

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

**GUITARRA ELÉTRICA: UMA DISCUSSÃO SOBRE SUA ACEITAÇÃO NA
ACADEMIA E SUA RELAÇÃO COM A IDENTIDADE BRASILEIRA**

ROGÉRIO LOPES

RIO DE JANEIRO, 2007

**GUITARRA ELÉTRICA: UMA DISCUSSÃO SOBRE SUA ACEITAÇÃO NA
ACADEMIA E SUA RELAÇÃO COM A IDENTIDADE BRASILEIRA**

por

ROGÉRIO LOPES

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 José Nunes Fernandes e co-orientação do Professor Rogério Borda.

Rio de Janeiro, 2007

AGRADECIMENTOS

Agradeço profundamente aos professores Laíze Guazina, José Nunes Fernandes (orientador), Rogério Borda (co-orientador) e, sobretudo, minha “personal orientadora” e esposa Rejane Prevot Nascimento, por me indicarem os rigores e a seriedade com que um escrito acadêmico deve ser tratado.

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

RESUMO

Esta monografia visa entender as razões da não aceitação da guitarra elétrica na academia, esmiuçar a relação de identidade do instrumento com a música popular brasileira e elaborar uma proposta pedagógica de guitarra elétrica coerente com a identidade musical brasileira. Para isto foi feita uma pesquisa bibliográfica e uma pesquisa de campo, na qual foram entrevistadas figuras notáveis do instrumento no Brasil. Com base nos dados colhidos, constatou-se que há preconceito por parte da academia e que uma proposta coerente de ensino de guitarra brasileira não deveria afastar o ensino da guitarra estrangeira, mas integrar as duas correntes musicais.

Palavras-chave: Guitarra Elétrica- Academia - Identidade Nacional

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO.....	1
2.HISTÓRIA DA GUITARRA ELÉTRICA.....	3
2.1.Origem	
2.2. História e caracterização do instrumento	
2.3 Principais representantes	
3.A GUITARRA ELÉTRICA NO BRASIL.....	11
3.1. História do instrumento no Brasil	
3.2 Principais representantes	
4.IDENTIDADE, MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E ACADEMIA.....	20
4.1.1. O que seria identidade nacional?	
4.1.2. Identidade nacional no Brasil	
4.2.1. Música popular brasileira e academia	
4.2.2. Considerações pessoais	
4.3. Histórico dos cursos superiores em guitarra no Brasil	
5. APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS.....	30
6. ASPECTOS A SEREM CONSIDRADOS NUMA PROPOSTA PEDAGÓGICA DE GUITARRA ELÉTRICA COERENTE COM A IDENTIDADE BRASILEIRA.....	42
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	45
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	47

LISTA DE FIGURAS

1. A guitarra “log” de Les Paul.....	5
2. Guitarra Bigsby-Travis.....	6
3. Guitarra Phelpa Coronado.....	12
4. Violão elétrico Giannini.....	12

1. INTRODUÇÃO

A guitarra elétrica é um instrumento de grande apelo popular desde a década de 1960 e 1970 (Borda,2005); existem cursos superiores do instrumento desde esta época, nos Estados Unidos (Murphy, 1994 apud Borda, 2005, p.1). No Brasil a guitarra elétrica foi associada a um tipo de música descartável e sem relação com a música popular brasileira de qualidade. Alguns dos grandes instrumentistas brasileiros souberam fundir este instrumento às raízes brasileiras e alcançaram notoriedade por isto. No entanto, não existe um número de cursos superiores de guitarra elétrica no Brasil proporcional à popularidade do instrumento, mesmo em círculos acadêmicos voltados à música popular, como se não bastasse a relutância da academia com este tipo de música (Lucas,1992). O motivo parece ser o mesmo que rechaçou o instrumento nas décadas de 60 e 70: pouca identificação com a música brasileira. Assim, emergem as perguntas: por que há poucos cursos superiores de guitarra no Brasil? E o que constitui uma identidade brasileira na guitarra elétrica?

Esta monografia tem como objetivos compreender os motivos da não aceitação da guitarra elétrica na academia, refletir sobre a identidade brasileira na guitarra elétrica e identificar, a partir dos dados da literatura e da pesquisa de campo, os aspectos que devem ser valorizados numa proposta pedagógica de guitarra elétrica (doravante chamada apenas de guitarra) coerente com a identidade musical brasileira

Este tema, apesar da relevância ao considerarmos a popularidade e a utilização do instrumento na música popular moderna, foi pouco discutido nos círculos acadêmicos. Para citar um dado de Affonso de Miranda (2005), “No Banco de Teses da CAPES na internet não consta nenhum trabalho realizado até o ano de 2003 sobre guitarra ou guitarra elétrica, o que demonstra que os estudos sobre o assunto são recentes”; se somados aos crescentes trabalhos sobre o assunto, a soma deste trabalho com mais um ponto de vista a respeito poderá vir a beneficiar a área.

Para a contextualização do problema serão utilizados os trabalhos acadêmicos de Rogério Borda (a tese de mestrado “Por Uma Proposta De Curso Superior Em Guitarra Elétrica”, 2005, e o texto da ABEM “Por Uma Proposta de Currículo Em Guitarra Elétrica”, 2004), Celso Guimarães (o texto da ANPOMM “Banda Black Rio: Transformações do Samba Na Década de 1970”, 2007), Affonso de Miranda (a tese de mestrado”A Guitarra Cigana De Pepeu

Gomes”, 2006 e o texto da ANPOMM “A Guitarra Elétrica de Pepeu Gomes”, 2005), Gustavo Furtado (a tese de mestrado “A Guitarra Elétrica E o Violão: O Idiomatismo Na Música De Concerto De Radamés Gnattali”, 2006), Arnaldo Contier (“Edu Lobo E Carlos Lyra: O Nacional E O Popular Na Canção De Protesto”, 1998), Maria Elizabeth Lucas (o texto “Música Popular: Aporta Ou À Porta da Academia?”, de 1992), Mário de Andrade (o livro “Ensaio Sobre a Música Brasileira”, 1972), José Miguel Wisnik (o texto “A Música na Semana de Arte Moderna”, 1977), o livro “The Guitar Handbook” de Ralph Denyer (1982), que teve edição brasileira em forma de fascículos na revista “Toque”, além de dados colhidos nas revistas especializadas em guitarra nacionais e estrangeiras e na internet. Como quadro teórico, serão utilizados os textos de David Hargreaves (“Within You Without You: música, aprendizado e identidade”, 2005), Lilia Schwarcz (“O Espetáculo da Miscigenação”, 1993), Renato Ortiz (“Cultura Brasileira e Identidade Nacional”, 1985), Ênio Squeff & José Miguel Wisnik (“O Nacional E O Popular Na Cultura Brasileira”, 1980) e Roque de Barros Laraia (o livro “Cultura: um conceito antropológico”, 2001).

A metodologia desta pesquisa foi composta de pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo. A pesquisa de campo tinha como meta entrevistar guitarristas conhecidos na comunidade musical, tanto por se identificarem por uma linguagem musical brasileira como os que não apresentam esta característica. De uma lista inicial de 10 músicos, por indisponibilidades da agenda dos músicos e até a recusa de alguns, chegou-se aos cinco entrevistados para esta pesquisa de campo: Zé Menezes, Heraldo do Monte, Robertinho do Recife, Alexandre Carvalho e Vinícius Rosa. As entrevistas foram feitas *in loco*, na presença do entrevistado, por telefone e pela internet (via e-mail ou recursos de viva voz como VoIp), dependendo da disponibilidade do entrevistado, sendo todas entrevistas registradas por gravador, exceto as feitas por e-mail. Espera-se que numa outra oportunidade, em que se possa aprofundar a pesquisa sobre o assunto, seja possível entrevistar os músicos que não foram possíveis e até ampliar a amostragem de entrevistados.

2. HISTÓRIA DA GUITARRA ELÉTRICA

2.1. Origem

A guitarra elétrica é uma invenção norte-americana, assim como o modo de tocá-la, fruto em grande parte de uma maneira afro-americana de se tocar o violão. A influência da guitarra elétrica e de seus músicos se deve inquestionavelmente à influência cultural dos Estados Unidos sobre o mundo desde o fim do século XIX (Prado, 2007, p.42). A guitarra elétrica, como conhecemos, existe a partir da necessidade de amplificar o som do violão como instrumento de acompanhamento em orquestras, no começo do século XX (Prado, 2007, p.42). A partir da década de 1920 é que começam efetivamente as invenções nesta direção, primeiro com os violões de Christian Frederick Martin e os violões ressonadores dos irmãos Dopera, os chamados “Dobro”, onde um disco metálico transmite a vibração das cordas, criando um som metálico e com muito mais volume que os instrumentos convencionais (Denyer, 1982 e Borda, 2005).

A partir do trabalho do projetista Lloyd Loar na Gibson a partir de 1920 com captadores magnéticos, chegou-se ao que se conhece hoje como “guitarra semi-acústica”, basicamente um violão provido de toda tecnologia que a companhia Gibson havia desenvolvido para ter o som do violão ampliado mais um captador: o captador é um dispositivo embutido no tampo do instrumento capaz de transformar as vibrações das cordas em impulsos eletromagnéticos para finalmente terem estes impulsos novamente transformados em som por um amplificador. Porém essa tecnologia gerava problemas: com a microfonia resultante da vibração do corpo pelo som amplificado, buscaram-se soluções. Assim, Goerge Beauchamp e Adolph Rickembaker desenvolvem os primeiros modelos maciços de guitarra havaiana em 1931, feitas num corpo de alumínio. É importante salientar que o

desenvolvimento da guitarra elétrica maciça como conhecemos se deve em parte à grande popularidade da música havaiana nos EUA entre as décadas de 1920 e 1930 (Denyer,1982).

2.2 História e caracterização do instrumento

Na década de 1940 os violões elétricos da Gibson estavam consolidados no mercado. Em 1944 Leo Fender e “Doc” Kauffman, ex-empregado de Rickembaker, criam a K&F, uma fábrica de amplificadores e *steel guitars* (instrumento algo semelhante às guitarras havaianas). Leo Fender, ao testar um modelo menos pesado de captador, montou-o numa guitarra havaiana maciça mas com trastes. O que era apenas um protótipo de demonstração dos captadores caiu no gosto dos músicos profissionais de *country* ao ponto de se abrir uma fila de espera para alugá-lo (Denyer, 1982).

Enquanto isso, o músico e inventor Les Paul fazia experimentos na mesma direção, primeiro com captadores e depois, inspirado no violino maciço de Thomas Edison, constrói em 1941 nas oficinas da fábrica Epiphone a célebre guitarra “log” (tora). Les Paul cortou ao meio um violão Epiphone de bocas em f e inseriu no corpo um bloco de 10 por 10 cm de madeira, sobre o qual montou dois captadores e um braço Gibson. Esta foi a primeira guitarra elétrica verdadeira na história (Denyer, 1982). Les Paul teve importância crucial na história da tecnologia aplicada à música, pois não somente criou guitarras elétricas mas também é o inventor do gravador multipistas e outros recursos eletrônicos de gravação como o *eco*, *delay*, *reverb*, *phasing* e é o criador do primeiro baixo elétrico (“bass guitar”) (Matters, 2007).



Fig. 1- A guitarra “log” de Les Paul (www.mixonline.com/.../Lespaul photo gallery)

Em 1947, Paul Bigsby em parceria com o guitarrista Merle Travis construiu uma guitarra elétrica maciça. Este instrumento guarda impressionantes semelhanças com os modelos popularizados por Les Paul, em 1950, e Fender, em 1948: o formato do corpo, o modo como as cordas passavam através desta, o desenho da mão (“headstock”), com as seis tarraxas de um só lado. Bigsby e Travis construíram sua guitarra em Downey, Califórnia, não muito longe de Fender, em Fullerton (a apenas 15 milhas de Downey). Isso gerou uma série de controvérsias sobre quem teria copiado quem. Fender certamente não fez segredo sobre suas pesquisas e foi visitado por Les Paul e outros (Denyer, 1982, p. 42 e Watson, 2003).



Fig.2-GuitarraBigsby-Travis (<http://www.stratcollector.com/newsdesk/archives/000103.html>)

Quando Leo Fender desfez a sociedade com “Doc” Kauffman, passou a fazer outro instrumento, com um som claro “como o de uma guitarra havaiana” (nas palavras do próprio), mas sem os problemas de “feedback” (microfonia) das guitarras de então. O resultado foi a Broadcaster, depois rebatizada Telecaster, em 1948. Esta guitarra tinha vários aspectos que faziam dela uma guitarra singular: braço desmontável, “headstock” com as cordas viradas para um lado só, dois captadores de bobina simples e um som cristalino. Mas quando Fender lançou mais tarde, em 1954, a Stratocaster, havia neste instrumento muitas coisas que faziam dela uma guitarra revolucionária: um corpo (sólido) desenhado para oferecer o máximo conforto, um sistema de alavanca de trêmolo¹ muito superior aos da época e três captadores. As Stratocaster se transformaram num padrão praticamente inalterado de design de guitarras, que inspirou fabricantes de guitarras gerações adentro (Denyer, 1982, p.41-42).

Depois do lançamento da Broadcaster, a Gibson passou a se interessar por guitarras elétricas maciças, em grande parte por causa de Les Paul. Em 1950, a companhia convidou-o a assinar um contrato no qual receberia um “royalty” por cada guitarra levasse seu nome. A

¹ A alavanca de trêmolo (cujo nome é incorreto para sua finalidade) é um mecanismo conjunto de molas, rastilho e cavalete do instrumento que permite a deflexão simultânea de todas as cordas. Uma barra acoplada a este mecanismo (a alavanca propriamente dita), quando pressionada, diminui a tensão nas cordas. Quando se solta a alavanca, as cordas voltam à posição normal. Problemas de afinação são frequentes quando as cordas voltam ao estado normal, situação que a Fender tentou reverter com seu modelo de alavanca (Denyer, 1982, p.15)

princípio, por medo da companhia, levariam apenas o nome do artista. Com o sucesso das vendas, mudaram rapidamente de idéia. Les Paul queria que suas guitarras tivessem uma sustentação natural de 20 segundos, por isso são tão pesadas: elas têm um corpo de mogno sólido com um tampo de maple de 12 mm de espessura (Denyer, 1982, p. 68).

Captadores magnéticos são sujeitos à interferência de radiação eletromagnética, o que gera ruídos, ou zumbidos, indesejáveis. Foi somente em 1955 que um engenheiro da Gibson chamado Seth Lover desenvolveu os captadores “humbuckers” (literalmente, “supressores de ruídos”) e passa a instalá-lo na maioria de suas guitarras (Denyer, 1982, p.15).

No fim dos anos 1950, a Gibson decidiu investir em *designs* novos. Daí surgem os modelos SG (um protótipo que Les Paul se recusou a assinar), Explorer, Flying V e Firebird, que se tornaram modelos muito populares entre os guitarristas de “heavy metal” nos anos 1980.(Denyer, 1982, p. 69 e Lemelson, 2007).

Pode-se afirmar que Gibson e Fender são padrões, verdadeiros paradigmas, na construção de guitarras elétricas, sobretudo a partir dos anos 50 , praticamente inalterados desde então. Em todas as guitarras que foram construídas décadas adiante por fabricantes diversos (Vox, Danelectro, Ibanez, Jackson, Washburn, etc) percebe-se a influência: o formato Stratocaster, os captadores “humbucking”, reformulações de formatos como SG, Explorer e Flying V.

2.3. Principais representantes

Pode-se afirmar que para cada etapa evolutiva da guitarra houve um respectivo herói do instrumento, músicos que souberam extrair novas possibilidades e tirar o instrumento do ostracismo submetido pelo acompanhamento quase silencioso nas orquestras (Christian apud

Lemelson, 2007a). Assim, na fase seminal das Gibson ES_150 “electric spanish”, Charlie Christian (cujo nome batizou os captadores destas guitarras), no jazz, Merle Travis no country, Muddy Waters e T-Bone Walker com seu blues eletrificado faziam-se notar naqueles anos 30-40. Todos estes ajudaram a expandir as possibilidades deste novo instrumento e atrair uma nova geração de ouvintes e instrumentistas (Lemelson, 2007b).

Mais adiante, com o padrão guitarra semi-acústica Gibson, outros músicos garantem a popularidade deste instrumento tanto em gêneros musicais vigentes como em outros que o mundo via nascer como o rock’n’roll: Chet Atkins, Herb Ellis, Chuck Berry, Duane Eddy e Bill Halley garantem visibilidade ao instrumento. Este modelo de guitarra acabou sendo a preferência adotada por guitarristas de jazz décadas mais tarde, como George Benson e Wes Montgomery, nos anos 60. Na fase das guitarras maciças, Buddy Holly e sua Stratocaster e o próprio Les Paul (um músico de country muito famoso pela sua dupla com Mary Ford) com sua guitarra-assinatura chamam atenção com aquele instrumento tão novo e já tão modificado.

Mas é a partir dos anos 60, com o gênero rock atingindo muito mais público, em grande parte graças aos Beatles e com uma atitude mais contestadora (primeiro de maneira pueril, depois mais engajado politicamente), é nesse momento que se cristaliza o arquétipo do *guitar hero* (um herói de guitarras maciças, diga-se): guitarristas são verdadeiros “superstars” (Lemelson, 2007c), há o resgate do blues americano por bandas inglesas como Rolling Stones, Cream (do guitarrista Eric Clapton), Yardbirds (grupo que revelou vários guitarristas significativos dos anos 1960/1970 como o próprio Clapton, Jimmy Page e Jeff Beck), os muros pichados no metrô de Londres com “Clapton is God” (uma referência a Eric Clapton, guitarrista do Cream e do John Mayall Bluesbrakers na ocasião) tudo isto culminando em Jimi Hendrix. O próprio gerou em torno de si um grande salto tecnológico na guitarra em forma de pedais (processadores de som ligados entre

a guitarra e o amplificador e acionados com o pé) que modificavam o som de maneira inusitada para a época, como o som do *wah wah* (um regulador de frequências médias atenuadas ou acentuadas pelo uso do pedal), *fuzz* (um gerador de onda quadrada que distorce o som do instrumento), oitavadores (fazem o instrumento tocar oitava abaixo ou acima) e outros. A alavanca de trêmolo foi utilizada ao extremo, emulando sons de bombardeios e inspirando gerações adiante (Denyer, 1982 e Berendt apud Borda, 2005, p.38).

Com toda a revolução sônica gerada por Hendrix, os anos 70 e 80 foram férteis em gerar sub-gêneros derivados do rock, tendo a guitarra grande papel na divulgação de todos estes formatos musicais, cada um com seu representante na guitarra: rock progressivo (Steve Howe, Jan Akkerman), *heavy metal* (Tony Iommi, Ritchie Blackmore), *jazz-rock* (ou *fusion*_ Larry Coryell, Al DiMeola), *punk rock* (Mick Jones), *new wave* (Andy Summers, Johnny Marr). Particularmente o *fusion* e o *heavy metal* revelaram instrumentistas que ajudaram a expandir a técnica do instrumento. No *fusion*, John McLaughlin (que participou do marco-zero deste sub-gênero, o disco “Bitches Brew” de Miles Davis) é o guitarrista mais popular, senão o mais técnico deste movimento nos anos 70 (Denyer, 1982 e Borda, 2005) . No *heavy metal*, estilo que se cristalizou durante os anos 80, o destaque é para Edward Van Halen , divulgador da técnica de “tapping” (onde se usa a mão que tange as cordas para ampliar as possibilidades melódicas, como um quinto dedo) e de uma das últimas inovações tecnológicas da guitarra, a alavanca de trêmolo Floyd Rose² (Calamari, 2007) e Yngwie Malmsteen, este último com sua fusão de guitarra distorcida e arpejos rapidíssimos que remetem a Bach e Paganini, gerou uma legião de seguidores (ou imitadores) dispostos a quebrar a barreira da velocidade com seus solos (Bastos, 2004). Pode-

² A alavanca Floyd Rose permite tanto deflexão das cordas quando acionada quanto a flexão, além de assegurar a afinação das cordas mesmo sob uso constante, graças a um dispositivo de trava de cordas junto ao ‘headstock’ e um sistema de micro-afinação semelhante ao do violino, posicionado junto ao cavalete do instrumento.

se afirmar que esta vertente técnica da guitarra nos anos 80, cujo cenário é nos Estados Unidos, pecou pelo excesso de virtuosismo em detrimento da musicalidade (Tadeu, 2004), diferentemente da estética minimalista da *new wave* (que usava a guitarra com poucas notas e efeitos com fim de texturas) que florescia na Inglaterra durante o mesmo período, cujo representante de maior visibilidade era a banda The Police, de Andy Summers (Molenda, 2007 e Denyer, 1982). Hoje, tantos anos depois, parece não ter havido nenhuma revolução técnica significativa na maneira de tocar guitarra que seja diferente deste padrão inaugurado durante os anos 1980.

3. A GUITARRA ELÉTRICA NO BRASIL

3.1 História do instrumento no Brasil

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 (Borda, 2005, p.32).

Na Salvador de 1942, ocorrem propostas mais radicais. Para tocar nos conjuntos de Frevo, Dodô (Adolfo Nascimento, 1920-) adaptou captadores feitos por ele à boca dos instrumentos. Como a microfonia não cessava, ele resolveu fazer um instrumento de madeira maciça: surge o “pau elétrico”, depois chamado de guitarra baiana, curiosamente inventado mais ou menos á mesma época que Les Paul e Fender desenvolviam suas criações (Marsiglia & Almeida apud Borda, 2005, p.41).

A construção em escala industrial de guitarras elétricas de tipo maciço só se dará no Brasil a partir da década de 1960, com a demanda gerada pela explosão da Beatlemania, a partir dos fabricantes de violões Del Vecchio e Giannini, além da Phelpa e Snake. Também nessa época cresce a atividade de luthiers que constroem guitarras artesanalmente, com Victorio Quintillo, que já havia trabalhado para a Del Vecchio (Lancelotti apud Denyer, 1982, p.93). Destes fabricantes, apenas a Giannini constrói guitarras até hoje. Observando os instrumentos feitos nesta época, percebe-se a pouca habilidade com a sua construção, com instrumentos parecendo cópias grosseiras das guitarras americanas. José Menezes, um dos pioneiros do instrumento no Brasil, afirma que seu primeiro instrumento “decente” (guitarra) foi uma guitarra doada por Les

Paul em 1962, “em troca de um violão Di Giorgio que eu tinha” (Menezes, 2007). Pôde se constatar que o salto de qualidade nos instrumentos nacionais partiu dos instrumentos construídos por luthiers, décadas mais tarde. Um deles, Seiji Tagima, tornou-se o dono da fábrica de guitarras que atualmente tem o melhor nível e a maior penetração na indústria nacional, as guitarras Tagima (Caesar, 2007).



Fig. 3-Guitarra Phelpa Coronado (1965)-note os interruptores de lâmpada utilizados como seletores de captadores (imagem de <http://guitarrasvioloesguitarrasguitarras.blogspot.com>)



Fig. 4- Violão elétrico Gianniini 601(tipo Gibson)- é assim que está escrito no catálogo de 1960, segundo o blog Guitarras, Violões, Mais Guitarras, E Mais Guitarras E...(imagem de <http://guitarrasvioloesguitarrasguitarras.blogspot.com>)

3.2. Principais representantes

Segundo José Menezes (2007 e Borda, 2005), Pereira Filho foi o primeiro músico a utilizar o violão elétrico no Brasil. Ainda no período da “Época de Ouro” destacam-se o próprio José Menezes, Bola Sete (Djalma de Andrade, 1923-1987), Laurindo de Almeida (1917-1995) e Polí (Ângelo Apollonio, 1920-1985). Segundo José Menezes, Polí era “um grande músico de São Paulo” (Menezes, 2007) e um especialista em guitarra havaiana (Menezes apud Borda, 2004). Neste período, destacam-se ainda Luís Bonfá (1922-2001) e Garoto (Aníbal Augusto Sardinha, 1915-1955).

Garoto foi um instrumentista de grande influência no movimento musical que viria a seguir, a bossa nova (Borda, 2005, p. 30), assim como o próprio Menezes (como citado em entrevista ao programa *Conversa Afinada*, TVE, 2007). Segundo Menezes Garoto foi um grande incentivador do uso da guitarra nas rádios, como instrumento de base³, e um músico com grande proficiência em vários instrumentos, entre eles a guitarra havaiana, como se pode constatar na gravação de “Amoroso” (1942), embora ele não gostasse de instrumentos elétricos (Borda, 2005, p.28-31; Menezes, 2007).

Embora a bossa nova não fosse um movimento diretamente ligado à guitarra (a imagem mais comum é a de instrumentistas empunhando um violão, instrumento de João Gilberto, ícone do movimento), não se pode esquecer que um dos discos que mais influenciou aquela geração de músicos da zona sul do Rio de Janeiro foi “Julie Is Her Name”, da cantora Julie London, com a emblemática canção “Cry Me A River”, onde ela é acompanhada apenas pelo guitarrista de jazz

³ Tal qual dito em entrevista concedida a mim (2007), o que só faz aumentar a confusão de terminologias.

Barney Kessel⁴ (Castro, 1990). Roberto Menescal, compositor de grande relevância do movimento foi visto várias vezes empunhando guitarras (violões elétricos) em shows da época⁵. Durval Ferreira tocou guitarra na orquestra de baile de Ed Lincoln e em sua banda Os Gatos, de grande importância na cena do “samba-jazz”, um sub-gênero oriundo da bossa nova (Miguel, 2007). O violonista e compositor Baden Powell também tocava guitarra em bailes antes de se tornar um músico renomado (Miranda, 2005, p.2).

Antes de prosseguir com os personagens da música popular, é preciso mencionar na música erudita o pioneirismo do compositor Radamés Gnattali que desde a década de 1950 compôs várias peças para guitarra elétrica e orquestra. Possivelmente foi o primeiro compositor erudito no mundo a escrever para o instrumento embora não tenha sido devidamente reconhecido (Bacon et al apud Mendonça, 2006, p. 57). Destas peças destaca-se o Concerto Carioca No 1 para violão elétrico, piano e orquestra, composto em 1950 e executado pela primeira vez em 1965, sob a regência de Henrique Morelembaum (Borda, 2005; Mendonça, 2006). Segundo Mendonça, o uso do termo “violão elétrico” pode ter ocorrido por uma tradução literal de “electric guitar” (é importante lembrar que o instrumento não era muito conhecido no Brasil), o que se confirma neste depoimento: “Apresentei o Concerto Carioca No 1 para guitarra elétrica (...) no Teatro Municipal. Quem dirigiu foi Henrique Morelembaum...” (Didier apud Mendonça, 2006, p.56).

A partir da década de 1960, sob a influência da bossa nova, surgiu uma geração de compositores e intérpretes que aparece graças aos festivais e programas de música na televisão e que serão os responsáveis pela criação do gênero MPB. Paralelamente o rock, gênero estrangeiro, crescia em popularidade desde a primeira composição de rock feita no Brasil, “Enrolando o

⁴ Embora Castro escreva “Menescal (...) passava horas escutando o disco (...), não por causa da voz de cama da cantora (...), mas pelo acompanhamento de violão de Barney Kessel” (p.128), o que se ouve é uma guitarra semi-acústica.

⁵ Há pelo menos duas fotos com Menescal empunhando o instrumento em “Chega de Saudade” (Castro,1990).

Rock” (1956), de Betinho (Borda, 2005, p.38). Surge a Jovem Guarda, movimento que tem em Roberto Carlos seu representante mais significativo em grande parte graças a um programa de TV que comandava (chamado Jovem Guarda) de grande audiência em 1966 (Araújo, 2006). Como no rock a guitarra tem papel preponderante tanto na função harmônica como na criação de sua sonoridade característica, seria de se esperar que seus instrumentistas se destacassem, e assim acontece com Renato Barros (da banda Renato e Seus Blue Caps que gravou alguns dos discos de Roberto Carlos⁶ dessa época) e Gato, ex- membro da banda de rock instrumental Jet Blacks e posteriormente membro da banda de Roberto, o RC-5 (Araújo, 2006).

O espaço de programação da emissora Record era o mesmo precioso espaço a ser dividido pelas duas vertentes musicais (MPB e Jovem Guarda). Assim ocorrem acaloradas pelepas disfarçadas de confrontos ideológicos. Não se pode esquecer que o momento histórico em que isto ocorre são os tensos anos 1960 e Brasil já vivia uma ditadura militar e os artistas mantinham há algum tempo seus focos de resistência, como o CPC (Centro Popular de Cultura). Daí a associar um gênero estrangeiro com uma nova forma de colonialismo cultural parecia inevitável (Araújo, 2006, p.186; Borda, 2005; Contier, 1998).

Do lado da MPB, surge o Quarteto Novo, banda que acompanhou Geraldo Vandré, Edu Lobo e outros, cujo guitarrista, Heraldo do Monte, abraçou a causa das raízes brasileiras e buscou uma linguagem de improvisação e interpretação que pudesse nacionalizar, “abrasileirar” aquele instrumento tão atacado (Borda, 2005; Lancelotti apud Denyer, 1982, p.58-59).

Surpreendentemente surge o Tropicalismo ou Tropicália, um movimento artístico que deve seu nome a uma obra de Hélio Oiticica (Lima, 1996) e que no ramo musical tinha tanto respeito por João Gilberto e Luiz Gonzaga quanto pela Jovem Guarda. Causaram estardalhaço em

⁶ Os primeiros discos de Roberto Carlos foram gravados pela orquestra da CBS, sua gravadora, cujo guitarrista era José Menezes (Araújo, 2006).

1967 quando dois de seus representantes ficaram em quarto e segundo lugares, no Festival da Música Popular, promovido pela TV Record (Tinhorão, 1972, p.238): Caetano Veloso acompanhado pelo grupo de iê-iê-iê argentino Beat Boys e Gilberto Gil acompanhado pelos Mutantes. Sérgio Dias, guitarrista do grupo, pode ser considerado o primeiro guitarrista do Tropicalismo seguido logo depois de Lanny Gordin, guitarrista de grande fluência em estilos tão díspares como o rock, jazz e música brasileira em geral (Borda, 2005; K.Shima, 2003).

O Tropicalismo ainda revelaria , às vésperas do exílio forçado de Caetano e Gil na gravação do disco “Barra 69 Caetano e Gil Ao Vivo Na Bahia”, o baiano Pepeu Gomes, verdadeiro ícone da guitarra brasileira. Admirador confesso de Hendrix, gravou o disco-show da cantora Gal Costa “Gal Fa-Tal” em 1971, dividindo as guitarras com Lanny Gordin. Mas é com o grupo Novos Baianos que ele se aproxima realmente da música brasileira, em parte graças a um bandolim dado de presente por Paulinho da Viola (que fez Pepeu adotar o choro com uma de suas maiores influências), além do célebre encontro do grupo com João Gilberto. “Acabou Chorare”, de 1972, é um marco do período pós-tropicalista porque equilibra sons elétricos e acústicos com maestria, em grande parte graças a Pepeu (Miranda, 2006).

Grande parte das bandas de rock durante os anos 1970 voltaram seus trabalhos para a vertente do rock progressivo, entre eles os próprios Mutantes (de Sérgio Dias), O Terço (de Sérgio Hinds) e o grupo carioca Vímana. O Vímana foi um grupo em que boa parte de seus integrantes seriam protagonistas da explosão do Rock Brasil ou BRock nos anos 1980: o vocalista-flautista Ritchie, o baterista (depois cantor-compositor) Lobão e o guitarrista e cantor Lulu Santos, um admirador confesso do trabalho de Sérgio Dias (Dapieve, 1996).

Em 1977 é lançado “A Página do Relâmpago Elétrico”, do cantor e multi-instrumentista Beto Guedes. Fazia parte do movimento musical denominado Clube da Esquina, movimento que, embora distante musicalmente do Tropicalismo, abraça a causa do hibridismo musical entre a

bossa nova, jazz, Beatles, música sacra mineira e (no caso do disco referido) rock progressivo. Uma das figuras centrais do disco é o músico Toninho Horta, guitarrista de capital importância no movimento musical com suas harmonizações riquíssimas (Borges, 1996 e Borda, 2005).

No meio da década de 70 surge o movimento Black Rio, calcado na estética negra *soul* norte-americana de grande penetração nos subúrbios cariocas. Artistas como Tim Maia, Cassiano, Hyldon, Carlos Dafé e outros são autênticos representantes deste estilo. A música *soul-funk* é caracterizada por guitarras que representam um papel rítmico crucial para a característica dançante do estilo. Destacam-se Robson Jorge, Renato Piau, Cláudio Stevenson (da Banda Black Rio, outro caso de hibridismo funk-samba), Perinho Santana e Cláudio Zoli, um representante isolado do soul carioca nos anos 1980, futuro membro da Banda Brylho (Borda, 2005; Dapieve, 1996; Guimarães, 2007).

A partir de 1980 começa a surgir a chamada Música Instrumental Brasileira Contemporânea, forjada a partir de “relações de identidade estética e vínculos afetivos com correntes musicais” (Bezerra apud Borda, 2005, p. 47). O jazz e a música brasileira regional como o samba e o baião são o foco. Há grandes destaques na guitarra como Frederica, Heraldo do Monte e Hélio Delmiro. Frederica é egresso do Clube da Esquina, onde acompanhava Milton Nascimento no grupo Som Imaginário, e destacou-se com seu disco “Aurora Vermelha” (1981). Heraldo do Monte se destacou no 1º Festival of Jazz Montreaux (SP), arrancando elogios de um de seus ídolos, Barney Kessel (Borda, 2005 e Lancellotti apud Denyer, 1982, p.57). Hélio Delmiro é um outro ícone da guitarra brasileira, mais voltada ao jazz, diferentemente de Pepeu Gomes que tem mais ligação com o rock. Acompanhou inúmeros artistas da MPB, entre os quais se destaca Elis Regina, e monstros sagrados do jazz norte-americano como Sarah Vaughan, que o considerou um dos maiores guitarristas do mundo, opinião dividida por músicos como Larry

Corryel, Philip Catherine e Joe Pass, que dividiram o palco com ele no festival citado acima (Borda, 2005; Lancellotti apud Denyer, 1982, p.130).

Com os anos 80 o rock atinge um sucesso de público que nunca havia conseguido no Brasil, em parte graças a uma estética mais palatável de guitarras sem distorção e tendendo mais à estética minimalista dos grupos de *punk* e *new wave* ingleses como Police, The Clash, The Smiths e Joy Division. No Brasil é possível enxergar um grande número de guitarristas que tocam seu instrumento com propriedade apesar das “amarras”⁷ do estilo. Carlo Bartolini e Sérgio Serra (o segundo substituindo o primeiro no Ultraje A Rigor), Herbert Vianna (do Paralamas), Edgar Scandurra (do Ira!), Bruno Fortunato (do Kid Abelha) e Roberto Frejat (do Barão Vermelho) são os principais guitarristas. Sobre Herbert Vianna é importante frisar que sua banda também flertou com hibridismos (ao compor com Gilberto Gil, ícone do Tropicalismo), de certa forma criticado por outros representantes do BRock (Preto, 2007). Este hibridismo na música brasileira acabou propiciando tempos mais tarde a aceitação de uma cena musical como o Manguê Beat de Chico Science & Nação Zumbi que juntava tambores de maracatu à guitarra lisérgico-hendrixiana de Lúcio Maia (Dapieve, 1996).

Ainda nos anos 80 é importante lembrar da cena *heavy metal* brasileira da qual participou um guitarrista muito ligado à MPB descoberto pelo cantor Fagner: Robertinho de Recife (Leão, 1997; Fróes & Petrillo, 1996). Seu disco “Metalmania” em nada lembrava outros trabalhos como “Robertinho no Passo” (com composições de Hermeto Paschoal) ou “Jardins da Infância”. Esse disco, assim como os outros citados, funcionou mais como um laboratório para as pesquisas técnicas do músico (Robertinho de Recife, 2007) e de certa forma ajudou a dar visibilidade à

⁷ Ao observarmos a atuação dos músicos citados, é como se a formação musical deles tendesse mais à música que privilegia guitarristas, como o rock tradicional e o *heavy metal* da década de 1980, em contraste com a estética *punk-new wave* de seus grupos. Dos grupos citados, apenas o Barão Vermelho não tem muita conexão com estas vertentes musicais, sendo mais relacionado com uma estética de rock tradicional muito influenciada pelos Rolling Stones (Dapieve, 1996).

comunidade musical de *heavy metal* do país que cresceria muito mais graças à ascensão internacional nos anos 1990 do grupo Sepultura, dos guitarristas Max Cavalera e Andreas Kisser, este último um dedicado estudioso do violão erudito (Barcinski & Gomes, 1999). Outros grupos de *heavy metal* tiveram reconhecimento internacional a partir dos anos 1990 (sobretudo no Japão) como o Viper e o Angra, dos guitarristas Raffael Bitencourt e o virtuose Kiko Loureiro (Leão, 1997), um adepto dos arpejos e escalas rápidas à Yngwie Malmsteen. A banda Dr. Sin, do guitarrista Edu Ardanuy, também teve reconhecimento internacional à mesma época do Angra. Assim como Loureiro, Ardanuy é conhecido pelo uso de escalas e arpejos velozes (Leão, 1997).

4.IDENTIDADE, MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E ACADEMIA

Identidade e identidade nacional estão relacionados ao conceito de cultura. Cultura, na definição de Edward Tylor (apud Laraia, 2001, p. 25) é “este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”. Tomemos a abordagem de Laraia (2001) em seu livro “Cultura: um conceito antropológico”. Para ele, fatores genéticos ou geográficos não explicam as diferenças entre os homens, isto lhes é ensinado (ou apreendido) através de um processo chamado endoculturação, o que faz, por exemplo, meninos e meninas se comportarem diferentes um do outro, independente de suas diferenças biológicas. E mesmo culturas distintas podem apresentar pontos comuns. Para isso, Laraia (2001) usa o tabu do incesto de Levi-Strauss: em todas as culturas não é permitido que o homem tenha relações sexuais com certo grupo de mulheres (no nosso caso, mães, irmãs e filhas), e não há nenhum componente biológico que justifique isso. Na segunda parte do livro, Laraia (2001) alerta para o fato de algumas culturas só enxergarem a sua própria como a mais correta e natural (a isto se chama de etnocentrismo), o que naturalmente gera conflitos entre culturas com pontos de vista diferentes.

A palavra “identidade” trata literalmente de uma “identificação”, que segundo o Dicionário de Ciências Sociais “designa: a) reconhecimento de outro por um aspecto, propriedade ou atributo: identificar alguém; b) assimilação de um aspecto, propriedade ou atributo :identificar-se” (Seminário, 1987, p.518). Tomemos como referência David Hargreaves, músico e professor de desenvolvimento infantil, que esteve envolvido num projeto chamado DELTA (Desenvolvimento da Aprendizagem e do Ensino nas Artes), durante os anos 1980 na Inglaterra (Hargreaves, 2005). Neste projeto, que trabalhou com crianças do ensino fundamental, constatou-se que diferentemente de um estudo anterior, havia um grande interesse dos alunos pelas aulas de música.

A principal razão, entre muitas outras, seria o alargamento do programa de música nas escolas, incluindo a música pop e o rock. De todas as atividades, os alunos descreviam ‘tocar’ e ‘cantar’ como as mais prazerosas. São habilidades que permitem o aluno executar e compor por conta própria. Com os atuais recursos de gravação e manipulação de música no computador, tocar e cantar tornou-se uma atividade ainda mais próxima desses jovens, uma idéia talvez gerada há muitos anos atrás pelos Beatles, artistas que introduziram a idéia do artista compor e arranjar (em parte) seu próprio repertório. A tecnologia também facilitou o acesso a culturas remotas, algo que se deva também ao grupo de Liverpool e seu interesse pela música indiana. A música pop é um forte elemento identificador entre os adolescentes (Hargreaves, 2005). Há um elemento agregador nesta faixa etária que não é a escola nem a casa. Pode ser o playground, garagens de ensaio, clubes ou a própria rua. No Brasil, o movimento musical “Clube da Esquina” ganhou seu nome graças aos encontros informais a céu aberto daquela geração de músicos numa rua de Belo Horizonte, MG (Borges, 1996).

4.1.1 O que seria identidade nacional?

Identidade nacional estaria ligada à ao que Squeff e Wisnik (1982) chamam de “nacional-popular”, um conceito em última análise fortemente baseado na geopolítica. Iniciam a análise a partir de Antonio Gramsci, teórico marxista. Segundo Gramsci (apud Squeff & Wisnik, 1982, p.16-21), em várias línguas os termos “nacional” e “popular” são sinônimos ou mesmo grafados com a mesma palavra, e isto não ocorreu na Itália, país do teórico, porque as elites intelectuais estavam afastadas do povo e da nação. Para ele a palavra “popular” tem muitos significados. Um deles é a capacidade de um artista ou intelectual “universalizar” suas idéias, de modo a certas obras se enxergarem menos no país de origem do autor e mais em outros, por artistas do povo ou identificados com ele. Entretanto, em muitos momentos históricos o ideário “nacional-popular” foi utilizado por governos nacionalistas populistas como o fascismo e mesmo no Brasil da ditadura de

Vargas. A razão pode estar nas raízes da república moderna, a Revolução Francesa, que pretende dar “poder para o povo”. Mas a noção de povo da Revolução Francesa está muito mais ligada à idéia de “cidadãos economicamente ativos” do que à *ralé* (Vrancken apud Squeff & Wisnik, 1982, p.26), já que esta república é fortemente influenciada pelo modelo romano. Assim, um sofisma substitui “a fragmentação dos indivíduos pela idéia de povo e a fragmentação das classes [sociais] pela idéia de nação” (Squeff & Wisnik, 1982, p.29), que se unem por um terceiro elemento, a pátria.

O conceito de pátria, “uma entidade moral ou ética” (Saint-Just apud Squeff & Wisnik, 1982, p.29) unindo setores fragmentados do mesmo estado, cresce a partir da ascensão de Napoleão e ajuda a consolidar estados capitalistas Europa afora. A isto se soma a *elaboração geopolítica*, uma complexa relação de estratégias políticas que mobilizam povo (seja em que sentido for) em função de suas fronteiras, raça, língua e cultura, com diferentes Estados unindo-se em torno de “eixos”, como houve no passado os blocos socialista e capitalista. Esta questão de raça e pátria gerará alguns paradoxos no Brasil, como se verá mais adiante.

Os conceitos de cultura propostos por Laraia (2001) endossam o de identidade de Hargreaves (2005) ao inserir os jovens ouvintes de música pop num mesmo contexto cultural e explicam o conflito entre diferentes identidades “nacionais-populares” pelo etnocentrismo da cultura inerente a cada nação.

4.1.2 Identidade nacional no Brasil

O grande dilema da intelectualidade brasileira entre final do século XIX e início do XX, momento histórico que corresponde ao fim do império e início da república, é conviver com a idéia de um país tão miscigenado e que quer crescer como nação face às teorias raciais da época, chamadas de “darwinismo social” e importadas por Agassiz, Gobineau e outros, estrangeiros que

desfrutavam de farta entrada nos governos de então⁸, supostamente sustentados pelos estudos de craniologia técnica (que traçava paralelos entre o tamanho do crânio e pouca inteligência ou pendor à criminalidade) e da antropologia criminal (argumentava que a criminalidade era um traço hereditário) (Schwarcz, 1993, p.48-52).

Os grandes focos do estudo científico da época concentravam-se nos museus (Museu Nacional, Museu Paulista e Museu Paraense Emilio Goeldi). Evolucionistas sociais convictos, os cientistas dos museus aceitaram as disposições dos teóricos das raças (Schwarcz, 1993, p.93). Alguns intelectuais da época acreditavam no “branqueamento” como única solução para a evolução do país, como Batista Lacerda. Com os anos 1930, cai por terra a idéia corrente de que estudar a natureza das plantas não diz respeito aos seres humanos (idéia disseminada nos círculos intelectuais dos museus) e a humanidade dividida em raças não se sustentava cientificamente. Fica a constatação de que havia unidade na multiplicidade da miscigenação brasileira (Ortiz,1985).

O momento posterior é o de exaltação à miscigenação brasileira, bandeira levantada fortemente nos círculos de cultura, que culminam com a Semana de Arte Moderna em 1922, que buscava unidade na multiplicidade brasileira. Era uma mostra de arte dos círculos intelectuais, mas fortemente influenciada pelas manifestações de cultura popular, abertos a deglutir toda sorte de influências (daí a utilização do termo “antropofagia” pelos modernistas). Mário de Andrade, principal figura do movimento, afirma: ”o artista não deve ser nem exclusivista nem unilateral” (Andrade, 1972, p.37). Villa-Lobos foi o representante da música na Semana de Arte Moderna, ainda que contasse com executantes como Guiomar Novaes e Ernani Braga, pianistas conhecidos por tocar um repertório mais tradicional (Wisnik, 1977, p. 76). O movimento modernista e o próprio Villa-Lobos eram conectados com as tendências musicais de vanguarda da época (Stravinsky, Debussy), mas tinham fortes componentes da cultura brasileira, ainda que Mário de

⁸ Gobineau era íntimo de D. Pedro II (Ortiz, 1985).

Andrade guardasse com reservas a imagem do “índio de casaca” de Villa-Lobos, a quem parece se referir em seu “Ensaio Sobre A Música Brasileira”: “Si a gente como brasileiro só o excessivo característico, cai num exotismo *que é exótico até pra nós ...*” (Andrade, 1972, p.27, grifo do autor).

Quando Getúlio Vargas toma o poder em 1930, um projeto nacional é imposto com o objetivo de fazer do carnaval carioca o grande símbolo da cultura popular (Guimarães, 2007, p.3). No carnaval carioca, de então, tocava-se samba, marcha, maxixe. Só que o samba foi beneficiado graças à invenção de um desfile (de escolas) de samba que passa a constar do calendário oficial da prefeitura carioca a partir de 1935 (Vianna apud Guimarães, 2007, p.2). Some-se a isso o fato da capital nacional ser no Rio de Janeiro; havia a coincidência da música tocada na capital do país refletir-se como música do país inteiro, ainda mais numa situação onde quer se afirmar identidade cultural a todo custo. Ademais não se deve esquecer que no Rio de Janeiro havia uma grande confluência de classes sociais que refletiam nas reuniões na casa de Tia Ciata, uma das muitas negras baianas que migraram para o Rio nas primeiras décadas do século XX e em cuja casa aconteceram célebres reuniões, “bailes”, onde se tocava um tipo de música diferente em cada cômodo de sua casa, separados por biombos devassáveis, que mais mostravam que separavam. Assim, o samba perpassou classes sociais diferentes e foi adotado pela classe dominante branca como álibi de autenticidade nacional (Squeff & Wisnik apud Guimarães, 2007, p.4). E assim compositores como Ary Barroso, Ismael Silva e Noel Rosa ajudam a amalgamar o samba como “patente” nacional (Contier, 2001).

Tempos mais tarde, no fim dos anos 1950, o samba vive uma crise que vê na bossa nova como uma solução de “modernização”, em parte insuflada pela modernização industrial proposta por Juscelino Kubitschek (Tinhorão, 1975, p.224). Assim, uma juventude de classe média da zona sul do Rio de Janeiro articula seus passos rumo à modernidade através da bossa nova. Como a

esperada prosperidade não ocorre, na tentativa de fazer um *mea culpa*, passa a querer interferir politicamente, através dos círculos universitários. Dispostos a recuperar o tempo perdido, se esforçam em reconhecer as classes sociais menos favorecidas e formam a UNE (União Nacional dos Estudantes) e, no âmbito cultural, o CPC (Centro Popular de Cultura).

Com um discurso anti-americano, convivem com um dilema: seu “background” musical é americano, como é o caso do bossanovista Carlos Lyra (compositor do hino da UNE), que chega ao paradoxo de criticar uma influência do jazz no samba em uma canção chamada “Influência do Jazz”, que é de forte acento jazzístico (Tinhorão, 1975, p. 230 e Contier, 2001). Como já foi dito no capítulo anterior, o momento histórico são os tensos anos 1960 de ditadura militar que duraria ainda mais duas décadas. Aos olhos dos artistas ditos “engajados”, qualquer adesão à música estrangeira era considerado “entreguismo” (Araújo, 2006). O Tropicalismo pode ter sido um choque e tanto, pois era impossível descrever aquilo como legitimamente brasileiro ou estrangeiro apenas. Gostassem ou não o pessoal do CPC, este hibridismo acabou proporcionando a saída para a música popular brasileira na década de 70, não exatamente de misturas, embora elas ainda houvessem como foi o caso da Black Rio, mas de tantas coisas tão distintas uma da outra sendo chamada igualmente de MPB (Mello & Severiano, 1998, p. 187-189; Guimarães, 2006).

4.2.1 Música Popular Brasileira e academia

Dentro da academia a música popular sempre gozou de pouco prestígio, supostamente por ser orientado com o padrão industrial, “musicalmente redundantes e homogeneizados por fórmulas que buscariam o sucesso imediato entre os consumidores” (Lucas, 1992, p. 5). Estas barreiras de sustentação da música popular nos círculos escolares e acadêmicos sustentam-se mais pela ideologia de confinar a formação musical a um tipo exclusivo de expressão musical. Entretanto, o mercado de trabalho para estudantes e professores de música abarca práticas que as universidades se vêem obrigadas a aprender, conhecer convenções musicais e tecnológicas da

produção de música em massa (*jingles*, música popular, trilha sonora) e parecem não dar conta (Lucas, 1992, p. 4).

Na década de 1970 aparecem os primeiros contornos “acadêmicos” para finalmente aparecerem as primeiras teses, artigos e livros na década de 1980, produzidos por especialistas. Em 1981 é criado o periódico “Popular Music” (Cambridge University Press) e a IASPM (International Association for the Study of Popular Music). Desde o início da produção acadêmica a dificuldade a superar nos estudos de música popular é a dificuldade em abordar os aspectos musicais em si. O que se vê são textos relacionando música/sociedade, música/poesia, música/cultura, o que constitui um enfoque parcial do assunto, além do foco estar demasiado na relação letra-melodia, abandonando os parâmetros de ritmo, harmonia, arranjo instrumental, emissão vocal e timbres como “parte essencial do todo chamado canção” (Lucas, 1992, p.8). Existe também uma dura crítica a musicologia tradicional, por desdenhar as músicas populares. Cabe ressaltar que, embora definir música popular já foi amplamente discutido, a quase totalidade dos estudos e reflexões foi calcado em canções, sob várias feições, e muito pouco em música instrumental.

No Brasil, os estudos sobre música popular ocorreram mais empírica e ocasionalmente do que como resultado de pesquisa acadêmica. Entretanto há muitas monografias baseadas no trabalho de críticos musicais como José Ramos Tinhorão, Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral e outros. Em vários momentos históricos abordou-se a música popular pejorativamente. Mário de Andrade em “A Música e a Canção Populares no Brasil” (1936) se refere a ela como “popularesca”, em oposição à música popular (do *folk*) “autêntica” (apud Lucas, 1992, p.10). Renato Almeida (1940), embora utilize o termo “popularesca” sem o caráter pejorativo, opta por focar suas pesquisas na música folclórica por considerá-la “portadora de valores culturais autênticos” (apud Lucas, 1992, p.10). Assim, coube aos cientistas sociais e de literatura

elaborarem o tema. Entre os pioneiros, ressalte-se os polêmicos textos de Tinhorão, os ensaios sobre a bossa nova, tropicalismo e Jovem Guarda durante a década de 1960 reunidos por Augusto de Campos em 1968, os livros de Othon Jambeyro (1975) e Gilberto Vasconcelos (1977) e o estudo do poeta e literato Affonso Romano de Sant'Anna sobre os textos da MPB (1978)⁹.

Em meados da década de 1980, o compositor e professor de literatura Luiz Tatit desenvolveu uma abordagem semiótica da canção, analisando mais de cem exemplos da MPB. Este pode ser considerado o primeiro trabalho consistente de análise de música popular no Brasil. Apesar de não contemplar aspectos sócio-econômicos, amplia a análise propondo que o arranjo e os recursos de estúdio contribuem para a eficácia no processo de comunicação texto-melodia (Lucas, 1992, p. 10-11).

4.2.2 Considerações pessoais

Da minha relação de aluno da academia e músico popular, observo o movimento e alguma animosidade entre músicos e professores de diferentes gêneros musicais, em uma faculdade que é conhecida atualmente como voltada à música popular brasileira, embora haja muitos alunos (e professores) dentro da noção tradicional de academia, voltada à música erudita .

“Comunidades musicais em geral são excludentes, ou seja, um estilo tende a excluir o outro, porém existem indivíduos que costumam transitar por várias comunidades musicais, numa complexa trama social” (Serafine apud Borda, 2005, p.20). Acredito ser um exemplo deste tipo de indivíduo, pois convivi desde os anos de formação com estilos totalmente diferentes como o *soul* (Tim Maia), *free jazz* (Orquestra Brasileira de Guitarras), *jazz* tradicional (Rio Jazz Orchestra), *heavy metal* (Gangrena Gasosa), *pop* (Felipe Dylon), grupos de samba e orquestras de

⁹ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1968

JAMBEIRO, Othon. *Canção de Massa*. São Paulo: Pioneira, 1976.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

baile, além de ter estudado diletantemente o violão erudito. Talvez este tipo de indivíduo descrito por Serafine atue como uma espécie de disseminador da miscigenação musical tão comum à música brasileira. Ao menos, é o que minha história profissional faz supor.

4.3 Histórico dos Cursos Superiores em Guitarra no Brasil

A idéia de se fazer um curso superior em guitarra elétrica iniciou no país de origem do instrumento, os Estados Unidos. Os dados mais antigos de guitarras tocadas em faculdades americanas vêm dos chamados HBCs (Historically Black Colleges) (Goodrich, 2001), embora a Berklee diga ter sido a primeira instituição com um bacharelado voltado para o instrumento no começo da década de 1960 (Berklee, 2007). Existem atualmente cinco instituições de ensino superior no Brasil que trabalham com guitarra elétrica : a Faculdade Santa Marcelina (FASP), a UNIRIO desde 1987, a UNICAMP a partir de 1989 e a UFPR a partir de 2001. É uma oferta ínfima de cursos superiores, considerando a popularidade do instrumento e o tamanho do país. Recentemente iniciou-se um bacharelado em guitarra elétrica no Conservatório Brasileiro de Música (Rio de Janeiro- RJ), a partir de 2006¹⁰. De 1985 a 1998 a Faculdade Estácio de Sá, atualmente uma das mais poderosas instituições particulares de ensino, já teve um bacharelado em guitarra¹¹. Todas as instituições citadas acima têm estúdios de gravação, disponíveis aos alunos. Duas das instituições chamam seus cursos de bacharelado em guitarra, o CBM e a FASM. As outras instituições chamam seus cursos de bacharelado em produção sonora e bacharelado em música popular com habilitação (UFPR e UNICAMP, respectivamente). Sobre a UNIRIO, ressalte-se ter sido a primeira instituição de ensino superior pública a implementar um bacharelado em Música Popular Brasileira, com habilitação em arranjo. Apesar de não constarem aulas de

¹⁰ Que dado o tempo curto de implementação, optou-se por não fazer uma análise deste bacharelado.

¹¹ Segundo Aloysio Neves (2007), ex-professor de guitarra da instituição, o curso está suspenso desde 2000, mas detém até hoje o direito de utilizar o curso, bastando para isso que a instituição queira.

guitarra, mesmo como instrumento complementar, é muito comum encontrar guitarristas empunhando seus instrumentos nas práticas de conjunto, disciplina obrigatória do currículo.

Apesar do nome “guitarra” estar escamoteado nos bacharelados da UFPR e UNICAMP, as duas faculdades têm currículos de peso para o instrumento, o da UFPR fortemente voltado para a tecnologia musical (embora não se proponha ao ensino de instrumentos) e o da UNICAMP dispondo inclusive de um mestrado para o instrumento, tendendo a uma prática mais voltada ao jazz, embora haja agora uma preocupação de alunos e professores em voltar o foco para o choro e a bossa nova, estilos brasileiros¹² (Borda, 2005).

¹² Como pode se constatar pelo grupo formado por alunos da UNICAMP que ganhou notoriedade recentemente no meio musical, o grupo de “choro elétrico” Quatro a Zero, que utiliza instrumentação incomum ao gênero choro com instrumentos como guitarra, bateria, baixo elétrico e teclado.

5. APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Como dito anteriormente na introdução, houve na pesquisa do tema desta monografia uma análise de dados qualitativa, que consistia em selecionar um grupo de notáveis da guitarra elétrica no Brasil, tanto os que tinham identificação imediata com a música brasileira como os que não tinham identificação aparente. De uma lista inicial de dez músicos, em grande parte por causa de indisponibilidades por compromissos profissionais, conseguiu-se entrevistar cinco: Zé Menezes, Heraldo do Monte, Robertinho de Recife, Alexandre Carvalho e Vinícius Rosa. A estes músicos foram feitas as mesmas perguntas:

1. A história da MPB nos anos 60 foi pontuada pela tensão ideologia regional *versus* influência norte-americana. Como você lidou, desde sua formação, com tal tensão?
2. Como você equilibra as duas influências ?
3. O que é identidade na música brasileira?
4. Como você falaria dessa identidade brasileira na guitarra elétrica ?
5. Como você vê a aceitação da guitarra elétrica na academia? Mudou alguma coisa ou está como era no passado ? Se sim, o que mudou ?

A primeira pergunta, como era de se esperar, teve respostas muito diferentes entre os entrevistados, já que estamos falando de gerações e estilos de guitarristas muito diferentes entre si, e muitos deles não têm relação com a tensão ideológica citada na pergunta. Zé Menezes, multi-instrumentista e um dos pioneiros da guitarra elétrica no Brasil, evoca um dado interessante que é a escassez de arranjos feitos por brasileiros.

Eu na verdade acompanhei o Orlando Silva lá no Ceará e naquele tempo eu já tocava violão tenor. Tocava violão tenor, tocava violão, fui diretor do regional lá da rádio PR69 lá de Fortaleza...E

quando eu vim, eu vim contratado da Rádio Mayrink Veiga pra substituir o Garoto, que tinha saído pra Rádio Nacional (...) Naquele tempo quando eu cheguei no Rio de Janeiro... A única pessoa que tocava aquele tipo de violão, que chamavam de violão elétrico, era Pereira Filho (...) Eu vim do cinema mudo, eu trabalhei ... Não existia arranjador no Brasil, a gente só tocava arranjo americano (...) E naquela época, nos anos 40, eu tocava banjo na banda, nem era usado guitarra no Brasil, na América já usava uma guitarra como base. E o Garoto teve com a Carmem Miranda nos EUA e quando ele chegou ele foi um dos que incentivou usar a guitarra como instrumento de base (...) (Menezes, 2007).

Heraldo do Monte, o único que respondeu as perguntas por e-mail (daí as respostas mais sucintas), evoca suas raízes nordestinas em contraste com o jazz e a bossa nova.

Antes do Quarteto Novo, nos anos 60, eu tocava mais jazz e bossa nova, os estilos requisitados nas casas noturnas "classudas" da época. Durante o trabalho com o Quarteto, houve uma atitude, uma deliberação de criar uma linguagem de improvisação baseada na música que os violeiros nordestinos e bandas de "pife" (flautas de madeira) tocavam no sertão. Acho que Hermeto Pascoal, Theo de Barros, Airto Moreira e eu, conseguimos (Monte, 2007).

Robertinho de Recife parece ter vivido a tensão das ideologias como o inimigo ideológico a ser combatido, nunca se envolveu com conflitos internos. Em vários momentos de sua entrevista ele chamou a atenção sobre a patrulha ideológica da época. Já suas preferências musicais são bastante claras.

Eu vim daquela geração: Alceu Valença, Geraldo Azevedo... Nós tínhamos um trabalho . E ele (Alceu) se tornou um expoente da guitarra nordestina, nas músicas dele, tem aquela coisa. Mas quando eu tocava com ele, ele era preconceituoso a respeito disso. Por quê ? Porque tinha uma crítica de "não, guitarra"... Principalmente porque eu venho de Pernambuco, Pernambuco é o lugar mais comunista do Brasil. Então a cultura americana era, "não, é americano isso". Éramos socialistas (...) Então eu sei bem falar sobre isso, eu sei bem como é que é a cabecinha que a gente fica com preconceito, tipo assim, "eu sou Flamengo e o resto não existe", entendeu? Calma. Futebol é uma coisa muito mais ampla, então música é uma coisa muito mais ampla, cultura é uma coisa muito mais ampla, de que chegar e dizer que um instrumento é assim ou assado. Porque a forma de tocar o instrumento, aí é que tá o diferencial, aquilo é que se torna... (...) A situação que me fez começar a tocar foi quando eu fui atropelado, fiquei oito meses deitado numa cama, sem nada pra fazer e vi Beatles na televisão. E o que me surpreendeu não foi Beatles, embora seja fã deles. Foi a guitarra, o som daquele instrumento alucinante. Então.. Fiquei alucinado com aquilo, falei "eu quero esse negócio aí que eles tão tocando, eu não quero o disco deles, eu quero esse negócio aí" (risos). E eu não tocava. E todo mundo dizia "não, você tem que aprender o violão antes", "não, eu quero aprender a tocar guitarra". Só que ninguém quis me ensinar, as pessoas que tocavam violão não queriam me ensinar, porque eu tinha o dedo pequeno, eles diziam que eu não tinha entonação , que não tinha ritmo, cantava "parabéns pra você" desafinado e fora do tempo. Eu sou uma prova de que essa história de dom, não sei quê.. É meio história mitológica, entendeu? (Robertinho de Recife, 2007, grifos nossos).

Alexandre Carvalho, guitarrista reconhecido na comunidade musical jazzística carioca, surpreendeu ao falar de seu começo no choro.

Eu comecei tocando chorinho em 79, com um grupo de chorinho lá da Tijuca. Mas o meu ouvido harmônico começou naturalmente a abrir, o chorinho só não era bastante. Comecei a ouvir outras coisas com harmonias mais complexas, bossa nova, jazz.. Aí entrei pela veia do jazz, acabei virando um guitarrista de jazz. Tocava violão de 6. Mas tinha umas músicas desse grupo da Tijuca que era mais bossa nova. Era uma harmonia que me agradava mais que aquela coisa triádica, clássico-romântica do choro... Que é muito legal , mas..Sentia falta. Alguma coisa no meu inconsciente, talvez porque meu pai ouvia muito jazz quando eu era moleque, sentia falta de uma harmonia mais complexa. Comecei a me fascinar pelos improvisos de jazz, que são muito profundos melodicamente (...) (Carvalho, 2007)

Vinícius Rosa, um guitarrista ligado à comunidade musical pop-rock e um instrumentista muito requisitado por artistas do estilo, rememorou a tensão de ideologias musicais como um assunto doméstico sem peso político, já que estava bastante distante do debate ideológico dos anos 1960 (ele aprendeu a tocar durante os anos 1980):

Quando eu criei um interesse por guitarra eu era muito moleque... Foi naquela hora que minha mãe me deu uma guitarra (...) com 9 pra 10 anos. Eu gostava do Barão Vermelho, Paralamas ... Era em 83, era o início ainda desses caras, né, eu lembro que [ainda] tinha a Blitz. E eu gostava daquilo ali, e tinha guitarra e eu achava um instrumento maneiro e tal. Isso foi a primeira coisa. Mas aí eu também quando comecei a ter aula de guitarra, conheci o Rômulo¹³ (...) Eu me lembro, eu era muito moleque e ele já botava o Robben Ford, o Jeff Beck, os caras... Grandes (...) Naquela época eu detestava música brasileira. Pelo menos eu achava, assim, o que eu pensava de música brasileira, aquela coisa do cara tocando um violão, do Caetano ... Eu odiava aquilo. E quando a gente é criança a imagem influencia pra caramba, eu não gostava daquilo. Mas ao mesmo tempo minha mãe e meu irmão sempre escutaram Chico Buarque e eu sempre adorava, me lembro da Ópera do Malandro tocava em casa (sic) eu adorava aquilo. Então o meu problema era do instrumento, a imagem daquele cara tocando no banquinho voz e violão eu odiava. Hoje em dia eu acho até isso engraçado porque hoje em dia eu toco direto, acho que de uns 10 anos pra cá, 15 anos pra cá, eu venho tocado mais as coisas que no início eu abominava (risos) do que as coisas que eu sempre gostei (Rosa, 2007).

O que se percebe nas repostas à primeira pergunta é que todos, seja por afinidade ou por obrigação profissional, lidaram com música americana. O dado de Zé Menezes sobre a escassez de arranjos feitos por brasileiros demonstra que a música estrangeira tinha impacto na comunidade ouvinte de música de sua época. A música estrangeira era uma realidade, e os reflexos incontestes dela são demonstrados em seus hibridismos com o samba, fosse o bolero (samba-canção), o jazz (bossa nova) e até muito tempo depois o rock (samba-rock, gênero que tornou Jorge Ben e outros conhecidos).

¹³ Rômulo Thompson, professor de guitarra de muitos instrumentistas que se tornariam conhecidos no Rio de Janeiro como o próprio Vinícius, Bernardo Bosisio, Max Vianna, Sérgio Morel e outros

Sobre a segunda pergunta, seja pelas vicissitudes da vida profissional ou pela habilidade aparentemente natural do brasileiro de mesclar influências culturais, todos os entrevistados lidam até hoje com música brasileira e americana, o que parece justificar a escolha dos entrevistados nesta amostra de guitarristas brasileiros. Zé Menezes :

Eu era músico contratado da CBS, eu tocava com aquele pessoal todo, inclusive os primeiros discos do... Roberto Carlos, essa gente toda (...) Você imagine, eu comecei com 9 anos de idade, toquei em circo, toquei em cinema mudo, toquei em banda de música.. E a gente vai mudando com o tempo e as coisas vão acontecendo e você como profissional vai ter que..(ir) assimilando...Você escuta,você imagine, eu toquei na noite, toquei em boate, toquei em cassino. Na época de cassino a gente tocava mais música americana. Então , por exemplo se você quisesse fazer um baile de hoje pra amanhã e só tocar música americana tradicional eu sei tudo, quer dizer..Eu conheço essas músicas todas. E a gente vai se adaptando. Mas a gente não pode desprezar o espírito da nossa música , do nosso gênero Você imagine, eu tenho uma quantidade enorme de choros (...) Mas sobre o que você me falou a respeito da gente ir se adaptando num estudo diferente, o profissional tem que realmente procurar fazer de tudo (Menezes, 2007).

Heraldo do Monte respondeu à segunda pergunta com base na sua resposta da primeira: “Hoje aquela linguagem não é mais uma "obrigação", mas uma ferramenta que foi acrescentada. Hoje, toco de acordo com o projeto artístico em que estou envolvido no momento”¹⁴. (Monte, 2007).

Robertinho de Recife ressaltou o diferencial cultural de ser brasileiro em uma cultura estranha à sua:

Quando eu fui lá pra fora eu comecei a pensar e ver.. Que as pessoas viam em mim um diferencial terrível, mesmo quando eu tocava rock. “Bicho, esse cara é de onde...?” E eles não acreditavam que eu era brasileiro, porque pros americanos eles achavam que aqui era só Amazônia, Brasil era Amazônia, era índio, então como é que um índio toca guitarra? Como é que você conseguiu uma guitarra lá, se lá é selva? Onde é que você liga (risos)? Aí é que tá o barato (sic). Aí é que entra a cultura. Não importa o instrumento. Tem uma história que eu levei uns americanos pra comprar, foi daí que eu fiz uma música chamada “Elefante”(…) Um amigo comprou uma escultura de um elefante lá na feira de Caruaru e ele foi perguntar ao escultor, uma cara rude, artista nato (...) Aí eu perguntei pra ele “Olha, ele vai comprar seu elefante mas ele quer saber que técnica você usou”. Aí ele pegou uma faquinha, me mostrou e disse assim: “olha, eu não usei técnica não, usei isso aqui (risos). Fiquei olhando prum toco de pau, tudo que não era elefante eu fui tirando” (sic). Quando eu pego a guitarra é igual, tudo que não é elefante eu vou tirando (gargalhadas), é como se fosse um toco de pau pra mim. Essa é a técnica (Robertinho de Recife, 2007).

Alexandre Carvalho pensa em influências brasileiras na sua música como algo natural :

Eu me considero universalista. Minhas composições têm uma grande influência de jazz, de improvisação, de música erudita, principalmente de Ravel até Stravinsky, alguns momentos de

¹⁴ Heraldito tocou com artistas de gêneros musicais muito diferentes entre si, de Paulo Moura e Arthur Moreira Lima até Waldick Soriano e Lindomar Castilho (Hepner & Ruschel, 1998, p.41)

música serial¹⁵... Mas.. Quem ouve, sente uma coisa brasileira mas nas entrelinhas, eu não coloco nada brasileiro “politicamente correto”, obrigatoriamente, é natural (...) Eu não paro pra pensar, “eu sou brasileiro, eu tenho que tocar coisa brasileira”, como eu já vi uma composição de *fusion*, com guitarra distorcida, que não tem nada a haver com música brasileira, mas bota um tamborim ali só pra justificar... Isso me soa gratuito (Carvalho, 2007).

Vinícius Rosa ressaltou o peso das primeiras influências musicais se perpetuando por toda a trajetória artística do indivíduo:

Eu acho que o início, o que te leva, né, aquele impulso assim, é fundamental pro que você vai acabar sendo. Mas eu acho também que você pode também depois...Por exemplo, conheço alguns músicos de jazz, que escutaram isso desde o início, e eles são bons pra caraca mesmo. E eu só posso acreditar que eles bons desse jeito porque aquilo é muito natural pra eles, entendeu? Mas eu também não posso acreditar que “ah,então esses caras nunca vão tocar tango”, por exemplo, não dá pra ser assim também, né? Eu até acho que os caras do samba tocam assim porque fazem isso desde que nasceram, mas.. Você adequa também, eu acredito..O cara não vai ser igual...Sei lá, vai tocar aquele violão com o sotaque igualzinho ao que o Gilberto Gil toca, mas vai tocar bem, vai ser legal. Hoje em dia eu escuto muito mais isso do que em qualquer época, eu acho... Eu acho legal (Rosa, 2007).

Chama a atenção nas respostas à segunda pergunta como a primeira e a última geração de guitarristas entrevistados (respectivamente, Zé Menezes e Vinícius) falam sobre o mesmo assunto: o contato com gêneros musicais distintas aos de sua formação, como uma forma de não estagnar os conhecimentos musicais. O “universalismo” de Alexandre Carvalho é um reflexo desta mesma exposição a diferentes culturas musicais, uma variante musical da tão conhecida miscigenação cultural dos brasileiros (Ortiz, 1985 e Schwarcz, 1993).

Sobre a terceira pergunta, Zé Menezes citou o frevo e o choro como músicas de grande identidade brasileira e de caráter técnico. Heraldo do Monte respondeu a esta pergunta se remetendo aos questionamentos naturais de um músico em busca de sua identidade musical:

A identidade não é um drama, como muita gente teme. Tem frases que a gente gosta, outras não, articulações que são mais fáceis para a gente, coisas que a gente descobre sozinho em casa...Fatalmente, isto tudo vai dar na tal “identidade”! (Monte, 2007).

¹⁵ Alexandre Carvalho nos últimos tempos tem se dedicado à composição erudita (ele é formado em composição e tem o mestrado pela UFRJ) numa ramificação com influências jazzísticas, denominada “third stream”.

Robertinho de Recife chamou a atenção para uma identidade brasileira muito além da estereotipada:

Como “nego” fala assim, “ah, porque o samba”, não é o samba, não é o estilo que é brasileiro, quem é brasileiro somos nós que compomos as coisas! Não o título, se a música é baião, samba, não sei quê_ o samba veio da África, o samba não é brasileiro! A bossa nova ...Veio do jazz. Porque antes as músicas de raiz, dos brasileiros anteriores a todo o pessoal, João Gilberto, do Chico Buarque...Não tô dizendo isso que eu não seja fã da música brasileira... Mas eu acho que preconceitos à parte, senão você começa a excluir muitas coisas que são nossas. Por quê ? Porque quem cria música brasileira são os brasileiros. Então quem toca rock no Brasil, é um brasileiro fazendo um rock brasileiro. Tanto que temos um sotaque diferente (...) Então o rock feito pela Rita Lee não é brasileiro? É brasileiro. O rock do Barão Vermelho é brasileiro. O rock do Sepultura não é brasileiro? É brasileiro. Mesmo os brasileiros tocando música clássica têm um outro sabor . Eu tive a oportunidade de conversar com maestros como George Martin, quando regeu uma orquestra brasileira e ele achava legal aqui os músicos daqui terem “suingue”, ele dizia [imitando o sotaque] “tudo aqui vira meio samba” (risos) (sic) (Robertinho de Recife, 2007, grifo nosso) .

Alexandre Carvalho acabou não respondendo à terceira pergunta, talvez por ter falado extensamente sobre guitarra brasileira, como se verá posteriormente. Vinícius Rosa, a exemplo de Robertinho de Recife, relembra a origem de certos instrumentos típicos da música brasileira, como que questionando a originalidade “absoluta” da música brasileira:

O que é genuinamente brasileiro mesmo, pô, acho difícil de dizer, né ?... Brasileiro mesmo..Assim, a coisa que eu associo de música brasileira, a última coisa que apareceu deve ter sido a bossa nova. De lá pra cá não teve nada assim.. Apesar da bossa nova também ter influência pra caramba de “standards” de jazz, óbvio que tem. Mas tem uma coisa também nova ali. Antes disso, os caras, [como] Cartola...esses caras todos eram “brazuca” pra caramba. Mas eu também não sei... Por exemplo.. Villa-Lobos, né?...Lógico.. Mas eu também não estudei história da música, assim, aquela coisa cronológica pra dizer aonde quem influenciou o que..Hoje tem uma cara pra jurar de pé junto que pandeiro é um instrumento africano, um baiano, falando que o pandeiro não foi inventado no Brasil, que é a cara do Brasil,né? Pô, pandeiro, né, coisa de samba. E o cara jura de pé junto que não.Um instrumento que depois mudou.O pandeiro que hoje a gente chama de pandeiro... Já não é mais aquele instrumento que veio da África (...) Mas o Brasil é grande pra caramba, eu moro no Rio de Janeiro mas, por exemplo, quem mora em Minas sabe que a música mineira é uma mistura da coisa brasileira mesmo com algumas coisas inglesas, né? Os grandes clássicos da música mineira você vê nitidamente a influência de Beatles mas com a harmonia mais complexa. O resultado disso eu acho que é único também, você não vai escutar um cara em Londres fazendo uma música, sei lá, como “Travessia” (risos), não vai ter, então não dá pra dizer que aquilo também é gringo, eu acho que a mistura é que vai ao longo do tempo se transformando... (sic) (Rosa, 2007).

Chama a atenção nas respostas à terceira pergunta a negação veemente da suposta originalidade musical brasileira, uma recusa a não esquecer das influências estrangeiras, nas falas de Robertinho e Vinícius, dois músicos de grande circulação na comunidade musical de pop-rock.

Na quarta pergunta muitos responderam utilizando instrumentistas como um ícone de identificação da guitarra com a música brasileira, com uma única exceção. Zé Menezes cita a si mesmo como símbolo de identidade brasileira na guitarra.

Olha, existe uma pronúncia bem diferente no estilo da guitarra brasileira e a guitarra americana (...) Eu dou uma demonstração disso nesse Cd que eu acabei de fazer, um Cd de gafeira carioca dos Anos 50, onde os temas são feitos e depois cada músico faz o seu solo *ad libitum* e que o meu solo de guitarra eu tô exatamente fazendo como a guitarra brasileira tem que se comportar dentro de um tema, sem ele interferir na linguagem americana. Fazer a guitarra brasileira é diferente. (...) É um estilo jazzístico mas não é... As frases têm que ser bem diferente do linguajar americano (...) Como eu tava te dizendo, a linguagem da maneira de tocar a guitarra brasileira, existem poucos guitarristas que fazem esse tipo de coisa. Eu, modéstia a parte, fui muito procurado pra fazer esse tipo de coisa. (Menezes, 2007).

Heraldo do monte se limitou a responder “(Mais ou menos respondida acima.)”, ou seja, “repita-se aqui o que eu disse na resposta da pergunta anterior”, o que significaria que para ele a identidade brasileira na guitarra seria fruto de reflexões musicais naturais que amadureceriam com a trajetória musical do indivíduo.

Robertinho de Recife falou sobre os instrumentistas-ícone, mas também dos que não estariam ligados a uma tradição que ele chama de “folclórica”:

Levando em conta todos esses conceitos que gente falou anteriormente, a guitarra brasileira é a de um brasileiro tocando. Tem gente que tem até, pras pessoas, uma característica mais brasileira, por exemplo.. Que é... Super interessante. Por exemplo, o Pepeu [Gomes], o Pepeu é uma pessoa...Mas.. De um certo modo, eu não “guento” mais ver ele tocar “Brasileirinho”, entendeu? (risos) Nem “Tico-Tico no Fubá”, só pra poder carregar aquela coisa brasileira... Embora ele tenha uma obra maravilhosa, fui produtor de um disco dele, tive esse prazer. O Armandinho é uma pessoa também que eu admiro bastante.Tem o Heraldo do Monte, o Lanny Gordin, tem ... Tem outras pessoas que têm um trabalho super brasileiro mas não é aquele brasileiro “folclórico”. Pra mim folclore é tudo que vc levanta uma bandeira, assim, nacionalista. “Ah, eu faço new bossa nova”, ele tá fazendo folclore, entendeu? (...) Mas tem pessoas como o Lulu Santos, por exemplo, tem uma guitarra brasileiríssima. Embora pra muita gente [fala com um tom esnobe] “ah, o Lulu é pop”...Aí vem aquela história das palavras, sabe? Vou citar outros caras: Herbert Vianna_ tem uma guitarra brasileira.[fala da mesma maneira novamente] “Ah, mas ele não imita aquele cara do Police?”...Bicho, tomar como ponto de partida ele pode ter tomado, mas depois ele usou aquilo “liquidificou”, juntou o sangue dele, saiu mesclado, saiu um filho com outro DNA. Não tô nem aqui discutindo técnica, essas coisas, tô discutindo um resultado final...Porque se você ficar pensando que a guitarra brasileira é só limitar quem fica tocando chorinho e frevo na guitarra_ Bicho, limitou, acabou, destruiu! Fechou as portas pra acontecer alguma coisa. Primeiro que.. É isso que faz às vezes_ às vezes não, na maioria das vezes_ os meios de comunicação fecharem as portas (sic) (Robertinho de Recife, 2007).

Alexandre Carvalho, apesar de ter citado os guitarristas ícone, se posicionou de maneira um pouco diferente de Robertinho de Recife:

Identidade brasileira na guitarra... Eu acho que o Toninho Horta é um cara que começou isso, um dos que começaram isso. Sabe por quê? Porque...O cara que toca guitarra mas toca Beatles no Brasil, ele não tá exatamente contribuindo pra identidade brasileira na guitarra. Isso acontece na década de 60. Acho que quando começou a se criar uma identidade quando começou a se usar a guitarra na música brasileira. Aí pode falar do Zé Menezes, Chiquito Braga, Hélio Capucci...Eu acho que você poderia fazer uma pesquisa interessante, pegar os primeiros discos de MPB e ver onde tem guitarra elétrica (...) Teria uma boa pesquisa pra fazer, eu acho. Analisar qual era o papel da guitarra nesses discos. Até chegar nos guitarristas dos anos 80, Ricardo Silveira, Victor Biglione... Ah, tem também o Robertinho de Recife, que gravou discos de frevo. Frederica... Têm muitos. Eu não me considero um guitarrista de MPB, gravei só uns discos do João Bosco... Acho que sou mais um guitarrista de jazz. Tem um trabalhinho pruns 40 anos de pesquisa aí (sic) (Carvalho, 2007).

Vinícius Rosa relutou em admitir uma identidade brasileira ao instrumento, atribuindo esta identidade à música:

Identidade brasileira na guitarra é difícil, eu não sei... Porque a guitarra já chegou... Primeiro que a guitarra, pô, é um instrumento. A coisa mais antiga da guitarra que eu imagino não é uma coisa brasileira (risos), é uma coisa “gringa”.Mas eu acho que já tá aqui há tanto tempo também que tem uma [identificação]... Eu não sei se é bra-si-lei-ro, assim, o negócio, mas também não acho que isso também seja um pecado. Imagino que esses caras, sei lá, Toninho Horta,esses caras não tem muita coisa de brasileira neles. [Mesmo em guitarristas como Pepeu Gomes, citado por mim durante a pergunta] Eu acho que obviamente tem uma coisa brasileira ali, porque..A música na verdade é mais brasileira que aquele instrumento, acho que o cara pegou o instrumento e adequou à música que ele já tocava.Talvez aquilo já fosse tocado em outros instrumentos, sei lá, bandolim, não sei se ele (Pepeu) toca bandolim ou cavaquinho, mas...E aí se tornou uma coisa brasileira, mas também com influências, né.. Distorção, distorção é uma coisa, pô [muito ligada ao rock]... Mas eu acho que a música já tinha antes da guitarra (sic) (Rosa, 2007).

A opinião de Vinícius criou um contraponto interessante às opiniões unânimes sobre identidade brasileira na guitarra da quarta pergunta (alguns entrevistados citando uns aos outros parecem reforçar o acerto na escolha da amostra). Em que se pese seu *modus operandi* muito voltado a um tipo de música com mais conexão estrangeira, não se pode negar sua afirmação de que “a música é anterior ao instrumento”, assim poderia ter havido mais uma transposição do que uma hibridação do instrumento¹⁶, o que reforçaria as opiniões emitidas por Tinhorão (1975).

A quinta pergunta teve respostas muito diferentes entre si, do entusiasmo à incredulidade por uma inserção do instrumento nas universidades. Zé Menezes pareceu muito entusiasmado:

¹⁶ Entretanto, a fala posterior de Vinícius durante o curso da entrevista é aquela que aparece na terceira pergunta, quando ele fala sobre a música mineira.

Eu acho que ela (a guitarra) tá em ação de graça. Eu acho que o instrumento tá com aceitação total e posso dizer mais uma coisa, os jovens...Teve uma época que os jovens estavam muito na base só do rock, só do rock, só do rock...Eu não tenho nada contra nenhum gênero, eu acho que a pessoa tem que tocar o que gosta. Mas no momento o chorinho tá numa aceitação muito grande pelos jovens. Tem uma camada de jovens que são mais pro rock e tem outros que são mais pra guitarra brasileira. Eu sou muito procurado pra falar a respeito disso (sic) (Menezes, 2007).

Heraldo do Monte respondeu “Não sei nas Universidades, mas na ULM de São Paulo e no Conservatório do Estado de Pernambuco, há, sim, cursos de guitarra elétrica! De graça!”.

Robertinho de Recife não conhecia nada sobre o assunto. Quando lhe falei da minha hipótese de que a academia não aceitava a guitarra elétrica por não considerá-la um instrumento brasileiro ele retrucou:

É que eu queria aproveitar, não sei se vai entrar nessa pergunta novamente, mas eu queria aproveitar já que você citou essa coisa de haver um preconceito, da guitarra ser um invasor da cultura brasileira, que não faz parte da cultura brasileira. Vem cá, qual é a verdadeira música brasileira? Eu lhe perguntaria isso, primeira coisa. Primeiro que eu sou a música brasileira. A música brasileira não são os instrumentos (...) Porque não existe instrumento brasileiro. Não existe instrumento brasileiro, qual é o instrumento brasileiro? O berimbau, não é, vem da África. Qual é o instrumento brasileiro, “vamo” lá!? Então tá tudo excluído, não existe, só canta. Só canta e dança e bate a mãozinha...Ou caixinha de fósforo (...) Porque lá no nordeste, antes dos anos 40, antes de existir as guitarras lá, antes do Leo Fender e do Les Paul pegar um trilho de trem e querer fazer uma guitarra em cima dum trilho de trem...Tinha os caras lá do nordeste que chegaram, pegaram um pau e eletrificaram. Esses caras foram os caras que criaram o trio elétrico lá... Era feito simultaneamente na Bahia, tava sendo construído uma guitarra. Então, perai... Eu acho que falta primeiro quem cite essas coisas, e quem tá muito preocupado com isso (preconceito com guitarra) é uma pessoa totalmente aculturada, que tá precisando se aprofundar mais antes de chegar e dar alguma opinião. Entendeu? E é isso que eu tenho visto e foi aí que eu me libertei(...) Porque você só descobre essa coisa quando você vai lá pra fora (sic) (Robertinho de Recife, 2007).

Alexandre Carvalho falou extensamente sobre o assunto, já que estava completamente imerso em assuntos acadêmicos (eu o entrevistei às vésperas de embarcar para os EUA, onde faz atualmente seu doutorado na Manhattan School Of Music). Citou aspectos tanto de graduação quanto de pós-graduação em música no Brasil, baseando-se inclusive em fatores sócio-econômicos :

(...) fui pros EUA fazer a Berklee... Já mobilizado por esse interesse do jazz.. Naquela época talvez se existisse uma graduação em guitarra eu teria feito aqui, mas não tinha, fui pra Berklee mesmo. E não tem até hoje, talvez porque a guitarra não seja considerado um instrumento genuinamente brasileiro. Mas eu acho que você tá se referindo às escolas... Do governo, UNIRIO, UFRJ ... Eu acho que pode ser não só preconceito, mas falta de espaço mesmo. Eu vou te falar uma coisa rápida, mas necessária. Existe um site chamado Music Departments Worldwide, que cada país tem um link, você clica e ele dá todas as faculdades de música daquele país. O Brasil inteiro parece que tem 13 departamentos de música catalogados na internet. A Inglaterra tem 730. Os EUA têm em torno de

70 por estado, deve chegar a uns 500, 600 departamentos nele todo. Então é natural que haja uma variedade de currículos, de cursos, porque lá a educação é um negócio, investem em educação mesmo. Os professores ganham bem pra dar aula. Então é natural que lá haja graduação de tudo, se bobear deve ter graduação até de instrumento africano (faz o gesto de tocar kalimba)...Tem muito espaço pra isso. Agora aqui tem muito pouco espaço. O pouquinho espaço que tem aqui, ele... Não tá muito bem preenchido. É como eu te disse , as faculdades... As poucas faculdades que tem do governo são dirigidas por musicólogos, são pessoas muito ligadas à música clássico-romântica, não assumem nem o saxofone e violão como instrumento. “Saxofone não tem em orquestra, então pra que saxofone?” [como se dissessem].Parece que tava faltando professor efetivo de saxofone na Escola de Música (da UFRJ). Violão também é complicado... A UNIRIO tem alguma coisa voltada pra música popular, não? (sic) (Carvalho, 2007).

Quando lhe falei que de fato havia um bacharelado em MPB na UNIRIO, mas não se ofereciam aulas de guitarra elétrica, ele retrucou:

Mas tinha que pensar da seguinte forma: se a gente olhar a MPB, desde a década de 60, 70, a MPB, que já tem em torno de 40 anos, tem a guitarra elétrica em vários trabalhos consagrados, então podia ter guitarra, numa faculdade que assume a MPB como uma arte que tem um bom nível, que vale a pena ser estudada academicamente, a guitarra teria a obrigatoriedade de estar incluída. Talvez não tenha dado tempo ainda... Agora também tem um detalhe: essas [faculdades] todas que eu te falei, nos EUA, a maioria são particulares, tem algumas públicas, mas a maioria é particular. Como a educação é um bom negócio, as pessoas se interessam. Aqui como não dá dinheiro a educação, o país é mais pobre, as pessoas tem medo de abrir uma escola, de ter prejuízo, não sei exatamente por quê. A quantidade de escolas de música no Brasil é ínfima, de nível universitário é ínfima... (Carvalho, 2007).

Vinícius Rosa mostrou-se cético quanto ao assunto. Suas opiniões parecem corroborar a noção de academia de Alexandre Carvalho:

Eu acho... Distante. Eu.. Posso tá falando uma besteira, mas eu acho distante mesmo. Eu acho que a guitarra ainda é uma coisa... No Brasil ainda é vista como um instrumento muito... De rock, e aí “não vão ensinar rock na faculdade” (risos). É uma ignorância isso porque, é um instrumento, é instrumento você faz o que você quer, né, pô ? Mas eu acho que ainda a imagem ainda é muito ... Sei lá, cara. Violão já é uma coisa... Violão tem, né? Mas agora, faculdade de música.. Eu não fiz faculdade de música, mas.. Eu acho faculdade de música... A impressão que eu tenho é que... Você tem que escolher um instrumento , né? Mas o instrumento é só um pretexto pra você poder estudar a música. E guitarra tá tão distante disso que ... Acho que... Pra estudar música mesmo, o instrumento ideal seria piano. Violão e guitarra já acho meio instrumento de cego, né (risos)? Pra entrar guitarra na faculdade, acho longe. Não sei ,assim, se tá mudando, porque... Quem sabe quando eu tiver 60 anos eu tenho uma opinião mais formada sobre isso, mas agora... Acho que não (sic) (Rosa, 2007).

Sobre as respostas desta última pergunta, chama a atenção, mais uma vez, a fala inata e informal de Vinícius, que encontra eco em opiniões acadêmicas. Ele percebe ocorrer aqui no Brasil o que acontece na Inglaterra de Hargreaves (2005): o academicismo erudito não apenas

afasta a música popular da academia, mas também potenciais alunos dela, em suas considerações sobre a guitarra ser considerada “um instrumento de rock”.

Muitas das repostas tiveram como ponto de partida a história pessoal de cada indivíduo. Em raros casos os entrevistados responderam a partir de uma definição, mas utilizaram dados de sua própria trajetória musical, o que não é de todo estranho já que a música popular é feita do lado de fora das paredes da academia, não prescinde de um referencial teórico que justifique ser executada desta ou daquela maneira. Talvez pelo mesmo motivo os entrevistados tenham usado indivíduos de sua comunidade como exemplos de identidade brasileira na guitarra. Mas é inegável que precisa haver uma sistematização da rotina do instrumento que preencham alguns pré-requisitos para que haja sua aceitação na academia (Lucas, 1992). As recentes oficinas de música ministradas por Zé Menezes na UNIRIO parecem apontar nesta direção (Borda, 2005, p.120-121).

Por outro lado, conforme afirma Robertinho de Recife, prender-se exclusivamente aos cânones de música brasileira supostamente em prol do ensino de uma guitarra brasileira é uma maneira estanque e limitada de se abordar o instrumento, que acaba negando tanto a origem do instrumento (inegavelmente norte-americana) quanto a tradição musical brasileira de se fundir com outras culturas. Os dados de Alexandre Carvalho pareceram muito consistentes no que diz respeito a sua visão de academia, dados estes que são corroborados por Vinícius Rosa, músico que não tem nenhum contato com a academia ¹⁷. Também são consistentes suas reflexões sobre o que deveria se esperar de uma faculdade que se diz de música popular e, principalmente, que talvez a maior parte dos problemas esteja na esfera sócio-econômica do país, de como se encara a educação (no caso citado, a educação de nível superior).

¹⁷ A visão de academia de Alexandre Carvalho e Vinícius Rosa está em completa sintonia com a proposta pelo referencial teórico utilizado no capítulo anterior sobre música popular (Lucas, 1992).

Com base no que foi respondido, pode-se afirmar que a guitarra brasileira, na opinião dos entrevistados, tem muitos elementos estrangeiros que não deveriam ser deixados de lado quando se pensa numa proposta de curso superior em guitarra condizente com a identidade brasileira, por paradoxal que pareça tal afirmação. O equilíbrio de matrizes nacionais e estrangeiras parece ser o desafio à instituição voltada a este objetivo. Outro ponto comum entre a maioria dos entrevistados é a noção de que deve haver uma mentalidade mais progressista por parte da academia, que ainda mantém a música popular “à porta” (para utilizar o feliz trocadilho de Elizabeth Lucas). Em se tratando de guitarra elétrica, a situação só tende a piorar.

6. ASPECTOS A SEREM CONSIDERADOS NUMA PROPOSTA PEDAGÓGICA DE GUITARRA ELÉTRICA COERENTE COM A IDENTIDADE BRASILEIRA

Mais de uma vez foi dito durante esta monografia que tanto a identidade musical brasileira quanto a chamada guitarra brasileira foram construídas através de hibridismos com outros gêneros musicais. A música popular é dinâmica, com os vários estilos, estrangeiros ou não, frequentemente interagindo entre si. De forma que, ainda que pareça paradoxal, não parece boa idéia afastar o ensino de gêneros musicais outros que não sejam brasileiros, ainda que a ênfase seja na música brasileira. O que a teoria do jazz, por exemplo, fez pela aproximação da escrita tradicional e a cifrada seria ridículo não utilizar, para citar um exemplo mínimo. Não se pode deixar de ver aspectos como a improvisação, posto que fazem parte da rotina musical extra-acadêmica de muitos alunos.

Pareceriam mais adequadas, a meu ver, buscar aproximações de linguagem. Fazer o aluno perceber as similaridades estéticas, por exemplo, de composições tradicionais do choro como “Desvairada” (Garoto), de caráter virtuosístico, e os guitarristas de rock a partir de Yngwie Malmsteen, ainda que a música citada seja muito mais antiga e completamente diferente estilisticamente. Parece mais enriquecedor o aluno tomar contato com as duas obras musicais e, se possível, tocá-las.

Entretanto, não se pode negar que deve haver uma sistematização no ensino da chamada guitarra brasileira, que leve em consideração a tradição em cordas trasteadas (cavaquinho, violão tenor, bandolim, banjo, viola de 10 cordas, guitarra havaiana), que se vê a partir dos pioneiros do “violão elétrico” (Zé Menezes, Garoto, Laurindo de Almeida, etc.) e segue adiante em instrumentistas como Pepeu Gomes, Hélio Delmiro, Armandinho, Heraldo do Monte e outros .

Uma IES que tem um bacharelado em guitarra elétrica condizente com a identidade brasileira deveria oferecer tanto uma análise da influência destes instrumentos de cordas trasteadas, na obra dos artistas citados, como ministrar aulas destes instrumentos, como disciplina opcional.

Há uma questão importante quanto ao repertório ministrado em aulas e práticas de conjunto que é validar uma adaptação para o instrumento de um repertório praticado em outros instrumentos de cordas trasteadas, observando se são possíveis de serem transpostas para a guitarra. Obras de Radamés Gnattali (que compôs para o instrumento), José Menezes, Jacob do Bandolim, Villa-Lobos e outros seriam de grande valia no intuito de fazer o aluno pensar a guitarra brasileira através de um exemplo a partir de seu próprio instrumento.

Uma proposta pedagógica nova não significa necessariamente a negação de propostas anteriores cujos aspectos positivos podem e devem ser agregados. No caso de instituições estrangeiras como a Berklee e o GIT, há uma padronização que é feita a partir de ementas muito específicas para cada disciplina, o que pode padronizar exageradamente o perfil dos alunos nestas instituições. A meu ver, entretanto, alguma padronização neste sentido pode ser válida se o que se tem em mente é levar ao maior número possível de alunos um padrão musical, neste caso o padrão musical brasileiro de guitarra elétrica. De certa forma, foi desta maneira que as instituições estrangeiras conseguiram certo tipo de “imposição cultural”, a do arquétipo “guitarrista formado em instituição americana”, reconhecido pela maneira de improvisar tocando frases e *licks* em série, nem sempre de maneira lógica ou original.

No caso de IES brasileiras como a FASM, UFPR e a UNICAMP, além da preocupação com o ensino de música brasileira que também é do nosso interesse, há uma preocupação em se conectar com a chamada indústria cultural, em outras palavras, com a música que se faz fora da academia, na forma de disciplinas como Análise da Música na Mídia (UFPR), Música Industrializada (UNICAMP) e Marketing Cultural em Música (FASM). É de fundamental

importância que o músico tenha entendimento de como se portar face aos mais diferentes projetos musicais: shows, gravações, *jingles*, etc. Em outras palavras, preparar para o mundo exterior às paredes da academia, que agora se vê obrigada a reconhecer . É importante inclusive o entendimento de como se dá o trato social entre os integrantes da comunidade musical. Outro dado importante sobre a UFPR é seu tratamento dado à tecnologia musical, que pode se constituir numa ferramenta de inclusão profissional (ou exclusão, no caso do desconhecimento do músico sobre o assunto).

Em todas as IES citadas, brasileiras e estrangeiras, há estúdios de gravação. Seria interessante utilizar os estúdios como uma ferramenta extra de avaliação do aluno, podendo tornar-se uma ferramenta importante para o aluno se auto-avaliar, o que nem sempre é possível apenas pelo recital. Haveria assim, duas avaliações: uma do palco, no recital, e outra em estúdio. Sobre a avaliação de palco, poderiam ser inseridas disciplinas correlatas de artes cênicas e dança, como expressão corporal, de forma a ajudar a interatividade entre músico e platéia .

Finalmente, é preciso dizer relembrar que na origem da palavra “universidade” há a idéia de que a formação do aluno seja a mais global e abrangente possível. Limitar a um único aspecto, o exclusivamente brasileiro, é contradizer a noção de universidade. É importante lembrar que mesmo em IES estrangeiras como a Berklee há ementas ligadas à música latina e brasileira. Há que se equilibrar a noção globalizante da universidade com este diferencial da especialização em música brasileira, da guitarra brasileira.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A guitarra elétrica é uma invenção norte-americana. Ganhou popularidade mundial como tudo relacionado a seu país de origem, sobretudo no que é relacionado à cultura musical. No Brasil, houve marcadamente um foco de resistência ao instrumento à medida que cresciam os movimentos de esquerda na década de 1960 e a idéia de que aquele era um instrumento que servia aos interesses do Tio Sam. Mas houve anteriormente a este debate uma outra forma “invasora” musical, o bolero, que acabou influenciando o samba e transformou-se no que se conhece como samba-canção. A exemplo do que ocorre na miscigenação racial, se é que ainda cabe o termo “raça”, diferentes combinações de etnias resultaram diferentes produtos, diferentes gêneros musicais.

Por questões geopolíticas e em parte por uma questão de resgate legítimo, os ânimos foram se exaltando diante de “ameaças” da indústria cultural hispânica (bolero) e sobretudo americana (jazz, rock). Mas naturalmente as tendências musicais foram se acomodando, dando origem a gêneros musicais híbridos. O processo de hibridismo cultural, é fato, começa com a imposição culturalista a que Tinhorão se refere, mas muito rapidamente se integra à cultura local, dando origem a um produto musical novo. Isto tem ocorrido desde as danças européias do final do século XIX que se transformaram no choro até o BRock, e ao que parece é um processo cultural característico do Brasil.

Como a guitarra elétrica entra inicialmente de maneira híbrida no Brasil, pelo dúbio violão elétrico, e só depois é reconhecida pelo modelo maciço, cria-se uma situação paradoxal. O fato é que já havia guitarristas no Brasil, mesmo que não estivessem reconhecidos pelo rock. A impressão que se tem é que enquanto a guitarra estava na mão de supostos “representantes

legítimos”, não incomodou ninguém. Mas se é ostensivamente utilizado por outro gênero, aí é “coisa de gringo”. Ainda assim soluções inteligentes foram propostas, fosse por Heraldo do Monte no Quarteto Novo ou pelo hibridismo musical do Tropicalismo. Mesmo o violão só adquiriu respeito a duras penas, graças ao trabalho estóico de Andrés Segovia na Europa; a história dos dois instrumentos é a de superar preconceitos. E até que ponto pode se falar dois instrumentos, já que um é a evolução tecnológica do outro?

O gênero MPB existe há aproximadamente 40 anos, e em vários trabalhos consagrados do gênero há guitarras elétricas, em alguns casos em posição de destaque, sendo que em alguns casos existem guitarras elétricas utilizadas em destaque nos períodos anteriores à MPB. Já existem faculdades destinadas à música popular brasileira, então por que nem todas estas faculdades oferecem aulas de guitarra?

Não existe uma identidade brasileira na guitarra, mas uma pluralidade de guitarras brasileiras, que incluem aí as de caracterização supostamente estrangeira, como as descritas por Robertinho de Recife. É este tipo de pluralidade de guitarra brasileira que gostaríamos de ver nas universidades. Não se trata de minimizar o assunto “guitarra brasileira”, com todas as suas peculiaridades e características sublinhadas ao longo desta monografia, mas integrá-lo às práticas correntes de música popular, nacional ou estrangeira. Um dos pressupostos da tão propagada identidade brasileira é o hibridismo; evitar contato com gêneros estrangeiros seria, no mínimo, contraditório. Ainda há um longo caminho a se percorrer, lutando contra a atual mentalidade acadêmica, e contra a própria mentalidade da gestão de educação no país, de modo que um tipo de sectarismo dentro de uma comunidade aparentemente já tão sectária não parece sensato.

8.REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1972.

ARAÚJO, Paulo César de. Parei na Contramão_ Roberto Carlos e a MPB. In:_____. *Roberto Carlos em Detalhes*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Planeta, 2006, p. 169-205.

BARCINSKI, André & GOMES, Silvio. *SEPULTURA: Toda a História*. São Paulo: Editora 34 , 1999.

BASTOS, Alexandre & TADEU, Régis. 80: a década do excesso. *Cover Guitarra*. São Paulo, No 87, Fevereiro de 2002, p.30-45.

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.

_____. *Por uma proposta de currículo em guitarra elétrica*. Anais do XIII Encontro Anual da ABEM-CBM-CEU/RJ-2004.

BORGES, Márcio. *Os Sonhos Não Envelhecem_ Histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

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

DAPIEVE, Arthur. *BRock- O Rock Brasileiro dos Anos 80*. São Paulo: Editora 34 , 1996

DENYER, Ralph. *Toque (“The Guitar Handbook”)*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, 1982.

GUIMARÃES, Celso. *Banda Black Rio: transformações do samba na década de 1970*. Anais do XVII Congresso da ANPPOM- UNESP/SP- 2007.

HEPNER, David & RUSCHEL, Beto. Heraldo do Monte. *Guitar Player em Português edição especial*. São Paulo, ano 3, No 30, julho de 2008.

K.SHIMA, Kleber. Victor Biglione. *Guitar Class*. São Paulo, ano 1, No 31, maio de 2003, p.19.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

LEÃO, Tom. *Heavy Metal- Guitarras em Fúria*. São Paulo: Editora 34 , 1997.

LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália_ “Arte e cultura na Idade da Pedrada”*. Rio de Janeiro, RJ: Salamandra Editora, 1996.

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.*

MELLO, Zuza Homem de & SEVERIANO, Jairo. 2ª Parte: 1973 a 1985_ Introdução. In:_____. *A Canção no Tempo- 85 anos de música brasileira- Vol. 2: 1958- 1985*. São Paulo: Editora 34, p.187-189.

MENDONÇA, Gustavo da Silva Furtado de. A contribuição de Radamés Gnattali ao repertório de música de concerto para guitarra elétrica. In:_____. *A guitarra elétrica e o violão: o idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali*, 2006. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, p 46-57.

MOLENDIA, Michael. Harmonias e melodias espaciais_ como Andy Summers usou fragmentos de acordes e um Echoplex para mudar o som da guitarra rock. *Guitar Player*. São Paulo, ano 12, No 135, Julho de 2007, p.52-58.

NETO, Affonso Celso de Miranda. ”Swing Por Natureza” Trajetória Musical In:_____. *A guitarra cigana de Pepeu Gomes: um estudo estilístico*, 2006. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, p.28-57.

_____. *A guitarra elétrica de Pepeu Gomes*. Anais do XV Congresso da ANPPOM_UFRJ/RJ-2005.

ORTIZ, Renato. Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias raciais do Século XIX. In: - _____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.14-44.

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

PRETO, Marcus. Paula Toller_ P & R. *Rolling Stone Brasil*. São Paulo, No 11, agosto de 2007, p.33.

_____. Um homem chamado Caetano. *Rolling Stone Brasil*. São Paulo, No 11, agosto de 2007, p.68-76.

SEMINÉRIO, Maria Luiza Teixeira Assumpção. Verbete Identificação. In: SILVA, Benedicto (coord). *Dicionário de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Ministério da Educação, 1987.

SHWARCZ, Lilia Moritz. O Espetáculo da Miscigenação. In: _____. *O Espetáculo das Raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.11-98.

TINHORÃO, José Ramos. A Bossa Nova e a canção de protesto. In: _____. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975, p.223-238.

SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. Seminário I (primeiro semestre de 1980). In: _____. *O nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p.13-62.

WISNIK, José Miguel. A música na Semana de Arte Moderna. In: _____. *O Coro dos Contrários*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1977, p.61-97.

TEXTOS DA INTERNET

BERKLEE COLLEGE OF MUSIC. *About Berklee: Did You Know?* .Disponível em <http://www.berklee.edu/about/did_you_know.html> Acesso em 03 set. 2007.

CAESAR, Wesley. *A História da Guitarra no Brasil*. Disponível em <<http://www.wesleycaesar.mus.br/historiabr.htm>> Acesso em 20 de ago. 2007.

CALAMARI, Alexandre. *Edward Van Halen*. Disponível em <http://www.vintageguitar.com.br/m_artigos22.shtml> Acesso em 13 ago. 2007.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Edu Lobo e Carlos Lyra_ O nacional e o popular na canção de protesto*. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002> Acesso em 20 ago. 2007.

FRÓES, Marcelo & PETRILLO, Marcos. *Robertinho de Recife*. Disponível em <<http://www.jovemguarda.com.br/entrevista-robertinho-do-recife.php>> Acesso em 14 de agosto de 2007.

GOODRICH, Andrew L. *Jazz In Historically Black Colleges*. Disponível em <<http://www.iaje.org/article.asp?ArticleID=79>> Acesso em 03 set.2007.

HARGREAVES, David. *Within You Without You; música, aprendizado e identidade*. Revista eletrônica de musicologia, volume IX_ Outubro de 2005. Disponível em <<http://www.rem.ufpr.br/index.html>> Acesso em 12 ago.2007.

MATTERS, Pop. *Les Paul, The Inventor*. Disponível em <http://philbrodieband.com/muso_les_paul.htm> Acesso em 20 ago.2007.

MAURÍCIO LUTHIER. *Guitarras, Violões, Equipamentos e Guitarras, E Mais Guitarras, E...* Disponível em <<http://guitarrasviolesguitarrasguitarras.blogspot.com/>> Acesso em 13 set.2007.

MIGUEL, Antônio Carlos. *Adeus, Durval Ferreira*. Disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/antonio/post.asp?cod_Post=62148&a=2> Acesso em 13 set. 2007.

THE LEMELSON CENTER FOR THE STUDY OF INVENTION & INNOVATION. *The Invention of The Electric Guitar_ Innovative Design*. Disponível em <<http://invention.smithsonian.org/centerpieces/electricguitar/innovative.htm>> Acesso em 20 ago. 2007.

_____. *Invention_ The Electrified Guitar_ Charlie Christian*. Disponível em <<http://invention.smithsonian.org/centerpieces/electricguitar/pop-ups/inv-08.htm>> Acesso em 20 ago. 2007a.

_____. *Invention_ The Electrified Guitar_ Charlie Christian*. Disponível em <<http://invention.smithsonian.org/centerpieces/electricguitar/pop-ups/inv-08.htm>> Acesso em 20 ago. 2007b.

_____. *The Invention of the Electric Guitar_ Commercial Success*. Disponível em <<http://invention.smithsonian.org/centerpieces/electricguitar/commercial.htm>> Acesso em 20 ago. 2007c.

WATSON, Tom. *Origins Of The Electric Guitar: Five Noteworthy Instruments from 1931-1947*. Disponível em <<http://www.stratcollector.com/newsdesk/archives/000103.html>> Acesso em 21 ago. 2007.

DISCOS E GRAVAÇÕES

GAROTO. Amoroso. In: *Maria Elena/Amoroso*. Intérpretes: Garoto, Carolina Cardoso de Menezes, percussionistas desconhecidos. RCA Victor, n.80.0003, gravado em 31/07/1942.

LONDON, Julie. Cry Me A River. In: *Julie Is Her Name*. Intérpretes: Julie London, Barney Kessel, Ray Leatherwood. EMI Records, USA, E-99804.

ENTREVISTAS:

CARVALHO, Alexandre. Entrevista realizada no bar Lama's. Rio de Janeiro, 2007.

MENEZES, José. Entrevista realizada via internet através do recurso de VoIP Skype. Rio de Janeiro, 2007.

_____. Entrevista. *Conversa Afinada*. Rio de Janeiro, TVE, 2007.

MONTE, Heraldo do. Entrevista realizada por email. Rio de Janeiro, 2007.

ROBERTINHO DE RECIFE. Entrevista realizada no estúdio do músico. Rio de Janeiro, 2007.

ROSA, Vinícius. Entrevista realizada na casa do músico. Rio de Janeiro, 2007.