

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

**A GUITARRA ELÉTRICA NA MÚSICA POPULAR
BRASILEIRA: OS ESTILOS DOS MÚSICOS JOSÉ
MENEZES E OLMIR STOCKER**

Eduardo de Lima Visconti

Campinas – 2010

EDUARDO DE LIMA VISCONTI

**A GUITARRA ELÉTRICA NA MÚSICA POPULAR
BRASILEIRA: OS ESTILOS DOS MÚSICOS JOSÉ
MENEZES E OLMIR STOCKER**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan

CAMPINAS
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

V822g Visconti, Eduardo de Lima.
A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker. / Eduardo de Lima Visconti. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Guitarra elétrica. 2. Violão. 3. Música popular. 4. Identidade nacional. 5. Brasilidade. 6. Análise musical. I. Zan, José Roberto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “The electric guitar in brazilian popular music: The styles of the musicians José Menezes and Olmir Stocker.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Eletric guitar ; Guitar ; Popular music; National identity ; Brazilianness; Musical analysis.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. José Roberto Zan.

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.

Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder.

Prof. Dr. Eduardo Vicente.

Prof. Dr. Herom Vargas Silva.

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda.

Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos.

Prof. Dr. Ricardo Goldemberg.

Data da Defesa: 08-09-2010

Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

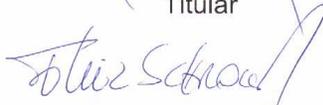
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Eduardo de Lima Visconti - RA 981004 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Jose Roberto Zan
Presidente



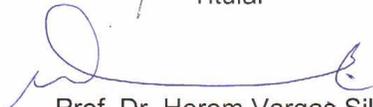
Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Titular



Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder
Titular



Prof. Dr. Eduardo Vicente
Titular



Prof. Dr. Herom Vargas Silva
Titular

Dedico este trabalho aos meus pais: Floremil José C. Visconti e Maria Luiza de Lima Visconti, pelo estímulo e apoio incondicionais.

Aos alunos de guitarra elétrica do curso de graduação em música popular da UNICAMP dos anos de 2007 a 2010.

Agradecimentos

À minha família, pela presença fundamental na minha vida.

Ao prof. José Roberto Zan, pela orientação cuidadosa, incentivo constante e por ter me ensinado o rigor da pesquisa acadêmica desde minha graduação em música popular na UNICAMP.

Aos músicos Zé Menezes e Olmir Stocker, pelas recepções acolhedoras e disponibilidades em todos os contatos.

Aos professores Esdras Rodrigues, Hilton Valente (Gogô), Rafael dos Santos, Ricardo Goldemberg, e ao pesquisador José Adriano Fenerick, pelas valiosas contribuições nas bancas de monografia e qualificação, e pelo acompanhamento da pesquisa.

Aos colegas professores do Departamento de Música da UNICAMP, em especial, ao prof. Leandro Barsalini e família, pela amizade e hospedagem em Campinas e ao prof. Jorge Oscar, pela companhia.

Aos professores Ney Carrasco, Jorge Schroeder, Eduardo Vicente e Herom Vargas pelo instigante debate na defesa da tese.

Ao meu aluno de graduação Rodrigo Aparecido Vicente pela transcrição de algumas músicas e edição das partituras.

Aos guitarristas cariocas Gustavo Mendonça e Rogério Gomes, que me enviaram material de pesquisa importante, e a Márcio Corrêa, por disponibilizar algumas partituras.

A algumas pessoas especiais que participaram com opiniões, sugestões e inspiração ao longo da jornada desse trabalho: Adriano Carvalho, Jandira Fusco, Juliana Gerber, Luciana Kusano e Maurício Lima.

Aos amigos Guilherme Marques e Luciano Vieira, pela companhia e presença musical, e a Thiago França, pela força e amizade além da música.

À Mariana Riccitelli, que favoreceu a finalização dessa pesquisa através de uma companhia carinhosa e paciente.

À FAPESP, pelo financiamento desta pesquisa através da concessão de bolsa de doutorado.

“Existe uma pronúncia bem diferente no estilo da guitarra brasileira e da americana. É um estilo jazzístico, mas não é. As frases têm que ser bem diferente do linguajar americano”

José Menezes

“Trabalhando em outros continentes, senti a força de nossa música e o compromisso que significa ser um músico brasileiro. Pois de longe percebi, aprendi que com música também se faz resistência.”

Olmir Stocker

RESUMO

O tema desta tese é a inserção da guitarra elétrica na música popular brasileira, processo que se deu de forma gradativa a partir de meados do século XX. Através do estudo dos estilos de José Meneses e Olmir Stocker, dois músicos que se dedicaram a esse instrumento, procuro compreender o modo pelo qual a guitarra elétrica não apenas foi introduzida, mas se adequou ao repertório da nossa música popular. Identificada como instrumento dotado de dispositivos artificiais (captadores eletrônicos) e portadora de uma carga de significados associados ao jazz e à música pop anglo-americana, a guitarra foi objeto de veneração e rejeição por parte de críticos e músicos. Ao mesmo tempo em que fora repudiada por uns como símbolo de “estrangeirismo” ou até mesmo do imperialismo cultural sobre a nação brasileira, era reconhecida por outros como elemento de sofisticação e de modernidade musical. Apoiado em análises de composições e gravações de José Meneses e Olmir Stocker, procurei demonstrar que os estilos desses músicos expressam, de certa forma, uma gama de conflitos simbólicos que permearam o meio musical ao longo de décadas, balizados pelas oposições entre nacional x internacional, erudito x popular, comercial x não comercial, tradicional x moderno. Além disso, foi possível verificar que, enquanto José Meneses - músico que iniciou sua carreira ainda nos anos de 1940 - pode ser reconhecido como um instrumentista que faz a transição do violão para a guitarra elétrica, Olmir Stocker faz parte de uma geração que consolidou o instrumento na nossa música popular, construindo um estilo que se amolda a um amplo leque de ritmos e gêneros populares regionais.

Palavras-chave: Guitarra elétrica, Violão, Música popular, Identidade nacional, Brasilidade, Análise musical.

ABSTRACT

The subject of this thesis is the insertion of the electric guitar in Brazilian popular music, a process that occurred progressively from the beginning of the 20th century. Through the study of the styles of guitar players José Meneses e Olmir Stocker, I seek to understand how the electric guitar was not only introduced, but also adapted to the Brazilian popular repertoire. Identified as an instrument with artificial devices (electromagnetic pickups) and symbolically associated to jazz and Anglo-American pop music, the electric guitar was object both of veneration and rejection by critics and players. Even as it was repudiated by some as a symbol of “foreignness” or even of cultural imperialism against the “Brazilian nation,” it was acknowledged by other as an element of musical sophistication and modernity. Based on analyses of compositions and recordings by José Meneses and Olmir Stocker, I have sought to show that the styles of these two musicians express, in a certain way, a series of symbolic conflicts that pervaded the musical milieu for decades. These conflicts were focused on binary oppositions between national/international, erudite/popular; commercial/non-commercial, traditional/modern. Moreover, it was possible to verify that, whereas José Meneses - a musician who began his career still in the 1940’s - can be acknowledged as a player who made a transition from acoustic to electric guitar, Olmir Stocker is part of a generation that consolidated the instrument in Brazilian popular music, building a style adapted to a wide range of popular and regional rhythms and genres.

Key Words: Electric guitar, Guitar, Popular music, National identity, Brazilianness, Musical analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO I – A guitarra elétrica.....	07
1) Anatomia do instrumento.....	09
2) Técnicas e efeitos.....	12
3) Texturas.....	15
4) A guitarra elétrica nos Estado Unidos: algumas estéticas.....	17
5) Uma versão brasileira: do violão à guitarra elétrica.....	29
CAPÍTULO II - José Menezes: entre o violão e a guitarra elétrica.....	47
1) Música popular brasileira e ideologia: 1930-60.....	48
2) A atuação de alguns agentes no meio artístico das décadas de 30 a 60.....	54
3) Dados biográficos.....	82
4) Análise do repertório.....	90
4.1) Encabulado.....	92
4.2) Contrapontando.....	101
4.3) Concerto Carioca nº1 – Movimento Canção.....	109
4.4) Meu amigo Tom Jobim.....	121
4.5) Três Amigos.....	128
4.6) Uma amostra da guitarra elétrica no grupo <i>Velhinhos Transviados</i>	139

CAPÍTULO III - Olmir Stocker: a consolidação da guitarra elétrica.....	151
1) A música instrumental e o meio artístico de São Paulo: anos 40 e 50.....	152
2) Lutas Culturais e música popular nos anos 60.....	156
3) Biografia de Olmir Stocker: formação e início de profissionalização no contexto musical paulista e na década de 60.....	162
4) A música popular brasileira instrumental nos anos 70 e 80	167
5) Análise do repertório.....	173
5.1) Método <i>Guitarra MPB</i>	174
5.2) O Caderninho.....	176
5.3) Poço da Panela.....	183
5.4) Um chopinho em Ipanema.....	199
5.5) Só Sabor.....	207
5.6) Odeon.....	217
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	239
BIBLIOGRAFIA.....	243
ANEXOS: CD (Áudios e Entrevistas Transcritas) e Partituras.....	255

Introdução

A finalidade desta pesquisa é realizar um estudo sobre a guitarra elétrica na música brasileira a partir da produção dos músicos José Menezes e Olmir Stocker, buscando compreender seus respectivos estilos.

A inserção da guitarra elétrica no Brasil foi acompanhada de dois problemas principais. O primeiro aconteceu devido à sua anatomia eletrificada que exige a utilização de um amplificador e componentes eletrônicos para a produção de som, o que levou alguns críticos a questionarem a autenticidade do instrumento. O outro se deve à sua origem e identificação com a música norte-americana, fato que levou alguns guitarristas a tentarem imprimir uma identidade brasileira ao instrumento, como se houvesse uma necessidade de “nacionalizar” a guitarra elétrica como forma de superação de seu significado simbólico estrangeiro. Entre eles, se destacam Menezes e Stocker que, em épocas distintas da sociedade brasileira, buscaram adaptar os elementos musicais de gêneros brasileiros para o instrumento.

No caso do instrumentista Zé Menezes sua atuação com guitarra elétrica tem início na década de 50, período em que, ao lado de Pereira Filho, Garoto e Laurindo de Almeida, forma um grupo de pioneiros da introdução do instrumento na música popular brasileira. Sua performance na guitarra tem, possivelmente, uma relação com as suas habilidades na execução de outros instrumentos de corda como o violão tenor e o bandolim.

Após a década de 60 a guitarra elétrica começa a adquirir algumas características mais consistentes que sinalizam para a sua consolidação no Brasil. Alguns músicos como Heraldo do Monte, Hélio Delmiro e Olmir Stocker, inspirados por guitarristas de jazz como Wes Montgomery, Barney Kessel e Jim Hall, desenvolvem estilos bem definidos com estreitos vínculos entre elementos jazzísticos e matrizes de gêneros musicais brasileiros.

Uma das razões para a escolha dos dois instrumentistas para pesquisa foi o fato de ambos terem assumido a condição de músicos profissionais integrados ao mercado, e

que, ao mesmo tempo, conseguiram imprimir e desenvolver algumas características estilísticas que ultrapassam os padrões da música popular massiva.

O desafio proposto nesta pesquisa é verificar possíveis conexões entre os estilos dos instrumentistas escolhidos e a ideologia. Devido à natureza não conceitual do som instrumental, esse processo se torna muito mais difícil. Sem contar que, de um modo geral, os estudos que buscam identificar relações entre música popular e ideologia se concentram, principalmente, na análise das letras das canções.

Um dos focos deste trabalho é investigar até que ponto ressignificações distintas de aspectos do ideário nacionalista serviram de parâmetros para as escolhas estéticas dos músicos, cujos resultados são a configuração de estilos específicos de cada instrumentista.

Procurei tomar alguns cuidados ao tratar da relação entre música popular instrumental e sociedade. Ao analisar a música como reflexo da estrutura social, poderia recair numa visão objetivista e determinista do processo cultural. Por outro lado, se me concentrasse numa suposta genialidade dos músicos estudados, delimitando seus estilos a um “talento natural”, haveria uma grande probabilidade de resultar numa pesquisa exclusivamente subjetivista. Para tentar superar esse dilema procurei identificar a trajetória de diversos agentes mediadores que, em situações específicas, atuaram como “tradutores” de construções ideológicas hegemônicas no interior dos meios artísticos populares.

A definição das noções de estilo e gênero se fez pertinente para esclarecer e delimitar a abrangência da pesquisa. Segundo o *The New Grove Dictionary of Music* (Middleton, Manuel, 2001, p. 141-145), o gênero é formado a partir da relação entre forma, estilo, função (discurso), recepção e sentido na prática da música popular, e, no século XX, esteve ligado às três funções básicas da música popular, que são: dança, entretenimento e trilha sonora. O estilo, por sua vez, é apontado como um item dentro do gênero e tem sido redefinido devido à influência da música negra, com destaque para o ritmo. A recorrência de um conjunto de padrões técnicos da melodia, da harmonia, do timbre e do ritmo delimita um estilo. De acordo com essa concepção, na música popular brasileira, por exemplo, a bossa nova pode ser compreendida como um estilo dentro do gênero do samba. Em minha pesquisa utilizo a referência do dicionário para delimitar as características particulares dos

músicos, determinando a recorrência de alguns padrões técnico-musicais que moldam seus respectivos estilos como compositores e instrumentistas, com foco na execução da guitarra elétrica. Não utilizo a noção de estilo para determinar um gênero.

A ideia de gênero está baseada na definição de Franco Fabbri, segundo a qual, gênero musical é “um conjunto de eventos musicais cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas” (Fabbri *apud* Trotta, 2008 p. 2). Essas regras seriam compostas por determinantes técnicos, semióticos, sociais, ideológicos, econômicos e jurídicos, e estão diretamente relacionadas a uma “comunidade musical”. (Trotta, 2008, p. 2)

Trotta (2008, p. 3) e Carlos Sandroni (2001, p. 14) apontam o ritmo como a característica mais primária de identificação de um gênero, e que nesta pesquisa serve como parâmetro para a definição dos gêneros brasileiros analisados no repertório de cada músico.

Para desenvolver minha investigação, analisei um repertório específico escolhido de Menezes e Stocker, realizei entrevistas com os mesmos, e estudei trabalhos sobre cultura brasileira, principalmente sobre a questão da identidade nacional, além de bibliografias que descrevem o meio social e artístico nos quais esses instrumentistas desenvolveram suas carreiras.

José Menezes atuou num período anterior à década de 60, em que a ideia de nação era um dos alicerces da ideologia nacional-popular, e na música popular se manifestou numa política de Estado marcada pela preservação de uma suposta identidade cultural brasileira. Nessa época, as manifestações regionais identificadas como o “folclore” seriam a fonte para a construção de uma música nacionalista. O músico Olmir Stocker, por sua vez, produziu num período posterior aos anos 60, em que se deu a consolidação da indústria cultural no Brasil e a inserção do país em contextos simbólicos marcados pela crescente mundialização da cultura. Nesse panorama, as noções de nação e identidade nacional parecem ganhar novos sentidos e significados. Depois da década de 60 há uma retomada dos elementos regionais na música instrumental brasileira com um significado distinto das décadas anteriores.

A formação do estilo de Menezes está circunscrita ao período compreendido entre os anos 30 aos 60. Apesar do músico seguir com sua produção depois dessa época,

inclusive com seu grupo de maior sucesso comercial¹ denominado *Velhinhos Transviados* na década de 60, a pesquisa concentrou-se na atuação de Menezes como músico contratado da Rádio Nacional, lugar apontado pelo próprio instrumentista como laboratório de seu aprendizado, e onde se acredita que Menezes amadureceu seu estilo.

A partir da década de 30 no Brasil, tem-se uma indústria cultural incipiente sendo que os meios de comunicação, com destaque para o rádio, funcionaram como um importante elemento de mediação entre o Estado e as massas urbanas. Ao mesmo tempo, a ideologia nacional-popular vigente nesses anos orientou práticas de diversos agentes que contribuíram para o processo de conversão do gênero do samba e do choro em símbolos nacionais. Nesse longo processo, radialistas, jornalistas, músicos, entre outros se confrontaram com alguns dilemas como erudito/popular, tradição/modernidade, nacional/estrangeiro, comercial/não comercial, que já se manifestavam no universo da música popular brasileira.

Investigo até que ponto o contato de Menezes com diversas noções ou traduções do nacional-popular, presentes no meio artístico da época, orientaram opções estéticas que interferiram na definição de seu estilo como compositor e instrumentista.

Na outra parte da pesquisa, analiso a produção de Olmir Stocker, conhecido também pelo apelido de Alemão, que, pelo fato de ser mais jovem, se formou como músico em outro momento. Stocker se definiu como guitarrista entre os anos 60 e 90, período onde há a consolidação do mercado de bens simbólicos no Brasil, e transitou num contexto marcado por intensas lutas culturais no campo da música popular brasileira. Nos anos 60, houve a redefinição do nacional-popular a partir de referenciais de esquerda, onde matrizes populares (folclóricas) foram ressignificadas por alguns intelectuais e artistas como portadoras da autenticidade popular dotadas de significativo potencial revolucionário. Deve-se levar em conta que até o final da década de 60 Stocker tocou ao lado dos artistas da jovem guarda e seu primeiro disco autoral foi lançado no início da década de 80 pelo selo Som da Gente. Portanto, sua formação como instrumentista torna-se mais clara a partir

¹ Música comercial pode ser entendida como uma produção destinada a um mercado de massa, ao passo que a música não-comercial pode ser compreendida como um produto voltado para segmentos restritos de consumo.

de meados dos anos 70, em que houve uma maior segmentação do mercado e uma retomada das raízes folclóricas na música popular instrumental com outros significados.

Deve-se ressaltar que a guitarra elétrica é um instrumento que possui uma notação musical limitada e, devido as suas características de timbre, técnicas e interpretação, foi imprescindível que a análise musicológica do repertório fosse acompanhada de uma apreciação minuciosa das gravações.

Portanto, embasado nas análises de uma amostra do repertório de José Meneses e Olmir Stocker, procurei demonstrar que os estilos desses músicos expressam, de certa forma, uma gama de conflitos simbólicos que permearam o meio musical ao longo de décadas.

CAPÍTULO I - A guitarra elétrica

De acordo com o verbete *electric guitar* do dicionário Grove, escrito por Tony Bacon (2002, p. 55-56), a guitarra elétrica é um instrumento próximo do violão com a diferença de possuir amplificação. A estrutura do seu corpo dispensa uma caixa de ressonância acústica, entretanto alguns modelos utilizam deste recurso físico como possibilidade de alcançar uma variação do timbre. O funcionamento da guitarra é baseado na transformação das vibrações mecânicas das cordas de metal ou níquel em energia elétrica feita através de captadores parafusados ou suspensos no corpo do instrumento. Essa tensão elétrica é convertida em ondas sonoras através do alto-falante de um amplificador externo.

Nas recentes e poucas pesquisas acadêmicas sobre guitarra elétrica feitas no Brasil, os pesquisadores Rogério Gomes (2005), Gustavo Mendonça (2006) e Guilherme Castro (2007) são consensuais em apontar a guitarra elétrica como um desdobramento do violão em função de novos meios que demandavam um instrumento com maior volume sonoro. A partir da década de 20 nos Estados Unidos, com o advento das “big bands”, a criação do sistema elétrico de gravação e a divulgação da música nas rádios, alguns engenheiros e fabricantes intensificaram pesquisas que possibilitassem a captação e amplificação do som de alguns instrumentos de corda².

No ano de 1923, o engenheiro Lloyd Loar desenvolveu um captador para instrumentos de corda, mas não conseguiu chegar num modelo que se viabilizasse comercialmente. Somente oito anos depois, George Beauchamp e o músico Adolph Rickenbaker conseguiram produzir um captador magnético para uma guitarra horizontal “Lap-steel”, que foi popularizada na música havaiana, e obtiveram resultados satisfatórios com o novo invento. Nesse período, tentou-se desenvolver uma tecnologia em instrumentos acústicos, porém, a microfonia gerada pela ressonância da caixa acústica inviabilizava os experimentos.

² Disponível em <<http://invention.smithsonian.org/centerpieces/electricguitar/invention.htm>>. Acesso em: 09 jun. 2010.

Em meados da década de 30, a empresa *Gibson* desenvolveu um captador para guitarras acústicas. No ano de 1935 foi lançado no mercado o modelo *Gibson ES-150*, que foi amplamente usada por guitarristas de jazz das orquestras americanas do *swing*, e fez com que a guitarra elétrica se consolidasse como uma invenção norte-americana (Cook, 1999, p. 12).

No início da década de 40 o músico Les Paul desenvolveu um modelo de captação de sucesso numa guitarra de corpo sólido, que reduzia sensivelmente os problemas relativos à microfonia.

Desde seu surgimento a guitarra esteve associada a um estigma de ser um instrumento marcado pelo artificialismo tecnológico.³ A referência e comparação com outros instrumentos acústicos de corda da época, como o violão, o banjo e o bandolim, fez com que alguns críticos reagissem de maneira conservadora ao processo de eletrificação do instrumento e colocassem em dúvida sua autenticidade. A dependência da tecnologia e seu resultado sonoro feito através de componentes eletrônicos contrastavam com um ideal de produção de som acústico, possivelmente influenciado por uma concepção com referência na sonoridade “tradicionalmente” acústica dos instrumentos da música erudita⁴.

A produção em massa da guitarra foi resultado de experiências de Paul Gibsy e do técnico de rádio Leo Fender, que no final da década de 40 conseguiram fabricar um captador magnético num corpo sólido que não sofria problemas de interferência elétrica. No ano de 1954 o técnico Fender iniciou a produção em série do modelo da guitarra *Fender Stratocaster*. Esse modelo consistia numa guitarra de corpo sólido com três captadores simples, uma chave de cinco posições, dois botões e uma alavanca de trêmulo acoplada na ponte do instrumento fixada no corpo. Em 1952, a empresa *Gibson*, que patenteou o invento de Les Paul, se tornou a principal concorrente da marca *Fender*, e as guitarras de corpo sólido foram incorporadas à indústria cultural americana com estreitos vínculos aos gêneros do blues e do rock.

³ Idem.

⁴ No Brasil, algumas referências da música erudita ainda ecoam em análises sobre a música popular. Alguns textos como o de Manuel Bandeira (1956), Márcia Tabora (2004) e Fábio Zanon (2006) perseguem um ideal de técnica e sonoridade para o violão popular no Brasil tendo como “modelo” o violão erudito.

1) Anatomia do instrumento

Os tipos de guitarras elétricas mais usados na história do instrumento são as acústicas, semi-acústicas e sólidas. As guitarras acústicas possuem uma caixa de ressonância que permite um som com mais influência da madeira, e quando amplificadas possuem uma sonoridade mais acústica. O corpo geralmente é um pouco maior que o violão e no tampo existem buracos em *f* como nos violinos. O braço tem pouca curvatura e a ponte é uma placa de metal suspensa que diminui a tensão das cordas sobre o corpo (Mendonça, 2006, p. 26). Esse tipo de instrumento foi amplamente utilizado por guitarristas de jazz, devido as suas características materiais que privilegiam uma sonoridade grave. Um dos modelos que ficou mais conhecido foi a *Gibson 175*, que foi usada por diferentes gerações de guitarristas como Herb Ellis, Joe Pass e Pat Metheny.

A guitarra semiacústica possui como diferencial uma estrutura interna de madeira entre o tampo superior e inferior, também são mais finas e com capacidade reduzida de microfonia. O modelo *Gibson 335* foi popularizado pelo guitarrista de blues B. B. King e tem sido utilizado por guitarristas de diferentes gêneros como blues, jazz e rock.

Os instrumentos de corpo sólido não possuem caixa de ressonância e têm maior propensão a alteração de timbres, visto que raramente são utilizados com sua sonoridade original. A maior parte das guitarras possui o corpo e o braço de madeira, as tarraxas, a ponte e os trastes são feitos de metal. Devido as suas características, entre elas, a possibilidade da utilização de efeitos diversos com capacidade reduzida de microfonia, foram largamente usadas por guitarristas de blues, e principalmente, de rock. Seus modelos mais conhecidos são a *Gibson Les Paul* e a *Fender Stratocaster*.

Os captadores são dispositivos eletromagnéticos que convertem as vibrações das cordas em tensão elétrica. São constituídos por fios de magneto enrolados em uma bobina que produzem um campo magnético, o movimento das cordas causa alterações no fluxo magnético da bobina resultando numa variação de voltagem que pode ser captada por um amplificador que a transforma em onda sonora. Esses captadores de bobinas simples, por serem um mecanismo eletromagnético, podem sofrer interferências externas em forma de

ruído. Uma das soluções encontradas para minimizar esse problema foi produzir captadores duplos, dotados de bobinas duplas com fase invertida, dessa maneira uma interferência em uma das bobinas induz na outra um efeito contrário, anulando o ruído.

Os captadores simples, presentes na maioria dos modelos das guitarras *Fender*, produzem um som mais agudo e claro. Por outro lado, vários tipos de guitarras *Gibson* possuem captadores duplos, o que resulta num timbre mais médio e grave. O sistema de captadores mais comuns são os passivos, onde o sinal elétrico do captador passa pelos controles de tonalidade e volume da guitarra e vai para o amplificador. Os captadores ativos têm um pré-amplificador interno que aumenta o volume do sinal, acarretando uma tensão de saída para o amplificador com volume mais alto (Castro, 2007, p. 4).

O sinal das guitarras é conduzido através de um cabo de fio modelo p10 nas duas extremidades, e sua conexão é feita através de um orifício no corpo do instrumento e a entrada do amplificador.

A ponte das guitarras é o compartimento onde se coloca uma das extremidades das cordas, permite o ajuste da altura de cada corda e a distância entre o corpo e as tarraxas. Há alguns modelos de pontes que possuem um sistema integrado de microafinação anulando a função das tarraxas e com a função de garantir uma maior precisão para a afinação das cordas. A alavanca de trêmulo é um mecanismo acoplado em alguns tipos de ponte e serve para alterar a tensão das cordas permitindo a alteração da altura e duração das notas (Pinksterboer, 2000, p. 36).

Os botões de controle e a chave seletora são mecanismos fixados no corpo do instrumento. Os mais comuns são o botão de volume, que permite o ajuste numa escala de zero a dez e o de tonalidade, que possui a mesma escala e varia o timbre natural para uma sonoridade mais opaca e grave. A chave seletora pode ser de três ou cinco posições: a primeira seleciona mudanças entre captadores graves, médios e agudos. A chave de cinco posições possui duas posições intermediárias que combinam o captador médio com o grave, e o médio com o agudo (Bacon, 2002, p. 57).

O braço das guitarras pode ser parafusado ou colado no corpo, há guitarras que são feitas numa peça única. A escala é a parte onde as cordas são pressionadas entre os trastes e determinam a altura de cada nota, pode ser colada no braço ou feita sobre a

madeira. Dentro do braço há o tirante ou tensor, que é uma barra de metal que permite o ajuste da posição do braço. A escala na guitarra é marcada com pontos localizados na parte de cima de alguns trastes, característica que não se encontra em alguns violões, principalmente, os de produção artesanal.

Os trastes de metal são colados no braço e dividem a escala em casas. Possuem as mais variadas alturas, espessuras e formas, e influenciam na sonoridade do instrumento. As guitarras acústicas e semiacústicas possuem em média vinte ou vinte e dois trastes, e a maioria dos modelos sólidos têm vinte e quatro trastes. A extensão de uma oitava compreende doze trastes, portanto a guitarra tem uma tessitura maior que o violão, justamente pelo número de trastes da escala.

Na extremidade do braço se encontram as tarraxas, que podem ser de diversos tipos. As mais comuns são blindadas com um mecanismo interno autolubrificante, existem outros modelos como as tarraxas com trava, que possuem um reforço adicional para prender a corda.

Os amplificadores são itens indispensáveis para a produção do som das guitarras elétricas, pois são responsáveis pela transformação do sinal elétrico em ondas sonoras, sendo o alto-falante a peça que realiza esse processo dentro do amplificador.

As formas externas mais conhecidas de amplificadores são o “combo” e o sistema cabeçote/gabinete. O primeiro consiste numa caixa que comporta os alto-falantes e o sistema elétrico com suas chaves de regulagem, no outro tipo, o sistema de amplificação se localiza numa caixa externa ao gabinete dos alto-falantes, e permite ligá-lo em diferentes quantidades e modelos de alto-falantes (Castro, 2007, p. 5).

Na parte da regulagem dos amplificadores, em geral, há controles de equalização para graves, médios e agudos. A maioria dos modelos possuem em seu sistema dois efeitos que podem mudar o som original, a distorção, que altera o som de acordo com o volume e controles independentes, e o *reverb*, que simula uma reverberação acústica maior ou menor através de seu controle de intensidade. O efeito de *reverb* pode ser processado através de componentes mecânicos ou digitais: no primeiro, o sinal atravessa algumas molas, no outro tipo o efeito é simulado através de transistores.

O sistema elétrico dos amplificadores pode ser constituído por transistores, válvulas ou numa combinação dos dois mecanismos. Os equipamentos transistorizados possuem fácil manuseio e resistência, seu único problema é o ruído proveniente dos alto-falantes quando é ligado, isso ocorre devido a uma variação de corrente nos alto-falantes, causando danos caso seja ligado em alta potência de volume. Os valvulados são aparelhos delicados que necessitam de cuidados especiais em virtude da composição das válvulas que, além de ser de vidro, precisam ser adaptadas à impedância dos alto-falantes. Ao serem ligados precisam de alguns minutos para aquecer as válvulas, e em alto volume produzem um som distorcido.

2) Técnicas e efeitos

Em uma análise sobre as principais diferenças técnicas entre o violão e a guitarra elétrica, Mendonça aponta que a sustentação das notas e a amplitude da tessitura são alguns dos fatores que contribuíram para o desenvolvimento de técnicas distintas nesses instrumentos (Mendonça, 2006, p. 34). Gomes reforça esse argumento e afirma que, devido a essas singularidades técnicas, as possibilidades melódicas ganharam uma maior amplitude na guitarra (Gomes, 2005, p. 33). A invenção recente do instrumento permite inferir que não há uma maneira consolidada de execução da maioria das técnicas, como na “tradição” do violão.

A postura e o posicionamento da mão esquerda, como o da mão direita, são realizados das mais variadas maneiras. Pode-se tocar guitarra em pé, com uma correia fixada no instrumento ou sentado. Uma das melhores posições para a mão esquerda é com o polegar apoiado no meio do braço, em virtude desta parte da guitarra ser mais fina que o violão. Alguns guitarristas desenvolveram técnicas de se tocar o baixo de alguns acordes com o polegar da mão esquerda.

Grande parte dos guitarristas utiliza uma palheta para tocar as cordas com a mão direita, e a maneira mais comum de ferir as cordas é alternar a palhetada em cada nota. O movimento da palheta pode ser feito com os dedos da mão direita, com o punho, com o

braço, ou através de uma combinação entre esses movimentos⁵. Recentemente alguns guitarristas como Frank Gambale e Jimmy Bruno desenvolveram uma técnica que otimiza as palhetadas alternadas concebida através da mudança de cordas. Quando o movimento é feito para mudar de uma corda grave para mais aguda sempre se usa a palheta para baixo, e de uma corda aguda para grave utiliza-se a palhetada para cima.

O recurso de abafar as notas com a finalidade de produzir um som mais percussivo é geralmente feito através do repouso da mão direita perto da ponte do instrumento enquanto se palheta a nota.

A técnica de se tocar com os dedos da mão direita sem palheta é realizada na guitarra das mais variadas formas, não há consenso entre os guitarristas sobre esse procedimento, e cada um utiliza combinações distintas de dedos e posturas. Há também uma mistura de técnicas com os dedos e palheta numa técnica híbrida, onde é possível segurar a palheta e tocar as cordas com os dedos médio, anular e mínimo.

A ligadura⁶ entre notas iguais ou diferentes é um recurso que possui uma variedade enorme de formas de execução na guitarra. Pode ser feita através do ligado ascendente, onde se segura a nota com um dedo e se toca uma nota mais aguda com a força de outro dedo, e de forma descendente, realizado de maneira contrária. As combinações entre essas duas formas são frequentes, pode-se também fazer *glissandos* escorregando o dedo de uma nota até a outra na mesma corda.

Outra técnica importante de ligados são os *bends*, que consiste em puxar a corda para cima ou para baixo em variações de meio a dois tons. É possível obter várias nuances com essa técnica podendo fazer *bends* duplos em duas cordas simultaneamente, ou um *bend* em uma corda junto com uma nota tocada na corda de baixo. Alguns tipos de *vibratos* também são feitos através dos *bends*, e com a alavanca da guitarra também é possível realizar essa técnica de uma forma mais básica.

Para se tocar harmonia na guitarra pode-se utilizar de vários recursos, entre eles o da pestana, que consiste em tocar mais de uma corda ao mesmo tempo para formar diversos tipos de acorde. A técnica de mão direita pode ser feita com os dedos, inclusive

⁵ Uma explicação detalhada sobre diversas maneiras de se tocar com palheta e com os dedos está disponível em: <http://www.tuckandpatti.com/pick-finger_tech.html>. Acesso em: 14 jun. 2010.

⁶ Técnica que prolonga a duração do som.

utilizando o dedo mínimo para acordes com cinco notas, ou com palheta, tocando notas separadamente ou junto em movimentos verticais. É possível ainda tocar acordes com dedos e palhetas através da técnica híbrida já mencionada.

Para executar ritmos com acordes, é comum o uso da palheta, dos dedos ou uma combinação entre as duas maneiras. Para as levadas em gêneros da música popular brasileira, a técnica com os dedos é próxima à do violão, e tanto o polegar, como os outros dedos, em geral, são tocados de forma independente. Quando se usa a palheta faz-se uma subdivisão combinada com abafamentos entre a mão esquerda e as palhetadas alternadas verticais da mão direita.

Os harmônicos naturais na guitarra são produzidos a partir do movimento de encostar algum dedo da mão esquerda sobre a corda em cima do traste, sem pressioná-la, sendo de mais fácil obtenção no quinto, sétimo e décimo segundo trastes. Pode-se conseguir o harmônico também através da palhetada tocada junto com o dedo indicador ou polegar da mão direita (Mendonça, 2006, p. 36).

A utilização de efeitos na guitarra possibilita uma grande variedade de timbres no instrumento e pode alterar diretamente a execução das técnicas descritas. São encontrados em modelos de pedais individuais, ou em pedaleiras eletrônicas que simulam vários efeitos e racks.

A distorção pode ser encontrada em vários modelos como *fuzz*, *overdrive*, *distortion*, entre outros. Seu mecanismo transforma a onda senoidal do som em uma onda quadrada. Em geral, a intensidade desse efeito está vinculada à variação de volume, sendo que o aumento de potência é intensificado com o aumento de volume.

O *chorus*⁷ é um efeito produzido através da defasagem eletrônica do tempo, sendo produzido, geralmente, em estéreo e simulando a ambiência de um grupo de instrumentos tocados ao mesmo tempo.

O *delay* repete com atrasos ajustáveis o som produzido e pode-se, através de ajustes, produzir um efeito de *reverb*, cuja característica é simular a reprodução do som em diferentes ambientes.

⁷ Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/audio/efeitos/effx.html>>. Acesso em 13 jun. 2010.

O *flanger* é uma variação do efeito de *phaser* de uma maneira mais potencializada, foi usado numa gravação pioneira de Les Paul. O guitarrista criou mecanicamente esse efeito a partir de dois gravadores magnéticos contendo o mesmo material sonoro e fazendo com que um dos gravadores diminuísse, de vez em quando, a rotação, com intuito de gerar uma diferença de fase entre os sinais⁸.

O pedal de *wha-wha* modifica faixas determinadas de frequência do som através de um controle de um pedal de expressão, que varia de acordo com o nível que o pedal é pressionado (Mendonça, 2006, p. 44).

O *Compression/Sustainer* comprime o som condensando certas frequências, possui um controle de ataque das notas e pode ser utilizado para aumentar a sustentação das notas.

O efeito de oitavador pode reproduzir as notas tocadas numa oitava acima ou abaixo. Uma versão mais completa pode ser encontrada no *harmonizer*, que permite a escolha de vários intervalos melódicos para se tocar simultaneamente.

3) Texturas

O conceito de textura na análise musical está relacionado à organização do tecido sonoro e, muitas vezes, é um elemento fundamental para uma compreensão mais abrangente do estilo de alguma obra musical.

Aaron Copland (1974, p. 77) dedicou um capítulo do seu livro para a definição da textura musical e a classificou em três tipos principais: monofônica, homofônica e polifônica. O autor fornece uma descrição detalhada e ilustrada em partituras das possibilidades de ocorrência dessas texturas no material musical. Com pequenas diferenças, a definição presente no dicionário Grove (1994, p. 942) se refere ao aspecto vertical de uma estrutura musical, e a relação de como as partes ou vozes são combinadas. São encontradas na forma homofônica, polifônica ou mista.

⁸ Idem.

A análise da textura musical na música erudita tem contribuído para uma investigação mais apurada dos compositores da música pós-tonal, em obras situadas a partir de meados do século XX (Salles, 2009, p.69). Uma adaptação para a música popular no âmbito do piano foi utilizado pelo pesquisador Cacá Machado (2007) na análise do estilo de Ernesto Nazareth.

Fanuel Júnior (2003), em sua pesquisa sobre técnicas para arranjo solo no violão de canções populares, selecionou alguns tópicos principais dentre a literatura sobre o assunto, e adaptou alguns elementos do conceito em seu objeto de estudo⁹. No caso da guitarra elétrica, uma das primeiras tentativas de aplicação desse conceito encontra-se no trabalho de Mendonça (2006, p.39), que descreve algumas texturas possíveis para o instrumento.

Uma textura bem comum na guitarra é a monofônica, que consiste em apenas uma linha melódica. São encontradas nos solos de guitarra dos mais variados gêneros, e é comum quando se tem um instrumento harmônico de acompanhamento. Para Mendonça, esse recurso é de grande eficiência para o instrumento e decorre do volume e da sustentação de notas que a guitarra possibilita.

A textura homofônica é encontrada em arranjos solo do instrumento, nessa forma o guitarrista toca melodias e harmonias simultaneamente. Esse processo pode acontecer através de acordes tocados em blocos verticais ou melodias acompanhadas, que permitem uma variação e liberdade entre melodia e o conteúdo harmônico. Alguns guitarristas de jazz se destacaram com essa maneira de tocar conhecida como *chord-melody* e desenvolveram essa técnica das mais várias formas. Alguns exemplos podem ser encontrados nos discos de George Van Eps, Joe Pass e Martin Taylor. No Brasil, os guitarristas Heraldo do Monte, Hélio Delmiro e Olmir Stocker incorporaram essa técnica dentro do repertório da música popular brasileira.

A textura polifônica é estruturada a partir de duas ou mais linhas melódicas independentes entre si resultando numa relação de independência entre as vozes. (Júnior, 2003, p.101). Por isso também é classificada como um tratamento contrapontístico,

⁹ Uma aplicação acurada do conceito de texturas pode ser encontrada na pesquisa de Rodrigo Vicente (2010) sobre a obra do violonista Garoto.

pseudocontrapontístico e semicontrapontístico por Arnold Schoenberg (1991). Na guitarra esse tipo de textura aparece em alguns trechos dos arranjos solo para o instrumento, sendo difícil encontrar a presença desse recurso em músicas inteiras.

4) A guitarra elétrica nos Estados Unidos: algumas estéticas

No século XIX o violão já se encontrava na sociedade americana como um instrumento preferido por segmentos de jovens da classe média. Com o surgimento das empresas *Martin* e *Gibson* alguns instrumentos de corda se popularizaram, e, com o patrocínio destas marcas, surgiram agremiações que cultivavam seus produtos. No século XX, o violão teve uma predominância sobre o piano, o violino e o banjo nas diversas formações instrumentais populares nos Estados Unidos. Nessa época, há o aparecimento de orquestras com banjo, bandolim e o violão, que também era um componente importante das orquestras de mariachi do México, e alguns grupos do sul do estado do Texas e da cidade de New Orleans (Russel, 1999, p. 4).

Com a imigração europeia nos Estados Unidos, e com a consequente miscigenação cultural, o violão se popularizou pelo país atingindo lugares como Nova Iorque, Boston, Filadélfia e Chicago. No início do século XX, o violão era tocado nos acompanhamentos vocais e instrumentais de gêneros como blues, country e jazz, e sua eletrificação foi feita, entre outras razões, pela necessidade de um instrumento com maior potência de volume que atendesse às demandas das gravações mecânicas (Russel, 1999, p. 4).

Segundo Joachim Berendt (2007) e Leonard Feather (1996), a história da guitarra acústica sem captação e do violão no jazz teve início com uma relação de disputa com o banjo, pois este instrumento podia ser tocado com um volume superior nos primórdios das gravações fonográficas. Tony Russel (1999) foi um dos poucos autores que descreve a influência da guitarra havaiana no desenvolvimento da linguagem da guitarra, conjuntamente com o banjo. Tanto a guitarra acústica sem captação como a guitarra havaiana só foram eletrificadas com captadores na década de 30.

A guitarra havaiana chegou nos Estados Unidos no final do século XIX, e começou a ser inserida nas gravações mecânicas. Suas possibilidades técnicas, como as linhas melódicas feitas com uma sonoridade mais *legato* e a maior sustentação das notas, influenciou músicos brancos e negros, tanto da zona rural como das pequenas cidades, que incorporaram essa nova linguagem para o violão. As gravações até 1920 para o violão, no contexto da música popular americana, eram feitas num estilo influenciado pela sonoridade da guitarra havaiana (Russel, 1999, p.5).

Alguns músicos, como Sylvester Weaver, que gravou os primeiros solos no gênero do blues em faixas como “Guitar Blues” e “Guitar Rag” produzidas em 1923, utilizam a técnica do *bottleneck*. Essa maneira de tocar, que consiste em colocar uma capa de metal ou de vidro sobre algum dedo da mão esquerda, mostra uma influência marcante do timbre da guitarra havaiana.

Como o sistema de gravação e captação do volume do violão ainda era insatisfatório, o músico afro-americano Papa Jackson desenvolveu uma solução que consistia num instrumento denominado *banjo-guitar*, constituído pelo corpo do banjo, que possibilitava um aumento do volume, e o braço de um violão, que ampliava o leque harmônico. A afinação do instrumento em quintas com as cordas dó, sol, ré e lá ou igual às cordas mais agudas do violão e da guitarra que são ré, sol, si e mi se baseou numa adaptação feita a partir do banjo tenor. O *banjo-guitar* pode ser ouvido em alguns discos do grupo de Louis Armstrong denominado *Hot Five*, gravados na década de 20 (Russel, 1999, p. 5).

Berendt afirma que a guitarra, antes da sua amplificação, possuía uma função tão importante quanto o banjo, tanto no gênero do blues, como no jazz. Alguns guitarristas como St Cyr passaram a tocar esses dois instrumentos, o que viabilizou sua atuação ao lado de Louis Armstrong, King Oliver e Jelly Roll Morton (Berendt, 2007, p. 226).

Uma matriz importante na formação da guitarra no jazz foi o gênero do blues. Na cronologia da guitarra no jazz presente no livro de Maurice Summerfield (1998), como nos textos de Berendt e Feather, o violão ou a guitarra no blues antecede o desenvolvimento de alguns guitarristas classificados no gênero do jazz.

Dan Lambert (1999) escreveu um importante artigo que trata da influência do blues na formação da guitarra no jazz. O fato chama a atenção, porque, até os dias de hoje, guitarristas de jazz sempre regravam ou tocam ao vivo alguns temas de blues. Deve-se levar em conta que esse tipo de blues, incorporado no universo destes músicos, consiste numa variação das expressões mais antigas, e tendem a possuir uma sofisticação de forma ou de harmonia, como as composições de Miles Davis denominadas “Freddie the Freeloader” ou “All blues”.

Uma das características principais do blues é sua ligação visceral com o canto, e muitas vezes os elementos vocais são transpostos para a guitarra com a técnica de *bends* e *vibratos*, que tentam imitar a dramaticidade *bluesy* empregada na interpretação vocal. No caso do jazz, a voz não possui essa função central e, algumas vezes, é concebida até como um instrumento que improvisa através de *vocalizes*.

Em função desse vínculo com a voz, alguns guitarristas precursores do blues como Hopkins possuíam uma singularidade de métrica e tempo de seu acompanhamento, e mudavam os acordes básicos do blues (I-IV-V) de uma maneira mais livre numa estrutura flexível que, muitas vezes, não seguia a forma de doze compassos. Outro exemplo sobre a naturalidade e peculiaridade de alguns aspectos musicais no blues foi o instrumentista Blind Lemon Jefferson, que tinha uma interpretação do tempo e do ritmo tão personalizada, que para o público ficava quase impossível dançar quando Lemon tocava seu violão (Lambert, 1999, p. 34).

Blind Arthur Blake foi um tocador de blues que refinou alguns aspectos do acompanhamento, como alterar alguns baixos dos acordes em movimento cromático e adicionar alguns acordes de passagem. As vozes internas dessas estruturas também possuíam movimentos mais complexos entre a mudança de acordes, para Lambert, esses procedimentos foram um dos fundamentos da guitarra no jazz. Entretanto, foi Lonnie Johnson que depurou a influência do blues e construiu um estilo híbrido entre esse gênero e o jazz. Na gravação de “Cornbread blues”, feita em 1927 com o cantor de country-blues Texas Alexander, pode-se notar suas linhas melódicas e harmônicas costurando o canto, e inovações no acompanhamento como a inclusão de acordes sofisticados estruturados das mais diversas formas. Sua particularidade no uso do acorde diminuto trouxe novas cores

para a harmonia do blues, pois incluía-o em progressões inesperadas superando sua função conhecida como um acorde de passagem.

Outra inovação na harmonia foi a ampla utilização de acordes de dominantes secundários e cromáticos na harmonia original. Johnson foi pioneiro no desenvolvimento da técnica de *voice-leading*, que consiste em fazer boas conexões melódicas com as notas mais agudas dos acordes, criando uma textura confortável, tanto para apoiar o canto, como para elaborar melodias na passagem de um acorde para outro (Lambert, 1999, p. 38).

Nas gravações em dueto com o guitarrista de jazz Eddie Lang, em especial, na música “You have to change the keys to play these blues” datada de 1928, é possível verificar diferenças contrastantes entre os estilos desses dois guitarristas. Quando Johnson improvisa enfatiza os *bends* com bastante sustentação, lembrando uma inflexão do canto bem derramada. Toca com pressão os intervalos harmônicos de terça e escalas descendentes construindo uma dinâmica bem diferente e emotiva para cada nota. Nos improvisos de Lang pode-se ouvir que seus *bends* funcionam mais como *vibratos*, enfatiza a terça maior do acorde da tônica, resultando numa linha melódica mais atenta para a harmonia, visto que o uso da terça menor num acorde maior com sétima resulta numa expressão mais *bluesy*.

O sistema elétrico de gravação, adotado por muitas gravadoras nos anos de 1925 e 1926, recriou a linguagem da guitarra acústica sem captação. O problema relativo à sua amplificação foi parcialmente resolvido com o uso de microfones para captação do instrumento, esse fato possibilitou o desenvolvimento das mais variadas dinâmicas e permitiu uma maior flexibilidade na utilização do toque da mão direita feito com dedos ou com palheta (Russel, 1999, p. 5). Ao que tudo indica, nessa época a linguagem da guitarra parece ter se desvinculado do violão e adquirido especificidades idiomáticas como uma maior possibilidade de sustentação de notas, a execução de diferentes inflexões de *vibratos* e *bends* e a utilização de uma tessitura mais ampla para improvisação. Através das gravações de Johnson e Lang se verifica uma separação da linguagem do blues e do jazz para o instrumento, que foram desenvolvidas depois em cada gênero. Na improvisação do blues persistiu uma abordagem mais voltada para a tonalidade com o uso de pentatônicas, ao passo que no jazz os improvisos incorporaram o desenvolvimento harmônico e a construção de uma melodia centrada na harmonia. No acompanhamento, a forma mais

comum do blues ficou conhecida como a estrutura de doze compassos baseada nos acordes maiores com sétima menor de tônica (I7), subdominante (IV7) e dominante (V7); no jazz criou-se um amplo leque de possibilidades de variação da forma do blues como a inclusão do acorde de subdominante relativa menor com sétima (IIIm7) antecedendo os acordes dominantes (V7), e a variação da tonalidade principal e de seus acordes auxiliares em tom menor com sétima menor (Im7, IVm7 e Vm7).

O crítico Berendt (2007, p.230) afirma que a história da guitarra no jazz se inicia com Charlie Christian devido às mudanças estéticas empreendida pelo guitarrista no final da década de 30. Entre elas, a ampliação das capacidades improvisatórias através de um som mais *legato*, causada pelo advento da amplificação do instrumento, que possibilitou uma maior sustentação e aumento de volume das notas na guitarra. Entre as inovações melódicas estavam a capacidade de Christian improvisar além dos acordes básicos da música, obtendo um refinamento de suas melodias através da inclusão das notas dos acordes de passagem. Para Berendt, o guitarrista americano foi o responsável por substituir um som *staccato* na guitarra por um som *legato*.

O autor Mark Gridley (1998, p. 104) analisou as principais diferenças entre a sonoridade do guitarrista Django Reinhardt, talvez um dos maiores representantes do som de guitarra *staccato*, e de Christian. Para Gridley, o primeiro se caracterizou por um som de influência pianística, baseado na música cigana e pelos compositores impressionistas como Ravel e Debussy. Suas improvisações melódicas se caracterizaram pela predominância de padrões em tercinas e semicolcheias tocadas, muitas vezes, com muita velocidade, e seu timbre privilegiava um som acústico, metálico e com uma técnica de *vibrato* bem desenvolvida, construído entre outros fatores devido à ausência de amplificação.

Charlie Christian, por sua vez, tinha um fraseado influenciado pelo saxofone e de origem no blues. Suas improvisações melódicas eram baseadas em colcheias num som equilibrado e equilibrado, seu timbre era encorpado e mais puxado para o grave, devido entre outros fatores, à sua técnica de palhetada da mão direita que não se alternava e executava todas as notas com a palhetada para baixo (Gridley, 1998, p. 104).

Como descrito, a história da guitarra elétrica no jazz possui dois momentos cruciais que possibilitaram inovações e transformações estéticas da sua linguagem. O

primeiro foi sua progressiva substituição pelo banjo em conjuntos do *ragtime* e algumas orquestras, o outro momento foi através da sua eletrificação.

Até o final da década de 20 e início dos anos 30, o banjo, em detrimento da guitarra, ocupava posição fundamental na seção rítmica dos grupos de jazz. Foi através das performances de Lang, que possuía grande desenvoltura para solos e acompanhamentos, que muitos músicos começaram a se interessar pela guitarra, entre eles o guitarrista George Van Eps (Lieberon, 1996, p. 90).

Foi influenciado pela desenvoltura harmônica de Lang que Eps desenvolveu seu estilo refinado de acompanhar. Apesar do guitarrista ter tocado com as orquestras da época do *swing* como de Ray Noble e Benny Goodman, e ser filho do grande virtuose do banjo Fred Van Eps, foram as inovações harmônicas que marcaram sua carreira, e ficaram mais conhecidas em seus discos a partir da década de 60.

A primeira inovação de Eps foi solicitar para Epiphone a construção de uma guitarra de sete cordas no ano de 1938. Esse instrumento possibilitou uma nova gama de acordes numa concepção próxima a do piano e de arranjos orquestrais. Sua capacidade harmônica era mais aprofundada que seus contemporâneos Wes Montgomery e Carl Kress, enquanto estes executavam acordes em bloco em formas repetidas, Eps pensava em linhas melódicas em movimentos paralelos, pois dessa maneira poderia chegar a várias formas de contraponto e continuidade melódica (Lieberon, 1996, p.98).

Outra iniciativa do guitarrista foi publicar em 1939 o *The George Van Eps Method for guitar*, que propõe um estudo aprofundado de tríades (acorde de três notas) na guitarra das mais variadas maneiras, inclusive com ênfase na técnica de movimento contrário, onde se mantém a nota central da tríade e as outras notas se movem em direções opostas. Em 1980, Eps lançou uma série de três livros denominados *Harmonics Mechanisms for Guitar* que condensa várias técnicas características de seu estilo.

Numa análise do vídeo¹⁰ da música “Stompin at the Savoy”, em que Eps toca acompanhado de guitarra contrabaixo e bateria, pode-se observar algumas características do seu estilo, principalmente as que o singularizam no ambiente da guitarra do jazz.

¹⁰ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=dpQa7tl63es>>. Acesso em: 28 jun. 2010.

Seu improviso sobre o tema principal nessa música, como em quase todos os gravados em seus discos, é construído sobre acordes, e mesmo quando há alguma melodia existe algum apoio harmônico.

No seu improviso o atraso proposital na entrada de algumas notas dos acordes cria texturas bem diferentes, que não seguem um padrão. Às vezes são as notas do baixo que são tocadas primeiro, em outros momentos, a melodia se destaca apoiada por estruturas de três, quatro ou cinco notas. Há também a presença de reharmonizações e a adição de novos acordes em algumas progressões.

A conexão entre os acordes feita através dos movimentos internos das vozes resultam numa sonoridade consistente e bem direcionada que formam, em geral, linhas cromáticas e diatônicas na voz mais aguda. Como há a presença de um contrabaixo, as linhas de baixo na guitarra são utilizadas como contraponto, criando novas texturas. O timbre de sua guitarra acústica de sete cordas possui *reverb* e equalização grave, mesmo assim, permite que as notas dos acordes sejam ouvidas com clareza.

A técnica da mão direita é feita com os dedos, e o posicionamento da mão se dá numa forma paralelamente às cordas, formando quase um ângulo de 180° graus. O ritmo bem balanceado dos acordes é feito com os cinco dedos, inclusive, com o uso esporádico do dedo mínimo.

Algumas dessas características descritas também estão presentes nas análises de Ted Greene sobre as gravações das músicas “Lover” e “The Blue Room”, do disco *Soliloquy* de Eps (Greene *apud* Lierberson, 1996, p.104).

O guitarrista Barney Kessel também ampliou as capacidades harmônicas e melódicas no instrumento. Os críticos Feather e Berendt apontam que Kessel foi um dos guitarristas que melhor desenvolveu a essência do estilo de Charlie Christian. Tendo atuado nas orquestras de *swing* como de Benny Goodman e Artie Shaw, amadureceu seu estilo na época do bebop e gravou, no ano de 1947, quatro faixas no álbum *Relaxin at Camarillo* de Charlie Parker. Ficou internacionalmente conhecido em 1952, quando tocou com o Oscar Peterson Trio em mais de 14 países. Na década de 50 acompanhou as principais cantoras de jazz como Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald e Anita O’day, sendo que sua introdução e acompanhamento da música “Cry me a river”, na gravação do disco *Julie is her name* com

a cantora Julie London em 1955, foi um marco na história da guitarra do jazz (Britt, 1999, p. 39).

A instrumentação da gravação original de “Cry me a river” é formada por voz, guitarra e contrabaixo. Algumas características de destaque do acompanhamento da gravação são o modo como foi estruturado os acordes na guitarra como a presença de clusters, que são intervalos formados por segundas, a ausência de fundamental de alguns acordes, procedimento decantado pelo pianista Bill Evans em seus trios, a presença de acordes dominantes com alterações e algumas breves improvisações melódicas na passagem de alguns acordes. O ritmo harmônico é predominantemente de semínimas e tocados com palhetadas precisas e fortes para baixo, o que lembra o acompanhamento de guitarra da época do *swing*, porém com uma marcação mais livre. Devido a essa marcação, os acordes são tocados, em sua maioria, através de blocos verticais, sendo que só a passagem inicial do acorde de mi menor, que possui uma movimentação cromática da sua voz interna da quinta até a sétima menor, é tocado em forma de arpejos.

Por causa dessa relação próxima com a música brasileira Kessel seja classificado por Gridley (1998), tanto como um guitarrista de bebop como do *cool jazz*, pois esse último gênero possui estreitos vínculos com a bossa nova. O guitarrista americano desde a década de 50 já dominava, e tocava regularmente o repertório da música popular brasileira em regravações de “Recado Bossa Nova”, “Manhã de Carnaval”, “Wave”, entre outras.

O estilo de Kessel possui algumas características singulares como sua técnica de mão direita com palheta, que apoia nas cordas graves quando toca melodias em outras cordas. Os acordes também são tocados com palheta e utiliza frequentemente o polegar da mão esquerda para fazer as notas do baixo. Quando improvisa linhas melódicas toca as notas com palhetadas para baixo, como Charlie Christian, produzindo um som balançado e percussivo (Summerfield, 1992, p.43).

No vídeo da música “Wave¹¹”, produzido no final da década de 70, pode-se perceber algumas peculiaridades de seu estilo. Nesta gravação o guitarrista toca com seu trio formado por contrabaixo e bateria. A grande variedade de acordes com três, quatro e

¹¹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=g5yRj-xjnZE>>. Acesso em 30 jun. 2010.

cinco notas são formados em clusters, terças e quartas e aparecem em muitos trechos de suas improvisações. Kessel aproveita bem cada forma de acorde, usando paralelismos cromáticos, alterando apenas algumas notas.

O ritmo harmônico é feito com palhetadas para baixo e para cima, através de acordes em blocos com as notas tocadas simultaneamente sem muitas variações com arpejos. São poucas melodias que aparecem executadas com acordes, a maioria é feita com o uso de ligados da mão esquerda bem articulados. Há a presença de melodias em oitavas tocadas com palheta, distintamente do guitarrista Wes Montgomery, que executava essa técnica com o polegar da mão direita.

O timbre do guitarrista é um pouco mais agudo e metálico que seus contemporâneos como Herb Ellis, Wes Montgomery e Jim Hall, e se aproxima de uma sonoridade como a de Charles Christian, e de guitarristas anteriores a amplificação do instrumento como Eddie Lang e Oscar Aleman. A opção de Kessel pela equalização um pouco mais aguda, mesmo tocando uma guitarra acústica, pode estar relacionada também à sua maneira forte de palhetar as cordas do instrumento, o que necessariamente resulta numa sonoridade mais estridente.

Outro guitarrista classificado como representante de um estilo *cool* na guitarra, e que teve algumas aproximações com a música popular brasileira em sua carreira, é Jim Hall. Seu estilo se caracteriza por um equilíbrio e inovações entre harmonias e melodias, o que influenciou vários guitarristas posteriores como Pat Metheny, John Abercrombie, Mike Stern, entre outros. Alun Morgan (1999, p. 56) aponta que a concepção central do estilo de Hall foi amadurecida durante sua participação no trio do saxofonista Jimmy Giuffre com o baixista Ralph Peña. Berendt (2007, p. 231) parece reforçar essa questão sobre sua participação no trio de Giuffre, fato que contribuiu para a formação de seu estilo lírico no instrumento. Para Morgan, apesar do guitarrista tocar com diferentes formações instrumentais ao longo de sua carreira, foi em grupos com até quatro integrantes que é possível encontrar suas gravações mais importantes.

Algumas características técnicas da sua execução são a maneira singular com que executa os ligados na guitarra, envolvendo suas linhas melódicas num som *legato* com influência de Charlie Christian e de saxofonistas como Ben Webster e Coleman Hawkins.

Foi um dos primeiros guitarristas a tocar melodias em intervalos além de graus conjuntos como quintas e sextas. Sua capacidade harmônica trouxe grande desenvolvimento em relação à montagem e condução das vozes dos acordes na guitarra, bem como as substituições e refinamento das progressões feitas das mais variadas formas. O ritmo do seu acompanhamento possui uma influência do guitarrista Freddie Green, que tocou na orquestra de Duke Ellington, mas executado de forma mais livre e com diferentes tipos de acordes. Seu timbre na guitarra acústica, que tende para o grave, é outra marca de seu estilo. Esse cuidado com sua sonoridade foi compartilhado com os luthiers Jimmy D'acquisto e Roger Sadowky, que construíram guitarras acústicas de acordo com suas preferências.

Na apresentação em um canal da televisão alemã no ano de 1973, podem-se notar algumas características do seu estilo na execução da música “Where Would I Be”¹², tocada com seu trio formado por contrabaixo e bateria.

Na introdução, feita apenas com guitarra, Hall explora uma gama considerável de harmonias, como acordes estruturados em cluster e com diferentes disposições das vozes internas, inclusive com a utilização de cordas soltas. Há o uso de acordes dissonantes com suas mais variadas extensões, principalmente os maiores com sétima menor. As melodias são feitas em *legato* com predominância da técnica de *glissando* na mesma corda. Distintamente de Eps, Hall executa, na maioria das vezes, melodias separadas de acordes, e quando há o repouso em alguma nota especial o instrumentista monta um acorde. A mão direita é tocada com a palheta arpejando cada nota de algumas harmonias, e também executando-as em bloco.

Na exposição do tema da música e na improvisação Hall cria texturas diferentes entre melodias em oitavas, tocadas com palheta, acordes dos mais variados tipos e melodias bem articuladas. Um ponto importante presente nesse vídeo, e que consiste numa característica importante do estilo do guitarrista, é a maneira como utiliza o silêncio através das pausas musicais. Com esse recurso, a relação entre a tensão e o repouso em sua música parece ganhar um sentido singular. O aspecto musical que o crítico Berendt aponta em Hall sobre suas belíssimas e líricas melodias, consiste na estruturação temática de seus

¹² Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=gEBnek07FgA>>. Acesso em: 9 jul. 2010.

improvisos, construídos, muitas vezes, a partir de ideias musicais que se repetem e contrastam com harmonias diferentes ao longo da música. Esse mesmo recurso é feito na harmonia, e aparece na parte da música onde há um baixo pedal em alguns compassos. Nesse trecho, o guitarrista toca o mesmo desenho de acorde em movimentos cromáticos. A dinâmica de suas melodias é construída tecnicamente com *bends* de meio tom e a técnica de ligados é feita das mais variadas formas. Há a sustentação de algumas notas especiais construídas com intervalos musicais além dos graus conjuntos. O guitarrista ainda se utiliza de uma técnica híbrida de palheta quando toca alguns acordes, onde tange as cordas com a palheta, presa nos dedos polegar e indicador, e usa os dedos médio, anular e mínimo para tocar as outras vozes dos acordes.

Outro guitarrista contemporâneo de Kessel e Hall que desenvolveu um estilo peculiar influenciando uma geração de instrumentistas que vieram depois foi Wes Montgomery. Em alguns livros e artigos que descrevem a importância desse músico na história da guitarra do jazz, duas características de seu estilo são sempre destacadas sem maiores explicações: seu timbre na guitarra e seu *timing*, que consiste na abordagem singular do tempo e do ritmo. Tais inovações somente obtiveram uma análise mais acurada e técnica feita por Reno De Stefano (1995), que escreveu uma tese de doutorado sobre os principais elementos musicais do estilo de Montgomery.

A sonoridade desenvolvida pelo guitarrista foi resultado de uma inovação no modo de tanger as cordas feitas através do polegar da mão direita, com movimentos de cima para baixo. Esta técnica produzia um timbre aveludado e cheio, que juntamente com um grande desenvolvimento de ligados na mão esquerda permitia uma variação de dinâmica, como também favorecia suas improvisações em oitavas, recurso que já tinha sido utilizado por Django Reinhardt. Montgomery sofisticou e consolidou esse procedimento imprimindo uma marca pessoal.

O uso do polegar também facilitava as diferentes texturas empregadas no desenvolvimento de suas improvisações, que se iniciavam com linhas melódicas, passando por oitavas, e finalizavam com variações de acordes em bloco (Stefano, 1995, p. 97). Para Kenny Mathieson (1999, p. 70), que possui uma posição convergente sobre essa sequências

de texturas contrastantes nas improvisações de Montgomery, essa concepção pode ter sido influenciada por alguns pianistas de bebop e pelo guitarrista Barney Kessel.

A inovação do timbre de Montgomery englobava também uma calibragem específica no amplificador que permitia que a mão esquerda fosse tocada com um mínimo esforço. Ted Dunbar explica que essa concepção mostra que Montgomery compreendia a guitarra e o amplificador como um único instrumento. O pesquisador também levanta a hipótese de que o senso apurado de *timing* do guitarrista estava diretamente ligado à sua técnica com o polegar (Dunbar *apud* Stefano, 1999, p. 97).

Através de uma análise preliminar dessa técnica pode-se dizer que, ao mesmo tempo em que o polegar permitia um timbre encorpado, por outro lado, dificultava as passagens rápidas. Montgomery superou esse problema desenvolvendo uma mão esquerda vigorosa, principalmente em relação aos ligados. O que impressiona também no estilo do músico é que suas digitações no braço da guitarra são tocadas de uma maneira não convencional, o que possivelmente poderia dificultar a execução de passagens rápidas. Stefano (1995, p. 211) esclarece que esses problemas técnicos foram resolvidos devido ao grande desenvolvimento do ouvido musical de Montgomery.

O senso apurado de *timing* do guitarrista foi analisado como resultado de alguns aspectos característicos do seu estilo, como sempre tocar precisamente no tempo, e em músicas com andamento rápido tocar um pouco à frente do tempo. Suas ideias rítmicas e suas repetições eram feitas de maneira percussiva, em oitavas e em acordes, e criavam intensidade e contraste nas suas improvisações. O ritmo das suas melodias, em músicas com andamento lento e médio, era diversificado com grande uso de tercinas, ao passo que em andamentos rápidos baseava suas improvisações em colcheias. Utilizava-se de recursos de polirritmia, criando intenções de compassos compostos sobre compassos simples (Stefano, 1995, p.168).

Montgomery, como os outros guitarristas de jazz descritos nesse item, teve seu estilo depurado até a década de 60. Depois desse período, devido à influência de gêneros de massa como o rock e música pop, a guitarra elétrica se desvincula de suas matrizes do blues e do jazz incorporando novas tecnologias, o que originará estilos de guitarra diferentes que, de uma maneira geral, incorporam mais a influência do blues do que propriamente do jazz.

Berendt (2007, p. 232) aponta que entre os anos 60 e 70 se formaram quatro correntes de estilos na guitarra que permanecem até hoje, que são: o jazz, o blues, o jazz-rock que também é denominada de *fusion*, devido à mistura desses dois gêneros, e o rock. Feather (1996, p.9) parece se inspirar no texto do crítico alemão e descreve quatro linhas de estilos no instrumento, porém sua classificação agrupa os guitarristas de blues e de jazz na mesma vertente e sugere a linha de guitarristas com traços étnicos, que trazem para o universo do instrumento elementos das culturas indiana, húngara e da América do Sul.

5) Uma versão brasileira: do violão à guitarra elétrica

A trajetória da guitarra elétrica no Brasil está diretamente ligada à inserção do violão na música popular brasileira. No século XIX, alguns já apontavam para a posição do violão em algumas manifestações culturais na cidade do Rio de Janeiro. O instrumento era usado em acompanhamentos de serenatas, lundus, canções e na música dos barbeiros. Os primeiros violonistas que se destacaram nesse período foram Sátiro Bilhar (1860-1927) e Quincas Laranjeiras (1873-1935) (Cazes, 1999, p. 47). Mário de Andrade (1989, p. 561) define com precisão algumas das características da inserção do violão no Brasil, como seu caráter essencial urbano e sua utilização predominante no acompanhamento do canto, apesar de também ser conhecido como um instrumento solista. Teve importante função nos conjuntos para execução do choro formado por flauta e cavaquinho.

O significado essencialmente popular que o violão carregou no início do século XX contribuiu para seu processo de consagração gradativo e reconhecimento como expressão da identidade musical brasileira. O instrumento se situava num campo simbólico marcado pelos limites entre o erudito e popular. Distintamente do violão, a guitarra elétrica teve sua inserção na música popular brasileira em finais da década de 40, e ocupou posições conflitantes a partir da relação entre o nacional e o internacional.

A autora Márcia Tabora (2004) foi uma das primeiras pesquisadoras a se dedicar sobre o estudo do processo de reconhecimento do violão como um instrumento “nacional”. Esse percurso se iniciou no século XIX, onde o violão, citado, entre outras

fontes, em alguns livros da literatura realista como *Memórias de um Sargento de Milícias* e *O Cortiço*, esteve vinculado às práticas musicais “populares” das camadas mais desfavorecidas.

Uma questão que contribuiu para a aceitação do violão por alguns setores da elite foi sua associação com a modinha, pois esse gênero era visto por alguns intelectuais como portador de signos de brasilidade. Sendo assim, o violão, como instrumento principal do acompanhamento da modinha, foi progressivamente aceito por segmentos sociais cada vez mais numerosos da alta sociedade (Taborda, 2004, p.84).

Taborda descreve a importância de alguns agentes mediadores que contribuíram para o processo de nacionalização do violão, entre eles, o escritor Lima Barreto. Numa breve análise sobre o livro *Triste fim de Policarpo Quaresma*, a autora aponta algumas contradições do violão em se desvincular do seu caráter marginal rumo ao seu reconhecimento nacional. Outra fonte importante, no início do século XX, foi a coluna do jornal *Correio da Manhã*, intitulada *O que é nosso*. O conteúdo dos artigos era, em sua maioria, dedicado às manifestações musicais de cunho regionalista, reforçando o caráter nacionalista que o gênero da modinha representava.

Num estudo aprofundado sobre a posição simbólica do violão na música brasileira, a pesquisadora Suzel Reily (2001, p.167) descreve como o instrumento ocupou uma posição intermediária na hierarquia social brasileira numa disputa entre duas forças entendidas como o sincretismo e a segregação. Esses conceitos são desenvolvidos com o pressuposto de que os símbolos musicais constituíram fortes marcas sociais e raciais no Brasil.

Um dos fatores que contribuíram para a segregação do violão nas esferas da alta sociedade foi a mudança da corte para o Rio de Janeiro no século XIX, que trouxe para o país símbolos da cultura europeia como o piano. Essa mudança trouxe uma gama de investimentos na capital carioca associada à ideia de civilidade, e o piano, portanto, estaria vinculado à prática de uma música elitista.

O violão, banido em grande parte dos círculos da alta sociedade, foi para as ruas e teve seu desenvolvimento como um instrumento acompanhante dos gêneros da modinha e do choro. Muitos violonistas provinham das classes médias e baixas e seu estigma como

um instrumento marginalizado e boêmio possuía estreitos vínculos com o processo de segregação social.

No início do século XX, Reily (2001, p. 169) mostra certo conflito na relação do músico Villa-Lobos com o violão, devido entre outros fatores à posição “inferior” que o instrumento ainda representava.

Proveniente de uma família de classe média, o músico iniciou os estudos de violoncelo bem cedo, mas o falecimento prematuro do pai, quando o músico tinha doze anos prejudicou temporariamente sua educação musical formal. Conheceu, ainda na adolescência, personagens como Eduardo das Neves, Anacleto de Medeiros, e anos mais tarde, Catulo da Paixão Cearense e Ernesto Nazareth. Sua mãe proibiu seu estudo de piano, o que levou o jovem a aprender o violão sozinho e escondido, passando inclusive a lecionar o instrumento e a experimentar as primeiras composições (Amorim, 2009, p. 48).

Como mostra Humberto Amorim (2009) através do depoimento de Lucília Guimarães, a primeira esposa de Villa-Lobos e pianista erudita, o violão para ele era motivo de vergonha e estigmatizado como um instrumento menor diante da música “séria” (Amorim, 2009, p. 63).

A postura do músico parece materializar a resistência ao violão de agentes ligados a esfera erudita, e no seu caso, mesmo frequentando o ambiente da música popular urbana, ainda tinha certo preconceito com o significado marginal do instrumento. Como afirma Fábio Zanon (2006, p. 80), “as contingências sócio-culturais fizeram com que o seu instrumento público fosse o violoncelo e que o violão fosse somente um laboratório de fundo-de-quintal, que ele utilizava para penetrar nas rodas de choro”.

O movimento modernista reformulou as relações do violão entre as esferas erudita e popular. Reily aponta que o instrumento foi compreendido como um dos possíveis símbolos de expressão nacional, fato que fornecia consistência ao projeto do nacionalismo musical. Sua função mediadora poderia ser estabelecida, segundo Reily, numa esfera horizontal polarizada entre o regional e o nacional e na esfera vertical, através da mediação entre as diferentes classes sociais (Reily, 2001, p.170).

A valorização do violão pelos modernistas é convergente a desenvolvida pela pesquisadora Santuza Cambraia Naves (1998, p.25-26), que descreve que os ideólogos de

22 tentaram afrouxar os limites entre o erudito e popular, o que, no campo musical, correspondia ao incentivo do piano ou do violão. Os ambientes distintos de atuação desses instrumentos, como o teatro para o piano, e o violão como instrumento acompanhador de artistas de circo, como Eduardo das Neves, justifica a recusa do piano e a incorporação do violão como expressão legítima da cultura popular.

O discurso a favor do violão como símbolo nacional foi expresso pelo poeta modernista Manuel Bandeira, primeiramente num artigo publicado no ano de 1924 na revista *Ariel*, e depois reeditado, em 1956, na *Revista da Música Popular*, com o título de *Literatura de Violão*. O poeta levanta algumas polêmicas em relação ao instrumento, centrado na ideia da ausência de um repertório “digno” para o instrumento no Brasil. Em tom elitista, e tendo como referência o repertório e técnicas da escola erudita europeia de violão, o poeta afirma sobre a necessidade de que “para nós brasileiros o violão tinha que ser um instrumento nacional, racial” (Coleção Revista da Música Popular, 2006, p. 620). Descreve, ainda, a importância da visita de Augustinho Barrios e Josefina Robledo, dois violonistas eruditos reconhecidos internacionalmente, para “nossos violonistas amadores”. De acordo com Bandeira, a referência externa poderia contribuir para retirar o violão da marginalidade no Brasil, que “até bem pouco tinha a fama de um instrumento cúmplice de gandasias em noites de sedução” (Coleção Revista da Música Popular, 2006, p. 621).

Percebe-se que para o violão ser reconhecido no âmbito nacional, segundo o poeta, deveria se desvincular de sua marginalidade e incorporar um repertório erudito brasileiro, possivelmente para atender ao gosto de uma elite, e se compatibilizar com o projeto que buscava implementar o nacionalismo musical concebido por Mário de Andrade.

Em resposta a Manuel Bandeira, o jovem jornalista Hermínio Bello de Carvalho escreveu um artigo questionando algumas posturas elitistas do poeta, afirmando que era dentre nossos amadores como Caymmi e Noel que residia nosso repertório brasileiro (Coleção Revista da Música Popular, 2006, p. 731).

Após o modernismo, o governo de Getúlio Vargas promoveu uma política de valorização de algumas expressões da cultura nacional. Reily (2001, p.171) afirma que esse direcionamento no campo cultural promovido por Vargas buscava uma expressão sincrética

de alguns valores nacionais e a civilização do samba, o que levaria à sua transformação em gênero nacional, acompanhado do seu instrumento principal, o violão.

Os discursos conflitantes sobre tradição e modernidade no samba só foram resolvidos na bossa nova, que, para Reily (2001, p.172), permitiu que o violão penetrasse definitivamente nas camadas mais altas da sociedade carioca e se tornasse o instrumento principal de uma geração, alcançando, assim, sua consagração definitiva.

Concomitantemente ao processo de consagração do violão, uma versão eletrificada desse instrumento está presente em encartes de discos e em textos da crítica musical, o que seria uma adaptação do violão acústico, porém com cordas de aço e eletrificado. O problema é que nos textos sobre música popular brasileira depois de 1940, o violão elétrico e a guitarra elétrica são usados com o mesmo significado. Percebe-se que havia um estigma relacionado a esse novo instrumento, pois era identificado como referência de modernidade, fato que incomodava alguns críticos e jornalistas preocupados com a “tradição” do violão. A reação conservadora à eletrificação do violão e de guitarras acústicas sem captação esteve também presente na invenção da guitarra elétrica nos Estados Unidos, onde alguns críticos colocaram em dúvida a autenticidade desse novo instrumento¹³.

No artigo intitulado *A pretexto de Violão Elétrico*, de Emmanuel Vão Gôgo, publicado na *Revista da Música Popular nº11* em 1954, o jornalista descreve alguns “problemas” em relação à eletrificação do violão. A charge que ilustra o artigo mostra um músico sentado na frente de uma estante de partitura, só que ao invés de notas musicais tem-se o desenho de um sistema elétrico com transformador e corrente elétrica ligado a um fio que conecta esse sistema a uma tomada. O cunho irônico da ilustração permite uma interpretação sobre o exagero de tecnologia sobre um costume simples de se tocar um violão, e a posição de um possível amplificador sobre a estante de partitura aparenta direcionar a atenção do músico sentado para um componente elétrico, ao invés de uma possível inspiração subjetiva (Coleção Revista da Música Popular, 2006, p.37).

Nos primeiros parágrafos do artigo o autor desculpa-se pelos seus conhecimentos primários de música e justifica-se que sua falta de erudição o faz tomar uma

¹³ Consultar o item “A guitarra elétrica nos Estado Unidos: algumas estéticas”.

posição conservadora. Através de uma maneira agressiva, critica o violão elétrico: “Detesto o instrumento. Detesto-o como aspecto e como som, acho-o cafajeste como instrumento musical e pouco prático como ferramenta de trabalho” (Coleção Revista da Música Popular, 2006, p.36).

Segue seu posicionamento contra o instrumento argumentando a favor do violão antigo e o cavaquinho, instrumentos até então já identificados como expressão da nacionalidade, e que elevam sua alma. Percebe-se o significado quase alienígena que violão elétrico possuía para Gôgo, e como isso poderia prejudicar a sua percepção de autenticidade desses instrumentos de corda “nacionais”.

O restante do artigo é recheado de ironias referentes à eletrificação e suas possíveis limitações para o músico, como seu transporte e sua dependência da energia elétrica. Como se tecnologia prejudicasse a “aura” pura dos instrumentos acústicos.

No desfecho do texto, o jornalista reitera sua posição conservadora: “Sou um homem antigo. Continuo preferindo o tempo em que o instrumento era tocado a todo vapor” (Coleção Revista da Música Popular, 2006, p. 37).

Para o autor, o violão elétrico continha um significado de modernidade com a qual ele não manifestava o menor interesse de compartilhar. Pode ser que tal evolução tecnológica do instrumento viria a desorganizar a autenticidade do violão em vias de consagração nacional.

A partir de 1940 é possível reconhecer um período de transição entre o violão elétrico e a guitarra elétrica, que são identificados com a mesma terminologia. Rogério Borda Gomes (2005) foi um dos primeiros pesquisadores a escrever sobre a trajetória da guitarra elétrica na música popular brasileira. Sobre a questão do significado do violão elétrico, o autor afirma que até a década de 40 o violão elétrico se confunde com a guitarra elétrica. Para Gomes (2005, p. 32), o violão elétrico, que existiu antes da guitarra elétrica, consistia num instrumento de corda de aço com um pequeno microfone acoplado ao corpo. Existe a possibilidade de que o termo violão elétrico usado no período abrangesse três versões do instrumento que seriam: violões acústicos com cordas de aço captados com

microfone, violões dobro¹⁴ com um dispositivo de metal na caixa de ressonância e guitarras acústicas sem captadores, todos captados com microfone. No livro de Charles Alexander (1999) há a descrição detalhada de guitarristas como Eddie Lang, que tocavam guitarras acústicas sem amplificação. O autor afirma que esse problema relativo ao volume do instrumento só foi superado em 1935 com o lançamento da guitarra *Gibson ES-150* em 1935, que continha um captador em seu corpo (Alexander, 1999, p. 12).

O que se percebe é que no Brasil já havia todos esses instrumentos, inclusive guitarras acústicas sem captação, pois em uma das pausas da entrevista realizada na casa de Zé Menezes ele mostrou a guitarra acústica sem captação da marca *Stromberg* que Laurindo de Almeida tocava no cassino da Urca¹⁵, e em virtude de sua mudança para os Estados Unidos vendeu o instrumento para Menezes.

Outra hipótese é que nesse momento de transição entre o violão elétrico e a guitarra elétrica alguns jornalistas, críticos e músicos não percebiam com clareza as diferentes potencialidades de cada instrumento, o que vai resultar numa imbricação de técnicas do violão adaptadas para a guitarra e também de forma inversa, como se as fronteiras entre esses instrumentos ainda não tivessem sido delimitadas, o que possibilitou uma ampla mistura de técnicas como resultado da intersecção dos diferentes idiomatismos característicos desses instrumentos.

A ausência de distinção entre o violão elétrico e a guitarra elétrica está presente na obra de Radamés Gnattali em estudo feito por Gustavo Mendonça (2006). Segundo a análise de Mendonça, a citação de violão elétrico até 1953 nas partituras do maestro se deve a um possível equívoco de Gnattali ao traduzir literalmente *electric guitar* (Mendonça, 2006, p. 56).

A interpretação de Mendonça parece menosprezar o significado simbólico que a guitarra elétrica representava na década de 50. Segundo a pesquisadora Joana Saraiva (2007, p. 53), Gnattali, conjuntamente com o maestro Gaya e Tom Jobim, possuía uma posição favorável à modernização do samba através da incorporação do jazz. Nos discursos desse grupo de músicos alguns elementos característicos do jazz como o

¹⁴ Esse tipo de violão elétrico está estampado na capa do disco *Suíte Popular Brasileira* de Laurindo de Almeida e Radamés Gnattali lançado pela Continental no ano de 1956.

¹⁵ Entrevista com Zé Menezes realizada em 21 nov. 2007.

desenvolvimento harmônico das composições e dos arranjos, as diferentes possibilidades de timbres dos naipes de metais e instrumentações, e algumas formas inovadoras de se tocar bateria compunham um caldeirão de referências associadas à ideia de sofisticação e modernidade. Portanto, o jazz, como um gênero moderno, poderia ser um dos pontos de referência para a modernização do samba pretendida por esses músicos (Saraiva, 2007, p.56).

É provável que a guitarra elétrica, como um instrumento que possuía grande identificação com a música americana, carregasse esse significado de modernização, e motivasse a decisão de Gnattali em introduzi-la de maneira pioneira na música brasileira de concerto.

Deve-se lembrar que o primeiro e único concerto para guitarra elétrica e orquestra na história da música popular brasileira, denominado “Concerto Carioca nº1”, de autoria de Gnattali, é constituído por quatro movimentos, sendo que o último é intitulado “Samba”. A ousadia do maestro em compor um concerto para guitarra elétrica e orquestra na década de 50 parece reforçar seu discurso a favor da modernização do samba, numa posição contrária a do citado jornalista Emmanuel Vão Gôgo, radicalmente oposto à eletrificação do violão.

Nesse período de transição entre o violão elétrico e a guitarra elétrica pode-se observar em algumas gravações como a técnica de seus executantes oscilava entre idiomatismos do violão e da guitarra, e que havia também, até certo ponto, uma apropriação das técnicas da guitarra no jazz para a linguagem da música popular brasileira.

Para Zé Menezes, um dos responsáveis por introduzir o violão elétrico no Brasil foi João Pereira Filho (1914-1986)¹⁶. O músico tocou na década de 30 até 1940 na orquestra de Napoleão Tavares, e atuou também como solista e diretor de orquestras na Rádio Nacional, Rádio Mayrink Veiga, TV Tupi, TV Excelsior e TV Globo.

Em 1945, Pereira Filho gravou a música “Edinho no choro”¹⁷ com violão elétrico, que pode ser considerada como um marco importante na história da guitarra

¹⁶ Um estudo mais aprofundado e abrangente sobre a guitarra elétrica no Brasil foi realizado num artigo de minha autoria denominado *A trajetória da guitarra elétrica no Brasil*. Disponível em: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/ensaio.jsf>>. Acesso em: 05 abr. 2010.

¹⁷ Essa faixa pode ser ouvida no site <<http://www.ims.com.br>>. Acesso em: 18 jun. 2010.

elétrica no Brasil. Verifica-se na audição da gravação que Pereira Filho utiliza algumas técnicas quase exclusivas da guitarra elétrica como *vibratos* e *bends* de meio tom.¹⁸ Apesar do músico apresentar nessa faixa influências do violão usado no choro, principalmente pela grande quantidade de arpejos para a mão direita, percebe-se também a presença de uma linguagem em transição onde se pode notar características técnicas de guitarristas de jazz como Oscar Aleman, Charlie Christian e Django Reinhardt.

Há outra versão de que o violonista paulista Antônio Rago, no ano de 1939¹⁹, tenha sido um dos precursores da inserção do violão elétrico no Brasil. Quando indagado sobre ter sido o primeiro músico a usar o violão elétrico no Brasil, Rago abordou a questão da seguinte maneira:

Existiam algumas guitarras-elétricas americanas de colegas que tocavam em orquestras como guitarra-base e às vezes solando trechos de músicas, mas com a palheta entre os dedos polegar e indicador, enquanto que eu tocava o instrumento, dedilhando como um violão comum.²⁰

O depoimento de Rago parece comprovar a hipótese de que mesmo para os músicos os limites entre o violão e a guitarra elétrica ainda não estavam claros, e mostra, no seu caso, que seu modo de executar esse instrumento baseava-se na técnica do violão.

Uma referência mais amadurecida do diálogo entre técnicas de guitarra e do violão pode ser encontrada na trajetória do guitarrista de jazz argentino Oscar Aleman. Seu primeiro instrumento foi o ukelele, o popular cavaquinho, e o mesmo instrumento que Zé Menezes e Olmir Stocker começaram a tocar quando ainda eram criança. Seu estilo na guitarra se aproximou muito ao de Django Reinhardt, inclusive porque morou em Paris na década de 40 e substituiu o guitarrista cigano na orquestra de Freddy Taylor (Summerfield, 1998, p. 35). Para Feather (1996, p. 4), Aleman só não alcançou o mesmo *status* que Django porque o ambiente musical francês não comportava dois grandes guitarristas.

¹⁸ Pereira Filho faz um *bend* específico que consiste em levantar a corda meio tom e segurar simultaneamente a corda de baixo com a nota alcançada.

¹⁹ Entrevista com Antônio Rago. Disponível em: <<http://www.clubedigiorgio.com.br/entrevistas.php?id=31>> Acesso em 2 jul. 2010.

²⁰ Disponível em : <<http://aturba.blogspot.com/2007/12/conversa-de-botequim-conversas-de.html>>. Acesso em: 3 jul. 2010.

Na década de 20 o guitarrista argentino excursionou pelo Brasil e sua relação com a música brasileira se estendeu ao longo de sua carreira. Sua técnica de mão direita se baseava na utilização de uma palheta acoplada ao polegar²¹ tocada simultaneamente com o uso dos dedos da mão direita, o que possibilitava uma grande variação entre melodias e acordes. Esse modelo de palheta se popularizou no Brasil com os violonistas de sete cordas das rodas de choro com a finalidade de encorpar e aumentar o volume das baixarias, devido entre outros fatores, aos problemas de captação do violão.

Através de coletânea lançada em CD no ano 2002, denominada *Oscar Aleman y seu conjunto com ritmos de Brasil*, percebe-se o grande domínio e conhecimento da linguagem com que Aleman executa o repertório da música popular brasileira. A maioria das músicas são sambas e choros em versões instrumentais e com intervenções vocais gravados na década de 40 e 50²². Na faixa “Tico-tico no Fubá”, uma composição conhecida de Zequinha de Abreu, gravada no ano de 1943, notam-se algumas características do estilo do guitarrista. A instrumentação do acompanhamento, bem diferente do formato de um “regional”, é composta por piano, baixo, bateria, percussão e Aleman toca um violão dobro²³.

O fonograma começa com uma introdução dobrada com piano e violão, seguida de um ritmo harmônico feito sobre a variação maior e menor de um acorde. A interpretação do tema possui um ponto de destaque realizado sobre improvisações de novas melodias construídas a partir do tema principal, mas que não chega a descaracterizá-lo. Essa oscilação da melodia é feita através de notas repetidas e com grande flexibilidade rítmica, garantindo um balanço característico da linguagem. Quando o piano toca o tema, o violão faz um contraponto que aponta para uma mistura de concepção desta linguagem cristalizada por Pixinguinha nas gravações com Benedito Lacerda, com improvisações de novas melodias.

Quanto ao aspecto técnico, a palhetada firme e precisa feita em frases musicais longas demonstram a virtuosidade do guitarrista. O uso de alguns *vibratos* e a sonoridade

²¹ Disponível em: <<http://oscar-aleman.blogspot.com/2007/07/oscar-aleman-ueo.html>> Acesso em: 5 jun. 2010

²² Disponível em: <<http://people.zeelandnet.nl/koerthchkz/tune0.htm>> Este site contém informações importantes das gravações de Aleman organizadas por ano. Acesso em: 23 jun. 2010.

²³ Idem.

staccato remontam uma influência característica dos estilos de Eddie Lang e Django Reinhardt. A estrutura das ligaduras, realizadas, em sua maioria, na forma de apojeturas e o uso do intervalo melódico da quarta aumentada, se aproximam muito da interpretação do bandolim e do cavaquinho no choro. As passagens mais rápidas, presentes no último A do tema, são feitas através de recursos com cordas soltas e também remetem a linguagem do choro.

É provável que Aleman seja um dos primeiros guitarristas a tocar o repertório da música popular brasileira com influência da técnica da guitarra do jazz. Seu domínio do cavaquinho e sua adaptação dessas técnicas para a guitarra parecem anunciar algumas estéticas na guitarra amadurecidas a partir da década de 60 no Brasil e presentes nos estilos dos guitarristas Heraldo do Monte e Olmir Stocker.

Garoto (Aníbal Augusto Sardinha) foi outro instrumentista que atuou na fase de transição do violão para a guitarra elétrica, e suas gravações com esse segundo instrumento iniciaram-se a partir do ano de 1950. A faixa solo “Choro Triste”, e as músicas “Canção de amor” e “Meu sonho é você”, que foram gravadas num quarteto formado por Chiquinho do Acordeom (acordeom), Vidal (contrabaixo) e Trinca (bateria), foram os três únicos registros fonográficos encontrados de Garoto tocando uma guitarra elétrica. (Antônio, Pereira, 1982, p. 89) Esse fato parece reforçar o depoimento de Zé Menezes, que reconhece o violonista como uma grande referência em seu estilo e relatou o desgosto de Garoto pela guitarra e instrumentos elétricos em geral. Menezes deu a entender que a decisão de Gnattali em chamá-lo para integrar o *Quarteto Continental* poderia estar relacionada a essa incompatibilidade de Garoto com esses instrumentos. A predileção do violonista por instrumentos acústicos converge com a postura do jornalista Gôgo sobre o processo de eletrificação do violão. Em relação à guitarra elétrica, sua atitude precisa ser investigada com maior profundidade, pois, ao mesmo tempo em que “detestava guitarra”, ficou deslumbrado com a cultura americana em sua viagem e permanência de oito meses no ano de 1939 para os Estados Unidos com Carmem Miranda. Sobre essa viagem Antônio e Pereira (1982, p. 68) levantam a hipótese de que é possível que o músico tenha tido contato com Charlie Cristian, que se apresentava no *Minton's Play House* em Nova Iorque nessa época.

Em entrevista a Rogério Lopes (2007, p. 37), Menezes fornece outra versão sobre a relação entre Garoto e a guitarra elétrica, e aponta que, depois da viagem do violonista para os Estados Unidos com Carmem Miranda, ele começou a incentivar o uso da guitarra elétrica como instrumento de base nas orquestras.

Numa análise de alguns rearranjos para violão solo de Garoto para algumas composições de Ari Barroso, Rodrigo Vicente (2010) apontou algumas similaridades na montagem de acordes com clusters e quartas, e de dominantes com alteração entre o músico e o guitarrista Barney Kessel. Outra estrutura encontrada foi a utilização de escalas com cromatismos descendentes que antecipam a resolução de acordes menores, que aparecem com frequência no estilo do guitarrista Django Reinhardt.

Através de uma análise sintética da gravação de Garoto da faixa “Canção de Amor”²⁴, realizada em 1952, com guitarra elétrica e o conjunto de Chiquinho do Acordeom, pode-se perceber algumas técnicas características da guitarra, que se fazem presentes em alguns estilos de guitarristas do jazz. Entre elas, na introdução onde aparece o uso de acordes de dominantes com nona menor subindo cromaticamente no braço do instrumento. O ritmo do acompanhamento é constante e feito através da levada básica do choro, executada com o baixo no tempo forte, e as notas do acorde, sem o baixo, na segunda e na quarta semicolcheia.

As melodias possuem sustentação de notas e *glissandos* feitos na mesma corda, que remetem aos ligados de Charlie Christian e Jim Hall. Há uma improvisação de melodias sobre o acorde diminuto em seu acompanhamento, o que mostra um pensamento harmônico tocado em forma de melodia. Essa foi uma das características da improvisação jazzística, que se constituiu num divisor de águas entre a guitarra no blues e no jazz, como analisado na gravação de Eddie Lang e Lonnie Johnson.

A gravação de Garoto, apesar de conter poucas técnicas idiomáticas da guitarra, mostra uma transição da maneira de tocar entre o universo do violão e o da guitarra. Mas além de Garoto, há registros de outros contemporâneos do violonista como Laurindo de Almeida e Luis Bonfá, que também possuem poucas gravações com a guitarra elétrica.

²⁴Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>. Acesso em: 10 jul. 2010.

Nesses registros também é possível reconhecer adaptações da técnica violonística para o instrumento²⁵.

Talvez o único músico dessa fase de transição entre o violão e a guitarra no Brasil que mais gravou e apropriou elementos da guitarra jazzística tenha sido Djalma Andrade, conhecido como Bola Sete.

Através de uma análise sintética feita a partir dos estilos dos músicos Pereira Filho, Garoto, Laurindo de Almeida, Bola Sete e Zé Menezes²⁶, foi possível inferir que a trajetória da guitarra elétrica no Brasil, até a década de 60, foi executada por multinstrumentistas, e existiu um intercâmbio muito grande de técnicas de outros instrumentos de corda, principalmente o violão, com a guitarra elétrica. É possível reconhecer também um desenvolvimento relevante da forma de se harmonizar na guitarra ocasionado pelo fato desses músicos atuarem em diversas formações musicais como orquestras, grupos regionais e no acompanhamento de cantores.

A partir da década de 60, a guitarra elétrica se consolidou como um instrumento recorrente na formação dos grupos de música popular brasileira. Devido à sua forte identificação com a cultura norte-americana, alguns músicos como Heraldo do Monte, Olmir Stocker e Hélio Delmiro, criaram estilos singulares influenciados por guitarristas de jazz, mas com estreitos vínculos com matrizes de gêneros musicais brasileiros. Pode-se dizer que a partir dessa época houve uma tentativa, por parte destes guitarristas, de desenvolver uma adaptação de uma linguagem brasileira para o instrumento. Esse processo pode ter sido o ponto de partida de uma depuração estilística feita através de uma iniciativa de “abrasileiramento” da guitarra elétrica

Para Olmir Stocker, como para seus contemporâneos, a guitarra do jazz foi uma referência importante, mesmo que fosse um ponto de partida para uma apropriação de elementos e técnicas do jazz, e uma possível reinvenção à brasileira.

O primeiro guitarrista de jazz citado por Stocker como sua referência foi o argentino Oscar Aleman, que possuía um estilo próximo à do cigano francês Django Reinhardt e teve várias incursões sobre a música brasileira. O guitarrista George Van Eps

²⁵ *A trajetória da guitarra elétrica no Brasil*. Disponível em: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/ensaio.jsf>>. Acesso em: 12 jul. 2010.

²⁶ Idem.

foi uma das principais influências apontada por Stocker, pela razão das inovações harmônicas que esse músico fez no instrumento. O guitarrista Barney Kessel também foi mencionado, inclusive o músico diz ter conhecido e tocado com ele em Miami.

A influência de Kessel sobre guitarristas e violonistas brasileiros tem sido descrita em alguns livros, em seu depoimento, Zé Menezes citou o americano como provável influência. Uma das referências principais foi o seu acompanhamento da música “Cry me a River” no já mencionado disco com a cantora Julie London, que também foi fundamental na história da guitarra no jazz nos Estados Unidos.

É possível dizer que o impacto que essa gravação causou em alguns músicos no Brasil talvez tenha a ver com a forma que Kessel montava os acordes na guitarra, pois até então no Brasil, a montagem dos acordes no violão de acompanhamento não tinha grandes variações em relação à disposição das vozes, salvo algumas raras exceções como algumas gravações de Garoto no *Trio Surdina*.

A relação entre Kessel e a música brasileira vão muito além dessa gravação. Segundo Ruy Castro (2007, pp. 385-387), depois da permanência de Sergio Mendes nos Estados Unidos em meados da década de 60, Kessel foi assistir a uma apresentação do músico na boate *Shelly's Manne Hole* em Los Angeles, e de tão empolgado com o grupo de Mendes voltou para casa para pegar sua guitarra e dar uma canja com os músicos.

A influência do disco de Julie London entre os bossanovistas foi relatada também por Henrique Cazes (1999, p. 121), que descreve uma passagem importante de Kessel pelo Rio de Janeiro, no final da década de 70. O guitarrista quis assistir música brasileira em seu formato “original”, para isso procurou sua amiga brasileira, que era a cantora Miúcha. Foram até o subúrbio da Penha, no Sovaco de Cobra, lugar que era conhecido na época como ponto de encontro de músicos de choro. Kessel se deslumbrou e ressentiu por não ter levado sua guitarra para dar uma canja. Depois dessa visita foram à casa de Miúcha e o guitarrista tocou alguns choros para surpresa de todos, e disse que conhecia esse repertório devido a seu amigo Laurindo de Almeida que residia nos Estados Unidos desde o ano de 1947. Através desse fato, Cazes levanta a hipótese de que o guitarrista, antes de influenciar a bossa nova, possa ter sido influenciado por choros de Garoto e Laurindo.

Para Stocker, um dos primeiros contatos com esse estilo de guitarra do jazz foi ao ouvir a gravação de “Cry me a river” em um filme americano. No Brasil, esta versão teve grande impacto em alguns músicos, principalmente os da bossa nova que estavam com os ouvidos bem sintonizados nas harmonias do jazz desse período.

Castro (2007, p. 128) citou várias vezes a importância desta gravação para alguns músicos da bossa nova, entre eles, Roberto Menescal, que passava horas escutando o disco *Julie is her name* em virtude do “violão” de Barney Kessel. Esta confusão entre guitarra elétrica e violão de Castro parece não guardar nenhum significado simbólico, apenas afirmar a grande influência de Kessel no estilo de Menescal, que por sinal também gravou com guitarra elétrica.²⁷

No documentário *Coisa Mais Linda e casos da Bossa Nova*, lançado em 2005 com direção de Paulo Thiago, Menescal fala sobre as possibilidades harmônicas que aprendeu com essa gravação de “Cry me a River”, e que a ouviu também pela primeira vez no cinema. O músico se refere à Kessel como seu “mentor”, e diz que, com o aprendizado da harmonia deste acompanhamento, era possível fazer por volta de dez músicas. No documentário Menescal ainda toca com a cantora Leny Andrade uma releitura da música, e executa no violão alguns acordes de Kessel.

Pode-se dizer que existe uma relação de influência importante da guitarra do jazz na formação dos estilos de alguns guitarristas brasileiros, entre eles, Menezes e Stocker, que descrevem em suas entrevistas suas relações com essa influência. Como se concretizou esse processo, e até que ponto foi realizado uma apropriação e recriação desses elementos estrangeiros, é o que a análise do repertório desses músicos pretende revelar.

5.1) A inserção da guitarra elétrica no Brasil: duas narrativas

Apesar da guitarra elétrica aparecer em algumas gravações esporádicas até o final da década de 40, é só a partir da década de 50 que o instrumento se torna mais frequente na discografia da música popular brasileira, o que demonstra que o instrumento

²⁷ Há uma foto de Menescal tocando guitarra no livro de Castro (2007, p.202)

ainda estava numa fase de transição e os instrumentistas que se dedicavam a guitarra elétrica tinham formado seus estilos com base no violão.

A incorporação da guitarra elétrica e sua trajetória na música popular brasileira circunscreve duas narrativas principais. A primeira consiste no seu processo de eletrificação e surgimento como um instrumento vinculado à tecnologia, e a reação de algumas pessoas que questionaram sua autenticidade, como também ocorreu nos Estados Unidos. Foi visto que mesmo os músicos que tocavam outros instrumentos de corda como bandolim, cavaquinho e violão, e passaram a incorporar a guitarra elétrica em seu repertório, parecem ter adaptado a técnica desses instrumentos, com prioridade aos idiomatismos do violão para a guitarra, fazendo com que os limites entre esses instrumentos permanecessem indefinidos.

A segunda narrativa foi formada em função de uma possível necessidade de apropriação e reinvenção da guitarra elétrica no país, devido à sua associação ao estrangeirismo, consequência direta de sua origem norte-americana. Enquanto o processo de consagração do violão como expressão nacional se deu num campo simbólico entre o erudito e popular, a guitarra elétrica parece se inserir na música popular brasileira dentro da polarização da relação entre o nacional e o internacional. Sua origem e identificação com a música norte-americana vai estimular relatos, por parte de alguns músicos, nos quais se verifica a intenção de “nacionalizar” a guitarra/violão elétrico.

Uma das primeiras referências sobre essa questão na música popular brasileira data do ano de 1933, quando o violonista Henrique Britto, que tocava no Bando de Tangarás (um dos grupos de Noel Rosa), excursionou pelos Estados Unidos, ficando, após as apresentações musicais do grupo, por mais de um ano naquele país. Existe uma versão de que Britto seria um dos possíveis inventores da guitarra elétrica. A partir do projeto de um amigo brasileiro chamado F. Dutra, que o encontrou por lá, o músico adaptou amplificadores ao instrumento, levando depois o invento à *Dobro Corporation de San Francisco*, Califórnia, que passou a fabricá-lo como violão elétrico ou guitarra amplificada. Em 1933, quando voltou ao Brasil, trouxe consigo um desses instrumentos (Máximo, Didier, 1990, p. 218).

Na década de 40, o violonista Rago afirma ter contribuído para a invenção e utilização do violão elétrico no Brasil:

Sob a minha orientação se fabricou o primeiro violão elétrico no Brasil, porque o segredo da captação, um senhor, amigo meu, é que me deu. Mas ele estava muito doente e veio a falecer me dizendo antes: - "faça uso disto". E eu pensei: se isto encencar como é que eu vou fazer? Fiquei por 10 anos sozinho, sem ninguém, lançando instrumentos dessa categoria: violão elétrico para regional. Fui o precursor do violão elétrico no Brasil desde 1939. E o velho amigo Romeu Di Giorgio comentava isso comigo, na época. Retirava-se o fundo do instrumento e era feito com uma ferradura de cavalo com imantação, bobinas e... funcionou!²⁸

Percebe-se que a relação que Rago faz entre a criação do instrumento e seu uso conjunto regional não parece ser aleatória. Naquele momento, o regional já tinha sido reconhecido como formação típica de alguns gêneros brasileiros por excelência. A origem do violão elétrico parece surgir impregnada e vinculada aos valores nacionalistas, como possível contraponto às influências internacionais. É possível que a inclusão de um instrumento eletrificado no conjunto regional também tenha um sentido de inovação ou “modernização” para o músico.

Outra versão sobre a origem brasileira da guitarra elétrica consiste na opinião de alguns músicos e pesquisadores que consideram a guitarra de corpo maciço, pelo menos numa eventual versão brasileira, uma “reinvenção” do músico baiano Dodô (pai do bandolinista Armandinho). Essa “descoberta” teria sido consequência da sua tentativa de eletrificar um violão para tocá-lo sobre o seu carro no carnaval, o que seria o embrião dos trios elétricos.

Gênese da guitarra brasileira: em 1941, em Salvador, um músico amador apelidado de Dodô mistura cordas, madeiras, fios e um corpo de violão, num louco instrumento que ficou conhecido como “pau elétrico”.²⁹

Esses relatos demonstram um estigma relacionado à guitarra elétrica do Brasil, que poderia ser resolvido através de sua possível reinvenção no Brasil. É nesse contexto, de transição entre o violão e a guitarra elétrica que Zé Menezes desenvolve estilo. E, como o

²⁸ Entrevista com Antônio Rago. Disponível em: <<http://www.clubedigiorgio.com.br/entrevistas.php?id=31>> Acesso em: 3 jul. 2010.

²⁹ Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 set. 1978.

músico se situa entre os pioneiros da guitarra, a sua atuação não é marcada exclusivamente por esse instrumento.

É possível que o processo de consolidação da guitarra elétrica no Brasil se constituiu com o aprofundamento da apropriação de elementos presentes nos estilos de alguns guitarristas de jazz. No caso de Olmir Stocker, a adaptação desses recursos em suas composições feitas nos mais variados gêneros brasileiros, pode ter sido um dos fatores de formação do seu estilo, que foi amadurecido anos depois, de uma forma singular e original.

CAPÍTULO II - José Menezes: entre o violão e a guitarra elétrica

Menezes é natural da cidade de Jardim, interior do Ceará. No ano de 1938, com dezessete anos, foi contratado como músico por uma rádio de pequeno porte na cidade de Fortaleza. Em 1942, depois de convite do radialista César Ladeira, mudou-se para o Rio de Janeiro para dirigir um grupo regional na rádio Mayrink Veiga.

Sua profissionalização como músico se iniciou no final da década de 40 e se consolidou na capital carioca, principalmente depois de ter sido contratado pela Rádio Nacional, onde participou de diversos grupos e orquestras com direção e arranjo de Radamés Gnattali, o que é apontado em seus depoimentos como sua principal influência musical.

A formação de Menezes aconteceu num mercado incipiente onde circulavam elementos da ideologia nacionalista, que consistia num dos pontos cruciais para a implementação de um projeto para uma música nacional concebido por intelectuais da esfera erudita. A convivência de Menezes com diversos agentes mediadores que traduziam o ideário nacionalista num plano da cultura popular de massa parece ter influenciado suas escolhas estéticas que defiram seu estilo como compositor e instrumentista.

A organização desse capítulo se inicia com uma breve descrição do projeto do nacionalismo musical e sua possível relação com a música popular brasileira que se constituía dentro de uma emergente indústria cultural. Em seguida, são analisados os discursos de diversos mediadores verificando suas posições em relação aos gêneros do samba e do choro, que se converteram progressivamente em símbolos nacionais. Após esse levantamento, foi introduzida a biografia de Zé Menezes baseada em sua longa entrevista, e por fim, foi realizada a análise de uma amostra de seu repertório.

1) Música popular brasileira e ideologia: 1930-1960

Desde o início do século XX no Brasil, alguns intelectuais e artistas atuantes na cultura erudita buscaram conceber uma arte com características nacionais, e a música brasileira foi um dos elementos mais importantes desse projeto.

A partir da década de 20 houve um processo crescente de desenvolvimento industrial, especificamente no sudeste do país, acompanhado pela urbanização. Nesse momento, ganhou destaque o embate entre forças políticas apoiadas na velha ordem agroexportadora e os defensores da modernização. Porém, para que o país avançasse na direção da industrialização e da urbanização, era necessário que se consolidasse como estado nacional.

A semana de arte de 22 evidenciou as tensões no campo cultural das transformações ocorridas na época e buscou novas alternativas para se pensar o Brasil. O processo para se “acertar os relógios” com a modernidade teve como uma dos pontos principais a questão do nacionalismo associado ao dilema da identidade cultural brasileira.

Um dos desdobramentos do projeto modernista de 1922 foi a idealização de uma “brasilidade sonora”. Na música erudita, as ideias de Mário de Andrade e Renato Almeida formaram as bases de um projeto de construção da nacionalidade baseado, principalmente, no nacionalismo musical. Para esses autores, o estudo do folclore seria o eixo central para a construção do conceito de identidade cultural brasileira entendida como pré-condição para que o país chegasse à modernidade. Os compositores deveriam realizar uma espécie de processo “antropofágico” da diluição do popular no nacional, que, uma vez consolidado, poderia assumir conotações universais. Essa síntese musical nacionalista seria formada por elementos da música erudita europeia como polifonia, polirritmia, politonalidade dentre outros, e aspectos característicos da linguagem musical do folclore brasileiro como modalismo, tonalismo, estruturas rítmicas (preocupação com o uso da síncopa), melódicas e timbrísticas peculiares de cada gênero (Contier, 1992, p. 272).

Para Contier (1992, p. 279), Mário de Andrade concebeu uma periodização utópica para o projeto da brasilidade modernista numa tentativa de criar um caminho pelo

qual o compositor passasse do uso racional do folclore em sua obra até a “fase cultural”, nível composicional onde a linguagem folclórica estivesse articulada com outras linguagens de uma forma intuitiva e livre, chegando finalmente à utopia do “som nacional”.

Ao mesmo tempo em que valorizavam o folclore como fonte prioritária de elementos constitutivos da identidade nacional, os modernistas alimentavam até certo ponto uma visão pessimista a respeito da música popular urbana, que emergia com o crescimento das cidades, particularmente Rio de Janeiro e São Paulo. Para José Miguel Wisnik (1983), a opção dos modernistas pelo folclore e a música rural, entendidos como música pura e sem autoria, se compatibiliza com o projeto nacionalista de alguns setores da elite brasileira. A música popular urbana, impregnada de contradições, conflitos sociais e estrangeirismos, e, ao mesmo tempo, integrada aos meios de comunicação de massa, desorganizava a visão homogeneizadora e paternalista da cultura nacional construída por determinados segmentos das classes sociais hegemônicas.

Contier amplia esse diagnóstico destacando que:

Na realidade, a indústria cultural, a música popular, não conseguiram ser discutidas histórica ou artisticamente pelos modernistas. Em síntese, a brasilidade apoiava-se no folclore, negando, portanto, as experiências de Satie (Parade, 1917), que se baseou em canções de music-hall e de shows circenses, ou as obras de Villa-Lobos inspiradas nos choros ou serestas dos artistas populares e urbanos. Os modernistas brasileiros temiam os ruídos e sons da “cidade que sobe” (São Paulo, por exemplo) (Contier, 1992, pp. 280-281).

A partir da década de 30, tem-se uma cultura de massa cuja configuração refletia um nível ainda incipiente de desenvolvimento da indústria cultural e a ausência de uma sociedade de consumo no país (Ortiz, 1988). A música popular brasileira se constituía com um dos principais produtos culturais dentro dos meios de comunicação de massa nesse período, que atuavam mais como elementos mediadores das relações entre o Estado e as massas urbanas do que como estruturas geradoras de uma cultura massificada e integradora (Martín-Barbero, 1997, p. 229).

No campo cultural, devido ao processo de formação que ainda se encontrava a “cultura burguesa” brasileira, diferentemente se comparada a consolidada cultura europeia, verificou-se certa interpenetração das esferas de bens eruditos e de massa configurando um contexto que reorientou a relação entre as artes e a cultura popular de massa.

Esse fenômeno pode ser observado com clareza quando nos debruçamos nos anos 40 e 50, momento em que se constitui uma sociedade moderna incipiente que atividades vinculadas à cultura popular de massa são marcadas por uma aura que em princípio deveria pertencer à esfera erudita da cultura (Ortiz, 1988, p. 65).

Wisnik (2005, p. 30) analisa a frequente intersecção entre o erudito e popular na música popular brasileira, notada desde o início do século XX até os dias de hoje, e se utiliza do termo “caldeirão” para realçar um dos aspectos característicos da música popular brasileira, como resultado do cruzamento entre várias tradições.

Sobre esse mesmo assunto, Antônio Cândido (1984), ao analisar a produção cultural nos anos 30, afirmou que na música popular ocorreu um processo de “generalização” feito através da popularização dessa manifestação como consumo cultural, com origem nas esferas populares rumo às camadas médias e superiores. O samba, que nos anos 20 estava restrito a manifestação étnica dos morros do Rio de Janeiro, foi amplamente divulgado com sua inserção no rádio e se tornou num poderoso alvo para a política cultural de Vargas, que tinha como uma de suas intenções “civilizar” algumas manifestações populares urbanas como fundamento do processo que culminaria na conversão desse gênero em uma expressão nacional. A necessidade da consolidação de uma identidade cultural facilitaria o projeto ideológico de centralização do poder para a constituição do Brasil - Nação, “momento em que o popular e o nacional eram as categorias de afirmação cultural e ideológica por excelência” (Napolitano, 2000).

Recentemente, alguns pesquisadores produziram obras que abordam a tradução de alguns aspectos do projeto modernista na música popular, principalmente no samba e no choro da década de 30. Entre essas pesquisas se destacam os estudos de Santuza Cambraia Naves (1998), que propõe uma análise por um viés mais estético da música popular, a de Hermano Vianna (1995), que se concentra em questões como identidade cultural e

nacionalismo, e a de José Adriano Fenerick (2002), que trata da relação entre samba e brasilidade. Há também as teses de doutorado de Luiz Otávio Braga (2002) e Dmtri Fernandes (2010), que além de investigarem o processo de conversão do samba em símbolo nacional, são pioneiras em pesquisar o percurso de legitimação e consagração do choro como expressão de brasilidade. De certo modo, esses trabalhos investigam a reinvenção da ideologia nacionalista que, a partir da década de 30, irá se reproduzir em algumas esferas da sociedade brasileira, entre elas, a cultura popular de massa. No âmbito da indústria cultural, esses elementos estão presentes nos discursos de radialistas e críticos e nas obras de músicos populares, que atribuíram novos significados a aspectos do ideário nacionalista, muitas vezes de uma maneira inconsciente e particularizada.

Se, por um lado, artistas ligados à alta cultura apontavam para a criação de uma arte nacionalista que expressasse certa homogeneidade nacional, definido por Wisnik como a “sinfonização das disparidades regionais”, por outro lado os músicos populares produziam um repertório que revelava uma diversidade fugindo da padronização (Naves, 1998).

A partir dessa linha de raciocínio é que Naves, em suas análises sobre as obras de compositores como Noel Rosa, Ary Barroso, Assis Valente, entre outros, formula a hipótese de que o músico popular busca uma interlocução mais polifônica na relação de sua produção com o mercado, desenvolvendo uma “simplicidade” de maneira original que possui, ao mesmo tempo, semelhanças e diferenças com algumas ideias modernistas. A autora descreve a flexibilidade da relação desses músicos com a indústria cultural ainda incipiente, o que resulta na incorporação de dicções e estilos distintos, muitas vezes desordenados, e verificados principalmente nas letras dessas composições (Naves, 1998 p. 135). Se, por um lado, a estética do projeto musical modernista adota um tom elevado e “monumental” para articular o erudito e popular, por outro, os músicos populares atuam de uma maneira mais idiossincrática, seguem um ideal de simplicidade e despojamento, “a mercê da criatividade individual e isento de programas” (Naves, 1998, p. 129). É importante ressaltar que mesmo a ausência de um “projeto nacional” para a música popular não impediu que elementos do ideário nacionalista tivessem ressonâncias na esfera popular.

As questões da identidade cultural brasileira e do nacionalismo estão presentes em Hermano Vianna (1995) em sua minuciosa pesquisa que busca compreender o processo complexo da conversão do samba de manifestação artística e cultural de caráter étnico em símbolo da brasilidade. Tal processo envolveu uma multiplicidade de agentes sociais como intelectuais, críticos, radialistas e músicos que atuaram numa cultura de massa em formação onde circulava elementos do ideário nacionalista.

A relação entre samba e brasilidade também é um dos focos principais da tese de doutorado de José Adriano Fenerick (2002). O pesquisador enfatiza que a busca pelo samba moderno se consistiu num fenômeno cultural de um país que se modernizava, e que almejava um projeto de nacionalidade vinculado a um bem cultural moderno. Esse processo necessitava do morro e da cidade agindo mutuamente através de certo equacionamento entre tradição e modernidade.

As etapas gradativas da conversão do samba em símbolo nacional analisadas por Vianna também compõem um dos focos de reflexão da tese de doutorado de Luiz Otavio Braga (2002), que agrega uma análise do choro, com farta pesquisa, concomitante à esse processo. O autor procura demonstrar como as inovações técnicas estão na base das mudanças de padrão de percepção e sensibilidade sociais verificáveis no período, constituindo-se em construtos decisivos para a afirmação/invenção da identidade musical brasileira pela determinação/ampliação de um espaço de fala para a criação artística musical urbana (Braga, 2002, p. 19). Nesse processo, o autor analisa os impactos da implementação gradativa da indústria cultural no Rio de Janeiro representada, principalmente, pela radiodifusão e o mercado fonográfico, e sua relação com mudanças estéticas na música popular. O processo de “invenção” da música popular urbana no período é concomitante à tese de uma identidade cultural moldada a partir da relação tensiva entre a cultura erudita e a cultura popular.

Um dos assuntos centrais da pesquisa de Fernandes (2010) é a legitimação do choro como gênero identificador da nação. O pesquisador esclarece como alguns intelectuais “éticos” enredados com o poder governamental instaurado na década de 30, como Mário de Andrade e Villa-Lobos, e outros, denominados como intelectuais “nativos” como Orestes Barbosa, Vagalume e Animal, contribuíram para o reconhecimento do choro

como gênero portador de elementos nacionais. Fernandes mostra que a ampla convivência de Villa-Lobos com alguns músicos de choro como Eduardo das Neves, Ernesto Nazareth, Anacleto Medeiros, entre outros, no início de sua formação como músico, foi importante para a composição da série “Choros”, realizada em meados da década de 20. Para Fernandes, essa série foi decisiva para a consagração de Villa-Lobos como um artista nacional e internacional. O pesquisador ainda levanta a hipótese de que o maestro foi um dos pioneiros em legitimar e condensar diversos subgêneros presente na sua série através do título “Choros”, e compor uma obra que sintetizasse o projeto do nacionalismo musical:

A herança legada pelo choro a Villa-Lobos acabou sendo retribuída pelo personagem maior ao ocupar uma posição nunca antes alcançada por nenhum de seus pares de boêmia, ocasionando de forma um tanto contraditória e por vias tortuosas a “criação” do próprio gênero em que o artista foi criado (Fernandes, 2010, p. 120).

Fernandes (2010 pp. 71-72) analisa também uma pequena contribuição de Mário de Andrade para o processo de reconhecimento do choro como expressão de brasilidade e cita um trecho importante do *Ensaio sobre Música Brasileira* (2006, p. 134) onde o intelectual identifica na modinha e no choro elementos verdadeiramente brasileiros. Uma observação importante de Fernandes é que esse apontamento na obra do intelectual precedeu a identificação de uma parcela pequena do samba urbano do “morro” como gênero portador de elementos nacionais.

As pesquisas de Braga (2002) e Fernandes (2010) são consensuais em apontar o choro como um gênero que foi reconhecido conjuntamente ao samba como símbolo de expressão nacional. Para demonstrar esse processo, investigaram a tradução do ideário nacionalista nos discursos de diversos agentes mediadores presentes no meio artístico do período. Esses trabalhos, especialmente os dois últimos, forneceram contribuições importantes para a análise do estilo do músico Zé Menezes, que dedicou grande parte da sua produção autoral e como instrumentista ao repertório do choro, principalmente, durante sua permanência como músico contratado da Rádio Nacional.

2) A atuação de alguns agentes mediadores no meio artístico das décadas de 30 a 60

A divulgação e civilização do samba e do choro como gêneros nacionais estiveram diretamente vinculadas à incorporação da Rádio Nacional pelo Governo Vargas em oito de março de 1940, veículo de fundamental importância para a propagação do ideário nacionalista. Porém, mesmo como patrimônio do Estado, a rádio manteve seu modelo comercial, o que garantiu a grande popularidade da sua programação. Ao mesmo tempo, por estar inserida num contexto mais amplo marcado por uma cultura de massa de cunho populista, sua programação tinha um caráter até certo ponto ambivalente, uma vez que ao mesmo tempo em que veiculava a cultura hegemônica, buscava se legitimar perante os setores sociais dominados (Goldfeder, 1980).

A ampliação e consolidação da radiodifusão protagonizada pela Rádio Nacional promoveu a intersecção entre as esferas erudita e popular, o que terá como um dos resultados a transformação da música urbana nos anos 30 e 40 (Braga, 2002, p. 28). A busca de formas musicais renovadoras e enriquecedoras tanto em instrumentação e arranjos, quanto à ressignificação dos gêneros estrangeiros presentes no programa *Um milhão de Melodias*, foram uma das principais mudanças estéticas na música popular da época (Moreira, Saroldi, 1984).

A rádio funcionou como um “entreposto” entre a ideologia nacionalista formulada pelo Estado Novo com apoio de setores da elite e as massas urbanas. De um modo geral, devido à disseminação das rádios como um dos principais veículos de comunicação do período, a dimensão simbólica da vida social foi alterada tanto para seus produtores internos (funcionários, radialistas e artistas), como para sua recepção externa.

Segundo o jornalista e compositor da época Orestes Barbosa (1933, p. 78), o rádio, além de constituir a formação de um espaço profissional novo, também consistiu num lugar privilegiado de intercâmbio entre vários setores do meio artístico, como cantores, compositores, instrumentistas e atores de rádio-novela com profissionais de comunicação como radialistas e jornalistas.

Para o público, a radiodifusão mobilizou sonhos e a busca pela realização profissional fora do âmbito dos ofícios e profissões corriqueiras de natureza mais urbana, afinal para as camadas chamadas de “subalternas” e setores da classe média o “sonho” de uma possível ascensão social era direcionado para uma “imaginada” entrada no *cast* das rádios. Em suas crônicas da época, Nelson Rodrigues apontava que a “poesia da vida” para a população do subúrbio se concentrava no imaginário despertado pelo rádio, e via, ainda, a impossibilidade deste veículo se libertar desse público (Braga, 2002, p. 75).

Desse modo, o rádio contribuiu, até certo ponto, para o desenraizamento cultural regional, promovendo ampla divulgação de alguns valores culturais em nível nacional. Um exemplo disso era o programa *Instantâneos Sonoros do Brasil* onde através do principal centro irradiador do país, se veiculava, para boa parte do país, uma produção cultural regional com o objetivo de um grande público.

Numa cultura de massa em formação, nucleada pelo rádio, alguns agentes mediadores traduziram elementos da ideologia nacionalista concebida a partir de um projeto dominante. O meio artístico desse período foi marcado por tensões e lutas simbólicas nas quais estavam presentes valores associados às esferas eruditas e populares, e a polarização entre o nacional e internacional. A análise da atuação de mediadores como os radialistas, críticos, jornalistas e músicos permite esclarecer como diferentes discursos demarcaram posições convergentes e divergentes em torno desses conflitos simbólicos.

Numa pesquisa sobre as transformações da música popular brasileira desde sua origem como manifestação étnica até sua ampla aceitação nacional, o pesquisador Enor Paiano (1995) foi um dos pioneiros em investigar a participação de um grupo de intelectuais que contribuíram para a consolidação desse processo dentro da incipiente indústria cultural que se constituía na década de 30.

Para Paiano (1995, p. 63), esses intelectuais não tinham uma formação acadêmica ou uma educação musical erudita. A dedicação pela cultura brasileira, em especial à música popular, se mostrava para esse grupo através de uma vontade de preservação, muitas vezes materializada em pesquisas minuciosas catalogadas e organizadas com rigor enciclopédico.

Sobre esse mesmo tema, Marcos Napolitano (2007, p. 27) aponta que a música popular urbana dentro dos meios de comunicação despertou e perturbou um conjunto de radialistas, jornalistas e críticos de música cariocas. Esses agentes seriam os responsáveis pela “criação” de uma tradição influenciada pelo projeto erudito feito por alguns segmentos da elite. O que levou Paiano a denominar esses agentes de “folcloristas da cidade”.

Embora esse grupo de pessoas se debruçasse na busca da autenticidade e da tradição da música popular urbana, substrato para a construção da identidade brasileira, não possuía um projeto ideológico claro e orgânico. Apesar dos “folcloristas” terem contribuído para o reconhecimento do samba como manifestação nacional e autêntica através dos meios de comunicação, não havia entre eles uma posição consensual sobre as transformações que aconteciam na música popular. Esses agentes socioculturais foram responsáveis pela construção consciente de pontes entre a herança étnica e comunitária do samba e a identidade regional, carioca, e depois, nacional da música popular brasileira (Napolitano, 2007, p. 27).

Em estudo recente sobre a tradição na música popular, Napolitano (2007) sugere algumas formas de mediação presentes no meio artístico da década de 30. É possível determinar esse processo em quatro fontes principais no período: no rádio, nos livros, nas publicações e nos discos. A figura do rádio de grande destaque do período foi o radialista Almirante (Henrique Fôreis Domingues), nos livros, as obras de Orestes Barbosa, Vagalume (Francisco Guimarães) e Animal (Alexandre Pinto) foram importantes referências produzidas na época. As publicações como a revista *Phonoarte*, idealizada por Cruz Cordeiro no final da década de 20 e a *Revista da Música Popular*, concebida por Lúcio Rangel nos anos 50, veicularam matérias sobre os mais variados assuntos, entre eles, depoimentos e artigos que revelam a disputa simbólica entre os elementos estrangeiros, representados pelo gênero do jazz, e o samba, definido como símbolo nacional na formação de uma música popular brasileira “moderna”.

Nos discos a mediação foi feita através das canções e músicas instrumentais. As obras dos músicos, escolhidos para análise, como Noel Rosa, Pixinguinha, Radamés Gnattali e Garoto (Aníbal Augusto Sardinha) foram o material que se investigou esse processo.

2.1) Pelas ondas do Rádio

Henrique Fôreis Domingues, conhecido como Almirante teve duas atividades principais em sua vida, a de músico e a de radialista. Oriundo de uma classe média sediada no bairro carioca de Vila Isabel, formou no ano de 1928, junto com Noel Rosa, João de Barro, Henrique Britto e Álvaro Ribeiro, o *Bando de Tangarás*. Com esse conjunto compôs alguns sucessos comerciais, entre eles, a música “Na Pavuna”, cuja gravação ficou conhecida por ter introduzido os instrumentos de percussão no sistema elétrico de gravação (Cabral, 2005).

Almirante foi também um acurado pesquisador e escritor. Em seu livro *No tempo de Noel Rosa*, dedicado à trajetória do sambista da Vila, buscou estabelecer as bases históricas da música urbana brasileira, através de antecedentes históricos. Para o autor, as composições de Noel sintetizaram as diversas vertentes do samba numa perfeita expressão urbana, como se o compositor tivesse criado uma linguagem própria constituída através da fusão entre a tradição e as novas possibilidades do samba (Napolitano, 2000, pp. 172-173).

Como radialista iniciou sua carreira no início dos anos 30 nas Rádios Clube Philips e Transmissora. Porém, sua consagração nessa função ocorreu com sua contratação pela Rádio Nacional em 1938. (Cabral, 2005, p. 147) Até então já havia se destacado como produtor do programa Casé na rádio Philips, no Rio de Janeiro.

Na Rádio Nacional recebeu uma proposta inicial para cantar três vezes por semana, porém com seu espírito artístico-empresário sugeriu uma contraproposta: cantar duas vezes por semana e, na terceira, fazer um programa contando histórias e curiosidades musicais. (Cabral, 2005, p.147).

Em 1938, com a criação do programa *Curiosidades Musicais*, Almirante conseguiu reunir um dos mais completos acervos sobre a história e etnografia da música popular brasileira devido a sua acurada capacidade de pesquisa e organização. Nesse programa o radialista recebia e fornecia informações de intelectuais a curiosos da cultura brasileira, mais especialmente sobre a música brasileira. A abertura do programa era feita por grande orquestra executando os primeiros compassos de “Rhapsody in Blue” de George Gershwin, seguidos da primeira parte de “Na Pavuna”, composição de Almirante e Homero

Dornellas, sucesso do carnaval de 1930. O resultado sonoro dessa abertura consistia numa espécie de metáfora pré-anunciada das mudanças estéticas do samba, questão permeada entre estrangeiro /nacional, representadas pelas orquestras de jazz e samba. O radialista enfatizava a necessidade de dar “roupagem” ao samba, ou seja, acompanhar as composições de samba com orquestra no lugar do regional. Para ele “as músicas estrangeiras dão a impressão de serem melhores porque são tratadas de maneira mais elevada que nossa canção popular” (Cabral, 2005, p. 160). Nesse depoimento, Almirante reivindicava a orquestração do samba que acabou sendo “fixada” por Radamés Gnattali, em 1939, com o lançamento da música “Aquarela do Brasil” de Ari Barroso. (Cabral, 2005, p.161)

Almirante, aos poucos, ia disseminando sua concepção, ou sua reinvenção da música popular urbana, sendo o samba o elemento central. Talvez como uma estratégia de garantir certa autenticidade para o gênero, procurava estabelecer uma ligação entre as origens do samba urbano e o elemento rural, via rádio (Napolitano, 2000, p. 173).

A atuação do radialista exemplifica a sua concepção de música popular brasileira “autêntica” e de “qualidade”, que aos poucos ia traçando os limites entre o autêntico e o fabricado, o nacional e o estrangeiro, o bom e o mau gosto na música popular brasileira (Zan, 1997).

Pode-se dizer que Almirante, através de sua atuação como mediador, desenvolveu uma concepção singular da música popular centralizando algumas ideias nacionalistas que circulavam no meio artístico da época. Criou uma ideia de “tradição” no samba embasada em suas pesquisas regionalistas, onde esse gênero, mesmo como manifestação musical eminentemente urbana, era produto do encontro entre várias sonoridades regionais. Suas duas visitas à comunidade da Mangueira são reveladoras no sentido de buscar uma suposta “autenticidade” ao samba. A primeira foi no ano de 1929, quando ainda era integrante do *Bando de Tangarás*, e teve como resultado a incorporação da percussão no mercado fonográfico através da gravação de “Na Pavuna”. A segunda, junto com jornalistas, no ano de 1932, teve como um dos objetivos diminuir a distância entre grupos sociais distintos num momento onde o carnaval se tornava uma festa de maior amplitude devido à criação da competição entre as escolas de samba. Como bem apontado

por Napolitano (2007, p.29), esta visita se compatibilizava com um novo conceito de povoação de uma classe média escolarizada que encontrava respaldo nos jornais impressos e que tinha como um dos objetivos promover uma “higienização” das letras dos sambas, antecipando a atuação de alguns burocratas do Estado Novo.

A partir da década de 40, com a crescente presença da música americana no Brasil, devido, entre outros motivos, à política da boa vizinhança, Almirante foi um dos disseminadores do conceito de “velha guarda”, o que, no ano de 1954, culminou na realização do *I Festival da Velha Guarda na Rádio Record*. Essa iniciativa funcionou como uma espécie de construção de uma memória na música brasileira, onde o “autêntico”, no sentido de preservação de um passado, seria a base da invenção de uma “tradição” criada e disseminada pelo radialista. Segundo análise de Napolitano (2000, p. 173), esse conceito sintetizava muitas tendências diversas do samba, pois agrupava músicos como Donga e Pixinguinha com nomes ligados às escolas de samba como Ismael Silva e artistas que se projetaram no rádio como João de Barro e Silvio Caldas.

O gênero do samba, possivelmente, foi a espinha dorsal de sua noção de “bom gosto” e “autenticidade” dentro de uma indústria cultural que se constituía, e que acabou sendo reconhecido, pelo Estado Novo, como uma manifestação da identidade nacional.

2.2) Livros

A partir da década de 30 o debate sobre as origens da música popular urbana se concentrou em três obras produzidas respectivamente por Orestes Barbosa, Francisco Guimarães (Vagalume) e Alexandre G. Pinto (Animal). Esses livros buscaram, entre outros propósitos, a construção de uma memória e a invenção de uma tradição no samba e no choro, tendo como referência a análise das trajetórias de alguns músicos populares.

O livro *Samba* publicado no ano de 1933 e de autoria de Orestes Barbosa que foi, além de jornalista, compositor de música popular brasileira, teve como enfoque a descrição da vida dos sambistas inseridos numa indústria cultural incipiente, pois vislumbrava no rádio e nas gravações elétricas (vitrolas) a possibilidade de afirmação deste novo gênero. Sem menosprezar uma cultura de massa em formação, acreditava que o

samba ao “descer para cidade” ganharia reconhecimento. A sua associação, ao longo de seu livro, desse gênero com a cidade do Rio de Janeiro mostra sua intenção em determinar características cosmopolitas ao samba, e que também serviria como contraponto aos gêneros estrangeiros como fox-trot e tango, que vinham ganhando um maior espaço no rádio. Ao delimitar sua “origem” sócio-geográfica (morro), o jornalista afirmava que o processo de diluição em outros espaços sociais e culturais do Rio de Janeiro tinham efetivamente consagrado o samba como gênero musical “nacional” (Barbosa, 1933).

Portanto, o reconhecimento das transformações do samba na cidade carioca promoveria sua categoria para um gênero nacional por excelência, o que seria também importante, como contraste ao sucesso comercial de alguns gêneros estrangeiros.

A relação entre o nacional e o estrangeiro na mediação empreendida por Barbosa teve alguns pontos convergentes com a concepção do radialista Almirante, especialmente quanto à vontade de dar um acompanhamento orquestral ao samba. No ano de 1933, o cantor Mário Reis levou até o palácio do Catete a proposta de Barbosa para a criação de uma orquestra “tipicamente brasileira”, pois o jornalista estava preocupado com o sucesso das orquestras norte-americanas e argentinas (Napolitano, 2007, p. 32). O músico Pixinguinha ficou responsável pela Orquestra Típica Brasileira que se apresentou num programa da Rádio Clube, porém a iniciativa não teve uma continuidade.

Na análise de Braga (2002), o livro de Barbosa possui três questões principais que se complementam. A primeira consiste na fixação de uma memória feita através da descrição de uma produção musical que se transformava num mercado comercial dentro de uma incipiente indústria fonográfica. A segunda é que sua publicação sendo um documento analítico da música popular, e essa por sua vez, um dos elementos construtivos da “alma nacional”, sua obra seria um documento porta-voz da própria nacionalidade. A terceira, como consequência das outras duas, funcionava numa intenção de mostrar uma suposta continuidade da história, no sentido de recuperar uma memória do passado para “dar solidez ao presente e, pois, “inventar uma tradição”” (Braga 2002, p. 222).

Percebe-se que a relação de modernidade na obra de Barbosa possuía estreitos vínculos com a “invenção” de uma tradição. O jornalista acreditava que o samba urbano, na sua inserção no rádio e na indústria fonográfica, se transformaria em “produto”, ou seja, na

feliz afirmação de Braga: “Barbosa possuía uma crença da música como utilidade”. (Braga, 2002, p.239) Segundo o jornalista sua intenção de que o samba ganhasse reconhecimento na cidade estaria afinada com sua percepção de modernidade, e que seria um dos elementos importantes para a construção de uma identidade nacional.

Outra obra produzida no ano de 1933, no mesmo ano de publicação do livro Barbosa, foi *Na Roda de Samba*, de Francisco Guimarães, jornalista conhecido como Vagalume, que teve intensa atividade como cronista carnavalesco do período.

Seu livro se concentra na trajetória de músicos do morro vinculados à roda de samba, numa associação direta a seu parâmetro de autenticidade. A incipiente indústria cultural constituída basicamente pelo rádio e pela indústria fonográfica emergia com uma mistura de sons e experiências musicais que poderiam descaracterizar a verdadeira “autenticidade” da música popular brasileira (Napolitano, 2000, p. 170). Seu diagnóstico crítico e pessimista à emergente indústria cultural como uma força corrosiva da “tradição” coletiva da roda de samba se baseava numa crítica ao processo de individualização da criação e da escuta musical.

Sua obra é dividida em duas partes: o samba e a vida dos morros, tentando reforçar a ideia do morro como lugar autônomo, até certo ponto autócne, diferenciado culturalmente do restante da cidade, provido de uma identidade. Ao conceber esse lugar como referência identitária, enfatiza a apropriação polarizada entre a roda de samba e os artistas inseridos na indústria cultural, que teria como um dos resultados uma possível falência da tradição “nacional”. Sua concepção do samba presente na indústria cultural se aproxima bastante da visão de Mário de Andrade (1975), que foi buscar na cidade de Pirapora as raízes do “autêntico” samba rural paulista.

Para Braga (2002, p. 254), enquanto Mário de Andrade guardava críticas ao samba urbano numa postura que desestabilizaria o “projeto ideológico” nacionalista musical que se limitou ao samba “puro”, Vagalume suportava a vitrola e editores do samba desde que se limitasse e favorecesse os verdadeiros sambista, compreendidos pelo jornalistas, como os sambistas que frequentavam a roda de samba.

Para Vagalume, o “bom gosto”, o “autêntico” e a “tradição” circunscreviam à roda de samba, pois, além de jogar luz a este lugar social, tentou estabelecer a divisão

rítmica “correta” do samba baseada no maxixe e na marcha, iniciativa que retomou a polêmica em torno da composição “Pelo Telefone”. Sua atitude se concretizava numa maneira de criar alguns fundamentos estéticos como forma de preservar o gênero que estava em vias de transformação.

Numa breve análise de alguns pontos dos livros de Orestes Barbosa e Vagalume nota-se que ambos os autores tentaram delimitar o lugar social do samba que aceita a origem como um problema de valorização sócio-cultural do gênero (Napolitano, 2000, p. 171). A principal distinção entre esses autores se concentrou nas transformações que o gênero vinha adquirindo no rádio e nas vitrolas. Orestes Barbosa, apesar de aceitar a origem do samba como manifestação musical oriunda dos morros como Vagalume, vislumbrava, através da sua ampliação para outros espaços sociais da cidade, sua consagração como gênero nacional. Segundo Napolitano, essas duas posições irão marcar o debate e torno do samba nas próximas décadas, inclusive no conflito entre Wilson Batista e Noel Rosa que pode ser compreendido, além das vaidades pessoais, como um processo de redefinição cultural e estético do samba (Napolitano, 2000, p.171).

Apesar de posições antagônicas sobre a indústria cultural em formação, os dois autores tiveram uma posição consensual crítica em relação à incursão dos poetas de formação “erudita”, no mundo do samba. Para Vagalume, os poetas não conheciam o ritmo, que seria para o jornalista a base fundamental do gênero. Segundo Barbosa, os poetas se dedicavam à literatura, e pensavam segundo a referência da Academia, lugar privilegiado que sempre esteve longe do povo, segmento constituinte da “tradição” do samba (Braga, 2002, p. 253).

Num período de três anos após a publicação dos dois livros comentados o músico e carteiro Alexandre Pinto, conhecido como Animal, publicou, no ano de 1936, o livro *Choro: Reminiscências de chorões antigos*. Um dos objetivos centrais de sua obra foi buscar as raízes do choro, que como o samba vinha progressivamente ganhando reconhecimento nacional. O autor, que teve como profissão uma carreira como músico (violonista e cavaquinista) e outra de funcionário público (carteiro), descreve em sua obra a atividade dos músicos populares que construíram a “tradição” do choro. Faz um relato

nostálgico e “memorialista” de mais de uma centena de músicos frente à mudanças na sociedade do Rio de Janeiro dos anos 30.

A invenção de uma tradição alicerçada nos chorões do passado, que, segundo o autor, praticavam música “genuinamente brasileira”, tinha como intenção “preservar” um passado musical rico que poderia ter uma suposta continuidade para futuras gerações. Pinto deixa claro suas críticas à indústria cultural, entendida pelo autor como uma ameaça a “linha evolutiva” do gênero.

A noção de modernidade no livro de *Animal* se evidenciava através de suas críticas ao progresso. Uma das consequências do progresso, segundo o escritor, foi ter acabado com as “músicas melodiosas” presentes no gênero da modinha. Há uma crítica aos novos gêneros como o samba e a marcha e para as músicas estrangeiras, que são colocados no mesmo campo do progresso. Braga (2002, p. 220) observa que a dicotomia entre a relação entre o nacional e estrangeiro no livro de *Animal* não vem carregada de um julgamento crítico ou ideológico. Não há para *Animal* uma oposição frente à música norte-americana, que segundo sua percepção musical, poderia ser tocada como choro. Esse processo de “amigação” definido por Saraiva (2007) vai se estender por toda trajetória do samba na música brasileira, onde tocar o repertório de jazz com o balanço do samba tinha uma aceitação muito maior do que a prática feita de maneira contrária.

Há no livro de *Animal* uma descrição detalhada dos gêneros tocados pelos chorões nas festas públicas e privada. O lugar para uma suposta invenção do choro seria o das festas religiosas como a do Divino Espírito Santo, espaço privilegiado de encontros e intercâmbios culturais. Braga focaliza a relevância de alguns aspectos musicais na observação do autor: “O livro de Alexandre confirma uma tendência que se estenderá por todo o período das décadas de 30 e 40: a convivência pacífica de estilos de música variados” (Braga, 2002, p. 216).

Na obra de *Animal* (1936), o gênero do choro é tratado pelo autor como genuína expressão da brasilidade. Apesar de Barbosa e Vagalume também identificarem esse gênero como um possível símbolo nacional, esses dois autores se preocuparam mais em reconhecer o samba como portador de elementos da identidade nacional. Mário de

Andrade³⁰, em seu livro *Aspectos da música Brasileira*, publicado em 1939, embora guardasse suas ressalvas à música popular urbana, também reconheceu o choro como expressão da “nossa raça”, de brasilidade. Para Andrade (1975, p. 31), “com a formação e fixação dos conjuntos seresteiros dos choros e a evolução da toada e das danças rurais, a música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça” .

Há um fio condutor nos livros de Barbosa, Vagalume e Animal que seria a ideia de um passado, que relacionado com o presente, permitiria uma suposta continuidade. A construção do nacional estaria diretamente ligada à ideia de tradição localizada em um determinado espaço portador de “autenticidade”, o que seria a base que atenderia a uma necessidade no momento da afirmação/construção de uma identidade brasileira, a partir dos gêneros do samba e do choro, elevados à símbolos nacionais por excelência (Braga, 2002, p. 193).

Percebe-se que não havia entre radialistas, jornalistas e críticos de música desse período um consenso sobre a música popular brasileira, possivelmente, devido à diversidade de gêneros nacionais e estrangeiros que ecoavam das rádios e dos discos. Cada “folclorista urbano” norteou, por ressignificações pessoais da ideia do “nacional”, o que viria a ser uma música popular (legítima) brasileira. As posições conflitantes se evidenciam, principalmente, nas questões sobre a indústria cultural.

2.3) Publicações: Revista Phonoarte e Revista da Música Popular

Outro relevante meio de divulgação da música popular urbana na época foram as revistas *Phonoarte* (1928-1931), *O Cruzeiro* (1930-1940), *A Voz do Rádio* (1935-1936), *Vamos Ler* (1936-1940) e a *Revista da Música Popular* (1954-1956). De uma maneira geral, essas publicações realçavam um caráter positivo nas teorias sobre a mestiçagem, intrinsecamente ligadas à ideia de originalidade musical carioca e brasileira (Braga, 2002, p. 193).

³⁰ Mário de Andrade já havia feito, onze anos antes, uma tímida identificação de elementos brasileiros presente nos gêneros da modinha e do choro. (Andrade, 2006, p.134)

Uma figura de importância nos anos 30 foi Cruz Cordeiro, um dos editores da revista *Phonoarte - A primeira revista do fonógrafo*.

Desde os primeiros números da *Phonoarte* havia uma sessão intitulada *Nossa Música* que tinha como um dos objetivos promover as diversas fábricas de disco que se instalavam no país. A relação técnica e música popular urbana é analisada sob aspectos mercadológicos e estéticos numa perspectiva de adequação ao processo de industrialização crescente verificado através das indústrias de discos e radiodifusão.

Cordeiro chama a atenção sobre a necessidade dos músicos populares se “adaptarem” ao novo sistema de gravação elétrico, e afirma a importância do formato de apresentação da “nossa” música popular. Nas palavras do jornalista:

Quando uma fábrica de disco instala um “studio” num país qualquer o seu primeiro e natural fim é o da gravação da música típica deste país, a música popular, portanto. E justamente, é nesta música popular que vamos encontrar as primeiras dificuldades. Estas dificuldades dizem respeito não a música em si, que é vasta e variada, mas aos artistas capazes de traduzi-la dignamente (Cordeiro *apud* Braga, 2002, p. 304).

Muitas vezes esta tarefa implicava numa educação/adaptação dos músicos frente ao novo sistema de captação de microfones, como forma de adaptar o material musical aos padrões de consumo, pois a revista funcionava como um entreposto entre as fábricas de discos, os artistas e o mercado.

Na edição de 30 de março de 1930, no artigo *Tendência do Jazz*, os editores analisam que o jazz já havia mudado sua forma de apresentação do primitivo às orquestras, processo similar do que se esperava da música brasileira (Cordeiro *apud* Aragão, 2001, p. 31).

Há uma contradição nos textos de Cordeiro centrada na dicotomia entre o nacional (samba) e o estrangeiro (jazz). Por um lado, o crítico proclamava a civilização da música popular brasileira, tendo como padrão as roupagens que eram dadas à música americana, compreendidas como fonte e modelo de apresentação. Por outro lado, nas edições anteriores, datadas de 1928 e 1929, acusou Pixinguinha de estar sendo influenciado pela música norte-americana, mostrando como exemplo a composição “Carinhoso”. As

críticas se concentravam muita mais no timbre do saxofone, identificado como influência jazzística do que nas estruturas musicais.

O jornalista fez parte de um conjunto de críticos musicais do período de cunho nacionalista e “antiamericano”. Para polarizar o debate entre nacional e estrangeiro era preciso, primeiramente, que o samba carioca se consolidasse como música nacional, pois assim, de acordo com o pensamento desses nacionalistas como Cordeiro, as afirmações ganhariam fundamento. O samba e o choro, reconhecidos como símbolos nacionais, seriam como um escudo para contrapor a influência alienígena, gêneros representantes da “autenticidade” da cultura brasileira, que deveria ser protegida também por definição.

A defesa, por um lado, da necessidade de “organização” do repertório brasileiro, tendo como referência as orquestras americanas, se contradiz com as críticas sobre a composição jazzificada de Pixinguinha.

Essa ambigüidade presente nos textos de Cordeiro leva a constatar que o repertório brasileiro era uma fonte de riqueza indiscutível, autêntica e representante do nacional, porém era preciso organizá-lo de forma coerente. Nesse caso, a figura do arranjador era vista como um agente fundamental nesse processo.

A partir do final da década de 40 haverá uma ampliação do debate em torno do nacional e o estrangeiro nos meios de comunicação. A crescente influência da música norte-americana e de gêneros estrangeiros como os boleros mexicanos e tangos argentinos irão ocupar um espaço importante na programação do rádio, inclusive tomando posições importantes nas paradas de sucessos (Lenharo, 1995).

A grande divulgação do jazz em algumas rádios vai encontrar respaldo entre alguns músicos cariocas, sobretudo aqueles que se apresentavam nas boates da zona sul (Napolitano, 2000, p. 174). De acordo com Saraiva os “espaços de jazz” na zona sul carioca vão se ampliar definitivamente em meados da década de 50. Segundo a pesquisadora, até o final da década de 40 os espaços reservados as apresentações e escuta do jazz eram lugares privados como as casas de Dick Farney e de Jorge Guinle. No início da década de 50 haverá uma transição de apresentações desse gênero para espaços públicos da noite carioca em “Jam sessions” realizadas no Copacabana Palace, e nas boates Vogue, Plaza e Sacha’s (Saraiva, 2007, p. 36).

Frente à grande influência que a música norte-americana começou a alcançar conquistando espaços cada vez maiores nos meios de comunicações, alguns jornalistas e críticos, preocupados com a autenticidade de alguns gêneros da música popular brasileira, irão criar um amplo debate na revista. Segundo análise de Napolitano, essa publicação teve um foco de pensamento assumidamente folclorista “para pensar e preservar as origens e a identidade brasileira” (Napolitano, 2000, p. 174).

A *Revista da Música Popular* talvez seja, entre as publicações citadas, a que mais veiculou artigos específicos sobre o jazz. Apesar de ter circulado apenas entre os anos de 1954 e 1956, seu diretor responsável, Lúcio Rangel, teve importante contribuição para análise crítica da música popular do período. Suas reflexões revelam de que modo o ideário nacionalista era traduzido nos planos do mercado fonográfico e da música popular.

No editorial do primeiro número da revista, Rangel já define parâmetros para a música nacional e a música estrangeira:

[...] Ao estamparmos na capa do nosso primeiro número a foto de Pixinguinha, saudamos nele, como símbolo, ao autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar pelas modas efêmeras ou pelos ritmos estanhos ao nosso populário. Mas não nos limitaremos a tratar apenas da música popular brasileira. Algumas páginas serão dedicadas, em cada número, ao jazz, a grande criação dos negros norte-americanos [...] (Coleção Revista da Música Popular, 2006, p. 25).

Duas décadas depois da polêmica sobre a influência do jazz na composição “Carinhoso” criada por Cruz Cordeiro na revista *Phonoarte*, o músico Pixinguinha alcançou um *status* de “autêntico músico brasileiro”, possivelmente, porque nesse período a influência do jazz se fez muito mais presente colocando em verdadeiro risco, na concepção de alguns intelectuais como Lúcio Rangel, a autenticidade do samba e de outros gêneros nacionais.

Em uma análise minuciosa sobre a grande quantidade de artigos presente nessa publicação dedicada ao jazz, a pesquisadora Saraiva (2008) classificou os diferentes discursos sobre a presença desse gênero norte-americano no Brasil. O embate principal foi

feito entre o crítico José Sanz, defensor do “verdadeiro jazz” originário de New Orleans e Jorge Guinle favorável a várias formas do “jazz moderno”.

Em artigo intitulado *Gato por Lebre* publicado na primeira edição da revista de setembro de 1954, o crítico José Sanz esclarece em detalhes algumas características do jazz no Brasil. Numa perspectiva folclorista e na busca por um “jazz autêntico”, “puro”, Sanz determina que esse gênero é “privilégio do negro de New Orleans, sendo raríssimo o negro de outra região capaz de uma interpretação realmente boa do jazz” (Coleção Revista da Música Popular, 2006, p.61). Para o crítico além do jazz ser restrito à cidade de New Orleans, o gênero ainda teria que ser exclusivamente executado pelos negros desta cidade. Sua tentativa de inventar uma “tradição” para o jazz tinha como pano de fundo o descrédito ao jazz tocado nas “Jam Sessions”, apontado pelo crítico como um modismo feito para uma elite carioca que frequentava as boates da zona sul carioca. É possível que essa postura de Sanz ao categorizar o jazz de New Orleans como “verdadeiro” tinha como propósito a preservação da música popular brasileira, que até então já vinha sendo influenciado pelas diferentes formas do jazz.

Numa posição consensual a de Sanz estava o crítico Sérgio Porto, que apesar de ter escrito poucos artigos na revista, escreveu no de 1953 o livro *Pequena História do Jazz*. Em sua obra o “verdadeiro jazz” era o “dixeland” realizado por negros norte-americanos sulistas. Para o autor, essa forma de jazz ainda não havia sido tocada no Brasil, porque seria impossível que um estrangeiro conseguisse executá-lo apropriadamente (Saraiva, 2008, p. 90).

A intenção tanto de Sanz como de Porto era produzir uma crítica que contemplasse um modelo de jazz que não pudesse se tocar no Brasil, e assim, valorizar as diversas formas da música popular brasileira.

De outro lado havia os críticos Jorge Guinle e Sílvio Túlio, que escreveram vários artigos na *Revista da Música Popular* e possuíam discursos em defesa de um “jazz moderno”. As “Jam Sessions” que ocupavam cada vez mais o cenário noturno de Copacabana se baseavam nas formas modernas de jazz, e a tentativa, por parte desses dois críticos em defender essas práticas podia estar ligada ao significado simbólico que esse tipo de jazz tinha no Brasil, como um estilo associado à uma sofisticação musical.

O artigo denominado *Os fatores essenciais da música de jazz*, publicado na revista de dezembro de 1954, de autoria de Jorge Guinle, parecia um manifesto em defesa do jazz moderno. A tese do crítico se baseou em descrever as características técnico-musicais do jazz numa abordagem panorâmica da história do jazz, para depois identificar cada aspecto no jazz moderno, como uma maneira de provar sua hipótese de que as formas de jazz modernas eram verdadeiras, e desconstruir os argumentos de outros críticos como Sanz e Porto que consideravam não autêntico essa forma de jazz (Saraiva, 2008, p. 91).

A importância do debate na *Revista da Música Popular* sobre qual tipo de jazz que deveria ser tocado no Brasil tinha um desdobramento que atingia as transformações do samba, compreendido como gênero “autêntico” nacional. A possível descaracterização do samba ocasionado pela influência do jazz era de fato ameaçadora, e fez com que o compositor Ari Barroso, na edição de setembro de 1955, num artigo intitulado *Decadência* anunciasse o estado de crise que o gênero se encontrava (Saraiva, 2008, p. 87).

Através de dez tópicos, Ari Barroso chama a atenção para as causas nocivas que estavam prejudicando o samba. Entre eles, o uso de “acordes americanos” - que antes não havia e todos entendiam, e uma crítica às boates, que promoveram uma elitização dos novos espaços de música ao vivo e retirou o samba de seu espaço ideal, que seriam os cabarés e lugares sem dinheiro (Coleção Revista da Música Popular, 2006, p. 463). É possível inferir neste artigo como a divulgação do jazz incomodava o compositor preocupado com a autenticidade do samba. Ari Barroso fez parte de um grupo de músicos desse período denominado por Saraiva (2007) de “saudosistas”, que em contrapartida dos “modernos” buscavam criticar e desqualificar as transformações do samba ocasionadas pelo jazz.

2.4) Músicos

O processo de mediação feito por alguns músicos do período muitas vezes se concretizou através das próprias composições e arranjos. As relações entre o nacional/estrangeiro, tradição/modernidade, música comercial/não comercial podem ser investigado através de suas obras e em alguns raros depoimentos desses músicos.

Noel Rosa tem sido um dos agentes mediadores mais estudados no processo de consagração do samba em gênero nacional. Vianna (1995) define Noel como um “mediador transcultural”, pois sua mediação era realizada a partir do mercado. Suas composições deram um refinamento ao samba, tanto nas letras como na música, dessa forma produziu um samba mais compatível com o gosto das elites. Seu reconhecimento se estabelece em vários âmbitos, desde os sambistas do morro até os músicos eruditos.

Para Napolitano (2007, p. 25), a ação de sambistas “intelectualizados” de classe média como Noel, Ari Barroso, Orestes Barbosa, Nássara e Mário Lago se manifestou em duas categorias principais de preocupação que poderiam comprometer o processo de conversão do samba de manifestação étnica a símbolo “brasileiro”. A primeira era com a presença estrangeira do fox-trot norte-americano e o tango argentino na música brasileira acentuada com a consolidação do cinema sonoro no ano de 1932; a segunda, foi com a associação entre samba e malandragem, que de certo modo prejudicava uma ampliação do circuito de audiência do samba.

Ainda sobre a relação do elemento estrangeiro nas composições de Noel o pesquisador Rafael de José Menezes Bastos (1995) analisou a composição “Feitio de Oração” numa posição consensual a de Napolitano. Segundo análise de Bastos:

Note-se que não falta à postura Noelina a recusa aos estrangeirismos, seja à americanização - recorde-se que ele abominava Carmen Miranda, símbolo para ele de um desvio -, seja à “argentinização” - lembre-se que Noel detestava a “tanguização” do samba. Ao mesmo tempo que isto se dava, Noel nunca poderá, porém, ser caracterizado como um saudosista ou como um criador intencionalmente fechado em si mesmo. Muito pelo contrário, sua ideologia se delineia como nitidamente modernista, sob a recusa, no entanto, da colonização estrangeira e sob a postulação de uma brasilidade essencial, o que a “letra” que serve de epígrafe a este texto tão bem, aliás, deixa claro (Bastos, 1995).

A epígrafe usada no artigo de Bastos é um trecho da composição “Cinema falado”, também denominada de “Não tem tradução” de autoria Noel. A letra trata das transformações causadas pelo cinema falado no Brasil, que causou um desemprego imediato de músicos que trabalhavam no cinema mudo. A invasão de hábitos norte-americanos é contrastada com o enaltecimento da figura “brasileira” do malandro,

verdadeiro representante do “nacional” e que consegue contrapor a essa invasão estrangeira.

Numa análise técnico-musical da canção “Feitio de Oração”, o pesquisador Rafael dos Santos (2005, p. 16) mostra a presença de elementos do jazz na harmonia e de procedimentos do romantismo na melodia como cromatismos e suspensões. Santos esclarece que a estrutura melódica e harmônica da peça favorecem reharmonizações diversas, e essa característica da composição tem sido o motivo de tantas releituras contemporâneas. Talvez seja essa a inovação principal que “Feitio de Oração” possui quando o pesquisador afirma que “contribuiu para a criação de novos padrões na música popular brasileira” (Santos, 2005, p. 1). Pode-se inferir, com base na análise de Santos, que o sambista da Vila depurou e incorporou o elemento estrangeiro em seu estilo, construindo uma nova síntese identificada como expressão de um samba com características brasileiras.

A letra de “Feitio de Oração” parece apontar para o mesmo caminho de um samba com aspectos inovadores. Fenerick (2005, p. 250) analisa que a temática dessa canção representa alguns pontos importantes presentes na obra de Noel, como não definir geograficamente um lugar de autenticidade para o samba verificado no verso “o samba não vem nem do morro nem da cidade”, e compreendê-lo como uma criação musical individual do “coração”. Sobre o mesmo assunto Valter Kraushe (1983) esclarece que o “ser” brasileiro para Noel é nacional, na letra de seu samba “Feitio de Oração” diz que o samba nasce do coração, como uma metáfora do desenraizamento local do gênero.

Nas análises feitas pelos pesquisadores citados percebe-se que os sambas de Noel podem ser entendidos como uma síntese feita a partir de uma nova maneira de articulação entre a noção de tradição (autenticidade) e de modernidade (sofisticação). Bastos esclarece de maneira clara essa relação em Noel:

Noel talvez seja o primeiro burguês a no cenário musical do país fluir entre o “morro” e a “cidade”, desta maneira vindo a constituir um dos nexos mais centrais da “música popular” brasileira: a busca simultaneamente da “autenticidade” mais enraizada e do “cultivo” mais sofisticado, numa cápsula a paradigmática direção da cultura da pobreza, encontro messiânico sinalizador da independência da sociedade (“povo”) perante o estado (“governo”) (Bastos, 1995, p. 6).

Noel parece dar outro significado à ideia de tradição, deslocada de um lugar onde se fazia o “samba autêntico”, identificado por Vagalume, Orestes Barbosa entre outros críticos e sambistas do período como os morros cariocas. Sua noção se concentra na modernidade da cidade e na música como produto de uma nascente indústria cultural, como apontada por Napolitano “a geração de Noel assumia de uma vez por todas um circuito massivo como lugar de divulgação da música popular: o rádio” (Napolitano, 2007, p.25) E, dessa forma, vai promover a estilização de uma samba “mais consensual” que possa atender os gostos de diversos segmentos sociais e possa ser reconhecido como símbolo nacional (Zan, 1996, p. 61).

Se, por um lado, os sambas de Noel apontavam para uma estilização do gênero que se afinava com uma indústria cultural que se constituía, por outro lado, a “roupagem” do repertório da música popular brasileira também teria que atender essas novas demandas. Nesse caso, outros importantes agentes que fizeram a mediação entre os sambas do morro e o mercado foram os arranjadores. Inseridos numa estrutura comercial das rádios e indústria fonográfica, contribuíram para mudanças estético-musicais na música popular brasileira (Aragão, 2000).

O pesquisador Paulo Aragão observa que a atuação dos arranjadores no período foi importante para a concepção de uma linguagem brasileira híbrida de arranjo, tendo como possíveis causas a necessidade de expansão da música popular, os interesses mercadológicos e uma valorização do “sentimento brasileiro”. Para o autor, a “legitimação de certas características como “tipicamente brasileiras” ocorreu de forma paulatina, em um cenário no qual diversas noções de brasilidade estavam em jogo” (Aragão, 2001, p. 110).

Na sua análise dos arranjos de Pixinguinha, o autor enfatiza que a fusão entre elementos oriundos do jazz com elementos das composições de música popular brasileira e da música erudita criou uma linguagem híbrida do arranjo, que funcionou como uma pré-condição para a aceitação comercial da música popular brasileira no período.

Para Aragão (2001, p. 34), num contexto onde o repertório popular aparece como fonte de brasilidade e sujeito a transformações que o viabilize comercialmente, sua formatação pelo arranjador não implicou em padronização absoluta e estagnação, pelo

contrário, criou-se uma grande variedade de vertentes e caminhos trilhados na elaboração dos acompanhamentos das canções.

Uma figura de destaque do período é o músico Radamés Gnattali, que teve importância fundamental na “modernização” da linguagem da música popular urbana, e que influenciou diretamente na formação dos estilos de alguns instrumentistas que atuaram ao seu lado como José Menezes.

Nos anos 30, devido a dificuldades financeiras, Gnattali desistiu da carreira de pianista de concerto e começa a trabalhar no mercado de música popular. Tocou nas orquestras de Romeu Silva e Simon Bountman, em bailes de carnaval, operetas e rádios. A partir do contato com os pianeiros³¹ da época como Carolina Cardoso de Menezes, Costinha e Nonô na casa Vieira Machado, teve a oportunidade de iniciar sua aptidão como arranjador, pois foi contratado para transcrever para partitura as composições de música popular para registro (Barbosa, Devos, 1985, p. 31).

Em 1933, atuou como pianista e revezou com Pixinguinha como arranjador na Orquestra Típica Victor, Orquestra Victor Brasileira, Velha guarda e Diabos do Céu. Nessas orquestras, Pixinguinha fazia os arranjos carnavalescos, enquanto ele e outros maestros arranjavam músicas românticas (Barbosa, Devos, 1985, p. 35).

A grande variedade de instrumentação dessas orquestras como cordas, madeiras, metais, violão, acordeom, bateria e instrumentos de percussão funcionaram como um laboratório para Gnattali, que atuava como compositor, pianista e arranjador e experimentava diferentes timbres e fundia linguagens musicais diversas.

Braga (2002, p. 107) analisa alguns quesitos verificados nos desempenhos de arranjadores da época, como possuir uma grande vivência de instrumentista nos gêneros populares, o que levaria a ter um conhecimento seguro dos ritmos e instrumentações típicas. O arranjador poderia interferir no material original, sugerir modulações, acrescentar ou retirar compassos das músicas.

Aragão chegou a conclusões similares em relação a alguns desses pontos citados por Braga, pois verificou nos arranjos de Pixinguinha procedimentos recorrentes de

³¹ Pianeiros eram os pianistas que tocavam o repertório da música popular, e que não possuíam uma formação formal de música.

inovações harmônicas e de instrumentação. Braga, por sua vez, cita que Radamés considerava o trabalho de arranjador uma tarefa de composição musical, no sentido rígido do termo, quando principalmente ele precisava influir na harmonização da peça. O arranjo mudava tudo o que se poderia esperar de uma peça musical, para o bem e para o mal (Radamés *apud* Braga 2002, p. 108).

O discurso vigente na época, disseminado nos meios de comunicação por intelectuais, jornalistas, radialistas, empresários de gravadoras e alguns músicos eruditos e populares sobre a necessidade de uma suposta apresentação e formatação da música popular brasileira começa a ter respaldo em Radamés Gnattali com a sua nova forma de orquestrar. Até 1930, o acompanhamento das canções e da música instrumental brasileira tinha o predomínio de grupos regionais, apesar de ter existido iniciativas fragmentadas de outros tipos de instrumentação como da banda de Anacleto de Medeiros.

A partir do momento que a música americana começa a penetrar no mercado brasileiro com mais intensidade, (Mello, Severiano, 2002) ela se torna uma influência importante para a música popular brasileira, principalmente em relação às suas técnicas de instrumentação. O repertório brasileiro possuía grande valor composicional, porém era motivo de críticas por não ser apresentado dignamente. Segundo vozes participativas de uma cultura massiva nascente havia uma necessidade de adequação da “nossa música” ao “modelo” da música popular americana, numa possível tentativa de se compatibilizar com as referências musicais de alguns setores médios e de elites. Foi nesse longo processo de diálogo e negociação que Gnattali criou uma nova concepção de arranjo na música popular.³²

Uma das primeiras iniciativas de transformação no acompanhamento da música popular brasileira surgiu quando Orlando Silva, reconhecido como o “cantor das multidões,” perguntou para Radamés se era possível fazer um disco de samba-canção com cordas. Com aprovação do maestro, fizeram um disco com acompanhamento de violinos nas músicas românticas e metais nos sambas (Barbosa, Devos, 1985, p. 36).

³² Aragão (2000, p.23) situa os arranjos orquestrais de Radamés (estética do excesso) numa extremidade contrária ao acompanhamento de regional (estética da simplicidade). Os arranjos de Pixinguinha aparecem como um intermediário entre esses dois pólos.

Numa audição da música “Meu consolo é você”³³, datada de 1938, e interpretada por Orlando Silva com acompanhamento da orquestra Victor Brasileira, já se verifica uma tendência dos metais em exercer uma função rítmica no acompanhamento, principalmente no interlúdio instrumental da música. Esse modo de orquestrar de Radamés já sinalizava algumas ideias que iriam ser amadurecidas.

Em 1938, Radamés, como músico contratado da Rádio Nacional resolve adaptar, por sugestão do baterista da rádio Luciano Perrone, o ritmo dos instrumentos de percussão para os acompanhamentos harmônicos e melódicos. Foi numa composição do próprio Perrone, intitulada “Ritmo de samba na cidade”, que o maestro desenvolveu essa nova concepção (Barbosa, Devos, 1985 p. 45).

Essa nova técnica foi sedimentada na segunda parte da gravação de “Aquarela do Brasil”, interpretada por Francisco Alves no ano de 1939. O maestro orquestrou a introdução original de Ari Barroso com cinco saxofones num bloco harmônico-melódico com rítmico sincopado.

Com o desenvolvimento da linguagem dos arranjos, Radamés foi criticado por alguns que julgavam sua orquestração com excessivo sabor jazzístico. Para esse assunto, o maestro era enfático:

Sobre a questão da orquestração: se existe uma música brasileira não é por causa de um timbre dentro da orquestra, que ela vai deixar de existir. Tem gente que acha que se a gente coloca um saxofone na orquestração a música vira jazz. Jazz é uma música que pode ser tocada por qualquer instrumento. Se um timbre descaracteriza a MPB, então a MPB não existe (Radamés *apud* Didier, 1996, p. 53).

Muitas vezes esse tipo crítica provinha de pessoas dos meios de comunicação que almejavam uma música nacional, “autêntica”. É interessante perceber que muitas dessas vozes, que desferiam esse tipo de comentários como Cruz Cordeiro e Almirante contribuíram a favor de uma “nova” roupagem para música popular urbana. Muitas dessas críticas associavam o jazz a timbres de instrumentos como saxofone, e menosprezavam, ou desconheciam, que as técnicas para orquestração dos arranjos de Radamés eram muito

³³ Disponível <www.ims.com.br>. Acesso em: 10 nov. 2007.

próximas das orquestrações de jazz do que da música erudita. O maestro reconhecia que no seu aprendizado de arranjador foi de fundamental importância estudar as orquestrações americanas do arranjador paulista Galvão, que atuava em rádios em São Paulo e que tinha estudado arranjo nos EUA . A pedido de Mister Evans, representante da RCA Victor no Brasil, Gnattali organizou uma orquestra grande com a função de escrever arranjos na linha de um jazz sinfônico (Barbosa, Devos, 1985, p. 35).

Apesar da reconhecida influência do jazz, Gnattali foi um dos primeiros a retirar o “sabor das formações americanas” das orquestrações em voga no Brasil. A saída vislumbrada pelo maestro foi utilizar uma base mais “brasileira” para as orquestras incluindo instrumentos como pandeiro, violão, cavaquinho e bandolim (Braga, 2002, p. 110).

Essa iniciativa pioneira ocorreu na Rádio Nacional através da criação da *Orquestra Brasileira*, idealizada pelo maestro. A orquestra, que também era integrada por um grupo regional, se apresentava no programa *Um Milhão de Melodias* possuindo em seu repertório um misto de músicas importadas e nacionais.

Percebe-se que o maestro orientava-se por referências nacionalistas e encontrou soluções inovadoras. Um dos seus objetivos era dar à música brasileira um tratamento orquestral semelhante ao presente nos gêneros estrangeiros. A princípio, a orquestra tinha como proposta tocar música popular de qualquer tipo e país, porém centrada numa formação ligada às fontes de nossa tradição musical. Dentre seus músicos estava Zé Menezes, Garoto e Bola 7, e a versatilidade dos três músicos permitia que Gnattali experimentasse diferentes combinações entre instrumentos de corda como violão, cavaquinho e bandolim (Moreira, Saroldi, 1984, p. 30).

A *Orquestra Brasileira* seria um lugar de confluência entre a música brasileira (choro, samba-canção, samba instrumental) e as músicas importadas, entre elas, o jazz. O maestro, como centralizador deste processo, exerceu uma influência marcante sobre os músicos que tiveram um maior contato com ele.

Uma das grandes inovações de Gnattali, no que diz respeito à produção de repertório e a uma exploração técnica mais ampla de instrumentos com pouca tradição escrita, foi a formação, em 1949, do *Quarteto Continental*, também chamado *Quarteto*

Radamés Gnattali (que após algum tempo tornou-se *Quinteto* e eventualmente *Sexteto*). Foi um conjunto formado por grandes músicos da Rádio Nacional que, além do próprio maestro, contava ainda com Menezes na guitarra elétrica, Luciano Perrone na bateria, Pedro Vidal no contrabaixo e, posteriormente, Chiquinho do Acordeom no acordeom. Outra atividade pioneira de Gnattali foi compor e apresentar um concerto para guitarra elétrica e orquestra intitulado “Concerto Carioca nº 1”, no qual Menezes atuou tanto na apresentação ao vivo como na gravação (Barbosa, Devos, 1985 p. 63).

A trajetória musical de Gnattali é muito peculiar no sentido de atuar tanto no campo da música erudita, como também na música popular. Na dissertação de mestrado de Maurício Teixeira (2001, p. 102), a figura do maestro é analisada como um agente de mediação sonoro-musical entre algumas ideias do projeto modernista marioandradiano e a indústria cultural, sendo que, como Pixinguinha, suas atividades como arranjador só podem ser compreendidas no contexto da fonografia e da internacionalização das sonoridades e dos gostos.

A carreira do maestro permite que ele seja apontado tanto como um compositor erudito da segunda geração nacionalista como Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, como também, um dos principais arranjadores e instrumentistas da Rádio Nacional. Sua posição “esquiva” com o projeto nacional musical se deve ao seu grande envolvimento com a música comercial, pois estava no centro do processo de mercantilização e internacionalização da música popular no Brasil.

Teixeira (2001, p. 94) descreve que essa posição de Radamés permitiu que procedimentos modernistas fossem utilizados nas orquestrações de canções populares e sua prática de arranjo fosse levada para a sala de concerto.

Num de seus poucos escritos sobre a música comercial da época, Mário de Andrade descreve a influência de algumas técnicas da música americana como a orquestração jazzística em compositores eruditos como Ravel e Hindemith e o único compositor brasileiro citado é Radamés Gnattali que como “todos, sofreu a influência do orquestralismo americano” (Andrade *apud* Teixeira, 2001, p. 96). Essa é uma das poucas citações do maestro nos textos sobre música industrializada de Andrade, que mesmo

negligenciado os “ruídos da cidade” reconhece a vitalidade criativa do maestro como um músico “erudito”.

Percebe-se que Gnattali ocupava um lugar importante como tradutor de algumas ideias nacionalistas no meio artístico da Rádio Nacional. O desenvolvimento de uma linguagem orquestral para o repertório da música popular brasileira, tendo como referência a música americana, foi viabilizado em consonância com o pensamento de outros mediadores como Almirante e Cruz Cordeiro, que reinventavam no universo popular fragmentos de um projeto hegemônico. A criação da *Orquestra Brasileira* com uma instrumentação “nacionalista” pode ser considerada como um contraste à cópia das orquestras americanas. É possível verificar a influência do jazz em seus arranjos, porém redefinido tanto no uso da instrumentação como na adaptação para os ritmos brasileiros.

Numa análise dos discursos sobre a relação da incorporação de elementos do jazz nos samba na década de 50, embasada em uma série de entrevistas publicadas na revista *Paratodos*, Saraiva (2007, p. 53) reconheceu um grupo de músicos³⁴ que possuíam a mesma posição a favor de algumas influências modernizadoras no samba. Para esse grupo, a música popular brasileira foi transformada por diversas influências estrangeiras, ao longo de sua história, sendo que o ritmo, na opinião de Radamés, era o único elemento que deveria ser preservado sem modificações (Saraiva, 2007, p. 54). Entre os elementos que forneciam uma modernização, ou sofisticação, do samba sem descaracterizá-lo estavam as dissonâncias nas harmonias e o uso de diferentes e novas instrumentações nos arranjos. Saraiva (2007, p. 56) ainda compara os argumentos dos defensores da “modernização” do samba com os argumentos de Jorge Guinle e Silvio Túlio que eram a favor do “jazz moderno”, e aponta para uma convergência dos dois grupos a favor das misturas entre samba e jazz.

A influência dos elementos estrangeiros tanto da música erudita como do jazz em alguns músicos brasileiros e a incorporação desses elementos em gêneros como o samba e o choro resultava muitas vezes numa sofisticação das obras. Outro músico que reinventou a maneira de se compor e tocar violão a partir da influência estrangeira foi o violonista Aníbal Augusto Sardinha, conhecido como Garoto.

³⁴ Consultar o item “Uma versão brasileira: Do violão à guitarra elétrica” da pesquisa.

Garoto nasceu em São Paulo em 1915, no bairro da Vila Economizadora. Filho de imigrantes portugueses, começou a trabalhar como ajudante de uma loja de instrumentos musicais no bairro do Brás aos onze anos de idade. Conviveu desde pequeno com a música em casa e no trabalho, pois seu irmão Batista e seu pai tocavam banjo, guitarra portuguesa e violão.

Sua carreira artística iniciou-se em 1927 acompanhando o músico Paraguassu, primeiro cantor a fazer sucesso sem sair de São Paulo. Em 1930, excursionou pelo interior de São Paulo junto com o músico Aimoré, e no ano seguinte ingressou como músico contratado na Rádio Educadora de São Paulo. Nesse mesmo período participou do *Grande Concurso de Música Brasileira*, realizado pela rádio Educadora e o jornal *A Gazeta* numa iniciativa de valorização da música brasileira. Em uma das cartas enviadas ao jornal sobre o concurso, é possível verificar como a questão da música estrangeira no rádio era criticada por alguns setores da sociedade:

[...] É simplesmente grandiosa a acção benéfica desse jornal, com respeito às músicas nacionaes, e creia que, até hoje, vivemos na mais completa obscuridade cultivando somente peças alheias, isto é, obras estrangeiras, tangos argentinos e fox-trots (*A Gazeta*, 03/1931 *apud* Antônio, Pereira, 1982, p. 17).

O mercado de trabalho para o músico na cidade de São Paulo nessa época se distribuía entre o rádio, que apesar de contratar os músicos pagava um salário modesto, cafés, circos, reuniões em casas de família, cinemas e teatros. O músico conseguia acumular um capital expressivo quando fazia temporada de shows. Para Garoto essa melhor oportunidade surgiu em 1939, quando viajou para os Estados Unidos durante oito meses com o conjunto *Bando da Lua* para acompanhar Carmem Miranda.

Nessa viagem o músico conviveu e tocou informalmente com alguns músicos de jazz, como o pianista Art Tatum e Duke Ellington, que assistiram Garoto se apresentar com Carmem Miranda (Antônio, Pereira, 1982, p. 33).

Em 1940, o cenário jazzístico americano era formado por orquestras de jazz (big bands) como de Woody Herman e Billy Eckstine, mas também pelos pequenos grupos de

bebop, que despontavam através de Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell entre outros (Gridley, 1988, p. 143).

Carmem Miranda e o grupo *Bando da Lua* se apresentaram bastante tempo na cidade de Nova Iorque em lugares como feiras e exposições, teatros e nas boates mais badaladas. Chegaram também a fazer parte do filme *Serenata Tropical* de Irving Cummings. Existe uma grande possibilidade de Garoto ter tido contato com guitarristas de jazz como Charlie Christian e Billy Bauer que circulavam na cidade nessa época.

Alguns depoimentos de Garoto sobre essa viagem evidenciam um certo deslumbramento pela cultura americana:

[...] Que prazer, acharmo-nos entre patrícios...Estava maravilhado com as possibilidades que a América oferecia para o artista: Formidável!, Tudo é grandioso. Desde os estúdios até as orquestras (...)Microfones em quantidade, estive no Paramount senti-me pequenino quando entrei ali. O gênio norte americano é monumental. Em tudo se vê a grandiosidade [...] (Cine Rádio Jornal, 25/07/1942 *apud* Antônio, Pereira, 1982 pp. 34-36).

Para atenuar suas saudades do Brasil, o músico tocava canções americanas em ritmos nacionais:

[...] Você não pode calcular a saudade que eu senti desta cidade maravilhosa. Na terra do pragmatismo, o período do Carnaval passa-se com todos no batente...Unicamente, para matar o tempo, amainar saudades, passava as música de lá para nosso ritmo [...] (Cine Rádio Jornal, 25/07/1942 *apud* Antônio, Pereira, 1982, p. 35).

Esse processo aparentemente ingênuo de abraçar o repertório americano foi identificado por Saraiva como recorrente na música popular brasileira dos anos 50. Os críticos que aprovavam esse procedimento usavam a denominação “amigação”, principalmente, entre o samba e o jazz, na tentativa de apropriar um significado simbólico de sofisticação e modernização que o gênero americano representava. Havia também alguns críticos, que preocupados com a descaracterização do samba criticavam a iniciativa e

denominavam a prática de coexistência, numa tentativa de “preservar” as características “autênticas” do samba.

Saraiva esclarece ainda que existia a prática contrária, de tocar o samba como se fosse jazz, mas tal procedimento não tinha uma ampla aceitação. Segundo sua análise:

Se tocar samba “jazziticamente”, por um lado, não era vista com bons olhos, tocar “sambisticamente” o jazz e outros tipos de música, por outro, era bastante tolerado e até exaltado, como no disco de Waldir Calmon (Saraiva, 2008, p. 91).

A viagem de Carmem Miranda com *Bando da Lua* para os Estados Unidos aconteceu num momento em que o samba já vinha sendo reconhecido como símbolo nacional e seguia rumo a sua internacionalização e “provaria sua brasilidade, sua singularidade como contribuição aos acordes da sinfonia mundial” (Fenerick, 2002, p. 78).

Sobre esse período, Fenerick argumenta que, devido a grande presença da música americana no Brasil, talvez com penetração mais intensa do que nos anos anteriores, o músico brasileiro se encontrou numa relação de admiração e desprezo pela música americana, pois o samba, para alguns músicos, poderia ser “um dos principais elementos do sonho de conquista do mundo, de projeção internacional do Brasil” (Fenerick, 2002, p. 65).

De volta ao Brasil, o músico se fixou no Rio atuando na rádio Mayrink Veiga, e em 1942, foi contratado pela Rádio Nacional. Garoto faleceu prematuramente em 1955, e em sua curta vida desenvolveu um estilo construído sob uma educação formal de violão, pois estudou violão erudito e cursou o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Durante sua atuação nos meios de comunicação da época promoveu sínteses entre música regional, choro, jazz e música erudita (impressionismo), influenciando novas correntes musicais como a bossa nova. É citado por Carlos Lyra como um dos protagonistas na formação da música moderna brasileira, inclusive na maneira diferente de tocar samba, aproveitada por João Gilberto (Antônio, Pereira, 1982, p. 72).

Zé Menezes é enfático ao analisar, como tantos músicos, críticos e pesquisadores o impacto que Garoto imprimiu ao violão brasileiro:

[...] O violão era um antes do Garoto. Eu não vou dizer do Zé Menezes porque seria cabotinismo meu, mas eu também participei dessa inovação, mas o principal foi realmente o Garoto... Depois dos anos 50 que eu conheci o Garoto, comecei a entrar em outra coisa de harmonia, começamos a fazer negócio mais contrapontado, aí foi despertando outras coisas, fui ouvindo o Laurindo também, as coisas bem feitas do Laurindo de Almeida, tudo diferente, aquele violão diferente do Dilermando, do João Pernambuco, então o violão dali dos anos 50 pra cá quem puxou a fila foi o Garoto, na transformação, inclusive de prestigiar o instrumento, primeiro como sendo um instrumento necessário na big band, como base, e depois prestigiando como liderança, o violão o bandolim, o instrumento nosso passou a liderar, e eu me espelhei nessa coisa, carreguei a bandeira, e estou carregando [...] ³⁵

Tal inovação se refere, principalmente, ao modo de harmonizar do músico, que desenvolveu novas maneiras de montar os acordes no violão com intervalos de quartas e segundas (clusters), mais próximos dos acordes do piano, resultado da convivência bem próxima a Radamés. Outro ponto de inovação foi em relações as progressões harmônicas, pelo fato de inserir estruturas de modulações em tons mais distantes (Vicente, 2010).

3) Dados biográficos

3.1) Infância

Zé Menezes nasceu em 1921 na cidade de Jardim, Cariri, localizada na Serra de Araripe, distante por volta de 600 km de Fortaleza. Em suas memórias da infância descreve a cidade como dividida em duas ruas, a do alto, perto da Matriz, habitada por pessoas de melhor condição financeira e a rua da baixa formada por pessoas mais humildes. Perto da praça da Matriz havia a sede da banda municipal, que quando soava o gongo ele ouvia da sua casa, na rua da baixa, e saía correndo para o ensaio da banda - era sempre o primeiro a chegar e o último a sair.

³⁵ Entrevista com Zé Menezes realizada em 21 nov. 2007.

Seu primo Wellington, que tocava saxofone, resolveu montar um conjunto e convidou Menezes para tocar cavaquinho. Numa foto mostrada pelo músico, sua figura destoa do resto do conjunto devido a sua pouca idade e tamanho. A instrumentação do grupo é muito curiosa, formada por saxofone soprano, violão, cavaquinho, banjo, prato e bumbo, numa mistura entre conjunto regional e banda sinfônica. O repertório incluía choro, maxixe, valsa, polca entre outros gêneros. Com esse mesmo conjunto acompanhava filmes no tempo do cinema mudo em Juazeiro, e o instrumentista dormia, de vez em quando, no intervalo das vinhetas musicais.

Aos quatorze anos foi até a banda de Juazeiro com a intenção de aprimorar seus conhecimentos musicais, tendo aulas de requinta, teoria e solfejo com o maestro Arlindo Cruz. Junto ao aprendizado mais “formal” continuou a tocar violão, com um repertório de músicas como “Abismos de Rosas”, mais tarde aprendeu o repertório de João Pernambuco e foi adaptando sozinho as melodias para outros instrumentos como bandolim e cavaquinho. A sua vida humilde vivida no interior do Ceará fez com que o músico se esforçasse e aproveitasse qualquer oportunidade com imensa dedicação, peculiaridade que o acompanhará durante sua vida inteira como músico.

3.2) Quem trabalha tem razão - Do sertão à cidade grande e inserção no mercado de trabalho

Em 1938, Zé Menezes se fixa em Fortaleza e começa a se apresentar na PRE-9, uma rádio privada de pequeno porte. Tocava violão, banjo e violão tenor numa pequena orquestra de três trompetes, três trombones, três saxofones e piano, lugar que aprendeu a ler cifras com o pianista Mozar Brandão.

Foi nessa época que o músico tomou contato com a música norte-americana, pois havia apresentações na cidade de orquestras de jazz devido à criação de uma base naval americana que funcionou entre os anos de 1939 e 1945³⁶ na capital cearense, em virtude da segunda guerra mundial. O músico assistiu na praça da cidade shows das

³⁶Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=676948>>. Acesso em: 16 jun. 2010.

orquestras de Benny Goodman e Glenn Miller, e possivelmente, teve contato com guitarristas como Charlie Christian, que ficou internacionalmente conhecido através de seus improvisos na orquestra de Goodman. Menezes afirmou que em Fortaleza havia uma influência muito grande da música americana, pois os arranjos para as orquestras do rádio eram todos tocados a partir de edições vindas dos Estados Unidos, uma vez que os bons arranjadores do Rio de Janeiro e São Paulo não tinham seus arranjos editados.

Essa passagem da biografia de Menezes é fundamental, pois houve um enorme choque cultural do músico que saiu do sertão do Cariri, de um meio sócio-cultural ainda carregado de tradicionalismos, e encontrou em Fortaleza uma sociedade mais metropolitana. Seu deslumbramento com a cidade é percebido em vários níveis, desde o campo profissional, que o músico reconhecia como uma via de amplas oportunidades, como também na possibilidade de absorção de conhecimento com os músicos mais experientes.

No ano de 1942, Orlando Silva e César Ladeira viajaram para a capital do Ceará com o objetivo de inaugurar a Rádio Clube de Fortaleza. Menezes foi apresentado ao radialista, que ouviu o músico tocar violão tenor. Entusiasmado com o talento do instrumentista, Ladeira convidou-o para ir trabalhar no Rio na rádio Mayrink Veiga no lugar de Garoto, pois o músico tinha saído desta rádio para integrar o *cast* da Rádio Nacional.

Com sua mudança para o Rio de Janeiro, o instrumentista começou a atuar na rádio Mayrink Veiga como diretor de um grupo regional. Os músicos que o acompanhavam eram o clarinetista e saxofonista Luís Americano, o bandolinista Luperce Miranda, os violonistas Tutti, que é apontado por alguns estudiosos com um dos primeiros violonistas a utilizar o violão de sete cordas, Romualdo Miranda e Laurindo de Almeida, e o percussionista João da Baiana.

Nessa época, o meio artístico carioca de atuação do músico profissional era constituído pelo rádio, gravadoras, casas noturnas, teatros e cassinos. Havia ainda os espaços da boemia frequentados por jornalistas, radialistas, intelectuais, malandros e alguns

músicos, que era os cafés e os restaurantes localizados, em sua maioria, no centro do Rio de Janeiro.

Nestor de Holanda (1969) trata desse importante reduto de boemia mostrando como era a convivência de vários setores da sociedade nesse espaço. Grande parte dos músicos que frequentavam o café eram compositores, o que contribuiu para transformar esse lugar num importante ponto para o comércio de composições de música popular no Rio de Janeiro.

Apesar de ter sido vizinho de Pixinguinha, não chegou a tocar com o músico, pois pertencia a um grupo musical diferente formado por Radamés e Garoto. Segundo Menezes, o grupo da Rádio Nacional era a “elite” musical, possivelmente pela atuação em orquestras. As justificativas encontradas pelo instrumentista da falta de sua convivência com os profissionais do meio de comunicação se deve à disciplina que ele se impunha para seu trabalho na rádio, pois em qualquer horário livre que tinha, se dedicava a aprimorar suas habilidades como instrumentista.

Menezes incorporou a disciplina de trabalho e se concebia como um assalariado de carreira estável, provavelmente uma exceção na época entre tantos músicos amadores. Pode-se dizer que o músico estava compatibilizado com o mercado de trabalho devido a sua necessidade de profissionalização. Sua convivência diária na Rádio Nacional fez com que tomasse contato com Almirante, importante radialista, que traduzia à sua maneira, aspectos da ideologia nacionalista na música popular brasileira através do rádio. O maestro Radamés Gnattali foi uma influência fundamental na carreira de Menezes, e contribuiu para transformações no acompanhamento da música popular brasileira através de seus arranjos orquestrais, sua trajetória musical foi formada pela vivência nas esferas eruditas e populares o que resultou numa produção musical extensa e com intersecção entre os campos da música erudita e popular.

Em 1947, Garoto convidou Menezes para formar um duo para se apresentar no programa *Som das Violas* na Rádio Nacional. Os dois instrumentistas se revezavam no banjo, bandolim, guitarra, viola e violão.

Nesse período, Menezes foi contratado do cassino Quitandinha, localizado na cidade de Petrópolis, onde tocava com o grupo de show dançante *Os Milionários do Ritmo*, esse espaço fazia parte da mesma rede do cassino da Urca. Nesse grupo tocava violão tenor, que tinha como função executar os acompanhamentos, dobrar as melodias dos temas, e também improvisar. Não chegou a tocar guitarra nas orquestras dos cassinos, pois os guitarristas eram Garoto e Laurindo de Almeida. O repertório tocado na rádio como nos cassinos era predominantemente de músicas estrangeiras, principalmente música americana.

Atuou ainda na criação da *Orquestra Brasileira*, concebida por Radamés. A orquestra, que também era integrada por um grupo regional, se apresentava no programa *Um Milhão de Melodias*, possuindo em seu repertório um misto de músicas importadas e nacionais. Na orquestra participavam três instrumentistas de cordas dedilhadas que eram Garoto, Zé Menezes e Bola Sete, e se revezavam de acordo com a instrumentação dos arranjos exigidos pelo maestro.

Em 1949, Radamés Gnattali concebeu o *Quarteto Continental*, um conjunto formado por grandes músicos da Rádio Nacional que, além do próprio maestro, contava ainda com Menezes na guitarra elétrica, Luciano Perrone na bateria, Pedro Vidal no contrabaixo e, posteriormente, Chiquinho do Acordeom no acordeom. Com o sexteto fizeram uma turnê de shows pela Europa em 1959, o que motivou o lançamento do disco *Radamés na Europa com seu Sexteto* – EMI Music, 1960.

Em 1954, Zé Menezes grava seu primeiro disco autoral pela Sinter, um disco de violão solo com oito músicas, sendo uma parcela maior de músicas importadas. Segundo o músico, esse disco surgiu ocasionalmente devido ao fato de ter sido convidado para testar novos microfones comprados pelo estúdio, por essa razão os arranjos de violão foram feitos de maneira improvisada. Numa breve apreciação do disco é possível perceber o alto nível da técnica e sonoridade violonística de Menezes, talvez essa qualidade tenha norteado a decisão de Gnattali em escolher o músico para gravar seu “Concertino nº 3” para violão e orquestra, que foi composto no ano de 1957. A técnica apurada de Menezes mostra uma proximidade com o violão erudito, que pode ter sido uma importante referência estética na

sua maneira de executar as faixas do disco³⁷. O equilíbrio de sua sonoridade permite que o músico se utilize de uma gama muito variada de dinâmicas. A sua vivência como músico popular aparece no choro “Mafuá”, que é um rearranjo da composição do violonista Armando Neves. Um dos aspectos que mais se destaca nessa interpretação é o balanço e precisão do ritmo, resultado direto de sua experiência com os grupos regionais que participou.

A valsa “A Voz do Violão”, de Francisco Alves e Horácio Campos, é uma arranjo em versão instrumental dessa canção. Esse procedimento de arranjos instrumentais de canções tocadas no formato solo no instrumento se encontra também na história da guitarra do jazz. Nessa faixa sua interpretação possui uma grande variação de dinâmicas de volume, intensidade e andamento. Pode-se dizer que esse disco de Menezes parece equilibrar uma ambição³⁸, com muita vocação, de Menezes, em tocar o repertório da música popular brasileira com um refinamento proveniente da técnica do violão erudito.

No final dos anos 50, o músico tocou em várias boates, atuando por quatro anos na boate Casablanca na praia vermelha. O grupo era formado pelo pianista Bené Nunes, Abel Ferreira na clarineta e no saxofone, Barriquinha no trompete, além de bateria, contrabaixo, pandeiro e crooner, com um repertório dançante. O instrumento principal que Menezes tocava nesse grupo era a guitarra elétrica.

Menezes foi contratado da rádio Nacional até o final dos anos 50, sendo que a partir de 1960 é admitido como músico de orquestra e arranjador da RCA Victor.

³⁷ As faixas comentadas estão disponíveis em: <<http://vcfz.blogspot.com/2007/03/63-jos-menezes-e-francisco-arajo.html>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

³⁸ Termos emprestados da pesquisa de Cacá Machado (2007) sobre o compositor Ernesto Nazareth.

3.3) A experiência do grupo *Velhinhos Transviados*³⁹

Uma das primeiras experiências do músico como arranjador de grande orquestra foi na RCA Victor, num disco para o qual convidou Gnattali para ser regente. Esse trabalho não teve muita repercussão, o que o levou para criação de um grupo de que se viabilizasse comercialmente denominado *Velhinhos Transviados*.

A partir de 1961 Menezes gravou pela Musidisc três discos de música instrumental com o grupo *7 Velhinhos*⁴⁰, que possui algumas semelhanças com o conjunto que se formou depois. Concebido pelo produtor Nilo Sérgio, o grupo era formado por grandes músicos como Vidal no contrabaixo e Chiquinho do Acordeom, que faziam parte do *Radamés Sexteto*, e tinha também outros instrumentistas de destaque como Abel Ferreira no clarinete e arranjos do maestro Carioca. É provável que o nome do grupo seja uma paródia com o título da comédia teatral “Os 7 Gatinhos” escrita no ano de 1958 por Nelson Rodrigues.

Em dois discos do grupo denominados *7 Velhinhos* e *Bossa Nova* o repertório é formado por sucessos da música popular brasileira da época como “Garota de Ipanema”, “Arrastão”, “Naná” e “Influência do Jazz” com algumas canções de outras épocas como “Fascinação” e “Valsa da despedida”. Há duas músicas que parecem estar fora da unidade do repertório que são a estrangeira “Charmaine” e a música “Brotinho Bossa Nova”.

A concepção de arranjos dos *7 Velhinhos* priorizava a interpretação e individualidade de cada músico, e em diversas faixas alguns trechos das melodias são tocados apenas por um instrumento com acompanhamento. A intenção do grupo, de acordo com depoimento de Menezes, foi formar um “conjunto meio antigo com algo moderno”⁴¹. A escolha de alguns instrumentos como banjo e a linha de baixo feita por uma tuba apontam para uma sonoridade mais “antiga”, porém, a modernidade aparece nos arranjos,

³⁹ Uma análise mais aprofundada do grupo está no item “Uma amostra da guitarra elétrica no grupo *Velhinhos Transviados*”

⁴⁰ Entrevista com Zé Menezes concedida por telefone em 3 jun. 2010.

⁴¹ Idem.

inclusive na combinação de diferentes timbres dos instrumentos. Essa instrumentação também vai aparecer em todos os discos dos *Velhinhos Transviados*. Segundo Menezes, o conjunto gravou quinze discos pela RCA Victor, sendo o primeiro lançado no ano de 1962. O repertório era escolhido e arranjado pelo músico, e constituído por uma ampla variedade de gêneros nacionais e estrangeiros. Para Menezes, um dos objetivos dessa sua iniciativa foi montar um conjunto comercial dançante para atender o mercado de bailes.

3.4) Rede Globo e produção autoral

Na década de 70 Menezes foi contratado pela Rede Globo de televisão e trabalhou durante 22 anos na emissora. Começou como primeiro guitarrista, e depois, mudou de cargo para maestro em virtude da criação da vinheta de abertura do programa *Os Trapalhões*. Nessa época, a Rede Globo possuía quatorze maestros em seu *casting*, inclusive Radamés Gnattali.

Esse período da trajetória de Menezes é importante porque foi nesse momento que o músico se consolidou como arranjador, tanto que, quase todos os arranjos mostrados por Menezes durante sua entrevista, possuíam o logotipo da emissora timbrado nos papéis.

Atuou na emissora até os anos 90, sendo ainda readmitido por mais dois anos para tocar em pequenos conjuntos, tendo se aposentado logo depois.

Após esse período, o músico resolveu produzir os seus próprios trabalhos e gravou cinco discos. Tem participado de projetos pelo Brasil como o projeto *Violões do Brasil*, lançado no ano de 2004 em CD e DVD.

Seus trabalhos recentes são os discos *Autoral-Regional de Choro* realizado em 2004, onde se destaca sua habilidade como solista com violão tenor e *Autoral-Gafieira Carioca*, lançado em 2007. Nesse último projeto Menezes volta a tocar guitarra elétrica, inclusive com um modelo distinto de suas produções anteriores, que foram gravadas com guitarras sólidas. Nesse disco, Menezes usa uma guitarra semi-acústica com um timbre um

pouco mais grave em relação à suas outras gravações com o instrumento, e a concepção dos arranjos é baseada nos bailes de gafieira⁴².

Embora o repertório do disco se concentre no samba, possui uma maior abrangência de outros gêneros como choro, bossa-nova, baião e dois frevos compostos em homenagem aos 100 anos de frevo. Há releituras de algumas composições de sucessos suas como: “Comigo é Assim”, “Nova Ilusão”, “Encabulado”, “Abertura dos Trapalhões”. A ocorrência de uma maior variedade de gêneros no seu disco parece indicar um processo que está mais evidente no estilo do músico Olmir Stocker, que consolidou seu estilo décadas mais tarde que Menezes.

4) Análise do repertório

Um dos objetivos da análise musical, num primeiro momento, foi tentar identificar como foi feita a tradução sonora das relações entre erudito/popular, nacional/estrangeiro, comercial/não comercial e tradição/modernidade nas composições de Menezes. A investigação de seu processo como compositor é um dos pontos cruciais para compreender como foram realizadas suas escolhas estéticas e até que ponto os discursos analisados pelos diversos agentes mediadores, se compatibilizam com suas preferências.

Como o músico atuou no período de transição do violão para a guitarra elétrica, e não foi encontrada ou relatada nenhuma composição autoral para o instrumento que é o foco principal dessa pesquisa, optou-se em analisar um repertório que abrangesse concisamente essa fase de transição e comprovar a hipótese inicial de que até a década de 60 a guitarra elétrica não possuía uma linguagem idiomática bem amadurecida para a música brasileira. A sua análise como instrumentista foi feita em uma composição com cavaquinho e, nas outras, o destaque foi para sua execução como violonista e guitarrista.

⁴² Na ocasião de sua entrevista, em sua casa na cidade de Guapimirim no Rio de Janeiro, o músico colocou o disco para tocar e ficou por volta de uma hora comentando os arranjos e o acompanhamento da guitarra elétrica.

O gênero das músicas escolhidas foi predominantemente o choro, pois a maioria dos registros fonográficos⁴³ de Menezes, no período delimitado para a sua formação, foi composto e executado nesse gênero.

A primeira música analisada é o choro “Encabulado”, que foi concebido e executado no cavaquinho, e ficou conhecido como um dos maiores sucessos comerciais do instrumentista. A segunda composição é o choro para violão solo “Contrapontando” que revela a influência de elementos da música erudita em sua produção.

A terceira e a quarta músicas são composições pioneiras de Radamés Gnattali para a guitarra elétrica, sendo que o “Concerto Carioca nº1” marca bem a transição do violão para a guitarra elétrica. Devido à complexidade do concerto, foi realizada uma apreciação geral da interpretação da guitarra elétrica nos quatro movimentos. A seção selecionada para a análise foi o movimento “Canção”, pelo fato de ser constituído, em grande parte, por estruturas harmônicas, e onde é provável que seja o elemento principal de influência de Gnattali nas composições de Menezes. Na outra música de autoria de Gnattali denominada “Meu amigo Tom Jobim”, gravada com o *Radamés Sexteto*, foi possível analisar a interpretação de melodias e acompanhamentos da guitarra elétrica no contexto da música popular.

A última composição de Menezes, que é a valsa-choro para violão solo denominada “Três Amigos”, aponta para uma sedimentação de elementos composicionais do instrumentista. Nessa peça se misturam estruturas harmônicas da música erudita com procedimentos comuns da linguagem da guitarra no jazz. Embora essa música tenha sido composta depois do período da formação de Menezes, ela pode ser entendida como uma síntese do estilo do músico.

Na sexta análise musical foi realizada uma amostra da guitarra elétrica em dois *pot-pourris* do grupo comercial *Velhinhos Transviados*. Os gêneros das gravações escolhidas para a investigação foram o samba e uma mistura de baladas internacionais. Embora a produção do conjunto tenha sido feita na década de 60, ela expressa

⁴³ Vale lembrar que, concomitantemente ao samba, o choro também foi reconhecido como gênero de expressão da brasilidade. Consultar: Andrade, 1975; Fernandes, 2010 e Pinto, 1936.

singularidades do estilo de Menezes como guitarrista e traços relevantes de sua concepção estético-musical.

4.1) “Encabulado”

O choro “Encabulado” foi um dos primeiros sucessos comerciais de uma composição instrumental de Menezes. É provável que tenha sido composto no ano de 1950, e seu lançamento foi feito um ano depois. Menezes tinha experimentado no ano de 1948 o sucesso da sua canção “Nova Ilusão”, com letra de Luiz Bittencourt e gravada pelo grupo *Os Cariocas*.

Segundo seu depoimento, essa música foi composta de acordo com exigências do diretor da Odeon, que criticou suas composições instrumentais virtuosísticas, que possuíam incompatibilidades com tendências do mercado na época. Para o diretor, a referência de sucesso era a música “Delicado” de Waldir Azevedo. Atendendo a essa expectativa Menezes lançou em 1951, um disco com o choro “Encabulado” de um lado, e do outro o baião “De Papo pro Ar” de Joubert de Carvalho, que também teve um grande êxito de vendas⁴⁴.

A vocação de Menezes para elaborar músicas que se tornaram sucessos comerciais pode estar relacionada à sua grande dedicação e ao seu senso de profissionalismo, o que faz com que não tenha conflito com o mercado, e consiga equilibrar algumas inovações e sofisticacões musicais com as demandas comerciais.

A decisão do músico em gravar esse choro com cavaquinho mostra estreitos vínculos com sua iniciação musical⁴⁵, e a um “padrão” de sucesso alcançado nas composições de Waldir Azevedo, feitas e tocadas nesse instrumento. Para a realização desta análise foi utilizada uma partitura cedida por Menezes, e a gravação de referência foi consultada no site do Instituto Moreira Salles (IMS), onde existe quatro versões desta música. Embora o áudio seja o mesmo, em três das versões é apontado o acompanhamento

⁴⁴ Durante a entrevista em sua casa, Menezes mostrou um recorte de uma revista da época dizendo que o músico tinha ficado “rico com o papo pro ar”, devido ao sucesso desse disco.

⁴⁵ O cavaquinho foi também o primeiro instrumento dos guitarristas Oscar Aleman e Olmir Stocker.

do conjunto de Abel Ferreira. Como não foi encontrada a ficha técnica dessa gravação, os únicos músicos, que se tem certeza, que participam do conjunto regional são Menezes no cavaquinho e Abel Ferreira na clarineta.

O título da composição pode ter sido concebido como uma paródia⁴⁶, pois a personalidade de Menezes se mostrou exatamente contrária a um comportamento encabulado. Outra interpretação possível pode ser uma forma de timidez ou simplicidade composicional feita através da adequação dos aspectos musicais para um formato comercial, pois nesse período o músico já tinha acumulado uma considerável experiência como músicos das diversas orquestras da Rádio Nacional, tendo uma vivência e possível noção das formas de música que agradavam mais o público.

Aspectos gerais

“Encabulado” é um choro de duas partes A e B, com uma introdução. De acordo com Mário Sève (1999), a estrutura típica de um choro é formada por 3 partes A, B e C, sendo que o padrão de execução, geralmente, segue a sequência AABBACCA. As modulações se caracterizam para tons relativos, vizinhos ou homônimos. Sève ainda aponta que há uma tendência moderna dos choros diminuírem o número de partes ou até mesmo de partirem para modulações mais bruscas.

Henrique Cazes (1999, p. 72) dedicou um capítulo de seu livro para mostrar a inovação que os choros “Carinhoso” e “Lamentos” de Pixinguinha causaram no início da década de 30 em virtude da presença de apenas duas partes. A composição “Lamentos” foi feita com outra inovação através da criação de uma introdução. Para comprovar seu argumento, explica que nessa época havia um compromisso muito rígido em se criar choro de três partes na forma rondó, num esquema originário da polca.

⁴⁶ Na análise sobre os títulos das músicas de Ernesto Nazareth, Machado (2007) constata esse procedimento, como também, a possível relação dos títulos das músicas com aspectos musicais das composições.

A composição de Zé Menezes possui duas partes, sendo que a introdução e a parte A estão na tonalidade de Ré menor, e a parte B em Ré Maior, caracterizando uma modulação⁴⁷ homônima entre as partes.

A parte A é formada por 16 compassos e possui um motivo principal (c.9-10) que se repete 4 vezes.

Chord progression for measures 9-21:

- Measures 9-10: Dm, Dm/C, Gm/B^b, A7
- Measures 11-12: Dm, Dm/C, Gm/B^b, A7
- Measures 13-14: Dm, C7, B^b7, A7
- Measures 15-16: Dm, Dm/C
- Measures 17-18: Gm/B^b, A7, Dm, Dm/C, Gm/B^b, A7
- Measures 19-20: A m7(^b5), D7
- Measure 21: Gm, Gm6, B^bmaj7/F, Dm/C, B^o, E7, A7, Dm

⁴⁷ Foi usada em todas as análises harmônicas a terminologia utilizada por Ian Guest. (1996)

A parte B também possui 16 compassos. O motivo principal se restringe a 1 compasso (c.25) e se repete 3 vezes.

Dmaj7 Em A7 Dmaj7

25

Dmaj7 F#m7 Bm7 E7 A7

29

Dmaj7 Em A7 D7

33

Gmaj7 F#7 Bm7 F° Em7 A7 Dmaj7

37

Introdução

O foco da análise da introdução de “Encabulado” é sua grande similaridade com a introdução do tango brasileiro “Gaúcho (Corta-Jaca)” de Chiquinha Gonzaga.

Dm Dm/C Gm/B^b A7 Dm Dm/C Gm/B^b A7

5

Introdução de “Gaúcho (Corta-Jaca)”

The musical score is presented in two systems. The first system contains three measures with chords Dm, A7, and Dm. The second system contains three measures with chords A7, Dm, and A7. The bass line is a simple ostinato pattern of quarter notes: C2, E2, G2, A2. The treble line features a syncopated melody with eighth and quarter notes, often starting with a rest on the first beat of each measure.

Na gravação de “Encabulado”, a linha de baixo (c.1-4) permanece em ostinato enquanto a melodia dos compassos 5 a 8 é executada.

A comparação acima aponta para uma íntima relação entre os aspectos rítmicos e os harmônicos da linha de baixo das duas composições. Evidenciando uma permanência de traços do maxixe.

Numa análise sobre a formação do choro, Tinhorão comenta o “vício” de alguns músicos aplicarem os esquemas do maxixe aos novos gêneros, possivelmente porque muitos desses instrumentistas já haviam percorrido uma longa trajetória como acompanhadores da música popular brasileira, e o maxixe tinha sido um dos gêneros mais executados até a década de 30 (Tinhorão *apud* Santos 2005, p. 10).

A iniciativa de Zé Menezes compor um choro com uma introdução de maxixe nos anos 50 talvez seja uma tentativa do músico querer manter um vínculo com uma suposta “tradição” presente em algumas estruturas musicais já consolidadas na música popular brasileira. Ao mesmo tempo em que retoma essa estrutura, promove um contraste com uma “tendência mais moderna” em relação ao número de partes de sua composição. As estruturas do maxixe também foram referência para sua inovação de instrumentação

feita nas linhas de baixo tocadas com tuba e contrabaixo nos discos do seu grupo comercial *Velinhos Transviados* na década de 60.

Uma análise da harmonia das introduções de “Corta Jaca” e “Encabulado” demonstram que ambas são constituídas pela mesma progressão de tônica menor e dominante na mesma tonalidade. Menezes faz uma pequena variação harmônica colocando a subdominante menor invertida (Gm/Bb), vínculo direto com a harmonia (I,IV,V) de maxixes e polcas da época.

Estrutura das partes

Um ponto em comum na melodia das duas partes da música é a predominância da seguinte estrutura rítmica :



Aparecendo com frequência nos dois tempos dos compassos, essa figura não se encaixa nos “modelos” da síncope característica de Mário de Andrade (Semicolcheia-colcheia-semicolcheia ; colcheia-colcheia) e nas três formulas do “Paradigma do Estácio” definidas por Carlos Sandroni (2001, p.32) em seu livro *Feitiço Decente*.

Observando a coleção *O melhor do choro brasileiro* e *O melhor de Pixinguinha* lançados no ano de 1997, verifica-se um maior uso dessa estrutura nas composições “Sons de Carrilhões” de João Pernambuco, “Escorregando” e “Odeon” de Ernesto Nazareth, sendo que na terceira parte desta última música essa figura é predominante.

Numa análise da composição “Flourax” de Ernesto Nazareth, Machado (2007, p. 141) esclarece que essa estrutura é o desenho rítmico característico do acompanhamento do maxixe, executado principalmente, pela levada do cavaquinho. A presença dessa estrutura no ritmo da melodia de “Encabulado” parece mostrar uma persistência de alguns procedimentos do maxixe analisados e evidentes na introdução, e que foram decantados no tema principal da composição,

Parte A

Nessa seção, que está na tonalidade de ré menor (Im), os acordes maiores e menores, com raras exceções, são formados pela estrutura básica da tríade. Apenas os acordes maiores com sétima de dominante (V7) apresentamos a sétima.

Nos compassos 14 e 15 há uma sofisticação harmônica formada pela sequência de acordes dominantes de dó maior com sétima menor (C7), com função de sétimo grau bemol (bVII7), si bemol maior com sétima menor (Bb7), que substitui a dominante secundária de mi com sétima menor (E7) e a dominante da tonalidade principal (A7). Esses acordes apontam para uma inovação, que conjuntamente com o contorno bem específico da melodia construída com a fundamental de cada acorde e a nona maior, sugere uma possibilidade de inclusão dessa extensão (9ª) nos acordes.

- Compassos 13 a 16

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The staff contains four measures of music. Above the staff, the chords are labeled: Dm, C7, Bb7, and A7. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and chord symbols.

No compasso 20 há aparece uma progressão secundária de subdominante menor relativa (IIIm7b5) com seu respectivo acorde dominante (D7) que resolve no acorde de sol menor, que é o quarto grau menor do tom (IVm).

Algumas progressões e função de acordes não eram tão usadas nos maxixes e polcas da época, possuindo uma maior afinidade com a harmonia de alguns sambas urbanos como de Noel Rosa e Custódio Mesquita. A harmonização possui acordes invertidos, procedimento característico do choro e de vários sambas da década de 30.

Parte B

A composição possui uma modulação homônima para a tonalidade de ré maior. Esta seção possui um diferencial harmônico em relação à anterior, pois os acordes maiores e menores, com exceção do mi menor (Em), possuem a sétima.

Nota-se a presença da subdominante relativa menor (IIm) acompanhando os acordes dominantes com maior frequência, procedimento não muito comum em harmonias de choros da época.⁴⁸

O acorde de fá sustenido menor com sétima (F#m7), com função de subdominante relativa aparece sem seu acorde dominante correspondente de sua cadência, que seria o si maior com sétima menor (B7). No compasso 31, o acorde de si menor com sétima (Bm7) compõe uma progressão de IIm-V7 secundária da dominante principal (A7).

Verifica-se o uso de progressões IIm-V7 em relação à tonalidade principal (I) como também estendida aos outros graus. Esse tipo de harmonização é amplamente encontrado em composições de jazz do período (Duke Ellington), como também em alguns sambas de Vadico, Custódio Mesquita e Garoto, distanciando-se da harmonia que se praticava na maioria dos choros instrumentais.

A melodia dessa parte se encontra na escala do tom, construída, em geral, sobre os arpejos da harmonia tocados de forma ascendente e descendente em alguns intervalos de terça, o que contrasta com a primeira seção, que possui seu motivo principal baseado na repetição de notas e do intervalo de segunda maior.

⁴⁸ O uso do acorde IIm como preparação para o acorde dominante é comentado no repertório do período pelo professor Hilton Valente (Gogô), no CD anexo da dissertação de mestrado de Hermilson Nascimento (2001) sobre Custódio Mesquita. Segundo Gogô, a possibilidade do uso do acorde IIm antecedendo algumas dominantes nas músicas *Noturno* de Custódio Mesquita e *Feitio de Oração* de Noel Rosa e Vadico, deve-se pelo fato dessas canções possuírem uma harmonia elaborada em contraste com o cancionário da época, situação que Nascimento (2001) e Santos (2005) apontam como uma transformação estilística da música popular brasileira da época.

Arranjo e Interpretação

A instrumentação reconhecida através da gravação é formada por cavaquinho, clarinete, violão de 7 cordas (linhas de baixo) e pandeiro.

A forma presente na gravação se inicia com a introdução, seguida da dupla repetição da primeira parte (A), que caminha para uma repetição da segunda parte (B). Depois disso, a primeira seção é tocada mais três vezes, e a música termina na introdução em *fade out*.

O cavaquinho executa a melodia principal sendo que a clarineta faz contrapontos improvisados na maior parte da música, com exceção da introdução e da parte A, que dobra algumas frases com o violão.

No antepenúltimo A, a clarineta troca de função e toca a melodia principal, o cavaquinho vai para o acompanhamento da harmonia com o ritmo. No penúltimo A, o cavaquinho retoma a melodia principal sozinho, sendo que nos últimos cinco compassos dobra a melodia com a clarineta, e segue em uníssono com a clarineta no último A.

A interpretação de Menezes se concentra na utilização de *staccatos* para articular algumas síncopas, como, por exemplo, nos compassos 12 e 25. Algumas figuras rítmicas da melodia são tocadas com algumas variações, entre elas, a que mais se destaca é o contraste no uso de tercinas na interpretação da síncopa e três semicolcheias presente nos compassos 37 e 38.

4.2) “Contrapontando”

“Contrapontando” é um choro de Zé Menezes composto no ano de 1952. Concebido para violão solo, foi somente gravado em disco em 1961 no disco *Radamés na Europa com seu Sexteto e Edu vol.2*, lançado pela gravadora Odeon. Há outra versão que foi gravada para a coletânea *Violões*, do Núcleo Contemporâneo, e lançada no ano de 1991. O CD anexo à pesquisa contém uma gravação informal de Menezes tocando sozinho a composição e colhida na ocasião da sua entrevista.

Em seu depoimento, o instrumentista descreveu com detalhes a concepção que norteou seu processo composicional. A primeira atitude, logo que fez a música, foi tocá-la para o violonista Garoto com a justificativa de que tinha a intenção de trazer para o universo do choro alguns elementos da música erudita, principalmente, da obra de Bach. Nessa ocasião, a composição tinha sido concebida com apenas duas partes, e Garoto apreciou muito o que ouviu. A aprovação do violonista, tido como uma das principais referências da sua formação, se mostrou de grande importância. Para Menezes, essa e outras composições suas podem ter contribuído para o processo de inovação do violão brasileiro:

O violão tem a história de violão que eu conheço, o violão era um antes do Garoto, eu não vou dizer do Zé Menezes porque seria cabotismo meu, mas eu também participei dessa inovação, mas o principal foi realmente o Garoto, eu diria até que o violão antes do Garoto era um violão, depois do Garoto outro violão.⁴⁹

Depois da aprovação de Garoto, o músico mostrou sua composição para Gnattali que identificou ausência de uma terceira parte, pois, segundo ele, era “lei” que o choro tivesse três partes. Sendo assim, Gnattali sugeriu que o músico fizesse uma terceira parte com a mesma ideia da primeira só que na tonalidade maior.

⁴⁹ Entrevista realizada com Zé Menezes em 21 nov. 2007.

Todo o processo envolvido na concepção de “Contrapontando” revela dois pontos importantes. O primeiro consiste na importância do papel que Garoto e Gnattali exerceram na formação de Menezes, o segundo ponto, como consequência do anterior, mostra que a opinião do maestro foi levada com extrema seriedade pelo músico, pois Menezes, que já tinha composto choros com duas partes como “Encabulado”, refez sua composição.

A aproximação entre Bach e a música brasileira esteve presente ao longo do século XX no Brasil, possivelmente porque a música do compositor alemão permite possibilidades de improvisação. Talvez, o exemplo mais claro desse diálogo seja o ciclo das “Bachianas Brasileiras” compostas por Villa-Lobos no período de 1930 a 1948. O maestro Gil Jardim (2005) mostra em seu livro uma possível relação de uma “poética afetiva” entre Bach e Villa Lobos.

Em termos musicais, uma das mais importantes influências do compositor alemão no estilo composicional de Villa-Lobos foram as possibilidades criadas dentro do sistema tonal, que na música de Bach se mostra bem arquitetada.

Mário de Andrade (2006, p. 261) parece desmistificar o ineditismo de Villa-Lobos nesse processo. Em uma das primeiras críticas publicadas sobre as “Bachianas Brasileiras” Andrade aponta que a analogia presente entre Bach e a música brasileira apenas seguia um processo já verificado em várias músicas de outros compositores provenientes da música erudita no Brasil.

A questão se a aproximação entre Bach e música brasileira foi um processo inovador é o que menos interessa no foco desse trabalho, pois o próprio Andrade reconhecia que “há um bocado de Bach na música popular brasileira” (Andrade, 2006, p. 261).

O musicólogo Adhemar da Nóbrega identificou através de uma análise da parte final da “Suíte nº 2 para flautas e cordas”, denominada “Bardaniere”, de Bach, similaridades com os fraseados do choro. Nóbrega tem uma postura divergente de Andrade, e na sua crítica às “Bachianas brasileiras” mostra que essas composições realizam uma fusão de processos da música popular brasileira sob aspectos harmônicos, melódicos e

contrapontísticos com a atmosfera musical de Bach resultando numa linguagem nova na música brasileira (Nóbrega *apud* Jardim, 2005, p. 53).

Numa síntese dos elementos musicais presentes nas “Bachianas Brasileiras” definida por Jardim, pode-se reconhecer dois pontos em comum que se verifica na composição “Contrapontando” de Menezes, que são: a harmonia resultante da linha de contraponto e uma densidade e exuberância da textura.

A influência de Bach na obra de Villa-Lobos pode ser verificada no “Prelúdio nº 3” para violão, que inclusive dedicou essa peça para o compositor alemão. Curiosamente, a presença de contrapontos nessa obra é muito pequena, e alguns recursos como o uso de *campanellas*, que consiste em deixar fixa uma nota e alterná-la com outras notas através de uma escala descendente em graus conjuntos, não se encontra em “Contrapontando”. É possível constatar que, caso Menezes tenha sido influenciado pela presença de Bach na obra de Villa-Lobos, foi através das “Bachianas Brasileiras” que se concretizou esse processo.

A influência de Bach no choro chega a ser consensual entre alguns críticos, jornalistas e intelectuais e os próprios músicos que executam esse gênero. Para José Ramos Tinhorão, o avô do choro é Johann Sebastian Bach (Tinhorão *apud* Diniz, 2003, p. 43) e numa entrevista ao programa de Jô Soares, o flautista de choro Altamiro Carrilho, ao ter sido solicitado para tocar alguma música durante a entrevista, improvisou uma peça de Bach⁵⁰.

Essas questões evidenciam uma forte similaridade técnico-musical entre Bach e o choro e pode estar ligada num plano simbólico a um reconhecimento que a música popular brasileira vinha almejando frente à cultura dominante, que possuía um projeto para uma música “nacional”. É nesse contexto que “Contrapontando” se mostra como um importante objeto de análise do estilo de Zé Menezes que a margem de um projeto erudito recebia influências que se fundiam com sua vivência na Rádio Nacional.

⁵⁰ Disponível em: <<http://blogdochoro.zip.net/>>. Acesso em: 2 jul. 2008.

Aspectos Gerais

“Contrapontando” é um choro de três partes que são tocadas na forma ABACA, levando em conta que cada parte se repete. A forma da composição de Menezes é muito próxima do que Mário Sève denomina da forma tradicional do choro: AABBCCAA. (Sève, 1999)

Um aspecto que difere essa composição dos choros como de Pixinguinha é a irregularidade do número de compassos em cada parte. A parte A possui 16 compassos, sendo que a parte B possui 19 compassos e a parte C tem 16 compassos.

Sua estrutura harmônica está baseada em ré menor na parte A e em ré maior nas partes B e C, caracterizando uma modulação homônima. É possível identificar uma característica do estilo composicional de Menezes, que consiste na predileção pela tonalidade de ré e a modulação homônima entre as partes. Sendo que em “Encabulado” e “Contrapontando” ambas as composições possuem a primeira parte na tonalidade menor, e a segunda em maior. No caso de “Três Amigos” há uma inversão desse padrão, pois a composição se inicia na tonalidade maior e possui a segunda seção em menor.

Uma característica importante de “Contrapontando” é a textura polifônica da feitura da peça, o que a aproxima muito mais do repertório violonístico erudito do que propriamente do violão popular e da guitarra elétrica. As transcrições das obras de alaúde de Bach para o violão são recheadas de polifonias e se tornaram um repertório básico para o estudo do instrumento na esfera erudita.

A interpretação de Menezes, na gravação presente no CD anexo à tese, embora tenha sido feita informalmente, mostra alguns aspectos de sua técnica violonística. A projeção de sua sonoridade no violão, o destaque nítido entre cada nota da melodia e o andamento rápido tocado de forma consistente mostram um refinamento presente no estudo de violão com uma referência estética no erudito, e que também foi analisado no seu primeiro disco autoral de violão solo. O seu vigor técnico como violonista é uma caso raro entre esses instrumentistas, pois agradava tanto músicos do campo erudito como Villa-Lobos, que na ocasião da estréia da sua peça “Choros” na Rádio Nacional assistiu e elogiou

muito a interpretação de Menezes⁵¹, como também Baden Powell e Bola Sete, que admiravam sua técnica.

Estrutura das partes

Parte A

Guitar

Nos 16 compassos desta parte nota-se uma ideia musical principal que funciona como antecedente que está localizada nos compassos 1 a 4, e que se repete nos compassos 10 a 13. A melodia está sustentada pela harmonia e caminha do acorde de tônica de Ré menor para seu anti-relativo maior (Fá), que sucede um acorde de Mi dominante (E7) e um acorde de Lá dominante com sétima e quarta suspensa (Asus7).

⁵¹ Entrevista realizada com Zé Menezes em 21 nov. 2007.

Na ideia conseqüente (c.6-9) aparece a primeira linha contrapontística. Trata-se de um contraponto imitativo que repete a mesma ideia melódica em tempos sucessivos no compasso. Nos compassos 6 e 7 há um movimento oblíquo entre as vozes.

Parte B

The image displays a musical score for Part B, consisting of three systems of staves. The first system begins with a circled '0' above the staff. The second system starts at measure 20 and includes a 'rall.' marking with a dotted line. The third system starts at measure 31 and features a '7' above a bracketed group of notes. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Nesta seção há uma modulação homônima para a tonalidade de ré maior, com um maior desenvolvimento das linhas contrapontísticas que se sucedem caracterizando motivos imitativos seqüenciais. A proximidade com os contrapontos bachianos se revelam, principalmente, nos compassos 18 a 23. Uma das críticas que Mário de Andrade (2006, p. 261) fez as “Bachianas Brasileiras” foi justamente o excessivo uso do processo imitativo, e ainda desconfia que “não existe peça brasileira em que dois instrumentos dialoguem, sem que o segundo a entrar na conversa não repita o que o primeiro disse”.

Para Jardim (2005, p. 55), a polifonia contrapontística embasada na obra de Bach se tornou uma ferramenta composicional característica da música de Villa-Lobos, e o

desenvolvimento dessa técnica fez com que ele conquistasse respeito pela inteligência musical internacional. O autor ainda reforça que, de ponto de vista estético, essa influência significou um retorno a uma tendência neoclássica da época, que historicamente esteve associada a certo anacronismo frente a uma nova estética que emergia com a música de Debussy, Schönberg e Scriabin.

Como na primeira parte da música, nota-se um motivo antecedente (c.18 a 21) que se repete nos compassos 29 a 32 e que resolvem em motivos conseqüentes distintos.

Nos compassos 25 a 28 tem-se um elemento fundamental para a análise que consiste na presença de acordes maiores com sétima menor com nona aumentada separados por intervalos de meio tom (G7#9 – F#7#9 – F7#9- E7#9). A montagem do acorde dessa maneira, que resolve na dominante de lá com sétima menor e décima terceira (A713) é um procedimento emprestado da linguagem da guitarra do blues e do jazz, e tocado em diversas gravações de guitarristas como B. B. King, Lonnie Johnson, Charlie Christian, Wes Montgomery, George Van Eps, Barney Kessel, Jim Hall, entre outros.

Nessa seção, grande parte da melodia principal é executada num registro grave, o que remete a uma característica estilística das peças para violão escritas por Villa-Lobos. Para Amorim (2009, p. 167), o uso idiomático das cordas graves como recurso idiomático foi realizado para a condução de melodias, para desenhos contrapontísticos e para diversas partes da articulação do discurso musical. O autor aponta como influência no desenvolvimento dessa técnica a intimidade que Villa-Lobos tinha com o violoncelo, um dos primeiros instrumentos que o maestro aprendeu a tocar.

É importante ressaltar a prática de afinar a corda mais grave do violão (6º) na nota ré e apontada na partitura de “Contrapontando”, o que amplia em um tom a tessitura da região grave do instrumento.

Parte C

The image shows a musical score for a piece titled "Parte C". It consists of four staves of music, numbered 37, 41, 46, and 51. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A circled '0' is placed above the first staff at measure 37. The instruction "D.S. al Coda" is written below the first staff. At the end of the fourth staff, there is a section symbol (two crossed lines) followed by "e 2° 0".

Apesar dessa parte ter sido originada como uma variação em tonalidade maior da primeira, as linhas melódicas com caráter de contraponto são quase inexistentes.

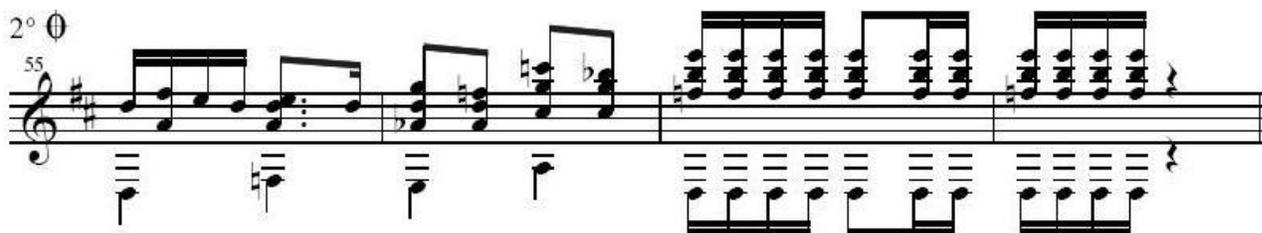
A analogia que existe com a parte A está localizada nos compassos 39 a 42, onde há a repetição do mesmo motivo adaptado a nova tonalidade.

O fundamento composicional centrado na parte C são alguns encadeamentos harmônicos não usuais em choros do período. Nos compassos 43 a 46 tem-se a seguinte cadência harmônica: Am7 D7 (13) / GMaj7/D / Bm7 E7 (13) / Em7 A7, que são sequências de IIm – V7 que se sucedem e que estão muito presentes em standards de jazz da década de 50.

Algumas composições de Garoto, como o choro “Duas Contas”, contém várias progressões de IIm-V7. Aliás, o estilo do violonista parece ser uma matriz importante nessa composição, pois além dessas cadências, as estruturas verticais dos acordes dos compassos 51 e 53, que sugerem acordes dominantes com nona e décima terceira, podem ser

encontradas na produção de Garoto. Vicente (2010, p. 25) mostra alguns desses acordes com carga de tensão acentuada na obra do violonista como no rearranjo da música “Terra Seca”, de Ari Barroso, e na composição autoral “Enigma”.

Coda Final (Segundo)



No final da música nota-se um crescendo devido à alteração de acordes da harmonia com uma maior densidade do ritmo harmônico. Nota-se, mais uma vez, a presença do acorde de mi dominante com nona aumentada (E7#9), que sucede o acorde de Lá dominante com nona bemol, encerrando a música na tonalidade menor com o acorde de ré menor com sexta e nona.

4.3) “Concerto Carioca nº 1”

A maior influência musical na formação do estilo musical de Zé Menezes, segundo seu próprio depoimento, foi o músico Radamés Gnattali. A partir da década de 50, o maestro teve uma iniciativa pioneira em introduzir a guitarra elétrica na música erudita com a composição do “Concerto Carioca nº 1” para guitarra elétrica e orquestra.

Um dos primeiros pesquisadores que se dedicou a investigar especificidades da guitarra elétrica na obra de Gnattali foi Mendonça (2006). Seu trabalho se concentrou em determinar elementos idiomáticos da guitarra elétrica e do violão através da análise comparativa das obras “Suíte popular brasileira para piano e violão elétrico”, composta no

ano de 1953, e dedicada e gravada com guitarra elétrica pelo músico Laurindo de Almeida; e “Sonatina para violão e piano” feita em 1957 e sem registro fonográfico. O autor realizou um levantamento das composições para a guitarra elétrica presentes na obra de Gnattali e verificou que, na década de 50, o maestro compôs cinco peças de concerto para o instrumento.

A utilização da guitarra elétrica no grupo *Radamés Sexteto*⁵², criado no ano de 1949, e que estendeu sua produção por algumas décadas, consistiu numa outra amostra relevante do uso desse instrumento na trajetória de Gnattali, onde misturou algumas concepções provenientes do campo erudito com o repertório da música popular.

Através desse levantamento é possível verificar que quase a totalidade das peças de concerto para guitarra elétrica se concentram na década de 50. Como bem apontou Saraiva (2007), esse período foi decisivo na constituição da música popular brasileira “moderna” e foi permeado de debates em torno da descaracterização ou modernização do samba, a partir da influência do jazz. É bem provável que a decisão de Gnattali pela guitarra elétrica, além de não ter sido uma escolha aleatória, pode ter contribuído para sua consolidação como um instrumento com grandes potencialidades para a linguagem da música popular brasileira. A exploração de alguns idiomatismos da guitarra elétrica com algumas técnicas e linguagem do violão parece comprovar a ideia de que esse instrumento ainda atravessava um período de transição. A iniciativa inovadora do maestro em introduzir a guitarra elétrica pela “porta da frente”, ou seja, através da música brasileira de concerto, mostra uma possível intenção de desmistificar os dois problemas que esse instrumento carregou na sua inserção no Brasil, relativos a sua eletrificação e a sua reinvenção à brasileira. Pode-se lançar a hipótese que Gnattali foi um dos protagonistas no processo de reconhecimento da guitarra elétrica como um instrumento dotado de grandes possibilidades para a música brasileira.

Os principais idiomatismos na guitarra elétrica encontrados na obra de Gnattali demonstrados por Mendonça (2006, pp. 122-124) foram: a utilização desse instrumento em orquestrações mais numerosas devido a sua potência de volume, uma menor variação de

⁵² Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/sexteto-radames-gnattali/dados-artisticos>> Acesso em: 20 jul. 2010.

dinâmica se comparado ao violão, a presença de notas longas nas melodias devido a sustentação sonora característica da sua amplificação, poucas ocorrências de texturas polifônicas, uma grande gama de ligados mecânicos e ornamentações, uso de harmônicos naturais e artificiais, a presença de sons abafados ou percutidos, a ausência de uma exploração de timbres encontrado somente no “Concerto Carioca nº 3” com o uso do som distorcido; uma expressiva liberdade na execução de cifras através de uma interpretação livre com mudanças de ritmo e articulação, a utilização de recursos da técnica violonística nas mais variadas formas de arpejos decorrente da ausência do uso de palheta para a mão direita em todas as obras.

Apreciação geral do “Concerto Carioca nº1”

Foi no ano de 1950 que Radamés Gnattali compôs esse concerto, sendo que a gravação foi realizada em 1965 e lançada em disco pela gravadora Continental. A obra é uma homenagem a Laurindo de Almeida e foi composta devido ao quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro (Barbosa, Devos, 1985, p. 77).

O texto da contracapa do disco foi escrito pelo crítico musical Lúcio Rangel, que elogia o compromisso de Gnattali que “soube com erudição enaltecer os criadores populares” em sua trajetória. Sobre a obra, Rangel afirma que o último movimento denominado “Samba” foi construído com inspiração do “povo”, devido à inclusão de todos os tipos de instrumentos de percussão popular. Os enaltecimentos se estendem também para o intérprete Zé Menezes, que, como um “grande artista”, posição superior à do “artista popular”, consiste num “extraordinário solista de violão” e “vem mais uma vez provar sua excelência de execução e fina sensibilidade”.

Como já descrito⁵³, a postura de Rangel em relação à música popular brasileira era influenciada por um pensamento folclorista associado a essa manifestação. Saraiva manifestou esse seu discurso num tom “saudosista” sobre a descaracterização do samba, e suas críticas ao jazz “moderno” estavam vinculadas a uma suposta “tradição” que deveria ser preservada na música popular brasileira. O texto do encarte do disco escrito por Rangel

⁵³ Consultar o item “Mediadores” da pesquisa.

revela uma verdadeira contradição, pois, como analisou Márcio Correa (2007), essa obra, em especial, possui uma grande influência do jazz em suas estruturas musicais e aponta para uma depuração da modernização do samba.

O “Concerto Carioca nº 1” está estruturado em quatro movimentos: Marcha Rancho, Canção, Valsa Seresteira e Samba. A instrumentação da peça é formada por naipe de cordas, madeiras, metais, piano e percussão, sendo que a grande novidade dessa composição consistiu na introdução da guitarra elétrica como instrumento solista e uma seção rítmica baseada na bateria de uma escola de samba. Distintamente das outras peças para guitarra elétrica, essa composição é a única que possui passagens onde esse instrumento toca sozinho, e estão situadas no segundo e no terceiro movimento.

Na escassa bibliografia que trata mais especificamente da análise da música de Radamés Gnattali há duas dissertações de mestrado que aprofundam algumas questões pertinentes ao “Concerto Carioca nº 1”. A primeira é a de Mendonça (2006), que concluiu que a opção do maestro na utilização da guitarra elétrica foi devido a algumas peculiaridades técnicas que esse instrumento poderia oferecer como um melhor equilíbrio de volume com uma orquestra numerosa com naipe de percussão e piano.

A segunda é a dissertação de mestrado de Correa, que, além de analisar tecnicamente o “Concerto Carioca nº 1”, levanta algumas hipóteses sobre quais razões motivaram o maestro em escolher a guitarra elétrica como instrumento solista. Para Correa, a decisão de Radamés escrever para guitarra elétrica foi feita embasada numa opção estética e timbrística que resultaria numa nova sonoridade para um concerto carregado de elementos da música popular. Em contraste com sua opinião, o pesquisador apresenta alguns trechos de sua entrevista com o músico Zé Menezes, que gravou o concerto. Para Menezes, a guitarra elétrica foi escolhida nesse concerto porque o violão não conseguiria se destacar na orquestra e nos diálogos com o piano, o que seria uma opção de instrumentação, e que também é compatível com a conclusão de Mendonça.

Insatisfeito com a justificativa do uso da guitarra elétrica na peça somente como uma questão de volume, Correa (2007) analisou minuciosamente a composição, inclusive a maioria dos trechos onde a guitarra elétrica compartilha espaço com o piano, com as cordas, madeiras, metais e as variadas instrumentações. Após sua investigação técnico-

musical esclarece que “é possível notar que a escolha da guitarra elétrica como solista se deu mais pela instrumentação timbrística do que pela solução prática de problemas com a instrumentação. (Correa, 2007, p. 86) O trabalho de Correa é importante no sentido de avançar o primeiro passo feito na pesquisa de Mendonça e investigar novos significados da inserção da guitarra elétrica o Brasil.

Uma característica relevante do registro do “Concerto Carioca nº1” é o timbre da guitarra elétrica de Menezes. Sua sonoridade singular, baseada numa equalização médio-aguda, possivelmente acrescida de um mínimo efeito de *reverb*, foi gravada através de uma guitarra sólida modelo *Gibson SG*⁵⁴. A escolha do músico por um timbre e instrumento com essas qualidades contrasta com a sonoridade dos guitarristas de jazz da mesma época como Jim Hall, Wes Montgomery e Barney Kessel, que tocavam guitarras acústicas com uma equalização grave e cordas mais grossas. É possível que uma referência importante de sonoridade de guitarra em seu estilo tenha sido os guitarristas de jazz como Django Reinhardt, Oscar Aleman e Charlie Christian, que possuíam um timbre mais agudo e acústico.

Numa entrevista com Menezes, Gomes questionou a procedência de sua guitarra *Gibson SG*, e o músico explicou que foi um presente que o guitarrista Les Paul lhe concedeu na década de 60, como forma de retribuição a um violão *Di Giorgio* que Menezes tinha lhe dado. Até essa época, Menezes tocava com uma guitarra acústica alemã *Stromberg* que possuía como captação um microfone acoplado e que, provavelmente, gerava problemas de microfonia. Para Menezes, a guitarra *Gibson SG*, além de ser um instrumento com qualidade muito superior, contribuiu para que fosse chamado para diversos trabalhos como sua participação num dos primeiros conjuntos que acompanhava o cantor Roberto Carlos.

Verifica-se, de acordo com essa entrevista, que, mesmo na década de 60, havia no Brasil uma dificuldade de acesso a guitarras elétricas de qualidade, o que pode ter contribuído para um prolongamento do período de transição do instrumento no país.

Um ponto de destaque na interpretação do concerto é a necessidade de uma técnica de mão direita apurada. A inviabilidade da utilização da palheta, segundo

⁵⁴ As siglas em inglês são a abreviação de *solid guitar* – guitarra sólida.

Menezes⁵⁵, fez com que tocasse a guitarra com técnica de violão, afirmação que é reforçada na entrevista que Correa fez com o músico:

É preciso ser violonista para se tocar esse concerto. Se não se tem técnica de violão erudito, não se toca essa obra. Como eu possuo as duas escolas (Mão direita de violão erudito e técnica de palheta) toquei a guitarra elétrica com a técnica do violão. O Radamés escreveu pensando em violão, mas pede que se use uma guitarra para executá-lo (Menezes *apud* Correa , p. 79).

A capacidade de Menezes em adaptar técnicas do violão para guitarra elétrica pode ser entendida como uma característica singular do músico tocar o instrumento através de um idiomatismo híbrido, que pode ser observado numa apreciação auditiva do concerto junto com as partituras cedidas pelo músico.

Uma análise da partitura junto com a gravação revelou que Gnattali conhecia e utilizou alguns idiomatismos da guitarra elétrica. As indicações de dedos para a mão esquerda, como também para a mão direita, parece ser uma opção de timbre, pois vários acordes são tocados com o dedo polegar⁵⁶ da mão direita, o que resulta num som mais grave e encorpado. Essa técnica foi amplamente desenvolvida pelo guitarrista de jazz Wes Montgomery, mas fica difícil inferir se houve alguma influência entre os músicos. A grande distinção entre ligados mecânicos ascendentes, descendentes e suas possíveis combinações, são tocados com predominância nas escalas em graus conjuntos e dentro da estrutura de alguns acordes arpejados, inclusive há algumas indicações escritas de ligados na partitura. O uso de *glissandos* na mesma corda possui grande efeito, pois são feitos em situações decisivas da melodia principal e na mudança dos acordes. A tessitura abrange um espectro de notas um pouco mais amplo que o violão devido à ocorrência de notas mais agudas nas melodias. A sustentação das notas dos acordes e das melodias, como recurso expressivo, está bem evidente na gravação. Aparecem em notas longas com duração de mínimas e semínimas e através de ligaduras com colcheias e semicolcheias.

⁵⁵ Entrevista com Zé Menezes realizada em 21 nov. 2007.

⁵⁶ Em sua entrevista Menezes relatou que o violonista Garoto tinha uma sonoridade encorpada e uma técnica “perfeita”, devido, entre outros recursos, a ampla utilização do polegar da mão direita para tocar melodias e acordes.

Outros recursos de interpretação que não abrangem somente a linguagem da guitarra elétrica foram notados, como: variação de andamento, melodias tocadas em forma de arpejos, a ampla utilização de cordas soltas e alguns harmônicos naturais; uma mudança de dinâmica sem grandes contrastes, que se distancia um pouco da escrita na partitura; a ocorrência de som abafado como recurso expressivo; a afinação da sexta corda na nota ré⁵⁷ no terceiro movimento, a presença de apenas uma levada rítmica de valsa na peça e a ocorrência de terças paralelas.

Movimento “Canção”

A escolha desse movimento foi feita porque representa uma característica fundamental do concerto que é a grande quantidade de notas escritas harmonicamente. Esse movimento é constituído basicamente por acordes e apresenta também um conteúdo harmônico maior se comparado às outras partes da obra.

Uma das hipóteses formuladas consiste em verificar até que ponto a influência de Gnattali no estilo de Menezes pode ser demonstrada, e se é na questão harmônica em que ela se faz mais presente.

Na dissertação de Correa há uma análise deste movimento, porém o foco de sua investigação se concentra em comprovar sua hipótese de que não existe um contraste muito grande entre o volume da guitarra e a orquestra. Para o pesquisador, o timbre da guitarra elétrica é o que mais se diferencia nesta parte, pois alguns trechos do movimento poderiam ser tocados apenas por um violão acústico. Correa sugere ainda que algumas frases melódicas em semicolcheias seriam oriundas do choro, e a frase escrita nos compassos 59 a 62, que possui alguns intervalos além de graus conjuntos, foi inspirada em procedimentos melódicos de alguns improvisos de saxofone do jazz pós-bebop. Tanto na influência do choro, como na do jazz, o autor não cita exemplos musicais que demonstrem suas inferências, o que resulta em especulações não comprovadas. O único fragmento de harmonia citado é ao acorde final de piano que consiste num Lá menor com sexta e sétima maior.

⁵⁷ Recurso presente nas músicas “Contrapontando” e “Três Amigos”.

Análise musical

- Compassos 23 e 24



A entrada da guitarra é feita nesses compassos com acordes de Lá menor com quinta aumentada (Am#5) e Lá menor com sexta e nona maiores (Am69) (c.23). O acorde de Am6 é frequente no início de algumas composições de música popular brasileira como “Gentle Rain” de Luis Bonfá, “Corcovado” de Tom Jobim e “Tatuagem” de Chico Buarque.

No compasso 24 aparece um acorde de si menor com sétima (Bm7) e o mi maior com sétima com nona é décima terceira. (E7913).

- Compassos 25 e 26



Neste trecho nota-se uma frase construída a partir do arpejo de fá sustenido menor com uma seqüência cromática que cria um contraste marcante com o final no acorde de sol menor com sétima (Gm7). No compasso 26 há o acorde de mi maior com sétima menor (E7913) seguido de outra frase cromática com final num acorde interpretado como possível substituto de E7913, que seria um sib, sem terça, mas com sonoridade de uma dominante acrescida da nona e da décima primeira aumentada.

- Compassos 27 e 28



No compasso 27 o acorde de Am6⁹ aparece de novo, seguido do acorde de lá maior com baixo na nota sol (A/G). O primeiro acorde da canção “Águas de Março” de Tom Jobim, evidenciou bem essa estrutura elaborada a partir de um acorde maior com baixo na sétima menor. No compasso seguinte aparece o acorde dominante de fá sustenido com sétima menor e décima terceira e nona menores (F#7b9b13), que depois aparece com nona aumentada (nota lá). Essa estrutura cria um campo de tensão para a entrada da orquestra.

- Compassos 34 a 38

A partir do compasso 34 um dos temas recorrentes do concerto é tocado na guitarra seguido de uma grande frase estruturada novamente em cromatismos, com uma rítmica em sextinas que reforça ainda mais o caráter atonal da frase. No compasso 38 aparece o acorde de fá menor com sexta e sétima maior que prepara a entrada das cordas com madeiras e metais, que repetem o mesmo tema de uma maneira modificada.

- Compassos 44 e 45



Nesse compasso há uma frase criada sobre o acorde de dó sustenido maior com sétima menor com nona aumentada que acaba num acorde de Fá com clusters que prepara a entrada de outra parte orquestral.

- Compassos 53 a 55



Essa parte é similar aos compassos 27 e 28 com a inclusão do acorde de mi com sétima menor (Em7) no compasso 53.

- Compassos 61 a 63



Nesses compassos nota-se a repetição do tema recorrente do concerto com algumas variações melódicas sobre arpejos que remetem ao universo violonístico de Villa-Lobos. No compasso 63 aparece o acorde de mi maior com sétima menor (E7), que prepara a resolução final do concerto feita no piano através do acorde de Lá menor com sexta e sétima maior (Am6maj7).

De uma maneira geral, o conteúdo harmônico denso para a guitarra elétrica é uma das características mais importantes nesse movimento. Os acordes escritos para o instrumento possuem várias extensões e são montados de diversas maneiras com destaque para a estrutura em clusters com provável origem na música impressionista (Turek, 1996, pp. 316-317).

A presença desse tipo de harmonização se compatibiliza com a música popular brasileira da época que estava em processo de modernização, e que, culminaria com o movimento da bossa nova no final dessa década 50.

Outro fator de grande importância é a influência da música erudita nas partes da guitarra elétrica, mais evidente nas frases melódicas dos compassos 34 a 38 e 61 a 63. O aparecimento de cromatismos extensos remete a uma influência da música romântica do século XIX.

Segundo o crítico de arte Otto Maria Carpeaux (1985), os compositores românticos, apesar de tão diferentes entre si, apresentam alguns traços comuns, como maior liberdade de modulação e a presença cada vez maior dos cromatismos em suas obras, características que imprimem uma maior expressividade, subjetivismo e individualismo a essa música.

O músico Koellreuter (1980) reforça essa concepção quando escreve que a utilização de cromatismos na harmonia diatônica é um procedimento sofisticado que tem a

sua provável origem no romantismo europeu (século XIX), em que a valorização cada vez mais sistemática das dissonâncias provocou a evolução da harmonia (Koellreuter, 1980).

De uma maneira mais explicativa o musicólogo Ralph Turek (1996, p. 226) sugere que a partir do século XIX a distinção entre centro tonal e modulação se tornou mais difícil havendo um enfraquecimento da tonalidade e o abandono de procedimentos harmônicos “tradicionais”.

O que podemos concluir é que a utilização de cromatismos nas melodias alterou a concepção harmônica criando novas extensões possíveis para a harmonia e desestabilizou o caráter tonal. O movimento “Canção” apesar de possuir estruturas harmônicas recorrentes na música popular, mais pontualmente de Noel Rosa e Johnny Alf, também possui uma influência marcante da música erudita romântica.

4.4) “Meu amigo Tom Jobim”

Essa música foi gravada no disco *Radamés Sexteto* no ano de 1975, pelo selo Odeon. O grupo, que tinha sido formado no ano de 1949, teve um de seus grandes momentos quando viajou em turnê pela Europa em 1960 como integrante da 3^o *caravana oficial da música brasileira*. A partir desse projeto foram registrados dois discos intitulados 3^o *Caravana -Radamés na Europa com seu sexteto*, no mesmo ano da viagem e *Radamés na Europa com seu sexteto e Edu vol.2*, lançado no ano de 1961. No encarte do segundo disco, o idealizador do projeto Humberto Teixeira, renomado advogado, político e parceiro de Luiz Gonzaga, relata a experiência do grupo e a ocasião do convite feito para Gnattali com o objetivo que participasse do projeto. O maestro, de maneira tímida, respondeu que talvez fosse necessário esperar um pouco, pois queria levar um conjunto que não precisasse tocar em boates ou “music-halls”, e que essa seria uma grande oportunidade de levar sua música “séria”, erudita, para o exterior.

O depoimento de Gnattali revela aspectos importantes sobre seu conceito estético do *Sexteto*, que estava mais próximo da música erudita e aos espaços que se dedicavam a essa prática, do que aos ambientes destinados à música popular.

Em novembro de 1975 o jornalista Roberto Moura publicou um artigo denominado *Meio século de MPB* no jornal *Última Hora*⁵⁸, que descrevia a trajetória de Gnattali e uma pequena crítica do disco *Radamés Sexteto*, lançado no mesmo ano. Moura destacou as “preciosas” releituras de “IXO” e “Cochichando” de Pixinguinha, e classificou o disco como uma síntese “simplória mais categórica” da trajetória do maestro. O jornalista cita no final do texto que nessa época tinha encontrado “um dos maiores músicos do país”, que era Zé Meneses. Nessa ocasião, o instrumentista afirmou a superioridade de Radamés frente à Villa-Lobos. Nesse argumento de Menezes é possível verificar a dimensão da importância do maestro para o músico, como também, o significado e referência de qualidade que a música erudita representava para ele e Gnattali.

A concepção do *Sexteto*, que possuía uma instrumentação formada por guitarra elétrica, contrabaixo, bateria, acordeom e piano, parece ser muito mais próxima de

⁵⁸Disponível em: <<http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port.>> Acesso em: 24 jul. 2010.

um conjunto de câmara erudito do que um grupo de música popular. A complexidade dos arranjos escritos e as improvisações, que se distanciavam de um formato comum do jazz, como a exposição do tema principal seguido de *chorus* de improvisos, são elementos que sustentam esse caráter “camerístico” e distinto da música popular instrumental que se fazia na época.

A partitura para guitarra elétrica de “Meu amigo Tom Jobim” foi fornecida por Menezes na ocasião de sua entrevista. Na gravação, a função da guitarra está dividida em duas partes bem claras. Na primeira parte (compassos 20 ao 83) a guitarra executa apenas linhas melódicas, na segunda parte (compassos 83 ao 115) há apenas a indicação de cifras para o instrumento. A introdução possui vinte compassos onde o acordeom improvisa sobre a melodia principal da música. A instrumentação é composta por piano, contrabaixo, bateria, guitarra elétrica, acordeom e cordas. Na partitura aparece a indicação do ritmo Galopinho a partir do compasso 53.

Primeira parte

The image displays a musical score for the first part of a piece, consisting of nine staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The score begins at measure 19 and ends at measure 78. Key features include: measure 19 starting with a *mf* dynamic; measures 24-28 featuring chromatic passages; measure 30 marked with *cresc...* and a triplet of eighth notes; measure 38 marked with *cresc...* and a *f* dynamic; measure 44 marked with *p* and a quintuplet of eighth notes; measure 54 marked with *f*; measure 60 marked with *dim...*; measure 66 marked with *f* and a septuplet of eighth notes; and measure 78 marked with *G7+ ad. lib.* and a final chord.

A melodia está construída sobre graus conjuntos e se desenvolve em sol maior e dó maior, possuindo também pequenos trechos em outras tonalidades como, por exemplo, nos compassos 25 e 26 (mi bemol maior) e nos compassos 27 e 28 (ré bemol maior). Há a presença de algumas frases cromáticas que antecedem as partes diferentes da composição (c.52, c. 80 e c.82)

A interpretação na guitarra elétrica possui particularidades muito perceptíveis na gravação, a mais evidente talvez seja o timbre agudo e seco da guitarra *Gibson SG* utilizada por Menezes, e o uso da palheta para tocar as melodias. Nos compassos 29 ao 33,

a melodia é tocada em uníssono com guitarra e acordeom, e não há variação do ritmo, que está construído em semínimas e colcheias; nem a presença de ornamentações das notas da melodia.

Nos compassos 37 a 44, a melodia principal é interpretada na guitarra com *glissando* na mesma corda que vai da nota dó (c.37) para a nota dó# (c.38), com repetição nos dois compassos seguintes. O ritmo das notas de dó e lá (c.40) é tocado com *staccato* para evidenciar a melodia no contratempo.

No compasso 42 há uma variação da melodia com um acorde de três notas (do#-mi-lá) tocado no contratempo do primeiro tempo com a nota lá na ponta, que não está escrito na partitura.

Nos compassos 50 a 67 a melodia principal é tocada com dobra de piano em uma oitava acima da guitarra, a articulação das frases são tocadas igualmente com destaque para os ligados ascendentes e descendentes das semicolcheias presentes no segundo tempo do compasso 56.

Nos compassos 75 a 83 a articulação das notas está baseada numa precisão das notas palhetadas e sem ligados, com exceção do ligado da nota sol (c.77) para a nota fá# (c.78), que possui uma ornamentação para a nota sol através de um ligado ascendente, que retorna na mesma nota (c.78) com um ligado descendente feito com palhetada na última nota.

Segunda Parte

84 G7+ Cm7 F7 Cm7

90 Bm7 Bbm7 Am7 Ab7 G6

96 Bb7(6) Eb7+ G7 C7+ muda ritmo

102 Fm7 Bb7 Ebm7 Ab7 Dm7

108 B/G Dm7 G7 C dim...

114 D.S. al Coda

Detailed description: The image shows a musical score for guitar in treble clef. It consists of six systems of music. Each system starts with a measure number and a chord symbol. The first system (measures 84-89) has chords G7+, Cm7, F7, and Cm7. The second system (measures 90-95) has chords Bm7, Bbm7, Am7, Ab7, and G6. The third system (measures 96-101) has chords Bb7(6), Eb7+, G7, and C7+, with the instruction 'muda ritmo' below the staff. The fourth system (measures 102-107) has chords Fm7, Bb7, Ebm7, Ab7, and Dm7. The fifth system (measures 108-113) has chords B/G, Dm7, G7, and C, with 'dim...' below the staff. The sixth system (measures 114-119) begins with 'D.S. al Coda' and features a complex melodic line with many sixteenth notes.

Nessa seção, tem-se a indicação de cifras para a guitarra elétrica. Mendonça (2006, p.127) observou que todas as obras de Gnattali escritas para o instrumento, com exceção do “Concerto Carioca nº 1”, existe a ocorrência desse tipo de escrita.

As cifras são um tipo de notação comum na música popular e que pressupõe o conhecimento prévio do músico na montagem dos acordes e do ritmo indicado para o acompanhamento. A presença desse recurso nas peças de Gnattali evidencia uma persistência de elementos da música popular em suas obras de caráter “erudito”, e mostra a necessidade da experiência no campo popular para executar suas composições.

A harmonia da música possui algumas cadências de acordes presentes em várias canções de Tom Jobim, como a cadência Cm7 – F7, que forma a progressão IVm7-bVII7, e verificada com mais profundidade na composição “Três Amigos”.

A progressão Bm7-Bbm7-Am7-Ab7-G6 (c.91 a 95) é quase idêntica ao início da música “Samba de uma nota só” de Jobim, com a diferença no segundo acorde de Bbm7, que na composição de Jobim é dominante.

A partir do compasso 103 há sucessivas cadências de engano separadas por um tom que resolvem em dó maior no compasso 111. Essas progressões são bem comuns tanto na música popular brasileira como no jazz a partir da década de 40.

Nessa seção, a guitarra elétrica improvisa alguns acordes sobre a cifra escrita. Essa prática foi muito desenvolvida nos estilos de George Van Eps, Barney Kessel e Jim Hall. A improvisação é um diálogo harmônico entre a guitarra e o acordeom e Menezes toca os acordes com os dedos da mão direita. A tessitura empregada na montagem dos acordes se situa, em grande parte, nas quatro cordas mais agudas da guitarra com o objetivo de completar⁵⁹ a sustentação da harmonia feita no acordeom.

Nos compassos 96 a 98, Menezes toca diferentes tipos de acordes com a mesma nota da ponta, e consiste numa das maneiras mais eficazes da prática do *comping* na guitarra (Willmott, 1994, pp. 14-15).

Uma das características mais marcantes da gravação de “Meu amigo Tom Jobim” consiste no caráter camerístico de sua instrumentação e arranjo. O emprego de cordas conjuntamente com a seção rítmica baseada em grupos de música popular (bateria, contrabaixo, guitarra elétrica, acordeom e piano) pode ser compreendido como um desdobramento da *Orquestra Brasileira* criada por Gnattali na Rádio Nacional. A sonoridade do *Sexteto* possui os elementos da música erudita e popular bem articulados, onde ritmos mais tradicionais como o Galopinho se mistura a elementos “modernos”, como a harmonia bem próxima da bossa nova e linhas melódicas complexas.

Essa gravação condensa alguns dos elementos do estilo de Menezes na guitarra elétrica presentes também em outros registros do *Sexteto*. A equalização mais aguda e a

⁵⁹ A prática do *comping* foi muito desenvolvida no jazz, principalmente, em discos que possuem guitarra e outro instrumento harmônico.

ausência de qualquer efeito que modifique o som do instrumento é um dos recursos que compõe sua sonoridade quando toca o repertório de gêneros brasileiros.

Sua maneira de interpretar as melodias com ligados e liberdade rítmica na guitarra elétrica é feita de uma maneira peculiar e muito mais próxima da linguagem do bandolim e do cavaquinho, que propriamente da guitarra do jazz. Essa técnica pode ser observada na sua ornamentação, e na ausência de novas melodias, que remete a linguagem instrumental do choro. Seu estilo na guitarra elétrica possui semelhanças com o argentino Oscar Aleman, tanto na questão de timbre como na ornamentação, que também tocava cavaquinho e dominava o repertório da música popular brasileira.

Seu conhecimento da linguagem do violão erudito e popular aparece na improvisação com os acordes, misturado como uma possível influência da guitarra do jazz.

É bem possível que o significado e a principal diferença de uma linguagem brasileira para guitarra elétrica, na concepção de Menezes, seja a interpretação e a não descaracterização da melodia nos espaços destinados à improvisação, prática comum no choro e distante da improvisação de novas melodias presentes na guitarra do jazz.

Como pode ser verificado em seu depoimento à Lopes sobre o assunto:

Olha, existe uma pronúncia bem diferente no estilo da guitarra brasileira e da guitarra americana [...] Eu dou uma demonstração disso nesse CD que eu acabei de fazer, um CD de gafieira 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” (Menezes *apud* Lopes, 2007, p. 42).

As dinâmicas da interpretação estão escritas na partitura, mas o único sinal que parece ser seguido na gravação é a indicação de volume mais forte quando a guitarra toca a melodia principal. Os sinais de *crescendo* e *diminuindo* não são realizados e a variação de andamento é praticamente inexistente.

4.5) “Três amigos”

Esta composição de Zé Menezes foi gravada em 1991 num CD referente ao projeto *Violões do Brasil*. Composta para violão solo, foi concebida como uma maneira de retratar a sua maneira de tocar, como também, de Garoto e Radamés Gnattali "Dá para perceber a diferença de estilo. A minha é romântica, a do Radamés, mais técnica, e a do Garoto, sentimental”⁶⁰.

Referências fundamentais na sua formação, Menezes dialoga com estruturas musicais utilizadas nos estilos de seus dois amigos, e promove uma síntese dessas influências constituída por elementos provindos do violão brasileiro, dos acordes presentes na guitarra e no piano do jazz e de estruturas da música erudita.

Apesar de “Três Amigos” ter sido feita após o período compreendido como formação do estilo de Menezes, pode ser entendida como uma consagração de sua forma de compor e tocar violão e condensa diversos elementos musicais presentes em seu estilo. O foco da análise será sobre os encadeamentos harmônicos e as estruturas verticais de alguns acordes, pois são os aspectos técnicos que mais distanciam essa composição de grande parte do repertório para o violão, estando mais próxima ao modo de harmonizar do piano e da guitarra elétrica.

Como foi verificado nas músicas analisadas “Encabulado”, “Contrapontando” e mais evidente em “Três Amigos”, a sofisticação harmônica é um dos elementos mais importantes das composições de Zé Menezes.

⁶⁰. Shows no SESC Consolação lembram violonista Garoto. Disponível em: <<http://www.folha.uol.com.br>>. Acesso em: 19 set. 2005.

Aspectos gerais

“Três amigos” é uma valsa-choro, e possui duas partes (AB), com repetição do A e coda no final. A parte A está na tonalidade de ré maior; a parte B está nesta tonalidade, mas possui alguns trechos em ré menor.

De uma maneira geral, quase todos os acordes apresentam o uso da sétima e algumas extensões, o que distancia “Três Amigos” das composições para violão de Dilermando Reis e João Pernambuco, que ocasionalmente possuem esses elementos.

Há a presença de inversões de baixo nos acordes, procedimento característico do acompanhamento do choro.

Um dos aspectos que aproxima essa peça com a harmonização do piano e da guitarra elétrica é a forma como os acordes são tratados verticalmente. Essa variedade de estruturas se distribui por um empilhamento de notas em intervalos de segundas (cluster), terças e quartas.

Para facilitar uma análise harmônica, a partitura foi cifrada e subdividida em duas seções.

Parte A (c.1-40)

Parte A- Seção 1 (c.1-16)

The image shows a musical score for guitar, titled "VALSA ALEGRE". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. Above the first staff, the title "VALSA ALEGRE" is written. The score includes various guitar-specific notations such as fret numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12), bar lines, and dynamic markings like *f* (forte). Chord symbols are placed above the staff, including A713(b9), D69, F#m7(#5), Fdim, Em7(9), Asus7, A7, Dmaj7, and D. The music features a mix of chords and melodic lines, with some notes marked with accents or slurs.

O primeiro acorde da música em fermata pode ser encontrado com estrutura idêntica, só que com fundamental em fá (F713b9), no final do oitavo compasso do standard de jazz “I Love You”, gravado no já mencionado disco *Julie is her name*, de Julie London com Barney Kessel.

Num comentário presente no encarte do disco *Tributo a Garoto*, gravado por Radamés Gnattali e Rafael Rabello na década de 70, Ronoel Simões descreve algumas características sobre o choro “Enigma” de Garoto, entre elas, a presença de acordes alterados que seria uma influência marcante do jazz. Sobre a execução da peça, Simões esclarece que o violonista clássico terá de “recorrer a processos usados pelos guitarristas de jazz norte-americanos, por causa das posições da mão esquerda”. (Simões *apud* Tiné, 2001, p. 89). Nesse comentário é possível verificar uma possível influência da harmonização da

guitarra do jazz em alguns violonistas brasileiros. A afirmação tem fundamento porque guitarristas como George Van Eps, Jim Hall e Barney Kessel expandiram as possibilidades harmônicas no instrumento, devido entre outros fatores, a uma facilidade maior de se montar acordes na guitarra elétrica em comparação com o violão. Esse recurso é possível devido a algumas características do instrumento como maior sustentação de notas, maior proximidade entre as cordas, ao tamanho reduzido das casas e a espessura mais fina do braço.

No segundo compasso, o acorde de D69 está montado sobre intervalos de quartas. Turek (1996, p. 295) verificou a presença dessa estrutura na composição “Pour Le Piano (Sarabande)” de Debussy e também em outras composições do músico francês, o que mostra sua possível origem na música impressionista. Na década de 50 alguns pianistas de jazz como Bud Powell também utilizavam as estruturas em quartas e, a partir dos anos 60, esse recurso se tornou um procedimento comum no jazz através dos estilo de pianistas como Mc Coy Tyner e Bill Evans (Levine, 1989, p. 105).

No violão de Garoto tal estrutura aparece com frequência, principalmente, em movimentos paralelos, e pode ser ouvida na reinterpretação da música “Terra Seca” de Ari Barroso (Vicente, 2010, p. 26).

Parte A – Seção 2 (c.17-40)

The image displays a musical score for guitar, consisting of two systems of music. Each system has two staves. The first system (measures 17-25) includes chords: Em7, A7, F#m7(#5), Fdim, Em7, A7, Gm7, C7, Fmaj7(Am), Abdim, Gm7, C7, and Dsus. The second system (measures 26-34) includes chords: A7(#11), A713(b9), D69, F#m7(#5), Fdim, Em7(9), Asus7, A7, and D. Fingerings and dynamics like 'rit.' are also indicated.

A grande distinção dessa parte é a mudança de sonoridade harmônica feita a partir do compasso 26 com o acorde de sol menor com sétima menor (Gm7-IVm7), que têm função de subdominante menor seguido de dó maior com sétima menor (C7-bVII7). A resolução da cadência é feita num acorde de fá maior com sétima maior (Fmaj7), que pode ser interpretado como um acorde substituto de lá menor (Am7-III_m7). O uso dessa progressão (IVm7-bVII7 – III_m) foi recorrente na bossa nova e no *cool jazz* em músicas

como “Look to the Sky” de Tom Jobim e “Four” de Miles Davis. Em suas entrevistas, Menezes sempre enfatizou que suas harmonias, como as de Garoto e Radamés, já eram “modernas” desde os tempos da Rádio Nacional. É possível que na década de 60 a bossa nova tenha dado uma maior organicidade a esses encadeamentos, tornando comum o uso dessas progressões. No compasso 32, o acorde de Dsus está cifrado errado, a estrutura referente a esse compasso é um mi menor com sétima menor (Em7).

A melodia da parte A é baseada em semínimas e mínimas, formada em grande parte, pelas notas de extensão dos acordes. A única escala que aparece em movimento ascendente (c.8 e 9) é o mixolídio na tonalidade de lá.

Parte B (c.41-85)

Na parte B, mais precisamente nas seções 1 e 2, Menezes faz sua homenagem a Radamés, utilizando estruturas musicais comuns presentes em composições e orquestrações do maestro. A partir do compasso 58 da parte 3, o estilo do músico Garoto é reverenciado.

Esta parte foi separada por cinco seções devido a sua complexidade.

Parte B - Seção 1 (c.41-50)

A análise harmônica aponta para cadências comuns no jazz e bossa nova (IIIm7-V7), como também, a utilização de dominantes secundários e a reincidência da progressão IVm7-bVII7-IIIIm. O acorde de sol sustenido diminuto (G#dim) possui uma posição interessante, pois funciona como substituto do E7, só que aparece depois do A7 em contratempo criando uma intenção de resolução na tônica relativa (Bm7), que seria um dos acordes substitutos da tônica principal (D69)

A ampla tessitura das escalas para o violão é feita através do uso da escala de ré em graus conjuntos, ascendente e descendente. No compasso 46 aparece a escala de fá maior (Dm) , anunciada pela progressão IVm –bVII7.

Nos compassos 47-49 aparece uma variação sobre acorde de mi (E) em movimentos paralelos, descendente e cromático construídos sobre o intervalo de décimas. O guitarrista George Van Eps, reconhecido como um dos músicos que mais expandiu a harmonização no instrumento, dedicou um capítulo do terceiro volume de seu livro *Harmonic Mechanisms for Guitar* em estudos sobre décimas na guitarra elétrica, como um intervalo fundamental para uma concepção avançada de elaborar acordes, e elemento característico de seu estilo. Eps (1982) ainda esclarece no prefácio do seu método a importância da técnica de mão esquerda para se montar acordes, argumento que reforça a descrição de Simões sobre a relação da importância da mão esquerda para se executar os acordes desenvolvidos na guitarra do jazz .

Parte B - Seção 2 (c. 50-57)

The image displays a musical score for guitar, consisting of two staves of music in G major. Above the first staff, a series of chords is listed: C#m7(b5), F#7(#9), Bm7, Bbm7, Am7, D7, G7, G#dim, and A7. The second staff continues with Bm7, E7, and Asus. A guitar fretboard diagram is positioned at the top right, showing fingerings for the notes: 11, 2, 1, 3, 1, 0, 2, 1, 0.

Nos compassos 51 e 52 os acordes estruturados dessa maneira são muito frequentes nos estilos de Eps, Barney Kessel e Jim Hall. Nos compassos 22 e 24 da música “Cry me a river”, do disco de Kessel com Julie London, há uma montagem quase idêntica da cadência do compasso 51 de “Três Amigos”. É possível afirmar que os acordes montados dessa maneira têm provável origem e amplo uso na guitarra jazz da década de 50.

A montagem e o ritmo dos dois acordes dos compassos 51-54 são encontrados em alguns choros do Garoto⁶¹. No compasso 55 há o uso de uma escala descendente com tensões da dominante (b9, b13 e 13) sobre acorde de A7, o que mostra uma influência de escalas de dominante alteradas, que tiveram origem na música impressionista e amplo desenvolvimento nas improvisações do período do bebop. O acorde de Bm7 no compasso 56 está cifrado errado, a estrutura correta é um acorde de Esus7.

Outro fato não usual para peças de violão de música brasileira, e mais presente no repertório para violão erudito, é a alteração da fórmula de compasso presente nesse trecho. O ritmo dos acordes é variado entre síncopas e tercinas.

⁶¹ Apesar de Garoto utilizar esses acordes com outras funções harmônicas, um dos objetivos é verificar a semelhança da estrutura vertical.

Parte B - Seção 3 (c.58-72)

A tonalidade da música neste trecho está em ré menor, utilizando-se das escalas e acordes do modo menor natural e menor harmônico.

Numa análise harmônica sintética nota-se o aparecimento de funções de subdominante substituta (SubII_m-Bbm6) e progressões II_m-V7 secundárias (Bm7-E7)

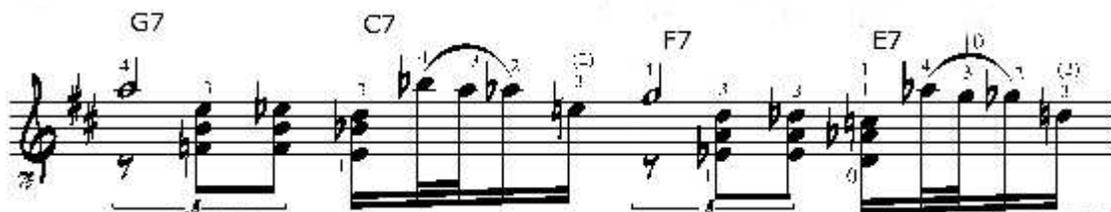
Os acordes dos compassos 62 (Bm) e 69 (Dm9) possuem as mesmas estruturas verticais do choro “Sinal dos Tempos”, de Garoto. A homenagem ao músico é feita através do uso de e algumas estruturas de acordes iguais as que o violonista utilizava em suas composições.

A escala de ré menor harmônica ascendente do compasso 59 possui uma tríade de F aumentada sobre acorde de Dm⁶², essa mesma estrutura é utilizada na introdução da música “Bate Papo” do disco *Radamés Sexteto*.⁶³

O compasso 66 possui um fragmento da escala dominante-diminuta sobre o acorde de lá maior com sétima menor (A7). A grande variedade de escalas com alterações para o acorde e A7 na composição demonstra uma possível influência da música impressionista e do jazz.

No segundo tempo do compasso 72, no acorde de ré maior com sétima menor (D7) nota-se a única estrutura em intervalos de segunda da composição (cluster), o que anuncia a presença de aspectos idiossincráticos do piano. Esse recurso é uma das características da introdução da gravação de “Cry me a river” e também aparece no rearranjo de Garoto da música “Risque” (Vicente, 2010, p. 32).

Parte B - Seção 4 (c.73-75)



Nessa parte o paralelismo dos acordes confirma o idiomatismo harmônico do piano, o que consolida na composição uma forte influência da linguagem pianística sobre a técnica do violão. Há ausência das fundamentais dos acordes; as movimentações das notas mais graves seguem a condução b7-3-b7-3. A cifra do último acorde está incorreta, a estrutura aponta para um sib maior com sétima menor (Bb7).

A análise harmônica traz novas funções como uma progressão de dominantes secundários que resolve na substituta da dominante (SubV7), que é o acorde de fá maior com sétima menor (F7).

⁶² O acorde de A7 está cifrado errado na partitura.

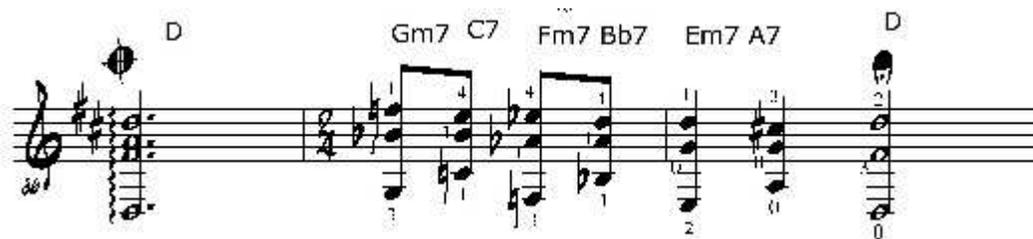
⁶³ Em “Bate Papo” Radamés utiliza a tríade de fá aumentada sobre o acorde de F#m com sétima maior.

Parte B – Seção 5 (c.76-85)

A inovação harmônica dessa parte é a utilização do acorde de mib maior com sétima maior (Ebmaj7) e de sib maior com 6 (Bb6). Ambos acordes são substitutos do acorde de sol menor com sétima menor (Gm7), que consiste no quarto grau menor de uma tonalidade de ré menor. Há um empréstimo de alguns acordes como Ebmaj7 (bII maj7) e Bb6 (bVI6) do campo harmônico menor, e consiste num procedimento característico das harmonias de alguns tipos de jazz e bossa nova.

A presença de harmônicos mostra o uso de uma técnica idiomática do violão, amplamente utilizadas em peças compostas para esse instrumento como no final do estudo nº1 de Villa Lobos.

Coda



Os acordes da coda formam cadências de engano muito próximas as progressões presentes nos compassos 103 a 110 da composição “Meu amigo Tom Jobim”, previamente analisada.

4.6) Uma amostra da guitarra elétrica no grupo *Velinhos Transviados*

A concepção do nome *Velinhos Transviados* surgiu quando Zé Menezes viajava pela Europa com o *Radamés Sexteto* em 1960. Nessa ocasião o músico observou em Paris o comportamento de alguns homens de idade da alta sociedade, que procuravam atrair mulheres mais novas em bares e boates. O complemento “Transviados” foi inspirado no sucesso do filme *Juventude Transviada*, que revelou algumas tendências comportamentais para os jovens no ano de 1955.

Uma das inovações de sonoridade que esteve presente em todos os discos do grupo *Velinhos Transviados* foi o baixo executado pela tuba. De acordo com depoimento de Menezes⁶⁴, as linhas de baixo escritas foram gravadas por uma tuba dobrada com um contrabaixo acústico. O motivo para esta escolha teve como fundamento uma tentativa de inovação de instrumentação, com o objetivo de construir uma linha de baixo com um som mais “melodioso” feito através de uma sobreposição simultânea de contrabaixo e tuba. O músico disse⁶⁵ que sempre esteve buscando soluções novas para alguns problemas de instrumentações como, por exemplo, na sua iniciativa de colocar duas baterias no mesmo

⁶⁴ Entrevista com Zé Menezes concedida por telefone em 3 jun. 2010.

⁶⁵ Idem.

grupo. Embora essa ideia não tenha sido usada nos discos dos *Velhinhos Transviados*, Menezes afirma ter sido um dos primeiros músicos no Brasil a conceber a ideia de dois bateristas tocando simultaneamente, com a intenção de sempre manter uma “levada” constante no ritmo tocado.

Saraiva (2007, p. 55) mostrou que, no final da década de 50, alguns músicos como Radamés Gnattali, Tom Jobim e Gaya assumiram uma postura de incorporação do jazz como vetor de modernização do samba e de outros gêneros da música popular brasileira. Essa sofisticação estava, muitas vezes, associada à busca de novas instrumentações dos arranjos. O discurso de Menezes parece também se enquadrar nessa categoria que, na busca de “timbres modernos”, conseguia imprimir uma novidade nos arranjos. A presença da tuba oscila numa relação entre tradição e modernidade, pois, ao mesmo tempo em que remete diretamente às bandas de metais do começo do século XX, como a de Anacleto de Medeiros, que eram características da sonoridade dos maxixes, sua escolha pode ser vista como uma ideia inovadora de timbre na década de 60.

O conjunto *Velhinhos Transviados* era formado por músicos experientes e possuía uma instrumentação formada por tuba, saxofones, trombones, trompetes, baixo, guitarra elétrica e bateria. Segundo Menezes, o conjunto gravou quinze discos pela RCA Victor, sendo o primeiro lançado no ano de 1962.

Numa breve análise do repertório de alguns discos como *Bárbaros*, lançado no ano de 1964, e *Embalados* de 1965, foi possível verificar como gêneros estrangeiros de canções como “Dumpy”, sucesso de Paul Anka, a música “What’d I Say” de Ray Charles e o bolero “Perfídia” são intercaladas com músicas brasileiras, como a marcha de carnaval “Allah-lá-ô”, de Nássara e Haroldo Lobo; o samba “Na cadência do Samba”, que foi grande sucesso de Atila Iório e a composição “Você” de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, numa mistura feita com músicas de diversas épocas e gêneros como rock, twist, hully gully, samba, maxixe, choro, baião, bolero, bossa nova, entre outros. Esse verdadeiro caldeirão de gêneros era cuidadosamente escolhido por Menezes que lançava no mercado alguns arranjos com músicas que estavam começando a fazer sucesso. Sobre a escolha do repertório do conjunto Menezes afirma:

O repertório eu escolhia, eu tinha as vezes a ajuda do me sobrinho que na época era chefe de divulgação da RCA Victor e me dava alguma dica de músicas que estavam pra, estavam pintando sucessos, que as vezes eu já fazia meu arranjo antecipado, quando o negócio acontecia eu já tava na praça. Então eles não davam palpite, as vezes o diretor artístico, olha Menezes tem uma música aí, e tal, que vai estourar, é bom pra você botar no seu disco e blábláblá. Às vezes eu tinha dica de certas coisas né, mas eu escolhia o repertório.⁶⁶

Na década de 60, a relação do instrumentista com seu trabalho era marcada por um modo extremamente profissional, bem diferente de um caráter amadorístico presente em alguns músicos da bossa nova, principalmente, de origem de classe média carioca como Roberto Menescal e Carlos Lyra, entre outros. Menezes incorporou a disciplina do trabalho e se integrou ao mercado sem crises pessoais em relação à música comercial. Com o fechamento da Rádio Nacional, transitou de um ambiente da elite musical ao lado das formações orquestrais de Radamés Gnattali para um mercado de massa, que apontava para uma maior segmentação da indústria cultural. Numa análise sobre a década de 60, Paiano (1994) observou que nesse período a música popular brasileira se constituía como um campo de produção simbólica, onde seus agentes promoveram lutas culturais balizadas, principalmente, em oposições entre o nacional e internacional e a música comercial e não comercial.

Na década de 60 o profissionalismo de Menezes parece, numa primeira vista, não possuir conflitos em relação à música comercial, particularmente aos gêneros estrangeiros. O twist, o hully-gully e o rock, muitas vezes identificados como representantes da cultura norte-americana, eram alvos de críticas por uma parcela de músicos simpatizantes com algumas ideias de esquerda concebidas pelos centros populares de Cultura (CPCs). Segundo seu depoimento, fica clara sua relação de integração com o mercado:

⁶⁶ Entrevista com Zé Menezes realizada em 21 nov. 2007.

Tocava, o que aparecia a gente tocava, você vê a gente que toca comercial, na noite assim , o que aparecer você tem que tocar, tocar o que o povo quer. Mesmo na época que eu estava gravando os Velhinhos, apareceu o hully gully, o chá-chá-chá, tinha que tocar, o que pintar você tem que fazer, a única coisa que eu não cheguei a pegar foi esse rock pesado, comecei a gravar rock , você viu gravei os primeiros rocks com o Roberto Carlos, ele começou a carreira dele gravando rock, ele era fã do Elvis Presley, e eu gravei guitarra com ele, porque naquele tempo o rock também era escrito.⁶⁷

A concepção dos shows dos *Velhinhos Transviados* tinha como propósito atender um grande público que frequentava os bailes. O show do grupo possuía um caráter performático com elementos circenses, pois era dividido em duas partes: a primeira, os músicos tocavam música ambiente vestidos de smoking com o conjunto *Rio*, e depois, entravam no camarim, se maquiavam, e apareciam como os *Velhinhos Transviados*. Para o músico, o sucesso comercial aconteceu devido a sua iniciativa de conciliar o mesmo grupo representando dois conjuntos distintos, pois assim ampliava e atendia gostos diferentes do público para as apresentações.

Essa ideia do instrumentista estava muito bem sintonizada com os acontecimentos da época como o aparecimento da televisão, que demandava uma preocupação com a imagem do artista. O repertório do conjunto também incorporava as novas tendências de mercado como o rock, o twist, o hully gully e o iê-iê-iê. É possível verificar o senso de profissionalismo do músico levado ao extremo, pois além de escrever os arranjos, Menezes escolhia o repertório, os músicos das gravações e dos shows, acumulando diversas funções na indústria fonográfica.

O contraste do profissionalismo de Menezes com a postura amadora de alguns músicos do grupo foi uma das causas do término do conjunto no início dos anos 70. Outra razão foi a solicitação feita por um dos diretores da RCA para que o grupo trocasse de nome. Como Menezes tinha registrado o nome e não aceitou a exigência, a gravadora dispensou a renovação do contrato com o músico.

⁶⁷ Idem.

Numa análise sobre os conjuntos de boates na cena musical de Copacabana do final da década de 50 e início de 60, Saraiva (2008, p. 86) identificou algumas características desses grupos que se apresentavam para um público formado por camadas médias e altas. A qualidade de um determinado grupo estava vinculada a versatilidade em executar diferentes tipos de música.

O repertório desses grupos como o de Waldir Calmon, Zé Maria e Djalma Ferreira era constituído pela mistura de músicas francesas, italianas, latinas, norte-americanas e brasileiras e tinha como um dos objetivos fazer as pessoas dançarem. A instrumentação desses “conjuntos de boates” era formada basicamente por saxofone tenor, dois trompetes, trombone, piano, contrabaixo e bateria, e contava às vezes com uma guitarra elétrica ou violão e uma percussão.

Embora esses “conjuntos de boates” tocassem um repertório eclético e comercial com finalidade dançante percebe-se algumas diferenças em relação ao conjunto *Velinhos Transviados*. Uma delas é que o repertório do grupo de Menezes era mais abrangente e diversificado, como também era destinado a bailes de maiores proporções. Um exemplo dessa abrangência, que atendia a diversas demandas, foi o disco *O Natal dos Velinhos Transviados* lançado no ano de 1966, onde foram gravados somente arranjos de músicas de natal através de uma combinação entre músicas estrangeiras como “Jingle Bells”, e brasileiras como “Boas Festas”, de Assis Valente.

Outra diferença era o espaço e o público que os *Velinhos Transviados* e os “conjuntos de boate” ocuparam. O grupo de Waldir Calmon, provavelmente o de maior sucesso das boates, tocava quase que exclusivamente na capital carioca, por outro lado o conjunto de Menezes fez sucesso nacional e excursionou pelo Brasil inteiro com enorme quantidade de shows nas regiões sudeste e sul, com um público formado pelas diversas camadas sociais.

Análise Musical

A guitarra elétrica é um elemento importante na sonoridade dos *Velinhos Transviados* e está presente na maioria das gravações. Menezes toca banjo em algumas músicas, que como a tuba, podem ser interpretados como referências a “uma coisa mais antiga”⁶⁸ presente na concepção do grupo.

As faixas selecionadas para análise foram dois *pot-pourris* presentes no disco *Os Velinhos Transviados em Órbita*, lançado no ano de 1965. O critério de escolha foi a presença marcante da guitarra elétrica nessas gravações e os gêneros do samba e uma mistura de sucessos internacionais. O *pot-pourri* de samba foi feito com o arranjo das músicas “O sol nascerá”, de Cartola e Elton Medeiros, “Oitavo botequim”, de Jota Júnior e “A fonte secou”, de Monsueto, Tufic Luar e Marcléo. A outra música foi arranjada a partir da mistura de gêneros internacionais como a balada “House of the rising sun” de Alan Price, e as baladas românticas “Io che non vivo” de Pino Donaggio e V. Pallavicini e “Se piangi, se ridi” de Mogol, Marchetti e Satti.

No *pot-pourri* de samba a introdução é feita com uma linha de baixo característica do maxixe com destaque para o timbre da tuba⁶⁹. Menezes executa o ritmo do maxixe na guitarra elétrica como se fosse um cavaquinho, com acordes na região aguda tocados com palheta. Essa forma de acompanhamento é produzida com alternância de palhetadas e abafamentos feitos com a mão esquerda e se estende ao longo da música no ritmo do samba. A base da guitarra elétrica nessa gravação faz uma complementação do ritmo e os acordes são quase imperceptíveis. A harmonia é feita nas diferentes texturas de instrumentação do arranjo e a guitarra aparece com uma função bem diferente da consolidada pelo violão no samba, que geralmente, conduz a harmonia e o ritmo.

A guitarra elétrica utilizada na gravação, provavelmente, deve ter sido o modelo *Gibson SG*. O timbre é agudo com muito pouco *reverb*, o que resultou numa sonoridade seca sem muita sustentação das notas.

⁶⁸ Entrevista com Zé Menezes concedida por telefone em 3 jun. 2010.

⁶⁹ O maxixe está presente também na introdução do choro “Encabulado” analisado na pesquisa.

O destaque do arranjo está nas melodias principais tocadas na guitarra elétrica, que marcam a primeira mudança entre as músicas e o final do terceiro samba do *pot-pourri*.

A primeira releitura, depois da introdução em maxixe, é o samba “O Sol Nascerá”. A melodia é tocada com acordeom e outros instrumentos de sopro com convenções rítmicas bem acentuadas pela bateria. Na primeira passagem entre as músicas há um breque e a guitarra elétrica introduz sozinha a melodia do samba “Oitavo botequim”.

The image shows a musical score for guitar in 2/4 time, consisting of two staves. The first staff starts with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains four measures of music. Above the staff, the chords Gm⁶, Bm⁷, and E⁷ are indicated. Measure 1 has a circled 'x' above it. Measure 2 has a 'v' above it. Measure 3 has a circled 'x' above it. Measure 4 has a circled 'x' above it. The second staff starts with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains four measures of music. Above the staff, the chords Am⁷ and D⁷ are indicated. Measure 5 has a circled 'x' above it. Measure 6 has a circled 'x' above it. Measure 7 has a circled 'x' above it. Measure 8 has a circled 'x' above it.

A interpretação é realizada bem articulada com o ritmo do samba, e a opção por um timbre seco parece facilitar a execução e balanço das síncopas na guitarra elétrica. No segundo compasso a nota ré é acentuada e a nota sol abafada. A tessitura empregada é bem característica do instrumento, e é possível que essa frase tenha sido escrita no arranjo, pois marca um ponto fundamental de passagem entre as músicas.

O final do terceiro samba, denominado “A fonte secou”, há um breque de todos os instrumentos e a guitarra elétrica surge em anacruse introduzindo sozinha a melodia desse samba. O tema principal é tocado depois de uma forma mais improvisada e acompanhado de outros instrumentos.

The image shows a musical score for guitar in 2/4 time, spanning eight measures. The first staff contains measures 1 through 4. Measure 1 starts with a treble clef and a 2/4 time signature. Measure 2 has a chord of Am7. Measure 3 has a chord of D7. Measure 4 has a chord of D7. The second staff contains measures 5 through 8. Measure 5 has a chord of Gmaj7. Measure 6 has a chord of Gmaj7 and a double note (F and G) in the bass line. Measure 7 has a chord of Gmaj7. Measure 8 has a chord of C6/9. There are glissando markings (indicated by a line with a dot) over measures 2, 3, 4, 6, 7, and 8. A double note (F and G) is written in measure 6.

Há um recurso presente na linguagem do samba e do choro como a utilização de notas repetidas. Nesse trecho nota-se a ocorrência de idiomatismos da guitarra elétrica na interpretação de Menezes. O principal é o uso de *glissandos* assinalados na partitura com uma linha pontilhada sobre as notas. No compasso 6 tem-se a utilização dessa técnica com uma apoiatura (não escrita) da nota lá para a nota si, o que remete a um padrão da guitarra no blues. Essa ideia está presente de forma modificada, com notas duplas (fá e sib), na introdução da música “Johnny B. Goode”, do guitarrista americano Chuck Berry popularizada em 1958.

The image shows a musical score for guitar, spanning four measures. Measure 1 is labeled 'Gtr. 1'. Measure 2 is labeled 'NC'. There are glissando markings (indicated by a line with a dot) over measures 2, 3, and 4.

O *pot-pourri* com sucessos internacionais é formado pela balada “The house of rising sun” com as baladas românticas italianas “Io che non vivo” e “Se piangi, se ridi”. Essa mistura evidencia uma característica da concepção inovadora de Menezes que consistia em deslocar o significado original das músicas. A primeira ficou internacionalmente conhecida no ano de 1964 como um *hit* da banda inglesa *The Animals*, que era formado por jovens músicos e tinha um público predominante juvenil. As outras

canções foram baladas românticas do final da década de 50 interpretadas na voz de Pino Donnagio e Bobby Solo, que possuíam um público diversificado formado por jovens e uma parcela de pessoas de mais idade. Esses dois gêneros carregavam signos de distinção diferentes, e na versão de Menezes, são misturados tendo como eixo central o abrasileiramento dessas canções. Esse processo foi feito a partir da adaptação dessas músicas estrangeiras para estruturas características da música popular brasileira mantendo o mesmo andamento e com um ritmo levemente abolerado.

A primeira característica que mostra o abrasileiramento da balada “House of the rising sun” é a mudança da fórmula de compasso original em 6/8, presente na gravação original do *The Animals*, para o compasso de 2/4, que consiste num dos elementos principais de gêneros como o samba e o choro. A outra é a prevalência dos timbres da tuba e do acordeom na exposição da melodia principal, instrumentos associados aos gêneros brasileiros do maxixe e do baião.

A guitarra elétrica na balada é muito próxima à versão original. A progressão da base feita com os acordes de lá menor (Am) / dó maior (C) / ré maior (D) / fá maior (F) / Am / C / mi maior (E) / Am / C / D / F / Am / E é tocada, na gravação de Menezes, com um som abafado que apenas complementa o ritmo.

Como no *pot-pourri* de sambas, a guitarra elétrica executa a melodia principal das duas músicas, e evidencia, nessa gravação, a entrada das duas baladas românticas. O timbre da guitarra elétrica está equalizado com um grande uso do efeito de *reverb*, que facilita a sustentação de notas e se parece com a sonoridade da guitarra havaiana, como também, com um timbre popularizado pela guitarra do blues tocada com o *bottleneck*. Essa calibragem mostra um domínio que Menezes possui das capacidades de timbragem do instrumento, que nessa faixa está compatível com um caráter “derramado” das músicas.

A primeira melodia introduzida em anacruse depois de um breque no final da balada se refere à música “Io che non vivo”.

The image shows a musical score for the first melodic phrase of "Io che non vivo". It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. Above the notes, the following chords are indicated: Am⁷, Dm⁷, G⁷, Cmaj⁷, Fmaj⁷, B^bmaj⁷, Bm⁷(^b5), and E⁷. The melody features a glissando effect in the first measure and sextuplets in measures 6 and 7.

Nos primeiros quatro compassos observa-se a utilização da técnica de *glissando* na mesma corda da nota dó para mi (c.1), da nota ré para mi e da nota ré para dó (c.3-4), que contribui para uma intenção “melosa” da interpretação da melodia. Nos próximos compassos as sextinas aparecem como ornamentos da melodia e podem ser compreendidas, do modo como estão tocadas na gravação, como uma apropriação de um recurso recorrente do bandolim no choro. Há uma sofisticação harmônica da progressão original da música com o uso de sequências de acordes maiores com sétima maior em quartas⁷⁰.

O tema principal da última música denominada “Se piangi, se ridi” é tocado na guitarra elétrica depois de breve introdução.

The image shows a musical score for the main theme of "Se piangi, se ridi". It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. Above the notes, the following chords are indicated: Amaj⁷, C[#]m⁷, F[#]m⁷, C[#]m⁷, D, E⁷, and Amaj⁷. The melody features a glissando effect in measure 2 and a sextuplet in measure 6.

⁷⁰ Recurso harmônico utilizado na parte A da música “Três Amigos” analisada na pesquisa.

Nos dois primeiros compassos (c.2-3) aparece uma textura diferente no arranjo construída através de um jogo de perguntas e respostas entre a guitarra elétrica e os instrumentos de sopro. Na nota mi (c.3) nota-se o recurso do *glissando* e uma acentuação do sentido “derramado” da melodia no compasso 4. Nos compassos seguintes Menezes reforça a melodia com acordes.

Nas duas análises a guitarra elétrica aparece dentro de uma métrica de oito compassos tocando as melodias principais e com um acompanhamento de complementação rítmica. O timbre e a interpretação são bem distintos nas gravações, o que mostra a capacidade de Menezes de tocar os mais variados gêneros nacionais e estrangeiros no instrumento.

A concepção dos *Velinhos Transviados* tem como um dos seus pontos centrais a ideia de deslocamento do sentido original de alguns instrumentos e gêneros, que parece estar relacionada a uma forma singular de abasileiramento do estrangeiro. Menezes transita com maestria num repertório baseado entre os gêneros nacionais e estrangeiros e sua maneira de execução da guitarra elétrica se mostra carregada de hibridismos que, em alguns casos, mistura técnicas de diferentes matrizes, e em outros, se compatibiliza à linguagem do gênero⁷¹.

Num mercado que apontava para uma maior segmentação e ampliação da divulgação da música popular como um produto comercial na década de 60, Menezes consegue imprimir inovações no segmento de bailes e se utiliza do humor para realizar alguns deslocamentos que resultam num certo estranhamento caricatural. Mário de Andrade (2006, p. 115-116) assinalou uma “tradição deliciosa” de humor nos títulos de maxixes, sambas, polcas e lundus na música brasileira, e que na obra de Ernesto Nazareth esse tratamento, muitas vezes, se relacionava com o *ethos* das músicas. No caso de Menezes, pode-se perceber que seu conjunto comercial *Velinhos Transviados* continha um humor presente no nome do grupo, nos títulos dos discos, na presença de instrumentos não-convencionais e no caráter performático dos shows, revelando uma intuição parodística que

⁷¹ Na releitura da música “Hully gully baby” do disco *Bárbaros* (1964), Menezes improvisa frases na guitarra elétrica baseadas em padrões da escala pentatônica, prática recorrente da linguagem da guitarra do blues e do rock da década de 50.

pode ser observada como uma característica importante do seu estilo. Muitas vezes essa veia humorística esteve relacionada a uma antropofagia singular verificada na adaptação de gêneros estrangeiros para instrumentos como tuba e acordeom, reconhecidos como instrumentos fundamentais de alguns gêneros brasileiros como o maxixe (tuba) e baião (acordeom), e no abrasileiramento das estruturas musicais de *hits* americanos como o “The house of rising sun”. Sua produção autoral de música instrumental também possui alguns títulos nessa linha como “Encabulado”, “De papo pro ar” e “Comigo é assim”, entre outras. Um dos seus trabalhos mais conhecidos, que possui esse tom humorístico foi a sua composição para abertura do programa *Os Trapalhões* veiculada na década de 80 na Rede Globo.

Pode-se dizer que Menezes se utiliza da paródia de forma intuitiva que, agregada a sua habilidade de transitar por vários gêneros nacionais e estrangeiros e domínio de diversas linguagens da guitarra elétrica, demonstra um ecletismo no seu estilo.

CAPÍTULO III - Olmir Stocker: a consolidação da guitarra elétrica

Stocker nasceu na cidade de Taquari no estado do Rio Grande do Sul. Sua profissionalização como músico iniciou-se no final dos anos 50 e se consolidou a partir da década 60 em São Paulo. O instrumentista atuou num meio artístico permeado por lutas culturais marcadas por discursos construídos a partir da relação entre o nacional e o internacional na música popular brasileira. Nesse contexto, como músico profissional integrado ao mercado, transitou pelos diferentes pólos do conflito. Também trabalhou em algumas casas noturnas da capital paulista, aprimorando sua execução na guitarra elétrica nos “conjuntos de boate”.

A partir da década de 70 Stocker amadurece seu estilo como compositor e guitarrista acompanhando vários artistas da música popular brasileira, o que resultou no início dos anos 80 na produção de seus primeiros discos autorais.

Para contextualizar sua trajetória, este capítulo se inicia com um panorama da cena musical paulista a partir de meados de 40 até a década de 60. Depois descreve como aconteceram os conflitos simbólicos na música popular brasileira dentro da consolidação de um mercado massivo. Na década de 70, mostra uma retomada de gêneros regionais na música instrumental brasileira e a relação dessa prática com a produção dos primeiros discos autorais de Stocker no selo Som da Gente. No item final foi feita a análise do seu repertório abordando seu estilo como compositor e guitarrista.

1) A música instrumental e o meio artístico de São Paulo: anos 40 e 50

Até o final da década de 50 no Brasil a guitarra elétrica ainda estava numa fase de transição⁷², pois nessa época músicos como Zé Menezes, Garoto, Bola Sete, entre outros, dominavam também outros instrumentos de corda, ocorrendo num intercâmbio de técnicas que resultavam em linguagens híbridas no instrumento. Após esse período, a guitarra elétrica iniciou um processo de consolidação com presença importante em grupos de música popular brasileira. Um dos campos de trabalho mais expressivos para a prática desses conjuntos, principalmente na sua vertente instrumental, foi a cidade de São Paulo, lugar onde guitarristas como Heraldo do Monte e Olmir Stocker amadureceram seus estilos.

A vida cultural na cidade de São Paulo no início dos anos 50 se caracterizava por uma intensa interação entre intelectuais, artistas, estudantes, jornalistas e boêmios. A cidade possuía um amplo mercado artístico de atuação para o músico profissional constituído pela televisão, pelo rádio, por casas noturnas e teatros. Havia também espaços boêmios como cafeterias, bares e restaurantes. Tanto no meio profissional, como nos lugares reservados à boemia, circulavam ideias sobre as mais variadas questões, existindo um grande intercâmbio entre os frequentadores e artistas profissionais. Devido, ainda, a uma certa incipiência do desenvolvimento dos bairros, o centro “novo” de São Paulo, próximo à Praça da República, era o local onde ocorria grande parte desses encontros.

A partir de meados dos anos de 1940, a burguesia paulista começou a vislumbrar a grande fonte de renda e prestígio que poderia significar o investimento na área cultural e das comunicações, passando a investir em jornais, museus, editoras e rádios. Ao lado do crescimento populacional da cidade, verificou-se uma considerável elevação do nível cultural de alguns setores da classe média, devido, entre outros fatores, à consolidação da faculdade de Ciências e Letras da USP e da Escola de Sociologia e Política, ambas situadas na Vila Buarque e inauguradas na década de 30 (Gama, 1998).

Os teatros eram um ponto de encontro onde havia um intercâmbio cultural importante. Entre eles se destacaram o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), situado na rua

⁷² *A trajetória da guitarra elétrica no Brasil*. Disponível em: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/ensaio.jsf>>. Acesso em: 05 dez. 2009.

Major Diogo, onde funcionou também a Escola de Artes Dramática (EAD), e o teatro Boa Vista, localizado na rua Boa Vista. Além disso, os teatros de revista, sendo que o mais famoso foi o Cassino Antarctica, no Anhangabaú, um espaço amplo e sem luxo, em cujo palco eram encenadas peças de comédia e drama e óperas (Gama, 1998, p. 156).

No período pós-guerra, produtos da cultura de massas norte-americanos, portadores de signos associados à *american way of life*, entraram com maior intensidade no Brasil e encontram um público consumidor significativo, especialmente entre jovens de classe média. O cinema americano foi o veículo de massa que mais disseminou esses produtos, entre eles a música americana, com destaque para o jazz de Frank Sinatra, Billie Holiday, Glenn Miller, Cole Porter, entre outros. As salas de projeção, em sua maioria, eram luxuosas, especialmente as localizadas no centro da cidade como as salas do cine Marabá, situado na avenida Ipiranga, e do cine Alhambra, na rua Direita. (Borelli, 2005, p.33)

O jazz e outros gêneros, como foxes, tangos, sambas, valsas, rumbas, eram tocados ao vivo nos clubes paulistanos por orquestras⁷³ como a de *Peruge e sua Orquestra* e a *Orquestra Invisível*. Esses conjuntos tinham uma sonoridade influenciada pelas orquestras americanas de Glenn Miller e Tommy Dorsey, e suas apresentações eram marcadas por um repertório dançante. Os bailes dos clubes eram o espaço cativo dos adolescentes que se divertiam, principalmente, aos domingos (Gama, 1998).

O clima nacionalista que marcou o segundo governo de Getúlio Vargas no início dos anos de 1950 e o ideário nacional-desenvolvimentista dos anos JK contribuíram para fortalecer o sentimento de nacionalidade, que se traduzia em produções intelectuais e artísticas desse período.

O rádio teve uma contribuição muito importante na divulgação da música em São Paulo, como também, delineou um novo campo de trabalho. Um dos desdobramentos dessa emergência de valores nacionalistas se refletiu na programação do rádio com a ampliação do seu público consumidor e a necessidade de atingir novos setores da sociedade. Estudantes e professores paulistanos começaram a se interessar pelas músicas descritivas do cotidiano social da cidade compostas por Adoniran Barbosa, Paulo Vanzolini

⁷³ Muitas das orquestras, citadas no período, possuíam a predominância de metais e madeiras.

e Inezita Barroso (Gama, 1998, p. 233).

Nesse período, houve também o aumento do número das boates com música ao vivo, ampliando consideravelmente o campo de trabalho dos músicos, e que aos poucos iam substituindo os cabarés.

Uma das primeiras casas sofisticadas inaugurada na década de 40 foi a boate Oásis, situada na rua 7 de abril, nas proximidades da praça da República. O público que frequentava esse espaço era formado, principalmente, por pessoas da elite paulistana e de turistas. Segundo o pianista Bruno Zwarg, que tocou por dez anos na boate, havia três conjuntos que se revezavam a cada meia hora (Borelli, 2005, p. 39). Esses grupos eram, em sua maioria, trios formados por piano, contrabaixo e bateria e outras formações maiores que incluíam a guitarra elétrica e instrumentos de sopros como saxofone e trompete.

Um exemplo desses conjuntos era o do pianista Moacir Peixoto e de seu irmão Arakém Peixoto, que tocava trompete. O repertório do grupo era formado basicamente por jazz, e quando havia canções, o conjunto contava com a participação do outro irmão, o cantor Cauby Peixoto, que na época tinha como referência estilística o cantor americano Nat King Cole.

Outro conjunto que se apresentava com frequência na casa era o do pianista e organista Walter Wanderley, que foi contratado por intermédio da cantora Isaurinha Garcia. Seu grupo era formado por órgão, guitarra elétrica, contrabaixo e bateria. O guitarrista que tocava nesse grupo era Heraldo do Monte, e o repertório era composto, em sua maioria, por gêneros nacionais como samba e músicas estrangeiras com ênfase no jazz americano.

O grupo Zimbo Trio, formado por Amilton de Godoy no piano, Luiz Chaves no contrabaixo e Rubinho na bateria, conquistou certa popularidade na noite paulistana devido às suas apresentações na boate Oásis, em especial, após a apresentação com a atriz e cantora Norma Benguelli no final dos anos 50. Mesmo atuando por muito tempo na boate Baiúca, cuja atuação foi marcada por priorizar versões instrumentais da música popular brasileira em detrimento do jazz, foi na boate Oásis que o grupo alcançou projeção nacional. (Borelli, 2005, p.40)

Na década de 50, o Nick Bar, localizado ao lado do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), se destacou como um espaço de divulgação da música popular brasileira.

Este bar possuía uma comunicação com a sala de espera do teatro, permitindo um grande intercâmbio entre os frequentadores. O fundo musical era feita pelo pianista italiano Simonetti, que dominava bem o repertório americano, além de tocar músicas brasileiras como “Só Louco”, “Esse seu olhar” e “Teresa da praia” de uma maneira “sofisticada”, em andamento *slow*, com um *internacional touch* apropriado para a madrugada (Gama, 1998, p. 200).

A Baiúca foi uma casa luxuosa que teve dois endereços: o primeiro era na rua Major Sertório na Vila Buarque, que funcionou durante sete meses e foi fechada por irregularidades. O segundo endereço, inaugurado em 1956, foi na Praça Roosevelt. Os donos trouxeram do Rio de Janeiro o músico Johnny Alf, que se apresentou durante dez anos até o fechamento da boate. A casa era muito luxuosa e funcionava como ponto de encontro de empresários, artistas e políticos. Foi conhecida como uma ótima referência da música paulistana, e segundo Johnny Alf, funcionava como um trampolim para melhores trabalhos dentro do *cast* da música brasileira (Borelli, 2005, p. 80).

No final dos anos 50, o rock começou a ser difundido no país com Bill Halley, Elvis Presley e Chuck Berry. A guitarra elétrica aparece também na música instrumental associada ao rock, e um dos primeiros sucessos desse gênero foi no ano de 1957, quando o guitarrista Alberto Borges de Barros (Betinho) gravou a música “Enrolando rock” que além de sucesso foi também trilha do filme nacional *Absolutamente Certo*.

Alguns expoentes desse rock instrumental foram os grupos *The Jordans* e *Jet Blacks*⁷⁴, que tinham como inspiração os conjuntos americanos *The Ventures*, *The Shadows*, entre outros. Esses grupos possuíam em sua instrumentação de duas a três guitarras e a sonoridade era, em sua maioria, feita de variações de gêneros como hully gully, twist e surf music. Os estilos dos guitarristas Romeu Mantovani Sobrinho (Aladdim), do grupo *The Jordans* e José Provetti (Gato), do grupo *Jet Blacks*, era caracterizado por um timbre agudo da guitarra, e os solos, tocados com alguns riffs construídos sobre a escala pentatônica.

⁷⁴ Um panorama do rock instrumental no Brasil pode ser acessado no ensaio de João Paulo Mello disponível em: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/ensaio.jsf>>. Acesso em: 05 fev.. 2010.

Surgiram nessa época em São Paulo alguns espaços onde o rock era tocado como o Be bop Club, localizado no alto do prédio da rua Casper Líbero, e boates como a Lancaster na Rua Augusta.

2) Lutas Culturais e música popular nos anos 60

A partir de meados dos anos 60 há um processo de consolidação da cultura popular de massa no país. A política econômica adotada pelo regime ditatorial-militar que se implantou no país em 1964 impulsionou o crescimento econômico e o processo de modernização conservadora da sociedade. De modo compatível com o programa de “integração nacional” do governo militar, o Estado subsidiou empresas de diversos setores, principalmente no ramo das telecomunicações. Essa política visou promover a integração do espaço nacional através das comunicações, e teve como um dos resultados uma maior aproximação entre o governo e alguns grupos empresariais. Se para o estado militar esse processo contribuiu para uma “integração das consciências”, para os empresários tal questão era vista como uma expansão de mercados e aumento gradativo do público consumidor. Com a consolidação desse tipo de indústria, a cultura passa a ser concebida como um investimento comercial. Nem mesmo a censura do governo militar retardou o crescimento dos bens culturais, pois atingiu apenas a especificidade de algumas obras, mas não a generalidade da sua produção (Ortiz, 1988, p. 114).

A ideologia nacional-popular, ressignificada pela esquerda brasileira, orientou grande parte da produção cultural e artística ao longo de toda a década de 60. Mesmo após o golpe de 64, essa produção ocupou espaços importantes no mercado artístico e nos meios de comunicação de massa.

Alguns artistas e intelectuais influenciados pelo projeto da esquerda incorporariam consciente ou inconscientemente em suas obras ideais tais como: anti-imperialismo, resgate das raízes populares regionais, conscientização do povo brasileiro em prol da revolução, entre outros. Na música popular, principalmente na canção de protesto, houve um movimento consciente do resgate das raízes folclóricas como uma tentativa de

aproximação com segmentos sociais populares.

Para Napolitano (2001, p. 69), a mudança da concepção do nacional e do popular no campo musical, como um programa de ação revolucionária que se integrava a planos mais abrangentes da cultura e das artes, se verifica depois do golpe militar de 1964. Para o autor, esse ideário se converteu em uma plataforma de resistência à ditadura militar, dando nova perspectiva aos programas de cunho reformista que vinha se configurando no período pré-golpe. A canção engajada antes de 64 se moldava pela adequação entre sofisticação estética e pedagogia política, na busca de um produto cultural nacional de alto nível. Após o golpe, a música popular consistiu num dos maiores focos na cultura de resistência ao regime, utilizando-se de matrizes populares como base para a concepção do “nacional”.

Nesse sentido, alguns músicos como Edu Lobo, Carlos Lyra e Geraldo Vandré, entre outros, imbuídos de um “imaginário nacional-popular”, construíram um repertório híbrido onde se misturam a música erudita impressionista, o *cool jazz*, o modernismo de Villa-Lobos e a música regional. Os temas das letras se concentravam em questões ligadas à realidade dos morros e do sertão, como uma forma de ideologização do signo musical baseado em certa idealização dos mundos urbano e rural, numa tentativa de contribuir para uma possível intervenção na realidade social do país (Contier, 1998).

Essa vertente de engajamento político-ideológico de alguns artistas da música popular circunscreveu o que foi denominado “canção de protesto”, termo genérico e revisto por Napolitano que se utiliza da expressão “bossa nova nacionalista”, denominação interessante, uma vez que em termos estritamente musicais não houve rompimento com o que se vinha produzindo na música popular em termos melódicos e harmônicos, apenas a escolha de gêneros como frevos, toadas e baião e instrumentos como viola e violão, considerados por esses músicos como portadores de elementos da identidade nacional.

O dilema de compor música para a “conscientização” das massas sem perder a qualidade estética esteve presente nesses compositores. Com a ampliação do público decorrente dos espetáculos teatrais (Arena e Opinião) e eventos televisivos (Fino da Bossa e Festivais da Canção), as músicas engajadas se utilizaram de recursos musicais mais simples, ao mesmo tempo em que ampliavam seu público consumidor (Napolitano, 2001, p.

70).

Algumas composições engajadas de Carlos Lyra e Edu Lobo como “Influência do Jazz”, datada de 1962, e “Ponteio”, composta em 1967, são emblemáticas no sentido de conferir, de uma maneira consciente, um comprometimento com a leitura do nacional-popular de esquerda nas suas letras, sem promover um rebaixamento estético das estruturas musicais. Apesar dessas duas músicas terem sido compostas em contextos políticos distintos, antes e depois do golpe, elas refletem uma boa equação entre sofisticação musical e conteúdo crítico.

Carlos Lyra e Edu Lobo conseguem um equilíbrio entre algumas ideias cepecistas nacionalistas e estruturas musicais estrangeiras (jazz e música impressionista), promovendo um diálogo com as tendências técnico-estéticas mais significativas do século XX (Contier, 1998, p. 43).

A busca pelas “raízes nacionais” na música popular brasileira dos anos 60 foi concomitante a uma fase de reestruturação da indústria cultural. Nesse período há um processo de consolidação e articulação entre os diversos meios de comunicação como rádio, cinema e a televisão. A produção da música popular começa a se expandir e a se segmentar com o aumento de profissionais ligados a ela como músicos, arranjadores, empresários, jornalistas, entre outros, conjuntamente a uma ampliação do público consumidor para esse setor.

Essa nova configuração da produção e do consumo da música popular começa a adquirir características de um campo de produção simbólica, onde seus agentes são protagonistas de intensas lutas culturais em busca de reconhecimento (Zan, 1997, p. 108).

Os conflitos simbólicos na música popular dos anos 60 foram marcados, principalmente, pelas oposições entre o nacional e o internacional; a música comercial e a “não comercial”.

Os compositores da música popular brasileira engajada acreditavam que faziam uma música que continha valores nacionais, mas que não tinha uma proposta estritamente comercial. Os processos criativos desses compositores aparentavam ser orientados muito mais por interesses estético-políticos do que mercadológicos. Porém, aí residia uma contradição: ao mesmo tempo em que se pretendia disseminar uma ideologia nacionalista

que pudesse ser assimilada por diversas classes sociais, a canção deveria se realizar como produto de mercado.

As ideias de internacional e comercial estavam associadas a gêneros de massa como o bolero, a guarânia, o samba-canção e o rock. Empresários e agentes de *marketing* da indústria cultural viam a possibilidade da conquista de um público consumidor maior associando tais repertórios a produtos e comportamentos. A jovem guarda, em especial, resultou de uma tentativa da indústria de agregar elementos internacionais do rock e da música pop com demandas de consumo, visando o sucesso comercial.

Esse movimento representou um dos primeiros e maiores fenômenos de consumos de massa no Brasil. Criado em 1965, o programa *Jovem Guarda* era exibido aos domingos na TV Record, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. O programa pretendia criar um novo “ritmo da juventude” feito a partir da mistura do rock com baladas pop. As canções se alternavam com temas românticos e outros mais agressivos, pasteurizando um comportamento ao estilo de “juventude transviada” (Napolitano, 2001, p. 95).

Carlito Maia, publicitário idealizador do programa, pretendia construir ídolos de consumo no Brasil. Seu projeto alcançou relativo sucesso, porém não se perpetuou na indústria cultural devido, entre outros fatores, a instabilidade do mercado, que ainda não estava completamente integrado nesse setor. Mesmo estando aberto a novidades, não permitia um controle sobre o processo global de realização da mercadoria (Napolitano, 2001, p. 96).

Apesar da jovem guarda conquistar um público consumidor, sobretudo entre os jovens de classe média baixa, não conquistou os jovens que consumiam a música popular brasileira engajada, que, influenciados pelo nacionalismo de esquerda, caracterizavam o movimento como expressão da alienação e do entreguismo cultural do país.

Enor Paiano (1994) foi um dos pioneiros a fazer uma análise das lutas culturais nos anos 60. Para o autor, foi no final da década de 60 com os festivais de música na televisão que a MPB constituiu um campo musical autônomo. As lutas culturais que Paiano descreve têm um de seus pontos culminantes no conflito entre alguns artistas da MPB e a jovem guarda. Em 1965, a televisão Record veiculou dois programas de shows musicais

que passaram a concorrer pela mesma faixa de público. Elis Regina apresentava o programa *Fino da Bossa*, que disputava espaço com o já descrito programa *Jovem Guarda*. A concorrência desses programas resultou num conflito simbólico entre artistas da MPB contra artistas da jovem guarda. Os músicos identificados com a música popular brasileira se imbuíam de ideias nacionalistas como justificativa para marcar suas posições no conflito. No ano de 1967, no auge da tensão, Elis declarou que estava nascendo “uma nova frente na música popular brasileira onde se diz o que se diz para unir os inimigos e vencer o iê-iê-iê” (Elis *apud* Paiano, 1994, p. 126).

Após esse episódio, a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) proferiu um documento oficial tendencioso a favor dos artistas da MPB, onde a prerrogativa central era a necessidade de “cultivar e prestigiar a autêntica música brasileira”, numa retomada de um discurso nacionalista agressivo. O texto ainda proibia os músicos não registrados a se apresentarem, o que dificultou diretamente o exercício profissional de muitos músicos da jovem guarda. Frente a essa violência simbólica, os músicos ligados a jovem guarda tomaram uma posição e redigiram o *Manifesto do iê-iê-iê contra a onda de inveja*. Nesse documento um dos pontos principais era uma apologia de legitimação e credibilidade do gênero a partir de sua recepção no mercado.

Dentro dessa polaridade entre músicos da MPB e da jovem guarda havia um segmento de música instrumental que apresentava grupos ligados à primeira vertente como *Jongo Trio*, *Som Três* e *Quarteto Novo*, e outros, identificados com a jovem guarda como *The Jordans* e *Jet Blacks*. Um número expressivo de músicos que acompanhava os compositores e cantores da MPB também tocava em formações instrumentais com uma sonoridade baseada na fusão entre gêneros brasileiros com o jazz.

Uma das formações mais importantes do período foi o *Jongo Trio*, formado por Cido Bianchi no piano, Sabá no contrabaixo e Toninho Pinheiro na bateria que, além de executar versões instrumentais do repertório da música popular brasileira, também interpretava canções com sofisticados arranjos vocais de Bianchi⁷⁵. O conjunto também acompanhava cantores, e um dos seus shows mais importantes foi a temporada no teatro

⁷⁵Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/saba-conta-como-o-jongo-trio-virou-som-tres>> Acesso em: 20 abr. 2009.

Paramount em 1965 acompanhando Elis Regina e Jair Rodrigues. Esse espetáculo deu origem ao disco *Dois Na Bossa*, lançado pela Philips.

No ano de 1966, com a saída de Bianchi e a entrada do pianista Cesar Camargo Mariano, o grupo passou a se chamar *Som Três* e mudou alguns conceitos estéticos como a de priorizar o som instrumental em detrimento dos arranjos vocais. Outra transformação foi a maneira como Mariano tocava a mão esquerda do piano numa complementação rítmica em subdivisões, que resultava num balanço e acentuação bem sofisticados para os gêneros brasileiros, principalmente, nos sambas. O *Som Três* era contratado para tocar no programa *SpotLight*, com apresentação de Abelardo Figueiredo na TV Tupi, e depois acompanhou o cantor Wilson Simonal por quase seis anos em turnês nacionais e internacionais.

A sonoridade do trio possuía algumas características distintas de outros conjuntos da época como o *Tamba Trio*, grupo carioca liderado pelo pianista Luis Eça, que tinha um repertório mais voltado para gêneros brasileiros. É mais perceptível no *Som Três* a incorporação de alguns padrões musicais presentes em gêneros internacionais, que pode ser verificado em algumas faixas do disco *Vou Deixar Cair* de Wilson Simonal, lançado pela Odeon no ano de 1966.

Outros grupos do período se destacaram devido à forte presença de gêneros regionais em seu repertório, principalmente, os de matrizes nordestina. O conjunto *Quarteto Novo* talvez seja o que alcançou maior visibilidade na época com essa referência. Concebido a partir de uma proposta estética inovadora, um dos seus objetivos era criar uma linguagem de improvisação “brasileira” centrada nos ritmos e nas melodias da cultura nordestina. A instrumentação do grupo também refletia uma proposta voltada para as raízes regionais como a inclusão da viola e de alguns instrumentos de percussão não convencionais.

No *Quarteto Novo*, o músico Heraldo do Monte se destacou ao desenvolver uma linguagem singular para a guitarra elétrica com referências em gêneros brasileiros.⁷⁶ Essa relação foi feita de maneira consciente pelo músico que incorporou elementos da música regional como a articulação da linguagem dos pífanos, das bandas de frevo e os

⁷⁶ Essa proposta inovadora foi o assunto da minha dissertação de mestrado intitulada *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*. Nesta pesquisa investiguei a ressonância de algumas ideias do “imaginário nacional popular” do período em algumas escolhas estéticas que formam o estilo do guitarrista.

ponteados da viola nordestina; da música popular urbana, representada pela harmonia da bossa nova e do samba e da improvisação e harmonização de alguns guitarristas do jazz da década de 50. O músico se projetou no meio artístico por dar um direcionamento estético a sua carreira para a construção de uma “guitarra brasileira” (Visconti, 2005).

A produção do guitarrista nesse período é um exemplo da possibilidade de elementos ideológicos orientarem os processos criativos dos músicos. Essa experiência culminou com o desenvolvimento, por parte do músico, de uma linguagem idiossincrática para a guitarra elétrica fincada em matrizes brasileiras.

Nos anos 70 uma maior segmentação do mercado e uma ampla divulgação da música instrumental brasileira no Brasil e no exterior resultaram em novas diretrizes estéticas nesse segmento, onde a retomada dos regionalismos adquiriu novas formas, muitas vezes desvinculadas do caráter revolucionário sedimentado nos anos 60.

3) Biografia de Olmir Stocker: formação e início de profissionalização no contexto musical paulista e na década de 60

Olmir Stocker “Alemão” nasceu em 1935 na cidade de Taquari, no Rio Grande do Sul. Seu primeiro contato com a música foi aos seis anos de idade no circo de seu pai através de um professor de violão que ensinava seus irmãos. Nessa ocasião, seu pai percebeu a vontade que Stocker tinha em aprender música e lhe comprou um violão. Pouco tempo depois, o menino já começou a se apresentar no circo tocando um repertório variado de milongas e valsas. O circo excursionou pelo Uruguai, Argentina e sul do Brasil e o repertório aprendido era todo decorado.

Aos oito anos de idade mudou-se para Pelotas em virtude da separação de seus pais, e foi morar com sua mãe. Começou a trabalhar na rua puxando carrocinha e depois em padarias para ajudar no orçamento familiar. Sua mãe foi trabalhar como zeladora num espaço que havia espetáculos de luta livre e Stocker aprendeu a lutar, pois queria ser “campeão mundial” de luta. Iniciou seu aprendizado informal com o cavaquinho e memorizou algumas músicas de Waldir Azevedo que tocavam no rádio. Com carteira de

trabalho de menor se apresentava em parques de diversões tocando música instrumental no cavaquinho e acompanhava calouros com o violão, depois, se mudou para Porto Alegre e ficou na cidade até servir o exército.

Um dos primeiros guitarristas de jazz que impressionou Stocker foi quando assistiu o filme *Sabes o que Quero*⁷⁷, e numa cena de uma mulher linda, ele ouviu ao fundo os sons de uns acordes de guitarra diferente de tudo o que tinha ouvido até então. O guitarrista era o Barney Kessel acompanhando a cantora Julie London, o que motivou o músico a conhecer outros guitarristas de jazz através de empréstimo de discos de amigos (Tadeu, 2000).

Sua primeira guitarra elétrica foi um instrumento que ganhou de presente de um coronel carioca que gostava de jazz. No quartel, Stocker tocava um repertório de jazz formado por músicas como “Laura” e “Autumn Leaves” para atender o gosto do coronel e embalar o seu sono.

No ano de 1956, saiu do exército e foi para Porto Alegre trabalhar na rádio gaúcha, lugar privilegiado que proporcionou sua atuação ao lado de muitos cantores internacionais e nacionais como Agostinho dos Santos. Na rádio, Stocker era contratado para atuar num grupo regional em que tocava suas composições, com um conjunto vocal de quatro vozes e com uma dupla sertaneja, segundo seu depoimento, sua atuação na rádio proporcionou um conhecimento e domínio dos mais variados gêneros nacionais e estrangeiros.

Dois anos depois foi para Curitiba, onde foi convidado para tocar no quinteto do acordeonista Breno Sauer. A instrumentação do grupo era formada por acordeom, vibrafone, guitarra, baixo e bateria, e possuía um repertório vocal e instrumental de bossa nova e samba. O estilo desse quinteto era muito próximo ao quinteto de jazz do acordeonista americano Art Van Damme, tanto na instrumentação como na apresentação dos temas instrumentais. Olmir Stocker reconhece a influência do guitarrista de jazz Johnny

⁷⁷ O filme descrito é uma produção americana intitulada *The Girl Can't Help It*, com direção de Frank Tashlin e realizado em 1956. A música foi, a já mencionada, “Cry me a river”.

Smith⁷⁸, que participou em um dos mais importantes discos do acordeonista, intitulado *A Perfect Match*, gravado em 1962.

Com a produção de Roberto Corte Leal, gravaram quatro discos onde predominavam os gêneros do samba e da bossa nova, e inauguraram a boate La Vie en Rose na cidade de São Paulo. Depois de uma temporada como grupo fixo dessa boate, onde tocavam todos os dias da semana, com exceção da segunda-feira, foram contratados pela boate Baiúca. O repertório executado nessas casas noturnas com o conjunto do Breno Sauer era praticamente instrumental, com temas e improvisações seguindo as tendências dos grupos de jazz da época, e esporadicamente acompanhavam alguns cantores.

Com o fim do conjunto de Breno Sauer, o músico decide fixar residência em São Paulo e conhece o instrumentista Poly (Ângelo Apolônio) com quem aprendeu a ler partitura e a conhecer mais profundamente teoria musical, além de ter sido indicado para alguns trabalhos de gravações em estúdios. Ao mesmo tempo, foi contratado por um curto período pela boate Black and White, e Stocker, além de tocar acompanhado do piano tocado pelo músico Realcino Lima (Nenê), que depois ficou conhecido como um importante baterista brasileiro, e apresentava regularmente com um quarteto que tocava jazz e música brasileira instrumental. Nessa casa teve contato com o cantor Roberto Carlos, descrito da seguinte maneira:

Então eu trabalhei numa boate chamada Black and White que tocava música brasileira aqui em São Paulo e jazz também, num quarteto, aí uns caras iam lá da canja. Chegou um cara lá, um crooner, fez um convite se eu queria trabalhar com ele que ele tava montando um conjunto, aí eu não tinha visão naquele tempo, o importante era tocar, não ganhar dinheiro.⁷⁹

Após declinar a proposta de Roberto Carlos para participar de seu grupo, Stocker decidiu aceitar o convite da cantora Wanderléa, e começou a acompanhar os músicos da jovem guarda. Nessa época o músico vivia de uma maneira muito modesta em São Paulo, pois já estava casado e provinha de uma família numerosa e humilde. A sobrevivência financeira se mostrou mais forte do que qualquer outra opção. Em sua

⁷⁸ Entrevista com Olmir Stocker realizada em 9 fev. 2010.

⁷⁹ Idem.

entrevista Stocker parece compartilhar uma ideia, que se mostrou forte nos depoimentos de alguns músicos a partir década de 60, que seria a categorização da música “comercial” como uma manifestação artística de qualidade inferior⁸⁰.

Em 1967, sua composição “O Caderninho” foi gravada por Erasmo Carlos e obteve grande sucesso de vendas. Stocker participou dos festivais da Record como compositor e instrumentista.

A partir de 1968 foi convidado a integrar o conjunto *Brazilian Octopus* num projeto chamado *Momento 68*, patrocinado pela empresa Rodhia. Esse conjunto era formado por vários músicos, entre eles, Hermeto Paschoal, que tinha participado do *Quarteto Novo*, e o guitarrista Lanny Gordin que atuava com os tropicalistas. Gravaram em 1969 um disco de música instrumental brasileira denominado *Brazilian Octopus* pela Fermata, que foi descrito da seguinte maneira pela crítica jornalística:

Esses três instrumentistas forjaram uma sonoridade tão peculiar quanto deslocada em seu tempo. Sob a batuta de Hermeto Paschoal, o disco fluiu num clima low-fi, antecipando o mix jazz + bossa + ritmos populares (incluindo rock, na versão tropicalista), que vingou no final do século.⁸¹

Desde os anos 60, houve uma aproximação entre o guitarrista Heraldo do Monte e Olmir Stocker que além de tocarem os mesmos instrumentos eram colegas. Segundo Stocker, Heraldo do Monte veio para São Paulo e se integrou mais rapidamente do que ele no meio artístico, pelo fato do conjunto de Breno Sauer ser formado por cinco gaúchos, o que dificultava os contatos na cidade. Heraldo também teve a oportunidade de acompanhar artistas como Edu Lobo, que além de vencer o *III Festival da Canção* com “Ponteio”, se projetou internacionalmente, realizando shows pela França acompanhado do *Trio Novo*, o que contribuiu para um reconhecimento nacional e internacional de Heraldo do Monte. Em entrevista recente, feita simultaneamente com os dois guitarristas, Stocker aponta para similaridades entre a concepção estética de ambos:

⁸⁰ É importante notar que no caso de Zé Menezes, o músico não possuía maiores conflitos e dispensava distinções entre o que seria uma música comercial e outra não comercial.

⁸¹ Disponível em: <<http://www.senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=1771>>. Acesso em: 30 jan. 2007.

Eu e o Heraldo tivemos uma grande vantagem na nossa formação musical, sem querer menosprezar ninguém por isso: nós não desligamos das nossas origens... Por mais que nós tocássemos um pouco de jazz, nunca perdemos esse sotaque brasileiro (Tadeu, 2000).

Apesar dos dois músicos terem um discurso muito próximo em relação as suas construções de “guitarra brasileira”, Stocker oscilava mais entre os artistas da jovem guarda. Fato que comprova isso é que no mesmo ano de lançamento do único disco do *Quarteto Novo* (1967), Stocker tinha feito sucesso com sua composição “O Caderninho”, gravada por Erasmo Carlos. O músico ainda não tinha uma posição tão clara como a de Heraldo do Monte, que já norteava seu estilo baseado em suas influências nordestinas (Visconti, 2005).

Possivelmente, a formação musical de Stocker iniciou-se a partir da sua mudança para São Paulo no ano de 1959, onde teve ampla atuação como guitarrista que se apresentava em boates com músicos da MPB, como também, acompanhou artistas da jovem guarda. Nessa época, o músico conviveu intensamente com a efervescência cultural na cidade de São Paulo. O meio artístico foi o espaço onde ocorreram esses conflitos simbólicos, polarizado pelos artistas ligados a música popular brasileira em contraposição aos artistas da jovem guarda e gêneros massificados como o bolero. Nesse momento, começava a se configurar uma hierarquia de legitimidades e de gostos no interior do campo da produção simbólica da música popular, decorrente de uma maior segmentação do mercado (Vicente, 2008).

4) A música popular brasileira instrumental nos anos 70 e 80

O contato maior de Stocker com artistas da MPB ocorreu a partir dos anos 70, momento em que se inicia o processo de mundialização da cultura e há certa fragmentação da ideia do nacional-popular, resultado, entre outras causas, de uma maior integração da indústria cultural, uma maior segmentação do mercado fonográfico e o aumento do consumo de produtos culturais. A televisão se transformou num importante meio de divulgação da música popular, ao mesmo tempo em que concentrou os conflitos simbólicos pulverizados entre artistas da MPB, de segmentos da canção de massa “brega”, e do rock.

A partir de 1973, Stocker começou a acompanhar artistas da MPB como Ângela Maria e Nelson Ned, com quem fez várias viagens para o exterior. Tocou nos estados de São Paulo, Paraná e Santa Catarina com Elis Regina, num show concebido pelo empresário Marcos Lázaro para um circuito universitário. Com o fim dessa turnê, Elis pediu para o guitarrista continuar no grupo porque iriam ensaiar, durante três meses, o espetáculo de teatro *Falso Brillhante*. Como os ensaios não eram pagos, Stocker não pôde aceitar, pois não tinha como se manter financeiramente durante esse período (Presta, 2005, p. 159). Nessa época o músico continuou acompanhando outros cantores, como também, participou de grupos instrumentais, inclusive com o músico Hermeto Paschoal.

Em meados da década de 70 a música popular instrumental brasileira alcançou certa popularidade atendendo a um público que começou a se interessar por esse segmento, devido entre outros fatores, a músicos como Hermeto Paschoal e Egberto Gismonti, que iniciavam uma carreira com considerável aceitação internacional. Sobre esse assunto ainda há poucas referências bibliográficas que investigaram o tema com mais profundidade. Um livro de referência, que foi reeditado recentemente com organização de Adauto Novaes, é *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Os diversos textos presentes nesse livro traçam um panorama das diversas áreas da cultura brasileira no período. No campo da música popular, há três textos da jornalista Ana Maria Bahiana que discorrem sobre alguns temas relevantes, entre eles, sobre a retomada da música instrumental brasileira.

Outra fonte é a dissertação de mestrado *A experiência do selo Som da Gente*, de Daniel Muller (2005). O pesquisador traçou um panorama da música instrumental a partir

dos anos 70, e utilizou os textos de Bahiana como importante referencial descritivo. Bahiana e Muller são enfáticos ao identificar os músicos Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal como principais protagonistas da retomada da música instrumental desse período. A reformulação de elementos regionais nos estilos dos dois músicos, vinculada a uma possível ressignificação da ideia de nação, orientaram uma retomada da tradição⁸² em seus estilos na música instrumental.

No final da década de 70 a jornalista Bahiana (2005) publicou o artigo *Música Instrumental: o caminho da improvisação à brasileira*, que descrevia vários aspectos sobre a música instrumental que se fazia naquele momento. A primeira questão abrangia as limitações do termo “música instrumental”, que segundo a autora, esteve mais associado ao jazz, e não incluía gêneros de natureza instrumental como o choro e a música erudita. Segundo depoimentos de instrumentistas da época, a expressão que melhor definia a música que eles faziam era “música improvisada”.

Bahiana reconhece também que a emergência e a popularidade da “música improvisada” estiveram associadas à criação de um novo público jovem, muitas vezes identificado com o rock progressivo de predominância instrumental que se fazia naquele momento como o dos grupos *Focus* e a banda do tecladista Rick Wakeman.

A criação e o lançamento dos discos da série MPBC (Música Popular Brasileira Contemporânea) em 1978, pela Phonogram, também foi outro projeto destinado a ocupar as novas demandas da música improvisada. Segundo Muller, foi nesse momento que a música instrumental ocupou uma posição privilegiada na hierarquia de legitimidades marcada por um discurso contundente de seus artistas em busca de um reconhecimento para a constituição de um campo autônomo (Muller, 2005, p. 51).

O pesquisador descreve que a revalorização do choro foi outro fato relevante que contribuiu para a retomada do cenário instrumental, iniciada pelo lançamento dos primeiros discos da *Coleção Marcus Pereira*, que depois abrangeu em seu catálogo vários discos de música regional. Algumas consequências importantes da retomada do choro foram a influência que esse gênero provocou nos estilos de alguns músicos que não eram instrumentistas ligados a ele e a polêmica em torno do apoio estatal, no auge da ditadura,

⁸² Tradição baseada na noção desenvolvida pelo historiador Eric Hobsbawn (2006).

para a divulgação e organização dos festivais de choro. Esse incentivo foi realizado com o pretexto de “preservação” de uma identidade cultural que o gênero representava, possivelmente como uma tentativa de ofuscar composições que veiculavam mensagens que se opunham ao governo.

Ainda no final da década de 70, aconteceram dois festivais de jazz em São Paulo, que estimularam a ampliação de um público para a música instrumental e possibilitaram um grande intercâmbio entre músicos brasileiros e estrangeiros, que se revezavam nas apresentações.

Para Bahiana, a música instrumental após a década de 70 possui características distintas das formas exclusivamente instrumentais observadas em períodos anteriores da música brasileira. A música incorporou novos elementos provindos dos gêneros regionais, ditos de “raiz”, o que fez com que se distanciasse das influências da bossa nova, do samba e do jazz (Bahiana *apud* Muller, 2005, p. 63). Percebe-se que, na mesma época, outras vertentes musicais, como o Tropicalismo, também imprimiram em suas composições um sentido de brasilidade a partir de uma leitura singular do nacional, e a influência internacional, principalmente advinda de novas tecnologias, ampliou e alterou a sonoridade final dos discos.

O primeiro indício da retomada dos elementos regionais na carreira de Egberto e Hermeto foi o projeto Trindade. Concebido pelo músico Luís Keller e pela fotógrafa Tânia Quaresma, essa iniciativa promoveu um encontro de Egberto Gismonti com o balé *Stagium* no Alto Xingu e uma viagem de Hermeto Pascoal e alguns integrantes de seu grupo para feira de Caruaru. A proposta era realizar um lançamento de um documentário musical sobre as viagens, porém o material final não foi concretizado. Bahiana (2006, p. 180) faz uma observação relevante descrevendo que esses encontros significaram o “encontro entre dois extremos do mesmo caminho”. Para Muller (2005, p. 50), o comentário da jornalista demonstra a “relação formadora que as culturas e músicas regionais visitadas exerciam em cada um dos artistas”, revelando como os elementos regionais operam como estruturas intrínsecas no estilo desses artistas.

Uma análise mais precisa sobre o resgate regional na música de Egberto Gismonti foi feito no artigo *O “popular” em Egberto Gismonti*, de Rurion Soares de Melo,

que propõe uma análise de algumas obras do músico.

Melo (2007) define como processo de “expansão do material” (regional), o ponto de partida para as análises das obras de músicos como Tom Jobim, Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, pois eles superaram o dualismo entre folclore e a linguagem erudita descrito por Mário de Andrade. Como se Egberto tivesse definitivamente concretizado o projeto de Mário, e ainda, segundo Melo, empregado uma estilização e expansão dos elementos regionais em sua música.

Alguns músicos de formação erudita consistente parecem ter alcançado, através da sua prática como músico popular, o projeto nacionalista almejado pelos intelectuais eruditos. O desenvolvimento do estilo do músico Egberto Gismonti ao longo da década de 70, e a sofisticação e estilização de elementos regionais em sua música pode ser comparado ao mesmo feito pelo maestro Radamés Gnattali na década de 40. Evidentemente que esse busca pelo regional, ou popular, em períodos distintos da sociedade brasileira resultaram em estilos composicionais bem diferentes, porém ambos impregnados de conteúdo nacional.

A expansão do material regional nas análises feitas por Melo (2007) sugere uma organização do material folclórico, como se o músico desse uma organicidade ao regional em seu estilo. Os discos pesquisados pertencem ao final da década de 70 e início dos anos 80, e neles a influência tecnológica internacional é bem visível. O interessante do seu texto é que autor aponta a presença de elementos nacionais na harmonia de Egberto, mesmo que faltem referências em relação ao cancionário da música popular brasileira, o resultado se mostra convincente, pois contrasta com a opinião arraigada de Mário de Andrade que descreveu a harmonia europeia como um elemento estrangeiro que talvez não precisasse se “nacionalizar”.

Possivelmente essa sofisticação do regional na obra de Egberto seja bem visível na parte rítmica⁸³ e a incorporação desse elemento seja o que mais acentue o sentido “brasileiro” de suas composições.

Uma amostra consistente da expansão da música instrumental brasileira, e em

⁸³ Observação feita através de uma conversa informal com o baterista Nenê, que tocou e gravou muito tempo com Egberto Gismonti

grande parte tendo o conteúdo regional como referência, foram os discos instrumentais lançados no início da década de 80 pelo selo Som da Gente.

O selo independente Som da Gente funcionou entre os anos de 1981 e 1992 e foi criado e gerenciado pelo casal de músicos Walter Santos e Teresa Souza. A empresa produziu um total de 46 fonogramas exclusivamente instrumentais, que representaram uma produção importante desse segmento no período (Muller, 2005).

Num mercado fonográfico onde predominavam as grandes gravadoras, essa iniciativa se sustentou em parte pela existência, mesmo que fosse pequena, de um novo nicho de mercado destinado a música instrumental, e por outro lado, pelo idealismo e amizade que os donos tinham com os músicos.

A produção de alguns discos como do grupo *Medusa*, onde Stocker atuou como guitarrista no segundo disco, e os discos autorais de Helio Delmiro, de Heraldo do Monte e do próprio Stocker apontam para um novo caminho da inserção da guitarra elétrica na música instrumental. O repertório desses discos é exclusivamente baseado em gêneros brasileiros, e os estilos na guitarra soam bem definidos e muito distintos entre os três instrumentistas. Alguns aspectos técnicos, como o grande desenvolvimento de uma linguagem apoiada em ritmos brasileiros para a improvisação, e a ampla variedade de gêneros mais internacionalizados como bossa nova e samba e de gêneros regionais como toadas e caboclinhos nas composições autorais, reforçam a ideia de que a guitarra elétrica começa a adquirir uma linguagem consistente e bem definida no Brasil, tanto no repertório como na execução do instrumento. Como se o período de consolidação da guitarra elétrica tivesse início na década de 60 com esses instrumentistas e a depuração dos seus estilos na guitarra elétrica ficasse mais claro nesses registros fonográficos feitos no selo Som da Gente na década de 80.

Em linhas gerais, a diversidade de instrumentações e gêneros presentes em todo catálogo do selo sinalizam para uma mudança consistente anunciada por Egberto Gismonti e Hermeto Paschoal na década de 70. Como se a iniciativa da gravadora desse uma organicidade à música instrumental brasileira e contribuísse para que instrumentistas, não só os guitarristas, tivessem a oportunidade de lançar trabalhos autorais com uma estética apoiada em matrizes brasileiras. Percebe-se na produção da gravadora uma multiplicidade

de gêneros brasileiros presentes nos discos, e um esforço, a partir da década de 80, em lançar alguns discos no mercado internacional. Essa iniciativa aponta para uma mudança simbólica de valores associados às representações da brasilidade que, possivelmente, estariam vinculados a uma diversidade dos gêneros brasileiros⁸⁴.

A produção do selo Som da Gente foi uma parte relevante do segmento de música instrumental brasileira desse período e foi fundamental na carreira de Stocker, pois além de gravar seus primeiros discos autorais e participar com destaque no show do Town Hall em Nova York, patrocinado pela gravadora, o músico trabalhou vários anos com publicidade no NossoEstúdio, que era de propriedade dos mesmos donos do selo.

No ano de 1981 Stocker teve a oportunidade de lançar seu primeiro trabalho autoral de música instrumental denominado *Longe dos olhos perto do coração*. Esse disco vendeu aproximadamente 30.000 cópias, e foi o disco que mais vendeu do catálogo do selo Som da Gente. Segundo o guitarrista, é possível que o êxito de vendagem de seu primeiro disco foi resultado da presença de uma grande diversidade de gêneros brasileiros concebido nas composições autorais de seu fonograma. Em 1987, o guitarrista gravou o segundo disco pelo mesmo selo denominado *Alemão Bem Brasileiro*.

No ano de 1990, através de um convite da gravadora Visom, gravou o disco *Só Sabor*. Em 1991 formou um duo com o violonista Zezo Ribeiro e gravou os discos *Brasil Geral* (1992) e *De A a Z* (1995). Em 2008, gravou um disco de guitarra solo com arranjos de canções de jazz e de música brasileira, porém devido ao grande valor dos direitos autorais não foi viável o lançamento desse disco. Atualmente é professor de guitarra elétrica na Universidade Livre de Música Tom Jobim (ULM) em São Paulo

Em toda sua carreira acompanhou mais de noventa artistas, dentre eles, Gregório Barrios, Ângela Maria, Nelson Ned, Simone, Elis Regina, Roberto Carlos entre outros, e possui em seu arquivo particular mais de 2000 composições próprias.

⁸⁴ Para aprofundamento dessa ideia ver Ortiz (1988), Morelli (2008) e Vicente (2008).

5) Análise do repertório

Um dos critérios principais para a escolha do repertório foi a presença da guitarra elétrica nas gravações, com o objetivo de identificar idiomatismos que delimitassem seu estilo como guitarrista. Para isso, foi selecionada uma música representativa de cada disco autoral de Stocker, com o intuito de fornecer uma amostra consistente ao longo de sua carreira.

O seu estilo como compositor também foi analisado, sendo que distintamente de Zé Menezes, o repertório de seus discos é predominantemente composto para a guitarra elétrica, o que parece comprovar a hipótese de que Stocker fez parte de uma geração que consolidou o instrumento na nossa música popular.

Através de uma descrição sintética de seu método *Guitarra MPB* (1999), que mostra uma adaptação de gêneros da música popular brasileira para a guitarra elétrica, foi possível esclarecer quais elementos musicais o guitarrista entende como constitutivos de uma linguagem brasileira para o instrumento. Esse estudo serviu como uma importante referência para a análise do seu repertório, que evidenciou algumas escolhas musicais de Stocker presentes no método.

Foram escolhidas cinco músicas que expressam a diversidade de gêneros brasileiros internacionalizados e regionais presentes em sua produção autoral. O conhecimento profundo das estruturas de uma ampla variedade de gêneros brasileiros e a adaptação dessas matrizes para a composição e execução na guitarra elétrica consiste numa característica fundamental do estilo de Stocker como compositor e guitarrista.

A primeira música analisada é a canção “O Caderninho”, que, mesmo sendo um sucesso comercial da jovem guarda, possui traços similares com algumas canções do jazz americano. Apesar de ser uma composição com letra, o foco da análise foi sobre as estruturas musicais de harmonia e melodia, que revelaram alguns caminhos para a compreensão da relação entre o nacional e estrangeiro na obra de Stocker.

A segunda composição é o frevo “Poço da Panela”, que possui adaptações de idiomatismos de outros instrumentos de corda como o bandolim para a guitarra elétrica. A

terceira música foi “Um chopinho em Ipanema”, que aponta para uma síntese entre elementos do jazz e de alguns gêneros brasileiros como bossa nova e o choro.

A quarta é o samba instrumental “Só Sabor”, que sinaliza para uma síntese de elementos norte-americanos e brasileiros, com destaque para o improvisado de uma nova melodia na guitarra elétrica baseado em uma diversidade de estruturas rítmicas.

A última música é o choro “Odeon” de Ernesto Nazareth, onde foi investigado até que ponto Stocker realizou uma inovação no gênero feita através de uma improvisação livre na guitarra elétrica sobre a melodia principal.

5.1) Método *Guitarra MPB*

Esse livro foi lançado no ano de 1999 dentro da coleção *Guitar Collection Pra Tocar!* que tinha, segundo o prefácio do editor, uma proposta de ensino de linguagens de gêneros como blues, jazz, fusion, rock, pop e da MPB para a guitarra elétrica. No texto do editor fica clara sua confusão ao mostrar que Stocker (Alemão) é o legítimo representante da guitarra brasileira, como se houvesse apenas um “modelo” de guitarra brasileira. Com exceção desse primeiro texto, todas as explicações e partituras que se seguem são de autoria de Stocker, num total de 15 páginas. Há um texto de duas páginas onde o guitarrista descreve algumas características musicais dos gêneros brasileiros. As outras dez páginas são composições autorais instrumentais com os títulos dos ritmos brasileiro abordados. O guitarrista utiliza-se da palavra ritmo para definir os gêneros das composições, isso mostra que, de acordo com sua concepção, um dos elementos fundamentais para a sua definição de gênero na música popular brasileira é o ritmo.

O livro possui um CD em anexo com as composições gravadas e tocadas por Stocker. As músicas são: “Rancheira”, “Xote Gaúcho”, “Xote Nordestino”, “Toada”, “Frevo”, “Choro”, “Samba Canção”, “Samba” e “Bossa Nova”. O foco da análise⁸⁵, junto a uma apreciação auditiva, foi feita sobre os gêneros do frevo, bossa nova e samba, que são os mesmos das composições “Poço da Panela”, “Chopinho em Ipanema” e “Só Sabor”.

⁸⁵ Optou-se excluir a apreciação do choro porque a análise da gravação de “Odeon” se concentra na improvisação contrapontística de Stocker. Essa prática não se verifica na faixa “Choro” do método.

Os elementos característicos dos “frevos pernambucanos”, segundo Stocker, são a riqueza rítmica e a virtuosidade das melodias, que consistem em “verdadeiros exercícios de leitura e técnica”. O instrumentista define o frevo como expressão do estado de Pernambuco. Através de uma análise da partitura e da gravação da faixa “Frevo” é possível notar o andamento rápido e a grande diversidade rítmica da melodia baseada em colcheias, semicolcheias e síncopas, com destaque para a repetição de notas. A tessitura médio-aguda utilizada é bem idiomática para a guitarra elétrica e há a presença do uso de cordas soltas na interpretação do tema principal.

A composição possui duas partes, sendo a primeira na tonalidade de lá menor e a segunda em lá maior, caracterizando uma modulação homônima entre as partes. A harmonia possui dominantes secundários e cadências IIm-V7 e IIm7(b5)-V7.

Na música “Samba” o ponto central é sua explicação sobre a grande quantidade de estilos de samba. Para representar isso o músico define o gênero no plural. Stocker reconhece o samba como expressão forte da brasilidade e uma dessas características “brasileiras”, que faz com que o samba soe “verdadeiro”, consiste na sua estrutura sincopada. O instrumentista é incisivo em afirmar que a ausência desse elemento, nos dias de hoje, tem sido um dos fatores primordiais de descaracterização do gênero.

Pode-se perceber na sua composição que a melodia principal é centrada em síncopas e suas variações com ligaduras. Tem-se a repetição de notas e de figuras rítmicas. A harmonia possui cadências IIm-V7 e acordes com função SubV7, percebe-se algumas sofisticções harmônicas como a modulação para um tom acima e notas de extensão dos acordes na melodia. Notam-se na partitura alguns desenhos de acordes sobre a grade das notas, que estão em grande parte localizados na região entre a primeira e a quarta corda da guitarra elétrica. A execução desse acompanhamento é feito na gravação com palhetadas firmes com influência marcante das levadas de cavaquinho.

Há a presença de uma improvisação de nova melodia nessa faixa com ênfase nas melodias sincopadas em oitavas e uma fluência melódica construída através de semicolcheias.

Para Stocker, a bossa nova consiste numa forma sintética de samba, principalmente na questão do ritmo. Embora possua influência da harmonia do jazz, a bossa

nova possui sequências que podem ser reconhecidas como determinantes de seu estilo. A progressão mais evidente na “Bossa Nova” de Stocker, que se repete é: Bm7(b5) / Bbm6 / Am7 / Abdim7 / Gm7 / C7. Essa cadência se encontra, com algumas variações, em grande parte do repertório da bossa nova. Nas músicas de Tom Jobim “Amor em Paz”, “Corcovado” e “Insensatez” a estrutura principal dessa progressão aparece com algumas variações. Na composição de Stocker se verifica também a presença de acordes SubV7 e uma modulação de meio tom no final da música, que remete diretamente a modulação entre as partes A e B da música “Garota de Ipanema” de Jobim.

O andamento da gravação é mais lento que o “Samba” e a melodia principal é bem sincopada. Há a presença de improvisação de nova melodia como no “Samba”. É possível que a grande distinção que o guitarrista entenda entre o jazz, o samba e a bossa nova seja a forma de harmonizar a melodia.

5.2) “O Caderninho”

Essa composição de Olmir Stocker foi um grande sucesso da jovem guarda lançada na voz de Erasmo Carlos no ano de 1967⁸⁶ pela gravadora RGE. Segundo o guitarrista a história da composição dessa música aconteceu da seguinte maneira:

Então, numa ocasião eu estava mostrando “O Caderninho” para o Simonal, porque era um samba, aí mostrando para ele lá na parte da frente, na saída onde era a Record, na rua da Consolação, estava mostrando, tocando para o Simonal com o violão para ele gravar, de repente a Wanderléa chegou e falou: você nunca me mostrou isso aí, tem a cara do Erasmo. O Simonal com aquele jeitão dele falou: toca aí coisa e tal, daí a Wanderléa me chamou e falou: tudo bem depois a gente fala, criou aquele clima lá, você tem que dar isso aí pro Erasmo para fazer aquele arranjo tipo Trini Lopez. A Wanderléa me convenceu que ia ser uma boa o Erasmo gravar essa composição.⁸⁷

⁸⁶ Disponível em: <<http://www.erasmocarlos.com.br/discografia/1967-1.htm>> Acesso em: 30 jan. 2010.

⁸⁷ Entrevista com Olmir Stocker realizada em 09 fev. 2010.

O depoimento de Stocker revela alguns aspectos interessantes, como a concepção inicial de sua composição no gênero do samba e sua vontade para que Wilson Simonal gravasse a música. É provável que o guitarrista, mesmo tocando num grupo comercial como os *Wandecos*, quisesse uma interpretação e um “status” sofisticado para sua música na voz de Simonal, que na época era acompanhado pelo conjunto *Som Três*, constituído por excelentes músicos e identificados com uma música popular brasileira “sofisticada”. Segundo Stocker, para se adequar ao “padrão” da jovem guarda a harmonia teve que ser simplificada.

De uma maneira geral, esse disco de Erasmo Carlos, lançado no ano de 1967, tem músicas bem diversificadas, com gêneros mais voltados para o rock, e outros com influência de música brasileira. A faixa “Brotinho Sem Juízo”, com acompanhamento do conjunto *Som Três*, parece uma canção jazzística com um leve acento brasileiro, sua harmonia possui alguns padrões da jovem guarda, como a mudança do acorde maior para menor na mesma fundamental. A instrumentação do grupo possui piano, contrabaixo, bateria e um vibrafone floreando a melodia da voz.

Além da música “O Caderninho”, o disco de Erasmo Carlos possui também outras três composições de Stocker, de um total de quatorze faixas. A composição “Cara Feia pra mim é fome” tem características fortes do rock, visíveis na levada de bateria e no acompanhamento do piano. A música “Quase perdi seu amor” tem contornos diferentes no ritmo lento e uma harmonia mais refinada. A composição “A garotinha da estação” é bem diferente das outras faixas do disco, pois é uma marcha-rancho bem próxima às marchinhas de carnaval.

Percebe-se nas composições de Stocker desse disco, e mesmo na concepção inicial de “O Caderninho”, um domínio de estruturas musicais da música popular brasileira, que mesmo incorporadas num formato mais comercial, resultaram numa sonoridade mais refinada. Essas músicas divergem da definição de Tatit (1995, p. 186) sobre aspectos técnicos da linguagem musical da jovem guarda, quando afirma que o conteúdo das letras e, sobretudo, a harmonia e o arranjo instrumental, eram extraordinariamente simples (Tatit, 1995).

É possível que o grande sucesso comercial da música “O Caderninho” tenha ocorrido porque foi precursora da chamada “Pilantragem”, que tinha como uma das características musicais uma sonoridade baseada em arranjos com palmas e tilintar de teclados⁸⁸ (Fróes, 2000, p. 263).

Idealizado pelo produtor cultural e compositor Carlos Imperial e Wilson Simonal, essa iniciativa tinha como proposta musical compor músicas em que os temas principais abordavam uma face do comportamento jovem da época. A concepção dos discos tinha como referência os arranjos da gravadora A&M Records para os discos de Chris Montez, um cantor de muito sucesso internacional que usava o falsete vocal em regravações de clássicos da música norte-americana num ritmo dançante com palmas e teclado. Algumas gravações de sucesso de Montez foram “The More I See You”, “Day By Day”, “Time After Time”, “There Will Never Be Another You” e “The Shadow Of Your Smile”.⁸⁹

Os cantores Chris Montez e Trini Lopez fizeram grande sucesso comercial nos Estados Unidos em meados da década de 60, onde estiveram por várias semanas na lista dos discos mais vendidos segundo a revista *Billboard*, especializada na indústria do disco. No Brasil, a “Pilantragem” incorporou a influência desses dois músicos americanos. O cantor Wilson Simonal gravou, em uma versão em português, uma famosa canção de Trini Lopez denominada “Lemon Tree”. Na adaptação de Carlos Imperial e José Búrle ficou conhecida como “Meu Limão, Meu Limoeiro”, e alcançou grande sucesso comercial na época (Nascimento, 2008, p. 118).

A influência desses cantores estrangeiros no Brasil foi verificado na revista especializada em televisão chamada *inTerValo*, editada pela editora Abril na década 60. Na edição agosto de 1967 a reportagem de capa tem o título: *A verdade sobre Chris Montez*, que aborda sua visita ao cantor Roberto Carlos. Na edição de outubro de 1965, o cantor Trini Lopez é o assunto da matéria principal mostrando a influência de Frank Sinatra em

⁸⁸ Disponível em: <<http://musicadampbaorock.blogspot.com/2008/01/erasmo-carlos-o-tremendo.html>> Acesso em 20 jan. 2010.

⁸⁹ Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=940>>. Acesso em: 22 abr. 2010.

sua carreira. Nessas reportagens a proximidade entre esses cantores e os músicos da jovem guarda é sempre reforçada, sendo que a grande maioria das outras matérias narram o cotidiano de outros cantores que também faziam sucesso comercial como Agnaldo Rayol, Wanderley Cardoso, entre outros. O espaço reservado aos artistas da música popular brasileira é bem menor, se comparado aos músicos da jovem guarda.

A influência de Trini Lopez foi tão grande no Brasil que o cantor brasileiro Galli Jr, conhecido pelo seu nome artístico Prini Lorez, fez muito sucesso como imitador do cantor americano, impulsionado por uma estratégia de marketing da gravadora RGE. Prini Lorez também foi um dos responsáveis pelas primeiras gravações das músicas dos Beatles no Brasil (Fróes, 2000, p. 47).

A análise musical de “O Caderninho” pretende mostrar até que ponto Stocker consegue imprimir características de seu estilo numa composição de grande sucesso comercial. Nesta música é possível perceber que a harmonia ultrapassa os padrões do gênero, pois possui alguns acordes com funções inusitadas para o repertório da jovem guarda que remetem ao universo das canções de jazz americano da década de 50.

A transcrição foi feita do disco *Erasmu Carlos*, produzido no ano de 1967.

Análise

A forma da música está dividida em introdução, parte A com repetição, parte B e coda. Sendo que a introdução e a coda possuem a mesma harmonia e melodia

Introdução

The image shows the musical notation for the introduction of the song "O Caderninho". It consists of two staves of music in 4/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written in a treble clef. The first staff contains the first four measures, with chords A6, G6, A6, and G6 indicated above the notes. The second staff contains measures 5 through 8, with chords A6, D, E, A6, D, and E indicated above the notes. The melody is characterized by a sequence of eighth notes and quarter notes, with a prominent F# note in the second measure.

A instrumentação e ao arranjo dessa parte é bem comum e de fácil identificação com outras músicas da jovem guarda. A harmonia com dois acordes maiores com sexta, separadas por um tom, é muito semelhante à canção “O Calhambeque” de autoria de Erasmo Carlos e imortalizada na voz de Roberto Carlos, que possui em sua introdução e nos quatro primeiros compassos da melodia, dois acordes maiores separados por um tom.

A melodia da introdução de “O Caderninho” possui uma nota de fá natural no segundo compasso sobre o acorde de G6, que consiste na sétima menor. Esse recurso pode ter sido como uma intenção de aproximação com o blues e o rock, pois faz com que o acorde de G6 soe com função dominante, acentuando uma sonoridade *bluesy*.

Parte A

9 A^6 $\text{D}\#m7$ $\text{G}\#7$

13 A^6 $\text{B}m7$ $\text{E}7$

17 A A^+ $\text{F}\#m7$ B $\text{C}\#7(\text{b}9)$

21 $\text{F}\#m7$ B $\text{B}m$ $\text{E}7(\text{b}9)$

Na primeira parte da música nota-se a melodia toda estruturada nas notas das tétrades dos acordes, característica marcante de várias músicas do repertório do gênero, como por exemplo, na canção “Cavalgada” de Roberto Carlos.

A particularidade da melodia é o uso de tercinas sobre os dois tempos do compasso, aliás, procedimento comum no repertório de composição e improvisação de Olmir Stocker, e verificado nas análises das suas gravações de “Só Sabor” e “Odeon”.

A harmonia também apresenta algumas cadências IIm-V7 secundárias como nos acordes de ré sustenido menor com sétima menor ($\text{D}\#m7$) e sol sustenido com sétima menor ($\text{G}\#7$), que formam uma progressão que resolveria no acorde de dó sustenido menor com sétima menor ($\text{C}\#m7$), que possui função de tônica antirelativa (III $m7$).

O aparecimento do acorde de lá Aumentado (A^+) caminhando para o Fá sustenido menor e a presença de extensões de nona menor ($\text{b}9$) em alguns acordes demonstram outra sofisticação harmônica.

Parte B

The musical score for 'Parte B' consists of three staves of music in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#).
- The first staff (measures 25-28) features a melodic line with a second ending bracket over measures 25-26. Chords G#m7, C#7(b9), and F#7 are indicated above the staff. Trills (marked '3') are present in measures 27 and 28.
- The second staff (measures 29-32) begins with a first ending bracket over measures 29-30. Chords F#7(b9), B7, and B m7 are indicated above the staff. Trills (marked '3') are present in measures 30, 31, and 32.
- The third staff (measures 33-34) is labeled 'To Coda' and features a chord E7(b9) above the staff. Trills (marked '3') are present in measures 33 and 34.

Nessa parte nota-se a singularidade do uso reiterado das tercinas e a presença de outra cadência secundária formada pelos acordes de G#m7-C#7 que resolvem no dominante secundário (F#7), formando um ciclo de quintas de resolução de dominantes estendidas (F#7-B7-E7).

Há o aparecimento de um padrão harmônico entre os acordes de fá sustenido maior com sétima menor (F#7) e si maior com sétima menor (B7). O segundo acorde (B7) pode soar como um fá sustenido menor com sexta (F#m6), consolidando a passagem de uma acorde maior para menor, amplamente utilizada no gênero, como por exemplo na introdução e começo da melodia da música “É preciso Saber Viver” de Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

Na primeira e na segunda parte a tessitura das notas da melodia abrange uma oitava e meia, procedimento mais comum no repertório de samba e outros gêneros da música popular brasileira.

A composição “O Caderninho” pode ser entendida como uma síntese que Stocker realiza entre os pólos opostos das lutas culturais presente na década de 60. A sofisticação da harmonia da música, com estreitos vínculos com a harmonia da bossa nova, do samba moderno e das canções de jazz, se equilibra com a letra, a melodia e a instrumentação, adaptadas aos padrões do iê-iê-iê. O guitarrista compôs esse grande sucesso comercial sem perder seu refinamento estético, num período onde a jovem guarda sinalizava para uma padronização homogênea da estrutura musical.

A ampla tessitura da melodia, a presença de tercinas e o amplo uso de acordes de empréstimo modal demonstram que o instrumentista, mesmo numa tendência à internacionalização, consegue estabelecer estreitos vínculos com a música popular brasileira moderna. Sua mistura entre elementos nacionais e recursos provindos de sucessos internacionais mostra que, mesmo como um músico integrado ao mercado, consegue adequar algumas estruturas musicais refinadas a esse repertório, de certa maneira, sem promover um rebaixamento estético da sua produção.

5.3) “Poço da Panela”

“Poço da Panela” faz parte do disco autoral de Olmir Stocker intitulado *Longe dos olhos perto do coração*, lançado no ano de 1981 pelo selo Som da Gente. A edição da partitura dessa composição foi feita baseada numa partitura presente no encarte interno do disco. Este foi o primeiro trabalho de sua carreira, que, de certa maneira, superou algumas expectativas do próprio instrumentista devido a uma grande vendagem para um trabalho de música instrumental brasileira. Stocker levantou algumas hipóteses em sua entrevista sobre o sucesso comercial do disco:

Eu sei que de todos os discos que foram gravados no Som da Gente o que mais vendeu foi o meu primeiro disco chamado *Longe dos Olhos perto do Coração*. Eu gravei uma coisa muito diversificada, um repertório fora dos padrões, eu gravei música diferente, a intenção era mostrar minhas

composições e a coisa do instrumentista, eu falo disso na contracapa
isso.⁹⁰

Para o guitarrista uma das causas principais da grande vendagem pode ter sido a variedade de gêneros brasileiros gravados no disco. Essa característica vai se estender por toda a sua carreira e pode ser verificada como um elemento importante do seu estilo. Em sua entrevista, Stocker atribuiu a sua origem circense como um fato relevante de ter viajado pelo Brasil, e ter aprendido e assimilado as diferentes culturas musicais, o que faz com que domine e conheça profundamente as estruturas técnico-musicais de uma grande variedade de gêneros brasileiros.

O grande destaque de seu primeiro disco consiste na multiplicidade de gêneros presentes nas dez faixas. Como o samba, nas composições “Turma do Rio” e “No caminho tem pinguela”, o baião, nas músicas “Piranha” e “Litorina”, sendo essa última de autoria de Walter Santos, um dos donos do selo Som da Gente. Os outros gêneros são o frevo “Poço da Panela”, a valsa “Lado Mouro”, o côco “Côco Quadrado”, o choro “Quase Inocente” e um gênero próximo ao chamamé em “China Buena de Garupa”.

É possível inferir que os gêneros escolhidos para esse disco revelam algumas questões importantes de seu estilo como a presença de gêneros internacionalizados como a bossa nova e samba, conjuntamente com gêneros regionais como côco e chamamé.

A instrumentação do disco é bem variada, sendo que a guitarra elétrica é o instrumento central que aparece nos solos, nas exposições das melodias e nas bases de acompanhamentos. Stocker toca também violão e viola caipira em algumas músicas como “Quase Inocente” e “Côco Quadrado”. A mudança de texturas dos arranjos de cada faixa é um fator importante da sonoridade dos fonogramas.

Em linhas gerais, pode-se observar uma unidade no disco verificada nas linhas melódicas dos temas principais, que tendem a uma complexidade articulada a células rítmicas características de cada gênero. As harmonizações possuem modulações próximas e distantes e estão presentes, tanto nos gêneros regionais, como nos internacionalizados, o que resulta num refinamento dos gêneros regionais.

⁹⁰. Entrevista com Olmir Stocker realizada em 9 fev. 2010.

No encarte do disco, Stocker comenta sua concepção estética num tom nacionalista, que se inicia com a citação de um trecho do poema “Testamento”, de Manuel Bandeira:

Vi terras da minha terra
Por onde terras andei

Acho que o Brasil conheço quase todo. Bem cedo aprendi o que é ser um músico brasileiro. De estudo musical, foi só ouvindo e aprendendo. Na hora de evoluir, fiquei junto à turma do jazz. Mas, viajar por este Brasil afora me ensinou muitas coisas, ouvi muitas canções. Senti a vibração de muitos ritmos. Eles não vinham dos palcos em que eu acompanhava os ídolos, nem das rádios que ouvia. Vinham das terras da minha Terra e de sua gente (...). Aí, comecei a compor sem mais me censurar. Já começava a me assumir como brasileiro. E longe daqui, trabalhando em outros continentes, senti a força de nossa música e o compromisso que significa ser um músico brasileiro. Pois de longe percebi, aprendi que com música também se faz resistência.⁹¹

O sentido desse trecho do poema de Bandeira é ressignificado pelo músico, pois para o poeta, o significado dessa parte, no poema completo, está ligado a um plano subjetivo - a um mundo inventado. O guitarrista reforça sua “pulsão” nacionalista sobre um sentimento singular de brasilidade que sentiu durante suas viagens pelo Brasil, o que remete também aos relatos das viagens de Mário de Andrade e de Villa-Lobos pelo nordeste, que resultaram num certo deslumbramento, tanto do escritor, como do maestro, pela riqueza e diversidade musical brasileira.

Este texto aborda um sentimento patriótico despertado progressivamente no músico, e pode ser comparado ao depoimento de Ari Barroso sobre o processo de composição da música “Aquarela do Brasil”. Barroso descreve em detalhes e intensidade o sentimento forte de brasilidade e patriotismo que o acometeu ao compor a música. (Barroso *apud* Cabral, s/d, p. 179). De acordo com Zan (1997, p. 78), essa música fez parte de uma vertente da música popular brasileira denominada “samba exaltação”, e tratava-se de um tipo de “samba cívico” que refletia o espírito nacionalista e ufanista do ano de 1939.

⁹¹ Encarte do disco *Longe dos olhos perto do coração*, gravado pelo selo Som da gente em 1981.

No texto de Stocker, o jazz não é descartado e é identificado como fonte de procedimentos e técnicas que permitem a “evolução” da música. Porém, no final do texto há um contraste explícito, possivelmente, contra a influência estrangeira, numa espécie de postura de resistência nacionalista realizada após a incorporação do estrangeiro, próxima a uma maneira antropofágica oswaldiana. Essa retomada de um discurso antiimperialista lembra o depoimento de alguns compositores da canção de protesto da década de 60, que se utilizaram de elementos presentes nos gêneros regionais em suas composições como uma forma política de aproximação com o “povo”.

Aspectos gerais

A composição “Poço da Panela”, segundo Stocker, foi concebida como um frevo em homenagem a uma região da cidade de Recife próxima ao rio Capibaribe, situada no bairro Casa Amarela. Antigo balneário da aristocracia recifense, este espaço já serviu de inspiração para romances de Mário Sette, como também para compositores recifenses do século XIX⁹².

A ampliação da divulgação do frevo começou na década de 20 com algumas gravações na Odeon por nomes consagrados do rádio como Francisco Alves, Carlos Galhardo, Cyro Monteiro. Foi com o impulso da Rádio Clube de Pernambuco e, posteriormente, com a gravadora Rozenblit (situada em Recife, com filiais em todo o país), na década de 50, que o frevo se consolidou nacionalmente como um gênero de música popular urbana. Esse processo foi resultado, em grande parte, devido ao sucesso comercial das composições de Capiba e Nelson Ferreira interpretadas pelo cantor Cláudio Germano (Saldanha, 2008).

Na década de 60, alguns compositores da música popular brasileira como Edu Lobo e Gilberto Gil compuseram frevos influenciados pelo “imaginário nacional-popular” da época. As canções “No cordão da saideira”, de Edu Lobo e “Frevo rasgado”, de Gilberto Gil, feitas no ano de 1968, podem ser compreendidas como uma maneira de afirmação dos valores nacionais orientadas por algumas ideias da esquerda do período.

⁹²Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/docs/rec/rec09.html>. Acesso em: 1 fev. 2007.

Como foi observado, a escolha de Stocker pelo frevo parece retomar o sentido de identificação com o “nacional” que esse gênero foi empregado nos anos 60.

Sobre algumas características técnico-musicais, o frevo pernambucano possui três vertentes mais comuns que são: o frevo-canção, frevo-de-rua e o frevo de bloco (marcha de bloco).

O frevo-canção, originário da ária, possui introdução orquestral semelhante ao frevo-de-rua e uma segunda parte em andamento moderado destinado ao canto. O frevo-de-rua, derivado da polca-marcha e do dobrado, é instrumental e tocado em andamento rápido, formado geralmente por duas partes com 16 compassos cada, e composto, em sua maioria, para ser executado por orquestra característica com metais e madeiras. O frevo de bloco é executado pela orquestra de “pau e cordas”, constituída por cordas e madeiras como violões, violinos, cavaquinho, banjos, clarineta, contrabaixo e percussão. Atualmente, sua instrumentação é acrescida com alguns metais, derivados dos ranchos de reis. Sua introdução é alegre e saltitante, seguido de uma segunda parte em andamento moderado, onde se faz presente um cântico em coro de vozes femininas (Saldanha, 2001).

O frevo baiano, de acordo com o bandolinista recifense Marcos César⁹³, é uma transformação do gênero pernambucano, que surgiu devido à falta de recursos que os baianos Dodô e Osmar tiveram em apresentar o gênero com a mesma instrumentação tocada em Recife (metais e madeiras) na cidade de Salvador. Sobre um caminhão, inauguraram uma criação própria feita a partir da eletrificação de um cavaquinho. Esse instrumento ficou conhecido como o “pau-elétrico”, que modificado se tornou a guitarra baiana. Ainda, segundo César, o frevo baiano difere do pernambucano no andamento, nas frases e no instrumental.

“Poço da Panela” é uma estilização do frevo onde há uma mistura de elementos presentes nos frevos baianos, como a instrumentação e o timbre das guitarras gravadas, com alguns aspectos do frevo-de-rua, como o andamento rápido e a quadratura de cada parte da música.

⁹³ <http://www.anovademocracia.com.br/2430.htm>. Consulta em 02/02/07.

Os músicos que acompanham Stocker nessa faixa são: Ney de Castro na bateria, Ivani Sabino, no baixo, e Ademir na base de guitarra. A instrumentação da gravação é feita por três guitarras, sendo uma delas sintetizada. Essa formação é bem próxima à dos grupos de trio elétrico que tocam frevos instrumentais no carnaval baiano.

De acordo com o encarte do disco, Stocker toca duas guitarras elétricas de modelos diferentes: uma *guitarra solo*, que faz a melodia principal, e alguns poucos acordes rítmicos em *comping*, com um timbre médio-agudo e “seco”, sem efeitos, e que provavelmente deve ser uma guitarra acústica; e uma guitarra *sintetizer*, que possui um timbre eletrônico que lembra alguns teclados musicais da década de 80. É possível visualizar esse segundo instrumento numa foto do encarte do disco, que parece ser uma guitarra sólida acrescida de alguns componentes especiais como chaves de grave e agudos e interruptores que ligam os efeitos.

A forma da composição possui três partes A, B e C, seguindo a sequência AABBACCA. Tendo como referência um *songbook* de frevo, editado pela prefeitura de Recife, com composições conhecidas do maestro Duda, Nelson Ferreira, entre outros, se verificou um número significativo de frevos com três partes. O mesmo não acontece nas gravações presentes nos discos do trio elétrico de Dodô e Osmar, e do trio elétrico Tapajós, que possuem formas musicais variadas.

Pode-se afirmar, portanto, que a forma de “Poço da Panela” tem uma proximidade muito grande com os frevos pernambucanos, presente também em grande parte do repertório de choro de acordo com a definição de Mário Sève⁹⁴ (1999).

A composição de Stocker possui a parte A e B na tonalidade de Cm (dó menor), sendo que na parte C há uma modulação homônima para C (dó maior) e depois para E (mi maior). A harmonia apresenta uma modulação homônima, mas o que se destaca é a utilização de modulação para um tom maior no intervalo de uma terça maior acima (Dó maior para Mi maior) na parte C. A modulação para tons distantes se tornou mais frequente na música popular brasileira a partir da bossa nova. As progressões IIm-V7 são amplamente utilizadas, e a função de acordes como dominantes secundários e progressões de acordes

⁹⁴ A definição de Sève sobre a forma mais comum do choro está presente na análise de música “Encabulado” dessa pesquisa.

maiores em quartas demonstram um intercâmbio grande com estruturas musicais verificadas em diferentes períodos da música popular brasileira e do jazz.

A grande tessitura e o andamento rápido demonstram um grande domínio técnico na execução do tema na guitarra. Há ainda a utilização de padrões melódicos e notas repetidas que se aproximam de estruturas comuns na música instrumental brasileira presente em choros e frevos.

A parte A é formada por 16 compassos e possui dois tipos de motivos principais. O primeiro formado por escalas ascendentes e descendentes (c.2-5; c.10-13; c.14-17) e o segundo com notas repetidas (c.5-9).

The musical score is written in C minor (three flats) and 7/8 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 7/8 time signature. Above the staff, there are three chord symbols: Cm7, Dm7(b5), and G7. The second staff starts at measure 5 and has Cm7, Dm7(b5), and G7 above it. The third staff starts at measure 9 and has Cm7, Gm7(b5), and C7 above it. The fourth staff starts at measure 13 and has Fm7, Cm7, Dm7(b5), and G7 above it. The fifth staff starts at measure 17 and has Cm7 above it. The sixth staff ends with a double bar line and the word 'Fine' below it. There are two first endings marked '1' and '2' above the staff.

A parte B é formada por 32 compassos. Os motivos estão divididos de 4 em 4 compassos, com exceção do motivo final que se estende por 8 compassos.

Cm G7

21 Cm7

25 D7(9) C7 Fm

29 Dm7(b5) Cm7 Fm

33 Dm7(b5) A^b G7

37 Cm7 G7

41 C^o C7(b13) Fm

45 Cm7 Dm7(b5) G7 Cm7 Fm7 B^b7

49 E^bmaj7 A^bmaj7 Dm7(b5) G7 Cm7 Cm7

D.S. al Coda

A parte C também é formada por 32 compassos. Os motivos estão divididos com perguntas e respostas de 4 compassos, sendo que a resposta final possui 8 compassos.

53 Cmaj7 A7(b13) Dm7

57 G7sus4 Cmaj7

61 F#m7 B7 Emaj7

65 C#7(b9) F#m7 B7 Emaj7

69 G7 Cmaj7 A7(b13) Dm7

73 G7sus4 Em7(b5)

77 A7 Dm7 D#^o C/E

81 A^b D^bmaj7 Dm7 G7 Cmaj7

1

Estrutura das partes

Parte A

Na parte A, Stocker gravou um contraponto melódico sobre a melodia principal e a sonoridade lembra os trios elétricos como o de Armandinho, onde há grande inserção de efeitos como distorção e *chorus* na guitarra baiana.

A figura rítmica predominante da melodia é a semicolcheia, muito comum nos frevos de rua recifenses. A escala usada é a menor melódica na tonalidade de dó menor e abrange uma grande tessitura para a guitarra (três oitavas).

- Compassos 5 a 8



Nos compassos 5-8 há o uso de motivos com notas repetidas sequencialmente, e três notas das semicolcheias de cada tempo funcionam como nota pivô. Stocker faz uma adaptação de uma técnica⁹⁵ largamente utilizada na linguagem do bandolim e no cavaquinho para a interpretação de melodias, que é o uso da corda solta. Na interpretação da guitarra elétrica as notas sol (3ª corda) e si (2ª corda) são tocadas com a corda solta. Almir Côrtes (2006, p. 11), numa análise sobre recursos idiomáticos presentes nas composições e interpretações de Jacob do Bandolim, concluiu que um dos fatores que contribuiu para que Jacob alcançasse um *status* de respeito como instrumentista foi devido as melodias “cantáveis” de suas composições. Outra razão foi a ampla utilização de idiomatismos do instrumento, como a presença de cordas soltas e notas na primeira posição, o que facilitava a execução de suas músicas.

⁹⁵ Alguns procedimentos do choro adaptados para a guitarra elétrica também estão presente no estilo do guitarrista Pepeu Gomes. Ver Neto (2006).

Côrtes mostra que Jacob utilizava a técnica de cordas soltas de várias maneiras. Entre as possibilidades mostradas em sua dissertação, a *campanella* se identifica com o recurso usado nesse trecho de “Poço da Panela”, que consiste em tocar cordas soltas e notas presas na mesma corda ou em cordas diferentes (Côrtes, 2006, p. 57).

- Compassos 10 a 12



Nos compassos 10-12 a escala ascendente é a menor melódica, porém no seu caminho descendente se torna menor harmônica. Na teoria musical “tradicional” a escala menor melódica descende se tornando menor antiga. (Lacerda, 1961, p. 72), porém na música popular, principalmente nas baixaria (contraponto) do choro, o uso se dá exatamente como o apresentado na figura 6 (Bertaglia, 1999, p. 19).

Na harmonia os acordes dominantes são precedidos da sua subdominante relativa IIm7(b5), esta cadência é proveniente da escala menor. Em uma breve análise da harmonia de alguns frevos⁹⁶, há um uso comum das cadências IIm7(b5)-V7 misturadas a outras funções. O que chama atenção nessa parte é o uso exclusivo destas cadências, que são frequentes nos standards de jazz dos anos 40 a 60 e na bossa nova.

Existem duas cadências desse tipo: uma que resolve na tônica de dó menor (Cm7), e a outra que resolve no acorde de fá menor com sétima menor (Fm7), que tem função de subdominante menor (IVm).

A ampla tessitura das frases e a quantidade de semicolcheias da parte A são tocadas com bastante precisão através de palhetada alternada na mão direita. Apesar do andamento rápido, é possível ouvir cada nota palhetada com clareza. O elemento que se destaca é a ausência de ligados na mão esquerda, recurso fundamental da articulação de semicolcheias na guitarra do jazz.

⁹⁶ Songbook de frevo Vol. 1. 1998.

Parte B

Em contraste com a parte anterior, há uma menor densidade de notas, o que resulta num lirismo se comparado ao virtuosismo inicial. Do compasso 19 a 26, os motivos estão organizados em três compassos para pergunta e de um a dois compassos para resposta. O ritmo da melodia possui maiores variações como síncopas, colcheias e algumas polirritmias, devido à presença de tercinas de semínimas sobre o compasso de dois por quatro, como mostrado no compasso 28.

- Compasso 28



Nessa seção existe uma maior variação da combinação entre as guitarras na melodia principal. A guitarra sintetizada reforça algumas partes da melodia principal nos compassos 19 a 26, como também, apresenta esta sozinha nos compassos 28 a 31. No compasso 29 para o 30 a guitarra principal faz ornamento com a técnica de *glissando*, que caminha, na mesma corda, de uma nota dó (que não está escrita) para a nota ré (c.30).

No trecho em que a guitarra sintetizada toca a melodia principal (c.35-40), Stocker faz um acompanhamento característico na guitarra elétrica. Esses acordes estão montados entre a 1ª e 4ª corda, e são tocados com palhetadas bem firmes, o que mostra um conhecimento de Stocker da técnica de *comping*. Na segunda repetição do B o ritmo desses acordes é alterado. Nos compassos 42 e 43 há uma convenção rítmica com o grupo que acompanha a acentuação das semínimas do tema principal.

O restante da melodia dessa parte possui ampla utilização de notas repetidas, procedimento característico de vários gêneros brasileiros como choro, samba, baião e frevo. Como pode ser visto no exemplo abaixo (c.45 e 46)

- Compassos 45 a 46



A harmonia dessa parte possui cadências secundárias que giram em torno da tônica de dó menor (Cm) e da subdominante menor (Fm). Os únicos acordes que destoam do contexto tonal são o réb maior com sétima menor (Db7) no compasso 26, que funciona como substituto da dominante e que resolve em dó maior com sétima menor (C7) do compasso seguinte (c.27); e a progressão secundária de Fm7 e Bb7 (IIIm7-V7), que resolve no acorde de tônica anti-relativa de mi maior com sétima maior (Ebmaj7).

Parte C

Na parte C, a melodia principal é feita inteira pela guitarra elétrica do modelo acústico, e a guitarra sintetizada faz acordes em semínima e poucos contrapontos melódicos. No tema principal nota-se uma mistura do lirismo da parte B, como também, da dificuldade técnica da parte A, o que mostra uma variação da sua densidade.

- Compassos 61 a 68



Nos compassos 61 a 63 há a repetição literal do motivo dos compassos 53-56, porém o motivo de resposta é feito no tom de mi maior (c.63-65) A interpretação na

guitarra faz um ornamento de *glissando* na mesma corda das notas lá (que não está escrita) para a nota si do compasso 63, e repete o mesmo recurso, com uma pequena variação, para a nota si do compasso 64.

- Compassos 66 a 68



Stocker emprega mais uma vez o idiomatismo do bandolim na técnica de corda solta, com interessante deslocamento da nota si (solta), que a cada duas notas presas numa oitava acima (si e lá), ocupa um lugar diferente da semicolcheia.

- Compassos 78 a 80



Nessa parte há o recurso de repetição da nota dó como uma nota pedal, com deslocamento rítmico a cada três notas.

Na melodia e na harmonia há uma modulação da música para o tom de dó maior, depois para mi maior, e no final, retorna para dó maior. Modulações para tons mais distantes do relativo da tonalidade principal começaram a se tornar mais frequente na música popular brasileira a partir da bossa nova, apesar de compositores como Noel Rosa, Custódio Mesquita entre outros, já se utilizarem de tal recurso em suas composições. Em geral, a modulação, quando ocorre no gênero do frevo, caminha para tons próximos, esse recurso de Stocker evidencia uma variação harmônica do gênero.

Os acordes dessa seção estão no contexto tonal das modulações, com breve distinção ao acorde de láb maior (Ab) no compasso 81, que resolve na sua quarta acima, no acorde de réb maior com sétima maior (Dbmaj7) utilizado para fornecer uma coloração diferente, que caminha para a cadência IIm7-V7, de ré menor com sétima menor (Dm7) e sol maior com sétima menor (G7), que tem a resolução final no acorde de dó maior com sétima maior. (Cmaj7)

A cadência em quartas com acordes maiores com sétima maior foi amplamente usadas no jazz e na música instrumental brasileira influenciada pela bossa nova, principalmente em alguns finais improvisados do repertório desses gêneros. A música “Minha namorada” de Carlos Lyra possui essa cadência. Outra amostra próxima, porém com funções harmônicas distintas, pode ser encontrada na composição “Waltz for Debby” do pianista de jazz Bill Evans.

O último A de “Poço da Panela” tocado depois da parte C é executado com andamento mais rápido, esse recurso é muito comum em performances de choro, onde normalmente, se acelera a última parte ou mesmo dobra o andamento⁹⁷.

A coda final, escrita na partitura como *Fine*, possui uma convenção rítmica no compasso 89, onde o primeiro tempo fica suspenso e todos os instrumentos acentuam o contratempo do segundo tempo.

O frevo “Poço da Panela” possui grandes similaridades com as características da composição “Fredo” presente no método de Stocker (1999). Entre elas se destacam: o andamento rápido, a presença de notas repetidas e a grande diversidade rítmica da melodia principal. Nas duas composições a harmonia apresenta cadências IIm7(b5) – V7 e IIm7-V7, e uma modulação homônima entre a primeira e a segunda parte de uma tonalidade menor para maior. Verifica-se o recurso de corda solta na guitarra elétrica nas duas gravações. Esses elementos recorrentes parecem definir o que Stocker entende como o gênero frevo adaptado para a guitarra elétrica.

O arranjo e a instrumentação de “Poço da Panela” apresentam uma aproximação com timbres da música pop dos anos 80. O uso da guitarra sintetizada resulta

⁹⁷ Verificado na gravação original de “Chorinho pra Ele” de Hermeto Paschoal no disco *Slave Mass*, selo WEA, 1966.

num hibridismo instrumental bem próximo ao trio elétrico de Dodô e Osmar, onde a influência do rock e da música pop está presente inclusive nas estruturas musicais.

No início da década de 80⁹⁸, o compositor e produtor pernambucano Carlos Fernando organizou uma série de discos intitulada *Asas da América*. Uma parcela importante de artistas da MPB como Chico Buarque, Alcione, Lulu Santos, Gilberto Gil, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo, Fagner, entre outros, fizeram gravações do repertório de frevos para essa coleção. Apesar de sua grande divulgação na forma de canção, sua vertente instrumental, pelo menos na versão de Stocker, parece mostrar uma preocupação do guitarrista em imprimir alguns valores nacionalistas que podem ser interpretados como forma de resistência (ao estrangeiro).

É possível inferir que o discurso do guitarrista retoma algumas ideias do “imaginário nacional-popular dos anos 60”, porém a análise das estruturas musicais e dos timbres de sua composição mostra uma proximidade muito maior com o frevo baiano tanto na sua vertente instrumental como da canção.

A iniciativa de Stocker compor um frevo na guitarra elétrica e interpretar com esse instrumento mostra com clareza a sua intenção de adaptar a linguagem da música brasileira para a guitarra elétrica. De acordo com seu depoimento, a expressão da linguagem de gêneros brasileiros no instrumento é uma das razões que faz com que a guitarra se torne compatível com a música brasileira, e essa tentativa de abasileiramento foi necessária no Brasil em virtude da sua origem norte-americana.

O estilo da guitarra elétrica em “Poço da Panela” possui algumas peculiaridades como a pouca improvisação sobre a melodia, realizada apenas com alguns ornamentos⁹⁹ constituídos por ligados na mesma corda através de *glissandos*. A utilização da técnica de corda solta mostra uma síntese depurada de adaptação de elementos do bandolim e do cavaquinho, possivelmente já “abasileirados” e identificados com a música brasileira, para a guitarra elétrica.

A articulação das notas é feita com palhetadas alternadas fortes e precisas e sem o uso de ligados na semicolcheia, o que afasta qualquer ideia de uma articulação da guitarra

⁹⁸Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/frevo>>. Acesso em: 20 fev. 2010.

⁹⁹O termo ornamento abrangerá todos os recursos técnicos idiomáticos da guitarra elétrica nas análises.

do jazz. O timbre seco e mais agudo lembra um pouco o estilo dos guitarristas Django Reinherdt e Oscar Aleman.

5.4) “Um chopinho em Ipanema”

Essa música foi gravada no disco autoral *Bem Brasileiro*, lançado pelo selo Som da Gente no ano de 1987. Esse foi o segundo e último disco autoral que o guitarrista gravou pelo selo. A instrumentação nesta obra é singular se comparada a outros grupos de música instrumental da época, pois é formada por guitarra elétrica, violão, saxofone/flauta e percussão. Stocker também toca viola, violão e cavaquinho em algumas faixas.

Os gêneros gravados são bem variados contendo sambas, baiões, uma valsa-choro denominada “Donzelas”, e uma variação de uma milonga intitulada “Milonga Violada”. Uma novidade nesse disco, e única, na discografia do guitarrista, é uma faixa de quase oito minutos que se chama “Suíte do Índio”, onde há uma variedade de melodias e instrumentações inspiradas na cultura indígena.

A importância desse disco na carreira de Stocker foi concretizada no show que o músico e seu grupo fizeram no Town Hall em Nova Iorque, organizado pelo selo Som da Gente no ano de 1989. O sucesso de sua apresentação realizada no mesmo dia das apresentações do grupo *D’Alma* e do conjunto de Hermeto Paschoal, renderam dois convites, nos anos seguintes, para Stocker tocar com seu grupo no renomado *Festival de Jazz de Montreal*, no Canadá (Muller, 2005, p. 142)

Sobre esse show há um artigo publicado na época com o título *O Som Brasileiro de Alemão chega aos Estados Unidos*. O texto foi escrito no mês de março de 1989 pelo jornalista Aramis Millarch, e publicado no jornal O Estado do Paraná¹⁰⁰. O artigo faz uma pequena crítica sobre o disco *Bem Brasileiro* de Stocker, e um relato de sua apresentação em Nova Iorque. O autor esclarece a vitalidade de algumas composições do músico que refletem “um som brasileiríssimo em sua essência e títulos”.¹⁰¹ Entre elas,

¹⁰⁰ Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/o-som-brasileiro-de-alemao-chega-aos-eua>. Acesso em: 23 abr. 2010.

¹⁰¹ Idem.

destaca a primeira faixa do disco denominada “Rio Paraná”, e a descreve como “um tema profundamente identificado à ecologia, no qual há sons de pássaros e da natureza, em imagens sonoro-visuais de grande empatia”¹⁰². O artigo é recheado de elogios ao guitarrista e afirma que o primeiro disco de Stocker denominado *Longe dos olhos e perto do coração*, e outros dois discos de Hermeto, ambos gravados pelo selo Som da Gente, foram os únicos discos escolhidos pela produtora americana Judith M. Wahnnon, presidente da Happy Hour Music, para serem lançados em CD no mercado americano através de contrato com o selo Som da Gente.

O jornalista afirma que uma das razões de Stocker ter realizado sucesso nos Estados Unidos foi em virtude do seu estilo ser baseado em matrizes de gêneros brasileiros. O que pode ser verificado também no título *Bem Brasileiro*, de seu disco, que evidencia uma decisão consciente do guitarrista em deixar claro sua concepção estética.

A composição “Um Chopinho em Ipanema” possui um título que remete à ideia de beira-mar, mais precisamente ao espaço privilegiado da zona sul carioca, que inspirou decisivamente o surgimento da bossa nova. Em meados da década de 80 a bossa nova começou a se popularizar na Inglaterra numa variação que ficou conhecida como *new bossa*¹⁰³ ou *drum 'n bossa*. Alguns artistas como David Byrne, os grupos *Sterolab* e *Everithing but the girl*, lançaram discos influenciados por essa nova vertente. A música “Aldeia de Ogum”, de composição da cantora Joyce, fez grande sucesso comercial nas pistas londrinas. No ano de 1993, a cantora fez um show no *Fridge*, em Londres, com público aproximado de duas mil pessoas, sendo grande parte, formado por jovens.

A composição “Um Chopinho em Ipanema”, apesar ter sido gravada nesse novo contexto em que ocorria a *new bossa*, não possui nenhuma característica dessa vertente, que entre outros elementos diluiu o ritmo do acompanhamento da bossa nova em batidas de música eletrônica. A inovação da música de Stocker se baseia numa possível oscilação entre os gêneros do choro e da bossa nova.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ <http://historiasbossanova.blogspot.com/2008/04/6-bossa-nova-conquista-europa-2-parte.html>. Consulta feita em 25/04/2010.

Aspectos Gerais

A forma de “Um chopinho em Ipanema” está estruturada em duas partes, que são tocadas duas vezes. A melodia é dobrada em uníssono com a guitarra elétrica e a flauta. Não há a presença de improvisação de guitarra nem da flauta sobre a harmonia da melodia, apenas sobre o acorde de sib maior com sétima menor (Bb7) no final da música em *fade out*. A ausência desse tipo de improvisação aproxima a composição do formato do choro, onde os improvisos são feitos sobre a melodia, e a distancia do jazz, que possui uma improvisação de uma nova melodia estruturada, quase sempre, sobre a base do tema principal da música.

Grande parte das músicas do disco *Bem Brasileiro* não apresenta improvisações de uma nova melodia, isso mostra um vínculo forte com vários gêneros brasileiros como o frevo e o choro, em suas vertentes instrumentais.

A linha melódica desta composição de Stocker e a ausência de uma improvisação parecem estar de acordo com algumas posições de Lorenzo Mammì em seu artigo sobre a bossa nova. (Mammì, 1992) Sobre as estruturas musicais de Tom Jobim, o pesquisador aponta que:

A harmonia de Tom Jobim é próxima à do jazz na morfologia, mas não na função. Para um jazzista, compor significa encontrar uma estrutura harmônica capaz de infinitas variações melódicas. Para Jobim, é encontrar uma melodia que não pode ser variada, já que ela é que é o centro estrutural da composição, mas pode ser colorida por infinitas nuances harmônicas (Mammì, 1992, p. 65).

Portanto, se a linha melódica possui essa “força” característica nas músicas de Jobim, Mammì chega a seguinte conclusão: “É por isso que as improvisações jazzísticas sobre temas de bossa nova produzem, em geral, uma incômoda sensação de inutilidade” (Mammì, 1992). Pode-se dizer que “Um Chopinho em Ipanema” possui essas características descritas por Mammì, o que torna difícil estabelecer um gênero para essa composição, pois possui elementos do choro e da bossa nova.

A harmonia da música é bem complexa, porque possui em quase em toda sua extensão dois acordes por compasso. O ritmo da melodia revela também algumas das características do estilo do guitarrista como o uso de sextinas e fusas intercaladas por semicolcheias.

A guitarra elétrica usada por Stocker nessa gravação é um modelo acústico da marca *Guild*, como mostra a fotografia do encarte do disco. O timbre é feito com uma equalização médio-grave e um pouco de efeito do reverb. Essa sonoridade vai se estender ao longo de seus trabalhos e consiste numa calibragem bem singular para uma guitarra acústica, que possui uma tendência de construção e captação que privilegia as frequências graves. O cuidado com o excesso de uma sonoridade grave consiste numa das preocupações do guitarrista desde sua regulagem de seu instrumento até a ausência do contrabaixo na formação instrumental registrada nesse disco¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Em entrevista para o crítico Zuza Homem de Mello no programa de televisão *Jazz Brasil*, gravado no ano de 1989, Stocker explica que quando teve a ideia de montar um grupo pequeno para tocar os mais variados gêneros de música brasileira com o violão acústico tocando a base, o bordão do violão poderia ter momentos de incompatibilidade com o baixo. Aponta que essa era uma prática comum no estilo do músico João Gilberto, que gravou vários de seus discos sem o contrabaixo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=6_P8Wpugcs0&feature=related>. Acesso em: 1 ago. 2010.

Parte 1

Guitar

5

9

13

17

A melodia nos primeiros oito compassos está estruturada por motivos de dois compassos transpostos, que possuem sua resolução nos compassos 7 e 8. No compasso 5 a guitarra elétrica faz um ornamento dobrado com a flauta realizado através de um ligado ascendente de uma nota fá (que não está escrita) para a nota sol. A harmonia possui certas peculiaridades como o início da música num acorde diminuto ($A\flat dim$) e a resolução dos motivos numa modulação brusca para Mi maior ($E\text{maj}7$).

Na repetição da melodia nos oito compassos seguintes há uma grande mudança devido à modulação para réb maior ($D\flat\text{maj}7$) e depois para fá maior ($F\text{maj}7$), sendo que o tom de réb maior é a tonalidade mais distante do tom principal da música que é dó maior. No compasso 13 há o mesmo ornamento feito no compasso 5, e no compasso seguinte

(c.14) o ornamento é feito através de um ligado ascendente de uma nota réb para a nota mib.

Stocker faz um *glissando* na mesma corda na passagem do compasso 15 para o 16 enfatizando a nota lá da melodia, que consiste na décima primeira aumentada em relação ao acorde de mib maior com sétima menor (Eb7). O guitarrista acentua a carga de tensão da harmonia, procedimento de possível influência jazzística, e também presente no terceiro e quarto compasso da música “Desafinado” de Tom Jobim. Os ornamentos já citados com ligados ascendentes são feitos novamente do compasso 17 e 19.

A partir do compasso 17 há várias cadências IIm-V, inclusive progressões SubII-SubV que foram comuns em composições de bossa nova mais sofisticadas como a composição “Outra Vez” de Tom Jobim.

Parte 2

The musical score for 'Parte 2' consists of five staves of music in treble clef. The first staff (measures 21-24) features chords: D7(9), D/C, Bm7, B^b°, Am7, D7(9), Bm7, and E7(^b9). The second staff (measures 25-28) features: Am7, B7#5, Em7, F#7, Bmaj7, G#7(13), and G7(13). The third staff (measures 29-32) features: Dm7(^b5), G7(13), Em7(^b5), A7#5, Em7(^b5), A7#5, Dm7(^b5), and Fm6/G. The fourth staff (measures 33-34) features: Cmaj7(9), E7(^b9), Am7, and C°. The fifth staff (measures 35-36) features: Dm7, G7(13), and Cmaj7(9). The piece concludes with 'Fine' and 'D.S. al Fine' markings.

Essa parte possui elementos técnicos que trazem uma complexidade e sofisticação à composição, como padrões melódicos em terças (c23-25) e a grande variedade rítmica da melodia com figuras de sextinas, fusas e suas combinações. A fluência melódica das fusas é feita com o amplo uso de notas cromáticas como, por exemplo, nos compassos 33 e 35.

Uma nova particularidade surge na interpretação de Stocker, que consiste nos ligados presentes na execução das fusas, nesse caso sua articulação lembra um pouco a

técnica de Wes Montgomery, que possuía um apurado senso de *timing* associado à grande utilização de ligados na mão esquerda, quando tocava músicas em andamentos rápidos.

A passagem da harmonia com baixo dos acordes invertidos dos compassos 21 e 22 possui estreitos vínculos com a harmonia do choro e do samba. A sequência de progressões IIm-V7 e a indefinição da tonalidade da melodia, passando por outra modulação distante de dó maior, que é a de si maior (Bmaj7), desestabiliza a noção de um centro tonal¹⁰⁵. Tanto na primeira parte como nessa há o amplo uso de acordes dominantes com alteração de suas extensões, principalmente, quando aparecem acompanhados do acorde de subdominante relativa (IIm).

Essa composição de Stocker pode ser entendida como uma síntese de elementos oriundos do choro, como harmonia com baixos invertidos e grande densidade de notas da melodia, com alguns tipos de cadências e modulações presentes na harmonia da bossa nova e do jazz. O guitarrista condensa nessa música elementos harmônicos provenientes das composições “Bossa Nova” e “Samba” de seu método. A ausência de síncopas em “Um Chopinho em Ipanema” pode ser interpretada como uma tendência a sua classificação como choro, pois em seu método (1999), Stocker define a importância de síncopas nos gêneros do samba e bossa nova.

A interpretação na guitarra elétrica se concentra em pequenas ornamentações da melodia feitas com clareza de timbre e ritmo. No improviso final em *fade out*, Stocker improvisa junto com a flauta, suas frases são tocadas com efeitos de ostinatos rítmicos em sextinas e fusas e há a utilização de melodias percussivas em oitavas. Algumas similaridades de aspectos dessa gravação podem ser encontradas nas improvisações do guitarrista Wes Montgomery como a presença marcante de sextinas, a articulação de ligados da mão esquerda em frases rápidas e as melodias em oitavas.

¹⁰⁵ Silvio Mehry (1995, p.83-84) pesquisou algumas singularidades presentes nas harmonias de quinze choros de Garoto. Alguns desses elementos são encontrados em “Um Chopinho em Ipanema” como: o uso não convencional do acorde diminuto, modulações para tons afastados, ambigüidade de tonalidade e grande uso de extensões nos acordes.

5.5) “Só Sabor”

Esta música de Stocker é a faixa título do disco *Só Sabor*, gravado no ano de 1990, pelo selo Visom. Esse disco possui quatorze composições autorais do guitarrista e a instrumentação é composta por flauta e saxofone, bateria, percussão, violão e guitarra elétrica.

Uma característica importante do disco é a predominância de gêneros da música popular urbana como o samba, o baião e a bossa nova, fato que contrasta com os dois discos anteriores de Stocker, que possuem uma variedade maior de gêneros, inclusive com a presença marcante de gêneros regionais. Os improvisos na guitarra são baseados na construção de novas melodias e aparecem em sete faixas. Na bossa nova lenta, denominada “Me faz Cafuné”, a guitarra executa linhas melódicas em contraponto à melodia principal.

“Só Sabor” é um samba e os instrumentos utilizados na gravação são a guitarra elétrica, que executa a melodia principal dobrada com a flauta; o violão, que faz a base, e a bateria. O arranjo tem sua inspiração em grupos de jazz com a execução da melodia principal seguida de improviso de guitarra, depois com improviso de flauta e o retorno à melodia principal, consolidando a forma tema-improviso-tema. A música tem duas partes, sendo que a melodia da segunda parte é construída sobre o compasso ternário.

A guitarra acústica utilizada na gravação é um modelo *Gibson 175*, o principal instrumento de Stocker até os dias de hoje. Esse modelo foi um dos tipos de guitarra acústica mais usado pelos guitarristas de jazz de diferentes épocas como Wes Montgomery, Herb Ellis, Joe Pass, Howard Roberts e Pat Metheny. Trata-se de um instrumento que, além de ter uma caixa acústica grande e larga, é conhecido pelo seu timbre bem grave. Stocker faz uma adaptação da sonoridade desse instrumento na música popular brasileira com uma equalização não tão grave e com pouco uso de *reverb*, o que resulta numa sustentação menor do som compatível com sua técnica de utilizar poucos ligados na mão esquerda, se comparado aos guitarristas de jazz, e de palhetar mais as notas com a mão direita. Um dos elementos constitutivos do seu estilo é a técnica apurada de palhetada alternada da mão direita, que é executada com força e precisão.

Melodia

- Compassos 1 a 3



A primeira frase musical possui saltos de sétima menor e quartas, o que implica certo distanciamento do formato do samba como canção, que em sua grande maioria, possui melodias em graus conjuntos. O motivo do primeiro compasso é repetido e transposto uma quarta acima no terceiro compasso. Na dobra com a flauta, a guitarra elétrica improvisa algumas notas do tema desse trecho, como um contraponto, e repousa, em alguns casos, na terça maior abaixo da melodia principal.

- Compassos 4 a 12

Nessa parte nota-se um recurso de ostinato rítmico da melodia estruturado pela notas sol (semicolcheia), dó (semicolcheia), dó (colcheia) e dó (colcheia), que se repete a cada três tempos. Esse tipo de estrutura desloca a mesma melodia no compasso e pode ser

encontrada, com algumas variações, em músicas de choro e de samba instrumental como na composição “Um a Zero” de Pixinguinha.

- Um a Zero (compassos 8 a 11)

The image shows a musical score for four measures. The top staff is a treble clef with a 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes with accents and slurs. The bottom staff shows the chord progression: G7, G7, C, and G7/D.

Esse recurso de repetição de notas que se deslocam sobre a figura de semicolcheia pode ser entendido como um aspecto importante e recorrente das composições de Stocker, pois também foi utilizado na melodia de “Poço da Panela”.

Há na interpretação da melodia (guitarra e flauta) uma dinâmica de crescendo que inicia no compasso 5 e tem seu ápice no compasso 11.

- Compassos 17 a 20

The image shows a musical score for four measures. The top staff is a treble clef with a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with slurs. The bottom staff shows the chord progression: G7sus4 and C7M.

Esse trecho funciona como uma segunda parte da composição com a fórmula de compasso alterada para três por quatro. Está construído sobre uma dupla repetição de uma frase rítmica. A interpretação da guitarra elétrica possui um ornamento bem sutil de efeito percussivo que liga toda a última nota do compasso do contratempo (mi) com a primeira nota do compasso (sol), esse recurso fornece um balanço especial à melodia.

Harmonia

A música está na tonalidade de Lá menor (Am) e possui algumas cadências IIm-V7. A única progressão harmônica diferente é formada pelo acorde de sib maior com quarta suspensa e sétima menor (Bb7sus4), que caminha para um lab maior com sétima maior (Ab7M), que resolve no acorde de sol menor (Gm7). O acorde de sib funciona como subV7 de lá menor (Am7), e o acorde de láb como bVII7M¹⁰⁶. Possivelmente, essa estrutura foi concebida como um enriquecimento harmônico feito por substituição de acordes, pois nos compassos seguintes a mesma melodia se repete sobre a cadência de IIm7-V7 com resolução na tônica relativa, que consiste no acorde de fá maior com sétima maior (F7M).

Improviso da guitarra elétrica

O único estudo feito sobre Stocker foi elaborado pelo pesquisador José Presta (2004). Nessa pesquisa, o autor priorizou as improvisações melódicas do músico numa tentativa de compreender sua maneira de improvisar novas melodias em alguns gêneros da música popular brasileira.

O trabalho de Presta esclarece alguns procedimentos técnicos recorrentes nos improvisos analisados, como o amplo uso de padrões melódicos ou rítmicos, da figura rítmica da sextina e de uma improvisação que tende a ser construída por motivos. O autor ainda enfatiza a proximidade e influência de procedimentos jazzísticos no material transcrito e analisado.

Um dos objetivos da transcrição e análise do solo na música “Só Sabor” é, distintamente da pesquisa de Presta, esclarecer algumas questões que tornam esse improviso do guitarrista próximo e compatível com a música brasileira, especificamente no gênero do samba. Um elemento fundamental no estilo de Stocker é a maneira como ele interpreta as melodias e acompanhamentos na guitarra elétrica, que só é possível de ser analisado com uma apreciação auditiva acurada, pois, como já mencionado, a notação

¹⁰⁶ Para maiores explanações sobre o acorde bVIIM consultar Freitas (1995, pp. 38-39).

musical para o instrumento consiste numa forma restritiva que não abrange sonoridade, técnicas e dinâmicas, elementos imprescindíveis para a análise da guitarra elétrica.

O improviso foi feito sobre a mesma harmonia da música e sua extensão e é de um *chorus*¹⁰⁷.

Análise

Para uma melhor compreensão do improviso os motivos melódicos foram separados.

- Compassos 1 e 2



Essa frase está estruturada ritmicamente sobre sextinas e melodicamente com cromatismos, com a presença de alguns intervalos de terça e notas repetidas. A fluência melódica da frase está baseada no uso de notas cromáticas que estão localizadas nos tempos fracos dos compassos sobre a escala de lá menor dórico¹⁰⁸. A interpretação é feita com alguns ligados na mão esquerda que contribuem para a precisão da palhetada alternada da mão direita e garantem uma sonoridade *legato* na frase inteira.

¹⁰⁷ Um *chorus* improvisado significa que a extensão do improviso foi tocada uma vez na forma da música.

¹⁰⁸ Um estudo de cromatismos em escalas para improvisação pode ser encontrado em Baker (1989) e Bergonzi (1996)

- Compassos 3 a 6



A nota ré do início do compasso 5 é alcançada com um *glissando* sutil feito na mesma corda. As notas mi e ré do final dessa frase são tocadas com um ligado descendente.

- Compassos 6 a 10

A frase de semicolcheias se inicia em anacruse sobre a escala de mi maior em graus conjuntos. No acorde de Gm a escala usada é a dórica e no acorde de C7 nota-se o arpejo de F#7, que foi concebido provindo da substituição do acorde de sub V (F#) sobre C7. Esse procedimento melódico de influência harmônica é comum tanto no jazz como na música popular brasileira. A dinâmica da frase é feita com acentuações muito perceptíveis na nota lá, da primeira semicolcheia do segundo tempo do compasso 7; na nota fá, situada no contratempo do primeiro tempo do compasso seguinte (c.8) e na nota mi, que é a primeira semicolcheia do compasso 10. A célula da semicolcheia (c.10) parece ser interpretada como uma sextina com uma colcheia no contratempo.

- Compassos 11 a 15

The musical notation consists of two staves. The first staff covers measures 11 and 12. Measure 11 is marked with the chord F7M and contains eighth notes. Measure 12 is marked with the chord F#dim and contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note with a fermata. The second staff covers measures 13, 14, and 15. Measure 13 is marked with the chord Bm7 and contains eighth notes. Measure 14 is marked with the chord E7(#9) and contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note with an 'x' above it. Measure 15 is marked with the chord Am7 and contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note with an 'x' above it.

Esse trecho possui uma evidente sofisticação rítmica, a predominância de semicolcheias foi intercalada com uma septina, tocada com ligados, e duas sextinas. A escala diminuta é usada sobre o respectivo acorde diminuto e há um padrão melódico em sextinas sobre a escala de mi alterada no acorde de E7. No compasso 14 a nota percutida completa o sentido rítmico da célula da sextina.

- Compassos 15 e 16

The musical notation shows two staves. The first staff contains measures 15 and 16. Measure 15 contains eighth notes. Measure 16 contains a quarter note.

Essa frase sintetiza um procedimento rítmico fundamental nesse solo que consiste em iniciar os motivos, em sua maioria, em anacruse. A resolução da frase possui uma acentuação na quarta semicolcheia do primeiro tempo do compasso 16.

- Compassos 16 e 17



Nesse trecho tem-se uma frase em semicolcheias sobre a escala de ré menor melódica. Esse é o único acorde menor do improviso que o guitarrista não utiliza a escala dórica. As notas de dó# e ré são articuladas com ligados.

- Compassos 18 a 21



Há um recurso rítmico importante que consiste na figura rítmica de uma sextina e uma colcheia em cada tempo, sendo que as figuras se invertem no primeiro e no segundo tempo. A precisão de Stocker e força da palhetada é tão evidente que no primeiro tempo ele repete uma nota sol no contratempo que não está escrita.

Os elementos que definem o samba presente no método Stocker (1999) aparecem com vitalidade em “Só Sabor”. Entre eles, a presença das síncopas na melodia principal, algumas cadências IIm-V7. O improviso de uma nova melodia na gravação de “Samba”, como em “Só Sabor”, se baseiam numa fluência melódica feita através de semicolcheias.

A composição “Só Sabor” possui em suas estruturas musicais algumas questões levantadas em torno da relação da música brasileira com o jazz, que podem ser pensadas com a imbricação entre o elemento nacional e o estrangeiro.

Há duas hipóteses que tratam desta relação no samba a partir dos conceitos de síntese ou de fricção de musicalidades. A primeira, desenvolvida por Walter Garcia (1999, p. 98), cujo foco é o estilo do músico João Gilberto, mostra que a bossa nova se constituiu a partir da dissolução do hibridismo rítmico presente no samba-jazz ou jazz-samba, resultando num estilo original. Essa dissolução foi feita baseada no conceito de síntese entre o samba e o jazz, por isso o autor define o estilo do músico João Gilberto como uma contradição sem conflitos.

Numa análise sobre o samba-jazz, o pesquisador Acácio Piedade (2005, p. 200) descreve que esse gênero pode ser entendido como um diálogo tenso e conflituoso entre o jazz e a música brasileira, numa forma de encontro que nunca se realiza plenamente.

Como bem apontado por Saraiva (2007, p. 77), esse conceito de Piedade supera o mito da mestiçagem e da síntese ideal como anuladora de conflitos. O conceito de fricção de musicalidades proposto por Piedade, verificado como característico da música instrumental brasileira, opera numa possível vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística, ao mesmo tempo em que possui uma vontade de conter esse fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo (Piedade, 2005, p. 200).

Parece que a música “Só Sabor” aponta para o “modelo” de síntese. A estrutura da melodia equilibra elementos presentes em melodias da improvisação jazzística, como intervalos de quartas e quintas, que foram amplamente desenvolvidos em métodos como o do guitarrista de jazz Joe Diorio (2000) denominado *Jazz Structures dor the new Millennium*. Ao mesmo tempo, possui estreitos vínculos com o repertório da música popular brasileira, verificados no ritmo da melodia com seu caráter sincopado e a presença de ostinatos que caracterizam o gênero do samba.

Na já mencionada pesquisa de Saraiva (2007, p. 71), tanto o grupo de críticos e músicos “saudosistas”, como os “modernos”, deixavam claro que o ritmo do samba era o limite para a incorporação do jazz. A melodia de “Só Sabor” revela a síntese desse conflito, e apesar de possuir elementos “modernos”, comum na improvisação jazzística, foi

composta sobre algumas células rítmicas presentes no samba como síncopas e semicolcheias.

A harmonia se aproxima mais da bossa nova e de alguns sambas classificados como anunciadores da bossa nova. Uma proximidade com uma das maneiras de se tocar o jazz é a execução da forma presente na gravação, que segue um padrão americano da exposição do tema seguido de improvisos e recapitulado com o tema no final.

Apesar do improviso de guitarra criar uma nova melodia na harmonia da música ele se distancia do jazz. A primeira evidência disso são as figuras rítmicas e a acentuação das notas. A predominância de semicolcheias sem a presença da inflexão jazzística¹⁰⁹ faz lembrar a melodia de alguns choros, principalmente, os de andamento rápido. As estruturas melódicas do improviso estão baseadas em arpejos, escalas maiores e escalas de dominantes alterados, aspectos técnicos que também estão presentes em grande parte dos improvisos de jazz, mas adquirem uma nova sonoridade ao serem executadas com uma rítmica muito singular e compatível com as estruturas do samba, como por exemplo, as variações de semicolcheias e as antecipações das notas. A utilização de idiomatismos da guitarra elétrica, como ligados, *glissandos* e acentuações variadas produzidas com palhetadas alternadas são técnicas que descrevem particularidades do seu estilo como guitarrista.

Percebe-se que há um intercâmbio de elementos musicais entre as composições do guitarrista e sua improvisação de uma nova melodia em “Só Sabor”. Entre eles se destacam o uso de notas repetidas, presentes em “Poço da Panela” e de alguns padrões melódicos encontrados em “Um chopinho em Ipanema”, a diferença se mostra numa maior liberdade de interpretações de recursos idiomáticos da guitarra elétrica quando improvisa.

¹⁰⁹ Essa inflexão é denominada de *swing feel*, que consiste em tocar duas colcheias em um tempo do compasso articulando-as como uma tercina, sendo que a primeira e a terceira notas possuem uma ligadura.

5.6) “Odeon”

Esse choro de Ernesto Nazareth foi gravado pelo duo do guitarrista e o violonista Zezo Ribeiro, e lançado no disco *De A a Z* no ano de 1995. O repertório desse disco possui gêneros como sambas e bossas novas, em regravações de “Wave” e “Samba de uma nota só”, de Tom Jobim; e outros de autoria de Stocker, como “To my friend” e “Mal passado”. Há uma releitura do frevo “Vassourinhas” e um arranjo com ritmo lento do “Noturno de Chopin”. Tem ainda uma valsa autoral intitulada “Valsa do Beco”, e duas músicas do repertório do choro, que são “Abismo de Rosas” e “Odeon”.

Nota-se, na escolha das músicas registradas nesse trabalho, um retorno a tendência verificada nos dois discos gravados no selo Som da Gente, que foi o registro de suas composições autorais baseadas em diferentes gêneros brasileiros. Uma novidade nesse disco é a regravação de músicas conhecidas de diferentes épocas e de matrizes brasileiras distintas.

Em “Odeon”, Stocker toca a guitarra elétrica como um instrumento contrapontístico ao violão num choro, situação raríssima na discografia do instrumento. Na história do choro, essa função foi encabeçada e cristalizada pelo saxofone de Pixinguinha, sendo que as gravações com Benedito Lacerda são um dos melhores exemplos de sua improvisação em contraponto a uma melodia. Um dos motivos para a escolha da análise desta regravação de “Odeon” foi perceber a relação entre tradição e inovação, que Stocker pretende atribuir ao gênero do choro.

Segundo o texto da introdução de seu método sobre guitarra elétrica na música brasileira, Stocker (1999) afirma que para se tocar música brasileira é necessário que o estudante execute suas características melódicas, rítmicas e harmônicas com “sotaque brasileiro”, e isso independe do instrumento. Seu argumento pode ser entendido como uma resposta à resistência de alguns tradicionalistas ao emprego da guitarra elétrica na música brasileira.

Percebe-se neste texto a dificuldade que a guitarra elétrica ainda se encontra para fugir à sua identificação com a cultura norte-americana e o esforço que Stocker tem feito nesse sentido. A possível intenção do músico ao regravar “Odeon” é almejar que a

guitarra elétrica, instrumento externo as gravações de choro, possa ser compreendida também dentro desse universo.

No livro *Choro do quintal ao municipal* de Henrique Cazes (1999) há uma carta do renomado maestro Gaya, publicada em jornais em virtude dos festivais de choro realizados no final da década de 80. O maestro aborda a situação que o gênero se encontrava no Brasil e é enfático ao declarar que:

Creio que já é hora de se saber e divulgar as bases fundamentais do choro. Não é um violão de sete cordas, pandeiro ou cavaquinho que lhe dão autenticidade. Uma BOA *guitarra elétrica* pode tocar um choro melhor do que um MAU violão de sete cordas (Cazes, 1999, p. 156).

A posição de Stocker se mostra coerente com a posição do maestro, que parece integrar o grupo de músicos que defendem a “inovação” do gênero. Gaya não é rígido quanto ao uso de instrumentos que não se identificam com a sonoridade original da instrumentação “tradicional” do choro, posição coerente com sua postura favorável em relação à modernização do samba, verificada na pesquisa de Saraiva (2007).

A relação entre tradição e inovação no choro pode ser aprofundada tendo como base o conceito de Franco Fabbri (1982) sobre gênero que, de acordo com sua definição, corresponde a um conjunto de eventos musicais cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas. No choro é preciso investigar se as inovações promovidas por instrumentistas contemporâneos descaracterizam o gênero, ou se elas podem ser entendidas como “regras socialmente aceitas” no momento presente. Nesse caso, a noção de gênero pode ser reconhecida como noção em disputa, pois as “regras socialmente aceitas”, constitutivas dos gêneros, são mutáveis e históricas, pois mudam em função de lutas simbólicas que prevalecem em determinados contextos históricos.

Com a transcrição e análise dessa gravação pretende-se descobrir quais caminhos que o guitarrista seguiu para executar sua improvisação em contraponto a melodia principal, e se existe alguma similaridade com os contrapontos de Pixinguinha, reconhecidos como referência de uma prática sedimentada no choro. Como suporte teórico para essa verificação foi utilizado a dissertação de mestrado *Contracantos de Pixinguinha*:

contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo, de Alexandre Caldi (2001).

A forma da música gravada pelo guitarrista possui sinais de inovação, pois no registro a música é tocada na forma AABBAACCCC, sendo que ainda há uma parte A com andamento acelerado no final.¹¹⁰ Essa forma é diferente da sequência mais comum no choro que é ABBACCA.

A base da música talvez seja o único elemento recorrente na linguagem do choro, pois o violão toca os acordes junto com a melodia numa maneira próxima à execução original do piano.

Com a finalidade de contextualizar melhor a análise, optou-se por escrever a melodia original de “Odeon” junto com os contrapontos da guitarra elétrica. O violão, que executa a melodia principal faz uma linha melódica muito próxima à melodia original da gravação.

A guitarra elétrica utilizada por Stocker nessa gravação é o modelo *Gibson 175*, o mesmo instrumento e sonoridade descritos na análise de “Só Sabor” .

A análise foi dividida levando em conta as partes e suas repetições na gravação.

¹¹⁰ A última repetição da parte A, que está em andamento mais rápido não foi transcrita.

Primeiro A

The musical score for 'Primeiro A' is written for Acoustic Guitar and Electric Guitar. It is in 7/8 time and consists of four systems of staves. The first system (measures 1-5) shows the Acoustic Guitar playing a melody and the Electric Guitar playing a counterpoint with triplets. The second system (measures 6-9) continues the melody and counterpoint. The third system (measures 10-13) includes a glissando in the Electric Guitar part. The fourth system (measures 14-17) features more complex counterpoint with triplets and a final cadence.

Measures 1-5: Acoustic Guitar (Dm, A7, Dm, D7, Gm, D7, Gm), Electric Guitar (triplets).

Measures 6-9: Ac. Gtr. (Gm, Gm, Bb7, A7, Dm), E. Gtr. (melody).

Measures 10-13: Ac. Gtr. (Dm, A7, Dm, D7, Gm, D7, Gm, Bbm6/F), E. Gtr. (melody with glissando).

Measures 14-17: Ac. Gtr. (A7(b9), A7(b13), Dm, Gm, Dm, A7(b13), Dm, Dm, A7), E. Gtr. (melody with triplets).

No início da música há uma linha de contrapontos que ritmicamente contrastam com a melodia. As duas primeiras frases são similares à melodia principal do anacruse. Nos compassos 7 e 8 a mesma frase se repete, só que transposta. No compasso 12, a extensão de nona menor cria uma dissonância melódica sobre o acorde de ré maior com sétima menor (D7). Há a presença de pequenos padrões de tercinas e semicolcheias. O único recurso idiomático da guitarra elétrica é a utilização de um *glissando* feito da nota dó para ré indicado no compasso 13.

Segundo A

14 A7(b9) A7(b13) Dm Gm Dm A7(b13) Dm ³ Dm A7

c. Gtr.

E. Gtr.

19 Dm D7 Gm D7 Gm Gm

c. Gtr.

E. Gtr.

23 Gm Bb7 A7 Dm Dm A7

Ac. Gtr.

E. Gtr.

27 Dm D7 Gm D7 Gm Bbm6/F A7(b9) A7(b13)

Ac. Gtr.

E. Gtr.

31 Dm Gm Dm A7(b13) Dm G7 C7

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Uma parte significativa das resoluções neste trecho está sobre a fundamental dos acordes. Os padrões em semicolcheias predominam soando quase como ostinatos sobre a melodia. No compasso 30 nota-se uma frase por imitação do ritmo da melodia. O ritmo do contraponto, em linhas gerais, funciona quase como um preenchimento com a melodia. Stocker destaca algumas passagens como um som *staccato* da nota sol do segundo tempo do compasso 21.

Primeiro B

31 Dm Gm Dm A7(b13) Dm G7 C7

Ac.Gtr.

E.Gtr.

35 F C7 F7 Gm C7/G

Ac.Gtr.

E.Gtr.

39 F/C B° C7/Bb C7 F G7 C7

Ac.Gtr.

E.Gtr.

43 F C7 F7 Gm C/G

Ac.Gtr.

E.Gtr.

47 F/C B° C7 F G7 C7

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Nesta parte há a repetição do ritmo melódico como fator de predominância. As frases em semicolcheias estão estruturadas sobre graus conjuntos. No compasso 48 nota-se uma frase de resolução sobre o arpejo de C7, que remete diretamente à linguagem do violão de sete cordas. A sonoridade na guitarra elétrica de algumas semínimas ultrapassa a duração escrita. Esse recurso só é possível no instrumento, que possui como característica uma maior sustentação de notas se comparado ao violão.

Segundo B

47 F/C B° C7 F G7 C7

Ac. Gtr.

E. Gtr.

51 F C7 F7 Gm C7/G

Ac. Gtr.

E. Gtr.

55 F/C B° C7/Bb C7 F G7 C7

Ac. Gtr.

E. Gtr.

59 F C7 F7 Gm C/G

Ac. Gtr.

E. Gtr.

63 F/C B° C7 F

Ac. Gtr.

E. Gtr.

O aspecto que mais sobressai nesta seção é o uso de notas cromáticas que resultam numa fluência melódica das frases. O contraste entre as sincopas da melodia e as tercinas do contraponto, feito nos compassos 50 a 55, dá uma intenção de polirritmia.

Primeira repetição da parte A

63 F/C B° C7 F Dm A7

Ac.Gtr.

E.Gtr.

67 Dm D7 Gm D7 Gm Gm

Ac.Gtr.

E.Gtr.

71 Gm Bb7 A7 Dm Dm A7

Ac.Gtr.

E.Gtr.

75 Dm D7 Gm D7 Gm Bbm6/F A7(b9) A7(b13)

Ac.Gtr.

E.Gtr.

79 Dm Gm Dm A7(b13) Dm Dm A7

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Neste trecho tem-se uma linha melódica extensa em semicolcheias sendo que as duas primeiras linhas estão em quatro compassos e a segunda em oito compassos. A impressão é como se a melodia principal estivesse acompanhando a melodia do contraponto, numa espécie de inversão de funções. Há uma riqueza de ornamentos realizados com arpejos dos acordes da harmonia nos compassos 74 e 75. Nos compassos 82 e 83 tem-se outro tipo de ornamento feito com um ligado ascendente e descendente que caminha da nota mi para fá, e depois retorna para a nota mi.

Segunda repetição da parte A

The musical score consists of four systems, each with an Acoustic Guitar (Ac. Gtr.) and an Electric Guitar (E. Gtr.) part. The chords and melodic lines are as follows:

- System 1 (Measures 83-86):**
 - Measures 83-84: Chords Dm and D7. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5.
 - Measure 85: Chords Gm and D7. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5.
 - Measure 86: Chords Gm and Gm. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5.
- System 2 (Measures 87-90):**
 - Measure 87: Chords Gm and Bb7. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5.
 - Measure 88: Chords A7 and Dm. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5.
 - Measure 89: Chords Dm and Dm. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5.
 - Measure 90: Chords A7 and A7. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5.
- System 3 (Measures 91-94):**
 - Measures 91-92: Chords Dm and D7. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5.
 - Measure 93: Chords Gm and D7. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5.
 - Measure 94: Chords Gm, Bbm6/F, A7(b9), and A7(b13). Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5.
- System 4 (Measures 95-98):**
 - Measures 95-96: Chords Dm and Gm. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5.
 - Measure 97: Chords Dm and A7(b13). Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5.
 - Measure 98: Chords Dm and F#°. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5.

O caráter de um contraponto com uma melodia mais simples e repetitiva fica evidente nesta parte. O guitarrista também usa uma tessitura mais aguda no instrumento como contraste à melodia grave do violão. As resoluções das frases estão, em grande parte, na fundamental dos acordes. Nos compassos 83 a 85 optou-se escrever o ritmo das síncopas

apesar das frases possuírem um leve caráter de tercinas. No compasso 85 para 86 Stocker faz um *glissando* na mesma corda da nota fá para a nota sol.

Primeiro C

95 Dm Gm Dm A7(b13) Dm F#°

99 C7/G C7 C7(9) F F#°

103 C7/G C7(13) F F#°

107 Gm7(9) A7 Dm Bb7

111 F G7 C7/Bb F#°

Nesse trecho há o primeiro recurso que aproxima o contraponto de Stocker com essa prática de Pixinguinha, que consiste na repetição de ostinatos rítmicos que estão localizados nos compassos 98 ao 104.

O guitarrista utiliza vários recursos idiomáticos do instrumento nessa seção como ligados descendentes duplos (c.98-99), ligados descendentes simples com a última nota palhetada (c.100-101) e ligados mistos (c.102-104). Nos compassos seguintes acontece mais uma vez a “inversão” de vozes, sendo que a melodia do contraponto parece ser mais consistente do que a da melodia.

Segundo C

111 F G7 C7/Bb F#°

Ac. Gtr.

E. Gtr.

115 C7/G C7 C7(9) F F#°

Ac. Gtr.

E. Gtr.

119 C7/G C7(13) F F#°

Ac. Gtr.

E. Gtr.

123 Gm7(9) A7 Dm Bb7

Ac. Gtr.

E. Gtr.

127 F Gm C7 F F#°

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Há a ocorrência de outros ostinatos rítmicos, e alguns padrões em graus conjuntos. Nos compassos 114 e 115 a guitarra elétrica faz ligados bem rápidos que contribuem para um efeito rítmico

Terceiro C

127 F Gm C7 F F#°

Ac.Gtr.

E.Gtr.

131 C7/G C7 C7(9) F F#°

Ac.Gtr.

E.Gtr.

135 C7/G C7(13) F F#°

Ac.Gtr.

E.Gtr.

139 Gm7(9) A7 Dm Bb7

Ac.Gtr.

E.Gtr.

143 F G7 C7/Bb F#°

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Nesta parte tem-se o uso repetido das tercinas sobre semicolcheias e mais uma vez os ostinatos de efeito rítmico feitos com idiomatismos do instrumento, com seqüências de ligados descendentes (c.131-133) e ascendentes (c.140-141)

Quarto C

The musical score for 'Quarto C' is presented in four systems, each with an Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) and an Electric Guitar (E.Gtr.) part. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

- System 1 (Measures 147-150):** Chords are C7/G, C7, C7(9), F, and F#°. The Ac.Gtr. part features a steady eighth-note accompaniment. The E.Gtr. part includes a dense eighth-note texture in the first measure, followed by descending eighth-note runs in the second and third measures, and an ascending eighth-note run in the fourth measure.
- System 2 (Measures 151-154):** Chords are C7/G, C7(13), F, and F#°. The Ac.Gtr. part continues with eighth-note accompaniment. The E.Gtr. part features a descending eighth-note run in the first measure, followed by a more complex eighth-note texture in the second measure, and a descending eighth-note run in the third measure.
- System 3 (Measures 155-158):** Chords are Gm7(9), A7, Dm, and Bb7. The Ac.Gtr. part has eighth-note accompaniment. The E.Gtr. part features a descending eighth-note run in the first measure, followed by a descending eighth-note run in the second measure, and a descending eighth-note run in the third measure.
- System 4 (Measures 159-162):** Chords are F, Gm, and C7. The Ac.Gtr. part has eighth-note accompaniment. The E.Gtr. part features a descending eighth-note run in the first measure, followed by a descending eighth-note run in the second measure, and a descending eighth-note run in the third measure.

Na última parte da música, notam-se ostinatos feitos com ligados ascendentes e descendentes (c.146 e 147) idênticos aos tocados nos compassos 114 e 115. Há a presença de apojeturas (c.148 e 149), que remetem a interpretação do choro, e quatro frases resolutivas em sextinas. A improvisação sobre os acordes diminutos da parte C, quase sempre, é tocada sobre a escala diminuta em graus conjuntos, ao passo que na linguagem de Pixinguinha o acorde diminuto é sempre interpretado com arpejo diminuto.

A análise dos contrapontos improvisados na guitarra elétrica revelou alguns pontos importantes que caracterizam o estilo de Stocker. A primeira impressão é que suas improvisações possuem pouca influência dos contrapontos de Pixinguinha, apenas na questão dos padrões melódicos e dos ostinatos.

A base de seu contraponto está num desenvolvimento tonal e horizontal da melodia no sentido de construir uma linha melódica concisa. Para tanto, utiliza-se de notas cromáticas para uma melhor fluência melódica e de figuras rítmicas como as tercinas, que criam uma sonoridade contrastante no compasso binário.

O guitarrista utiliza-se de vários recursos idiomáticos do instrumento como a ampla variedade e combinação de ligados ascendentes e descendentes, o uso de *glissando* na mesma corda, a sustentação de notas com duração de semínima e a ampla tessitura utilizada na improvisação. A ornamentação analisada abrange todos os recursos idiomáticos da guitarra elétrica e possui uma influência marcante dos idiomatismos do bandolim no choro.

O estilo do guitarrista frente à “regras socialmente aceitas”, que definem o gênero, parece sinalizar num sentido de inovações que não descaracterizam o gênero. A primeira delas é sua linha melódica improvisada, que está muito mais voltada para uma

nova melodia do que a feitura de uma linha contrapontística com a melodia principal. Outros músicos que tocam bandolim, como Armandinho e Hamilton de Holanda utilizam-se desse recurso. Esses bandolinistas, além de interpretar as melodias dos choros com muito domínio da linguagem, também improvisam novas melodias.

Um dos elementos mais expressivos que mostram o conhecimento da linguagem do choro é o ritmo e a ornamentação da improvisação. A análise musical se torna compatível com os depoimentos do maestro Gaya, e do próprio Stocker, quando explicam que o choro independe do instrumento tocado. Para esses músicos, um dos elementos mais importante para interpretação do gênero é o conhecimento da linguagem.

Considerações Finais

A inserção da guitarra elétrica na música popular brasileira ocorreu de forma gradativa a partir de meados do século XX balizada pela polarização de discursos centrados na relação entre o nacional e o internacional. Desse ponto de vista, a noção de mistura se mostra indissociável da ideia de contraste com o elemento estrangeiro, ou seja, do reconhecimento da alteridade. Alguns estudos tentam desenvolver e problematizar essa ideia através de diferentes prismas como o da antropofagia (Ulhôa, 1997), do hibridismo (Vargas, 2004), da fricção de musicalidades (Piedade, 2005) e de síntese (Garcia, 1999). Um aspecto em comum a esses textos consiste na noção de “abrasileiramento” do outro, como uma maneira de alcançar uma expressão original, dotada de traços que possam ser reconhecidos como brasileiros.

O estilo de Zé Menezes se definiu especialmente num momento de transição do violão para a guitarra elétrica em que forças políticas e ideológicas atuavam na direção da construção da unidade da nação apoiada no pressuposto da existência da identidade cultural brasileira. Especificamente no plano da música popular, esse projeto nacionalista se traduziu num conjunto de ações voltadas para a “civilização” do samba, para a fixação da instrumentação do choro e a conversão desses gêneros em símbolo da brasilidade. Nesse processo, a atuação de diversos agentes mediadores contribuiu para a tradução de aspectos do ideário nacionalista no interior do meio artístico dos anos de 1940 e 1950 onde Menezes atuava ao lado de muitos outros músicos. Esse meio, mesmo sendo constituído por uma indústria cultural ainda pouco desenvolvida, já exigia dos artistas um nível de profissionalismo bastante expressivo. Nota-se que o samba e o choro, gêneros convertidos em símbolos nacionais, predominaram no mercado fonográfico do período, bem como na produção de Menezes¹¹¹, especialmente durante os anos que o instrumentista integrou o *cast* de artistas da Rádio Nacional.

¹¹¹ Grande parte da produção de Zé Menezes, no período definido como o da formação de seu estilo, é de composições instrumentais de choro. Alguns outros gêneros como baião aparecem em proporção muito menor. Em três de seus últimos discos autorais denominados *Chorinho in Concert (1995)*, *Relendo Garoto*

As análises dos choros “Contrapontando” e “Três Amigos” revelam aspectos das misturas de estilos promovidas pelo instrumentista. Os elementos eruditos na primeira composição e a harmonia com características jazzísticas na segunda são indicações dos sentidos dos procedimentos adotados por Zé Menezes destinados a promover o refinamento do gênero. Sobre esses aspectos, a noção de antropofagia na música popular brasileira utilizada por Ulhôa (1997) parece se adequar ao estilo de Menezes. A assimilação do estrangeiro (jazz), amalgamada com elementos da música erudita, se compatibiliza, de certa forma, com o seu discurso sobre a sofisticação e a modernidade. Tais elementos possuem para o artista o significado de “prestígio”, o que contribui para dar legitimidade e destaque à sua produção. Desse modo, pode-se dizer que ele se orienta pela ideia de desenvolvimento, que através da incorporação do outro, promove a elevação estética da sua música. Porém, ao incorporar tais referências, o instrumentista preocupa-se em preservar as características rítmicas do choro e do samba, elementos essenciais e definidores dos gêneros. Ao mesmo tempo em que os elementos estrangeiros são incorporados e absorvidos em suas qualidades legitimadoras, é através do outro que os valores internos da brasilidade se redefinem. Trata-se, portanto, de uma postura antropofágica em que quanto mais se “devora” o elemento externo, mais se alcança uma expressão do ser brasileiro.

Sua posição em relação ao abasileiramento da guitarra elétrica possui estreitos vínculos com sua maneira de interpretação no choro e mostra uma maneira singular de timbragem e interpretação no instrumento. Durante as análises do repertório selecionado, foi possível notar que Menezes desenvolve um estilo de transição do violão para a guitarra elétrica uma vez que aspectos técnicos específicos de cada instrumento são identificáveis nas gravações. Sua atuação na gravação do “Concerto Carioca nº 1”, de Radamés Gnattali, representa um passo importante na adequação dos recursos da guitarra elétrica às características da música brasileira.

De outro modo, a formação do estilo de Olmir Stocker se deu a partir dos anos de 1960, período marcado pela consolidação do mercado de bens simbólicos no país e pela redefinição da ideia de brasilidade. Especialmente após a década de 70, o samba e o choro

(1998) e *Autoral- Regional de choro* (2004), o repertório é quase que exclusivamente de choros, o que mostra a centralidade desse gênero no seu estilo.

perderam gradativamente seu significado de gêneros portadores de elementos da identidade nacional. A segmentação do mercado de música popular ocasionada, entre outros motivos, pela progressiva diminuição da participação do estado no campo cultural e pela expansão do consumo, fez com que o projeto nacional cedesse espaço para o que Rita Morelli (2008) definiu como fragmentação pós-moderna.

A noção de diversidade cultural parece redefinir a configuração do campo da música popular brasileira, o que pode ser observado nas estatísticas feitas por Eduardo Vicente (2008), que mostram a multiplicidade de gêneros internacionais e nacionais presentes no mercado brasileiro a partir de meados da década de 60 até o final dos anos 90. Nesse contexto, observa-se a retomada de gêneros regionais, muitas vezes associados a identidades “locais”, bem como misturas de gêneros internacionais de massa, como o rock, com o “sotaque” regional de alguns artistas da MPB (Morelli, 2008, p. 96). Desse modo, o mercado brasileiro de música passa a se constituir como um imenso caldeirão de gêneros e estilos de difícil classificação.

Nesse novo contexto, constata-se que um dos aspectos do estilo de Olmir Stocker consiste justamente na mistura entre gêneros internacionalizados, como o jazz e a bossa nova, e uma gama extensa de ritmos regionais como frevo, toadas, chamamé, entre outros. Como a guitarra elétrica é o instrumento preponderante de execução e feitura de suas composições, pode-se observar a criação e o desenvolvimento pioneiro de um repertório idiomático para o instrumento baseado nesse amplo leque de gêneros brasileiros.

O estilo de Stocker na guitarra elétrica aponta para uma síntese, tendo como referência a noção de Garcia (1999) que define o estilo do músico João Gilberto como uma incorporação dos elementos do samba, do jazz e da música impressionista e uma transformação dessas influências numa nova maneira de se tocar música brasileira reconhecida como o estilo bossa nova. No caso de Stocker, a fusão entre a assimilação e abasileiramento das técnicas da guitarra do jazz, principalmente dos estilos de George Van Eps e Barney Kessel, com matrizes dos gêneros brasileiros, se transformam e sinalizam para uma nova linguagem para se tocar e compor música brasileira no instrumento, e que parece dar sustentação a ideia de que o músico tenha sido um dos protagonistas do período de consolidação da guitarra elétrica no Brasil.

Bibliografia

- ADORNO, T. Adorno. *Col. Grandes Cientistas Sociais, G.Cohn (org.)*. São Paulo: Ática, 1994.
- ALEXANDER, Charles. *Masters of Jazz Guitar*. London: Outline Press, 1999.
- AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.
- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.
- _____. *Música, Doce Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 3º ed., 2006.
- ANTÔNIO, Irati, PEREIRA, Regina. *Garoto, sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. RJ: UNIRIO, 2001. Dissertação de Mestrado.
- _____. *Pixinguinha, Radamés e a gênese do novo arranjo musical brasileiro*. In: Cadernos de colóquio. RJ: UNIRIO, Maio de 2000.
- BACON, Tony. *Electric Guitar* In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Vol. 8. London: Macmillan Publishers Limited, London, 2002.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora SENAC Rio, 2006.
- _____. *Música Instrumental: o caminho da improvisação à brasileira*. NOVAES A. (org.). In: *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora SENAC Rio, 2005.
- BAKER, David N. *How to Play Bebop for All Instruments, The Bebop Scales and Other Scales in Common Use*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing, 1989.
- BANDEIRA, Manuel. *Literatura de violão*. In: *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro, Funarte: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.
- BARBOSA, Orestes. 1933. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. RJ: Funarte, 1978.

- BARBOSA, V. & Devos, A. M. *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. RJ: Funarte, 1985.
- BASTOS, Rafael José de M.. *A origem do samba como invenção do Brasil: sobre o “Feitiço de Oração” de Vadico e Noel Rosa (Porque as canções têm música?)*. In: Cadernos de Estudos: análise musical, São Paulo: Atravez, nº8/9, nov. 1995.
- BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto, vols. 1 e 2*. San Francisco-CA: GSP, 1991.
- BERENDT, Joachin E. . *O jazz do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BERGONZI, Jerry. *Inside Improvisation – Jazz Lines (Vol.3)*. Rottenburg N., Germany: Advance Music, 1996.
- BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: Chicago Press, 1994.
- BERTAGLIA, Marco. *O violão de 7 cordas*. São Paulo, 1999.
- BORDIEU, Pierre. *Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.
- BORELLI, Helvio. *Noites Paulistanas*. São Paulo: A & C editora, 2005.
- BRAGA, Luiz Otávio. *A Invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. UFRJ, 2002. Tese de doutorado.
- BRITT, Stan. *Swing to bop*. ALEXANDER, Charles (org.). In: *Masters of Jazz Guitar*. London: Outline Press, 1999.
- CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2005.
- _____. *No Tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, s/d.
- CALDI, Alexandre. *Contracantos de Pixinguinha: Contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001. Dissertação de Mestrado.
- CÂNDIDO, Antônio. *A revolução de 1930 e a cultura*. In: *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, n.4, 1984.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. *Carta ao poeta Manuel Bandeira*. In: *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro, Funarte: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

- CASTRO, Guilherme A. S.. *Guitarra elétrica: entre o instrumento e a interface*. In: Anais do XVII Congresso da Anppom, São Paulo, 2007.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.
- CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1999. 2ªed.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Seminários. (Col. O nacional e o popular na cultura brasileira)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação*. Vols. 1 e 2. São Paulo: Lumiar, 1988.
- COKER, Jerry. *The Jazz Idiom*. E. Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1978.
- Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro, Funarte: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional Popular na canção de protesto (os anos 60)*. In: Revista Brasileira de História, v. 18, nº 35, ANPUH/Humanitas, 1998.
- _____. *Modernismo e Brasilidade: música, utopia e tradição*. In: *Tempo e História*. São Paulo: Cia. das Letras / Secr. Mun. de Cultura, 1992.
- COOK, Richard. *Master of Rhythm*. ALEXANDER, Charles (org.). In: *Masters of Jazz Guitar*. London: Outline Press, 1999.
- COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. Rio de Janeiro: Ed. Artenova, 1974
- CORREA, Marcio Guedes. *Concerto Carioca n.1 de Radamés Gnattali: A utilização da guitarra elétrica como solista*. São Paulo: UNESP, 2007. Dissertação de Mestrado.
- CÔRTEZ, Almir. *O Estilo Interpretativo de Jacob do Bandolim*. Campinas: UNICAMP, 2006. Dissertação de Mestrado.
- DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasilianas Produções, 1996.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.
- DIORIO, Joe. *Jazz Structures for the new Millennium*. Mel Bay Publications, 2000.
- EPS, George Van. *Harmonic Mechanisms for guitar (Vol.3)*. Pacific, Missouri: Mel Bay Publications, 1982.
- _____. *Harmonic Mechanisms for guitar (Vol.2)*. Pacific, Missouri: Mel Bay Publications, 1981.

- _____. *Harmonic Mechanisms for guitar (Vol.1)*. Pacif, Missouri: Mel Bay Publications, 1980.
- _____. *The George Van Eps Method for Guitar*. Epiphone Music Co, 1939.
- FABBRI, Franco. *A Theory of Musical Genres: Two Applications*. In: HORN, David e TAGG, Philip (org.). *Popular Music Perspectives*. Londres e Göteborg: IASPM, 1982.
- FEATHER, Leonard. *The Guitar in Jazz*. SALLIS, James (org.). In: *The guitar in jazz – An anthology*. University of Nebraska Press, 1996.
- FENERICK, José Adriano. *Nem do Morro, Nem da Cidade: as transformações do samba e a indústria cultural. (1920-1945)*. São Paulo: USP, 2002. Tese de Doutorado.
- _____. *Nem no morro nem na cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume FAPESP, 2005.
- FERNANDES, Dmtri C.. *A inteligência na música popular brasileira – a “autenticidade” no samba e no choro*. São Paulo: FFLCH/USP, 2010. Tese de Doutorado.
- FREITAS, Paulo S. R. *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações entre os acordes na Harmonia Tonal*. São Paulo: UNESP, 1995.
- FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda em Ritmo de Aventura*. São Paulo: Ed.34, 2000.
- GARCIA, Russell. *The professional arranger composer*. Publication Hollywood, Calif.: Criterion Music, c1954.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom – A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GAMA, Lúcia Helena. *Nos Bares da Vida*. São Paulo: Ed. SENAC, 1998.
- GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: UNESP, 1994.
- GÔGO, Emmanuel Vão. *A Pretexto de Violão Elétrico*. In: *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro, Funarte: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.
- GOMES, Rogério Borda. *Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica*. UFRJ, 2005 Dissertação de Mestrado.
- GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.
- GRIDLEY, Mark. *Jazz Styles - History & Analysis*. Englewood Cliffs, New Jersey: P. Hall, 1988.

- GUEST, Ian. *Arranjo*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. 3 Vols.
- GUIMARÃES, Francisco. *Na roda de samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 1999.
- HOBBSAWM, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice*. Rio de Janeiro : Conquista, 1969.
- JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005.
- JONHSON, Richard. *How To Play Jazz Guitar*. Miller freeman Publication, 1996.
- JÚNIOR, Fanuel Maciel de Lima. *A Elaboração de Arranjos de Canções Populares para Violão Solo*. Campinas: UNICAMP, 2003. Dissertação de Mestrado.
- KOELLREUTEUR, H. J.. *Harmonia Funcional, Introdução a teoria das funções harmônicas*. São Paulo: Ricordi, 1980.
- KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense (Coleção Tudo é História), 1983.
- LACERDA, Osvaldo. *Teoria Elementar da Música*. São Paulo: Ricordi, 1961.
- LAMBERT, Dan. *From blues to jazz guitar*. SALLIS, James (org.). In: *The guitar in jazz – An anthology*. University of Nebraska Press, 1996.
- LA RUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: Norton Company, 1970.
- LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- LEVINE, Mark. *The jazz piano book*. Petaluma CA : Sher Music, 1989.
- LIEBERSON, Richard. *Swing guitar – The acoustic chordal style*. SALLIS, James (org.). In: *The guitar in jazz – An anthology*. University of Nebraska Press, 1996.
- LOPES, Rogério. *Guitarra Elétrica: Uma discussão sobre sua aceitação na academia e sua relação com a identidade brasileira*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007. (Monografia de Conclusão de Curso)
- MACHADO, Cacá. *O Enigma do Homem Célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MAMMÌ, Lorenzo. *João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova*. In: *Novos Estudos CEBRAP* nº 34, São Paulo, Nov., 1992.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios as Mediações- Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- MÁXIMO, João, DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*, Brasília: Ed. UNB, 1990.
- MEDAGLIA, Júlio. *O balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- MELO, Rurion Soares. *O “popular” em Egberto Gismonti*. In: *Novos Estudos CEBRAP* nº 78, São Paulo, 2007.
- MELLO, ZUZA H. & SEVERIANO, JAIRO. *A canção no tempo. Vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: ed.34, 2002.
- MENDONÇA, Gustavo da Silva Furtado. *A guitarra elétrica e o violão – o idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali*. UNIRIO, 2006. Dissertação de Mestrado.
- MERHY, Sílvio Augusto. *Oscilações do Centro Tonal nos Choros de Garoto*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995. Dissertação de Mestrado.
- MIDDLETON, Richard, MANUEL, Peter. *Popular Music*. In: Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music*. Londres: Ed. Stanley Sadie, 2001. 2ª ed.
- MOREIRA & SAROLDI, Luiz Carlos, Sonia Virginia. *Rádio Nacional, O Brasil em Sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- MORELLI, Rita C. L.. *O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: Do nacional-popular à segmentação contemporânea*. In: *Revista ArtCultura : Revista de História, Cultura e Arte*, v.10, n.16. Uberlândia, UFU, 2008.
- MORGAN, Alun. *The cool sound*. ALEXANDER, Charles (org.). In: *Masters of Jazz Guitar*. London: Outline Press, 1999.
- MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. *Musica instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo som da gente*. Campinas: UNICAMP, 2005. Dissertação de Mestrado.
- NAPOLITANO, Marcos. *“Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.
- _____. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. In: *Rev. Brasileira de História*. São Paulo v.20, n.39, 2000.

- _____. *A síncope das ideias: A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NASCIMENTO, Alam D'Ávila. *Para animar a festa: a música de Jorge Benjor*. Campinas: UNICAMP, 2008. Dissertação de Mestrado.
- NASCIMENTO, Hermilson Garcia. *Custódio Mesquita: O que seu piano revelou*. Campinas: UNICAMP, 2001. Dissertação de Mestrado.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul – modernismo e música popular*. RJ : Ed. FGV, 1998.
- NETO, Affonso Celso de Miranda. *A guitarra cigana de Pepeu Gomes: um estudo estilístico*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006. Dissertação de Mestrado.
- NOVAES, Aduino. *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora SENAC - Rio, 2005.
- OLIVEIRA, Ledice Fernandes. *Radamés Gnattali e o Violão – Relação entre campos de produção na música brasileira*. UFRJ, 1999. Dissertação de Mestrado.
- OLIVEIRA, Valdemar. *Frevo, Capoeira e Passo*. Recife: CEPE, 1971
- O Melhor do Choro Brasileiro: 60 Peças com Melodia e Cifras*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.
- O Melhor de Pixinguinha: Melodias e Cifras*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal. Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. São Paulo: ECA/USP, 1994. Dissertação de Mestrado.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu. *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades*. In: OPUS 11. Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música nº 11 (ANPPOM), 2005.
- PERSICHETTI, Vicent. *Twenty Century Harmony*. New York : WW Norton, 1961.
- PICCHI, Achille Guido. *Mário Metaprofessor de Andrade*. São Paulo: FE / USP, 1996. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- PINKSTERBOER, Hugo. *The Rough Guide to Electric Guitar & Bass Guitar*. London: The Essential Tipbook, The Rough Guides, 2000.

- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências de chorões antigos*. 1936
- PORTO, Sergio. *Pequena História do Jazz*. Rio de Janeiro: INL, 1953.
- PRESTA, José Fernando. *A improvisação guitarrística de Olmir Stocker "Alemão"*. Campinas: UNICAMP, 2004. Dissertação de Mestrado.
- RAYS, Luis Gustavo C. A. *A trajetória do compositor brasileiro Djalma de Andrade "Bola Sete"*. Campinas: UNICAMP, 2006. Dissertação de Mestrado.
- REILY, Suzel Ana. *Hybridity and segregation in the Guitar Cultures of Brazil*. In: *Guitar Cultures*. New York: Berg Publishers, 2001.
- Revista Intervalo*. São Paulo: Abril, out. 1965 e ago. 1967.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- RUSSEL, Tony. *The guitar breaks through*. ALEXANDER, Charles (org.). In: *Masters of Jazz Guitar*. London: Outline Press, 1999.
- SADIE, S. *Dicionário Grove de Música*. Trad. Eduardo F. Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.
- SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Elementos estilísticos tipicamente brasileiros na "Suíte Pernambucana de Bolso de José Ursino da Silva"*. Campinas: UNICAMP, 2001. Dissertação de Mestrado.
- _____. *Frevendo no Recife - A Música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio*. Campinas: UNICAMP, 2008. Tese de Doutorado.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2009.
- SALLIS, James. In: *The guitar in jazz – An anthology*. University of Nebraska Press, 1996.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-33)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/UFRJ, 2001.
- SANTOS, Antônio Rafael Carvalho dos. *O feito da inovação na década de 1930: a contribuição de Vadico para a música popular brasileira*. In: *Anais do VI Congresso da IASPM-LA, Buenos Aires, Argentina, 2005*.

- SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Rio de Janeiro: PUC, 2007. Dissertação de Mestrado.
- _____. *Da influência do jazz e outras notas: discursos sobre a cena musical de Copacabana dos anos 50*. In: GIUMBELLI, E.; DINIZ, J. C. V.; NAVES, S. C. (Org.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.
- SÈVE, Mário. *Vocabulário do choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.
- Songbook de Frevo Volume 1*. Recife: Prefeitura, 1998.
- STEFANO, Reno De. *Wes Montgomery Improvisational Style (1959-1963): The Riverside Years*. Montreal: Universidade de Montreal, 1995. (Tese de doutorado)
- STOCKER, Olmir. *Guitar Collection Pra Tocar- Vol. 2: Guitarra MPB*. São Paulo: Íon Produções, 1999.
- SUMMERFIELD, Maurice J. *The Jazz Guitar, its evolution and its players*. Milwaukee, WI: Hal Leonard. 1998.
- _____. *The jazz guitar artistry of Barney Kessel*. Newcastle: Ashley Mark Publishing, 1992.
- TABORDA, Márcia Ermelindo. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Tese de Doutorado.
- _____. *O violão no Rio de Janeiro: Um instrumento nacional*. In: *Anais do XVII Congresso da Anppom, São Paulo, 2007*
- TADEU, Régis. *Olmir Stocker e Heraldo do Monte. Experiência e Sabedoria*. Revista Cover Guitarra n.63. São Paulo: Jazz Editora, Fevereiro, 2000.
- TATIT, Luis. *O cancionista. A composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Música em Conserva: Arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. São Paulo: FFLCH-USP, 2001. Dissertação de Mestrado.

- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Três compositores da música popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa Nova*. São Paulo: ECA/USP, 2001. Dissertação de Mestrado.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Caminho Ed., 1990.
- _____. *Pequena História da música popular: da modinha à Canção de Protesto*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1974.
- TRATEMBERG, Lívio. *Contraponto*. São Paulo: Edusp, 2002.
- TROTTA, Felipe C.. *Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise*. In: Ícone (on line) v. 10, p. 1-12, 2008.
- TUREK, Ralph. *The Elements of Music: Concepts and Applications, vols. 1 e 2*. New York: McGraw-Hill, 2º ed., 1996.
- ULHÔA, Martha T.. *Pertinência e música popular - Em busca de categorias para análise da música brasileira popular*. In: Anais do III Congresso Lationoamericano IASPM – LA. Santiago, Chile, 2000.
- _____. *Nova História, Velhos Sons: Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular*. In: Debates, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 78-101, 1997.
- VARGAS, Herom Silva. VARGAS, H. . *O Enfoque do Hibridismo nos Estudos da Música Popular Latino-americana*. In: Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da IASPM-LA, Rio de Janeiro, 2004.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar: UFRJ, 1995.
- VICENTE, Eduardo. *Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965 /1999*. In: Revista ArtCultura : Revista de História, Cultura e Arte, v.10, n.16. Uberlândia, UFU, 2008.
- VICENTE, Rodrigo A. *O erudito e o popular na produção do violonista Garoto*. Campinas: UNICAMP, 2010. (Relatório Final de Iniciação Científica)
- VISCONTI, Eduardo de Lima. *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*. Campinas: UNICAMP, 2005. .Dissertação de Mestrado.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University, 1977.

- WISNIK, José Miguel, SQUEFF, Ênio. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- _____. *O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez*. NOVAES. A. (org.). In: Anos 70: Ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora SENAC- Rio, 2005.
- ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Campinas: IFCH/ UNICAMP, 1997. Tese de doutorado.
- _____. *Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade*. In: Eccos Revista Científica - Cultura e Identidade. São Paulo: Uninove (nº1, v.3), 2001.
- ZANON, Fábio. *O violão no Brasil depois de Villa-Lobos*. In: Música Erudita Brasileira: textos do Brasil nº12. Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, São Paulo, 2006.
- WILLMOTT, Bret. *Mel Bay's Complete Book of Harmony, Theory & Voicing*. Pacif, Missouri: Mel Bay Publication, 1994.

Discografia de Zé Menezes consultada

- (2007) Autoral – Gafieira Carioca – ABZ Digital - *CD*
- (2004) Autoral – Regional de Choro - ABZ Digital – *CD*
- (2002) A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes (Zé Menezes) – SESC - *CD*
- (1998) Relendo Garoto - RGE - *CD*
- (1995) Chorinho In Concert - CID - *CD*
- (1991) Violões do Brasil – Projeto memória Brasileira - *CD*
- (1975) Radamés Sexteto - *LP*
- (1971) Os Velinhos Transviados na Curtisom - RCA Victor – *LP*
- (1966) Os Velinhos Transviados – O Natal dos Velinhos Transviados – RCA Victor - *LP*
- (1965) Concerto Carioca nº 1 – Continental – *LP*
- (1965) Os Velinhos Transviados – Em Órbita – RCA Victor - *LP*
- (1965) Os Velinhos Transviados – Embalados – RCA Victor - *LP*
- (1964) Os Velinhos Transviados - Bárbaros - RCA Victor - *LP*
- (1963) Os Velinhos Transviados - Espetaculares - RCA Victor - *LP*
- (1962) Os Velinhos Transviados - RCA Victor - *LP*

- (1962) Os Velhinhos Transviados - Sensacionais - RCA Victor - *LP*
 (1961 ?) 7 Velhinhos – Os 7 Velhinhos na Fuzarca – Musidisc - *LP*
 (1961) 7 Velhinhos – Musidisc – *LP*
 (1961 ?) 7 Velhinhos – Bossa Nova – Musidisc - *LP*
 (1961) Para ouvir, dançar e amar - RCA Victor - *LP*
 (1961) Radamés na Europa com seu Sexteto Vol. 2 – Odeon - *LP*
 (1960) E daí...?/Noites de Moscou - Sinter - 78
 (1960) Radamés na Europa com seu Sexteto – Odeon - *LP*
 (1959) Carrilhão na batucada/A felicidade - Sinter - 78
 (1958) Come prima/O-lá-lá bambolê - Sinter - 78
 (1957) Nunca, jamais/Na você, na chitarra e o poco e luna - Sinter - 78
 (1957) Maracangalha/Le rififi - Sinter - 78
 (1957) Bolero napolitano/Faz que vai - Sinter - 78
 (1957) Ritmos em alta fidelidade - Sinter - *LP*
 (1957) Temperado/Ritmo latino - Mocambo - 78
 (1957) Anastácia/Gafieira é comigo - Mocambo - 78
 (1955) Amor brejeiro/Violão na gafieira - Continental - 78
 (1955) Il torrente/Polca brasileira - Continental - 78
 (1955) Maluquinho/Meu xodozinho - Mocambo - 78
 (1954) Um, dois, três/Borocochô • Sinter - 78
 (1954) Se você não tem amor/Currupeiro - Sinter - 78
 (1954) A voz do violão - Sinter - *LP*
 (1953) Vai ou não vai?/Mentira de amor - Sinter - 78
 (1952) Meu cavalo Alumínio/Baião do Ceará - Sinter - 78
 (1951) Não interessa não/Vitorioso - Sinter - 78
 (1951) Encabulado/De papo pro á - Sinter - 78
 (1951) Copacabana/Um domingo no Jardim de Alah - Sinter - 78
 (1951) Guriatan de coqueiro/A viola do Zé - Sinter - 78
 (1945) Comigo é assim/Seresteiro - Todamérica - 78

Discografia de Olmir Stocker (Alemão) consultada

- (1995) De A a Z – Movie Play – *CD*
 (1992) Brasil Geral – Movie Play - *CD*
 (1990) Só Sabor – Visom - *CD*
 (1987) Alemão Bem Brasileiro – Som da Gente - *LP*
 (1983) Ferrovias - Grupo Medusa – Som da Gente - *LP*
 (1981) Longe Dos Olhos, Perto Do Coração - Som da Gente - *LP*
 (1969) Brazilian Octopus – Fermata - *LP*
 (1967) Erasmos Carlos – RGE - *LP*
 (1963) Sambadessa - Breno Sauer Quinteto – RGE – *LP*
 (1963) Viva a Bossa - Breno Sauer e seu conjunto – CBS – *LP*
 (1960) Viva a Música - Breno Sauer Quinteto – Columbia – *LP*
 (1959) Viva o Samba - Breno Sauer Quinteto – Columbia – *LP*

ANEXOS

1) CD (Áudios e Entrevistas Transcritas)

2) PARTITURAS:

- Encabulado
- Contrapontando
- Concerto Carioca nº 1 – Movimento Canção
- Meu amigo Tom Jobim
- Três Amigos
- O Caderninho
- Poço da Panela
- Um chopinho em Ipanema
- Só Sabor
- Odeon

Encabulado

Choro

Dm Dm/C Gm/B^b A7 Dm Dm/C Gm/B^b A7

5
Dm Dm/C Gm/B^b A7 Dm Dm/C Gm/B^b A7

9
Dm C7 B^b7 A7 Dm Dm/C

13
Gm/B^b A7 Dm Dm/C Gm/B^b A7 Am7(56) D7

17
Gm Gm6 B^bmaj7/F Dm/C B^o E7 A7 Dm

21
Dmaj7 Em A7 Dmaj7

25

Dmaj7 F#m7 Bm7 E7 A7
 29

Dmaj7 Em A7 D7
 33

Gmaj7 F#7 Bm7 F° Em7 A7 Dmaj7
 37

Contrapontando

José Menezes

Acoustic Guitar

5

10

15

20

25

31

rall.....

3

3

3

7

37 $\text{\textcircled{D}}$
D.S. al Coda

41

46

51 $\text{\textcircled{D}}$
ao $\text{\textcircled{S}}$ e 2 $^{\circ}$ $\text{\textcircled{D}}$

2 $^{\circ}$ $\text{\textcircled{D}}$
55

The image shows a musical score for five systems. The first system starts at measure 37 with a $\text{\textcircled{D}}$ symbol above the staff and the instruction "D.S. al Coda" below. The second system starts at measure 41. The third system starts at measure 46. The fourth system starts at measure 51 with a $\text{\textcircled{D}}$ symbol above the staff and "ao $\text{\textcircled{S}}$ e 2 $^{\circ}$ $\text{\textcircled{D}}$ " below. The fifth system starts at measure 55 with a $\text{\textcircled{D}}$ symbol above the staff and "2 $^{\circ}$ $\text{\textcircled{D}}$ " below. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

II Movimento, Canção

Radamés Gnattali

17 ced... 4 *p*

25

27 *p* cresc... (ced...)³

35 ligado

36

37 a tempo arpejado de vagar 5 dim... e rall... *p* rall. accel. rall.

44 a tempo 7 rall...dim...

53 deixar vibrar dim... ced... 4

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "II Movimento, Canção" by Radamés Gnattali. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of eight lines of music, numbered 17 to 53. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and arpeggiated chords. Performance instructions such as "ced...", "p", "cresc...", "ligado", "a tempo", "arpejado de vagar", "dim... e rall...", "rall. accel. rall.", "deixar vibrar", and "rall...dim..." are interspersed throughout the score. Measure numbers 17, 25, 27, 35, 36, 37, 44, and 53 are clearly marked at the beginning of their respective lines. The score concludes with a final measure containing a whole note chord.

61 *p* *ced...* *dim...*

64 *p* *deixar vibrar*

Meu Amigo Tom Jobim

José Menezes

19 *mf*

24

30 *cresc...* 3

38 *cresc...* *f*

44 5 *p* *f*

54

60 *dim...*

66 7 *f*

78 \oplus *G7+* *ad. lib.*

84 G7+ Cm7 F7 Cm7

90 Bm7 Bbm7 Am7 Ab7 G6

96 Bb7(6) Eb7+ G7 C7+ muda ritmo

102 Fm7 Bb7 Ebm7 Ab7 Dm7

108 B/G Dm7 G7 C dim...

114 D.S. al Coda

120 C7+ (6)(9)

TRES AMIGOS

LE MENEZES

VALSA ALEGRE

6

9

15

17

21

25

29

31

35

39

43

47

51

55

59

63

67

71

75

79

83

87

91

95

99

103

107

111

115

119

123

127

131

135

139

143

147

151

155

159

163

167

171

175

179

183

187

191

195

199

203

207

211

215

219

223

227

231

235

239

243

247

251

255

259

263

267

271

275

279

283

287

291

295

299

303

307

311

315

319

323

327

331

335

339

343

347

351

355

359

363

367

371

375

379

383

387

391

395

399

403

407

411

415

419

423

427

431

435

439

443

447

451

455

459

463

467

471

475

479

483

487

491

495

499

503

507

511

515

519

523

527

531

535

539

543

547

551

555

559

563

567

571

575

579

583

587

591

595

599

603

607

611

615

619

623

627

631

635

639

643

647

651

655

659

663

667

671

675

679

683

687

691

695

699

703

707

711

715

719

723

727

731

735

739

743

747

751

755

759

763

767

771

775

779

783

787

791

795

799

803

807

811

815

819

823

827

831

835

839

843

847

851

855

859

863

867

871

875

879

883

887

891

895

899

903

907

911

915

919

923

927

931

935

939

943

947

951

955

959

963

967

971

975

979

983

987

991

995

999

Rit.

This page of guitar sheet music contains ten staves of music in G major. The notation includes various fretting techniques and fingerings:

- Staff 1:** Measures 55-60. Features a mix of chords and single notes with fingerings like 3, 4, 2, 3, 1, 4, 3, 4, 0.
- Staff 2:** Measures 61-66. Includes chords and single notes with fingerings such as 0, 2, 3, 2, 2, 1, 0, 3, 2, 1, 2, 1.
- Staff 3:** Measures 67-72. Shows a more complex melodic line with fingerings like 4, 0, 1, 4, 2, 1, 2, 0, 4, 1, 4, 2, 3, 4, 3, 1, 4, 3, 2, 0.
- Staff 4:** Measures 73-78. Features a melodic line with fingerings such as 5, 4, 1, 4, 2, 1, 3, 1, 4, 2, 1, 3, 4, 1, 3, 4.
- Staff 5:** Measures 79-84. Includes chords and single notes with fingerings like 3, 4, 3, 4, 3, 4, 2, 3, 2, 4, 4, 4, 3, 0, 2, 1, 3, 1, 0, 3, 1, 0.
- Staff 6:** Measures 85-90. Shows a melodic line with fingerings such as 1, 2, 2, 1, 1, 1, 0, 3, 1, 3, 5, 6.
- Staff 7:** Measures 91-96. Includes chords and single notes with fingerings like 0, 2, 3, 2, 1, 3, 1, 0, 1, 0, 3, 2, 2, 1, 0, 3, 0, 3, 4, 1, 3, 0.
- Staff 8:** Measures 97-102. Features a melodic line with fingerings such as 4, 3, 1, 2, 0, 0, 0, 2, 3, 2, 1, 0, 2, 1, 2, 2, 1, 4, 4, 4, 3, 4, 2, 1, 2, 1, 4.

66

67

70

73

75

76

77

78

79

80

81

(D.S. AL CODA)

HARM. C12

HARM. C7

85

86

O Caderninho

Alemão

A 6 G 6 A 6 G 6

5 A 6 D E A 6 D E

9 A 6 D#m7 G#7

13 A 6 B m7 E7

17 A A+ F#m7 B C#7(b9)

21 F#m7 B B m E7(b9)

25 G#m7 C#7(b9) F#7

The musical score is written on a single treble clef staff in the key of A major (two sharps). It consists of seven lines of music. The first line contains four measures with chords A6, G6, A6, and G6. The second line starts at measure 5 and contains five measures with chords A6, D, E, A6, D, and E. The third line starts at measure 9 and contains three measures with chords A6, D#m7, and G#7. The fourth line starts at measure 13 and contains three measures with chords A6, Bm7, and E7. The fifth line starts at measure 17 and contains five measures with chords A, A+, F#m7, B, and C#7(b9). The sixth line starts at measure 21 and contains four measures with chords F#m7, B, Bm, and E7(b9). The seventh line starts at measure 25 and contains four measures with chords G#m7, C#7(b9), and F#7. Various musical notations are used, including slurs, ties, and triplets.

2 [Title]

29 F#7(b9) B7 B m7

33 *To Coda* E7(b9) A 6 G 6 A 6

37 G 6 A 6 D E A 6

41 D E A 6 G 6 A 6

45 G 6 A 6 D E A 6 *Fade Out*

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in G major (one sharp). It consists of five staves of music. The first staff (measures 29-32) features a melodic line with triplets and chords F#7(b9), B7, and B m7. The second staff (measures 33-36) is marked 'To Coda' and includes chords E7(b9), A 6, G 6, and A 6. The third staff (measures 37-40) continues the melodic line with chords G 6, A 6, D, E, and A 6. The fourth staff (measures 41-44) includes chords D, E, A 6, G 6, and A 6. The fifth staff (measures 45-48) concludes with chords G 6, A 6, D, E, and A 6, ending with a 'Fade Out' instruction. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Poço da Panela

Olmir Stocker

Chord symbols: Cm7, Dm7(b5), G7, Cm7, Dm7(b5), G7, Cm7, Gm7(b5), C7, Fm7, Cm7, Dm7(b5), G7, Cm7, Cm7, Cm, G7, Cm7, D7(b9), C7, Fm

Measure numbers: 5, 9, 13, 17, 21, 25

Other markings: Fine, 1, 2, 3

29 Dm7(b5) Cm7 Fm

33 Dm7(b5) A^b G7

37 Cm7 G7

41 C^o C7(b13) Fm

45 Cm7 Dm7(b5) G7 Cm7 Fm7 B^b7

49 E^bmaj7 A^bmaj7 Dm7(b5) G7 Cm7 Cm7

53 Cmaj7 A7(b13) Dm7

57 G7sus4 Cmaj7

61 F[#]m7 B7 Emaj7

D.S. al Coda

The image shows a musical score for guitar, consisting of nine staves of music. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various chords and melodic lines with triplets. The chords are: Dm7(b5), Cm7, Fm, Dm7(b5), A^b, G7, Cm7, G7, C^o, C7(b13), Fm, Cm7, Dm7(b5), G7, Cm7, Fm7, B^b7, E^bmaj7, A^bmaj7, Dm7(b5), G7, Cm7, Cm7, Cmaj7, A7(b13), Dm7, G7sus4, Cmaj7, F[#]m7, B7, and Emaj7. The score includes a double bar line with first and second endings at measure 49, and a 'D.S. al Coda' instruction at measure 53. Measure numbers 29, 33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, and 61 are indicated at the start of their respective staves.

65 C#7(b9) F#m7 B7 Ema7

69 G7 Cmaj7 A7(b13) Dm7

73 G7sus4 Em7(b9)

77 A7 Dm7 D#° C/E

81 A^b D^bma7 Dm7 G7 Cmaj7

85 2

D.S. al Fine

The image shows a musical score for guitar in treble clef, 4/4 time. It consists of six staves of music. The first staff (measures 65-68) features a sequence of chords: C#7(b9), F#m7, B7, and Ema7. The second staff (measures 69-72) features: G7, Cmaj7, A7(b13), and Dm7. The third staff (measures 73-76) features: G7sus4 and Em7(b9). The fourth staff (measures 77-80) features: A7, Dm7, D#°, and C/E. The fifth staff (measures 81-84) features: A^b, D^bma7, Dm7, G7, and Cmaj7. The sixth staff (measures 85-86) shows a final chord with a '2' above it, indicating the second ending. The piece concludes with the instruction 'D.S. al Fine'.

Um Chopinho em Ipanema

Olmir Stocker

Guitar

$\text{A}^{\flat\circ}$ Cmaj7(9) $\text{A}^{\flat\circ}$ E7($\flat 9$) A7(13) A7($\flat 13$)
 5 Dm7(9) G7(13) Cmaj7(9) B7 Emaj7 F#m7 Emaj7 G7(13)
 9 $\text{A}^{\flat\circ}$ Cmaj7(9) $\text{A}^{\flat\circ}$ E7($\flat 9$) A7(13) A7($\flat 13$)
 13 Dm7(9) A7($\flat 13$) Dbmaj7(9) C7(9) Fmaj7 Gm7 Eb7(9)
 17 Em7 A7(13) Ebm7 Ab7(13) Dm7 G7(13) Cmaj7(9)
 21 D7(9) D/C Bm7 B $\flat\circ$ Am7 D7(9) Bm7 E7($\flat 9$)
 25 Am7 B7#5 Em7 F#7 Bmaj7 G#7(13) G7(13)

29 Dm7(b5) G7(13) Em7(b5) A7#5 Em7(b5) A7#5 Dm7(b5) Fm6/G

33 Cmaj7(9) E7(b9) Am7 C°

35 Dm7 G7(13) Cmaj7(9)

Fine *D.S. al Fine*

37 Bb7(13)

impro e fade out

Electric Guitar

Só Sabor

Olmir Stocker

The musical score consists of six staves of music in 4/4 time. The first staff (measures 1-4) features chords Am7 and Dm7. The second staff (measures 5-8) features chords Bb7sus4, Ab7M, Gm7, and C7(9). The third staff (measures 9-12) features chords F7M, F#dim, Bm7, and E7(#9). The fourth staff (measures 13-16) features chords Am7 and Dm7(9). The fifth staff (measures 17-20) features chords G7sus4 and C7M. The sixth staff (measures 21-24) is a blank staff with a double bar line at the end.

Só Sabor

Olmir Stocker

Electric Guitar

C A m7

5 Dm7 B^b7sus4 A^b7M

9 G m7 C7(9) F7M F[#]dim

13 B m7 E7(9) A m7

17 D m7 G7sus4

21 C

Odeon

Ernesto Nazareth
Hubaldo Maurício

Chords: Dm A7 Dm D7 Gm D7 Gm

Acoustic Guitar

Electric Guitar

6 Gm Gm Bb7 A7 Dm

Ac.Gtr.

E.Gtr.

10 Dm A7 Dm D7 Gm D7 Gm Bbm6/F

Ac.Gtr.

E.Gtr.

14 A7(b9) A7(b13) Dm Gm Dm A7(b13) Dm Dm A7

Ac.Gtr.

E.Gtr.

19 Dm D7 Gm D7 Gm Gm

Ac.Gtr.

E.Gtr.

23 Gm Bb7 A7 Dm Dm A7

Ac.Gtr.  E.Gtr. 

27 Dm D7 Gm D7 Gm Bbm6/F A7(b9) A7(b13)

Ac.Gtr.  E.Gtr. 

31 Dm Gm Dm A7(b13) Dm G7 C7

Ac.Gtr.  E.Gtr. 

35 F C7 F7 Gm C7/G

Ac.Gtr.  E.Gtr. 

39 F/C B° C7/Bb C7 F G7 C7

Ac.Gtr.  E.Gtr. 

43 F C7 F7 Gm C/G

Ac.Gtr.

E.Gtr.

47 F/C B° C7 F G7 C7

Ac.Gtr.

E.Gtr.

51 F C7 F7 Gm C7/G

Ac.Gtr.

E.Gtr.

55 F/C B° C7/Bb C7 F G7 C7

Ac.Gtr.

E.Gtr.

59 F C7 F7 Gm C/G

Ac.Gtr.

E.Gtr.

63 F/C B° C7 F Dm A7

Ac.Gtr.

E.Gtr.

67 Dm D7 Gm D7 Gm Gm

Ac.Gtr.

E.Gtr.

71 Gm Bb7 A7 Dm Dm A7

Ac.Gtr.

E.Gtr.

75 Dm D7 Gm D7 Gm Bbm6/F A7(b9) A7(b13)

Ac.Gtr.

E.Gtr.

79 Dm Gm Dm A7(b13) Dm Dm A7

Ac.Gtr.

E.Gtr.

83 Dm D7 Gm D7 Gm Gm

Ac.Gtr.  E.Gtr. 

87 Gm Bb7 A7 Dm Dm A7

Ac.Gtr.  E.Gtr. 

91 Dm D7 Gm D7 Gm Bbm6/F A7(b9) A7(b13)

Ac.Gtr.  E.Gtr. 

95 Dm Gm Dm A7(b13) Dm F#°

Ac.Gtr.  E.Gtr. 

99 C7/G C7 C7(9) F F#°

Ac.Gtr.  E.Gtr. 

103 C7/G C7(13) F F#°

Ac.Gtr.

E.Gtr.

107 Gm7(9) A7 Dm Bb7

Ac.Gtr.

E.Gtr.

111 F G7 C7/Bb F#°

Ac.Gtr.

E.Gtr.

115 C7/G C7 C7(9) F F#°

Ac.Gtr.

E.Gtr.

119 C7/G C7(13) F F#°

Ac.Gtr.

E.Gtr.

123 Gm7(9) A7 Dm Bb7

Ac.Gtr.

E.Gtr.

127 F Gm C7 F F#°

Ac.Gtr.

E.Gtr.

131 C7/G C7 C7(9) F F#°

Ac.Gtr.

E.Gtr.

135 C7/G C7(13) F F#°

Ac.Gtr.

E.Gtr.

139 Gm7(9) A7 Dm Bb7

Ac.Gtr.

E.Gtr.

143 F G7 C7/Bb F#°

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Detailed description: This system covers measures 143 to 146. The acoustic guitar part features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The electric guitar part features a bass line with triplets and a final chordal flourish. Chords are indicated above the acoustic guitar staff.

147 C7/G C7 C7(9) F F#°

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Detailed description: This system covers measures 147 to 150. The acoustic guitar part continues with a melodic line. The electric guitar part features a bass line with eighth notes and quarter notes. Chords are indicated above the acoustic guitar staff.

151 C7/G C7(13) F F#°

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Detailed description: This system covers measures 151 to 154. The acoustic guitar part continues with a melodic line. The electric guitar part features a bass line with eighth notes and quarter notes. Chords are indicated above the acoustic guitar staff.

155 Gm7(9) A7 Dm Bb7

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Detailed description: This system covers measures 155 to 158. The acoustic guitar part continues with a melodic line. The electric guitar part features a bass line with eighth notes and quarter notes. Chords are indicated above the acoustic guitar staff.

159 F Gm C7

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Detailed description: This system covers measures 159 to 162. The acoustic guitar part continues with a melodic line. The electric guitar part features a bass line with triplets and a final melodic flourish. Chords are indicated above the acoustic guitar staff.

161 F

Ac. Gtr.

E. Gtr.

The image shows a musical score for two guitar parts. The top staff is labeled 'Ac. Gtr.' and the bottom staff is labeled 'E. Gtr.'. Both staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is contained within a double bar line. The Acoustic Guitar part starts with a quarter note on G4, followed by a quarter note on A4, and then a quarter note on B4. The Electric Guitar part starts with a quarter note on G3, followed by a quarter note on A3, and then a quarter note on B3.