivo - de grupos como Yes, King Crimson e Pink Floyd - subgênero do *rock* que estava em evidência na década de 1970.

Na nossa avaliação, seu estilo particular de tocar é na verdade uma mistura sonora de vários elementos reunidos de diversas manifestações musicais. Assim, na mesma música ele pode alternar fraseados de *blues* com células rítmicas do samba/choro executados com um instrumental tipicamente do *rock*, com distorção e efeitos. Essa prática de colagem musical é um desenvolvimento da mentalidade tropicalista da qual foi um dos protagonistas no conjunto Novos Baianos.

Foi dentro da comunidade dos Novos Baianos que Pepeu encontrou seu lado mais brasileiro de expressão na guitarra elétrica, que a nosso ver incide mais na acentuação rítmica do que no fraseado melódico das suas interpretações. Nessa fase Pepeu conseguiu unir o instrumental do *rock* com o ritmo do samba, isto é, tocar música brasileira com atitude de músico de *rock*. Mesmo assim, em diversos discos do conjunto ele consegue se desviar dessa dicotomia e tocar choro, *jazz* e *blues* com extrema naturalidade.

Essa é sua qualidade essencial, a de um músico sem fronteiras musicais que procura constantemente se renovar ao fazer música. A afirmação de que se considera um “alquimista de sons” é uma atribuição correta que leva em conta sua forma diversificada de tocar. A trajetória como instrumentista apresentou momentos distintos, nos quais ele procurou experimentar e executar vários gêneros (salsa, *rock*, *jazz*, bossa nova, etc.), conciliando universos musicais diferentes e até contraditórios.

No seu entender, o mais importante para um músico é criar uma técnica nova no instrumento, e não procurar aprender todos os recursos já disponíveis. A audição pode ser passiva apenas num primeiro momento, mas não possessiva, a ponto de o músico querer simplesmente copiar e dominar um estilo já existente. Para ele, a construção de um estilo particular tem que vir de forma natural, com o músico absorvendo e desenvolvendo de forma concomitante sua musicalidade. Para tanto, ele costuma indicar a audição de música brasileira para incentivar e desenvolver o fraseado diferenciado dos guitarristas brasileiros, já que foi esse aspecto que o tornou um guitarrista original, respeitado mundo afora.

O presente trabalho procurou mostrar o estilo de Pepeu Gomes, abordando principalmente a diversidade de sua produção musical, em termos de gêneros e técnicas empregados. Não houve a preocupação de contemplar as particularidades de sua obra, que pode ser no futuro aprofundada, com estudos sobre suas composições instrumentais somente, ou suas peças para bandolim, e até sobre suas canções *pop* na década de 1980, que o levou a um estreito relacionamento com a indústria cultural.

Devido à abrangência histórica do tema que focaliza o guitarrista baiano em praticamente quatro décadas, o trabalho instrumental da banda elétrica A Cor do Som dentro dos Novos Baianos, bem como a formação regional e o próprio conjunto em si, demandam uma pesquisa maior que contemple sua relevância para o desenvolvimento da música popular brasileira. Um outro ponto a ser destacado é sua relação com a música baiana, que não foi muito comentada no trabalho, mas que aparece com frequência na sua discografia.

Uma lacuna a ser preenchida é um estudo sobre sua atuação com a incorporação da guitarra baiana à frente do Trio Elétrico Novos Baianos, que foi tão importante para sua formação, além de seu trabalho como criador de instrumentos (como o guibando e a série PG), que embora tenham sido citados, são aspectos que exigem uma observação musicológica detalhada, já que aqui foram utilizados como dados históricos no entendimento da versatilidade técnico-musical de Pepeu Gomes.

A principal contribuição do estudo foi mostrar a obra de um guitarrista, que circula por diferentes nichos musicais, e é um pioneiro na história do instrumento no Brasil. Outro objetivo foi verificar a existência de um repertório brasileiro para guitarra elétrica, que ainda é desconhecido em relação a outros instrumentos de cordas como bandolim e violão, detentores de várias escolas de execução na música popular. Nossa pesquisa serviu então, como um primeiro olhar sobre as possibilidades da reunião de peças para a constituição desse repertório, um ponto de referência para futuros projetos sobre guitarra nos círculos acadêmicos e nas instituições de ensino superior.

Referências Bibliográficas

ADOLFO, Antônio. *Arranjo*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.

_____. *O Livro do Músico*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1989.

Afinidade além da alma. Disponível em www.universomusical.com.br, acesso em 27/09/2005.

AMÉRICO, Luiz. A história da MPB. Disponível em www.luizameirco.com.br, acesso em 27/09/2005.

ARAGÃO, Paulo de Moura. *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, 2001.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes - MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: editora Civilização Brasileira Ltda, 1980.

BAIANOS, Novos. Disponível em <http://novosbaianos.weblogger.com.br>, acesso em 10/01/2005.

_____. Disponível em www.cliquemusic.com.br/artistas/novos-baianos.asp, acesso em 27/09/2005.

BIN, Marcos Paulo. CD e DVD acústicos para resgatar o passado. Disponível em www.universomusical.com.br, acesso em 10/02/2005.

BORDA, Rogério. *Por uma proposta Curricular de Curso Superior em Guitarra Elétrica*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, 2005.

BRISSAC, Chantal. O velho baiano vale como novo. *Isto é Gente*, 17 de janeiro de 2000, disponível em www.pepeugomes.com.br/reportagens/, acesso em 17/11/2005.

CALLADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CARAMEZ, Carlos Eduardo. *O Melhor de Pepeu Gomes*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

CARDOSO, Tom. Artistas celebram o Pepeu Gomes compositor. 17 de julho de 2000. Disponível em www.cliquemusic.com.br, acesso em 17/11/2005.

_____. Novos Baianos fazem show em São Paulo de olho nos 30 anos, *Jornal O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 13 de julho de 1998. Disponível em www.estado.com.br, acesso em 27/09/2005.

_____. Novos Baianos negociam acústico com MTV. Disponível em www.cliquemusic.com.br, acesso em 27/09/2005.

CARNEIRO, Josimar. *A Baixaria no Choro*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, 2001.

CARRASQUEIRA, Maria José. *O Melhor de Pixinguinha*. 2ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CONSUELO, Baby. Disponível <http://musicabrasileira.org/reviewsinterviews/>

COOK, n. – *A guide to musical analysis – Rudolph Reti*. London : Dent & Sons, 1987.

COSTA LIMA NETO, Luís. *A Música Experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): Concepção e Linguagem*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, 1999.

DE SOUZA, Henrique Inglez. Brasileiríssimo. *Guitar Player em Português*, São Paulo, Ano 10, nº115, p. 50-53, 2005.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em www.dicionariompb.com.br, acesso em 10/01/2005.

DISCOS DO BRASIL. Disponível em www.discosdobrasil.com.br/barra69, acesso 17/02/2006.

DOURADO, Autran Henrique. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DREYFUS, Dominique. *O violão vadio de Baden Powell*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

FABBRI, Franco. *A theory of musical genres: two applications* In: David Horn and Phillip Tagg (eds.) *Popular Music Perspectives*. Gothemburg e Exeter: IASPM, 1982. p. 52-81.

FERNANDEZ, Dirley. Quando os baianos eram novos. Disponível em www.laboratóriopop.com.br, acesso em 27/09/2005.

GALVÃO, Luís. *Anos 70: novos e baianos*. São Paulo: Editora 34, 1997.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora UNESP, 2002

GOMES, Pepeu. Disponível em <http://www.pepeugomes.com/>. Acesso em 23 de maio, 2003.

_____. Disponível em www.cliquemusic.com.br/artistas/pepeu-gomes.asp, acesso em 27/09/2005.

GORE, Joe. *Two Great Chords, Two Great Decades*. Revista *Guitarplayer* americana, dezembro de 1989, p: 108-110.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GuitarPlayer nº16. São Paulo: Trama Editorial Ltda, maio de 1997..

____nº18. São Paulo: Trama Editorial Ltda, julho 1997.

HEPNER, David. Muito Mais Que Um Brasileirinho. *GuitarPlayer em Português*, São Paulo, Ano 2, nº16, p. 42-48 (cont.91), 1997.

História do Rock Brasileiro anos 50, 60 e 70. *Revista Super Interessante*. São Paulo: Ed. Abril S.A, 2004.

Jorginho Gomes – A locomotiva do expresso de Gilberto Gil. *Revista Batera & Percussão*, nº 59, julho de 2002. Disponível em www.revistabatera.com.br, acesso em 27/09/2005.

KOELLREUTTER, h.j. *Harmonia Funcional*. 3ª edição. São Paulo : Ricordi, 1978.

LEME, Beatriz C. Paes. *Guerra-Peixe e as 14 canções do Guia Prático de Villa-Lobos – Reflexões sobre a prática da transcrição*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, 2000.

LEME, Mônica Neves. Que “tchan” é esse?: indústria e produção musical no Brasil dos anos 90. São Paulo: Annablume editora, 2003.

MACHADO, Afonso. *Método do Bandolim Brasileiro*. Rio de Janeiro: ed. Lumiar, 2004.

MAGALHÃES, Alain Pierre Ribeiro de. *O Perfil De Baden Powel Através De Sua Discografia*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, 2000.

MARIA, Júlio. Pepeu ensina como tocar guitarra com a intuição. *Jornal da Tarde*, 27 de janeiro de 1999, disponível em www.pepeugomes.com.br/reportagens/, acesso em 17/11/2005.

MARSHAL, Tony. Violão e Guitarra. In Martin, George. *Fazendo Música: O Guia Para Compor Tocar e Gravar*. Brasília: ed. Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do estado, 2002. p.151-158.

MARTIN, George. *Fazendo Música: O Guia Para Compor Tocar e Gravar*. Brasília: ed. Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do estado, 2002.

MEDEIROS FILHO, João Barreto de. *Guitarra Elétrica. Um Método para o Estudo do Aspecto Criativo de Melodias Aplicadas às Escalas Modais de Improvisação Jazzística*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2002.

MELLO, Zuzana Homem de. *A Era dos festivais: uma parábola*. 3ª edição. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press, 1990.

MOORE, Allan F. *Rock: The Primary Text – Developing a musicology of rock*. 2ª edição. Buckingham [England]: Open University Press, 1999.

MOUTINHO, Jorge. *Trio Elétrico ontem e hoje: Por onde anda o som da velha Guitarra Baiana?*. Tese de Mestrado. Rio de Janeiro, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. A República Das Bananas: O Tropicalismo No Panorama da MPB. In *Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

Novos Baianos se reúnem para Shows. *Caderno Ilustrada, Jornal Folha de São Paulo*, 31 de maio de 1996, disponível em www.pepeugomes.com.br/reportagens/, acesso em 17/11/2005.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

Os maestros da Folia. *Revista Veja*. 28 de fevereiro de 1990, disponível em www.pepeugomes.com/reportagens/ acesso em 17/11/2005.

Os Novos Baianos. In: *Enciclopédia de Música Brasileira*. São Paulo: Art Editora, 1977, p. 542.

PARANHOS, Adalberto. *A Música Popular e a Dança dos Sentidos: Distintas Faces do Mesmo*. Anais do V congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>, acesso em

Pepeu voz e violão sai melhor que a encomenda. *Jornal Diário Popular*, 29 de novembro de 1999, disponível em www.pepeugomes.com/reportagens/, acesso em 17/11/2005.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Brazilian Jazz and Friction of Musicalities*. In: *Jazz Planet*, E. Taylor Atkins (ed.). Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p. 41-58.

Release Cd *Meu Coração*. *Trama Depto. de Imprensa*, disponível em www.pepeugomes.com.br/reportagens/, acesso em 17/11/2005.

RESENDE, Felipe. Lagoa é o novo espaço da música instrumental brasileira. Disponível em www.universomusical.com.br, acesso em 27/09/2005.

Revista Guitarplayer n° 55, Ano 5. S.Paulo: Ed. Talismã Ltda, setembro de 2000.

Rock'n'geral. *Revista GuitarPlayer nacional*. Disponível em www.guitarplayer.com.br, acesso em 10/06/2005.

SALEK, Eliane Corrêa. *A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, 1999.

SANCHES, Marcelo. O encontro dos violeiros e guitarristas no SESC: O mundo visto pela ótica dos instrumentistas brasileiros. Disponível em www.entrecantos.com/comofoivioleiros.htm

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of musical composition*. London : Faber, 1967.

_____. *Structural functions of harmony*. 2ª edição. Londres: Ernest Benn Limited, 1969.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

TAGG, Phillip. *Analyzing popular music: theory, method and practice*. In *Revista Em pauta* v.14, n. 23. Porto Alegre: dezembro de 2003, p. 5-42.

_____. *Introductory notes to the semotics of music*, 3ª versão: Liverpool/ Brisbane, Julho de 1999, disponível em <http://www.tagg.org/texts.html>

TELES, José. Os acordes ensandecidos de Pepeu Gomes. *Jornal do Comércio*, 31 de outubro de 1998. Disponível em www2.uol.com.br/JC, acesso em 10/01/2005.

Texto da gravadora Natasha para o lançamento do CD “20 anos Discografia Instrumental”, 1998, disponível em www.pepeugomes.com.br/reportagens/, acesso em 17/11/2005.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *A Análise da Música Brasileira Popular*. In: *Cadernos do Colóquio*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, abril de 1999, p. 61-68.

_____. *B Rockin' Liverpool: Significado E Competência Musical*. Em *Pauta*, Porto Alegre, v.1, n°1, p. 43-61, 1989.

ULHÔA, M; ARAGÃO, P. & TROTTA, F. *Música híbrida: matrizes culturais e a interpretação da música brasileira popular*. Artigo elaborado para a ANPPOM, Belo Horizonte: 2001.

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

WAKSMAN, Steve. *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*. Cambridge, Massachusetts e London, England. Harvard University Press, 1999.

WARNIER, Jean Pierre. *A mundialização da cultura*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

Referências Discográficas

BAIANOS, Novos. *Acabou Chorare*, CD Som Livre, 4245-2, 1972.

BAIANOS, Novos. *Caia Na Estrada e Perigas Ver*. LP Tapeçar, X-40,1977.

BAIANOS, Novos. *E - Collection (sucessos + raridades)*. 2 CDs Warner Music Brasil, 050466472526, 2003.

BAIANOS, Novos. *É Ferro Na Boneca*. CD RGE, XLRP-5.340,1970.

BAIANOS, Novos. *Farol Da Barra*. CD CBS, 138093,1979.

BAIANOS, Novos. *Infinito Circular*. CD Globo Polydor, 3145379672, 1997.

BAIANOS, Novos. *Praga de Baiano Trio Elétrico*. CD Tapeçar, X-53, 1976.

BAIANOS, Novos. *Sorrir e Cantar Como Bahia*. 2CDs Warner Music Brasil, 398420352-2 1997.

BAIANOS, Novos. *Vamos Pro Mundo*. LP Som Livre, 410.6002, 1974.

BANDOLIM, Jacob do. *Sem Jacob, com Jacob*. Fundação Museu da Imagem e do Som. CD MIS-036, 1999.

COSTA, Gal. *Gal a Todo Vapor*. CD Polygram, 514 991-2, 1971.

CRAY, Robert. *The Score*. Altaya, M-9896, 1996.

DODÔ E OSMAR, Trio Elétrico. *Jubileu de Prata*. CD Warner Arquivos, 092746710-2, 1974.

GIL, Gilberto. *Gilberto Gil ao vivo Montreux Internacional Jazz Festival*. CD Warner Arquivos, 092746057-2, 1978.

GOMES, Pepeu. *20 Anos - Discografia Instrumental*. 2CDs Natasha Records, 288.004/288.005 1998.

GOMES, Pepeu. *De Espírito Em Paz ao vivo*. CD Som Livre, AA0012000, 2004.

GOMES, Pepeu. *Energia Positiva*. LP CBS, ,1985.

GOMES, Pepeu. *Masculino e Feminino*. LP CBS, 138.255,1983.

GOMES, Pepeu. *Meu Coração*. CD Trama, 7898133060991, 1999.

GOMES, Pepeu. *MÚSICA! O melhor da música de Pepeu Gomes*. CD WEA, 3984226402, 1998.

GOMES, Pepeu. *On The Road*. LP WEA, 00672, 1989.

GOMES, Pepeu. *Pepeu Gomes (Pedra não é gente ainda)*. LP WEA, 00361, 1988.

GOMES, Pepeu. *Pepeu Gomes*. LP WEA, 01603, 1993.

GOMES, Pepeu. *Pepeu Gomes*. LP WEA, BR 22.023,1981.

GOMES, Pepeu. *Série Dois Momentos – Na terra a Mais de Mil e Pepeu Gomes ao vivo*. 2CDs Warner Music Brasil, 857383808-2, 2000.

GOMES, Pepeu. *Um Raio Laser*. LP WEA, BR ,1982.

HENDRIX, Jimi. *The Ultimate Experience*, Polygram, 517 235-2, 1992.

MEOLA, Al Di, MCLAUGHLIN, John e LUCIA, Paco de. *Friday night in San Francisco*, Columbia, 2-0065168, 1981, 1997 Sony Music Entertainment Inc.

MOREIRA, Moraes e GOMES, Pepeu. *Moraes e Pepeu no Japão*. LP WEA, 01260, 1991.

RAMALHO, Zé. *A Peleja Do Diabo Com O Dono Do Céu*. CD Sony Music Entertainment, 850.154/2-464261, 1979.

ANEXO 1 – Fotos da Discografia



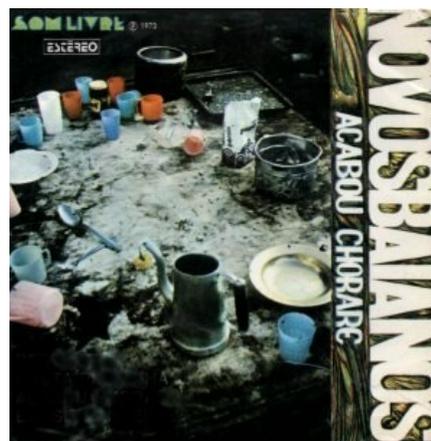
Barra 69 – Caetano e Gil



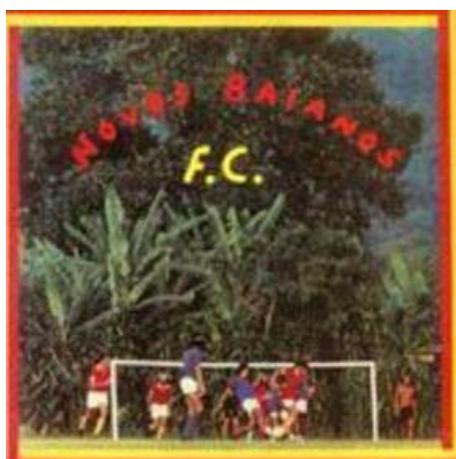
É Ferro na Boneca - 1970



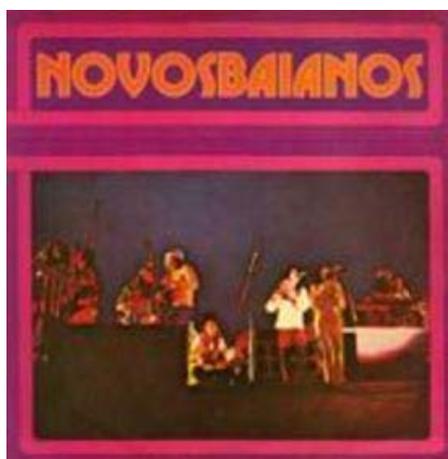
Gal a Todo Vapor – 1971



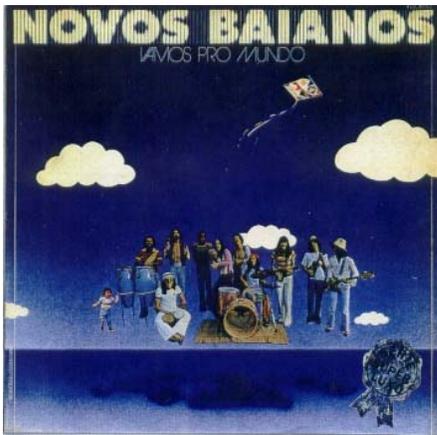
Acabou Chorare - 1972



Novos Baianos F.C. – 1973



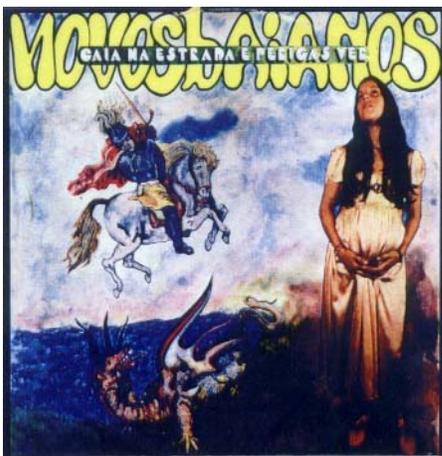
Linguagem do Alunte - 1974



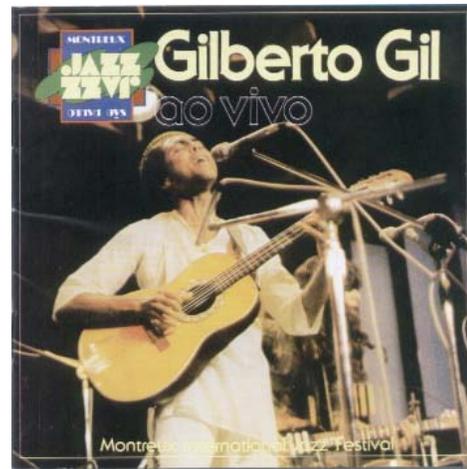
Vamos pro Mundo – 1975



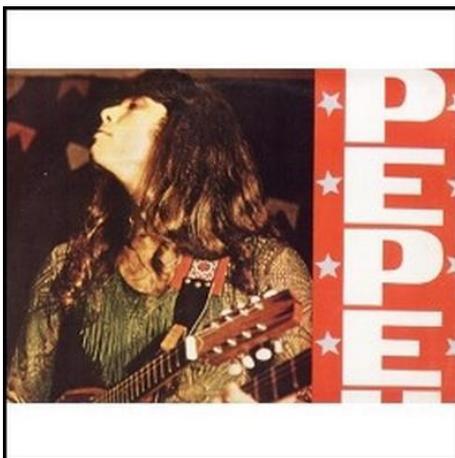
Praga de baiano - 1976



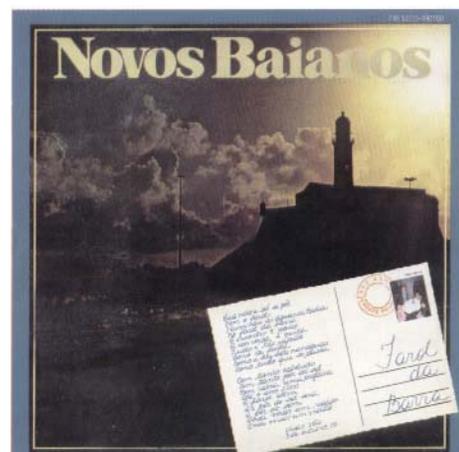
Caia na Estrada e Perigas Ver – 1977



Gilberto Gil em Montreux - 1978



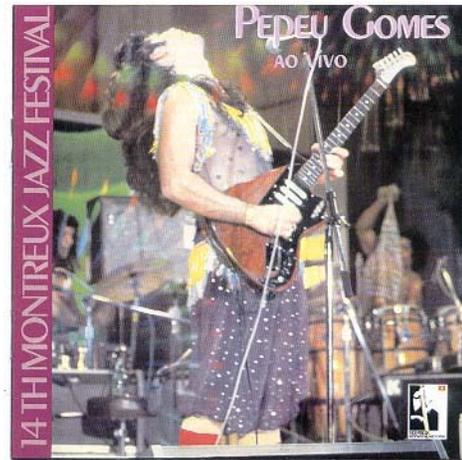
Geração do Som - 1978



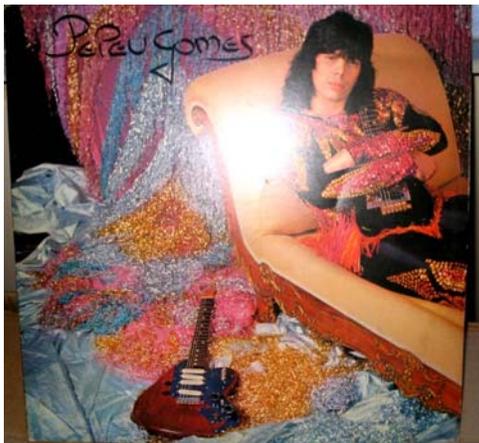
Farol da Barra - 1979



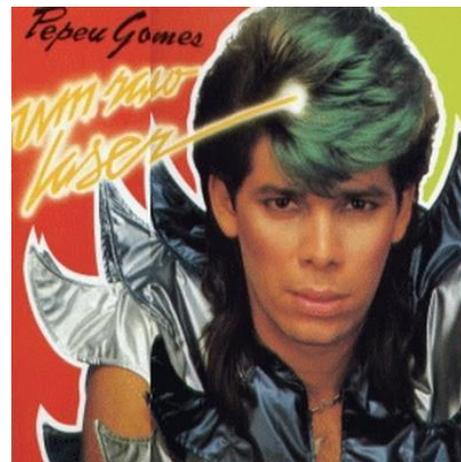
Na Terra a Mais de Mil - 1979



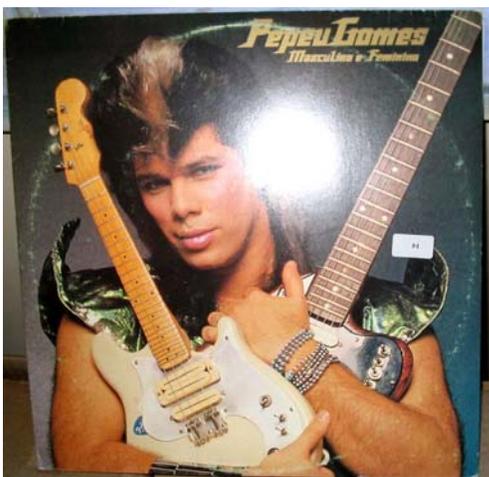
Pepeu Gomes ao vivo - 1980



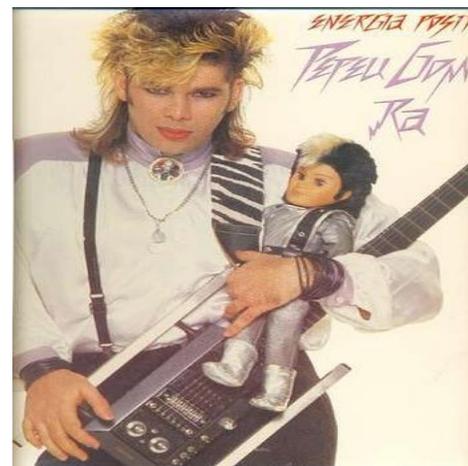
Pepeu Gomes - 1981



Raio Laser - 1982



Masculino e Feminino - 1983



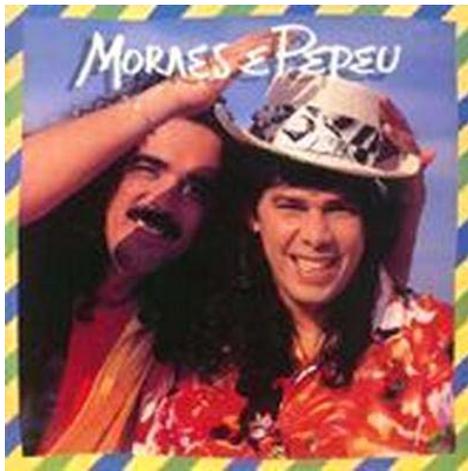
Energia Positiva - 1985



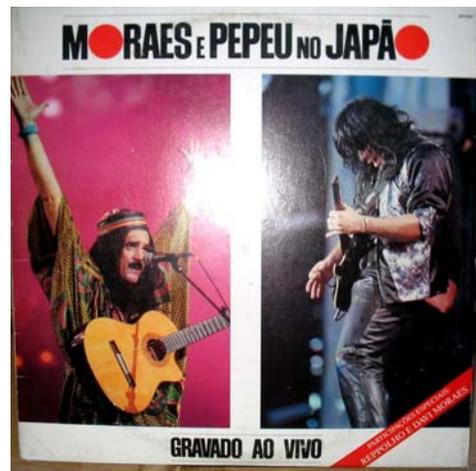
Pedra não é gente ainda – 1988



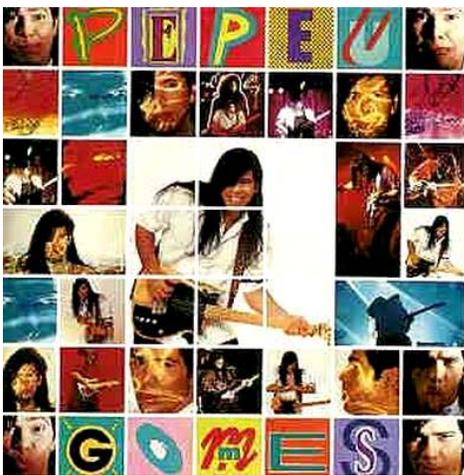
On The Road - 1989



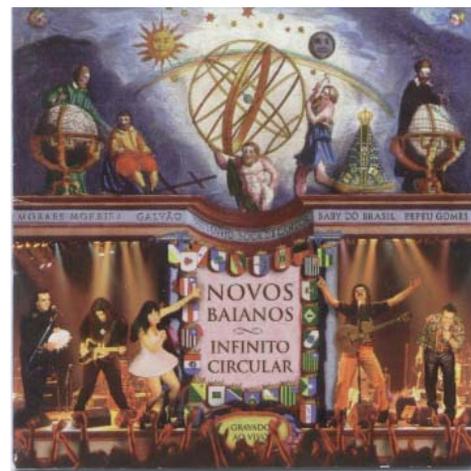
Moraes e Pepeu - 1990



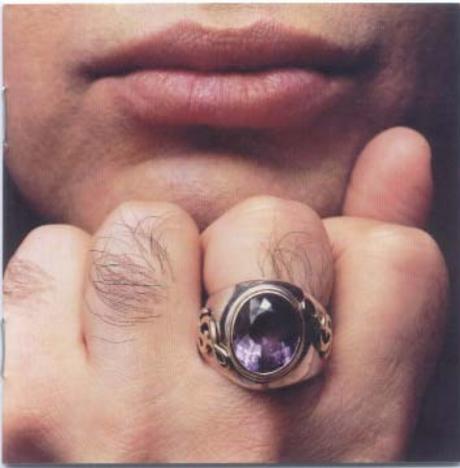
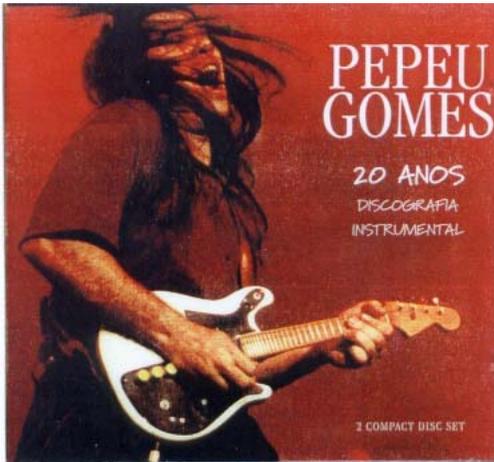
Moraes e Pepeu no Japão – 1991



Pepeu Gomes - 1993

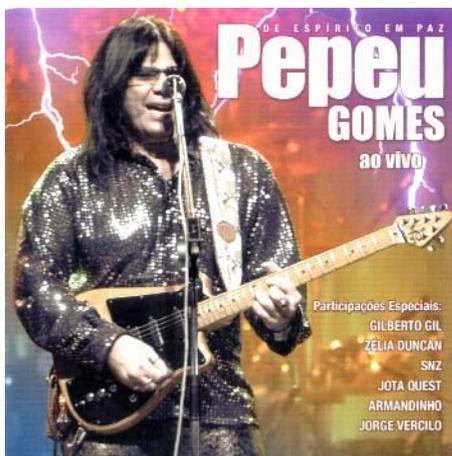


Infinito Circular - 1997



20 anos Discografia instrumental - 1998

Meu Coração - 1999



De Espírito em Paz - 2004

ANEXO 2 – Repertório do CD de apoio

<i>Música</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Ano</i>
Faixa 1. “Ferro na boneca”	– Novos Baianos	(1970)
Faixa 2. “It won’t be long”	– Beatles	(1964)
Faixa 3. “Dê um rolê	– Gal Costa	(1971)
Faixa 4. “Voodoo child”	– Jimi Hendrix	(1968)
Faixa 5. Introdução de “Dê um rolê “	– Gal Costa	(1971)
Faixa 6. “Voodoo child”	– Jimi Hendrix	(1968)
Faixa 7. “Tinindo, trincando”	– Novos Baianos	(1972)
Faixa 8. “Crosstown traffic”	- Jimi Hendrix	(1968)
Faixa 9. “Tinindo, trincando”	– Novos Baianos	(1972)
Faixa 10. “Hey Joe”	– Jimi Hendrix	(1967)
Faixa 11. “Preta, pretinha”	– Novos Baianos	(1972)
Faixa 12. “The score”	- Robert Cray	(1979)
Faixa 13. “Sorrir e cantar como Bahia”	– Novos Baianos	(1973)
Faixa 14. Bole, bole	– Jacob do Bandolim	(1961)
Faixa 15. “Quando você chegar”	- Novos Baianos	(1973)
Faixa 16. “A ginga do Mané”	– Cristóvão Bastos e Paulo Sérgio Santos	(2003)
Faixa 17. “Acabou chorare”	- Novos Baianos	(1972)
Faixa 18. “Gimme Shelter”	– Rolling Stones	(1969)
Faixa 19. “Bolado”	- Novos Baianos	(1974)
Faixa 20. “Vibrações”	- Jacob do Bandolim	(1967)
Faixa 21. “Os ‘pingo’ da chuva”	- Novos Baianos	(1973)
Faixa 22. “Na pisada”	– Heraldo do Monte	(1998)
Faixa 23. “Malacaxeta”	– Pepeu Gomes	(1978)

- Faixa 24. “Wait till tomorrow” – Jimi Hendrix (1967)
- Faixa 25. “Belo Horizonte” - Pepeu Gomes (1978)
- Faixa 26. Carinhoso – Jacob do Bandolim (?)
- Faixa 27. “Toninho Cerezo” - Pepeu Gomes (1978)
- Faixa 28. “Meu coração” - Pepeu Gomes (1979)
- Faixa 29. “You know what I mean” – Jeff Beck (1976)
- Faixa 30. “Swing por natureza” - Pepeu Gomes (1979)
- Faixa 31. “Parada de Lucas” – Ed Motta (1987)
- Faixa 32. “Arco-íris” - Pepeu Gomes (1979)
- Faixa 33. “Freeway Jam” - Jeff Beck (1976)
- Faixa 34. “Guitarra cigana” - Pepeu Gomes (1979)
- Faixa 35. “The wind cries Mary” - Jimi Hendrix (1967)
- Faixa 36. “Chicana”- Pepeu Gomes (1988)
- Faixa 37. “Oye como vá”- Santana (1970)
- Faixa 38. “Cartagena” – Pepeu Gomes (1989)
- Faixa 39. “Mediterranean sundance” – Al di Meola, Paco de Lucia e John Maclaughtin (1981)