

**UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA**

**A RELEVÂNCIA DO ENSINO DE GUITARRA ELÉTRICA NOS CURSOS DE
GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

MIGUEL ANGELO MACHADO

RIO DE JANEIRO, 2009

**A RELEVÂNCIA DO ENSINO DE GUITARRA ELÉTRICA NOS CURSOS DE
GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

por

Miguel Angelo Machado

Monografia apresentada para conclusão do curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música do Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob a orientação do Professor Luiz Otávio Braga.

Rio de Janeiro, 2009

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus e a toda sua providência, a qual sem ela jamais chagaria aonde cheguei. Agradeço imensamente a professora Mônica Duarte por toda sua atenção e paciência, ao professor Luiz Otávio Braga (Orientador) por todas as suas intervenções, minha esposa Juliana Ferreira que sempre me incentivou a estudar música e aos meus pais que jamais se opuseram à minha decisão de viver da música, especialmente a minha mãe Erenita Matos a qual “inevitavelmente” herdei a vontade de ser professor.

MACHADO, Miguel Angelo. *A relevância do ensino de guitarra nos cursos de graduação em música*. 2009. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística_ Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro

RESUMO

Esta Monografia visa mostrar através de pesquisa histórica e dados coletados de trabalhos acadêmicos, que apesar do Brasil possuir tradição, material de pesquisa, tecnologia e demanda para o estudo da guitarra elétrica, faltam Instituições de Ensino Superior (IES) que abordem o assunto de maneira formal e completa. Mostraremos também que mesmo tardiamente, o estudo da Música Popular (MP) já é abordado no âmbito acadêmico, porém, deixa uma lacuna aos praticantes de música popular que tocam “instrumentos populares” (que não são utilizados no repertório erudito) tal como a guitarra elétrica. Apesar de recente, a requisição dela no meio acadêmico tem sido muito recorrente, o que ajudou bastante no desenvolvimento desta pesquisa que tem como objetivo mostrar a relevância do ensino deste instrumento que, mesmo sendo estigmatizado à gêneros estrangeiros, adquiriu uma linguagem brasileira decorrente de diversas vertentes advindas da MPB e que a tecnologia que o envolve, evoluiu e evolui de maneira exponencial. No entanto, entraves burocráticos e falta de recursos financeiros embargam a implementação deste curso tão almejado por guitarristas e tão importante para a difusão e o desenvolvimento da guitarra elétrica brasileira.

Palavras-chave: Guitarra Elétrica - Tradição - Demanda - Academia

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO.....	1
2.HISTÓRIA DA GUITARRA ELÉTRICA.....	2
2.1.Origem	
2.2. Evolução e modernização	
3.A GUITARRA ELÉTRICA NO BRASIL.....	8
3.1. A importância do rádio na música brasileira	
3.2. Os pioneiros da guitarra elétrica no Brasil	
3.3.1. Tempos Modernos	
3.3.2. Jovem Guarda	
3.3.3. Tropicália	
3.3.4. Pós Tropicalismo e transição	
3.4. Guitarristas da Música Instrumental Brasileira Contemporânea	
4. GUITARRA E TECNOLOGIA	33
5. A MÚSICA POPULAR NA ACADEMIA.....	36
6. A GUITARRA NA ACADEMIA.....	39
6.1. A relevância do curso de guitarra na academia	
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
8. REFERÊNCIAS.....	45

LISTA DE FIGURAS

01. Violão DoBro.....	3
02. Guitarra Gibson ES-150.....	4
03. Guitarra Frying Pan (frigideira).....	4
04. Guitarra Fender Stratocaster.....	6
05. Guitarra Gibson Les Paul.....	7
06. Garoto.....	11
07. Laurindo Almeida e Garoto em 1939.....	12
08. Bola Sete e Dizzy Gillespie.....	15
09. Bola Sete e Carlos Santana.....	15
10. Influências de Santana.....	15
11. Capa do álbum “Concerto Carioca”.....	17
12. Trecho da Partitura de “Concerto Carioca”.....	19
13. Trecho da Partitura de “Suite Brasileira”.....	20
14. Pepeu Gomes.....	28
15. Capa do álbum “Guitarra Brasileira” de Heraldo do Monte.....	32
16. Esquema de ligação entre guitarra, pedais e amplificador.....	35

1. INTRODUÇÃO

Nascida da necessidade do aumento sonoro do violão, a guitarra elétrica surge nos Estados Unidos no início do século XX (Prado, 2007). Com o decorrer de sua evolução, conquista adeptos ao redor do mundo e constrói junto à música brasileira uma tradição desconhecida por muitos, fruto do hibridismo inerente a própria MPB, que se perpetua e evolui até os dias de hoje. Por ter um forte apelo junto ao público jovem e muitas vezes ser associada ao rock, a guitarra elétrica sofreu algumas resistências e preconceitos no Brasil. Porém, a maneira com que os representantes brasileiros deste instrumento contribuíram para sua difusão, abre caminho para muito estudo e pesquisa para aqueles que querem estudar o instrumento de maneira completa.

Entretanto revelaremos que apesar de toda a tradição e material que envolve a guitarra no Brasil e de toda uma demanda voltada para seu estudo, faltam Instituições de Ensino Superior (IES) que ofereçam um curso formal. Na verdade até o ano de 2003 não existia nenhum trabalho que abordasse a relevância da guitarra na academia (Miranda, 2005, citado por Lopes, 2007). Veremos que a guitarra trilha um caminho parecido com o que a Música Popular (MP) trilhou até ter sua devida importância reconhecida no âmbito acadêmico, pois o próprio estudo da MPB figura há pouco mais de dez anos no ensino superior.

Contextualizaremos os problemas desta pesquisa, utilizando os trabalhos acadêmicos de Rogério Borda (2005), Rogério Lopes (2007), Guilherme Augusto Soares de Castro (2007), Eduardo de Lima Visconti (2005), Santuza Cambraia Naves (2000), Leonardo De Marchi (2007), Teresa Mateiro (2007), Marcio Guedes Correa (2007), Marcos Napolitano (2002), Maria Elizabeth Lucas, (1992), além de dados recolhidos em revistas nacionais especializadas em guitarra, assim como sites especializados no assunto.

A metodologia desta pesquisa foi composta por pesquisa bibliográfica, consulta de portais disponibilizados na Internet, além de ter sido aproveitado um trabalho de campo que consistiu em uma entrevista com o então diretor do instituto Villa-Lobos, professor Luiz Otávio Braga, no ano de 2007, registrada em fita K7.

2. A HISTÓRIA DA GUITARRA ELÉTRICA

2.1. Origem

A guitarra elétrica é um instrumento de origem norte-americana, resultante das experiências em torno da necessidade de amplificação do som do violão. Foi nos EUA que nasceram seus principais artistas e a maneira de se tocar o instrumento. Também é importante ressaltar a influência cultural que este país exerce desde o final do século XIX em grande parte do mundo (Prado, 2007, p.42).

Após a Guerra de Secessão e com o fim da escravidão, os negros continuaram sendo discriminados e segregados da sociedade americana. Em torno de suas dificuldades, os afro-americanos construíram uma cultura musical própria, resultante da mistura da cultura africana, com a trazida dos europeus, cuja principal característica era a lamentação. Para acompanhar os cantos e a dança, o violão era o principal instrumento utilizado. Como pouquíssimos negros possuíam acesso às escolas, o aprendizado do instrumento se dava através da observação de outros músicos quando tocavam. Aos poucos foi surgindo uma maneira totalmente diferente da escola europeia de se tocar violão, na qual consistiam: o uso de outras afinações; o uso do polegar em alguns acordes, sem nenhuma conformidade com os padrões e a postura clássica; o uso de alguns arpejos repetindo os dedos, além do uso de dedeiras e palhetas. Enfim, tocavam como podiam – ou como achavam melhor – para “tirar” o som. (Prado, 2007).

Ao final da Primeira Guerra Mundial (1914-18), a Europa encontrava-se bastante arrasada e os EUA bastante fortalecidos, vivendo uma enorme euforia econômica. Por conta disto foram surgindo orquestras populares, que animavam bailes e festas nas quais o violão já era utilizado em danças como two-steps, foxtrot e charleston. Mas o instrumento acústico não conseguia se impor por conta de seu volume relativamente fraco, ficando geralmente restrito a parte rítmica (Prado 2007, p.42).

Nesta época os principais construtores de violão eram Christian Frederick Martin e Orville Gibson (o primeiro a colocar cordas de aço no instrumento, no lugar de tripas de carneiros) (Caesar, 2008).

A eletrificação do violão, já havia começado nas primeiras décadas do século XX, porém, tratava-se de:

(...) um processo de tentativa e erro: inicialmente através de processos mecânicos de amplificação, posteriormente instalando-se pequenos microfones próximos às partes mais ressonantes do instrumento e finalmente através da utilização de captadores magnéticos. (Barsa CD citado por Borda, 2005, p.13).

Na década de 20, foi lançado por John Dopyera o primeiro violão com ressonadores metálicos (figura 1) responsáveis por amplificar acusticamente o som do instrumento, resultando em um timbre estridente e metálico conhecido como violões “National” ou “DoBro¹” (Borda, 2005).



Figura 1: Violão DoBro

http://www.acousticunion.fi/image/dobro_new.jpg

A corrida pelo aperfeiçoamento só cresceu. Empresas de instrumentos musicais, músicos construtores e engenheiros eletrônicos iniciam diversas experiências para a adaptação da tecnologia da captação magnética nos instrumentos de corda. A empresa Rowe-De Armond fabrica os primeiros captadores magnéticos², para serem adaptados à “boca” do violão (Borda, 2005).

2.2. Evolução e Modernização

Um dos grandes contribuidores na evolução do instrumento foi o projetista da fábrica de Orville Gibson, Lloyd Loar, que desenvolveu a tecnologia de captação

1 Com o lançamento deste violão em 1927, nasce a National Resophonic Guitars. No ano seguinte, Dopyera sai da National e funda a DOBRO (o nome vem de DOpyera e BROthers) (Luiz, 2008).

2 “O captador é um dispositivo capaz de transformar as vibrações das cordas em impulsos eletromagnéticos para finalmente terem estes impulsos novamente transformados em som por um amplificador” (Lopes, 2007, p.9).

magnética junto ao violão, culminando nas primeiras guitarras semi-acústicas (figura 2) dos anos 30/40 (Caesar, 2008). Entretanto a nova tecnologia gerava alguns inconvenientes problemas de microfonia, provenientes da vibração do corpo “oco” pelo som amplificado (Lopes, 2007).



Figura 2: Gibson ES-150
(Primeira guitarra semi-acústica em 1935)

http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Gibson_ES-150.png

Buscando a solução do problema, em 1931, George Beauchamp e Adolph Rickembacker desenvolvem os primeiros modelos maciços de guitarra. Na verdade tratava-se de uma guitarra *steel*, feita em um corpo sólido de alumínio, muito utilizada na música havaiana, sendo apelidada de *Frying Pan* (frigideira) (figura 3), em virtude de seu formato redondo, tendo este instrumento grande importância no desenvolvimento das guitarras maciças como conhecemos hoje (Rocha, 2005 e Lopes, 2007).



Figura 3: Frying Pan (frigideira)

<http://www.violao.org/index.php?showtopic=4343&st=20&p=63215&#entry63215>

Enquanto isto, o veterano guitarrista e luthier Les Paul³, experimentando captadores em violões tal qual Lloyd Loar e inspirado na invenção do violino maciço de Thomas Edison, constrói nas dependências da fábrica Epiphone a célebre guitarra “Log” (Tora), tratando-se da primeira guitarra maciça. Nasce então, em 1941, a primeira guitarra elétrica verdadeira na história. (Denyer, 1982 citado por Lopes, 2007).

Ainda no ano de 1941, o técnico em consertar rádios Leo Fender, juntamente com o ex-empregado de Rickembaker, “Doc” Kauffman, começam a produzir uma série de amplificadores e *steel guitar* (instrumento semelhante à guitarra havaiana *frying pan*). Em seguida, Leo projeta um novo tipo de captador, que ao experimentar em uma guitarra maciça, passou a ser procurado por diversos músicos. Ao romper com seu sócio, ele monta sua própria empresa, a “Fender Electric Instrument Company”. Em 1948 surge o primeiro modelo maciço das guitarras “Fender”, batizado de “Broadcaster”, “logo depois rebatizada de “Telecaster” e com inovações singulares como: “(...) braço desmontável, *headstock* com as cordas viradas para um lado só, dois captadores de bobina simples e um som cristalino.” (Lopes, 2007 p.12). Em 1954, Fender lança a revolucionária “Stratocaster”(figura 4), tratando-se de um modelo que oferecia conforto nas notas mais agudas, uma alavanca de trêmolo⁴ muito melhor aos da época e três captadores de bobinas simples munidos de uma chave com cinco posições⁵. Este modelo permanece praticamente inalterado desde sua criação, tornando-se referência de *design* para diversos fabricantes posteriores (Borda, 2005 e Lopes, 2007), sendo uma das mais utilizadas entre diversos guitarristas.

³ Lês Paul não só criou a primeira guitarra elétrica maciça, como também teve grande importância na criação de recursos tecnológicos de áudio, tal qual a gravação em multipistas e os efeitos eletrônicos de delay, reverb, phasing, além de ser criador do primeiro baixo elétrico (Matters, 2007 citado por Lopes, 2007). Morreu em agosto de 2009.

⁴ Trata-se de um mecanismo conjunto de molas, rastilho e cavalete do instrumento que permite a deflexão conjunta de todas as cordas, quando pressionada a alavanca propriamente dita, diminuindo a tensão das cordas. (Denyer, 1982 citado por Lopes, 2007).

⁵ Possibilitando a reprodução de uma diversidade de timbres do instrumento (Borda, 2005).



Figura 4: Fender Stratocaster

http://www.sonicftp.com/news/images/fender_blackie_vertical.jpg

Com o estrondoso sucesso da Broadcaster, a Gibson⁶, que em 1941 havia repudiado e até mesmo ridicularizando o protótipo de guitarras maciças de Lês Paul (Rocha, 2005 e Huh, 2008), recorreu de sua própria decisão e em 1950 assinou um contrato com o músico no qual receberia “royalty’s” por cada guitarra que levasse seu nome. Mesmo assim, a Gibson (tendo seu já famoso nome a zelar) resolve lançar as guitarras de Lês Paul, com somente o nome do artista. Porém, ao verem o enorme sucesso, resolveram incluir o nome da empresa junto com o do guitarrista (figura 5) (Denyer, 1982 citado por Lopes, 2007).

O projeto de Lês Paul, agora junto à Gibson, era bem audacioso. Com um corpo sólido e bastante pesado, lembrando um pouco seus já consagrados modelos semi-acústicos, possuía a frente abaloada e oferecia uma sustentação natural nas notas de até 20 segundos (Lopes, 2007 e Huh, 2008).

⁶ Mesmo com a morte de seu fundador (Orville Gibson) em 1918, a fábrica continuou contribuindo na evolução da guitarra elétrica, sendo desde então um dos principais fabricantes de guitarra ao lado da Fender.



Figura 5: Gibson Les Paul

http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:1959_Gibson_Les_Paul.png

Uma importante inovação da Gibson foi lançada em 1955 pelo engenheiro Seth Lover, quando desenvolveu os captadores de bobina dupla, chamados de “Humbuckers⁷”, responsáveis por eliminarem a interferência de radiação eletromagnética que causam ruídos, ou zumbidos, muito comuns em captadores de bobina simples (Denyer, 1982 citado por Lopes, 2007). Desde então, todos os modelos da Gibson são munidos destes captadores.

“Pode-se afirmar que Gibson e Fender são padrões, verdadeiros paradigmas, na construção de guitarras elétricas, sobretudo nos anos 50, praticamente inalterados desde então.” (Lopes, 2007, p.13). Podemos notar que a partir daí, as guitarras construídas por outros fabricantes, possuem influência destes dois grandes nomes, seja em tecnologia ou *design* (quando não, em ambas), em suas guitarras.

“O advento da guitarra elétrica faz surgir todo um aparato de recursos expressivos como a alavanca de trêmolo, a distorção do som, a modificação do envelope sonoro e uma infinidade de recursos de produção de ruído” (Lopes, 2007, p.16), fazendo da guitarra elétrica um instrumento de características próprias e maneira de tocar totalmente diferente da do violão (mesmo os elétricos). Com tanta inovação tecnológica aliada ao instrumento, o som produzido pela vibração das cordas passou a ser

⁷ Hum = ruído e Buck= cancela

completamente diferente do reproduzido pelos auto-falantes dos amplificadores, fazendo com que o guitarrista não mais se preocupasse somente com a técnica do instrumento, mas também com a miscelânea de timbres que seus aliados (componentes eletrônicos), lhe podem oferecer.

3. A GUITARRA ELÉTRICA NO BRASIL

3.1. A importância do rádio na música brasileira

Antes de falarmos da guitarra elétrica no Brasil, temos que começar falando da chamada “época de ouro” da música brasileira, situada entre os anos de 1927 e 1946. O rádio, sem dúvida, foi um dos principais protagonistas na difusão da canção popular brasileira. Seu surgimento ocorre na década de 20, quando começam as primeiras experiências de transmissão. Na década seguinte, com o surgimento dos aparelhos valvulados, o governo percebe tamanha importância deste veículo de comunicação junto à classe trabalhadora e o define como um “serviço de interesse nacional e de finalidade educativa”, sendo capaz de alcançar os pontos mais longínquos do país, onde a escola e a imprensa são escassos. (Nobre, 1998 citado por Borda, 2005).

Com o apoio do governo e de empresas, a radiodifusão cresceu tanto que começou a gerar emprego para diversos artistas. Cantores, compositores, arranjadores e instrumentistas desta época foram responsáveis pela criação de um mercado de execução e produção musical de singular qualidade técnica e artística, dando origem à chamada “época de ouro” da música brasileira, onde podemos destacar “(...) o surgimento de compositores como Ary Barroso, Noel Rosa, Assis Valente; arranjadores como Pixinguinha e Radamés Gnattali e instrumentistas situados em um meio termo entre a música erudita e a popular” (Borda, 2005 p.27).

3.2. Os pioneiros da guitarra elétrica no Brasil

Assim como nos EUA, a necessidade de aumento do volume sonoro do violão era iminente. Com o surgimento do rádio e da chamada “época de ouro” na década de 20, esta necessidade torna-se maior, pois o violão era componente de diversas formações instrumentais na música brasileira. Segundo Borda (2005 p.26), em 1927, chegam ao país o sistema elétrico de gravação fonográfica e o microfone, começando a existir a possibilidade de amplificação do violão. Porém, após a Segunda Guerra (1939-45), a influência cultural norte-americana intensificou-se no país com a chamada “política da boa vizinhança”, do então presidente dos EUA Franklin Roosevelt, promovendo o “intercambio cultural” entre seu país e os demais latino-americanos, dentre os quais está o Brasil. Neste período chegam ao país as experiências e inovações tecnológicas que envolviam o violão, vindas dos EUA. Lopes (2007) ilustra a diferença entre violão elétrico e guitarra elétrica ao afirmar que:

A guitarra elétrica no Brasil começa com uma adaptação. O termo “violão elétrico” utilizado para o instrumento é, de certa forma, auto-explicativo: o nome poderia ser utilizado tanto no caso de uma adaptação rudimentar de um microfone ou captador acoplado a um violão (Menezes, 2007) como em instrumentos que são facilmente identificados como guitarras semi-acústicas. Os pioneiros do instrumento, durante a chamada “Era de Ouro do Rádio” (1927-1946) tinham uma ampla vivência com instrumentos de cordas trasteadas, entre eles o violão (Lopes, 2007 p.17).

Juntamente com as inovações, surgem os principais precursores na utilização do violão elétrico e da guitarra elétrica no Brasil a produzirem a sua música. Foram eles: Pereira Filho (1914-1986), Garoto (Aníbal Augusto Sardinha, 1915-1955), Laurindo de Almeida (1917-1995), Betinho (Alberto Borges de Barros, 1918), Poly (Ângelo Apollonio, 1920-1985), José Menezes (1921) e Bola Sete (Djalma de Andrade, 1923-1987), entre outros.

Segundo José Menezes (2003), Pereira Filho foi o pioneiro na utilização do violão elétrico nas rádios brasileiras. Também atuou na Orquestra de Napoleão Tavares

entre 1932 e 1940, além de ter tocado em diversos bailes com seu próprio grupo entre 1941 até a década de 50 (Borda, 2005).

Garoto, logo que chegou ao Rio de Janeiro em 1938, para tocar na Rádio Mayrink Veiga, formou um duo com Laurindo de Almeida, batizado de “a dupla de ritmo sincopado” e o grupo Cordas Quentes. Segundo o portal BrazilianMusic.com⁸, (2008) este duo participou de várias sessões de gravação para Henricão, Carmen Costa, Jararaca e Zé Formiga, Alvarenga e Ranchinho, Dorival Caymmi, Ary Barroso e Carmen Miranda, para citar alguns. Com Carmen Miranda, Garoto pôde exportar seu talento aos EUA, quando em 1939 aceitou o convite da Pequena Notável para acompanhá-la em sua turnê.

Enquanto uma platéia ia ao seu show para descobrir o que é que a baiana tem de diferente das outras mulheres, outro público, adepto do jazz, ia prestigiar o jovem virtuoso das seis cordas que não somente acompanhava Carmen. Além de sua habilidade no instrumento, o músico possuía um estilo muito pessoal de interpretar as Marchas e Sambas que Carmen cantava. Era o bastante para projetá-lo e torná-lo uma atração à parte do espetáculo de Carmen. Com tamanha notoriedade, Garoto sempre se apresentava sozinho após os shows da cantora, para uma platéia ávida por entender e assimilar a concepção musical que apresentara ao mundo da música. Desta platéia nomes como Duke Ellington e Art Tatum, entre outros, figuravam como espectadores assíduos (BrazilianMusic.com, 2008).

Com sua maneira de interpretar o Samba e o Choro ao violão e de compor, Garoto deu novo rumo à MPB, influenciando alguns dos maiores nomes da nova geração, indicando o caminho que levou alguns anos depois à chamada Bossa Nova (BrazilianMusic.com 2008).

⁸ <http://www.brazilianmusic.com/garoto/indexp.html>



Figura 6: Garoto

<http://sovacodecobra.ig.com.br/2007/11/page/2/>

Além de ter deixado a melhor impressão possível de seu vasto talento junto aos norte-americanos, Garoto trouxe de lá, segundo o portal Sovaco de Cobra⁹, (2008) um aparelho controlador de som (figura 6), que mais parece com um ressonador elétrico ligado a um amplificador. Segundo o mesmo site, o músico, no ano de 1953, já usava a guitarra elétrica na gravação da canção “Felicidade”, interpretada por Orlando Silva e apresentada no programa Gessy.

Laurindo de Almeida foi parceiro de Garoto nos anos 30 e 40, com quem compôs choros e valsas. Quando se mudou para o Rio de Janeiro em 1935 passou a trabalhar no Cassino da Urca e na Rádio Mayrink Veiga. Com a proibição do jogo no Brasil, Laurindo, que era considerado um dos melhores violonistas do país, teve que exportar sua arte para os EUA quando em 1947 mudou-se para lá, onde tocou em orquestras, filmes, shows e consolidou uma respeitável carreira solo, tendo grande importância ao introduzir o violão brasileiro, com todas as suas características, ao mundo do jazz norte-americano. Além de exímio instrumentista, teve grande

⁹ <http://www.sovacodecobra.com.br/wp-content/garotolaurindo.jpg>

reconhecimento como compositor e arranjador, ganhando seis prêmios Grammy, além de uma série de outras premiações da indústria fonográfica e cinematográfica norte-americana. Laurindo foi um dos violonistas brasileiros mais conhecidos nos EUA e praticamente desconhecido no Brasil (Portal Clique Music, 2008).



Figura 7: Laurindo Almeida e Garoto ao vivo na Rádio Mayrink Veiga em 1939
<http://www.sovacodecobra.com.br/wp-content/garotolaurindo.jpg>

Betinho (Alberto Borges de Barros) era filho de Josué de Barros, o descobridor de Carmen Miranda. Além de ter atuado como guitarrista em diversas orquestras, tocou nas orquestras dos cassinos da Urca e de Icaraí. “Betinho provavelmente foi o primeiro guitarrista a gravar um *rock* no Brasil¹⁰” (Senhor F, 2003 citado por Borda, 2005 p.30).

Angelo Apolônio (ou simplesmente Poly) começou sua carreira nos anos 30, acompanhando cantores e integrando regionais¹¹ como violonista e solista de cavaquinho. Possuía proficiência em quase todos os instrumentos de cordas trasteadas e é considerado por José Menezes (2003, citado por Borda, 2007) o “Papa” da guitarra havaiana no Brasil, por ter sido o pioneiro e por ser o principal representante de sua arte no país. Poly também atuou em parcerias com Garoto, tocando no Cassino Copacabana

¹⁰ Trata-se da composição em parceria com Heitor Carillo, Enrolando Rock, que fez parte da trilha sonora do filme *Absolutamente Certo* de 1957 (Portal Adoro Cinema, 2008).

¹¹ Grupo que evoluiu dos trios de choro (flauta, viola e cavaquinho), existentes desde o final do século XIX. A provável origem do nome se deu devido à caracterização com roupas folclóricas que alguns grupos utilizavam em apresentações na Capital Federal (RJ) dos anos 20 (Portal Agenda do Samba Choro, 2008).

e nas rádios Clube do Brasil e Mayrink Veiga e ajudou a projetar Cauby Peixoto e Wilson Miranda. O músico teve composições gravadas por diversos artistas de renome internacional, dentre eles: Trio Los Panchos, Teddy Reno e o “Pai” da guitarra elétrica maciça Lês Paul (Hepner, 1997 citado por Borda, 2005).

No Currículo de José Menezes consta a gravação da composição de Villa-Lobos “Introdução aos Choros” de 1929, para violão e orquestra, na qual havia a informação na grade: “Violão (com microfone) (guitarra)”. José Menezes (2003, citado por Borda, 2007), conta que gravou a obra na década de 50, juntamente com a orquestra da Rádio Nacional, sob a batuta de Léo Perachi, durante os Festivais GE. Ele conta que apesar de não ter usado um violão elétrico, utilizou um recurso muito simples e muito utilizado na época: “aproximar ou afastar os microfones dos instrumentos de destaque e de segundo plano” (Menezes, 2003 citado por Borda, 2007 p.27). Antes de ir para Rádio Nacional, o músico tocara no regional da Rádio Mayrink Veiga, onde conheceu Laurindo de Almeida, que o apresentou a Garoto, e que por sua vez, o levara para a Rádio Nacional para compor seus regionais e orquestras. É justamente na Nacional, que Menezes conhece Radamés Gnattali, fazendo parte de sua orquestra, como seu principal guitarrista. Menezes possui um estilo altamente virtuosístico dentro da música nordestina, do choro e do jazz. O músico é um personagem de grande relevância para a história da guitarra brasileira, atuando profissionalmente desde os anos 30 até hoje, passando por diversos estilos e modificações tecnológicas (Borda, 2005).

Bola Sete, na década de 40, figurou junto com José Menezes e Garoto na Rádio Nacional, tocando na Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali. No final da mesma década, conheceu Dolores Duran com quem atuou no cenário boêmio carioca, em casas como Drink e Vogue¹². Nos anos 50, com seu próprio grupo, realizou turnês em

¹² Boates famosas e bastante freqüentadas, nos anos 40 e 50, por boêmios, localizadas em Copacabana (Saraiva, 2007).

diversos países da América do Sul, além de ter se apresentado em hotéis e clubes da Espanha e Itália. Em 1959, mudou-se para os EUA, onde estabeleceu uma sólida carreira de violonista e guitarrista. Em 1962 participou do histórico Festival de Bossa Nova no Carnegie Hall em Nova York. Gravou dezenas de discos com os mais diversos ícones do jazz, dentre eles o trompetista Dizzy Gillespie, com quem participou em 1962 do Festival de Jazz de Monterey (*Monterey Jazz Festival*) (figura 8), além de ter participado do álbum “Ultimate Dizzy Gillespie” na gravação “Chega de Saudade”. Mudando-se para São Francisco, Bola Sete passa a integrar o trio do pianista Vince Guaraldi, gravando quatro álbuns¹³. Com esta união, ambos ganharam expressiva popularidade em suas respectivas carreiras. Em 1966, o músico torna a participar do Festival de Jazz de Monterey, contando com os brasileiros Tião Neto e Chico Batera, ganhando ótima repercussão (Neder, 2008). Bola Sete adquiriu tanta notoriedade no cenário musical, que ganhou admiração do guitarrista mexicano Carlos Santana (figura 9), onde ele afirma no site oficial de Bola Sete que o músico “(...) é tão importante quanto Hendrix e Segóvia, em seu bom senso, sabedoria, alma e emoção¹⁴” (Portal Bola Sete, 2008)¹⁵. Santana ratifica sua frase com o lançamento do vídeo de 1994 “Influences¹⁶” (figura 10), onde Bola Sete figura ao lado de Wes Montgomery e Gabor Szabo como influenciadores deste lendário guitarrista mexicano.

¹³ “Vince e Bola” de 1963, “From All Sides” do mesmo ano e o “Live at El Matador” de 1966. Há ainda o álbum “Jazz Casual: Paul Winter/Bola Sete & Vince Guaraldi” que foi lançado em 2001, pela “Koch Records” (Portal Bola Sete, 2008).

¹⁴ “Bola Sete is as significant as Jimi Hendrix and Segovia, in the sense of having wisdom, knowledge, soul and passion.”

¹⁵ Site oficial de Bola Sete: <http://www.bolasete.com/index.php>

¹⁶ Compilação de vários vídeos e depoimentos (dentre eles, alguns amadores e informais), mostrando a influência e impacto de cada músico na carreira, no modo de compor de Carlos Santana, segundo ele próprio (Portal Santana, 2008)



Figura 8: Bola Sete e Dizzy Gillespie no Festival de Jazz de Monterey

<http://www.bolasete.com/media/images/photos/dizzy4.jpg>



Figura 9: Bola Sete e Carlos Santana

http://www.bolasete.com/media/images/photos/santana_bola_mid80s.jpg

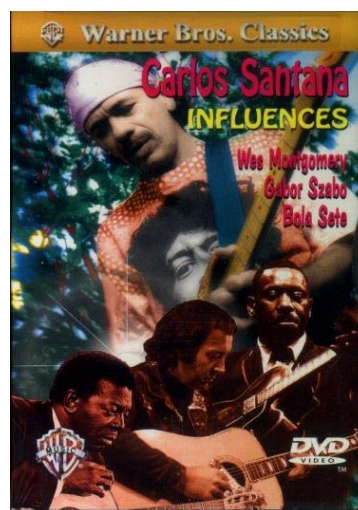


Figura10: Influências de Santana

<http://www.santana.com/frameset2.html>

Através destas breves biografias, podemos constatar que a história da guitarra elétrica no Brasil é representada por precursores de tradição multinstrumentista de cordas trasteadas. Tais músicos atuavam em cassinos, emissoras de rádio e televisão e em sua grande maioria, possuía proficiência técnica em pelo menos dois instrumentos de cordas com trastes como: banjo, bandolim, cavaquinho, violão, violão tenor, viola caipira, guitarra elétrica e guitarra havaiana. Nesta época a guitarra elétrica estava demarcando seu espaço de atuação. Com tamanha versatilidade de seus usuários e suas respectivas capacidades de mesclarem técnicas de diversos instrumentos, a guitarra elétrica no Brasil adquiriu um repertório e uma técnica própria de ser abordada, fruto de uma tradição multinstrumentista de cordas dedilhada, digna de ter seu espaço para estudo e pesquisa.

No que diz respeito à difusão da guitarra elétrica, não podemos deixar de mencionar o importante legado que o maestro Radamés Gnattali (1906 – 1988) deixou na música brasileira. Segundo Correa, (2007) além de instrumentista, compositor e arranjador de música popular e compositor de trilhas sonoras para cinema e televisão, Gnattali possui grande importância como compositor de música de concerto. Porém, em suas orquestrações, o maestro optava por instrumentos¹⁷ pouco convencionais do gênero, tipicamente presentes na música popular urbana (resultante de sua vivência como arranjador de música popular desde a década de 30). Dentre estas obras destacamos o Concerto Carioca nº 1 (figura 11), em que a guitarra elétrica é utilizada como instrumento solista (Correa, 2007). Mendonça (2006 citado por Lopes, 2007), afirma que possivelmente Gnattali tenha sido o primeiro compositor erudito no mundo a escrever para o instrumento, embora tal fato não tenha sido devidamente reconhecido.

¹⁷ Sua escolha por tais instrumentos se dá em cerca de 10 % de sua obra erudita, o que representa mais de quarenta obras do gênero.



Figura 11: Capa do álbum “Concerto Carioca”.

Baseando-nos na capa deste álbum, constatamos que o instrumento solista está creditado ao violão, cujo intérprete é José Menezes. Tomando como referência a partitura original da peça, encontramos a informação “violão elétrico” (figura 12). Porém, Correa (2007) sustenta a hipótese de que Gnattali, ao optar por um instrumento eletroacústico, quis abrir mão da sonoridade clássica do instrumento acústico em detrimento de uma escolha estética e timbrística. Caso contrário, se de fato quisesse resolver o problema de projeção sonora existente no instrumento, teria optado por microfonar o violão, preservando assim seu timbre original. Embora a partitura (figura 12) seja dedicada a Laurindo de Almeida na data de 1950, sua gravação foi realizada por José Menezes após uma década. E é justamente Menezes que confirma a hipótese de Correa (2007) quando diz que:

Nessa época a guitarra elétrica era chamada de violão elétrico sabe? Não se diferenciava muito esses dois instrumentos. Eu usei uma guitarra da marca Gibson modelo Lês Paul para gravar esse concerto. ...é preciso ser violonista para se tocar esse concerto. Se não se tem técnica de violão erudito, não se toca essa obra. Como eu possuo as duas escolas (Mão direita de violão erudito e técnica de palheta) toquei a guitarra elétrica com a técnica do violão. O Radamés escreveu pensando em violão, mas pede que se use uma guitarra para executá-lo (Menezes, 2005, citado por Correa, 2007, p.79).

Amparado no depoimento de Menezes, não nos resta dúvida de que Gnattali, de fato, escreveu Concerto Carioca para guitarra elétrica como instrumento solista, colaborando de forma, até então, inédita na difusão da guitarra na música brasileira. Porém, Gnattali não se ateve a apenas a esta obra. Nas peças Brasileira nº 7, Brasileira nº 9, Concerto Carioca nº 3, Devaneio, Fantasia Brasileira nº 1, Monotonia, Moto Continuo nº 1, Sonatina Coreográfica, Uma Rosa Para Pixinguinha e Suíte Brasileira, o maestro explicitamente indica o instrumento elétrico em suas partituras, conforme exemplo da figura 13 da peça “Suíte Brasileira” de 1954 (Portal Radamés Gnattali, 2008)¹⁸.

¹⁸ <http://www.radamesgnattali.com.br/site/default.htm>



Figura 12: Abaixo de “Concerto Carioca” consta as informações: “para piano, violão elétrico e orquestra” (Correa, 2007 p.50)

N.º _____
 AUTORIA: RAMOS GNATTALE
 INTERPRETE: ORQUESTRA
 PROGRAMA: _____

SUITE BRASILEIRA
 (NOME DA MÚSICA)
 DANÇAS

GÊNERO: SUITE
 DURAÇÃO: _____
 TOM: _____
 DATA: Rio. 1954.

Para: Piano, Guitarras Elétricas, C. Baixo e Bateria (solistas)
com ORQUESTRA

I - INVOCÇÃO A XANGÔ	= 114	compassos
II - TOADA	= 92	"
III - CHÔRO	= 123	"
IV - SAMBA-CANÇÃO	= 94	"
V - BAIÃO	= 121	"
VI - MARCHA	= 100	"
	<u>644</u>	"

ORQUESTRADOR: _____
 R. N. 199 - 500 C. - B-55

P.5611

PARTECIPAR COPIADA DA ORIGINAL
 DO MESTRE RAMOS GNATTALE
 DELS INSTRUMENTOS CALA BEIR
 27/6/69

Figura 13: Ao contrário de Concerto Carioca, não resta dúvida de que a guitarra é o instrumento a ser utilizado.

3.3.1. Tempos Modernos (1945-1969)

Ao final da “Era Vargas” em 1945, o Brasil começou a viver o sonho da modernidade (muito influenciado pelo estilo norte-americano de viver), a euforia do pós-guerra e os anos de mandato de Juscelino Kubitschek, que foram marcados por um grande desenvolvimento econômico e notável estabilidade política. Brasília começa a sair do papel e uma nova arquitetura urbana começa a surgir em decorrência do crescente surto imobiliário. Com sua crescente reserva econômica, o Brasil começou a importar produtos culturais estrangeiros, além de um pesado investimento em

maquinaria e avanços tecnológicos para a instauração de um mercado interno mais forte (Borda, 2005).

O Rio e Janeiro do final dos anos 50, mesmo na iminência de não ser mais a Capital Federal, conseguiu elevar ainda mais sua notoriedade com o surgimento da Bossa Nova. O estilo de vida urbano aliado a exuberante beleza natural carioca, onde prédios de apartamentos convivem harmoniosamente com a natureza e o mar, construíram a imagem da “cidade maravilhosa” como a vitrina cultural do país (Gava, 2002 citado por Borda, 2005).

A Bossa Nova era a verdadeira imagem do período que o Brasil atravessava no início da década de 60. Fundia elementos do jazz com o samba urbano e aos poucos, foi inserindo a guitarra elétrica em suas vertentes mais jazzísticas, fazendo com que o instrumento, antes mesmo de se tornar um ícone do rock, se difundisse e ganhasse mais adeptos, figurando nos clubes de jazz e nas “*jam sessions*” que aconteciam em diversas boates cariocas. (Borda, 2005). Embora o gênero fosse muito mais ligado ao violão que a guitarra, Lopes (2007) nos lembra que um dos discos que mais influenciou aquela geração de músicos da zona sul carioca foi “Julie Is Her Name”, com a emblemática canção “Cry Me A River” na voz da cantora Julie London acompanhada pelo guitarrista de jazz Barney Kessel (Castro, 1990). Durval Ferreira foi outro guitarrista de relevância a inserir-se no gênero, onde formou uma importante parceria com o gaitista e compositor carioca Mauricio Einhorn de onde surgiram canções como “Tristeza De Nós Dois”, “Diagonal”, “Estamos Aí” e “Batida Diferente”, tendo as duas últimas gravações na voz de Leny Andrade, com quem atuou como guitarrista em sua banda no início dos anos 60. O músico também gravou com Tamba Trio e grupo Os Gatos, além de ter

integrado os conjuntos de Ed Lincoln e Sergio Mendes, com quem foi à Nova York em 1962 participar da noite de bossa nova do Carnegie Hall. (Clique Musical¹⁹, 2008).

3.3.2. Jovem Guarda

Surgindo nos EUA em meados dos anos 50²⁰, o *rock* começa a ter maior repercussão na “terra do samba”, através de programas de rádio e TV que o divulgavam²¹ e com as primeiras gravações nas vozes de Cely Campello (com a canção “Estúpido Cupido”), Carlos Gonzaga (com a canção “Diana”, versão brasileira da música de Paul Anka), Sérgio Murilo (com “Marcianita” e “Broto Legal”), Tony Campello (irmão de Cely), Demétrius, Albert e Meire Pavão (Clique Musical, 2008). O fenômeno deste gênero estrangeiro abre precedente para a Jovem Guarda, que tem como maior ícone o cantor Roberto Carlos, graças ao programa de TV que comandava em 1966, com grande índice de audiência (chamado Jovem Guarda²²), ao lado de Erasmo Carlos e Wanderléa (Araújo, 2006 citado por Lopes, 2007). Entravam em cena as guitarras elétricas (incorporadas de vez à música brasileira mais típica pelo movimento seguinte, a Tropicália), a idéia de uma música exclusivamente jovem com signos jovens (mais até do que na bossa nova) e toda uma constelação de artistas como Wanderley Cardoso, Jerry Adriani, Eduardo Araújo, Martinha, Ed Wilson, Waldirene (*A Garota do Roberto*), Leno & Lílían, Deny e Dino, Bobby Di Carlo e grupos como Golden Boys, Renato & Seus Blue Caps, Os Incríveis, Os Vips e tantos outros. O programa de TV

¹⁹ http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=11

²⁰ Em 1954, Elvis Presley grava as canções “*That’s all Right*” e “*Blue Moon*”. No mesmo ano, Bill Haley grava a canção “*Rock aound the Clock*”. Segundo Senhor F (2003, citado por Borda, 2005), estas duas ocasiões marcam o nascimento do *rock*.

²¹ Programas como “Hoje É Dia de Rock” (de Jair de Taumaturgo, na Rádio Mayrink Veiga carioca), “Clube do Rock” (de Carlos Imperial, na TV-Rio) e “Crush em Hi-Fi” (na TV Record, de São Paulo), ajudaram na difusão do gênero (CliqueMusic, 2008).

²² Segundo o portal Clique Musical (2008), o nome do movimento foi descontextualizado pelo publicitário Carlito Maia, da frase: “O futuro pertence à jovem guarda porque a velha está ultrapassada.”, do então líder soviético Vladimir Lênin.

acabou em 1969, mas a estética da Jovem Guarda nunca deixou de estar presente na música brasileira feita a partir da década de 70 (Clique Musical, 2009), contribuindo bastante para o crescimento do rock no Brasil.

Quando se pensa em rock, logo nos é remetido à guitarra elétrica como instrumento de maior notoriedade. Como se tratava de um gênero de origem norte-americana (assim como seu principal instrumento), uma série de conflitos ideológicos liderados por artistas e intelectuais ligados ao Centro Popular de Cultura (CPC²³) começaram a surgir, tal como a questão de “defender a música brasileira contra invasão da cultura norte-americana”, culminando em 17 de julho de 1967, na histórica passeata da “MPB contra as guitarras elétricas”, contando com manifestante como Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, MPB 4, Gilberto Gil, Chico Buarque, Nara Leão e Caetano Veloso (Borda, 2005). Segundo De Marchi (2007), no fundo de todo esse embate entre MPB e Rock estava o interesse da TV Record, que além de promover o programa apresentado por Roberto Carlos, promovia também o programa de divulgação da então “genuína música nacional” intitulado “O Fino da Bossa”, que em 1967²⁴ mudou de nome para Frente Única da MPB (apresentado por Elis Regina), onde os dois artistas se atacavam em seus respectivos horários, aumentando cada vez mais a audiência da emissora. Além dos dois programas, a Record também promovia os principais Festivais da Canção. De Marchi (2007) afirma que a então “Marcha contra as guitarras” foi tanto uma demonstração pública dos artistas engajados do CPC contra aquilo que consideravam influência imperialista na cultura brasileira quanto uma forma de

²³ Criado em 1961 no Rio de Janeiro, ligado à União Nacional de Estudantes - UNE, reúne artistas de distintas procedências: teatro, música, cinema, literatura, artes plásticas etc. O eixo do projeto do CPC se define pela tentativa de construção de uma "cultura nacional, popular e democrática", por meio da conscientização das classes populares (Portal Itaú Cultural, 2009).

Portal Itaú cultural:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_v_erbete=3752

²⁴ Época da “Marcha Contra as Guitarras Elétricas”

propaganda pensada pelo empresário Paulo Machado de Carvalho, diretor da TV Record, para atrair atenção do público sobre o novo programa de MPB (Frente Única da Música Popular Brasileira) do canal.

No entanto, apesar de toda essa balbúrdia contra o instrumento elétrico de cordas, nos anos subsequentes ele teve grande relevância nos gêneros que ditariam a moda do final da década de sessenta e dos anos setenta.

3.3.3. Tropicália

A tropicália ou Tropicalismo, segundo Napolitano (2001), representou a passagem de uma cultura política de matriz romântica para uma cultura consumista. O mais interessante é como a indústria cultural “soube” dialogar com esses artistas com o oportunismo esperável, veiculando as propostas mais experimentais já realizadas na indústria fonográfica brasileira de massa. O movimento tropicalista permitiu uma aglutinação de uma demanda de consumo predominantemente jovem, que já existia em muitos países ocidentais desde o início dos anos 60. O movimento valoriza a tradição musical nacional, embora faça um recorte diferente desses elementos a serem utilizados. “A concepção tropicalista de “riqueza cultural” abrange desde o rock aos ritmos regionais já consagrados, e mostra-se flexível o suficiente para incluir o *kitsch*²⁵ como um item a mais do tesouro nacional.” (Naves, 2000). O movimento artístico, que deve seu nome a uma obra de Hélio Oiticica Lima²⁶ (1996, citado por Lopes 2007), ganhou tanto o respeito de João Gilberto e Luiz Gonzaga quanto os dos representantes da Jovem Guarda (Lopes, 2007). A sofisticação do estilo aparece no processo de elaboração das músicas, nas *performances*, nas capas dos LP's e nos meticulosos arranjos (Naves,

²⁵ Termo de origem alemã, que em uma definição sucinta para o português significa “brega”.

²⁶ Artista Plástico natural do Rio de Janeiro reconhecido internacionalmente por sua obra experimental e inovadora (Portal São Francisco, 2009)

Portal São Francisco: <http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/helio-oiticia/helio-oiticia-1.php>

2000). Os tropicalistas realizam um sincretismo entre vários gêneros musicais dando origem a uma MPB que teve grande repercussão nos anos setenta e que como diz Napolitano (2002), nesta época o estatuto da canção que dela emergiu, deixou de ser uma busca de identidade e coerência estética rigorosa e unívoca. As canções de MPB passaram a surgir dotadas de hibridismo e portadoras de elementos estéticos de diversas naturezas em sua estrutura poética e musical. Exemplo disto são os arranjos que interferiram nas estruturas musicais. Guitarras elétricas provenientes do rock passam a conviver com a sonoridade *kitsch* dos violinos e com o berimbau da música regionalista (Naves, 2000). O mesmo instrumento elétrico, vítima de um protesto em 1967, incorpora-se à cena tropicalista e torna-se símbolo do movimento cultural, contribuindo na composição do espetáculo de roupas coloridas, cabelos encaracolados e apresentação cênica movimentada e parodística (Ribeiro, 1998, citado por Naves, 2000).

Artistas que marcharam contra a guitarra, agora se rendem à sua estética como no caso de Gilberto Gil, que foi premiado por “Domingo no Parque” com o melhor arranjo, além de ter ganho o segundo lugar no III Festival da MPB, acompanhado pelas guitarras elétricas de Sérgio Dias. Gil confessa ter sido influenciado pelo álbum *Sargent Pepper’s* dos Beatles na concepção do arranjo de sua canção premiada (Borda, 2005).

O Tropicalismo trouxe alguns guitarristas de notável talento, como é o caso de Sérgio Dias e Lanny Gordin. Sérgio Dias, além de exímio músico influenciado por Beatles, ao lado de seu irmão Cláudio Dias, construiu e desenvolveu pedais de efeitos e amplificadores que contribuíram decisivamente em sua identidade sonora (Paiva, 2007 citado por Visconti, 2008). Dias começou cedo no cenário musical, com apenas 16 anos em 1966, integrando Os Mutantes ao lado de Arnaldo Batista e Rita Lee. Em 1968 ganhou o prêmio de melhor Trilha no festival de Cannes com “As Amorasas” e em 1972-73 foi eleito o melhor guitarrista pela revista internacional Rolling Stone. Em

1980, após a dissolução dos Mutantes, mudou-se para Nova York a convite de Eddie Oxford²⁷ para gravar seu primeiro disco solo, "Sergio Dias". Sempre atuando como guitarrista, chegou a tocar ao lado de figuras como Gil Evans, John McLaughlin, Ravi Shankar, Eumir Deodato, Airto Moreira e Flora Purim (Revista Guitar Class, 2001). Recentemente, Dias retomou Os Mutantes com o comando de Zélia Duncan nos vocais.

Lanny Gordin é considerado por muitos músicos como o *Guitar Hero* da Tropicália. Antes de ter completado vinte anos de idade no final da década de 60, já era considerado o melhor guitarrista do país, gravando clássicos álbuns como Expresso 2222, de Gilberto Gil e o célebre "Disco Branco" de Caetano Veloso. Lanny também gravou posteriormente com Rita Lee, Tim Maia, Jair Rodrigues, Hermeto Pascoal, Erasmo Carlos, Eduardo Araújo, Gal Costa e Elis Regina. Era tão requisitado que na época recebia uma tabela²⁸ diferenciada dos outros músicos (K Shima, 2002). O depoimento de Jards Macalé (2003, citado por Borda, 2005, p.40) ilustra bem o talento do guitarrista:

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

3.3.4. Pós Tropicalismo e transição

Seguindo um pouco do discurso de que a guitarra elétrica é um instrumento de linguagem roqueira, ainda mais no final dos anos 60 em que o guitarrista norte-americano Jimi Hendrix²⁹ apresentou ao mundo uma maneira até então inédita de se

²⁷ Produtor, engenheiro de Estúdio e colaborador da banda de rock progressivo Yes

²⁸ Tabela referente ao cachê estipulado pela OMB

²⁹ James Marshall Hendrix era canhoto e apareceu para o mundo tocando uma Fender Stratocaster para destros com as cordas invertidas. Autodidata, revolucionou a maneira de tocar guitarra, desenvolvendo o

tocar guitarra, guitarristas brasileiros procuraram contradizer tal afirmação, buscando uma postura estética nacional, incorporando ao idiomatismo da guitarra elétrica características do cavaquinho, bandolim e viola caipira (Borda, 2005). Influenciado por Hendrix e com uma forte linguagem de choro o então integrante dos Novos Baianos, Pepeu Gomes (figura 14), trouxe à música brasileira uma linguagem guitarrística própria em que segundo seu próprio portal³⁰ (2009), “conseguia juntar Jacó do Bandolim com Jimi Hendrix. Um alquimista de sons modernos a serviço da Música Popular Brasileira”. Em 1971 os novos Baianos fizeram uma temporada no teatro Tereza Raquel em que se apresentavam após o show de Gal Costa na qual era acompanhada por Lanny Gordin. Em uma determinada ocasião Pepeu substituiu Gordin, resultando no álbum “Gal Fatal”. Ele afirma que foi um desafio muito importante, uma grande responsabilidade e uma chance imperdível (Gomes, 2003, citado por Borda, 2005). Segundo Júlio Barroso (citado por Borda, 2005, p.44), “Lanny Gordin e Sergio 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”.

uso da alavanca e principalmente dos pedais conhecidos como wha-wha. Mais do que isso colocou a figura do guitarrista como principal personagem nas bandas de rock. Seus solos e riffs foram uma das principais raízes para o nascimento do *heavy metal* (Portal Whiplash, 2009).

Portal Whiplash:

<http://whiplash.net/materias/biografias/038478-jimihendrix.html>

³⁰ Portal Pepeu Gomes: <http://www.pepeugomes.com/>



Figura 14: Pepeu Gomes

<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/pepeu-gomes.asp>

É importante destacar alguns movimentos de notável relevância nos anos setenta, no que diz respeito à trajetória guitarrística brasileira, como Clube da Esquina e Black Rio.

A música de Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Wagner Tiso, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Toninho Horta, entre outros, estabeleceu o nome do movimento conhecido como Clube da Esquina. Era dotado de forte hibridismo em que elementos como folclore brasileiro e latino-americano, música colonial mineira, música dos Beatles, rock progressivo, jazz, samba e bossa nova davam forma ao estilo mineiro de se fazer MPB (Borda, 2005). Toninho Horta é o guitarrista de maior destaque do movimento, criando um estilo aprofundado no instrumento com forte influência de jazz, música brasileira e música erudita, elevando a harmonia para o primeiro plano. Sua forma de tocar traz fortes elementos do violão, como arpejos dedilhados, e do piano, como acordes montados com 5 e 6 notas, tanto na distribuição das notas, como na condução das vozes. Suas execuções rítmicas trazem para essas harmonias uma roupagem de sofisticação em seus acompanhamentos e suas improvisações melódicas são caracterizadas por frases curtas intercaladas com alguns acordes (Visconti, 2009). Toninho Horta, assim como Pepeu, trás à guitarra uma maneira brasileira de se tocar, além de uma nova concepção harmônica de se abordar o instrumento.

Com mais uma influência vinda dos Estados Unidos, surge em meados da década de 70 o movimento Black Rio, baseado no *Black Power* e na *Soul Music* norte-americana. Artistas ligados a gravadora Motown tais como Earth Wind & Fire, Stevie Wonder, The Jackson Five, Marvin Gaye e James Brown influenciara artistas brasileiros como Jorge Benjor, Tim Maia, Cassiano, além da própria banda de nome homônimo do movimento, Banda Black-Rio, a criarem e difundirem o estilo samba-*funk*. Sua grande característica consiste em guitarras de caráter rítmico e percussivo, protagonizadas por músicos como Renato Piau, Celso Fonseca e Pedrinho Santana, Robson Jorge, Cláudio Stevenson e Cláudio Zoli. Possuíam prática em utilizar ritmo brasileiro sobre harmonias de 4 e 5 sons, riffs de *funk* e escalas pentatônicas (Borda, 2005). Poderíamos afirmar que o movimento Black-Rio trás à guitarra uma maneira brasileira de se tocar *soul* e *funk*, mostrando que por mais que haja a influência estrangeira, sempre há uma maneira peculiarmente brasileira de se abordar o gênero assim como o próprio instrumento.

3.4. Guitarristas da Música Instrumental Brasileira Contemporânea

Apesar de existir desde décadas anteriores e ser voltada a um estreito nicho de mercado, nos anos oitenta a Música Instrumental Brasileira Contemporânea (MIBC) passa a ser mais evidente. Era formada por músicos que compunham uma rede de afinidade estética e afetiva, responsáveis pela relevante criação do hibridismo musical brasileiro dos anos 70 (Borda, 2005). Guitarristas como Hélio Delmiro, Frederica, Heraldo do Monte e Olmir Stocker representam bem o elenco deste período e são referência até os dias atuais quando abordamos a brasilidade da guitarra elétrica.

Músico autodidata, Hélio Delmiro é reconhecidamente um dos instrumentistas mais importantes da MPB, tendo decisiva participação no desenvolvimento da linguagem guitarrística brasileira. Como na maioria dos guitarristas de sua geração,

Delmiro também possui extrema proficiência no violão. Porém, no instrumento elétrico desenvolveu um estilo moldado no choro, no jazz, no samba-jazz e na bossa nova. Integrou o grupo de Moacyr Silva tocando em bailes e excursionando pelo Brasil. Aos 18 anos montou o grupo Fórmula 7 que contava com Claudio Caribé, Márcio Montarroyos e Luizão, no qual animava os bailes da zona norte carioca. Nesta época, Delmiro conhece o saxofonista Victor Assis Brasil, com quem gravou o álbum “Trajeto”. Na década de 60 passou a ser requisitado por artistas como Elizeth Cardoso, Marlene, Elza Soares, Miltoninho e Dóris Monteiro, além dos maestros Nelsinho e Carlos Monteiro de Souza; tocou três anos com Elis Regina com quem gravou nos Estados Unidos, juntamente com Tom Jobim, o álbum de 1974. Na América participou de um especial para a TV com Michel Legrand. Na mesma década, tocou com Luiz Eça e com os jazzistas Paul Horn, Jeremy Steig, Dave Grusin e Lalo Schifrin e tornou-se conhecido como guitarrista de jazz³¹ chegando a ser considerado um dos melhores do mundo, segundo a revista Down Beat. Coordenou em 1975 a produção dos álbuns de Clara Nunes e João Nogueira. Na década de oitenta, com Cesar Camargo Mariano, gravou o antológico álbum instrumental Samambaia e em 1984 lança seu segundo disco solo “Chama”. Em 1991 grava ao vivo no teatro Cecília Meireles com Nico Assumpção (baixo), Rique Pantoja (teclados) e Carlos Bala (bateria). Em seu currículo acadêmico, Delmiro conta com os títulos de professor titular no XVI e XVII Seminário Internacional de Verão (Faculdade de Música de Brasília, 1994/1995), e professor no Seminário de Violão Latino-americano, no Festival de Inverno de Campos de Jordão (1995). Seu encontro com o violonista Guinga, em 1996, foi premiado como o Melhor Espetáculo Instrumental do Ano pelo O Globo (Portal Clube de Jazz³², 2009).

³¹ Segundo o portal (Clube de Jazz, 2009) o músico prefere ser definido como músico brasileiro.

³² http://www.clubedejazz.com.br/ojazz/jazzista_exibir.php?jazzista_id=196

Segundo Visconti (2008), Heraldo do Monte se projetou no meio artístico por dar um direcionamento estético a sua carreira para a construção de uma “guitarra brasileira”. De fato, o músico obteve a merecida notoriedade em desenvolver uma linguagem guitarrística que funde elementos da música regional, como a articulação da linguagem dos pífanos das bandas de frevo e os ponteados da viola nordestina, com a influência da música popular urbana, como harmonia da bossa nova, do samba e do jazz, com especial influência da harmonia da guitarra jazz dos anos 50 e das longas linhas melódicas dos improvisos do guitarrista Tal Farlow. Visconti (2005), também conclui, através de uma contextualização sociológica e de análises musicais³³, que tais escolhas estéticas foram concebidas com o grupo Quarteto Novo³⁴ na década de 60, no qual se perpetuam até os dias de hoje. Do Monte desenvolveu grande habilidade em elaborar harmonia evidenciada em suas introduções instrumentais como na música “Giselle”, do disco “Zimbo”, com o grupo Zimbo Trio, e nas músicas “Pau de Arara” e “Bebê” do seu disco “Heraldo do Monte”, pelo selo *Som da Gente*. Apesar de sua influência jazzística, suas improvisações podem ser caracterizadas por uma criatividade melódica muito grande aliadas a uma articulação rítmica distanciando-se da inflexão deste gênero Visconti (2008). Com setenta e quatro anos de idade o músico não parou de trabalhar e produzir, tendo gravado seu último álbum em 2004 intitulado de *Guitarra Brasileira* (figura 15) e contribui incessantemente na difusão de guitarra brasileira, ministrando aula e workshop’s, abordando o assunto que domina como ninguém.

³³ Vide a conclusão da dissertação de Mestrado “A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte” por Eduardo de Lima Visconti (2005, p.200)

³⁴ Considerado um dos mais importantes grupos de música instrumental dos anos 60, apresentando uma inovadora forma de improvisar. Além do guitarrista, era composto por Airto Moreira, Theo de Barros e Hermeto Pascoal. O Quarteto foi um dos grupos que mais marcaram a música instrumental da época no Brasil (Portal Brasil Festeiro, 2009).

Portal Brasil Festeiro:

http://www.brasilfesteiro.com.br/elenco/HERALDO_DO_MONTE/heraldo_monte.html



Figura 15: Álbum de 2004 que sintetiza o que melhor sabe fazer: música brasileira para guitarra elétrica
<http://radioladefichas.blogspot.com/search?q=Heraldo+do+monte>

Seguindo o mesmo estilo inovador de Heraldo do Monte, Olmir Stocker também defende com maestria a música brasileira através da guitarra elétrica. Contemporâneo de Heraldo, o gaúcho conhecido como Alemão, mudou-se para a capital paulista no final da década de 50 onde além de atuar em casas noturnas e gravar seis álbuns com o quinteto de Breno Sauer, começou a trabalhar de “free lancer” com a turma da Jovem Guarda junto com Vanderléia e Vicente Silva, Carlos Alberto Alcântara, Milton Siqueira Campos e Vitor Manga. Integrou o conjunto *Brazilian Octopuss*, composto por Hermeto Pascoal e o guitarrista Lanny Gordin. Também trabalhou com Ângela Maria, Elis Regina e Cesar Camargo Mariano, além de Nelson Ned com quem viajou por diversos países do mundo. Ele conta que “em cada lugar que chegava, ficava ligado no som, (...) colhia o som de cada cultura, de cada povo”, e completa que toda essa experiência o enriqueceu muito (Presta, 2004). Na década de 80 gravou dois álbuns solos: “Longe dos Olhos perto do coração” e “Alemão Bem Brasileiro” nos quais podemos observar bem seu trabalho de guitarra brasileira principalmente no que diz respeito à improvisação. Presta (2004) diz que apesar de Alemão, assim como Do Monte e Delmiro, ser profundo conhecedor e utilizador dos recursos jazzísticos,

desenvolveu uma sonoridade composicional muito mais próxima da realidade musical brasileira advinda das diversas regiões do país. A referência musical norte-americana, apesar de nunca ter gravado nada do gênero, serve como um pilar de sustentação em sua formação técnica, contudo, é através da genuína vivência cultural brasileira que Alemão formula sua musicalidade³⁵.

4. GUITARRA E TECNOLOGIA

Como vimos no início desta pesquisa, a guitarra é o resultado das experiências em torno da necessidade de amplificação do som do violão. Entretanto, podemos afirmar que o instrumento elétrico não parou de evoluir quando Les Paul descobriu a solução das indesejáveis microfônias ou então quando inventaram os captadores de bobina dupla que reduzem drasticamente os chiados comuns aos captadores “single coil³⁶”. A evolução da guitarra elétrica trouxe consigo todo um aparato tecnológico e recursos de áudio que são indispensáveis para qualquer guitarrista. Extrair sonoridade de seu instrumento já não depende mais somente de guitarra e músico. A começar pela proposta inicial do instrumento, necessita-se de um radiador sonoro (auto-falante) que amplifique seu som. Em outras palavras, Castro (2007), ilustra bem o que ocorre neste processo: “a geração sonora da guitarra elétrica depende de uma dupla transdução: o captador transforma as vibrações mecânicas das cordas em tensão elétrica, o alto-falante converte essa tensão elétrica em ondas sonoras”. E é entre o estágio intermediário, em que o sinal é elétrico, que surgem as principais maneiras de modificação e amplificação do envelope sonoro decorrentes da micro-eletrônica e do processamento digital de sinais (Castro, 2007). Neste estágio surgem os pedais (figura 16), responsáveis por

³⁵ Em uma entrevista concedida na edição de fevereiro de 2000 à Revista Cover Guitarra, Olmir Stocker diz que cansaram de fazer a absurda pergunta: “como é que você defende a música brasileira se você toca uma guitarra americana?”. Alemão responde: “Será que o pincel que Aleijadinho usava era brasileiro? E a sanfona de Luiz Gonzaga? Essa pergunta é de uma burrice extrema...” (Tadeu, 2000)

³⁶ Captador de bobina simples que quando utilizado com efeitos de distorção, causam indesejados ruídos.

manipularem e processarem o sinal elétrico emitido pelos captadores magnéticos, dos mais diversos efeitos e formas como: distorção, ecos (*delay*), filtros (equalizadores e *wah-wah*), reverberação e modulação (*chorus, flanger, phaser*), entre outros. Eles endereçam o sinal alterado para o amplificador (Figura 16) gerando o som através dos auto-falantes (Castro, 2007). A combinação de cada item que compõe todo este processo é fator decisivo no resultado final do som gerado pelos auto-falantes. Castro (2007) ainda vai mais além no que diz respeito ao conceito de instrumento musical, citando o verbete do dicionário escrito por Dourado³⁷ (2004) em que explica que instrumento musical é aquilo que produz um som que tenha um significado musical, colocando em xeque o conceito de guitarra elétrica como instrumento musical e redefinindo-a como uma interface, baseado na tese de Fernando Iazzeta, que explica que interface:

é aquilo que conecta dois agentes ou objetos, permitindo que os mesmos se comuniquem entre si. A função da interface é prover uma base representacional comum aos agentes envolvidos de modo a gerar um espaço sógnico comum a esses agentes. Ou seja, a interface codifica e traduz a informação a ser trocada entre diferentes agentes. A interface conduz uma certa porção de conhecimento, mas não se confunde com esse conhecimento (Iazzeta, 1996, p.7).

Através de Iazzeta (1996) podemos concluir que a guitarra elétrica se aproxima mais de uma interface, pois o captador da guitarra não produz som, tratando-se de um mero transferidor de informações. Em outras palavras a guitarra seria uma interface entre o gesto musical e a fonte sonora, a qual seria o amplificador de guitarra e define o conceito de instrumento à junção do sistema guitarra/pedais/amplificador.

Podemos concluir que a guitarra elétrica engloba uma enorme gama de conhecimentos que são indispensáveis para bem executar o repertório que a envolve, independente de qualquer gênero. Guitarra e tecnologia são dois elementos que

³⁷ Dicionário de Termos e Expressões Musicais

camminham juntos e assim como a própria tecnologia, evolui a cada instante sendo necessário a constante atualização do universo que a envolve.

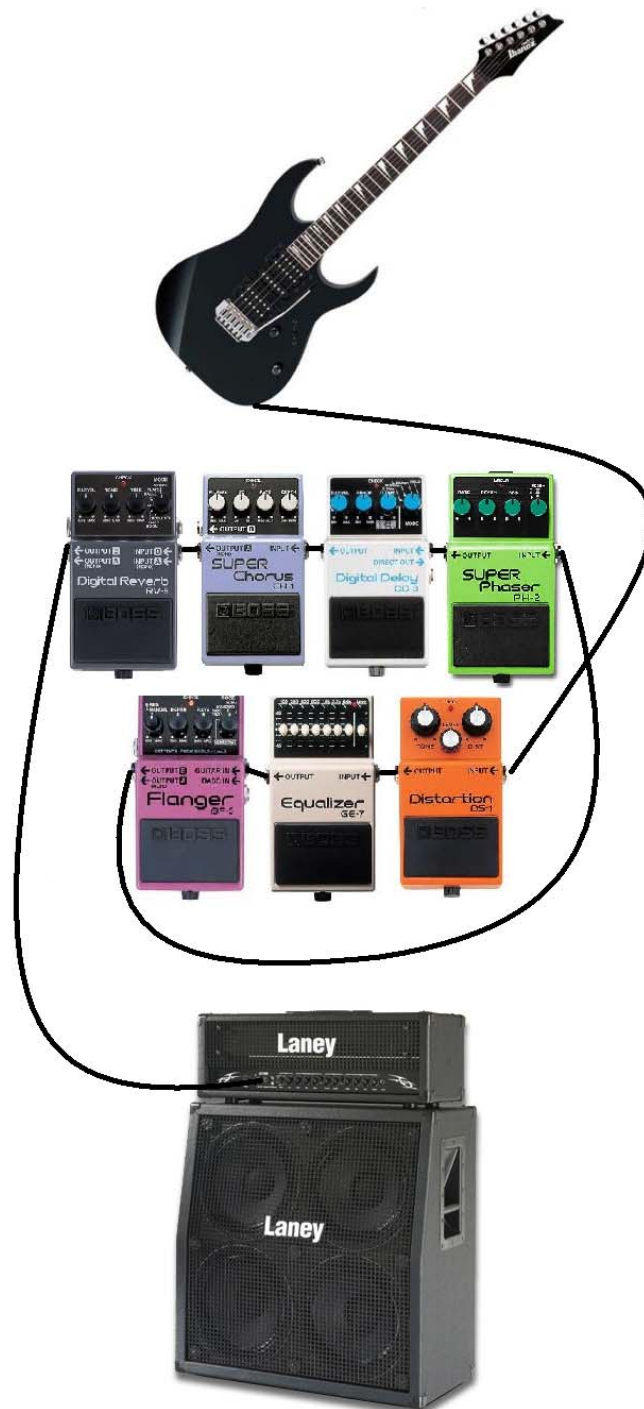


Figura 16: Esquema prático de ligação entre guitarra, pedais³⁸ de efeito e amplificador. Suas ligações se dão através de cabos mono específicos.

³⁸ Seu acionamento e desligamento se dá quando pressionado, geralmente com o pé, a superfície escura inferior. Durante a *performance* do guitarrista é acionado ou desligado o efeito de sua necessidade.

5. A MÚSICA POPULAR NA ACADEMIA

A Música Popular (MP), em um âmbito mundial, ainda tem muito que percorrer para obter seu espaço merecido dentro da academia. Segundo Lucas (1992), este pouco prestígio seja resultado da ideologia de confinamento da formação musical a um tipo exclusivo de expressão musical ou até mesmo pela suposta simplicidade que a MP tem frente à música erudita. Seguindo este raciocínio, as músicas populares foram consideradas “produtos degradados pela sua produção e circulação em larga escala, musicalmente redundantes e homogêneos por fórmulas que buscariam o sucesso imediato entre consumidores de fácil manipulação pela mídia indutora do consumo desenfreado de mercadorias sonoras.” (Lucas, 1992). Porém, a realidade do mercado de trabalho, tanto para estudantes quanto para professores de música, engloba práticas que obrigam as universidades a se adaptarem às novas tecnologias e às produções de música de massa (jingles, música popular, trilha sonora, além de todo o aparato tecnológico que a música de mercado está imersa). Tamanha demanda, choca-se com a falta de adequação curricular e formação docente para atendê-la. Lucas (1992), ainda menciona a realidade do ensino escolar onde há um confronto bem mais intenso entre o ensino de música formal e a experiência musical que os estudantes vivenciam baseada na imensa variedade de estilos que a mídia eletrônica oferece.

A MP começou a surgir como tema em contornos acadêmicos somente na década de 70 fixando-se somente na década de 80 com as primeiras teses acadêmicas, livros e artigos produzidos por especialistas. Cabe ressaltar que a quase totalidade dos estudos e reflexões em torno dela referem-se à canção em suas várias feições, “música/sociedade, música/poesia, música/cultura, deixando de lado conceitos como ritmo, harmonia, arranjo instrumental, emissão vocal e timbres como componentes do todo chamado canção” (Lucas, 1992, citado por Lopes, 2007, p.32).

Devemos observar que muito da inserção da MP nas academias brasileiras ocorreram devido ao inúmero material de estudos monográficos, relacionado a compositores ou até mesmo sobre histórias gerais da MPB (baseadas em materiais elaborados por um restrito grupo de críticos musicais³⁹), e através de dissertações e teses de pós-graduações. Porém, com o detalhe que tais materiais de mestrado e doutorado em sua maioria são frutos de cursos das mais diversas naturezas como literatura, sociologia, antropologia e comunicação social (Lucas, 1992). A pesquisadora continua seu discurso afirmando que não é de surpreendê-la que tais pesquisas advenham da área de ciências humanas e sociais uma vez que os cursos de Pós-Graduação em Música estão pouco estruturados para a tematização da MP como objeto de estudo. Entretanto, tomando como base seu artigo que foi publicado 1992, poderíamos considerar que em 12 anos ocorreram alguns progressos voltados para a pesquisa direcionada à Música Popular. Segundo o portal da UNIRIO⁴⁰(2009), desde 1993 já é possível desenvolver pesquisas na área da música, quando foi criado o Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da UNIRIO com o curso de Mestrado em Música Brasileira que aborda temas específicos de música popular que até a publicação do Artigo de Lucas em 1992 não eram abordados no âmbito acadêmico como por exemplo: “As elaborações rítmicas da linha melódica no samba-canção”⁴¹ e “Moacir Santos e a Composição Para Seção Rítmica na Década de 1960”⁴². Ambos, além de muitos outros temas, tratam de assuntos específicos de música que até então não eram abordados em dissertações de estudantes da área de humanas.

³⁹ Livros de José Ramos Tinhorão, Hermínio Bello de Carvalho, Ary Vasconcelos e Sérgio Cabral são fontes recorrentes de consulta e pesquisas acadêmicas voltadas para Música Popular Brasileira.

⁴⁰ http://www.unirio.br/ppgm/apresentacao_02_Historico.htm

⁴¹ Por Marcílio Marques Lopes de 2007 (Portal UNIRIO, 2009)

⁴² Por Gabriel Muniz Improta França em 2007 (Portal UNIRIO, 2009)

Cinco anos mais tarde é criado o curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira no qual Ventura (2009)⁴³ nos faz entender que sua implementação foi uma mera formalização, pois a existência da MP na UNIRIO já é vindoura da década de 70, quando professores como Hélio Sena e Arminda Teixeira já incentivavam sua prática na “Praia do Flamengo 132” (antigo endereço da instituição acadêmica).

Com pouco mais de dez anos, o curso de Bacharelado em MPB é uma realidade existente no âmbito acadêmico. Nele são abordados temas como Análise da Canção Popular, Prática de Conjunto⁴⁴, Transcrição da Canção, História da Música Popular Brasileira, Folclore Musical Brasileiro, Música e Indústria Cultural, além de existir a Prática Orquestra de Música Popular (PROMP) regida pelo professor e maestro Roberto Gnattali (Portal UNIRIO, 2009).

Apesar de ser uma das poucas Instituições de Ensino Superior (IES) a ter um curso voltado para a MPB, alunos e ex-alunos da UNIRIO identificam e criticam alguns aspectos negativos. Lopes (2007), observa a existência de uma certa rivalidade entre músicos e professores de diferentes gêneros musicais em uma faculdade que é “conhecida atualmente como voltada à música popular brasileira, embora exista muitos alunos (e professores) dentro da noção tradicional de academia, voltados para a música erudita”. Serafine (1988, citada por Borda, 2005) justifica esta impressão quando afirma que comunidades musicais geralmente tendem à exclusão, ou seja, um estilo tende a excluir o outro, contudo há indivíduos que transitam por várias comunidades musicais

⁴³ Artigo publicado pelo saudoso professor da UNIRIO Ricardo Ventura, no portal Brazilianmusic.com: <http://brazilianmusic.com/articles/ventura-ivl.html>

⁴⁴ Na disciplina Prática de Conjunto (PC) o aluno pode optar por: “a) PC I a IV - REPERTÓRIO DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, formado por gêneros musicais representativos das diversas regiões do Brasil. b) PC V e VI - REPERTÓRIO LIVRE, formado por todo e qualquer gênero musical, oriundo de qualquer nacionalidade.” (Portal UNIRIO, 2009)

resultando em uma complexa trama social. Em outras palavras, são pessoas que se desprendem de preconceitos estilísticos interagindo com diversos gêneros musicais⁴⁵.

Moulin, (2007) já é um pouco mais contundente e afirma que o bacharelado de MPB da UNIRIO não cumpre integralmente a sua tarefa e completa afirmando que o graduando do curso frequentemente tem que estudar com professores particulares que atuam no mercado, buscando completar a formação que não têm na faculdade.

De fato, a crítica do ex-aluno tem seu fundamento, baseando-nos no caso de alunos que tenham como seu principal instrumento bandolim, ou baixo elétrico, cavaquinho, bateria e a guitarra elétrica. Por maior que seja o convívio da UNIRIO com a música popular, paradoxalmente, a instituição apenas oferece aulas de música popular para instrumentos de orquestra.

6. A GUITARRA NA ACADEMIA

Mesmo com todo o apelo e importância que a guitarra elétrica tem na música popular brasileira, dificilmente encontramos Instituições de Ensino Superior (IES) que oferecem o curso de Bacharelado em Guitarra Elétrica. Até o ano de 2005 apenas a Universidade do Paraná (UFPR), a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e a Faculdade Santa Marcelina (FASM) possuíam o curso de guitarra elétrica em suas grades curriculares (Borda, 2005). No Rio de Janeiro até o ano de 2007 não existia nenhum curso voltado para o instrumento até que o Conservatório Brasileiro de Música (CBM) instituiu o Bacharelado em guitarra elétrica fundado por Rogério Borda⁴⁶. Entretanto, a oferta de curso é pífia em relação à demanda de um país do tamanho do Brasil, detentora de uma vasta tradição voltada para o instrumento, ter apenas quatro

⁴⁵ A interação com diversos estilos, principalmente no meio urbano, onde há uma incidência muito maior no convívio social, resulta no hibridismo cultural (Borda, 2005).

⁴⁶ Autor da dissertação de mestrado “Por Uma Proposta Curricular de Curso Superior em Guitarra Elétrica” pela Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 2005

IES oferecendo o curso. Para ilustrar esta carência, a professora Teresa Mateiro⁴⁷ (2007) desenvolveu a pesquisa “Eu Quero Estudar Guitarra (...)” na qual expõe os anseios dos ingressantes do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Em um depoimento que retrata em seu texto, fica claro que muitas vezes o aluno opta pela Licenciatura em Música por falta de opção:

Eu quero estudar guitarra. Aí eu, não tinha condição de me mudar pra São Paulo, que é o único lugar que tem curso específico pra isso e não encontrei nenhum outro curso aqui na região... E, como aqui não tinha bacharelado, no instrumento que eu toco eu acabei optando pela Licenciatura, mas foi a opção que sobrou assim, né, por eliminação (C2, Entrevista, 26 de agosto, 2005) (Mateiro, 2007, p.144).

Através deste depoimento e expondo a minha própria experiência como estudante de graduação em música⁴⁸, fica claro que a “escolha pelo curso de Licenciatura em Música é uma consequência e uma possibilidade de alcançar outros objetivos que não necessariamente o de ser professor de educação musical” (Mateiro, 2007). Em sua pesquisa ela constatou que entre os licenciandos, o instrumento de maior preferência é a guitarra seguida do violão, da voz, do piano e por último a percussão e a flauta doce juntas. A professora ainda sugere uma reforma curricular e finaliza perguntando por que não há a oferta de cursos de Licenciatura em Instrumento e de guitarra elétrica.

Direcionando este questionamento para a instituição em que estou me graduando e no intuito de entender melhor o porquê da ausência de um curso que possui tanta demanda quanto conteúdo a oferecer, realizei uma entrevista com o ex-diretor do Instituto Villa-Lobos (Faculdade de Música da Universidade do Rio de Janeiro -

⁴⁷ Doutora em Educação Musical pela *Universidad del País Vasco*, Espanha. Professora efetiva do Departamento de Música do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Foi Coordenadora dos Cursos de Música durante o biênio 2003-2005. Foi Diretora Regional (2001-2003) e Tesoureira (2003-2005) da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM). Como pesquisadora tem coordenado e participado de projetos na área de formação de professores de educação musical.

⁴⁸ A questão inicial de minha escolha pelo curso de Licenciatura em Música foi justamente a ausência de um curso específico de guitarra.

UNIRIO), Luiz Otávio Braga e, ao perguntarmos sobre a carência de tal curso, fica claro que não há má vontade da instituição. Pelo contrário, a própria UNIRIO já solicitou ao Ministério da Educação e Cultura (MEC) a formalização de uma disciplina que faria parte e estaria inserido na grade curricular do Bacharelado em MPB. Luiz Otávio afirma que tal disciplina agregaria instrumentos de índole popular como guitarra elétrica, baixo elétrico, bandolim e cavaco para serem abordados no estudo da improvisação. Ele também explica que no primeiro semestre de 2008 houve uma reforma curricular nos cursos de bacharelado da UNIRIO nos quais o de MPB concentrou-se muito mais em conteúdos voltados para arranjo. Contudo, entre as demandas do departamento de educação musical do IVL permanece a disciplina que abordaria a improvisação voltada para instrumentos populares de corda dedilhada (entre eles a guitarra) na fila de espera. Em outras palavras, a universidade possui o projeto de implementação da disciplina “Cordas Dedilhadas/improvisação” aguardando recursos do MEC para ser instaurada. Porém, torná-la realidade não depende somente da boa vontade de um gestor acadêmico. O ex-diretor alega que ao solicitar uma vaga para a criação de um curso ou até mesmo uma disciplina, a faculdade entra numa espécie de “rateio” junto a todas as outras Universidades Federais do Brasil. Em seu discurso, ele apresenta uma explicação baseada na vez em que o MEC oferecera vagas às universidades federais do país, em 2005 (época de sua gestão). No caso, duas mil vagas para novos cursos. Levando em conta que o país possui, (por baixo), cinquenta instituições do tipo, sobrariam para a UNIRIO quarenta vagas. Isso sem contar que existem universidades maiores cujas prioridades do governo são sempre voltadas para área tecnológica. Dentre essas quarenta vagas a universidade equacionaria esses recursos com todos os outros cursos que a universidade oferece, como Direito, Nutrição, Farmácia, além de ter que dedicar parte destas vagas ao curso de Medicina e ao hospital

universitário, que possui sempre uma grande demanda. Com as minguadas vagas que sobram para o Centro de Letras e Artes (CLA), ainda é obrigado a dividir com o curso de Teatro. O que sobra para o Instituto Villa-Lobos sempre será a “migalha do bolo”.

O resultado é que enquanto os trâmites burocráticos para a implementação de novos cursos e disciplinas não chegam às vias de fato, alunos e músicos que tem como instrumento a guitarra elétrica continuarão a pagar por aulas particulares e informais para obterem os conhecimentos que o instrumento exige. Conhecimentos estes que não se restringem somente às questões técnicas inerentes a qualquer outro instrumento musical.

6.1. A relevância do curso de guitarra na academia

Ao longo deste trabalho, podemos observar que muito além do que se imagina, a guitarra elétrica desenvolveu um importante papel na Música Popular Brasileira, formando nomes e representantes que criaram uma maneira singular de se abordar música brasileira em um instrumento permeado de paradigmas e preconceitos. Através de todos os dados levantados aqui, podemos afirmar com veemência que o Brasil possui uma grande tradição musical voltada para a guitarra elétrica, digna de ser tratada com a merecida atenção. A presença do instrumento na MPB junto aos grandes artistas (cantores e compositores) que a compõe, seja em gravações ou apresentações ao vivo, é de grande notoriedade.

Por possuir enorme apelo popular, a procura por seu aprendizado formal tem crescido vertiginosamente ao ponto de se tornar um problema digno de ser abordado em teses e dissertações de mestrado. Este processo assemelha-se um pouco ao ocorrido com Música Popular há alguns anos, quando não havia nenhum curso que tratasse do tema

com a devida especificidade e que junto à crescente demanda interessada no assunto, ajudou na formação de um curso voltado para si.

Toda historicidade, tradição e repertório que o Brasil possui junto à guitarra elétrica, aliadas à crescente demanda de adeptos ávidos por seu aprendizado, justificam de maneira consistente a criação de um curso voltado para ela. Propostas pedagógicas não faltam, tanto é que a UNIRIO já tem uma proposta junto ao MEC de uma disciplina que aborde o instrumento (Cordas Dedilhadas/Improvisação). No entanto, ainda será necessário muito a ser feito para se esgotar a necessidade do aprendizado de guitarra elétrica, no mínimo um curso voltado especificamente para ela, que possa formar músicos de excelência ou que possa contribuir na formação de professores que venham utilizar este instrumento como mais uma opção de aprendizado de música nas escolas.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A guitarra é um instrumento norte-americano que desde sua origem intrigou seus adeptos na maneira de tocá-lo e melhorá-lo. Ao longo desta pesquisa, foi possível termos uma vaga idéia da trajetória deste instrumento de inúmeras facetas desconhecidas e outras um tanto quanto estigmatizadas, principalmente quando associadas ao público jovem. Foi considerada uma ameaça de invasão cultural norte-americana junto a nossa, sendo alvo inclusive de manifestação de esquerdistas e intelectuais na década de 60.

Entretanto, instalou-se e moldou-se à nossa cultura, graças aos inúmeros talentos que a representaram em seus primeiros anos de existência (época em que *rock* era apenas “rocha” em inglês) e enriqueceu ainda mais a gama de instrumentos destes músicos detentores de uma tradição multi-instrumentista, além de uma inegável contribuição à música brasileira. Representantes como Laurindo de Almeida, Garoto,

Bola Sete e o maestro Radamés Gnatalli, garantiram a existência de uma tradição guitarrística (desconhecida pela grande maioria dos músicos e guitarristas da atualidade) e abriram caminho a toda uma safra de músicos como Pepeu, Delmiro, Do Monte e Alemão para construir uma linguagem própria de se tocar música brasileira na guitarra norte-americana.

A realidade da guitarra no âmbito acadêmico de fato, ainda é bastante embrionária. Porém, fico com a esperança de que este trabalho monográfico seja um incentivo, como foram os inúmeros trabalhos acadêmicos voltados para a música popular (MP) há três décadas, em uma época que não existia nenhum curso voltado para si. Hoje já podemos contar com um curso voltado para a MP, apesar dos poucos recursos que a gerem, contudo a inserção do ensino de guitarra elétrica em sua grade curricular enriqueceria substancialmente o curso com a infinidade de conteúdo que detém tal instrumento. Seja por sua tradição e importância na MPB, por sua riqueza de repertório e técnicas difusas, além todo um aparato tecnológico que evoluiu junto com o próprio instrumento, o qual ignorá-los é uma atitude injustificável. Todos esses argumentos aliam-se ao fato que a demanda por tal curso é iminente e eminentemente grande, frustrando muitos guitarristas que não podem acessar os poucos lugares que o detêm.

Deflagrar todos os dados levantados por esta pesquisa e toda a tradição inerente à guitarra brasileira é mostrar o quão relevante é a necessidade de se obter tais conhecimentos de uma maneira formal e segura. É mostrar que existe conteúdo suficiente para ser estudado por um público ávido pelo universo que a envolve. O estudo da guitarra na academia além de formar guitarristas, inevitavelmente formará pesquisadores que garantirão a posteridade do gênero brasileiro neste instrumento de singular sedução.

8. REFERÊNCIAS

ADORO CINEMA. Disponível em <http://www.adorocinema.com/procura/Absolutamente+Certo%22&sa=Pesquisar> Acesso em: 02.set. 2008.

BOLA SETE. Disponível em <http://www.bolasete.com/index.php> Acesso em: 30.out. 2008.

BORDA, Rogério. *Por uma proposta de curso superior em guitarra elétrica*, 2005. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. 2005.

BRASIL FESTEIRO. Disponível em http://www.brasilfesteiro.com.br/elenco/HERALDO_DO_MONTE/heraldo_monte.html Acesso em 17 ago. 2009.

BRAZILIANMUSIC.COM Disponível em <http://www.brazilianmusic.com/garoto/indexp.html> Acesso em: 29 ago. 2008.

CAESAR, Wesley. *A História da Guitarra no Brasil*. Disponível em <http://www.wesleycaesar.mus.br/historiabr.htm> Acesso em 20 ago. 2008.

CASTRO, Guilherme Augusto Soares de. *Guitarra elétrica: entre o instrumento e a interface*. In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM. 2007.São Paulo: UNESP, 2007.

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

CLIQUE MUSICAL Disponível em <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/laurindo-almeida.asp> Acesso em: 30. Ago. 2008.

CLUBE DO JAZZ. Disponível em http://www.clubedejazz.com.br/ojazz/jazzista_exibir.php?jazzista_id=196 Acesso em: 17 ago. 2009.

CORREA, Marcio Guedes. *Concerto carioca nº 1 de radamés gnattali: a utilização da guitarra elétrica como solista*. 2007 Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. 2007.

DE MARCHI, Leonardo O Significado Político da Produção Fonográfica Independente Brasileira. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. 2007.

DOURADO, H. A. *Dicionário de Termos e Expressões Musicais*. São Paulo: Editora 34, 2004.p. 167.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3752> Acesso em: 27 jul. 2009.

HUH, Samuel. *Lutheria Norte Americana*. Disponível em <<http://www.violao.org/index.php?showtopic=4343&st=20&p=63215&#entry63215>> Acesso em 29 ago 2008.

IAZZETTA, F. *Sons de Silício: corpos e máquinas fazendo música*. 1996. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. 1996.

K., Dema. Sérgio Dias. *Guitar Class*. São Paulo, ano 1, No 09, outubro de 2001, p. 21.

k. Shima. Lanny Gordin. *Guitar Class*. São Paulo, ano 2, No 22, novembro de 2002, p. 16

LOPES, Rogério. *Guitarra elétrica: uma discussão sobre sua aceitação na academia e sua relação com a identidade brasileira*. 2007. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística_ Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. 2007.

LUCAS, Maria Elizabeth. Música popular: aporta ou à porta da academia? *Em Pauta_ Revista do Curso de Pós-Graduação , Mestrado em Música, UFGRS*. Ano IV, No 6, Dezembro de 1992, p.04-14.

LUIZ, André. *Guitar Unplugged!*. Disponível em <http://www.andreluiz.com.br/six_string_on_my_back.htm> Acesso em: 26 ago 2008.

MATEIRO, Teresa. 'Eu quero estudar guitarra': Um estudo sobre a formação instrumental dos licenciandos. *Ouvirouer*, Uberlândia, 2007 No. 3 p. 139-151.

MOULIN, Vinicius Gonçalves. *O Mercado Musical Brasileiro e o curso de Bacharelado em MPB da Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro*. 2006. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística_ Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2006.

NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira dos anos 70: resistência política e consumo cultural* In: IV Congresso de La Rama latino-americana IASPM. 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais* - vol. 15 no 43. 2000.

NEDER, Álvaro. *Answers.com*. Disponível em <<http://www.answers.com/topic/bola-sete>> Acesso em 30 out.2008.

PEPEU GOMES Disponível em <<http://www.pepeugomes.com>> Acesso em: 16 ago. 2009.

PORTAL SÃO FRANCISCO. Disponível em <http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/helio-oiticia/helio-oiticia-1.php> Acesso em: 16.ago. 2009.

PRADO, Marco. A história da guitarra. *Cover Guitarra*. São Paulo, No 151, Julho de 2007, p.40-43.

PRATA, Sérgio. *A História dos Regionais*. Disponível em http://www.samba-choro.com.br/fotos/porexposicao/exposicao?exposicao_id=1 Acesso em: 10 out. 2008.

PRESTA, José Fernando. *A Improvisação Guitarística de Olmir Stocker "Alemão"*. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. 2004.

RADAMES GNATALI. Disponível em <http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.> Acesso em: 25 set. 2008.

ROCHA, Marcelo Eduardo Leal. *Elaboração de arranjo para guitarra solo*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

SANTANA Disponível em http://santana.shop.musictoday.com/Product.aspx?cp=319_13267&pc=STAM141 Acesso em: 02 nov. 2008.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. 2007. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2007.

SOVACO DE COBRA Disponível em <http://sovacodecobra.uol.com.br/index.php?s=Laurindo+de+almeida> Acesso em: 29 ago. 2008.

TADEU, Régis. Experiência e Sabedoria. *Cover Guitarra*. São Paulo, ano 6, No. 63, fevereiro de 2000, p. 34.

UNIRIO, Programa de Pós Graduação em Música CLA – Centro de Letras e Artes. Disponível em http://www.unirio.br/ppgm/apresentacao_02_Historico.htm Acesso em: 19 ago. 2009.

VENTURA, Ricardo. O Instituto Villa-Lobos e a Música Popular. Disponível em <http://brazilianmusic.com/articles/ventura-ivl.html> Acesso em: 20 ago. 2009.

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. 2005.

_____. *Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia Instrumental*. Disponível em <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/eduardovisconti-a-trajetoria-da-guitarra-eletrica-no-brasil.pdf> Acesso em: 13 ago. 2009.

WIPLASH.NET. Disponível em <<http://whiplash.net/materias/biografias/038478-jimihendrix.html>> Acesso em: 16 ago. 2009.