

**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 chegaria 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).

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 Rickembaker 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).

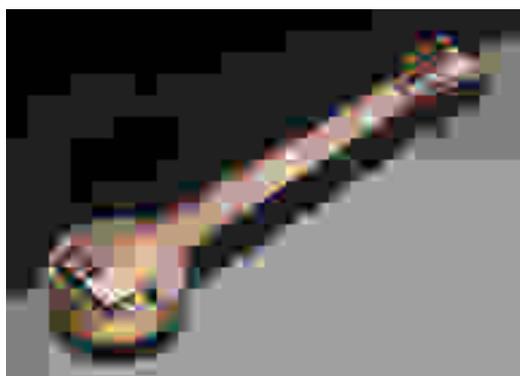


Figura 3: Frying Pan (frigideira)
<http://www.violao.org/index.php?showtopic=4343&st=20&p=63215&#entry63215>

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).

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 Les 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).



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 abaloadada e oferecia uma sustentação natural nas notas de até 20 segundos (Lopes, 2007 e Huh, 2008).

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

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 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).

⁷ Hum = ruído e Buck= cancela

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

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

grupos utilizavam em apresentações na Capital Federal (RJ) dos anos 20 (Portal Agenda do Samba Choro, 2008).

como Drink e Vogue¹². Nos anos 50, com seu próprio grupo, realizou turnês em 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.

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

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

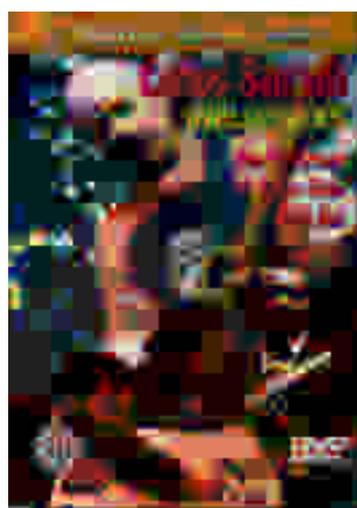


Figura10: Influências de Santana

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