



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

RODRIGO FERREIRA DE SOUZA

“O FORRÓ ESTÁ MUDADO”: A PERFORMANCE DA GUITARRA NA PRODUÇÃO
FONOGRÁFICA DAS DÉCADAS DE 1970 E 1980

Campinas

2023

RODRIGO FERREIRA DE SOUZA

“O FORRÓ ESTÁ MUDADO”: A PERFORMANCE DA GUITARRA NA PRODUÇÃO
FONOGRÁFICA DAS DÉCADAS DE 1970 E 1980

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte dos
requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em
Música na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO
ALUNO RODRIGO FERREIRA DE SOUZA,
E ORIENTADO PELO PROF. DR.
HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO

Campinas

2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Amanda Bertaci Brandão - CRB 8/8625

So89f Souza, Rodrigo Ferreira de, 1985-
"O forró está mudado" : a performance da guitarra na produção fonográfica das décadas de 1970 e 1980 / Rodrigo Ferreira de Souza. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Hermilson Garcia do Nascimento.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Guitarra. 2. Forró. 3. Ritmo. 4. Música brasileira. 5. Música - Análise, apreciação. I. Nascimento, Hermilson Garcia do. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: "Forró is changed" : electric guitar performance in phonographic production in the 1970s and 1980s

Palavras-chave em inglês:

Electric Guitar

Forró

Rhythm

Brazilian music

Music - Analysis, appreciation

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Hermilson Garcia do Nascimento [Orientador]

José Alexandre Leme Lopes Carvalho

Eduardo de Lima Visconti

Data de defesa: 28-06-2023

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0006-2635-7966>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5087480685847116>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE Mestrado

RODRIGO FERREIRA DE SOUZA

ORIENTADOR: HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO

MEMBROS:

1. PROF. DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO
2. PROF. DR. JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO
3. PROF. DR. EDUARDO DE LIMA VISCONTI

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 28.06.2023

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho aos meus pais José Ferreira e Alvacir Ferreira pelo alicerce e por serem exemplo de humildade e humanidade.

À minha esposa Ariane Gois pelo apoio incondicional em todas as etapas, e por me incentivar a ser um homem melhor todos os dias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Hermilson Garcia pela dedicação e empenho nesse trabalho, e por acreditar no meu potencial como pesquisador. Suas contribuições foram fundamentais no decorrer da pesquisa, sempre incentivando para que eu desenvolvesse as minhas reflexões.

Aos professores Eduardo Visconti, José Alexandre e Leandro Barsalini pelas ótimas sugestões e contribuições para essa pesquisa.

Ao Luiz Benedetti, professor de guitarra que me ensinou diversos conteúdos importantes da guitarra na música brasileira.

Ao Conservatório de Tatuí e todos os mestres desse “templo sagrado da música”, onde tive os primeiros contatos com os ritmos nordestinos.

Aos meus amigos da Banda da Feira, Antonio Freire, Marco Corrêa, José de Sá, Ronaldo Richieri, por toda parceria, pesquisa e aprendizado sobre o forró.

Aos meus amigos Joquinha Almeida e Izandro Ferreira que gentilmente me acompanharam na prova de ingresso.

A todos os mestres, artistas, trios, bandas e “irmãos de som” que já trabalhei, seja tocando, gravando e convivendo.

Ao Prof. Dr. Adonhiran Bernard de Almeida Reis coordenador do programa da Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Unicamp.

RESUMO

Este trabalho estudou e analisou o desenvolvimento da guitarra elétrica no segmento fonográfico do forró, em discos lançados nas décadas de 1970 e 1980. Para tanto, foi feito um levantamento geral sobre o gênero, sua história, ritmos, discografia e os principais guitarristas que desenvolveram as técnicas e linguagem no instrumento. O forró, difundido por Luiz Gonzaga e tantos outros, tem como instrumentos principais o acordeon, zabumba e triângulo, porém nas gravações foram encontradas com muita constância uma variedade de outros instrumentos. Foi levantada uma hipótese de que a primeira gravação com guitarra no forró seria em um disco de Gonzaga, mas não é o que se foi verificado. O primeiro registro encontrado com guitarra nessa pesquisa foi no disco No Mundo do Baião (ALVES E SIVUCA, 1951), porém somente a partir da década de 1970 é que a guitarra se tornou frequente nas produções, tornando-se um instrumento muito presente no gênero. A pesquisa investiga a interpretação e performance na guitarra através de gravações em discos, buscando transcrever e analisar as principais características rítmicas, harmônicas, melódicas, timbres, efeitos, conexões contemporâneas, funções e técnicas, baseado na teoria de análise em música popular de Tagg. O forró sofreu uma série de adaptações e foi se moldando ao longo das décadas por diversos interesses artísticos, sociais e comerciais, sendo 1970 a década que houve as mudanças mais significativas. As conclusões finais são de que a guitarra elétrica foi um dos principais agentes de conexões contemporâneas, modernização e inclusão de novas sonoridades no forró fonográfico, e através da sua presença marcante desenvolveu um conjunto de técnicas e linguagens riquíssimas.

Palavras-chave: Guitarra. Forró. Ritmo. Música Brasileira. Música - Análise, apreciação.

ABSTRACT

This project studied and analyzed the electric guitar development inside phonographic forró between 1970s and 1980s. For this, was made a general search about the gender, your history, rhythms, discography and the main guitarists that developed techniques and language on the instrument. The forró popularized by Luiz Gonzaga and many others has as principal instruments accordion, zabumba and triangle, but in the recordings was found very consistently a variety of other instruments. Was raised the hipotesis that the first record found with electric guitar in forró was in a Gonzaga album, but it isn't what was checked. The first record found was in the album No Mundo do Baião (ALVES E SIVUCA, 1951), but only from 1970s the electric guitar became frequent in the productions, becoming very constant in the gender. The search inquires the interpretation and performance in the electric guitar through disc records, seeking to transcribe and analyze the principal rhythmic, harmonic, melodic characteristics, sounds, effects, contemporary connections, functions and technics, based in the Analysis theory in popular music of Tagg. Forró had many fits and was shaping up over the decades for several artistic, social and commercial interests, been 1970s when had the most significant changes. The final conclusions are that the electric guitar was one of the principal agents of contemporary connections, modernization and inclusion of new sonorities in the phonographic forró and through your strong presence, developed a set of techniques and languages very rich.

Keywords: Electric Guitar. Forró. Rhythm. Brazilian music. Music - Analysis, appreciation

Lista de Figuras

Figura 1 - No Mundo do Baião 1 e 2.....	29
Figura 2 - Sivuca e Carmélia Alves.....	30
Figura 3 - Capa do disco Luiz Gonzaga - Sertão 70.....	36
Figura 4 - Capa do disco Luiz Gonzaga - O Canto Jovem de Luiz Gonzaga...37	
Figura 5 - Capa do disco Luiz Gonzaga – Aquilo Bom.....	38
Figura 6 - Capa do álbum Luiz Gonzaga - Volta pra Curtir- 1972.....	39
Figura 7 - Luiz Gonzaga - Volta pra Curtir.....	41
Figura 8 - Luiz Gonzaga - Volta pra Curtir.....	43
Figura 9 - Levada rítmica em Assum Preto	46
Figura 10 - Levada rítmica na Hora do Adeus	47
Figura 11 - Levada rítmica na É Tempo de Voltar	48
Figura 12 - Levada rítmica na (Shake, Shake, Shake) Shake Your Booty.....	48
Figura 13 - Levada na música Coxixuxá.....	49
Figura 14 - Levada na música O Batedor.....	50
Figura 15 - Levada na música Maria Medrosa.....	51
Figura 16 - Variações de levada no ritmo xote.....	52
Figura 17 - Levada na música Menina do Parque.....	53
Figura 18 - Levada na música Amor que Lá Deixei.....	54
Figura 19 - Levada de guitarra e zabumba na música Forró do Mexe Mexe.....	55
Figura 20 - Levada em Rock Nordestino	56
Figura 21 - Levada em Palomares.....	57
Figura 22 - Levada em Moreno dos Meus Sonhos.....	58
Figura 23 - Ritmos do Forró – Disco Anastácia - A Fulô do Forró.....	59
Figura 24 - Ritmos do Forró – Disco Gibão de Couro – Luiz Gonzaga.....	60

Figura 25 - Levada em Meus Velhos.....	60
Figura 26 – Escala Mixolídia, exemplo em Dó maior.....	61
Figura 27 - Introdução - Forró Pop.....	62
Figura 28 - Introdução - Forró Pop.....	63
Figura 29 - Introdução – Recordação.....	64
Figura 30 - Harmonia - Why I Sing The Blues.....	65
Figura 31 - Harmonia - O Mundo Começou Pior.....	66
Figura 32 - Parte B - Tenho Sede.....	67
Figura 33 - Frases – Rock Nordestino.....	68
Figura 34 – Intro - Amor que Lá Deixei.....	69
Figura 35 - Parte A - Amor que Lá Deixei.....	70
Figura 36 - Intro – Fulô da Margem.....	71
Figura 37 - Refrão – Fulô da Margem.....	71
Figura 38 - Introdução – Lá no Forró Lascado.....	73
Figura 39 - Parte A – Lá no Forró Lascado.....	73
Figura 40 - Introdução – Canteiro da Saudade.	74
Figura 41 - Introdução – Confidências.....	75
Figura 42 - Introdução – Lembranças.....	76
Figura 43 - Encarte do CD Volta pra Curtir.....	79
Figura 44 - Rótulo do compacto No Mundo do Baião.....	86
Figura 45 - Levadas de guitarra no baião - No Mundo do Baião.....	87
Figura 46 - Acentos rítmicos 1 - No Mundo do Baião.....	88
Figura 47 - Acentos rítmicos 2 - No Mundo do Baião.....	88
Figura 48 - Tema de Baião.....	89
Figura 49 - Acordes quebrados no Baião.....	89
Figura 50 - Capa do disco As Cangaceiras - As Cangaceiras -1970.....	91

Figura 51 - Levada de forró – Sebastiana.....	92
Figura 52 - Intervalos de sexta – Sebastiana.....	92
Figura 53 - Performance em região mais aguda – Sebastiana.....	93
Figura 54 - Técnicas e fraseados característicos – Sebastiana.....	93
Figura 55 - Capa do disco Luiz Gonzaga - Volta pra Curtir.....	95
Figura 56 - Levadas do acompanhamento – Boiadeiro.....	96
Figura 57 - Levadas com <i>ghost notes</i> – Boiadeiro/ Cigarro de Paia.....	97
Figura 58 - Levadas com <i>ghost notes</i> – Boiadeiro/ Cigarro de Paia.....	97
Figura 59 - Levadas em colcheias – Boiadeiro.....	98
Figura 60 - Levadas na parte A- Cigarro de Paia.....	99
Figura 61 - Levadas na parte B - Cigarro de Paia.....	100
Figura 62 - Rítmicas do improviso- Cigarro de Paia.....	100
Figura 63 - Harmonias introdução e parte A – Boiadeiro.....	102
Figura 64 - Harmonias da parte B – Boiadeiro.....	102
Figura 65 – Cadência com retardo.....	96
Figura 66 - Harmonias da parte A – Cigarro de Paia.....	104
Figura 67 - Improvisos, frase 1 – Cigarro de Paia.....	105
Figura 68 - Improvisos, frase 2 – Cigarro de Paia.....	106
Figura 69 - Improvisos, frase 3 – Cigarro de Paia.....	106
Figura 70 - Capa do disco Luiz Gonzaga – 1973.....	108
Figura 71 – Levada na Parte B – O Fole Roncou.....	109
Figura 72 – Introdução – O Fole Roncou.....	111
Figura 73 - Modo Mixolídio – O Fole Roncou.....	112
Figura 74 - Relativo menor – O Fole Roncou.....	112
Figura 75 - Capa do disco Os 3 do nordeste – É proibido cochilar.....	114
Figura 76 - Levada 1 – É proibido cochilar.....	115

Figura 77 - Levada 2 com variação – É proibido cochilar.....	116
Figura 78 - Ghost notes – É proibido cochilar.....	116
Figura 79 - Blocos de duas ou três notas – É Proibido Cochilar.....	117
Figura 80 - Regiões da interpretação da guitarra – É proibido cochilar.....	117
Figura 81 - Capa do disco Dominginhos – Oi, lá vou eu.....	118
Figura 82 - Introdução da Catingueira Fulorou.....	119
Figura 83 - Parte B da Catingueira Fulorou.....	120
Figura 84 - Intro com variação da Catingueira Fulorou.....	120
Figura 85 - Parte A da Catingueira Fulorou.....	122
Figura 86 - Parte A2 da Catingueira Fulorou.....	122
Figura 87 - Capa do disco Anastácia – É só pena que voa.....	124
Figura 88 - Frases melódicas - Lá Vai Forró.....	125
Figura 89 - Rítmicas- Lá Vai Forró.....	125
Figura 90 - Introdução da guitarra – Lá Vai Forró.....	126
Figura 91 - Variação 1 da guitarra na parte A – Lá Vai Forró.....	127
Figura 92 - Variação 2 da guitarra na parte A – Lá Vai Forró.....	128
Figura 93 - Variação 3 da guitarra na parte A – Lá Vai Forró.....	128
Figura 94 - Variação 4 da guitarra na parte A – Lá Vai Forró.....	128
Figura 95 - Capa do disco Oswaldinho – Forró in Concert.....	132
Figura 96 – Introdução de Coco do Improviso.....	133
Figura 97 – Levadas na parte A de Coco do Improviso.....	134
Figura 98 – Levadas último A de Coco do Improviso.....	134
Figura 99 – Levadas na parte B de Coco do Improviso.....	135
Figura 100 – Harmonia da Intro de Coco do Improviso.....	136
Figura 101 – Slide em Coco do Improviso.....	136
Figura 102 – Melodia da Introdução de Coco do Improviso.....	137

Figura 103 – Harmonia da parte B de Coco do Improviso.....	137
Figura 104 – Harmonias da parte A' de Coco do Improviso.....	138
Figura 105 - Capa do disco Dominginhos – Querubim.....	140
Figura 106 - Querubim - Guitarra 2 <i>staccato</i> com reverb.....	142
Figura 107 - Querubim- Diálogos entre as guitarras 1 e 2.....	143
Figura 108 - Querubim - Padrões das guitarras na introdução e parte A.....	143
Figura 109 - Querubim - Padrões das guitarras na parte B.....	144
Figura 110 - Querubim – harmonia A.....	144
Figura 111 - Querubim – harmonia B.....	145
Figura 112 - Querubim – harmonia B2.....	145
Figura 113. Capa do disco Os 3 do Nordeste – É pra Virar Lobisomem.....	146
Figura 114 - Tem Gente que Não Gosta – Intro.	147
Figura 115 - Tem Gente que Não Gosta – parte A.	148
Figura 116 - Tem Gente que Não Gosta – parte A'.	149
Figura 117 - Tem Gente que Não Gosta – Levadas da Intro.....	149
Figura 118 - Tem Gente que Não Gosta – Levadas da parte A.....	150
Figura 119 - Capa do disco Assisão – Casamento Aprissiguido.....	152
Figura 120 – A Escola da Vida – Melodia da Introdução.....	153
Figura 121 – A Escola da Vida – Ornamento da Introdução.....	153
Figura 122 – A Escola da Vida – Dueto com a Flauta.....	154
Figura 123 – A Escola da Vida – Melodias da Parte A.....	154
Figura 124 – A Escola da Vida –Final da Parte A.....	155
Figura 125 – A Escola da Vida – Intro'.....	155
Figura 126 – A Escola da Vida –Melodias no A'.....	156
Figura 127 – A Escola da Vida – Final do A.....	156
Figura 128 – A Escola da Vida – Rítmicas da Introdução.....	157

Figura 129 – A Escola da Vida – Rítmicas da Introdução’.....	158
Figura 130 – A Escola da Vida – Efeito Chorus.....	159
Figura 131 – A Escola da Vida – Efeito Wah.....	159
Figura 132 – A Escola da Vida – Efeito de Wah e Chorus.....	160
Figura 133 - Capa do disco Luiz Gonzaga – De Fiá Pavi.....	161
Figura 134 – Doutor do Baião – Melodias na Introdução.....	164
Figura 135 – Doutor do Baião – Ligado.	164
Figura 136 – Doutor do Baião – Parte A - Conduções e Frases.....	165
Figura 137 – Doutor do Baião – Parte A - Conduções e Frases II.....	165
Figura 138 – Doutor do Baião – Final da Parte A.....	166
Figura 139 – Doutor do Baião – Acordes e Frases.....	167
Figura 140 – Doutor do Baião – Introdução ‘.....	168
Figura 141 – Doutor do Baião – Final da Parte A’.....	168
Figura 142 – Doutor do Baião – Parte B’.....	169
Figura 143 – Doutor do Baião –Levadas na Introdução.....	169
Figura 144 – Doutor do Baião – Levadas na Parte A.....	170
Figura 145 – Doutor do Baião – Frases no Segno.....	170
Figura 146 - Capa do disco Mistura Nordestina.....	172
Figura 147 - Introdução – Tributo a Lindú.....	174
Figura 148 - Parte A – Tributo a Lindú.....	174
Figura 149 - Parte B – Tributo a Lindú.....	175
Figura 150 - Parte B2– Tributo a Lindú.....	176
Figura 151 - Parte B3 – Tributo a Lindú.....	177
Figura 152 - Introdução gt2 – Tributo a Lindú.....	178
Figura 153 - Tributo a Lindú.....	179
Figura 154 - Levada rítmica na É Tempo de Voltar.....	184.

Figura 155 - Levada rítmica na (Shake, Shake, Shake) Shake Your Booty...	185
Figura 156 - Levada na música Coxixuxá.....	185
Figura 157 - Levada de guitarra e zabumba na música Forró do Mexe Mexe.	186
Figura 158 - Introdução – Recordação.....	187
Figura 159 - Harmonia - Why I Sing The Blues.....	188
Figura 160 - Introdução – O Fole Roncou.....	189
Figura 161 - Parte B da Catingueira Fulorou.....	190

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO 1 – PANORAMA GERAL DA GUITARRA NO FORRÓ	35
CAPÍTULO 2 - ANÁLISE DA PERFORMANCE DA GUITARRA NA DÉCADA DE 1970	
Pré 1970 - 2.1 No Mundo do Baião I	86
2.2 Sebastiana	91
2.3 Boiadeiro/ Cigarro de Paia	95
2.4 O Fole Roncou	108
2.5 É Proibido Cochilar	114
2.6 Catingueira Fulorou	118
2.7 La Vai Forró	124
CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DA PERFORMANCE DA GUITARRA NA DÉCADA DE 1980	130
3.1 Coco do Improviso	131
3.2 Querubim	140
3.3 Tem Gente que Não Gosta	146
3.4 Escola da Vida	151
3.5 Doutor do Baião	161
3.6 Tributo a Lindú	172
CONSIDERAÇÕES FINAIS	180

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 197

DISCOGRAFIA..... 200

INTRODUÇÃO

O que se conhece hoje pelo termo forró está diretamente relacionado a uma música trazida para o Sudeste, um grande centro comercial do Brasil, por Luiz Gonzaga (1912, EXU PE -1989, Recife - PE), cantor, sanfoneiro e compositor pernambucano, considerado o maior representante artístico desse movimento. Para que esse gênero musical fonográfico sobrevivesse em um cenário comercial competitivo dentro das grandes gravadoras, ele precisou se reinventar e “negociar” com diversos interesses econômicos, políticos e sociais.

“Ó minha gente corre venha ver
O forró está mudado aqui no sertão
Já tem guitarra, baixo e distorção
Atabaque, bateria, fole e violão”
(CAMARÃO, 1973)

A guitarra passa a ser um dos grandes agentes de modernização, globalização e urbanização do forró, conectando esse gênero a sonoridades contemporâneas à época, e buscando uma aproximação com um público mais jovem.

Esse trabalho tem como objetivo principal a pesquisa e análise da guitarra no forró fonográfico nas décadas de 1970 e 1980. Para tal levantamento foi feita uma catalogação de obras lançadas em discos, compactos e LPs, apenas no formato de canção, que são aquelas composições com letras, sendo desconsiderada então a produção instrumental. Isso se justifica em virtude da grande popularidade das canções do forró fonográfico, tendo sido essa produção a que atingiu os quatro cantos do país e acabou por configurar a ideia mais ampla que se pode ter desse gênero.

Após esse levantamento foi definida uma ampla amostragem de músicas e fragmentos considerados relevantes e significativos para representar as principais características do instrumento nesse gênero fonográfico. Utilizamos a transcrição musical em partitura como um importante auxílio visual ao analista e seu leitor, e, como

ferramenta principal de análise, o apontamento das características rítmicas, harmônicas e de sonoridade, a fim de municiar uma audição crítica que inclui a eventual comparação com outras expressões musicais do instrumento (diversos tipos de repertório) observando possíveis conexões contemporâneas à produção analisada.

Observamos na audição de centenas de discos que o forró nunca teve um padrão definido em suas formações instrumentais, passando por muitas mudanças ao longo das décadas, para atender a interesses comerciais, das gravadoras e produtores.

O cavaco está presente no gênero forró muito antes da guitarra, que foi introduzida posteriormente, é possível que o segundo tenha adaptado algumas levadas do primeiro em suas performances.

Levantamos a hipótese de que a guitarra elétrica talvez seja o principal agente de uma modernização, urbanização e transformação do forró fonográfico, desenvolvendo e contribuindo ao longo desse processo com uma infinidade de novas sonoridades, técnicas e efeitos, gerando profundas conexões com músicas produzidas no Brasil e no mundo. Notamos que o instrumento se firmou e se popularizou no gênero a partir da década de 1970, alcançando um *status* quase que de unanimidade no gosto popular.

Como metodologia principal de análise desse repertório selecionado utilizamos parcialmente a teoria de análise em música popular do pesquisador e musicólogo Philip Tagg. Os pontos mais importantes do seu método analítico utilizados nessa pesquisa são a lista de parâmetros de expressão musical e o conceito de *musemas*, que seriam as menores partículas com significado de organização musical. Ao isolar esses fragmentos é possível extrair resultados muito interessantes, seja na análise de cada um separadamente, ou na comparação entre objetos, se for o caso. Um outro aspecto abordado aqui é o estabelecimento das relações entre a melodia e acompanhamento, que podem ser entendidos também como a principal função da guitarra no forró, que é o acompanhamento, e como isso se desenvolve de acordo com cada música, ritmo, melodia, etc.

Fica claro que nesse trabalho fizemos uma adaptação da metodologia de

Tagg, não adotando o seu modelo analítico de forma integral. Um outro fator relevante nesse método é que a musicologia pode se basear ou se referenciar na pesquisa sociológica para dar mais abrangência e uma perspectiva apropriada à análise. Nesse trabalho, foram levados em conta aspectos históricos, políticos, sociais, econômicos, visuais, influências e tendências musicais, no Brasil e no mundo, no período analisado.

De fato, deve-se colocar, de início, que nenhuma análise do discurso musical pode-se considerar completa sem a consideração de aspectos linguísticos, econômicos, históricos, técnicos, rituais, gestuais, visuais, psicológicos e sociais relevantes para o gênero, função, estilo, situação de (re)performance e atitude de escuta conectado com o evento sonoro sendo estudado (TAGG, 2003, p.11).

Tagg discute também as diferenças entre a música popular, erudita e folclórica. O forró como festa no sertão nordestino transita entre aspectos da música popular e a folclórica. Porém nessa pesquisa o foco é o forró fonográfico, ou seja, a música feita de forma midiática, em grandes centros capitalistas, registradas e transmitidas através de gravações. Essas produções podem sofrer influências e pressões de uma economia monetária industrial e de seus produtos culturalmente hegemônicos.

O musicólogo argumenta ainda que a música popular não pode ser analisada apenas com as “ferramentas da musicologia tradicional”, entenda aqui particularmente o privilégio da partitura (TAGG, 2003, p.12). Dessa forma nesse trabalho, além da notação tradicional em partitura como um dos pontos para a discussão, analisamos também diversos outros elementos relacionados na já citada lista de parâmetros de expressão musical de Tagg, como veremos adiante em detalhes.

O forró e a guitarra elétrica são de origens muito distintas, o primeiro uma festa, um ritmo, um gênero fonográfico que abriga diversos ritmos e linguagens, e o outro um instrumento musical que foi desenvolvido nos Estados Unidos (daí se espalhando pelo mundo) em sua forma amplificada com a tecnologia de captadores. A guitarra se popularizou a partir da década de 1930 se tornando muito presente em orquestras, conjuntos, big bands, atuando em shows e gravações de uma infinidade de gêneros musicais.

Apesar dessa distância geográfica e cultural a aproximação do forró com o instrumento se deu na década de 1950, com raros registros fonográficos, e a partir da década de 1970 com muita frequência, se tornando um instrumento recorrente nas gravações do gênero.

Essa aproximação pode ter ocorrido porque alguns líderes de bandas eram “sanfoneiros que tinham em seus grupos e orquestras a presença de guitarristas, como nos casos de Abel Ferreira, Pedro Raymundo, Paschoal Melillo e Orlando Silveira” (MAIA; NASCIMENTO, 2017, p.3).

Parece bem fundamentado entre os pesquisadores da palavra “forró” que o termo é uma mera redução do vocábulo africano *forrobodó*. Segundo o historiador e folclorista potiguar Luiz da Câmara Cascudo tal vocábulo tem sua origem no idioma Bantu, pertencente ao tronco linguístico africano (CASCUDO, 1969).

Segundo o pesquisador Felipe Trotta (2008, p.1) o forró é um dos gêneros musicais mais representativos da região Nordeste do Brasil, que se estabeleceu no mercado musical a partir das décadas de 40 a 50, com o sucesso do cantor e compositor Luiz Gonzaga.

O forró nasceu no sertão nordestino como festa popular, um baile das camadas mais humildes da sociedade, também chamado de “samba de pé-de-serra”, onde predominavam as músicas instrumentais tocadas e lideradas pela sanfona de 8 baixos. “Exímio sanfoneiro de oito baixos Januário era sempre requisitado para tocar nos sambas de pé de serra, os forrós, festas dançantes que começavam no início da noite e se prolongavam até a madrugada” (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 18).

Januário José dos Santos, pai de Luiz Gonzaga era um músico, tocador de sanfona de 8 baixos ¹e reparador de sanfonas e outros instrumentos. Segundo a pesquisadora Adriana Fernandes (2004, p. 2 e 3) Januário “fazia o que ficou conhecido como forró de pé-de-serra, ou seja, música dançante e majoritariamente instrumental

¹ “Oito baixos” é a sanfona de oito baixos, oito botões tocados pela mão esquerda do sanfoneiro para produzir o acompanhamento, mais grave (daí o nome “baixos”) que a melodia, tocada pela mão direita. A diferença em relação à sanfona de 120 baixos (que também comparece na música, mas empunhada pelo filho) não é apenas quantitativa. Sanfonas de oito baixos produzem sons diferentes em função do movimento do fole: quando o fole abre, o som do botão é um, e quando fecha, o som do mesmo botão é outro (SANDRONI, 2012).

realizada no acordeon de botão (também conhecido como sanfona pé-de-bode) em ocasiões festivas familiares¹.

Curioso notar que desde o seu ambiente originário o forró se manifesta de modo instrumental, o que também encontramos em abundância nos discos a partir dos anos 1940. A primeira gravação de Luiz Gonzaga como artista solo foi Vira e Mexe, lançada em junho de 1941 pela gravadora RCA Victor, um instrumental nos moldes do pé-de-bode que seu pai fazia lá no sertão. Porém, só bem mais tarde, lá pelos anos de 1980, encontraremos com frequência os vários ritmos do forró representados nas produções de prestigiados instrumentistas.

Em 1939 Luiz Gonzaga, como um migrante nordestino, se instala na capital federal Rio de Janeiro em busca de conquistar seu reconhecimento. Gonzaga com o passar dos anos desenvolve um plano de popularização e difusão do baião, ritmo que ele se intitula como o criador e também como o “Rei”. O pesquisador Climério Santos afirma:

O que hoje chamamos de forró, em grande medida, tem ligação com a música desenvolvida, a partir dos anos 1940, pelo sanfoneiro e cantor pernambucano Luiz Gonzaga (1912–1989). O Rei do Baião — como se intitulou — interpretou uma variedade de músicas carro-chefiadas pelo baião, que, além de música-dança, passou a ser um termo metonímico e atraiu dezenas de artistas e outros agentes (SANTOS, 2014, p.4).

Assim que Luiz Gonzaga chega no Rio de Janeiro, em busca do seu sustento ele se apresenta em bares e boates. Renegando suas origens e com uma estratégia para agradar ao público, ele toca chorinhos, tangos e valsas, mas não vinha ganhando reconhecimento nem nos programas de calouro que participava nem em seus shows.

Luiz Gonzaga não ficou de fora e começou a frequentar os programas de Renato Murce (Rádio Clube) e Ary Barroso (Tupi), imitando Augusto Calheiros, Antenógenes Silva e Carlos Gardel, músicos de sucessos na época, tocando chorinho, valsinha e até mesmo samba: Nunca era gongado. Tinha técnica suficiente para chegar até o final da música que apresentava. Mas a nota que tirava jamais passava de um 3 (DREYFUS, 1996, p. 78).

¹ Família, no contexto nordestino, tem uma conotação bastante ampla, referindo-se também aos agregados, empregados, conhecidos, vizinhos, além dos membros unidos por laços de sangue. Portanto, a relação entre os que frequentam um forró de pé-de-serra é de conhecimento interpessoal, face a face e interativo (FERNANDES, 2004, p. 3).

Em uma noite no Bar Cidade Nova, no Mangue, alguns estudantes nordestinos pedem para que ele toque algo lá do “pé da serra”. Luiz Gonzaga dizia: “Não, não dá. Já faz muito tempo que eu saí de lá, não sei mais nada. E lá eu só tocava aquelas coisas do pé de serra” (fala de Luiz Gonzaga apresentada por DREYFUS, 1996, p. 81).

Gonzaga decide ensaiar e em outro dia toca “Meu Pé de Serra” e “Vira e Mexe” recebendo muitos aplausos do público. Ao se apresentar novamente no programa Calouros em Desfile, tocando Meu Pé de Serra (versão instrumental) obteve a nota máxima 5, raramente dada a alguém pelo exigente Ary Barroso.

Luiz Gonzaga foi enfrentando as resistências e preconceitos para com a cultura nordestina, formando parcerias com diversos compositores como Humberto Teixeira, Zé Dantas, indo mais a fundo no cancionário nordestino do sertão pernambucano.

Tinhorão apud Alfonsi (2007, p.32) considera que Luiz Gonzaga teve mais um papel de catalisador do baião do que de criador. O Rei do Baião “deu nova roupagem às matrizes folclóricas” da cultura nordestina, estilizando e criando um “baião adaptado aos meios urbanos”.

Como podemos observar, a letra da canção Baião, fruto da parceria entre Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (o “Doutor do Baião”), apresenta didaticamente o ritmo: “Eu vou mostrar pra vocês como se dança o baião / E quem quiser aprender é favor prestar atenção” (GONZAGA; TEIXEIRA, 1946).

Ainda segundo Fernandes, “Gonzaga irá “criar” o baião, “como uma novidade no cenário nacional em termos de música dançante”, alcançando o sucesso nas mídias e grandes centros. Dessa forma, abrindo espaço também para a popularidade de outros ritmos que fazem parte do forró, como o xote, arrasta-pé e xaxado, “estabelecendo parâmetros com uma perspectiva bastante idiossincrática, mas que ficaram conhecidos como “tradicionais, puros, de raiz” (FERNANDES, 2004, p.3).

A chamada “santíssima trindade do forró” difundida e popularizada por Luiz Gonzaga é formada pelo acordeon, zabumba e triângulo.

Segundo Trotta é interessante notar que essa proposta de instrumentação “criada e utilizada exaustivamente por ele passou a responder pela própria ideia do

forró, tornando-se uma espécie de “santa trindade” do gênero, responsável por seu reconhecimento no cenário musical” (TROTТА, 2008 p.3).

Essa necessidade de categorização e padronização instrumental claramente tinha objetivos comerciais muito bem planejados pelas grandes mídias, como uma estratégia de definir uma representação artística e estilística para o gênero, que vinha ganhando espaço nas grandes gravadoras nas décadas de 1940 e 1950. Constatamos que a grande maioria dos discos lançados nesse período possuíam uma grande variedade de instrumentos. Além do trio “pé de serra” citado acima, encontramos o acompanhamento dos chamados regionais, que eram formações comumente contratadas por essas gravadoras, estando presente na maioria das produções de samba e choro no Rio de Janeiro. “Eram formados por cavaco, violões de 6 e 7 cordas, pandeiro acompanhando solistas como flauta, clarineta, bandolim e cavaco” (PESSOA, 2019, p.165). O bandolim e a clarineta foram pouco utilizados no forró, sendo muito mais comum a flauta. No forró também eram somados a esses, diversos instrumentos de percussão como agogô, ganzá, blocos sonoros, reco-reco.

A cidade do Rio de Janeiro era o maior centro cultural do Brasil nessa época, sediando grandes corporações fonográficas, gravadoras e rádios. A maior parte das produções fonográficas brasileiras eram feitas ali. É possível que as decisões das escolhas das instrumentações dos discos não fossem dos artistas e sim dos produtores dessas mesmas gravadoras. Luiz Gonzaga gravou seus primeiros discos na capital federal e naturalmente essas eram as formações utilizadas nessas gravações.

Nesse período entre as décadas de 1940 a 1960 a soma do trio pé de serra com os regionais e instrumentos de percussões se tornaram um “padrão” em discos de inúmeros artistas de forró que podemos citar, além de Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Genival Lacerda, Trio Mossoró, Marinês, Trio Juazeiro, Os 3 do Nordeste, Dominginhos, Pedro Sertanejo, Abdias, Trio Nordestino, Bastinho Calixto, entre outros. A partir da década de 1960 o baixo e a bateria foram aos poucos sendo introduzidos nessas gravações, e a partir daí se tornam muito comuns também.

Para facilitar o entendimento dessa pesquisa dividimos o forró em duas partes: O forró praticado no sertão nordestino, no pé da serra, uma cultura riquíssima

com uma infinidade de linguagens rítmicas, melódicas, temáticas sobre o modo de viver do matuto, costumes, culinária, vegetação, religião, entre outros. Há também o forró fonográfico, midiático, urbano, produzido e desenvolvido nos grandes centros, que se vale de todos esses elementos já citados, mas que devido a necessidades mercadológicas se molda e se modifica ao longo das décadas. Esse forró fonográfico é o objeto de pesquisa desse trabalho.

No mercado fonográfico o termo forró pé-se-serra ou “raiz”, representando um gênero, faz alusão à obra gonzaguiana¹, com as características musicais, temáticas de letras, formas de interpretação e instrumentações popularizadas por ele. Esse “modelo” artístico permaneceu sem grandes alterações entre as décadas de 1940 e 1960.

Segundo Fernandes (2004, p.4) a identidade de Luiz Gonzaga se transformou em uma lenda, uma figura mítica da Música Popular Brasileira, cheia de complexidades e controvérsias que foram deixadas de lado em favor de discursos de uma “pureza” que nunca existiu.

Visão esta jamais “pura,” mas sim, amalgamada de influências e vivências com as quais ele também se identificava, como por exemplo o terno de linho cento e vinte, a necessidade de um “doutô” para compor as letras de suas músicas (Humberto Teixeira, advogado, e Zé Dantas, médico), músicas estas que passam a ser cantadas, ao invés de fazer música instrumental como na terra natal, a sanfona de teclado e cento e vinte baixos, ao invés dos “oito-baixos do seu pai (FERNANDES, 2004, p.4).

Luiz Gonzaga não tinha como objetivo um compromisso de manutenção da “raiz” do forró da forma como ele era executado lá no pé da serra. Seus planos eram muito maiores, se tratava de criar um gênero denominado Baião e torná-lo muito popular nos grandes centros do país. Essa estratégia passava pela criação da “Corte do Baião” (como eles mesmo se autodefiniam), com Luiz Gonzaga o “rei” do baião, Humberto Teixeira – “doutor”, Carmélia Alves – “rainha” e outros nomes que

¹ Quando falamos da obra difundida por Luiz Gonzaga, seus parceiros e sucessores. Não se trata apenas do que as mãos de Gonzaga criaram, mas aquela “estética” que foi mantida das décadas de 1940 até 1960

integraram a corte também como Claudete Soares – “princesa” e Jorge de Altinho – “príncipe”.

A música de Gonzaga que se iniciava na mídia tem como característica um “dinâmico diálogo com o seu tempo”, entre o presente, morando e atuando em uma cidade urbana, comercial, e o passado, da sua raiz, dos tempos que tocava nos bailes de pé de serra com seu pai. Essa dualidade vai se moldando nas próprias “circunstâncias sociais, políticas e econômicas as quais ele experiencia” (FERNANDES, 2004, p.4).

Um outro músico considerado um ícone do forró e que também trouxe a “questão dialógica do compositor e seu tempo” foi Jackson do Pandeiro (1919-1982). “Paraibano, filho de cantadora de coco e herdeiro das habilidades maternas, habituê de terreiros afro-brasileiros, de orquestras de cassinos e de rádios”. Jackson é considerado um “desgarre” da “dinastia gonzaguiana” (SANTOS, 2014, p.4).

Climério Santos nos traz uma boa síntese do que representa a figura de Jackson do Pandeiro para o forró, apontando que os traços de

[...] calamidade, saudade, partida e lirismo romântico são signos (associados a Luiz Gonzaga) e temáticas menos presentes na música de Jackson, que prima pela leveza do coco e da embolada para tematizar a sua narrativa jocosa de Nordeste. Além disso, esse cantador foi importante pra definir e reforçar o uso metonímico de “forró”, que se transforma em um termo guarda-chuva, passando a englobar uma pluralidade musical nordestina (SANTOS, 2014, p.4).

Não podemos afirmar não haver na produção gonzagueana outros temas, que não tratem da “calamidade, saudade, partida e lirismo romântico”, mas em Jackson podemos observá-los de modo mais evidente, em composições como Na Base da Chinela (Jackson do Pandeiro / Rosil Cavalcanti), onde o tema desenvolvido é sobre um baile na casa de Gabriela, cantado de forma bem rápida como num coco ou embolada.

O sujeito ia chegando tirava logo o sapato
 Se tivesse de botina sola grossa bico chato
 Entrava pra dançar no baile da Gabriela

Tirando meia e sapato
 Calçando par de chinela
 (PANDEIRO; CAVALCANTI, 1962)

Também notamos isso em Cantiga do Sapo (Jackson do Pandeiro / Buco do Pandeiro), aqui o foco é mais o jogo das palavras, brincando de forma poética com a fonologia, comparando ao “cantar dos sapos”

É assim que o sapo canta na lagoa
 Sua toada improvisada em dez pés

- Tião
- Oi!
- Fostes?
- Fui!
- Comprastes?
- Comprei!
- Pagaste?
- Paguei!
- Me diz quanto foi?
- Foi quinhentos réis

(JACKSON DO PANDEIRO; BUCO DO PANDEIRO, 1959)

A pesquisadora Adriana Fernandes acrescenta: “A questão da migração deixa muito claro o desaparecimento destas fronteiras imaginadas”. O forró de Jackson do Pandeiro é tão “impuro” quanto o baião de Luiz Gonzaga e com ele o “círculo se fecha e o paradigma do forró dentro da mídia está criado” (FERNANDES, 2004, p. 5).

O forró como um produto midiático, ao longo das décadas rompeu diversas fronteiras estilísticas, associando e acrescentando muitas sonoridades de outros gêneros como o samba, carimbó, MPB, Tropicália, jazz, Bossa Nova, rock.

Para Climério Santos, que investiga as práticas fronteiriças do forró e outros gêneros, as fronteiras são entendidas como “metáforas de transgressão”, aquelas

práticas que constituem caminhos novos (ou assim considerados), nos quais o praticante assume os riscos de rejeição das suas "novidades" musicais, sendo, portanto, consideradas trilhas inseguras e, em alguns casos, descaminhos (SANTOS, 2014 p. 3 e 4).

A guitarra elétrica no forró surge como uma dessas "transgressões", um instrumento que não fazia parte dessa cultura, mas que ao longo das décadas de 1940 e 1950 esteve presente em inúmeros gêneros e produções fonográficas mundiais e também brasileiras.

Entre os anos de 1950 e 1951 Radamés Gnattali, maestro e compositor brasileiro, compôs "o primeiro e único concerto para guitarra elétrica e orquestra na história da música popular brasileira", denominado Concerto Carioca nº1". "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", fato que incomodava alguns críticos e jornalistas preocupados com a "tradição" do violão (VISCANTI, 2010, p.36).

O instrumento elétrico que era utilizado com frequência no *jazz* carregava consigo, naquela época, requintes de sofisticação e refinamento, características comuns ao gênero norte-americano. A concepção de modernização buscada por Gnattali através da guitarra, nesse caso no gênero samba, pode ser observada e compreendida também na inclusão da guitarra no forró.

O primeiro fonograma de baião com a presença da guitarra elétrica encontrado nessa pesquisa foi no disco de 78 rotações No Mundo do Baião 1 e 2 (ALVES E SIVUCA, 1951) lançado pela gravadora Continental.¹

¹ É possível que existam discos antes desse citado, essa foi apenas uma constatação encontrada nesta pesquisa.

Figura 1 - No Mundo do Baião 1 e 2



Fonte: Forró em Vinil

Segundo o site Forró em Vinil, a cantora Carmélia Alves (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 1923 - Idem, 2012) viaja em 1951 para o Nordeste e em Recife conhece Sivuca (Itabaiana, Paraíba, 1930 – João Pessoa, Paraíba, 2006), músico multi instrumentista, que era de um regional local e atuava na Rádio Jornal do Commercio em Recife, e o convidou para acompanhá-la em suas apresentações. Nessa época Recife era um grande centro cultural do país, com intensa produção fonográfica e concentração de músicos, grupos e artistas.

Um dos responsáveis por isso foi a Fábrica de Discos Rozenblit Ltda, que surgiu em Recife em 1953. Foi “a única gravadora fora do eixo centro-sul (Rio/São Paulo)” e que fornecia 22% das produções discográficas do mercado nacional, sendo importante em popularizar diversos gêneros musicais brasileiros, nordestinos e em transformar Recife em um polo fonográfico nacional (Sobrinho1993, p.4).

Figura 2 - Sivuca e Carmélia Alves



Sivuca tocando sanfona e dançando o frevo Vassourinhas com Carmélia Alves

Fonte: Forró em Vinil

Em entrevista para a revista Ritmo e Melodia em dezembro de 2002, Carmélia Alves conta que na última apresentação da referida turnê o público pediu muitas músicas de Gonzaga. Sivuca sugeriu um pot-pourri com diversas músicas de Luiz Gonzaga que de forma genial dava tom e ela cantava. A aceitação do público foi muito grande e gritavam “Rainha, Rainha do Baião”.

Quando voltei para o Rio de Janeiro e no programa do César de Alencar, o mesmo me apresentou como Carmélia Alves a Rainha do Baião. Eu estranhei, pois ele nunca me anunciou assim. Ele explicou que a repercussão do show em Recife e o título já tinha chegado ao Rio de Janeiro (ALVES, 2002).

De volta ao Rio de Janeiro nesse mesmo ano em 1951 Carmélia Alves aproveita a fórmula e grava com Sivuca¹ uma série de quatro pot-pourris intitulados “No Mundo do Baião”, parte I, II, III, IV, cada um com baiões de diferentes autores.

Como já bastante comentado em trabalhos sobre essa época, os discos quase nunca apresentavam ficha técnica. Observamos a guitarra nas partes I e IV, talvez um dos primeiros registros de guitarra dentro do baião. Embora não seja o

¹ Sivuca morava em Recife nessa época e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1955, contratado pelas Emissoras Associadas de Rádio e Televisão Tupi.

nosso objeto direto de interesse aqui, que trata da guitarra no forró predominantemente de canções, ao longo dos anos 1950 houve muitas produções instrumentais, entre elas discos com guitarra elétrica que exploravam o baião.

Curiosamente, embora bem sucedida a sonoridade do timbre produzido, esse disco não impulsiona a incorporação da guitarra em produções fonográficas de baião na época. Na década de 1960 não foram encontrados fonogramas significativos com guitarra no gênero, o que nos leva a refletir sobre os motivos dessa recusa. Talvez o instrumento carregasse em si uma ideia cosmopolita indesejada em um gênero que buscava uma expressão mais regional e arraigada. Os instrumentos de cordas mais usados até o momento foram o violão de 6 e 7 cordas e o cavaco.

No blog Discos Essenciais, Falcão (2018) cita que na década de 1960 Luiz Gonzaga enfrentava um período difícil para sua carreira. O momento era de muitas turbulências e transformações. A chamada “Era de Ouro” do rádio se tornou coisa do passado. “Astros daquele período dourado como o próprio Luiz Gonzaga, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Vicente Celestino entre outros, viraram coisas “cafonas”, “peças de museu”. O público jovem mudou e com ele seus gostos musicais. Falcão complementa que a Tropicália e a Jovem Guarda eram mais aclamadas pela grande massa da época. Essa era a geração do Beatles e Rolling Stones, o forró enfrentou um momento difícil nesse período, perdendo sua posição nas grandes mídias.

A partir de 1964, seus shows tornaram-se mais minguados, o público era diminuto. O “Rei do Baião”, assim como outros artistas de sua geração, passaram a centrar fogo contra o rock, a culpá-lo pela perda de prestígio e pela “americanização” cultural do público jovem da época. Tanto é que em 1967, Gonzaga gravou a música “Xote dos Cabeludos”, dele e de José Clementino, onde ele faz um desabafo: *“Cabra que usa pulseira / No pescoço medalhão / Cabra com esse jeitinho / No sertão de meu padrinho / Cabra assim não tem vez não / Não tem vez não / Não tem vez não* (FALCÃO, 2018).

A despeito do tom preconceituoso da letra, a crítica que motiva a criação de Gonzaga é em relação ao caráter alienado da música dos “Cabeludos”.

Em 17 de julho de 1967, em plena ditadura militar, ocorre um dos fatos mais peculiares e controversos da música brasileira, a passeata ou marcha contra a guitarra elétrica, liderada pela cantora Elis Regina, com a participação de Geraldo Vandré, Zé Keti, Gilberto Gil, entre outros tantos nomes da música à época.

A pesquisadora Valéria Guimarães (2014) traz questionamentos interessantes sobre os objetivos dessa marcha. Mas o que faz um tipo de música ser entendida como autêntica, típica de um país? Não podemos dizer que todo o tipo de música feita no Brasil contém um elemento estrangeiro? Neste caso, por que combater um instrumento musical e a música que ele representa como “símbolo do imperialismo”?

No episódio da guitarra elétrica o que predomina é uma visão pessimista das trocas culturais com os países estrangeiros; sendo mais comum, como temos visto, à época e mesmo tempos depois, o achincalhe da introdução desse instrumento no cenário musical brasileiro. Assim, a resistência de alguns grupos à guitarra e, por consequência, ao rock de matriz anglo-saxã tinha esse sentido crítico e pessimista que via, em âmbito restrito, a importação de um instrumento estranho à nossa tradição nacional-popular como americanização e imperialismo (GUIMARÃES, 2014, p.16).

Interessante notar que esse movimento contra o instrumento não foi exclusivo na música brasileira, sendo realizado também nos Estados Unidos em 1965, apenas dois anos antes da passeata brasileira. Guimarães (2014) cita sobre a reação da crítica musical à primeira aparição de (então considerado emblema do gênero *folk* com a música *Blowin' in the Wind*) Bob Dylan com uma guitarra, que “causou escândalo e feriu os brios da música *country* como representante da identidade norte-americana”.

No Brasil muitos movimentos nacionalistas e críticos tentavam resistir à inserção da guitarra elétrica, difundindo que o instrumento era o responsável por um imperialismo cultural estrangeiro, uma americanização da nossa música. Apesar de todas essas correntes contrárias, observamos uma forte presença da guitarra nesse período. Podemos citar o álbum coletivo chamado “Tropicalia ou Panis et Circencis”, lançado em 1968, considerado como um dos mais importantes do movimento Tropicália e que reuniu os músicos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Tom Zé, Nara Leão e Gal Costa, os poetas Torquato Neto e Capinam, sob a regência do maestro vanguardista Rogério Duprat. Na música *Geléia Geral*¹ (Gilberto Gil / Torquato Neto) podemos notar uma atuação protagonista da guitarra.

¹ Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Zdl-BTimurooji41yPLw3SdKEXUKGzYN/view?usp=share_link

No disco *Os Mutantes* lançado em 1968, uma das referências desse movimento Tropicália encontramos uma grande presença da guitarra na música brasileira, principalmente com a utilização de efeitos, como podemos ouvir na música *Baby*¹ (Caetano Veloso).

Nesse contexto Eduardo Visconti nos ajuda a refletir sobre esse período:

Alguns artistas e intelectuais influenciados pelo projeto da esquerda incorporariam consciente ou inconscientemente em suas obras ideais tais como: anti-imperialismo, resgate das raízes 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 um meio de aproximação a uma concepção idealizada de povo (VISCONTI, 2009, p. 9).

Integrantes da Tropicália começam a “resgatar” a obra de Luiz Gonzaga e o colocam como uma das grandes referências do movimento. A valorização dos traços regionais brasileiros e a figura artística muito importante de Gonzaga representavam os ideais culturais tropicalistas. Por outro lado, O Rei do Baião também se aproveitou dessa fase pra impulsionar sua carreira e mudar significativamente sua concepção artística nos seus próximos discos.

O autointitulado álbum de Gilberto Gil lançado em 1969 trazia uma regravação de “17 Léguas e Meia”, de Humberto Teixeira e Carlos Barroso, gravada originalmente por Luiz Gonzaga em 1949. Caetano Veloso gravou em 1971 o seu álbum e nele tinha “Asa Branca”, numa versão completamente melancólica. O baiano de Santo Amaro da Purificação demonstra mais uma vez apreço por Gonzaga no álbum seguinte, *Transa*, gravado no exílio em Londres e lançado em janeiro de 1972. Na canção “You Don't Know Me” toma emprestado versos da música “Hora do Adeus”, gravada por Luiz Gonzaga em 1967: “Eu agradeço ao povo brasileiro / Norte, Centro, Sul, inteiro / Onde reinou o baião” (FALCÃO, 2018).

Essa pesquisa foi dividida em três capítulos, sendo o primeiro um panorama geral das principais características encontradas nos fonogramas das décadas de 1970

1

e 1980, como configuração rítmica, plano harmônico, sonoridades e possíveis conexões com outros repertórios. Para uma investigação mais profunda, foram escolhidos treze fonogramas considerados mais importantes e significativos para o estudo da guitarra no forró, que foram divididos e tratados em dois capítulos. O segundo capítulo contém uma música pré 1970 e seis músicas da década de 1970 e o capítulo 3 com seis músicas da década de 1980. O motivo dessas escolhas foi encontrar músicas que representassem as principais técnicas, sonoridades e linguagens desenvolvidas pela guitarra no gênero. A justificativa do número é para se ter uma boa amostragem para análise e discussão e uma divisão justa com um fonograma pré 1970, a primeira gravação encontrada de forró com guitarra, e seis fonogramas de cada década, 1970 e 1980, que são o objetivo principal dessa pesquisa.

CAPÍTULO 1 – PANORAMA GERAL DA GUITARRA NO FORRÓ

A década de 1970 foi um período de grande efervescência na música brasileira e mundial, com profundas transformações culturais, refletidas sobremaneira na música popular. Talvez motivado por todas essas novas sonoridades e movimentos, notamos uma mudança estética nos arranjos, formações instrumentais e conseqüentemente nas sonoridades das produções fonográficas de forró. É nesse período que a guitarra se populariza no gênero, se tornando um instrumento muito frequente nos discos.

Nas décadas de 1960 e 1970 Gonzaga atravessou um período difícil, com profunda queda de popularidade, onde a sanfona perdeu espaço na mídia. Segundo aponta o pesquisador Falcão (2018), foi um momento de turbulências.

Era uma época estranha e hostil para o sanfoneiro pernambucano. O Brasil e o mundo viviam um momento de turbulências e transformações. A chamada “Era de Ouro” do rádio, tornou-se coisa do passado. Astros daquele período dourado como o próprio Luiz Gonzaga, mais Orlando Silva, Sílvio Caldas, Vicente Celestino entre outros, viraram coisas “cafonas”, “peças de museu”. O público jovem mudou, e com ele o seu gosto musical. A bossa nova, a música de protesto, Jovem Guarda e o Tropicalismo faziam parte do gosto musical dos jovens brasileiros daquele momento. Os Beatles, os Rolling Stones, a contracultura, eram as novas referências de comportamento para aquela juventude. Gonzaga parecia um ser deslocado do tempo (FALCÃO, 2018).

Nos discos Sertão 70 (GONZAGA, 1970) e O Canto Jovem de Luiz Gonzaga (GONZAGA, 1971) notam-se arranjos com instrumentações muito diferentes das que ele usou nas décadas de 1940 a 1960, onde predominavam a sanfona, zabumba, triângulo, percussões gerais e instrumentos do regional, como cavaco, violão 7 cordas e flauta. Nesses discos de 1970 citados acima, podemos destacar uma instrumentação mais orquestrada, com saxofones, clarone, a presença do órgão como acompanhamento principal, instrumentos como viola caipira, baixo elétrico, cordas friccionadas e arranjos de sopros com sonoridades características dessa época.

Figura 3 - Capa do disco Luiz Gonzaga - Sertão 70



Fonte: Forró em Vinil

No disco *O Canto Jovem* de Luiz Gonzaga, destacamos outra característica importante que marcava essa transição na obra de Luiz Gonzaga, a seleção e inclusão de várias canções de compositores brasileiros da MPB (Música Popular Brasileira), como *Chiculatera* de Antônio Carlos / Jofafi, *Procissão* de Gilberto Gil, *Cirandeiro de Capinam* / Edu Lobo, *Fica Mal com Deus* de Geraldo Vandré e *No Dia Em Que Eu Vim Me Embora* de Caetano Veloso / Gilberto Gil.

O próprio nome do disco "*O Canto Jovem* de Luiz Gonzaga" já nos traz reflexões claras sobre as estratégias e o "marketing" da gravadora RCA talvez buscando atingir um público mais jovem que vinha perdendo interesse em Gonzaga.

Figura 4 - Capa do disco Luiz Gonzaga - O Canto Jovem de Luiz Gonzaga



Fonte: Forró em Vinil

Um outro fator preponderante nessa fase de transformações da obra de Gonzaga é a sanfona perdendo seu papel de protagonista. Encontramos faixas nesse disco em que o instrumento sequer foi gravado, como na nona, No Dia Que Eu Vim Embora. Em outras músicas observamos uma participação bem discreta tanto na concepção do arranjo como na mixagem. Essa mudança de papel principal do acordeon é muito representativa e impactante.

Segundo os pesquisadores Carlos Marcelo e Rosualdo Rodrigues (2012) Luiz Gonzaga era um grande admirador dos cangaceiros, grupos que eram contra as leis e viviam em fuga e em conflitos com as autoridades e a polícia. “O que mais lhe atraía não era a ideologia ou a missão dos cangaceiros, eram as indumentárias, que Gonzaga passou a utilizar em sua carreira, e a dança principal do bando, o xaxado.”

Trotta discorre sobre a associação do gênero forró com signos e paisagens rurais.

É importante sublinhar que o referencial sertanejo que moldou a construção do gênero musical forró sempre foi acompanhado por uma estratégia comercial visual de absorver signos deste universo. O chapéu de couro e as paisagens rurais compõem parte importante deste imaginário, reforçando a identificação simbólica entre a prática musical do forró e as referências à ideia de sertão (TROTТА, 2008, p.5).

Conseguimos notar o quão importante foi a indumentária de Luiz Gonzaga em sua carreira e a conexão com a sua personalidade artística. Na capa de O Canto Jovem de Luiz Gonzaga observamos também outra mudança significativa, a falta dessa indumentária característica e ao fundo um prédio que representa uma ideia de urbanização. São novas abordagens de sua própria imagem e que refletem diretamente em sua música naquele momento.

Podemos afirmar que esses dois discos representam bem o processo de “modernização” da música e carreira do maior representante do forró, Luiz Gonzaga.

Em seu próximo disco Aquilo Bom (GONZAGA, 1972), podemos observar a continuidade e desenvolvimento dessas novas ideias e processos na obra do artista. Esse álbum foi produzido por Rildo Hora, que viria posteriormente a produzir vários discos de Luiz Gonzaga. Podemos citar a predominância do baixo elétrico em todas as faixas do álbum e o violão com características de acompanhamento e sonoridades encontradas na MPB, da mesma forma que nos dois discos já citados. Nas décadas anteriores o violão, gravado no forró, carregava as características do regional do choro, executando com mais frequência as “baixarias”, que são as frases executadas nas cordas graves, criando os caminhos harmônicos que preparam os acordes. Já nesses discos o instrumento assumia o papel de protagonista no acompanhamento harmônico, referências dessa “nova” música brasileira.

Figura 5 - Capa do disco Luiz Gonzaga – Aquilo Bom



Fonte: Forró em Vinil

Destaque nesse disco para a sétima faixa From United States of Piauí, composição de Gonzaguinha com uma letra nacionalista de forte crítica ao momento da época e com um refrão em inglês.

A partir desses três discos citados, Luiz Gonzaga Sertão 70, O Canto Jovem de Luiz Gonzaga e Aquilo Bom nota-se e uma mudança significativa na sua carreira, preparando o terreno para as primeiras incursões de Gonzaga com a guitarra elétrica nos discos Volta pra Curtir (GONZAGA, 1972), espetáculo gravado ao vivo em 1972 e lançado em 2001, e Luiz Gonzaga (GONZAGA, 1973). O segundo traz, como a faixa de abertura, O Fole Roncou, umas das gravações mais icônicas de Gonzaga com a presença da guitarra.

Figura 6 - Capa do álbum Luiz Gonzaga - Volta pra Curtir- 1972



Fonte: Forró em Vinil

Volta pra Curtir não foi apenas um show, mas sim um espetáculo com direção de Jorge Salomão, roteiro de José Carlos Capinam e ambientação cenográfica de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos e que ficou em cartaz em março de 1972 no Teatro Tereza Rachel no Rio de Janeiro. Apresentado no auge da ditadura militar, foi um marco importante na história da música brasileira, representando ideias de valorização dos gêneros musicais e culturais nordestinos.

O espetáculo foi muito impactante na época, tendo uma grande repercussão na mídia. Segundo O Correio da Manhã (1972) Volta pra Curtir “é a concretização do

trabalho de valorização da cultura musical de origens nordestinas que vem sendo feita há vários anos por diversas manifestações artísticas”. “Para uns a presença de Luiz Gonzaga (e sua gente) é a descoberta de um dos mais importantes atores de uma cultura realmente popular.”

Figura 7 - Luiz Gonzaga - Volta pra Curtir¹

anexo

CORREIO DA MANHÃ — Rio de Janeiro, domingo, 12 e 2.ª feira, 12/2/1972

Luiz Gonzaga Volta Para Curtir, em cartaz no Teatro Tereza Raquel, é a concretização do trabalho de valorização da cultura musical de origens nordestinas que vem sendo feita há vários anos por diversas manifestações artísticas (entre as quais o cinema de Glauber Rocha e, principalmente, através dos “baianos”, Caetano Veloso e Gilberto Gil como seus representantes mais famosos). Por esta razão e pelo próprio trabalho do “Rei do Baião” o espetáculo reveste-se de inúmeras significações culturais.

Para uns, a presença de Luiz Gonzaga (e sua gente) é a descoberta de um dos mais importantes atores de uma cultura realmente popular, não só pela origem de seus elementos constituintes (ritmo, instrumentos, temas), mas também pelo público a quem basicamente se destina. Para outros, é a oportunidade de ouvir sem problemas preconceituais uma música profundamente enraizada em suas experiências e agora até valorizada intelecto e culturalmente.

Por isso, **Luiz Gonzaga Volta a Curtir** é um espetáculo ao mesmo tempo simples e sofisticado. O primeiro está no despojamento dos artistas, na concepção pura e direta das músicas, na despreocupação sobre teses e postulados. A sofisticação surge da presença de Luiz Gonzaga no Teatro Tereza Raquel, local marcado por espetáculos de vanguarda (como o recente **Gracias Señor**) e de música **pop** (shows de Gal Costa, Novos Baianos).

Pois Luiz Gonzaga num teatro da Zona Sul é diferente do Luiz Gonzaga num circo em Duque de Caxias. A mensagem transmitida é a mesma, mas a recebida necessariamente não o é, pois houve uma mudança de universo cultural. No segundo caso houve uma teorização sobre a cultura brasileira, com o artista aparecendo como representante de um processo ideológico.

Como apresentação do **show** o **Anexo** publica dois textos: **Vira e Mexe**, de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos (responsáveis pela ambientação) e Jorge Salomão (roteiro e direção). Objetivo: dar uma visão dos que estão **dentro** do espetáculo para o conhecimento e análise dos que estão **de fora** ou **por fora**. (JRP)

Luiz Gonzaga volta para curtir uma cultura que busca seus temas

Vira e mexe

Sem saudosismo, sem folclore, sem “olho típico”. Este **show** é uma coisa moderna. Este **show** não tem saudades. Se você pensa em recordar seus anos passados neste **show**, azar o seu. Transforme sua emoção.

**“Se tocar algum xóte, eu tou
Se tocar um xaxado, eu xaxo
Se cair um coco, eu corro
E volto pra curtir**

(**Revendo Amigos**, de Waly Sailormonn).

A ambientação deste **show** não tem nada a ver com cenário, não somos cenógrafos.

Para Luiz Gonzaga, Rei do Baião, criamos vermelhos e brilhos, alegrias de circo, verdes e areia, o cine-teatro, tela & palco.

Viva o baião! Viva o Rei!

Luciano Figueiredo
e Oscar Ramos



¹ Disponível em: <http://caetanoendetalhe.blogspot.com/2018/11/1972-luiz-gonzaga.html>

Com: Luiz Gonzaga, Maria Helena (voz e cabaça), Toinho (triângulo), Dominginhos (sanfona), Ivanildo (sanfona), Renato guitarra), Porffrio (baixo.)

Roteiro: Capinam e J. Salomão.

Ambientação: Luciano Figueiredo e Oscar Ramos.

Direção: Jorge Salomão.

Produção: Benil Santos.

Músicas ou roteiro musical:

Vira e mexe, Boiadeiro, Cigarro de paia, Sanfoneiro Zé Tatu, Óia eu aqui de novo, Asa Branca, A volta da Asa Branca, Assum Preto, Estrada de Canindé, Respeita Januário, Xote das meninas, Carolina, Casamento improvisado, Riacho do navio, Forró de Dominginhos, Parto da Juvita, Mula preta, Lorota boa, Siri jogando bola, Macapá, Qui nem giló, Forró no escuro, Forró de Mané Vito, Vitória de Santo Antão, Zé bochudo, Se

24/3/72

2 ÚLTIMAS SEMANAS

LUIZ GONZAGA

(O REI DO BAIÃO)

VOLTA PRA CURTIR

Ambientação: Luciano Figueiredo e Oscar Ramos. Roteiro: Capinam e Jorge Salomão. Dir.: Jorge Salomão. Prod.: Benil Santos. TEATRO TERESA RACHEL — R. Siqueira Campos, 143. Tel. 235-1113. Diariamente às 21,30 hs. Doms.: às 20 hs. Desc. diário p/estudantes.

IDÉIA NOVA

O JORNAL 5

Rio de Janeiro — domingo, 26 de março de 1972

2 ÚLTIMAS SEMANAS
LUIZ GONZAGA

(O REI DO BAIÃO)

VOLTA PARA CURTIR

Ambientação: Luciano Figueiredo e Oscar Ramos. Roteiro: Capinam e Jorge Salomão. Dir.: Jorge Salomão. Prod.: Benil Santos. Diariamente às 21,30 h. Doms.: 20 h. Desc. diário p/estud. TEATRO TERESA RACHEL R. Siqueira Campos, 143 — Telefone 235-1113

IDÉIA NOVA

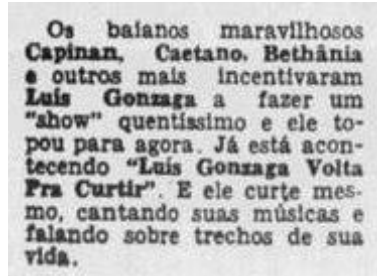
O JORNAL

Rio de Janeiro — terça-feira, 14 de março de 1972

Os banhos maravilhosos Capinam, Caetano, Bethânia e outros mais incentivaram Luiz Gonzaga a fazer um "show" quantíssimo e ele topou para agora. Já está acontecendo "Luiz Gonzaga Volta Pra Curtir". E ele curte mesmo, cantando suas músicas e falando sobre trechos de sua vida.

Luiz Gonzaga foi “apadrinhado” e incentivado por um grupo de baianos como Caetano Veloso, Capinan e Maria Bethânia.

Figura 8 - Luiz Gonzaga - Volta pra Curtir ¹



Segundo Falcão (2018), em seu blog “Discos Essenciais”, o show da noite de 24 de março de 1972 foi gravado na íntegra em fitas, porém ficaram guardadas por quase 30 anos. Esse registro somente foi lançado em 2001, doze anos após a morte de Gonzaga, em um CD intitulado *Luiz Gonzaga Ao Vivo – Volta Pra Curtir*.

Essa foi a primeira vez em toda a sua carreira em que Luiz Gonzaga utilizou uma guitarra elétrica em seu conjunto. Apesar de o disco não ter sido lançado no período essa temporada de shows foi muito impactante na época, e a partir dela notamos uma mudança significativa nos rumos das produções fonográficas seguintes, tanto de Luiz Gonzaga, como de outros artistas do forró. Importante termos claro que Gonzaga não foi o primeiro a colocar o instrumento em discos de forró, pois veremos adiante outros artistas fazendo isso antes dele, embora seja apropriado reconhecer em suas realizações um grande impulso ao que veio depois.

Marcos Maia aponta a importância desse espetáculo para o processo de inclusão da guitarra no gênero.

Nesse fonograma ouvimos a presença da guitarra elétrica, pela primeira vez inserida no conjunto musical de Luiz Gonzaga, executando ritmos nordestinos incluindo o baião, transformado em gênero de música popular urbana, gravado e lançado na fonografia brasileira em 1946 (MAIA, 2020, p.18).

¹ Disponível em: <http://caetanoendetalle.blogspot.com/2018/11/1972-luiz-gonzaga.html>

Destacamos a interpretação e execução do guitarrista Renato Piau. A guitarra está bem à frente na mixagem, com execuções de levadas rítmicas muito interessantes, frases criativas e improvisos com escalas pentatônicas blues, principalmente nas partes onde Luiz Gonzaga contava histórias e causos.

A década de 1970 marcou significativamente o forró fonográfico com grandes mudanças em vários aspectos como nas instrumentações, concepções de arranjos, estratégias de marketing, temáticas das letras. Podemos afirmar que foi a década mais importante no desenvolvimento e inserção da guitarra no gênero, com uma infinidade de produções com o instrumento em discos que se tornaram referências desse período.

A partir dessa década a guitarra no forró passa a ter um papel de protagonismo no processo de modernização do gênero, apresentando variadas características aqui estudadas. Muitos guitarristas desenvolveram essa linguagem e a registraram em gravações nesse período: destacamos os músicos Zé Menezes, Heraldo do Monte, Valdir Rodrigues, Toninho Horta, Renato Piau, Geraldo Vespar, Helinho (Hélio Delmiro), entre outros.

Como dito anteriormente, a metodologia para a análise dessa pesquisa foi baseada no método de análise em música popular de Philip Tagg, utilizando como base a sua lista de parâmetros de expressão musical, como: aspectos temporais, melódicos, orquestração, tonalidade e textura, dinâmica, aspectos acústicos, eletromusicais e mecânicos.

A Teoria de Tagg é muito maior e mais abrangente do que isso, mesmo porque seu modelo de análise se volta a uma questão muito mais complexa, que é apontar todos os significados da peça que está sendo analisada. Nesta pesquisa buscamos apenas descrever os processos de uso e o desenvolvimento da guitarra elétrica dentro do forró fonográfico.

Esses parâmetros citados acima foram levados em consideração em todas as músicas aqui analisadas, sendo direcionados para três subgrupos: Configuração Rítmica, Plano Harmônico e Sonoridades. Entendemos que dessa forma conseguimos cobrir todas as questões de interesse, procurando ainda deixar o texto uniforme.

Configuração Rítmica: subentende as informações referentes aos aspectos

temporais como figuras rítmicas, levadas, pausas, acentuações, conduções.

Plano Harmônico: referente aos aspectos melódicos, de orquestração, tonalidade e textura. Compreende as questões de harmonia, melodias, registros, alturas, bem como suas conexões e construções.

Sonoridades: são os aspectos de dinâmica, acústicos, eletro-musicais e mecânicos. Relacionados ao timbre, frequências, efeitos, técnicas de gravação, recursos de estúdio, mixagem, “panorama”, masterização, ambientação, formas de ataque com palhetas ou com os dedos, posição dos captadores, etc.

Em cada um desses grupos serão feitas, sempre que possível, conexões com outras produções contemporâneas, que são comparações dos elementos encontrados com outros gêneros do Brasil e do mundo, movimentos e tendências fonográficas do período em questão.

A fim de que possam ser melhor percebidas essas características serão discutidas inicialmente a partir de uma amostragem mais ampla, mas ao longo de toda a década verificaremos cada um desses aspectos.

Configuração Rítmica

Notavelmente o forró é um guarda-chuva cultural que abriga diversos ritmos como o baião, xaxado, xote, arrasta-pé, coco. Todos esses gêneros têm a percussão como forte alicerce, sendo o discurso rítmico uma identidade fundamental.

Uma das principais características da guitarra nos registros fonográficos de forró desse período são as levadas rítmicas, que talvez seja a função mais importante do instrumento nesse gênero. Esse tipo de acompanhamento foi encontrado com muita frequência nas gravações analisadas nesse trabalho.

A guitarra geralmente executa essas levadas em regiões mais médio agudas, isso pode acontecer para evitar “embolar” as frequências graves que já estão sendo utilizadas no baixo elétrico por exemplo. Também notamos uma predominância de

acordes quebrados na guitarra, que são fragmentos dos acordes tocados geralmente nas 3 ou 4 primeiras cordas mais agudas do instrumento.

No disco *As Cangaceiras* (AS CANGACEIRAS, 1970), na faixa 04, *Assum Preto* (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira) podemos observar esse tipo de performance.

Quando falamos de levadas na guitarra os acentos e articulações são tão importantes quanto as divisões rítmicas, as notas abafadas, *staccatos*, *legatos*, que dão o sentido do discurso.

Figura 9 - Levada rítmica em *Assum Preto* ¹

0:01 - BPM: 114

1

Guitarra elétrica I

The musical notation shows a guitar introduction in 4/4 time. It starts with a '1' above the first measure. The first two measures are grouped under an 'Intro' box. The chord symbols are Dm, Am, and E7. The notes are primarily quarter notes with accents (^) and some staccato markings.

Fonte: Elaborado pelo autor

Na música *Hora do Adeus* (Luiz Queiroga / Onildo Ameida), sétima faixa do disco *Volta pra Curtir* (GONZAGA, 1972), em ritmo de xaxado, notamos também a guitarra fazendo a função de acompanhamento rítmico.

Uma característica importante citada acima e que dá sentido à levada utilizada nessa música são os acordes quebrados. Nesse exemplo, no compasso 2 e 4, no acorde de Lá maior o guitarrista Renato Piau varia a nota da ponta entre as notas Lá, Si e Dó#.

Esse tipo de variação além de contribuir para o suingue da levada, também traz uma sonoridade melódica no acompanhamento.

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1YrXqsu7TvxBKkS_D49RYJG2LAb8RNdS6/view?usp=share_link

Figura 10 - Levada rítmica na Hora do Adeus¹

0:02 - BPM: 95

Hora do Adeus

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Nessa faixa observamos que o guitarrista Renato Piau não segue um padrão definido, tocando de forma mais livre, variando em cada parte da música. É possível que essas levadas ainda estavam sendo desenvolvidas, não tinham muitas referências da guitarra no gênero nesse momento.

É Tempo de Voltar, quarta faixa do disco *Só pra Machucar* (MARINÊS, 1973), observamos a mesma função de acompanhamento rítmico. Não se tem a informação do guitarrista que gravou na ficha técnica.

Diferentemente da anterior nessa música observamos um padrão mais definido no acompanhamento. O músico executa uma levada com divisões e acentos muito bem definidos e repetidos, como em um *loop*² de um *groove*³ em ciclo de um compasso, com destaque para a antecipação de cada acorde do compasso seguinte na colcheia do tempo 2.

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1Gi8ideEwuJOzcMccgQPtcioWNTI3Ujf1/view?usp=share_link

² Em música essa palavra significa uma repetição por várias vezes de um mesmo fragmento musical.

³ A palavra groove provém da expressão "In the groove", que surgiu na década de 1930, em pleno auge do Swing. As primeiras aparições do termo surgiram e foram gravadas por Wingy Manone, em 1936 (In the groove), e por Chick Webb, de 1939, em In The Groove, At The Groove. A palavra tem como significado na música o encaixe entre os ritmos de uma música, ou a sensação de algo que desperte a vontade de dançar;

Figura 11 - Levada rítmica na É Tempo de Voltar ¹

0:12 - BPM:97

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Esse tipo de levada rítmica, como em outros tipos de condução utilizados em diversas expressões da música afrodescendente nas Américas, repetindo em *loops*, vinha sendo bastante utilizado no *funk* e outros gêneros da *black music* em meados da década de 1960, como encontrado na música (Shake, Shake, Shake) Shake Your Booty do grupo KC & The Sunshine Band, lançada em 1976.

Neste exemplo já temos esse *loop* da levada apresentando um ciclo de dois compassos. No primeiro compasso desse ciclo a guitarra faz a mesma divisão encontrada na levada da música É Tempo de Voltar, como visto há pouco, e no segundo compasso alterna com subdivisões da semicolcheia.

Figura 12 - Levada rítmica na (Shake, Shake, Shake) Shake Your Booty ²

0:11 - BPM:113

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1yd6kSd6HXBjAd0QHZ-J5D38zLQ1m1ffj/view?usp=share_link

² Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1Dmj7DLPW0LKjDm2Avjoj8u6Rd5Kvsz17/view?usp=share_link

Encontramos um outro exemplo da guitarra fazendo a função de acompanhamento rítmico na música Coxixuxá (Corró), faixa que abre o disco Forró Diferente (ASSISÃO, 1976). Não se tem a informação do guitarrista que gravou.

Nesse disco observamos elementos musicais pouco usuais, como o próprio título do álbum sugere, “Forró Diferente”. Podemos citar as levadas e *fills* de bateria, guitarras com timbres peculiares e linhas de saxofone.

Observamos aqui a guitarra desempenhando aquela que parece ser a principal função do instrumento no gênero, tocar as levadas rítmicas. Na grande maioria das músicas as linhas de guitarra são com esse tipo de acompanhamento, com poucas frases melódicas e muito ritmo e suingue.

Essa levada é muito encontrada principalmente no ritmo forró, com uma pausa ou nota fantasma na primeira semicolcheia de cada tempo e tocando as subdivisões de semicolcheias seguintes.

Interessante notar que os acentos são nas subdivisões 2 e 3, fazendo a guitarra soar muito próximo da levada que o triângulo executa na música, coincidindo com as notas abertas, onde ocorrem naturalmente os acentos do instrumento.

Figura 13 - Levada na música Coxixuxá ¹

0:20 - BPM: 97

17 Am E7

Guitarra elétrica

Trgl.

21 Am

Guitarra elétrica

Trgl.

Fonte: Elaborado pelo autor

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1pWH4oRHZ7GpJJTEORnEpYeJXw94oMhDn/view?usp=share_link

Encontramos essa mesma divisão rítmica e acentuação na música O Batedor (Bastinho Calixto / Albuquerque / João da Comdil), primeira faixa do disco Bastinho Calixto (CALIXTO, 1976).

Essa levada de forró em especial parece, já em meados dos anos 70, ter se firmado como uma das mais frequentes nas gravações de guitarra no gênero.

Nesse exemplo é feita uma pausa na primeira semicolcheia de cada tempo, em vez de uma nota fantasma como no trecho da análise anterior.

O disco não possui a ficha técnica de qual guitarrista gravou, mas interessante notar que essa levada é executada praticamente na música toda nesse mesmo formato.

Figura 14 - Levada na música O Batedor¹

0:01 - BPM: 99

Guitarra elétrica

The image shows a musical score for guitar in E major (one sharp). It consists of a single staff with a treble clef. The tempo is marked as 0:01 - BPM: 99. The score starts with a first-measure rest (marked '1') followed by a series of chords: E, B7, and E. Each chord is played with a rhythmic pattern of eighth notes, with accents (>) over the notes. There are rests between the chords, and the pattern repeats throughout the staff.

Fonte: Elaborado pelo autor

O xote é um dos ritmos mais gravados nos discos do gênero musical forró. Aqui nesse exemplo da música Maria Medrosa (Assisã), faixa 8 do disco Forró pra Juventude (OS 3 DO NORDESTE, 1976), observamos uma levada de xote que demonstra a principal acentuação do ritmo na guitarra, o contratempo.

Aqui notamos um direcionamento, talvez incentivado pela gravadora, para atingir um público mais jovem. De volta ao instrumento, aqui a guitarra toca sempre nos contratempos de colcheia de cada tempo, acentuando com bastante intensidade cada nota.

No quarto compasso, no segundo tempo, há uma nota em semicolcheia antecipando essa nota do contratempo, mantendo o acento no mesmo lugar e gerando um efeito rítmico interessante. Essa variação é muito comum não só em partes dessa música como em outras analisadas nesse trabalho.

¹

Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1ba7cboosIZTlvk7FTIrsj3RVkzKWWIt/view?usp=share_link

Figura 15 - Levada na música Maria Medrosa¹

0:01 - BPM: 77

Guitarra elétrica

1

Fonte: Elaborado pelo autor

Essa mesma levada é encontrada no gênero surgido na Jamaica nos anos 60, o reggae, como podemos observar na música *Three Little Birds*², gravada por Bob Marley & The Wailers e lançada em 1977.

Aqui nesse exemplo abaixo vemos dois tipos de variações de levadas de xote na guitarra frequentemente encontradas. No compasso 1 a mesma ideia já citada acima com a subdivisão da colcheia em duas semicolcheias, antecipando uma nota.

No compasso 2 temos uma outra variação de levada de xote na guitarra também chamado de *xote-reggae*, por ter uma divisão rítmica frequentemente utilizada também no reggae. Nos compassos 3 e 4 seria essa mesma levada de *xote-reggae*, só que com a divisão em sextina, o que aproxima mais ainda do ritmo jamaicano.

As escolhas dessas levadas podem ser influenciadas pelo andamento da música, ou pelas divisões rítmicas das melodias.

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1CqFEW5RTozd7_4nxz0oIHym_bIFaY5E/view?usp=share_link

² Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1gBISqxYSK-SkSJNBqhNcbEF7NYhJwYB1/view?usp=share_link

Figura 16 - Variações de levada no ritmo xote

The image displays two musical staves for electric guitar. The first staff, labeled '1', shows a sequence of chords and rhythmic patterns with accents (>) and accents (^). The second staff, labeled '3', shows a similar sequence but with a '6' under a group of notes, indicating a sixteenth note grouping. Both variations are in the key of Am and use a treble clef.

Fonte: Elaborado pelo autor

Encontramos essa mesma levada do compasso 3 e 4 executada na guitarra na música *Get Up Stand Up*¹, gravada por Bob Marley e The Wailers e lançada em 1973.

No disco *Domingo Menino Dominginhos* (DOMINGUINHOS, 1976), encontramos sonoridades rítmicas pouco utilizadas até o momento no forró. Uma delas são as levadas de bateria e baixo muito influenciadas pela *black music*², com a caixa nos tempos 2 e 4 do compasso e linhas de baixo muito elaboradas e suingadas.

Nos 0:45 da música, que coincide com a parte B, conseguimos perceber o uso da caixa acentuada no 2 e 4 com muita clareza.³

Em seu disco seguinte *Oi, Lá Vou Eu* (DOMINGUINHOS, 1977) observamos essa mesma característica nos *grooves* de baixo e bateria, como na faixa 10 *Arrebol* (Dominginhos / Anastácia).⁴

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/15j7sJi-RxKJ9UWS515AvS6RbdGug6fiv/view?usp=share_link

² Gênero musical surgido nos Estados Unidos na década de 40 e que engloba diversos movimentos como o *soul*, *blues*, *jazz*, *rhythm 'n' blues*, que emergiram ou foram influenciados pela cultura de descendentes africanos. Música urbana ou do "gueto".

³ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1UYVrpKRnhQRqofkjVPkekUQnAwXdMWwl/view?usp=share_link

⁴ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/13cewLs9Yn3tCRcPc2O-0EQ78Kna4hL2K/view?usp=share_link

Encontramos essas mesmas sonoridades em diversos discos de funk dessa década, como na música Brick House da banda The Commodores, lançada no álbum Brick House de 1977.¹

Esse tipo de direcionamento na obra artística de José Domingos de Moraes (1941, Garanhuns – PE, 2013, São Paulo, SP), mais conhecido como Dominginhos, de flertar com um horizonte musical mais amplo, abriu muitos caminhos pra linhas de guitarra com maior riqueza rítmica, harmônica e melódica.

Na música Quando Chega o Verão (Abel Silva), interpretada por Dominginhos em seu disco Quem me Levará Sou Eu (DOMINGUINHOS, 1981), com a participação de Gonzaga, o Rei do Baião deixa uma fala emblemática e que traduz a importância de Dominginhos no processo de modernização do forró.

“Você “aba” do “oio” que seu compromisso com o Nordeste é muito sério, você urbanizou o forró e daqui pra frente tem que ser tudo mais mió.” (GONZAGA, 1980).

Na música Menina do Parque (Assisão), nona faixa do disco Pode Cochilar (OS 3 DO NORDESTE, 1977), em ritmo de forró, o guitarrista executa uma levada rítmica também utilizada com frequência no gênero.

Esse acompanhamento rítmico possui um acento no contratempo do tempo 2 e ao longo dele são tocadas notas fantasmas, que nem sempre seguem o mesmo padrão, com algumas variações.

Essa mesma levada é utilizada também na faixa 03 Pode cochilar (José Gomes – Joás).

Figura 17 - Levada na música Menina do Parque²

0:01 - BPM: 107

Guitarra elétrica

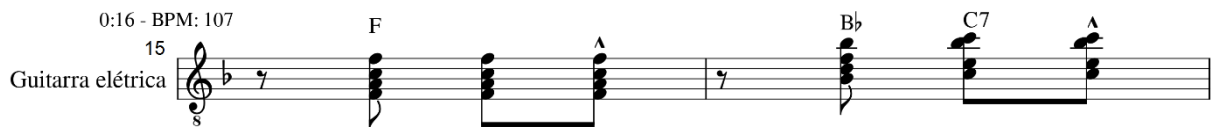
Fonte: Elaborado pelo autor

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1K-SIXMMJf0wFdhCpB31w4r2DMwKP9EtX/view?usp=share_link

² Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1iGOe1TwpTN5EG3mXqHgOxiVI2N0aldFd/view?usp=share_link

Uma levada semelhante, principalmente a célula do primeiro compasso, é feita na música Amor que lá deixei (Genário), sétima faixa do disco Forró Moderno (GENÁRIO, 1978).

Figura 18 - Levada na música Amor que Lá Deixei¹



Fonte: Elaborado pelo autor

Interessante notar que encontramos também a mesma configuração rítmica com uma pequena variação na música Botão Variado (Assisão) no disco Botão Variado (ABDIAS, 1975), na faixa de abertura que dá nome ao álbum, só que nesse exemplo tocado pelo cavaco. Podemos ouvir com bastante nitidez a similaridade principalmente a partir do momento 0:14s da música.²

Aqui levantamos a hipótese de que o cavaco está presente no gênero forró muito antes da guitarra, que foi introduzida posteriormente, é possível que o segundo tenha adaptado algumas levadas do primeiro em suas performances.

Observamos nos exemplos e referências já citados que as levadas de guitarra no forró muitas vezes fazem células rítmicas similares ao triângulo, ou até do cavaco como citado acima. Nesse próximo exemplo na música Forró do Mexe Mexe (Santos Silva), sexta faixa do disco Forró do Mexe Mexe (TRIO MOSSORÓ, 1977), encontramos uma similaridade com a levada de zabumba.

Segundo Gaspar, 2010, o zabumba também conhecido como bumbo, ou bombo, “é um instrumento de percussão em formato cilíndrico”, que possui membrana ou pele dos dois lados, tocado na forma vertical ou inclinado, e apoiado geralmente com uma alça ou correia no ombro do músico.

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1SW4W5zbxoJN0VML_H8OwFk8QUAnIK7CK/view?usp=share_link

² Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1xp4DyiA7nBIViZ8XDRzP9XuWRW6k3pFY/view?usp=share_link

A parte de cima é tocada com a maçaneta, também conhecida como baqueta ou marreta e a inferior com uma vareta chamada de resposta ou bacalhau.

Nessa transcrição abaixo a nota mais grave representa a baqueta e a mais aguda o bacalhau. O zabumbeiro Scurinho, demonstra nesse vídeo de 2008, no 1:45 que essa é uma das levadas de forró tocados no zabumba.¹

A guitarra faz uma célula rítmica no tempo 1 dos compassos 10, 12, 13, 14 e 15 do trecho abaixo que é exatamente a parte superior do zabumba. No tempo 2 dos compassos é tocada a nota que coincide com o bacalhau, que é a parte inferior do instrumento.

Aqui notamos a guitarra fazendo a levada muito próxima do zabumba, mas isso não é uma regra, como observamos nos exemplos analisados anteriormente.

Figura 19 - Levada de guitarra e zabumba na música Forró do Mexe Mexe ²

0:10 - BPM: 105

Guitarra elétrica

Zabumba

Guitarra elétrica

Zabumba

Fonte: Elaborado pelo autor

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1O8egNfyGknoltGU-fR4b8Z3Z3w6fTBp3/view?usp=share_link

https://drive.google.com/file/d/1O8egNfyGknoltGU-fR4b8Z3Z3w6fTBp3/view?usp=share_link

² Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1-5jiTRAunTGjM8J-pcvWFbO9o5y_IFmQ/view?usp=share_link

https://drive.google.com/file/d/1-5jiTRAunTGjM8J-pcvWFbO9o5y_IFmQ/view?usp=share_link

No ano de 1978 Assisção lança o disco *Em Ondas Quentes* pela gravadora Musicolor. A terceira faixa, *Rock Nordestino* (Assisção) possui traços característicos do samba-rock.

O samba rock veio a configurar um segmento fonográfico nos anos de 1960, embora o termo seja encontrado se referindo ao gênero musical da faixa “Baccarat” do disco *Aqui Está o Bola Sete* de 1957, do guitarrista Bola Sete. Segundo Rodrigues (2006) esse gênero ficou bastante popular nos bailes *black* na periferia da cidade de São Paulo, inclusive como uma dança de salão.

Nessa música *Rock Nordestino* o guitarrista faz uma levada com muito suingue, com variadas características e células rítmicas encontradas no samba rock.

Interessante notar, como já falado anteriormente, são as acentuações que dão o sentido e a fluência rítmica da levada.

Figura 20 - Levada em *Rock Nordestino* ¹

0:16 - BPM: 109

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Numa gravação da música *Palomares* para a TV Cultura em 1971, pelo Trio Mocotó – um dos mais populares do samba rock, o guitarrista Olmir Stocker executa uma levada com algumas células parecidas com a da *Rock Nordestino*.

¹

Link para audição:
https://drive.google.com/file/d/1xwMzg_QWPHkekk_Sjpbvhkc-1AhXMyIj/view?usp=share_link

https://drive.google.com/file/d/1xwMzg_QWPHkekk_Sjpbvhkc-1AhXMyIj/view?usp=share_link

Figura 21 - Levada em Palomares ¹

0:15 - BPM: 90

Guitarra elétrica

6

E79

Eb79

E79

Eb79

Fonte: Elaborado pelo autor

Assisção ao longo de sua obra sempre trouxe novas sonoridades às suas músicas. No disco Sabor de Forró (ASSISÃO, 1979), mais especificamente na música 5, Xaxado em São Francisco (Assisção), a guitarra faz na introdução uma levada que é encontrada com frequência no samba rock e no funk norte-americano.²

A relação das levadas rítmicas da guitarra no forró com os instrumentos de percussão também é muito importante conforme já apontado em outras partes desse texto.

Na música Moreno dos Meus Sonhos (Anastácia) gravada no disco A Fulô do Forró (ANASTÁCIA, 1981), um arrasta-pé, observamos que a guitarra gravada por Mário executa exatamente a levada de triângulo característica desse ritmo.

A parte principal dessa levada é a nota aberta que o triângulo faz no tempo, o que difere dos outros ritmos do forró como o xote, baião e forró, que a nota aberta está em outro lugar do tempo.

1

Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1-EVfguYk1NyvUxodTtWO-a3dNKkaS_Xa/view?usp=share_link

2

Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1AtZK-sRPkqxPHjSuSgW_xycPjIFmNLOe/view?usp=share_link

Figura 22 - Levada em Moreno dos Meus Sonhos¹

0:29 - BPM:138

Guitarra elétrica

Trgl.

The musical notation consists of two staves. The top staff is for 'Guitarra elétrica' (Electric Guitar) in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. It starts at measure 34. The notes are organized into four measures, each containing a pair of chords. The chords are: F (first measure), A (second measure), C (third measure), and F (fourth measure). Above each pair of chords is a triangle symbol with a letter (F, A, C, F) indicating the chord. The bottom staff is for 'Trgl.' (Trill) in a bass clef. It shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating trills. The pattern is consistent across the four measures.

Fonte: Elaborado pelo autor

Parece haver convergência entre pesquisadores a respeito do termo forró se referir tanto a uma festa quanto a um conjunto de ritmos nordestinos como o xote, baião, xaxado, arrasta-pé, coco, frevo, porém é pouco difundido que o forró seja um ritmo que faça parte desse universo.

A título de registro dessa particularidade encontramos na contracapa desse álbum da cantora e compositora Anastácia o que era uma prática comum nos discos até por volta de 1964, de se fazer menção ao ritmo de cada faixa.

Podemos observar o ritmo forró nas faixas 1 do lado A e na 1 e 3 do lado B. Nas outras faixas são descritos outros ritmos como o baião, xote, arrasta-pé e até martelo.

¹

Figura 23 - Ritmos do Forró – Disco Anastácia - A Fulô do Forró



Fonte: Forró em Vinil

Encontramos também essa anotação do ritmo forró no disco Gibão de Couro (GONZAGA,1958). O ritmo é descrito na música Forró no Escuro (Luiz Gonzaga), segunda faixa do lado 2.

Figura 24 - Ritmos do Forró – Disco Gibão de Couro – Luiz Gonzaga



Fonte: Forró em Vinil

Na música Meus Velhos (Camarão), oitava faixa do disco Ao Molho de Forró (CAMARÃO, 1984), em ritmo de arrasta-pé, a guitarra faz uma levada rítmica que gera mais um efeito sonoro, um timbre (inclusive com o uso do efeito de *phaser*), do que propriamente realiza um acompanhamento, com regularidade rítmica e seguindo a harmonia. O guitarrista, que não é citado na ficha técnica, executa o acorde de Ré menor (Dm), como se fosse uma resposta à sanfona.

Essa é uma forma de tocar uma levada rítmica como se fosse um instrumento de percussão, como um agogô ou bloco. A rítmica utilizada é uma célula desmembrada da levada do triângulo, já analisada acima.

Figura 25 - Levada em Meus Velhos¹

0:01 - BPM:143

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1QBRsorTS9e1IHSmN99xGXPPpJSPjej6UG/view?usp=share_link

Plano Harmônico

A performance da guitarra no gênero forró desempenha diversos tipos de funções na música. Além da já citada anteriormente de acompanhamento rítmico-harmônico, que é uma das mais utilizadas, podemos citar outras.

Apesar da execução de melodias não ser o papel principal da guitarra, no forró, essa participação nos arranjos como solista seja nas dobras das introduções, frases, contracantos ou blocos de acordes quebrados com melodias nas pontas são recursos também muito utilizados no gênero.

Na música Forró Pop (Camarão), faixa 11 do disco *Ao Vivo* (CAMARÃO, 1973) a guitarra faz na introdução uma linha respondendo cada trecho da melodia da sanfona.

São três partes do mesmo motivo melódico que a sanfona faz em intervalos de terça e vai subindo o mesmo motivo também em intervalos de terças dentro da escala de Sol mixolídio. Essa escala é muito utilizada na música nordestina e é formada pelos intervalos F, 2M, 3M, 4J, 5J, 6M, 7m e 8J.

Figura 26 – Escala Mixolídia, exemplo em Dó maior.



Fonte: Elaborado pelo autor

Na primeira vez a guitarra faz uma terceira voz partindo na nota Si, no acorde de G7 do segundo compasso, porém, nas outras duas vezes o instrumento dobra a primeira voz da sanfona, nos compassos 13 e 15.

O trecho todo analisado é feito com distorção, com bastante peso, sendo que esse tipo de performance de guitarra não era nada comum no forró da época.

Figura 27 - Introdução - Forró Pop ¹

0:08 - BPM: 122

10

Guitarra elétrica

Acordeon

G7 Dm F

Fonte: Elaborado pelo autor

“Ó minha gente corre venha ver
 O forró está mudado aqui no sertão
 Já tem guitarra, baixo e distorção
 Atabaque, bateria, fole e violão”
 (CAMARÃO, 1973)

Nesse mesmo ano de 1973, no disco Luiz Gonzaga (GONZAGA, 1973), temos a ideia de um *riff*² na introdução da música Baião de São Sebastião (Humberto Teixeira), uma diferença é que nesse exemplo a guitarra não usa distorção.

Esse trecho não tem harmonia, a guitarra tocada por Geraldo Vespar, dobra a sanfona 1 oitava abaixo e o baixo também executa o mesmo sem as terças, apenas a voz mais grave.

Nos compassos 5 ao 8 a guitarra e a sanfona fazem o *riff* em terças, esse tipo de intervalo é muito utilizado no gênero.

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1WqIDMCUxjDF9U0rTSqgzf8EDi1GSSo/view?usp=share_link

² Riff é um termo muito utilizado no universo da guitarra principalmente no gênero rock, simbolizando uma parte principal, geralmente na introdução e que caracterizam uma música. Pode ser feito com melodia, acordes, ou os dois.

Figura 28 - Introdução - Forró Pop ¹

0:01 - BPM: 112

1

Guitarra elétrica

Acordeon

5

Guitarra elétrica

Acordeon

Fonte: Elaborado pelo autor

Essa música está em Ré mixolídio, um dos modos gregos muito utilizados no forró, baião, etc.

Na música Recordação (Reinaldo Costa), décima faixa do álbum Só pra Machucar (MARINÊS, 1973), em ritmo de baião, observamos o guitarrista (que não é citado na ficha técnica) fazendo uma função de pergunta e resposta. Esse tipo de performance era muito comum com a utilização de duas sanfonas, a sanfona 1 fazendo a primeira voz e a sanfona 2 respondendo com frases nos espaços de repouso da outra. No entanto, nesse exemplo aqui apontado notamos que a guitarra assume esse papel da sanfona 2, alçando o instrumento a uma condição de protagonismo na produção do arranjo dessa faixa.

A sanfona toca as melodias em arpejos e a guitarra responde sempre no compasso seguinte, onde a sanfona repousa, fazendo um diálogo muito interessante.

Os arpejos tanto da sanfona como da guitarra são combinações de tétrades maiores com sétima formada pelos intervalos F- 3^aM - 5^aJ - 7^am somados a extensão 9^aM nos compassos dos acordes D7 e E7.

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1FPdteJ7BIPXCSc5pMU6ss7KoXtA-YO0S/view?usp=share_link

Figura 29 - Introdução - Recordação ¹

0:01 - BPM: 97

1

Guitarra elétrica

Acordeon

5

Guitarra elétrica

Acordeon

Fonte: Elaborado pelo autor

Esse tipo de harmonia com acordes maiores com sétima menor I7 – IV7 – V7 é utilizado com bastante frequência na música nordestina como no baião, repentes, coco, e também no gênero norte-americano *blues*.²

Na música *Why I Sing The Blues* do guitarrista B.B. King lançada em 1969 podemos observar esses mesmos tipos de acordes em uma forma clássica de blues. Aqui nesse exemplo de blues acima a cadência é I7 – IV7 - I7 - V7 – IV7 – I7 – V7, mas a semelhança é somente com o uso de acordes com a tipologia de dominante, não tendo nada a ver com o paradigma de 12 compassos que caracteriza essa música.

¹

Link https://drive.google.com/file/d/1dhFo081zZafPbjaFMilr7dET1xq9CYfb/view?usp=share_link para audição:

² O gênero começou a ganhar contorno nos Estados Unidos, no tempo em que os escravos negros da região sul faziam canções de trabalho nas plantações de algodão e outras músicas relacionadas a sua fé religiosa (*spirituals*).

Figura 30 - Harmonia - Why I Sing The Blues ¹

0:26 - BPM: 114

1 C7 F7

Guitarra elétrica

7 C7 G7 F7 C7 C7 G7

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

A função de solista pode ser encontrada na música O Mundo Começou Pior (Cecéu) do disco Mulher com M Só (OS 3 DO NORDESTE, 1975).

Nessa que é a segunda faixa do álbum, em ritmo de xote, o guitarrista faz uma dobra da melodia da sanfona em intervalo de terça acima. Interessante notar que a linha da guitarra não toca sempre terças da linha do acordeon, a exemplo do compasso 2 que na quarta nota forma um intervalo de quarta justa. Isso é devido ao fato de que a nota Si geraria uma 7ª Maior na relação com o acorde da harmonia que é um C, o que soa fora do contexto harmônico comumente utilizado no gênero forró. O mesmo já não ocorre no próximo acorde, de D7, quando a guitarra segue o intervalo obedecendo às terças consecutivas, tocando a nota Dó – que é a 7ª menor do acorde, por esta sim estar perfeitamente encaixada no contexto harmônico do gênero.

Notamos que o acorde X7 é muito mais encontrado no forró, diferentemente do acorde X7M, que é pouco utilizado. No primeiro tempo do compasso 3 a sanfona inverte a voz com a guitarra, passando a tocar a voz mais aguda, e no compasso 6 a sanfona faz duas vozes em terça.

1

Figura 31 - Harmonia - O Mundo Começou Pior ¹

0:00 - BPM: 74

1

Guitarra elétrica

Acordeon

Fonte: Elaborado pelo autor

O disco Domingo Menino Dominginhos (DOMINGUINHOS, 1976) é um importante registro do gênero forró, que inovou com diversas concepções e estéticas sonoras não só nas linhas de guitarra gravadas por Toninho Horta, como em todos os instrumentos e arranjos.

Na faixa 1 do lado B, Tenho Sede (Anastácia / Dominginhos) observamos a parte A da música no tom de Fá maior e a parte B, analisada aqui fazendo um caminho harmônico de empréstimo modal (Fm), indo para o IVm, cadenciando em Bbm - Eb7 (cadência plagal dórica) repetindo 5 vezes, essa que é um tipo de progressão muito comum na música popular brasileira, em especial na nordestina.

A linha de guitarra não toca acordes nessa parte, fazendo pequenas frases com 3 notas da pentatônica de Bbm7 e utilizando a técnica de slide caminhando para a nota Fá. Esse tipo de sonoridade remete ao blues.

Nos compassos 46 e 47 há a progressão IIIm7 (Gm7) V7 (C7), só que agora preparando para voltar ao tom da música em Fá. Interessante notar o caminho que a nota da melodia da guitarra, Fá no Gm7, caminhando para o Mi no acorde de C7 e depois um cromatismo nas notas de ponta Mib e Ré (as respectivas décimas terceiras) nos acordes de Gb7¹³ e F7¹³. O acorde Gb7¹³ faz a função de sub V7 do dominante do F7, que seria o C7, resolvendo cromaticamente descendente.

Na quinta ocorrência da referida cadência dórica Toninho Horta repete o mesmo fragmento melódico que termina com a nota Fá, comum aos acordes de Bbm,

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1uL8j0rfDST48ftGv_m3eXALMXzOX9D-/view?usp=share_link

Eb79 e Gm7, valendo-se do Fá como nota comum suavizando o retorno para Fá maior, que ocorre no acorde de Gm7.

Esse tipo de harmonia traz uma sofisticação e conceitos modernos de harmonia para o forró, o que não era muito comum até esse momento, e podem ter vindos como reflexo da experiência de Dominginhos e Toninho Horta como instrumentistas, tendo ambos atuado em vários gêneros nos quais são frequentes esse tipo de encadeamento harmônico.

Segundo o jornalista Marcos Preto, o show Índia da Gal Costa referente ao seu disco homônimo, lançado em 1973, tinha direção de Gilberto Gil e na banda da cantora estavam os músicos Dominginhos e Toninho Horta. Esse show era repleto de *grooves* de bateria e baixo, guitarras com harmonias bem trabalhadas (e em certos momentos até “psicodélicas”) e a sanfona bem livre pra harmonizar, fazer frases e improvisos. Esse show pode ter sido importante como influencia nessas novas sonoridades que Dominginhos colocou em seus próximos discos, se tornando uma grande referência no forró do período.¹

Figura 32 - Parte B - Tenho Sede ²

0:50 - BPM: 98

B

Guitarra elétrica 41

B♭m7 Eb79 B♭m7 Eb79 gliss B♭m7 Eb79 gliss B♭m7 gliss Eb79

Guitarra elétrica 45

B♭m7 Eb79 gliss Gm7 gliss C79 G♭713 F713

The figure displays two staves of musical notation for an electric guitar. The top staff, labeled 'Guitarra elétrica 41', shows a sequence of chords: B♭m7, Eb79, B♭m7, Eb79, followed by a glissando, B♭m7, Eb79, another glissando, B♭m7, a final glissando, and Eb79. The bottom staff, labeled 'Guitarra elétrica 45', shows chords: B♭m7, Eb79, a glissando, Gm7, another glissando, C79, G♭713, and F713. Both staves include rhythmic markings such as '8' and '3'.

Fonte: Elaborado pelo autor

1

Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1WOX8EYGnj57m-wcwEUE11ToliOu2R3b3/view?usp=share_link

2

Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1Fgy4o4pXb96BkMLbhvCjcau7Thqagfs1/view?usp=share_link

A terceira faixa do disco Em Ondas Quentes (ASSISÃO, 1978) intitulada Rock Nordestino (Assisção), além dos elementos rítmicos já analisados previamente, a guitarra executa linhas melódicas com linguagem de rock, o que dá uma fusão bem peculiar com o forró, como o próprio título da música sugere.

Nos primeiros 3 compassos o guitarrista executa a linha em oitavas, que dá um peso e reforço pra melodia. No compasso 33 acontece um fato interessante: é ligado o efeito de distorção – ou *overdrive* – no meio da execução, conseguimos notar que não teve corte na gravação, como em uma execução ao vivo, gravado no mesmo canal. Esta era uma característica da tecnologia disponível na época, uma limitação superada com a chegada das gravações multipistas. A partir de então, tanto em gravadores analógicos quanto em computadores, as linhas de guitarra com timbre limpo (*clean*), como os dos primeiros 3 compassos desse exemplo, são gravadas em um canal separado da distorção, dessa forma não é necessário acionar o efeito no meio da execução.

As frases melódicas tocadas dos compassos 33 ao 40 estão dentro da tonalidade de Fá maior e parece que o guitarrista tocou de forma bem espontânea, sem ter um arranjo já definido, e sem variação rítmica, utilizando apenas semínimas em sequência.

Figura 33 - Frases – Rock Nordestino¹

0:32 - BPM: 109

The musical notation shows two staves of guitar. The first staff, labeled 'Guitarra elétrica', starts at measure 30 and contains the following chords: Dm, C#dim7, Dm/C, Bm7b5, C7, drive Bb, Am7, Dm7, Gm7, C7. The second staff, also labeled 'Guitarra elétrica', starts at measure 36 and contains the following chords: F, F7, Bb, Am7, Dm7, Gm7, C7, F. The notation includes eighth notes and rests, with a final measure ending in a double bar line.

Fonte: Elaborado pelo autor

No disco Forró Moderno (GENÁRIO, 1978) pelo selo Uirapuru, que era um

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1xwMzg_QWPHkekk_Sjpbvhkc-1AhXMyIj/view?usp=share_link

produto da gravadora CBS, destacamos a sétima faixa, Amor que Lá Deixei (Genário).

Gravada pelo guitarrista Elinho (na ficha técnica está escrito assim, provável que seja Hélio Delmiro) a faixa traz na introdução uma linha melódica descendente na escala de Fá mixolídio, que contracena com a sanfona, repetindo a mesma frase quatro vezes. A partir do compasso 15, no final da introdução, o músico toca uma sequência de acordes com três notas.

Figura 34 – Intro - Amor que Lá Deixei¹

Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 19, onde entra a voz e inicia a parte A da música, temos uma harmonia muito característica do gênero, com aquelas tétrades maiores com sétima menor, implicando o modo mixolídio. Elinho toca nesse trecho acordes de três notas nas primeiras cordas do instrumento, com uma abertura que contém os seguintes intervalos do acorde Mib (7^am) – Sol (9^oM) – Do (5^aJ), não tocando a fundamental, e nem a terça, que já são tocados no baixo elétrico e na sanfona.

Esse tipo de abertura que pode ser analisado também como uma tríade de Cm na segunda inversão, sobreposta ao acorde F79, é bastante recorrente no instrumento, sendo encontrado em diversos gêneros fonográficos.

No compasso 22 temos uma progressão harmônica muito utilizada no forró e na música nordestina que é o II7 (G7), um acorde que quando vem depois de outro X7, no caso o F7, pode ser encontrado no modo mixolídio com 4^a aumentada. O F7

¹ Link para audição:
https://drive.google.com/file/d/1SW4W5zbxoJN0VML_H8OwFk8QUAnIK7CK/view?usp=share_link

nessa situação assume uma sonoridade desse modo, também muito comum nesse tipo de música. Encontramos essa nota na melodia da voz, essa 4ª aumentada bem característica no compasso 5, embora a 4ª justa ocorra dois compassos adiante.

Figura 35 - Parte A - Amor que Lá Deixei

0:21 - BPM: 106

18

Guitarra elétrica

Voz

23

Guitarra elétrica

Voz

The musical score consists of two systems. The first system (measures 18-22) features an electric guitar part with a steady eighth-note accompaniment and a vocal line. The guitar chords are F79 and G79. The second system (measures 23-27) continues the guitar accompaniment with chords F7, C7, and F79, while the vocal line concludes the phrase.

Fonte: Elaborado pelo autor

A música Fulô da Margem (Mirabeau / Capinan) é a décima faixa do disco Capim do Vale (ELBA RAMALHO, 1980), segundo álbum da sua carreira, um xote na tonalidade de Mi menor na primeira parte e que modula pra Mi maior no Refrão. O guitarrista que gravou foi Joca.

Na introdução há uma progressão harmônica muito interessante, na qual encontramos o conhecido meio de preparação chamado de $IIm7 - V7$ ($Am7 - D7$), sendo usado para endereçar a tônica relativa (o acorde de G em Mi menor), mas que não resolve, ocorrendo na verdade um novo $IIm7 - V7$ ($Gm7 - C7$), esse preparando o acorde de $F7M$ ($bII7M$). Logo depois, uma outra cadência $IIm7 - V7$ leva para a tônica $Em7$ ($Im7$), só que tendo o $V7$ substituído pelo sub $V7$ ($F79$). Em seguida, para repetir a introdução, que começa com o acorde de $Am7$, é utilizado outro acorde sub $V7$ ($Bb713$), preparando, portanto, o IVm .

A condução das vozes dos acordes feita pelo guitarrista aproveita as notas em comum na região escolhida do instrumento, sem muito saltos e utilizando algumas tensões como 9ª e 13ª. Esse é um tipo de acompanhamento mais harmônico e com

poucas levadas rítmicas, que valoriza mais os caminhos das vozes e as melodias que conectam os acordes, lembrando um *background* de um naipe de sopros.¹

Figura 36 - Intro – Fulô da Margem

0:00 - BPM: 72

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

No refrão dessa música como já citado acima há uma modulação para o tom homônimo, passando de Mi menor para Mi maior, que é um tipo de recurso harmônico muito utilizado na música brasileira, em gêneros como o choro, valsa, samba, bem como na música clássica.

Aqui nesse trecho novamente encontramos muitas cadências IIm7 – V7 como nos compassos 2, 5, 6, 9, 10 e 12 e a cadência IIm7 – subV7 no compasso 7. Observamos também que são colocados dois acordes por compasso na maior parte do tempo, o que dá bastante movimento para a harmonia e a linha do baixo.

Figura 37 - Refrão – Fulô da Margem

Refrão

1:15 - BPM: 72

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

1

Esse tipo de condução de vozes na guitarra, essas progressões harmônicas, cadências, não vinham sendo muito explorados no forró até esse momento, salvo em algumas exceções, como nos discos Domingo Menino Dominginhos (1976) e Oi Lá Vou Eu (1977), ambos de Dominginhos.

Em 1981 Anastácia lança o disco A Fulô do Forró (ANASTÁCIA, 1981) com 12 faixas, sendo 11 de sua autoria, gravadas pelo guitarrista Mário. Na sexta faixa do lado A, Lá no Forró Lascado (Anastácia – Liane) em ritmo de forró, temos mais um exemplo da guitarra dobrando a sanfona em terças, desempenhando uma função que geralmente era feita por uma segunda sanfona.

O tom da música está em Dó maior, mas em todas as frases da guitarra, a terceira nota é um Si bemol, que dá uma sonoridade de mixolídio no acorde de Dó e que prepara a próxima nota da melodia com um movimento cromático descendente para o Lá. Esse tipo de sonoridade em tons maiores que também incluem a 7ª menor, característico do mixolídio, mas sem necessariamente ser uma música modal, é muito comum no forró e na música nordestina.

A guitarra faz praticamente a mesma linha em intervalo de terça acima da sanfona. Em alguns trechos há pequenas diferenças rítmicas, como no compasso 5, em que a guitarra repousa na nota Sol e o acordeon continua na mesma rítmica do motivo anterior. Nos compassos 7 e 9 observamos a diferença nas divisões rítmicas, mas que são muito sutis, com o acordeon tocando mais subdivisões e a guitarra soando dentro delas.

Uma outra questão importante são as apoggiaturas tocadas na sanfona e dobradas pela guitarra, que é um recurso muito utilizado em ambos os instrumentos e encontrados com muita frequência no gênero.

Figura 38 - Introdução – Lá no Forró Lascado¹

0:00 - BPM: 110

1
Guitarra elétrica

Acordeon

5
Guitarra elétrica

Acordeon

Fonte: Elaborado pelo autor

Na parte A da música vemos um movimento de baixos descendentes que é muito utilizado no choro e também nos forrós instrumentais de sanfona. Esse tipo de baixo invertido é uma característica do instrumento.

Figura 39 - Parte A – Lá no Forró Lascado

0:18 - BPM: 110

18
Guitarra elétrica

24
Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

No ano seguinte Anastácia lança o disco Cheinho de Amor (ANASTÁCIA, 1982). O álbum tem direção de produção de Oswaldinho do Acordeon e as guitarras foram gravadas por Carlos Catuipe.

Na faixa de abertura, Canteiro da Saudade (Anastácia), em ritmo de arrasta-

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1uDWNJxIci5AL0UV4E97CmaLZzhteVHvz/view?usp=share_link

pé, a guitarra desempenha uma função interessante, só tocando nas introduções, o que não era muito comum. Geralmente o instrumento executa com mais frequência ao longo da canção os acompanhamentos com levadas rítmicas e harmonias.

Nesse caso a guitarra utiliza o efeito de distorção e só toca na introdução um apoio melódico que reforça o caminho descendente do baixo, enquanto a flauta e sanfona tocam a melodia principal. São executados alguns ligados ascendentes nas trocas entre as notas do motivo melódico e repetido o ciclo todo uma vez.

Figura 40 - Introdução – Canteiro da Saudade¹

0:01 - BPM: 141

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Jorge de Altinho (Olinda, 1952), importante compositor e intérprete, lança em 1982 seu álbum *Meu Cantar* (ALTINHO, 1982). É um disco com bastante destaque para as guitarras, que estão bem à frente na mixagem, e com muita participação nos arranjos. Moisés gravou as guitarras base e Carlos Cesar guitarra baiana.

A quarta faixa do Lado B, *Confidências* (Jorge de Altinho / Petrúcio Amorim) tem uma característica importante, não foi gravado sanfona e a guitarra baiana faz a melodia da introdução.

A guitarra toca essa melodia abrindo em intervalos de terças dentro da escala maior de Si bemol, que é a tonalidade da música. A exceção é o primeiro acorde de cada ciclo nos compassos 1 e 9, onde é executado o acorde de Si bemol com três notas (Fá, Sib e Ré).

A nota mais grave é a principal da melodia que é dobrada pelo coro a partir

¹

Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1Eqg9cHAc8DHJvcfwiE7_YOtv9xXrEdn3/view?usp=share_link

do compasso 9, e a nota mais aguda é a abertura da terça ascendente. Esse tipo de introdução na guitarra, como já citado, não era muito comum dentro do forró. Ao longo da música a guitarra baiana vem tocando sempre nessa ideia de terças, que é uma característica da linguagem desse gênero musical.

Figura 41 - Introdução – Confidências¹

0:00 - BPM: 122

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Ao longo da música a guitarra baiana toca bem à vontade com sonoridades e linguagens que remetem a um conjunto de elementos do repertório internacional com frases de blues, country. O fato de não ter sanfona não levou o arranjador a tentar substituí-la pela guitarra, mas sim utilizar dos próprios recursos desta, deixando-a “falar” com seu vocabulário característico.

Jorge de Altinho foi um dos pioneiros a introduzir um naipe de metais no forró. Podemos observar isso em seu terceiro disco *Canto Livre*, (ALTINHO, 1983). A guitarra sempre teve também um papel importante em seu trabalho, assim como a bateria, principalmente nesses discos da década de 1980.

As guitarras desse álbum foram gravadas por Ringo. Na faixa 04, *Lembranças* (Petrúcio Amorim / Jorge de Altinho), assim como na música analisada anteriormente, o instrumento já inicia fazendo a melodia da introdução, uma vez que aqui também a sanfona não foi utilizada.

¹

Nessa introdução foram utilizados os arpejos dos acordes de C7 e Fm com alguns ornamentos e ligados com notas próximas como o Réb (Dó), Sib (Láb) e o Sol (Fá). Interessante notar que foi utilizado o mesmo motivo rítmico e melódico, repetindo por quatro vezes, iniciando por notas diferentes de forma descendente, a partir da nota Dó (compasso 1), Sib (compasso 3), Láb (compasso 5) e Sol (compasso 7).

Figura 42 - Introdução – Lembranças¹

0:00 - BPM: 79

The musical score consists of four staves of guitar notation, each labeled 'Guitarra elétrica' and numbered 1, 5, 9, and 13. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff (measures 1-4) starts with a C7 chord and an Fm chord. The second staff (measures 5-8) starts with a C7 chord and an Fm chord. The third staff (measures 9-12) starts with a C7 chord and an Fm chord. The fourth staff (measures 13-16) starts with a C7 chord and an Fm chord. The melody is a descending eighth-note pattern: D4 (Dó), C4 (Láb), B3 (Sol), A3 (Fá).

Fonte: Elaborado pelo autor

Sonoridades

A guitarra elétrica ao longo de sua história apresentou e moldou diversos tipos de sonoridades e timbres. O instrumento possui uma infinidade de possibilidades sonoras em sua variedade de modelos como a Stratocaster, Telecaster, Les Paul, super strato, semi acústicas, acústicas, etc. Cada um desses instrumentos oferece

¹

Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1RXpgN1RZe1KgSkXpXv2tM-EKuIV-QKi0/view?usp=share_link

opções de madeiras, formato, variações de captadores, ligações elétricas, que geram muitas opções ao universo guitarrístico.

Para ser ouvido com clareza o instrumento necessita ser amplificado, o que geralmente é feito por um amplificador projetado para ser usado na guitarra. Existem muitos tipos de amplificadores, marcas e modelos, valvulados, transistorizados, híbridos, além de gabinetes e alto-falantes. Cada um desses vai trazer cores, harmônicos e frequências diferentes para serem usados nas mais diversas situações.

Apenas de ouvido é impossível identificar todas essas variantes de tipos, marcas, modelos de equipamentos usados pelos instrumentistas. Contudo, há uma característica importante nas sonoridades utilizadas nas guitarras que é possível de ser notada com mais clareza, de forma apenas auditiva, que é o uso de efeitos, que podem ser utilizados em formato de pedais analógicos, pedaleiras digitais, racks, entre outros. Podemos dividir esses efeitos em 4 grupos:

- **Saturações:** que tem por característica elevar o nível do sinal, distorcendo-o, que são o *overdrive*, distorção, *boost* e *fuzz*;
- **Modulações:** são efeitos que trabalham seja com inversão de fase, dobras de sinal com alterações, ou outros recursos de processamento eletrônico, sendo que nesse grupo estão efeitos como *chorus*, *phaser*, *flanger*, *univibe*, vibrato, trêmulo, entre outros;
- **Ambiência:** nesse grupo estão os efeitos que simulam a percepção de espaço, sugerindo ambientes “físicos”, como o *reverb* (reverberação) ou repetidores, temporizadores, como o *delay* (eco);
- **Filtros e tonalidades:** nesse grupo estão os efeitos que moldam as frequências como o *wah*, *auto wah*, *envelop filter*, equalizadores e os que alteram as tonalidades como o *pitch shifter*, *whammy* e oitavador.

O disco *As Cangaceiras* (As Cangaceiras, 1970) apresenta uma sonoridade bem inovadora para um álbum de forró. Essa é uma das primeiras gravações de forró com guitarra.

Na faixa 07 *Forró em Limoeiro* (Edgar Ferreira) o instrumento utiliza um efeito de distorção com muito ganho, que aparenta ter sido gravado direto em linha, que dá

uma sonoridade bem característica de gravações de guitarra nos anos 70 no Brasil.

Quando se liga a guitarra com distorção direto na mesa de som ou gravador, sem utilizar um simulador de gabinete ou caixa, o timbre fica bem abelhudo, como o encontrado essa gravação.

Foram gravados dois canais, um de guitarra base e outro canal com distorção, que faz a introdução e improvisa frases ao longo da música principalmente a partir dos 2:08. Interessante notar que no 1:59 da música uma integrante das Cangaceiras fala a seguinte frase em cima do solo da guitarra:

“Toca essa guitarra aí cabra da peste, para animar o forró, aqui tem muié macho sim sinhô. Tá ca mulesta esquentô tudo. Eita lá vai ferro.”

Aqui encontramos um fato muito importante: a afirmação da guitarra como um instrumento que, mesmo não sendo da tradição do forró, chegava pra ocupar um espaço de destaque, “esquentando” o forró com o uso do instrumento.¹

Encontramos um timbre parecido de saturação ligada direto na mesa ou gravador de som, aqui nesse exemplo um *fuzz*, na música A Minha Menina da banda Os Mutantes, lançado em 1968, nos 0:14.²

Nesse mesmo disco As Cangaceiras lançado em 1970, na quinta faixa, Sabiá (Luiz Gonzaga / Zé Dantas) a guitarra toca a melodia da introdução, com bastante volume e destaque na mixagem, e a sanfona desempenha um papel de instrumento secundário, tocando algumas respostas à guitarra.

Ao longo da música é utilizado o pedal de *wah* de forma bem interessante, com diversos tipos de variações em melodias e nas conduções. Esse tipo de efeito foi usado com muita frequência em gravações do gênero forró.³

Podemos ouvir esse tipo de efeito sendo utilizado pelo guitarrista norte-

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1KsleHeTS-PrL9CaAgtrq3lu4m8DQ3GIJ/view?usp=share_link

² Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1-B9UTGg_6NvEwYQtd6tm-3TS8oFJXKcn/view?usp=share_link

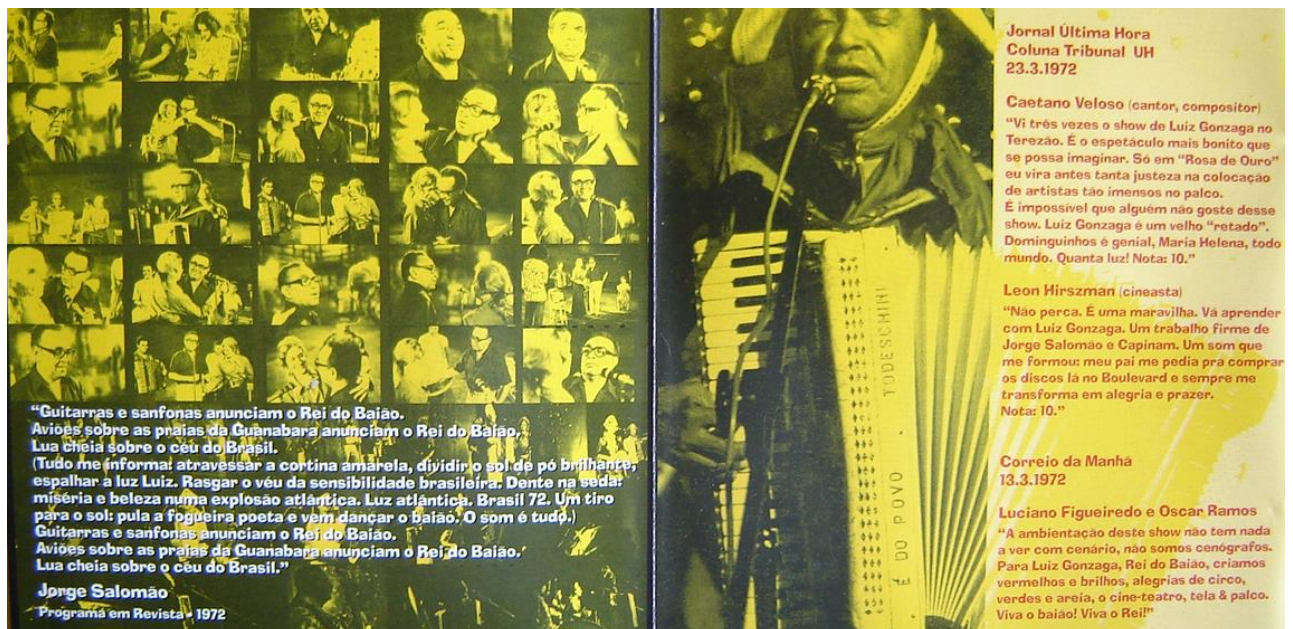
³ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1vS0nki5ZkMqFtjTFpKLvIRnMoKG9MvuB/view?usp=share_link

americano Jimi Hendrix na música Voodoo Child (Slight Return) lançada no álbum Electric Ladyland (HENDRIX, 1968). O músico faz uso desse pedal já na introdução de forma percussiva e depois na execução de um *riff*, que popularizou esse pedal de efeito na época.¹

Em 1972 Luiz Gonzaga apresenta o espetáculo Volta pra Curtir, em temporada no Teatro Tereza Rachel do Rio de Janeiro. O espetáculo foi gravado em tape analógico e resgatado só em 2001, para ser lançado em CD pela gravadora BMG. O guitarrista dessa gravação foi Renato Piau, sendo esse possivelmente o primeiro registro de forró com o instrumento na obra de Gonzaga.

Jorge Salomão do Programa em Revista (1972) cita no encarte: “Guitarras e sanfonas anunciam o Rei do Baião”.

Figura 43 - Encarte do CD Volta pra Curtir



Fonte: Forró em Vinil

Esse espetáculo, com certeza, contribuiu muito para a aceitação da guitarra no gênero, e é provável que Gonzaga quisesse trazer ares de modernidade e novas

1 https://drive.google.com/file/d/1CeQlvhhsEuGxKNWbyiqGpO_85CMt77bn/view?usp=share_link Link para audição:

sonoridades com a introdução do instrumento em sua obra.

Na música Numa Sala de Reboco (José Marcolino / Luiz Gonzaga) o guitarrista utiliza uma sonoridade *clean*, aparentemente sem efeitos, com proeminência de frequências médias e agudas, o que destaca bem o instrumento na mixagem. Luiz Gonzaga vinha contando algumas histórias, envolvendo a plateia quando, no 1:24 percebe-se o guitarrista fechando o botão de *tone* do instrumento e inicia alguns improvisos.

Nesse momento a guitarra fica sem agudos, muito parecida ao timbre de guitarristas de jazz, talvez fosse esse um pedido do próprio Gonzaga, pois o músico toca e improvisa de forma bem livre, trazendo esses “novos ares” para o forró.

No 3:39 quando Gonzaga finaliza suas falas, e emenda uma próxima música O Cheiro da Carolina (Amorim Roxo / Zé Gonzaga), Renato Piau abre o *tone* novamente e retorna ao timbre inicial com mais médios e agudos.¹

Encontramos na música Minority, gravada pelo guitarrista de jazz norte-americano Pat Martino e lançada em seu álbum Strings (MARTINO, 1968) esse timbre com a utilização do *tone* mais fechado, que era muito comum no gênero jazz.²

Encontramos essa mesma sonoridade de guitarra jazz na música De Amor Eu Morrerei (Dominguinhos – Anastácia) segunda faixa do compacto Dominguinhos (Dominguinhos, 1974). O guitarrista que gravou não está citado na ficha técnica, mas pelo timbre e maneira de tocar, provavelmente tenha sido Toninho Horta.

Nessa música não foi gravada sanfona e a guitarra está situada no centro do panorama da mixagem, o que dá bastante destaque para o instrumento, que faz a introdução e preenche a harmonia com acordes cheios de extensões. O timbre possui uma equalização com poucos agudos, característico da guitarra com o botão de *tone* fechado.

Outro detalhe importante, foi que o triângulo só tocou nas introduções, ficando

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/16KutSksYliglyrZQ6azLPOcXmOeyXAQx/view?usp=share_link

² Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1oQtH4cYBw_vvyo_w-6l5zwHEhrD4Fi1T/view?usp=share_link

em silêncio nas partes da música com voz, tendo o piano um papel fundamental nas harmonias. Talvez aqui Dominginhos já estivesse buscando novos caminhos e horizontes sonoros em sua obra, no ambiente do forró.¹

Em 1973 Camarão lança seu disco *Ao Vivo* (CAMARÃO, 1973). Na faixa de encerramento do lado B, *Forró Pop* (Camarão), provavelmente foi utilizado na introdução o mesmo efeito há pouco noticiado, de guitarra com *fuzz* ligada em linha, no tempo 0:09.²

Na música *Forró do Poeirão* (Antônio Barros), abertura do disco *Forró do Poeirão* (OS 3 DO NORDESTE, 1978), tem um ótimo registro de guitarra rítmica com o efeito de wah. Logo na introdução a guitarra inicia tocando de forma percussiva, sem tocar notas ou acordes. Ao longo da música mantém essa mesma ideia, e em alguns momentos os acordes são tocados.³

Com essa abordagem do efeito, com filtro de frequências, o instrumento assume um papel como se fosse um instrumento de percussão.⁴

O sanfoneiro e compositor Oswaldinho do Acordeon lança em 1978 seu disco *Lágrimas de Namorados* (OSWALDINHO DO ACORDEON, 1978). Na última faixa do lado B, *Cigarro de Páia* (Armando Cavalcante – Klécio Caldas), ele regrava essa música, que já tinha sido gravada por Luiz Gonzaga, com uma sonoridade bem moderna e *rock n'roll*. Logo na introdução a guitarra toca algumas frases com efeito de overdrive e mantém essa ideia ao longo da música.⁵

No disco *Forró Cocota* (PINTO DO ACORDEON, 1979) temos alguns exemplos de guitarra com modulações. Na terceira música *Gostei de Minas Gerais*

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1JVt9aMd6A2bTkKe7zNqB76E-4_sC9tRm/view?usp=share_link

² Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1WgIDMCUxjDF9U0rTSqgzf8EDli1GSSo/view?usp=share_link

³ https://drive.google.com/file/d/1Q80k3R-rYReBq8c80JHdGbRdTE5_s6lh/view?usp=sharing

⁴ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1Q80k3R-rYReBq8c80JHdGbRdTE5_s6lh/view?usp=share_link

⁵ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1hfyRJOJgr4BTzqblwiZsDQaq5MultSWT/view?usp=share_link

(Ferreira Pinto) o guitarrista utiliza o efeito de *phaser*. As modulações têm por característica preencher bem o espaço e a presença na mixagem, deixando o som com a sensação de espacialidade e acrescentado muito *suingue* nas levadas.¹

Um ano antes, em 1978, a banda Van Halen lança seu disco de estreia, intitulado Van Halen. O guitarrista Eddie Van Halen, virtuoso no instrumento, inovou naquele momento com várias técnicas e utilização de efeitos. Na segunda faixa do disco, Eruption, foi usado um pedal de *phaser* (da empresa MXR), só que nesse caso somado e posicionado na cadeia de sinal antes do pedal de distorção, dando um efeito um pouco menos destacado para a modulação. Quando se coloca as modulações após as distorções, onde é o local mais comum de sua utilização, se destaca muito mais o efeito.

Nessa época Van Halen influenciou muitos guitarristas com seus timbres, sonoridades e técnicas. Não estamos afirmando que essa música influenciou diretamente o guitarrista que gravou no disco de Pinto do Acordeon, mas sim, que esse tipo de sonoridade era muito comum no final dos anos 1970 e na década de 1980.²

No disco É Bom pra Valer (OS 3 DO NORDESTE, 1979) encontramos ótimos exemplos da utilização de filtros como efeito nas guitarras.

Na faixa de abertura A Menina da Blusa (Zé Pacheco – Elias Soares) é utilizado o pedal de *wah* ao longo de toda música. O efeito dá um *suingue* muito característico, que acabou se tornando uma referência em gravações de forró.³

Na faixa 03 Baianinha (Florival F. Dos Santos – Parafuso) é utilizado um filtro, mas que tem um timbre um pouco diferente, aparentando ser um *auto wah* ou *envelop*

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1R_WYgkpeXmVCmpLW5EDj1tMt1NTH4Ch3/view?usp=share_link

² Link para audição: https://drive.google.com/file/d/12huaWZvrAgA5DMdVaH1-xVYncOVUHYEq/view?usp=share_link

³ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1QvC_YJZTfJbtY3ZjhfWfTJA5DKoVEnX_/view?usp=share_link

filter.¹

Na faixa 07 Sentado na Pedra (Zé Pacheco – Parafuso) é utilizado o *envelop filter*, que é um efeito muito utilizado nas guitarras de funk e reggae nos anos 1960 e 1970.²

Luiz Gonzaga e Gonzaguinha (seu filho) se reúnem para a gravação de um show que foi lançado no ano de 1981 em vinil duplo, intitulado A Vida do Viajante (GONZAGÃO E GONZAGUINHA, 1981).

A direção musical foi de Jota Moraes e um fato interessante é que teve dois guitarristas na banda, Ary Piassarollo e Frederico Mendonça. A mixagem dá bastante destaque para os instrumentos, que fazem diversos duetos muito bem arranjados.

Na música A Morte do Vaqueiro (Nelson Barbalho / Luiz Gonzaga) cada guitarra está de um lado do panorama. Os timbres são *clean* com uma quantidade média de *reverb*, que deixa com uma sonoridade “molhada” e que se mistura bem na mixagem, dando uma sensação espacial interessante. A soma das duas guitarras no estéreo preenche muito bem com harmonias e frases melódicas.³

Em 1981 Camarão lança o disco A Bandinha do Camarão (CAMARÃO, 1981) Produção executiva de Lindolfo Barbosa (Lindú), vocalista e sanfoneiro do Trio Nordestino e Talmo Scaranari, com arranjos do próprio Camarão.

Na segunda faixa do lado A, Menina do Sertão (Camarão), o guitarrista utiliza um timbre com uma modulação que aparenta ser um *chorus* com o botão de *depth* bem acentuado e algum efeito de prolongamento como *delay* ou *reverb* (possivelmente proveniente de *racks* de efeito), ao longo de toda música, tanto nas partes melódicas da introdução como nas bases. Nota-se que a sonoridade preenche de modo bem característico, com a cauda do efeito soando por um tempo, após o ataque das notas.

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1h65i421nCiEibtvNhA60gkVgLCzKOWie/view?usp=share_link

² Link para audição: https://drive.google.com/file/d/14ypP3e8Ywj3bpPV9zZtpZtm8dhy6AiQZ/view?usp=share_link

³ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1fNZ-Z14IP5ik-UH44zuhuD3a1Fsopc_i/view?usp=share_link

A guitarra tem bastante destaque na mixagem, o timbre tem predominância de frequências médias, o que define muito bem o instrumento, que está presente nos dois lados do panorama. Geralmente nas produções do gênero a guitarra ficava apenas de um lado, no canal esquerdo ou direito.¹

Em 1983 Jorge de Altinho lança o disco Canto Livre (JORGE DE ALTINHO, 1983). Na música Lembranças (Petrúcio Amorim – Jorge de Altinho) foi utilizado um efeito de modulação, aparentemente um *phaser* e em alguns momentos o pedal de *wah*, que eram encontrados com frequência nas gravações dessa década

Esses tipos de efeito reforçam o timbre nas melodias e levadas, deixando a guitarra com bastante presença. Foram gravados dois canais de guitarra, dando destaque para o instrumento no arranjo.

Nesse disco em diversas faixas foram gravadas linhas de arranjo com metais, se tornando uma referência e contradizendo o pensamento de pesquisadores, adeptos e integrantes do forró eletrônico que dizem que em 1990, nesse movimento que surgia, é que foram inseridos metais no forró.²

Nesse mesmo ano Pinto do Acordeon lança o disco Deixe o Dia Clarear (PINTO DO ACORDEON, 1983). Na terceira faixa do lado A, Minha Origem (Ferreira Pinto) encontramos novamente o efeito de *phaser*.

Assim como já comentado em outros exemplos a guitarra aqui também aparece no centro do panorama, confirmando uma espécie de mudança nesse conceito de mixagem do gênero, dando destaque para o instrumento.³

No disco Isso Aqui Tá Bom Demais (DOMINGUINHOS, 1985) as guitarras foram gravadas por Zé Menezes. Na música Te Faço um Cafuné (Zé Carlos), foram utilizados os efeitos de *chorus* e *reverb*, com uma guitarra que aparenta ser um modelo *stratocaster*, com seu tradicional timbre estalado. Esse timbre de Fender *stratocaster*

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1KLIFbHtfZjxF7TjZXvmeQZV4DpfAZEwU/view?usp=share_link

² Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1RXpgN1RZe1KgSkXpXv2tM-EKuIV-QKi0/view?usp=share_link

³ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1_ySCjS6qjMj5esQo7sAXJsLdGpJwWDy/view?usp=share_link

com *chorus* era muito popular nos anos 80, utilizado em uma infinidade de gravações, se tornando até uma característica desse período.¹

Encontramos um timbre similar, com acréscimo também do efeito de *delay*, na gravação da canção *Every Breath You Take* pela banda inglesa *The Police*, lançada no álbum *Synchronicity* dois anos antes, em 1983.²

Todas essas sonoridades com efeitos variados como ambiência, modulações, distorções e a utilização de instrumentos “de peso” como bateria, baixo, teclado, guitarra e metais também contradizem a tese de que apenas em 1990, no movimento chamado *fórró eletrônico*, é que foram inseridos todos esses elementos.

1 Link para audição:
https://drive.google.com/file/d/1Yy3XfVbkoF4UQixm6p4Fq6uk59de0srh/view?usp=share_link

2 Link para audição:
https://drive.google.com/file/d/1nC14tEggZAW7cOwoWxcH9iAOs4YsiYax/view?usp=share_link

CAPÍTULO 2 - ANÁLISE DA PERFORMANCE DA GUITARRA NA DÉCADA DE 1970

Para fazer as análises desse trabalho foram selecionadas 13 músicas que representam uma amostragem significativa sobre as técnicas e sonoridades mais importantes e utilizadas da guitarra no forró.

No Mundo do Baião 1¹

Figura 44 - Rótulo do compacto No Mundo do Baião 1



Fonte: Forró em Vinil

Antes, porém, de aprofundarmos a escuta da produção da década de 1970 cabe tratar da já citada primeira gravação de forró com guitarra encontrada nessa pesquisa, o compacto de Carmélia Alves e Sivuca - No Mundo do Baião (ALVES E SIVUCA, 1951). A análise aqui é da parte 1 que está no lado A, só com composições de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Não se tem a informação do guitarrista que gravou.

Músicas que fazem parte dessa gravação:

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1KqEAo05Ty0Llk-PMIEAokZKHArSsYyl/view?usp=share_link

Baião – 0:00
 Siridó – 0:31
 No Meu Pé de Serra – 0:38
 Qui Nem Jiló – 0:55
 Juazeiro – 1:08
 Asa Branca- 1:17
 Paraíba – 1:35
 Baião de Dois – 2:12
 Baião – 2:28

Configuração Rítmica

Observamos levadas de guitarra que são referências dentro do ritmo baião e que aparecem em diversas outras músicas do gênero. É muito utilizado nesse tipo de acompanhamento as figuras de colcheia, com ataques no contratempo, que coincidem com o bacalhau do zabumba.

Figura 45 - Levadas de guitarra no baião - No Mundo do Baião

No Meu Pé de Serra (0:39) - BPM: 112

Guitarra elétrica

Juazeiro (1:09) - BPM: 112

Guitarra elétrica

Asa Branca (1:17) - BPM: 112

Fonte: Elaborado pelo autor

Um fato importante é a acentuação que é característica do baião, as levadas ou melodias com predominância de acentos nos contratempos da colcheia.

Figura 46 - Acentos rítmicos 1 - No Mundo do Baião

Juazeiro (1:09) - BPM: 112 **Asa Branca (1:17) - BPM: 112**

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 47 - Acentos rítmicos 2 - No Mundo do Baião

Baião (2:37) - BPM: 112

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Plano Harmônico

Na maior parte do tempo a guitarra faz acompanhamentos harmônicos e levadas, porém, na introdução e no final é executada uma frase dobrando a sanfona em um intervalo de 3ª acima dentro da escala de Lá mixolídio, no tema da composição Baião. Esse tipo de dobra é muito comum no gênero. O timbre da guitarra é limpo, sem efeitos, pois naquela época esses recursos ainda não estavam disponíveis.

Figura 48 - Tema de Baião

Baião (0:00) - BPM: 112

The musical score for Figure 48 is written in 2/4 time with a BPM of 112. It consists of two systems. The first system features an electric guitar (Guitarra elétrica) and an accordion (Acordeon). Both instruments begin with an A7 chord. The guitar part starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The accordion part starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The second system continues the melody, with the guitar playing a sequence of eighth and quarter notes, and the accordion providing a rhythmic accompaniment.

Fonte: Elaborado pelo autor

Observamos também uma forma de acompanhamento com 2 ou 3 notas simultâneas, no máximo, com padrões de variações nas vozes, o que é muito característico do gênero, provavelmente retirado de execuções na sanfona. Esse tipo de acorde quebrado que mistura harmonia e melodia dentro do forró é uma parte importante de linguagem da guitarra no gênero.

Figura 49 - Acordes quebrados no Baião

Baião (0:13) - BPM: 112

The musical score for Figure 49 shows a sequence of broken chords on the electric guitar. It is in 2/4 time with a BPM of 112, starting at measure 13. The chords are A7, G7, F7, E7, D7, and C7, each played with a specific rhythmic pattern. The A7 chord is played with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The G7 chord is played with a quarter note F4, an eighth note G4, and a quarter note A4. The F7 chord is played with a quarter note E4, an eighth note F4, and a quarter note G4. The E7 chord is played with a quarter note D4, an eighth note E4, and a quarter note F4. The D7 chord is played with a quarter note C4, an eighth note D4, and a quarter note E4. The C7 chord is played with a quarter note B3, an eighth note C4, and a quarter note D4.

Fonte: Elaborado pelo autor

Sonoridades

O tom da faixa toda está em Lá, na maior parte do tempo no modo mixolídio, que é muito utilizado na música nordestina principalmente no baião e nas músicas cantadas e tocadas por repentistas. Os acordes são formados por tríades ou no

máximo tétrades e tocados principalmente nas três primeiras cordas do instrumento, em regiões mais agudas.

O timbre do instrumento é bem limpo, parece ser uma guitarra acústica dos primeiros modelos com um captador no braço, que era um padrão na época. A sonoridade é bem aveludada, com cortes de frequências agudas, provavelmente com o botão de tone um pouco mais fechado, prática essa que era também muito utilizada nesse período. Pela gravação parece que o guitarrista gravou com palheta.

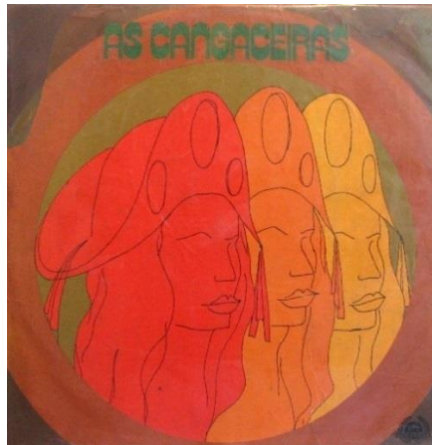
A guitarra está mais direcionada para o lado R do panorama, porém tem um pouco do outro lado L também., aparentando estar 70% para o lado direito da mixagem.

Década de 1970

Sebastiana¹

Um trio formado por Celinha, Sandy e Áurea Lane surgiu no começo da década com o LP *As Cangaceiras*, (AS CANGACEIRAS, 1970). O disco foi relançado pelo mesmo selo em 1976, com as mesmas músicas, ordem, porém com o nome de *Forró em Limoeiro*.

Figura 50 - Capa do disco *As Cangaceiras* - *As Cangaceiras* -1970



Fonte: Forró em Vinil

Sebastiana (Rosil Cavalcanti) é a faixa que abre o disco, gravada em ritmo de forró. Segundo o historiador Fernando Moura, autor do livro "Jackson do Pandeiro - o Rei do Ritmo", essa é a primeira música de maior sucesso do cantor e percussionista paraibano Jackson do Pandeiro, gravada em 1953.

O disco das Cangaceiras é bem experimental, apresentando guitarras "psicodélicas", com distorções, outros efeitos interessantes e uma linguagem mais *rock n' roll*. Na faixa observa-se o emprego de duas guitarras.

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1JKtwiZ5VFbOoQvFPDT_bYHVofktY8eml/view?usp=share_link

Configuração Rítmica

Observamos que a guitarra 1 executa uma levada que se aproxima muito do som do triângulo, o que se tornou uma referência para acompanhamento principalmente no ritmo de forró. É importante destacar que essa levada inclui acentuações e algumas variações que dão a característica do gênero.

Figura 51 - Levada de forró - Sebastiana

0:12 - BPM: 116

A 13

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Plano Harmônico

A guitarra 2, que faz frases melódicas, utiliza intervalos de sexta dentro da tonalidade da música, que é Dó maior, criando ideias que complementam a melodia da voz, sendo esse um elemento recorrente na linguagem desse gênero.

Figura 52 - Intervalos de sexta - Sebastiana

0:14 - BPM: 116

Guitarra 2 - frases

Gui. El.

Fonte: Elaborado pelo autor

Ao longo de toda música o guitarrista toca em regiões mais agudas, nas três primeiras cordas, tessitura na qual o instrumento se destaca mais.

Figura 53 - Performance em região mais aguda - Sebastiana

Intro 0:59 - BPM: 116

Gui. El.

Fonte: Elaborado pelo autor

Na parte B notamos a utilização de duas técnicas muito populares na guitarra: o *slide*¹ e o *double stop*². Esse efeito fica mais interessante pelo cromatismo com notas meio tom abaixo das notas do acorde Lá^b (3^a menor) indo para o Lá (3^a maior) no acorde de F e F[#] (4^a aumentada) indo para o Sol (5^a justa) no acorde de C, que trazem um “sotaque *blues*” ao trecho.

No final dessa parte a guitarra volta a utilizar intervalos de sextas e grupos de duas e três notas acentuando junto com a melodia. Esse tipo de fraseado é muito importante para caracterizar o estilo.

Figura 54 - Técnicas e fraseados característicos - Sebastiana

B 0:38 - BPM: 116

Gui. El.

Fonte: Elaborado pelo autor

Sonoridades

O timbre da guitarra é limpo sem efeitos até o refrão final, onde é feito um solo de guitarra com distorção. Essa gravação possivelmente foi gravada em linha, o que dá essa sonoridade “abelhuda” muito característica de gravações dos anos 70 no Brasil.

¹ Slide é uma técnica que consiste em atacar uma nota e arrastar a mão da escala até chegar em outra nota ascendente ou descendente na mesma corda.

² Double-stop é a técnica de tocar duas notas na guitarra simultâneas ou em sequência, e soando juntas.

Nessa música a sanfona se destaca mais na introdução, sendo que no resto da música quase não se ouve o instrumento.

Foram gravadas duas linhas de guitarra, uma fazendo a base rítmica centralizada no panorama da mixagem e outra que toca frases melódicas e que está direcionada para o lado esquerdo (L).

O instrumento está com bastante presença na mixagem, sendo possível ouvir com muita clareza. No 2:01 da faixa, a guitarra utiliza um efeito de distorção ou drive e terminando em *fade out*.¹

A guitarra distorcida não era comum no forró, sendo este um dos primeiros registros do instrumento utilizando esse pedal de efeito no gênero.

Com relação à dinâmica a guitarra toca na maior parte do tempo com uma intensidade forte, com um ataque firme, a dinâmica acontece mais na variação das frases e regiões da tessitura do que na intensidade.

¹ Fade out é uma técnica utilizada na masterização ou até mesmo na mixagem que termina a música abaixando gradativamente o volume.

Boiadeiro / Cigarro de Paia¹

Boiadeiro / Cigarro de Paia (Klécius Caldas / Armando Cavalcanti), é um *pot-pourri*² com dois xotes, sendo a faixa de abertura do álbum Volta pra Curtir (GONZAGA, 2001).

Na banda que acompanhou o artista foi incluída pela primeira vez uma guitarra elétrica, que foi gravada pelo piauiense Renato Costa Ferreira, mais conhecido por Renato Piau, guitarrista, violinista e compositor.

Figura 55 - Capa do disco Luiz Gonzaga - Volta pra Curtir



Fonte: Forró em Vinil

Configuração Rítmica

A guitarra de Renato Piau faz conduções muito interessantes no ritmo de xote, a partir dos 0:14 da música quando entra a parte rítmica do arranjo da introdução.

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/18AYzK2G2NmCJ2g5cndvMa1MIEYhK4CCC/view?usp=share_link

² Composição ou arranjo com fragmentos de várias músicas; medley. Formato de executar várias músicas em uma mesma faixa.

Figura 56 - Levadas do acompanhamento – Boiadeiro

Intro
0:14 - BPM: 72

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

A
0:34 - BPM: 72

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

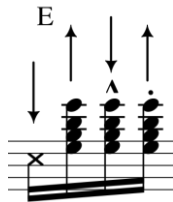
A partir do compasso 2 da introdução observamos a levada que é feita praticamente ao longo de toda a música. Nos primeiros compassos a notação mostra uma *ghost note* (ou nota fantasma) na primeira semicolcheia e tocando os acordes nas outras subdivisões da mesma figura.

Essa nota fantasma é uma técnica de tocar abafando a nota com a mão da palheta ou com a mão da escala do instrumento e que confere muito swingue nas levadas. Nas outras partes da música foram colocadas pausas, mas notamos que o guitarrista vai variando essa forma de tocar seja com pausas ou notas abafadas sempre na primeira semicolcheia.

Quando se executa essa técnica, a mão direita se movimenta sempre nas subdivisões da semicolcheia, pra baixo e para cima, em alguns momentos tocando abafado e em outros ela não ataca as cordas. Essa abordagem é muito utilizada em

levadas rítmicas, também em outros gêneros.

Figura 57 - Levadas com *ghost notes* – Boiadeiro/ Cigarro de Paia



Fonte: Elaborado pelo autor

Outra questão importante são as articulações com acentos no contratempo da colcheia e o *staccato* na última semicolcheia. Em alguns momentos Renato Piau acentua também a segunda semicolcheia e vai variando em alguns momentos da música. Importante citar que esses acentos e subdivisões estão presentes nas células do triângulo.

Uma outra variação rítmica na levada é com uma pausa de colcheia no primeiro tempo ao invés da semicolcheia.

Figura 58 - Levadas com *ghost notes* – Boiadeiro/ Cigarro de Paia



Fonte: Elaborado pelo autor

Esse tipo de variação é muito comum em levadas e acompanhamentos, conforme o *feeling* do músico e as partes do arranjo.

Na parte B da canção Boiadeiro temos um outro tipo de levada muito usada no xote, com uma subdivisão nas colcheias e não nas semicolcheias como nas analisadas anteriormente.

Figura 59 - Levadas em colcheias – Boiadeiro

Guitarra elétrica

8
B₁₇ 0:47 - BPM: 72
E7 A B7 C#m A B7 E
8

Fonte: Elaborado pelo autor

Os acentos continuam no contratempo da colcheia e essa levada acontece somente nesse momento da parte B e depois no compasso 20 ela volta ao padrão da figura 59.

Como citado anteriormente o *feeling* do músico que está executando o acompanhamento é importante na escolha dessas levadas e também a melodia ou arranjo da música.

Na música Cigarro de Paia, observamos a mesma levada da música Boiadeiro, com algumas variações.

Figura 60 - Levadas na parte A- Cigarro de Paia

Cigarro de Paia

2:34 - BPM: 72

A

Guitarra elétrica

22

26

30

35

38

Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 32, os acordes são tocados somente em semínimas nos tempos 1 e 2, sem levada rítmica. Isso é uma forma muito utilizada em cadências harmônicas, para valorizar e destacar o movimento das vozes da harmonia.

No compasso 42 tem um breque junto com a banda e uma nota no contratempo no tempo 2, que é característico do zabumba nas chamadas após breques ou início de músicas no ritmo de xote.

Na parte B dessa mesma música, segue a levada principal com algumas variações de colcheia já citadas.

Figura 61 - Levadas na parte B - Cigarro de Paia

B 3:09 - BPM: 72

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Essa música possui muitos aspectos rítmicos interessantes para serem analisados.

Figura 62 - Rítmicas do improviso- Cigarro de Paia

3:52 - BPM: 72

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Nesse momento do improviso de Renato Piau, em cima das falas de Luiz Gonzaga são usadas sextinas, que consistem na divisão rítmica em seis notas por cada tempo. No compasso 57 o guitarrista executa colcheias pontuadas começando na segunda semicolcheia do tempo, e segue tocando uma sequência de 7 colcheias pontuadas nas mesmas notas, em um padrão rítmico muito utilizado no *blues* e no *jazz*.

Plano Harmônico

As duas músicas desse *pot-pourri* estão no mesmo tom, em Mi maior. A guitarra é tocada sempre nas 3 ou 4 primeiras cordas agudas, variando na maior parte do tempo entre as casas 9 e 12. Como na banda de Gonzaga teve baixo nesse show, Piau tocou nessa tessitura mais aguda que é aonde a guitarra soa muito bem e se destaca na mixagem. O baixo, porém, talvez por uma falha técnica da captação, não é ouvido com clareza nessa gravação.

Na maior parte do tempo Piau executa levadas harmônicas, com exceção da parte das falas de Gonzaga, onde o músico improvisa por um longo tempo, utilizando as escalas pentatônicas de Mi menor em cima do tom maior, que dá uma sonoridade *blues* para a música. Esse tipo de improvisação blues no forró não era comum até esse momento.

Se tratando da parte harmônica, na música Boiadeiro são usados os graus do campo harmônico maior, com I e V7 na introdução e parte A.

Figura 63 - Harmonias introdução e parte A – Boiadeiro

Intro
0:14 - BPM: 72

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

A
0:34 - BPM: 72

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Na parte B a harmonia possui mais acordes, o I7 preparando para o IV e depois caminhando IV V para o VI m que é o relativo menor do I (Tônica Maior), sendo esse mesmo acorde uma opção mais branda de resolução. Na repetição do verso, faz a mesma cadência resolvendo no I.

Figura 64 - Harmonias da parte B – Boiadeiro

B
0:47 - BPM: 72

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Na parte A da música Cigarro de Paia, notamos um acorde VII7- D#7, que dá um efeito interessante com a melodia da voz, no caso a nota Dó#, que resulta na 7^a

menor desse acorde, funcionando como uma espécie de retardo da resolução na tônica. A melodia da voz faz um movimento contrário ao baixo, executando a nota Dó# e resolvendo descendentemente na nota Si, e a harmonia um Eb7 resolvendo ascendentemente no E. Esse tipo de cadência é muito utilizado em estilos como samba, bossa nova, *jazz*, etc.

Há uma hipótese nesse trecho de que o acorde que representaria “melhor” esse retardo seria o Edim7, que é basicamente o acorde de D#7 (usado nessa música) só que com o baixo na 2 menor. Alguns fatores podem ter favorecidos essa escolha, a linguagem do estilo e a “simplicidade” do músico, que faz com que ele prefira usar o acorde cromático do que o diminuto. Isso foi constatado na experiência do pesquisador desse projeto em um contato com muitos músicos do circuito do forró.

Figura 65 – Cadência com retardo

The musical notation for Figure 65 shows a cadence with a delay. It is written for two staves: 'Guitarra elétrica' (Electric Guitar) and 'Voz' (Voice). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The guitar part begins at measure 25 with a D#7 chord (F#4, A4, C#5, E5) and resolves to an E major chord (E4, G4, B4, E5) in the following measure. The voice part starts with a half note D#4 in measure 25 and resolves to a half note B3 in the next measure.

Fonte: Elaborado pelo autor

Abaixo vemos, no compasso 28, a cadência com dominantes secundários V7/V V7/I e no compasso 32 um IIm7b5 e V7 preparando o IIm.

Figura 66 - Harmonias da parte A – Cigarro de Paia

Cigarro de Paia

2:34 - BPM: 72

A

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Essa gravação tem uma parte peculiar, que é quando Luiz Gonzaga conta algumas de suas histórias, e esse tipo de narrativa acontece em vários momentos desse show, se tornando um registro ao vivo musical e histórico muito importante do artista. Vejamos algumas de suas falas:

“Eu sou um caboclo feliz, ah se eu nascesse de novo eu queria ser o mesmo Mané Luiz. Se eu nascesse de novo e eu pudesse escolher, mais do que eu sou eu não queria ser.”

“Quando eu ficasse “taludinho” assim, eu queria logo comprar uma sanfona pra ajudar meu pai nos “toque”, lá nos “forró”. Eu queria ser filho de Januário mesmo e de Dona Santana, mais do que eu sou não queria ser não senhor.”

Ele narra também a sua trajetória musical e a chegada no Rio de Janeiro,

quando ele tocou em uma zona violenta, “da pesada”, “lá no mangue”. Em uma noite chegou um grupo de estudantes universitários, que fizeram uma exigência, só iriam dar dinheiro a ele da próxima vez se ele tocasse um negócio lá daqueles “pé de serra”. Você não é sertanejo, lá da Serra do Araripe? Disseram eles.

Gonzaga conta que lembrou as músicas e na próxima apresentação que fez nesse local, ele tocou esse pot-pourri Boiadeiro/ Cigarro de Paia, e os estudantes disseram a ele: “É isso aí caboclo”; e ele então foi convidado pra tocar na república dos jovens, os cearenses da Lapa.

“Se eu nascesse de novo e pudesse escolher, e chegasse 24 de março de 1972, vocês querem saber onde eu queria estar? Era aqui com vocês no Teatro Tereza Rachel.”

Ao longo dessas falas Renato Piau fica improvisando, utilizando a escala pentatônica de Mi menor em cima de uma cadência em tom maior, e isso traz uma sonoridade *blues* ao trecho.

Na frase abaixo, destaque para o *bend*, que é uma técnica que consiste em tocar uma nota e levantar a corda pra atingir outra nota.

Figura 67 - Improvisos, frase 1 – Cigarro de Paia



Fonte: Elaborado pelo autor

Na frase abaixo o guitarrista inicia com uma sequência de sextinas na mesma escala, ascendente e depois descendente. No compasso 57 uma série de 7 *bends* com *double stops*¹, em colcheias pontuadas, um tipo de fraseado muito utilizado no *jazz*, *blues* e na música brasileira, sob tal influência.

¹ Double note é a técnica de tocar duas notas ao mesmo tempo, seja normal, com *bends*, *slides*, ligados, etc.

Figura 68 - Improvisos, frase 2 – Cigarro de Paia

Fonte: Elaborado pelo autor

Na frase abaixo, temos a mesma sonoridade *blues* das anteriores com *bends* e *double stops*. Na última nota do compasso 62 observamos uma nota Sol natural, que é a 3ª menor do acorde da harmonia, um E. Essa nota é a *blue note* da escala pentatônica maior, no caso do acorde da harmonia, e é um fraseado tipicamente *blues*.

Figura 69 - Improvisos, frase 3 – Cigarro de Paia

Fonte: Elaborado pelo autor

Sonoridades

A importância desse espetáculo Volta pra Curtir para a guitarra dentro do universo do forró é enorme, pois foi o primeiro registro encontrado do instrumento na obra de Luiz Gonzaga, considerado o maior representante do gênero. Não podemos afirmar que ele seja um divisor de águas, pois esse disco só foi lançado muito tempo depois, em 2001, mas, no mínimo, preparou o terreno para o próximo disco do artista Luiz Gonzaga (GONZAGA, 1973).

Se tratando de sonoridades em Boiadeiro/ Cigarro de Paia podemos ouvir a guitarra bem destacada e definida na mixagem no lado direito do pan.

O timbre é limpo, sem efeitos e pode ser dividido em duas partes. Nos

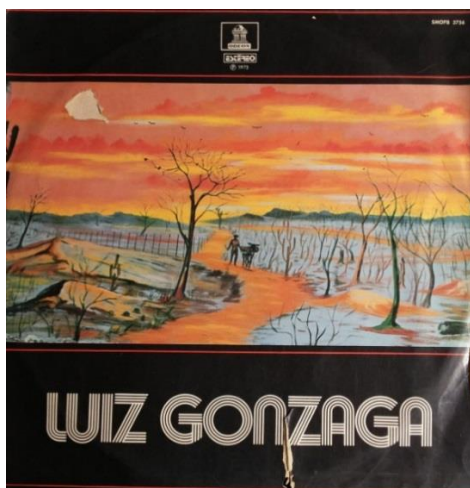
momentos cantados têm proeminência de frequências médio agudas e poucos graves, lembrando o som de um modelo *stratocaster*, com o estalado característico. Na parte que Gonzaga narra as histórias, nos improvisos de Piau, o timbre fica bem apagado, provavelmente com o botão de *tone* fechado, que corta as frequências agudas do instrumento. Como a improvisação tem uma sonoridade *blues/jazz*, parece ser a intenção do guitarrista de deixar o instrumento com esse som mais velado, mais “jazzístico”.

Outro detalhe, apesar de o baixo estar na ficha técnica, gravado por Porfirio Costa, não dá pra ouvir o instrumento com clareza. Por se tratar de uma gravação ao vivo, pode ser que algum canal não tenha sido captado, ou teve algum problema técnico desconhecido.

O Fole Roncou¹

O disco Luiz Gonzaga (GONZAGA, 1973) foi possivelmente o primeiro lançamento de Luiz Gonzaga com a presença da guitarra. O Volta pra Curtir conforme citado acima, foi realizado no ano anterior, e apesar de toda divulgação que teve na mídia e entre a classe artística e intelectual da época, só foi lançado em 2001.

Figura 70- Capa do disco Luiz Gonzaga - 1973



Fonte: Forró em Vinil

Esses dois acontecimentos foram muito importantes para a aceitação e popularização da guitarra no gênero, se tornando um instrumento muito comum nas produções e gravações de forró.

Uma outra questão importante nesse disco de 1973 é também a presença marcante da bateria e do baixo elétrico. Apesar desses instrumentos já terem sido utilizados em outros álbuns, notamos aqui um destaque maior.

Na faixa de abertura, O Fole Roncou (Nelson Valença / Luiz Gonzaga), em ritmo de xaxado, há uma das mais marcantes introduções com guitarra na fonografia do forró. Segundo o jornalista e crítico musical José Teles a guitarra teria sido gravada

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1FKdsDheOwBUUq1OLDz2WPcOa2J7_S3fS/view?usp=share_link

pelo produtor e músico Geraldo Vespar, embora tal informação, colhida diretamente pelo próprio jornalista, não possa ser comprovada por não haver créditos.

Configuração Rítmica

Essa música tem o ritmo de xaxado e notamos uma levada de guitarra com bastante suingue e subdivisões. É importante observar que as acentuações e articulações nesse tipo de técnica são fundamentais para deixar bem definidas as intenções rítmicas e o efeito das levadas.

Outro fator importante são as *ghost notes* (notas-fantasma), que são usadas com muita frequência nas conduções da música. Observamos muitas variações nas levadas, nas acentuações, a utilização dessas *ghost notes* nas subdivisões das semicolcheias, mas que não chegam a perfazer um padrão.

Figura 71 – Levada na Parte B – O Fole Roncou

B 0:38 - BPM: 113

Guit. 37

Guit. 42

Guit. 46

Guit. 50

Fonte: Elaborado pelo autor

Plano Harmônico

A principal parte da guitarra na música é a introdução, que é tocada dobrando o baixo, com algumas inversões bem interessantes. Nos dois primeiros compassos é feita a melodia e nos dois próximos a mesma fica dentro dos blocos de acordes, fazendo a função melódica e harmônica, já que nessa parte o único instrumento harmônico que está tocando é a guitarra.

O movimento de descida dos baixos na guitarra é exatamente o que o baixo faz nas notas descendentes Sib, Lá, Sol e Dó, como nos compassos 3 e 4.

No compasso 17, Geraldo Vespar toca dois acordes com um movimento das vozes bem colocados, um acorde de C6/9 que caminha para um F6/9, mudando apenas as vozes das pontas acrescentando o baixo em Fá e a ponta em Do, mantendo as três vozes do meio. Esse tipo de condução de vozes com pouca ou mínima movimentação dá coerência no discurso harmônico e tem bom efeito.

O pesquisador Marcos Maia faz uma análise sobre a introdução dessa música: “O tema da introdução de O fole roncou, executado com guitarra e contrabaixo elétricos, apresenta compassos em anacrise, com células rítmicas em contratempo.” (MAIA, p.85)

Figura 72 – Introdução – O Fole Roncou

0:00 - BPM: 113

Guitarra elétrica

Baixo elétrico

5

Guit.

B. El.

9

Guit.

B. El.

13

Guit.

B. El.

Fonte: Elaborado pelo autor

O tom da música é Dó e logo no início notamos um caminho para o VIIb (Bb), que é um tipo de movimento de harmonia característico do modo mixolídio e que é muito utilizado no forró e nas músicas dos repentistas nordestinos. Nesse tipo de harmonia os graus com acordes maiores são o I bVII e o IV respectivamente o C, Bb e o F, que aparecem na parte B da música.

Figura 73 - Modo Mixolídio – O Fole Roncou

B 0:38 - BPM: 113



37

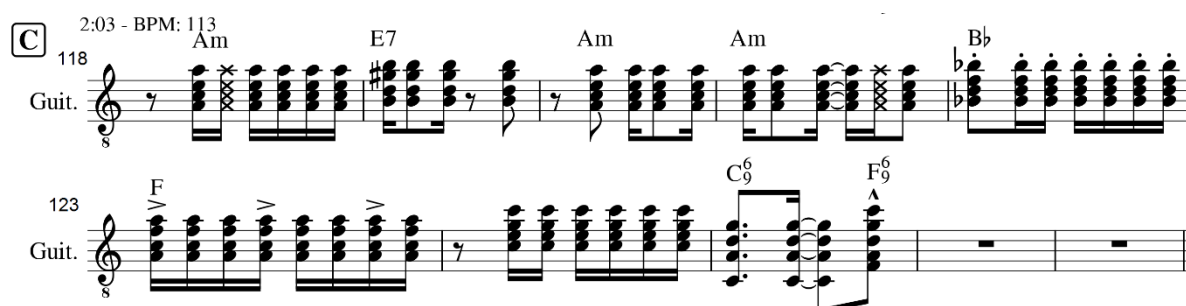
42

Fonte: Elaborado pelo autor

Na parte C a harmonia caminha para o relativo menor do tom, que seria o Lá menor, um tipo de modulação muito recorrente. No compasso 43 vai para o BII e preparando a volta para o tom de Dó mixolídio.

Figura 74 - Relativo menor – O Fole Roncou

C 2:03 - BPM: 113



118

123

Fonte: Elaborado pelo autor

Sonoridades

Logo na introdução ocorre um fato peculiar: a guitarra toca a introdução da música dobrando com o baixo e sem a participação da sanfona, que entra apenas na parte A, quando se inicia a melodia da voz. É possível que essa seja a primeira música na obra fonográfica de Luiz Gonzaga com esse tipo de arranjo.

No forró, até aquele momento, o instrumento que fazia praticamente todas as introduções geralmente era a sanfona. Esse arranjo de O Fole Roncou mostra uma

mudança de paradigma, abrindo espaço para uma participação mais ativa da guitarra no gênero.

Um fato curioso é que a guitarra nunca toca junto com a sanfona, quando um está tocando o outro instrumento espera, com exceção da última convenção que finaliza a música. A guitarra é executada na introdução, nas partes B e na segunda metade da parte C e a sanfona nas partes A e primeira metade do C da música.

A guitarra está do lado direito (R) no panorama e quando ela não toca é substituída sempre pelo cavaco e violão que ocupam o mesmo lado do panorama, já a sanfona fica no lado esquerdo (L).

O timbre da guitarra é limpo, sem efeitos, com predominância de frequências médio agudas, que destacam o instrumento na mixagem.

Marcos Maia faz uma análise sobre as sonoridades encontradas nessa música:

“A guitarra apresenta um timbre diferenciado, agressivo, semelhante ao som de amplificadores valvulados que, quando aquecidos, distorcem ou saturam o som do instrumento. Nas estrofes da gravação a rítmica usada por Geraldo Vespar ao instrumento apresenta a reunião de elementos rítmicos do triângulo e do zabumba, comumente usados nas gravações de Luiz Gonzaga.” (MAIA, 2020, p. 85)

Observamos uma energia mais *rock n' roll* nessa música, principalmente na introdução, que é uma espécie de *riff*, muito utilizado por bandas desse gênero.

Não é nenhum exagero afirmar que essa introdução de O Fole Roncou abriu caminhos para uma guitarra com outras sonoridades no forró, deixando de ser somente um instrumento acompanhante para participar mais ativamente dos arranjos em futuras gravações, não só de Luiz Gonzaga como de muitos outros. Porém vale ressaltar que esse tipo de acompanhamento e intervenção melódica da guitarra não foi o que predominou depois.

É Proibido Cochilar¹

Os 3 do Nordeste é um dos trios mais importantes da história do forró. Apadrinhados por Jackson do Pandeiro, o grupo foi formado em 1969 por José Pacheco Marinho Filho (Zé Pacheco), Carlos Albuquerque Melo (Parafuso) e Zé da Ema, sendo batizado inicialmente de Estrela do Norte, e depois de Trio Luar do Sertão.

Zé Cacau substituiu Zé da Ema e foram apresentados a Abdias, diretor e produtor musical da gravadora CBS, que de imediato aceitou produzir o trio, mudando o nome para Os 3 do Nordeste.

O objetivo era preencher a lacuna deixada por outro importante grupo, Trio Nordestino que deixaram a gravadora e assinaram contrato na Copacabana, concorrente da CBS.

É Proibido Cochilar (OS 3 DO NORDESTE, 1974) é o segundo disco da carreira do trio, e o primeiro que identificamos a presença da guitarra, já que o anterior, Os 3 do Nordeste (OS 3 DO NORDESTE, 1973) possuía uma formação instrumental de caráter mais regional.

Figura 75 - Capa do disco Os 3 do nordeste – É proibido cochilar



Fonte: Forró em Vinil

1

Link para audição:
https://drive.google.com/file/d/1uCT0uUDRim7sndLWvOtFSBn3OfFByN42/view?usp=share_link

É Proibido Cochilar (Antônio Barros), uma música em ritmo de forró, é a segunda faixa e que dá nome ao álbum. Não se tem a informação precisa do guitarrista que gravou, mas segundo algumas fontes não oficiais que circulam pelo circuito de forró teria sido Zé Menezes. Essa é uma das músicas de maior sucesso do trio, sendo muito executada ainda nos dias de hoje.

Configuração Rítmica

Com exceção das introduções, a guitarra faz a função de acompanhamento rítmico-harmônico praticamente na música toda. Encontramos basicamente duas levadas que são utilizadas com frequência. Interessante ressaltar os acentos e notas mais secas, pois é isso que dá o suingue da performance. No início da canção destacado na partitura abaixo, o guitarrista faz algumas variações e no compasso 12 em diante encontra-se o padrão utilizado.

Figura 76 - Levada 1 – É proibido cochilar

0:58 - BPM: 106

52

G7 Cm Am7b5 Gm Cm D7

Fonte: Elaborado pelo autor

Na levada 2 é feita outra figura rítmica, com os acentos nos contratempos da colcheia.

Figura 77 - Levada 2 com variação – É proibido cochilar

B 0:36 - BPM: 106

33

37

D7

Gm

D7

Fonte: Elaborado pelo autor

Um fato interessante é que ao longo das levadas são utilizadas *ghost notes* (notas fantasma), que é a técnica de tocar notas abafadas em alguns momentos, e que contribui muito para produzir o “balanço” do ritmo.

Figura 78 - Ghost notes – É proibido cochilar

0:46 - BPM: 106

41

Gm

Fonte: Elaborado pelo autor

Plano Harmônico

A tonalidade da música é em Sol menor, e a harmonia utiliza os graus Im, II^m7b5, bVI, IV^m e V7.

Na introdução da música o guitarrista executa alguns acordes quebrados dialogando somente com a sanfona, sem a banda. Esse tipo de padrões com duas ou três notas é um elemento importante na linguagem do forró, fazendo uma função harmônica que define os acordes, e incluindo também características melódicas que complementam a linha da sanfona.

Figura 79 - Blocos de duas ou três notas – É Proibido Cochilar

0:01 - BPM: 106

Intro

Fonte: Elaborado pelo autor

Na parte A tem uma cadência de acordes que é muito utilizada em músicas no ritmo de forró que estão em tonalidades menores, principalmente a encontrada nos compassos 53 a 55, com o IVm caminhando para seu relativo II m 7b5 e indo para o I m .

No acompanhamento a guitarra toca na maior parte do tempo levadas, nas 4 primeiras cordas, principalmente entre as casas 3 e 5.

Figura 80 - Regiões da interpretação da guitarra – É proibido cochilar

0:58 - BPM: 106

Fonte: Elaborado pelo autor

Sonoridades

O timbre da guitarra nessa gravação tem bastante predominância de frequências médio agudas, sem efeitos e com a sensação de que o instrumento foi gravado em linha.

A guitarra está com bastante volume e intensidade ao longo de toda a música, possuindo bastante presença na mixagem dessa faixa.

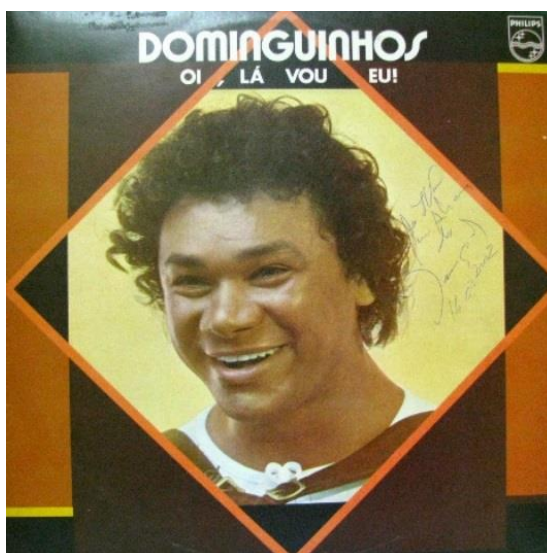
Com relação ao panorama o instrumento está no lado esquerdo (L) e a sanfona no lado direito (R), o que dá um efeito interessante, deixando ambos com bastante clareza e nitidez.

Catingueira Fulorou¹

Dominguinhos é considerado como um dos mais importantes sanfoneiros e compositores brasileiros. Principal “herdeiro” artístico de Luiz Gonzaga, contribuiu em muito na popularização do forró, trazendo novos elementos e sonoridades.

Esse disco Oi, Lá Vou Eu (DOMINGUINHOS, 1977), com produção de Perinho Albuquerque, talvez seja um dos mais expressivos de sua carreira. Conta com uma seleção de instrumentistas e arranjadores de alto nível da música brasileira como João Donato, Hermeto Pascoal, Toninho Horta, Luizão, Jackson do Pandeiro, Wagner Tiso, Mauro Senise, Nivaldo Ornelas, entre outros.

Figura 81 - Capa do disco Dominginhos – Oi, lá vou eu



Fonte: Forró em Vinil

A concepção artística segue a mesma linha do seu disco anterior Domingo Menino Dominginhos (DOMINGUINHOS, 1976), com arranjos muito bem trabalhados e repleto de sonoridades e vertentes musicais heterogêneas.

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1QG_SeoMK-xx-M-LI9rPlxU_PHm-M7ZO8/view?usp=share_link

Dominginhos, nesse álbum, desenvolveu bem a proposta de “modernizar” e “urbanizar” o forró, trazendo muitos elementos musicais presentes em outros gêneros como da *black music*, *jazz*. Tudo isso somado à musicalidade dos músicos envolvidos, bem como dos arranjos, resultou em uma sonoridade únicas e muito original.

Nessa música analisada Catingueira Fulorou, a guitarra foi gravada por Toninho Horta (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1948), à época muito atuante no circuito das gravações.

Destaque também para o arranjo e piano elétrico muito bem executado por Hermeto Pascoal.

Configuração Rítmica

A música está em ritmo de forró, e Toninho Horta faz conduções rítmicas muito interessantes, com blocos de acordes, lembrando um naipe de 4 ou 5 sopros.

Essa forma de acompanhamento contribui bastante na parte rítmica, e valoriza muito a harmonia com as aberturas e blocos que o guitarrista utiliza. Na primeira introdução observamos acordes tocados no tempo e também em síncopas.

Figura 82 - Introdução da Catingueira Fulorou

Intro
0:01 - BPM: 102

C7 C713 D713 C713

C713 D713 Slide C713

Fonte: Elaborado pelo autor

Na parte B o músico executa acordes quebrados e algumas notas cromáticas com rítmicas bem complexas, de uma forma mais livre. O guitarrista não faz levadas

e não toca em todos os compassos, mas sim completando os espaços com fraseados harmônicos e melódicos, deixando momentos de silêncio que valorizam a performance.

No final do exemplo abaixo é feito um ataque de acordes junto com a banda.

Figura 83 - Parte B da Catingueira Fulorou

B 0:48 - BPM: 102

41

47

Fonte: Elaborado pelo autor

Nessa introdução transcrita abaixo o músico faz uma variação, tocando blocos de acordes que lembram muito acompanhamentos feitos com seções de metais ou saxofones. As intervenções soam bastante rítmicas e suingadas dentro do contexto do arranjo.

Figura 84 - Intro com variação da Catingueira Fulorou

Intro' 2:53 - BPM: 102

149

Fonte: Elaborado pelo autor

Plano Harmônico

Toninho Horta é considerado por muitos especialistas como um dos maiores harmonizadores quando se trata de acompanhamento ao instrumento, seja na guitarra

ou violão. Seu vocabulário de acordes e aberturas (disposição das notas) acabou fazendo escola na música brasileira.

Interessante que o músico não vem dessa formação de música nordestina, atuando com mais frequência em outros gêneros como na música mineira, na canção e música instrumental brasileira, *pop* e *jazz*. Talvez por esse motivo sua contribuição no forró foi tão enriquecedora, por trazer essas outras sonoridades, principalmente na questão harmônica, nos blocos de acordes, progressões, encadeamentos e de técnicas e linguagens como *double stop*, *slides*, oriundas de outros gêneros.

É provável que Dominginhos ao escolher o músico mineiro para gravar esses álbuns estivesse buscando justamente isso, essa guitarra “moderna”, que viesse ao encontro do ideal de urbanização do forró proposto por Luiz Gonzaga e por ele mesmo.

Na parte A, Toninho Horta arpeja os acordes Gm7 e C7/13 em regiões agudas, utilizando quase sempre as quatro primeiras cordas da guitarra. Interessante que os encadeamentos são com notas próximas o que favorece as conduções das vozes nas trocas de acordes.

No compasso 21 ocorre uma forma de harmonizar que é característica de Toninho, tocar um acorde e utilizar suas notas com movimentos melódicos próximos.

No compasso 24, na progressão cromática descendente o guitarrista utiliza o trítono¹ dos acordes C#7 e C7, com uma nota ligada cromática da terça menor para a terça maior de cada acorde. Esse tipo de frase é muito utilizado no *blues* e na *soul music* e tem uma característica técnica que facilita a sua execução na guitarra. Basta posicionar uma mini pestana com o dedo 1 (mão da escala) na casa 9, tocando na 4ª corda (nota Si) e na 3ª corda (Mi), e fazendo um ligado com o dedo 2 na 3ª corda para a nota meio tom acima Mi#, repetindo esse mesmo padrão meio tom abaixo

¹ Trítono é o intervalo musical de três tons presentes em muitos acordes, mas principalmente nos acordes de função dominante entre os graus 3ª maior e 7ª menor ou vice e versa.

Figura 85 - Parte A da Catingueira Fulorou

A 0:21 - BPM: 102

Fonte: Elaborado pelo autor

No trecho transcrito abaixo notamos a mesma forma de harmonizar do exemplo anterior, com mais desenvolvimento ainda. As três vozes mais graves do bloco permanecem soando enquanto a voz mais aguda se movimenta com melodias, utilizando alguns ornamentos como ligados e glissandos.

É como se houvesse uma divisão dos blocos em duas partes independentes. Esse tipo de recurso é muito utilizado pelo guitarrista em sua forma de tocar.

Figura 86 - Parte A2 da Catingueira Fulorou

A2 1:29 - BPM: 102

Fonte: Elaborado pelo autor

Sonoridades

Nessa gravação observamos uma característica que Dominginhos utilizou com bastante frequência em seu trabalho, as linhas de baixo e bateria com levadas que remetem à *black music*. Não encontramos essa abordagem em outras gravações de forró anteriores.

A bateria podemos notar nas partes A e B com a caixa bem marcada nos tempos 2 e 4, que é uma característica desses gêneros e nas introduções utilizando o aro de uma forma mais sincopada.

As linhas de baixo de Luizão têm um timbre de Fender Precision¹ e podemos observar semelhanças com o baixista norte americano James Lee Jamerson (1936 - 1983), que gravou grandes sucessos na gravadora Motown nos anos 1960 e 1970, e influenciou muitas gerações.

Horta toca ao longo da música de maneira bem livre, utilizando blocos de acordes e em alguns momentos fazendo glissandos ascendentes pra chegar nas notas desses acordes. Esse efeito dá uma sonoridade que lembra a dos guitarristas de jazz.

O timbre é aveludado e encorpado, lembrando uma guitarra acústica. Provavelmente o *tone* está um pouco fechado, mas não muito, deixando a equalização e presença do instrumento bem definido na mixagem.

A guitarra está no lado direito (R), oposto do piano elétrico de Hermeto Pascoal no lado esquerdo (L), o que define bem os dois instrumentos, um de cada lado do panorama.

Essas novas sonoridades adicionadas a obra de Dominginhos trouxeram novos horizontes para o forró, gerando um cenário propício para a guitarra criativa de Toninho Horta.

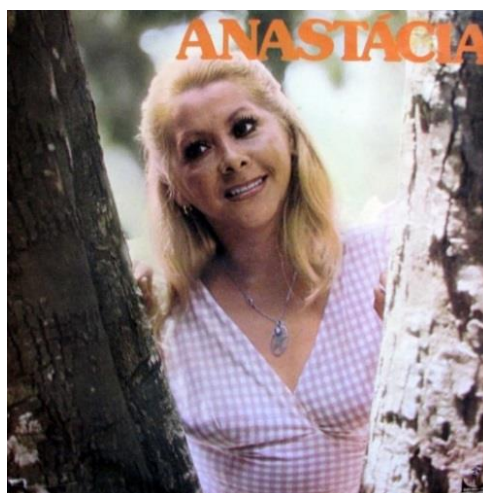
¹ Precision foi o primeiro modelo de baixo elétrico da história, inventado e batizado por Leo Fender em 1951. A sua ideia era desenvolver alguns problemas encontrados no seu antecessor, o baixo acústico, como o transporte, a precisão das notas e a amplificação sonora.

La Vai Forró¹

Lucinete Ferreira (Recife, Pernambuco, 1940.), mais conhecida pelo nome artístico Anastácia, é uma importante cantora e compositora brasileira.

Lá vai forró (Anastácia – Dominginhos) em ritmo de forró, é a quarta faixa desse disco É Só Pena Que Voa (Anastácia, 1977). Um álbum com composições e arranjos primorosos, produzido por Dominginhos, seu cônjuge de 1967 a 1976.

Figura 87 - Capa do disco Anastácia – É só pena que voa



Fonte: Forró em Vinil

As guitarras foram gravadas por Heraldo do Monte (Recife, Pernambuco, 1935.), compositor, guitarrista, violonista e violeiro. Considerado um dos maiores guitarristas brasileiros, teve uma enorme contribuição no desenvolvimento da guitarra no forró. Por ser um virtuose instrumentista, trouxe muitas técnicas e maneiras de se executar o instrumento no gênero.

Ao longo das faixas 01 É Só Pena que Voa (Anastácia), 02 O bom tocador (Anastácia – Dominginhos), 04 Lá vai forró (Anastácia – Dominginhos), 05 Brincadeiras de criança (Anastácia), 11 Ora essa! (Chico Anisio – Dominginhos), a principal característica que encontramos é a guitarra dobrar as introduções e arranjos,

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1Y4mBO1evfb0VkdIt0bYT4RTkWBW7dDrs/view?usp=share_link

solando as melodias, ou abrindo vozes em intervalos, ou até mesmo criando contracantos.

Apesar de observarmos na década de 70 uma participação mais ativa da guitarra nos arranjos, nesse disco o músico foi além, mostrando diversas outras possibilidades, trazendo a guitarra à frente, para um papel de protagonista.

Configuração Rítmica

Ao longo da música a guitarra não executa muitas levadas, mas sim cria frases e conduções que complementam a voz ou os outros instrumentos. Vale destacar que essas construções melódicas possuem rítmicas muito bem colocadas e dão um tempero e suingue na música.

Não são apenas as notas tocadas que devem ser levadas em conta, mas o lugar que elas são colocadas na canção, as rítmicas e principalmente os acentos e articulações. Esses elementos são peças fundamentais na linguagem do estilo.

Figura 88 - Frases melódicas - Lá Vai Forró

Intro 0:00 - BPM: 103 Cm G7

Guitarra Elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Nesse trecho transcrito abaixo, Heraldo desenvolve frases com rítmicas muito bem construídas, atuando praticamente como um solista e também contribuindo na condução rítmica pela sua precisão e resolução das melodias.

Figura 89 - Rítmicas- Lá Vai Forró

0:34 - BPM: 103 Cm G7

Guitarra Elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Plano Harmônico

Na introdução da música já observamos a guitarra dobrando a sanfona em uníssono. Na construção da melodia são utilizados os arpejos dos acordes da harmonia com frases de ligações da escala de Dó menor harmônica. No compasso 5 resolvendo na terça do acorde de Cm, na nota Mib e no compasso 9 resolvendo descendente na fundamental do acorde Cm, na nota Dó.

Esse tipo de dobra da guitarra com a sanfona nas introduções e solos das músicas não era uma prática muito comum, talvez pela qualidade de Heraldo como instrumentista, com uma carreira sólida na música instrumental, contribuiu para elevar o nível técnico das performances dentro do forró.

Figura 90 - Introdução da guitarra – La Vai Forró

Intro 0:00 - BPM: 103

Guitarra Elétrica

Guitarra Elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Heraldo toca ao longo da música de forma bem “solta” e improvisada, as linhas são construídas conforme a melodia da voz, complementando-a e com muitas variações. Em cada parte A da música o guitarrista interpreta de uma forma diferente, como veremos abaixo.

Nesse trecho observamos nos primeiros compassos algumas frases que caminham dentro das notas dos acordes, sem a preocupação de fazer a função de acompanhamento com levadas o tempo todo. Essa forma de acompanhar traz um protagonismo para guitarra, que atua quase como um instrumento solista, porém

sempre preparando a harmonia. Destaque para os efeitos de glissando¹ que ele utilizou nos compassos 15 e 16, uma técnica que dá um efeito bem interessante.

A harmonia dessa música é relativamente simples, sendo que no compasso 18 observamos um caminho que é muito utilizado na música popular, começando da fundamental (ou 8ª) para a 7M, 7m e de novo 7ªM. No compasso 23 um movimento descendente da 8ª, 7M, 7m, 6M caminhando cromaticamente até os acordes de Ab7 e G7.

Figura 91 - Variação 1 da guitarra na parte A – Lá Vai Forró

The figure displays three systems of musical notation for guitar, labeled A, B, and C. Each system is for 'Guitarra Elétrica' and includes a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. System A (measures 9-17) starts with a tempo of 103 BPM and features a melodic line with chords Cm, G7, Cm, G7, and Cm, including glissando markings. System B (measures 18-21) shows a sequence of chords: Cm, Cmmaj7, Cm7, Cmmaj7, Cm, Fm, G7, and gliss. System C (measures 22-25) continues with chords: Fm, Cm, Cmmaj7, Cm7, Cm6, Ab7, and G7.

Fonte: Elaborado pelo autor

Nessa variação 2, Heraldo praticamente não faz acordes, desenvolve os arpejos descendente dos acordes, subindo um de cada vez para regiões mais agudas e finalizando no compasso 31 com uma frase muito bem construída.

Essa função solista no forró é muito utilizada pela sanfona, que ao longo da música atua criando contracantos com a voz. Heraldo passou isso para a guitarra, contribuindo muito no desenvolvimento dessa linguagem no instrumento.

¹ Glissando ou gliss é uma técnica que consiste em tocar uma ou mais notas e deslizar o dedo sobre a cordas ascendente ou descendente. Um efeito deslizando; a palavra, pseudo-italiana, vem do francês glisser, “deslizar”.

Figura 92 - Variação 2 da guitarra na parte A – Lá Vai Forró

A- variação 2 0:29 - BPM: 103

Guitarra Elétrica

25 Cm G7

29 Cm G7

Fonte: Elaborado pelo autor

Nessa terceira variação da parte A o músico toca uma sequência de *double stops*, que é uma técnica que consiste em tocar duas notas ao mesmo tempo. Esse tipo de abordagem é interessante pois define a harmonia e também cria um caminho melódico.

Figura 93 - Variação 3 da guitarra na parte A – Lá Vai Forró

A- variação 3 1:25 - BPM: 103

Guitarra Elétrica

74 Cm G7 Cm G7 G7b9 Cm

Fonte: Elaborado pelo autor

Aqui na quarta variação da parte A Heraldo utiliza uma ideia parecida com a segunda variação, fazendo arpejos descendentes dos acordes e começando cada um em notas próximas, Sol, Fá, Si e Dó.

Figura 94 - Variação 4 da guitarra na parte A – Lá Vai Forró

A- variação 4 1:43 - BPM: 103

Guitarra Elétrica

89 Cm G7 Cm

Fonte: Elaborado pelo autor

Sonoridades

Foi gravada uma linha de guitarra com uma mistura de frases e complementos, mais algumas levadas. A guitarra está do lado direito (R) no panorama e a sanfona fica do lado esquerdo (L), que é uma prática comum pra não embolar as harmonias e deixar mais definido os dois instrumentos na mixagem.

O timbre da guitarra é limpo, sem efeitos, possui um som mais encorpado, com frequências médio graves e sem excesso de médias agudas e agudas, o que deixa o som mais aveludado. Provavelmente Heraldo do Monte usou uma guitarra semiacústica, que era um modelo que ele usava com muita frequência.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DA PERFORMANCE DA GUITARRA NA DÉCADA DE 1980

A década de 1980 trouxe grandes mudanças no cenário da guitarra elétrica. Com a tecnologia se desenvolvendo, o instrumento elétrico absorveu diversas sonoridades advindas dessa modernidade, como na utilização de efeitos. Nessa década observamos a utilização com muita intensidade de pedais de modulações como o *chorus*, *phaser*, distorções, *delays* e *reverbs*. Notamos também a aplicação de alguns recursos de estúdio que não foram encontrados na década anterior, como o pan (panorama) sendo utilizado para fazer um arranjo com duas guitarras soando como se fosse apenas uma, se movimentando através dos lados esquerdo (L) e direito (R).

Podemos ouvir que os timbres de guitarra melhoram muito com o uso técnicas de gravação mais modernas, com equalizações mais equilibradas, principalmente nas partes com distorções. No universo das bandas de rock, pop, entre outros, desse período eram muito comuns esses tipos de efeitos e abordagens, é possível que por influência da estética musical empregada naquele período essas sonoridades tenham sido utilizadas no forró.

Coco do Improviso¹

Coco do Improviso (Edson Menezes / Alventino Cavalcanti / José Gomes) é a terceira faixa do disco Forró in Concert (OSWALDINHO, 1980). Esse é o décimo trabalho solo de Oswaldo de Almeida e Silva, mais conhecido como Oswaldinho do Acordeon. Reconhecido como um dos maiores acordeonistas do mundo, ao longo de sua carreira fundiu diversos estilos musicais ao forró, como o jazz, rock, música erudita, samba, funk, salsa, entre outros.

Uma das contribuições mais importantes de Oswaldinho para a guitarra no universo do forró foi a utilização de *riffs* com distorção, que é uma sonoridade bem características do rock, e também a utilização de efeitos de modulação como o *chorus*. O protagonismo do instrumento na obra desse músico é enorme, com uma participação muito ativa dentro dos arranjos, nos quais as levadas vinham continuamente sendo mais e mais elaboradas.

Oswaldinho com esse disco Forró in Concert representa muito bem a mudança para a década de 80, trazendo ao forró sonoridades frequentemente utilizadas nesse período, como teclados sintetizadores, órgãos, guitarras com cada vez mais efeitos, levadas de baterias e baixo com bastante peso e a presença de percussões diversas.

A capa e o conceito desse álbum trazem essa abordagem: é um disco de forró com diversos elementos de outros gêneros. Podemos citar as faixas 02 - Sinfonia nº 5 de Beethoven (Adaptação de Oswaldinho), 06 - Forró com Fritas (Oswaldinho), e 11 - Pesadelo (Oswaldinho).

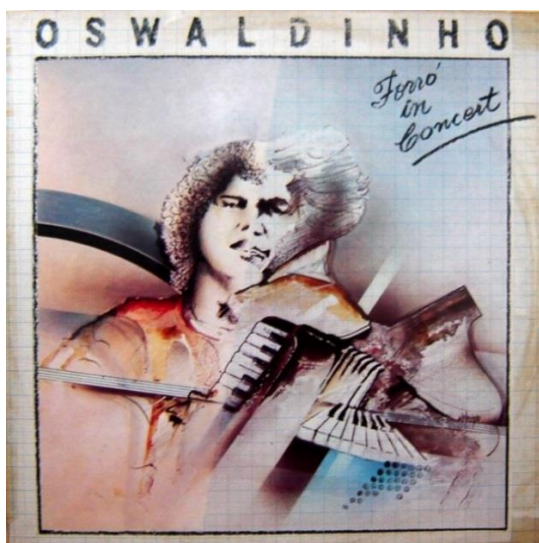
Uma característica peculiar desse álbum é que todas as músicas, com exceção da Coco do Improviso, analisada abaixo, são instrumentais.

As guitarras foram gravadas por Valdir, que além desse, gravou diversos outros discos de Oswaldinho.

1

Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1h6i-PtXbUEiUh3OITcN0QY1CceSuyx1r/view?usp=share_link

Figura 95 - Capa do disco Oswaldinho – Forró in Concert



Fonte: Forró em Vinil

Configuração Rítmica

Essa faixa, como o próprio nome sugere, é uma composição inspirada no ritmo coco. Segundo Gaspar, 2003 o coco é uma dança típica das regiões Norte e Nordeste do Brasil, feitas geralmente com coreografia em filas ou em rodas, acompanhadas por palmas, um mestre cantador e instrumentos de percussão como ganzá, bombo, zabumba, pandeiro, etc. O ritmo é um folguedo do ciclo junino, porém também é dançado em outras épocas do ano.

Oswaldinho traz esse ritmo, que frequentemente é encontrado dentro do gênero forró, mas com uma sonoridade que se conecta com outras linguagens. A melodia da música carrega a expressão e os trejeitos do coco, mas as levadas de bateria, baixo e guitarra trazem influências da música *pop* e da *black music*.

As linhas de guitarra, gravada por Valdir, têm muita riqueza rítmica, o músico utiliza praticamente três padrões que são divididos nas três partes da música Introdução, A e B. Nas repetições dessas partes o padrão se mantém o mesmo com exceção de algumas pequenas variações.

Nos dois primeiros compassos da introdução os acordes são tocados no

tempo 2, com duas notas seguidas, uma semicolcheia e uma colcheia pontuada. O principal elemento desse trecho são os acentos na primeira nota de cada compasso, que dá o sotaque e a intenção desse padrão de duas notas.

Nos próximos compassos 3 e 4, são tocados acordes nos tempos com duas semínimas e uma mínima.

Esses quatro primeiros compassos formam um padrão que é repetido quase de forma idêntica por quatro vezes seguidas na introdução. No compasso 8 ao invés de repousar na mínima, Valdir toca no tempo 2 a mesma figura de duas notas do compasso 2.

Figura 96 – Introdução de Coco do Improviso

0:00 - BPM: 87

Intro

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Na parte A da música a guitarra mantém a ideia de tocar no tempo 2 em alguns compassos, com a acentuação já citada acima e encontramos uma variação tocando nos tempos 1 e 2 nos compassos 31, 32, 39 e 40.

Essa pausa no tempo 1 com o acorde tocado no tempo 2, junto com a caixa da bateria é o principal elemento dessa levada rítmica e que dá muito suingue na música.

Observamos esse tipo de mistura dos ritmos do forró com essas linhas de bateria e baixo em voga na década de 1970, o que já vinha aparecendo nas obras de Camarão no disco *Ao Vivo* (1973) e Dominginhos nos discos compacto (1974) e Domingo Menino Dominginhos (1976).

Figura 97 – Levadas na parte A de Coco do Improviso

0:38 - BPM: 87 **A**

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Ao longo das repetições da parte A da canção, a levada se dá praticamente da mesma forma, com exceção do último A. Nesse trecho analisado abaixo, Valdir toca as subdivisões rítmicas parecidas com as da introdução, só que ao invés de deixar a pausa no tempo 1 ele toca acordes com semínimas nesse mesmo tempo.

Figura 98 – Levadas último A de Coco do Improviso

2:19 - BPM: 87 **A'**

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Na parte B mantém-se o mesmo padrão da introdução misturando com as ideias da parte A, sem muitas novidades rítmicas além do que já foi visto até aqui. Os acentos continuam no mesmo lugar, sempre na primeira nota de cada grupo de duas notas.

Figura 99 – Levadas na parte B de Coco do Improviso

1:00 - BPM: 87

B E7

Guitarra elétrica

44

E A A E G#7/D# C#m C#m/B F#m B7 E

Fonte: Elaborado pelo autor

Plano Harmônico

Essa música está no tom de Mi maior e possui uma harmonia relativamente simples, caminhando pelos graus do campo harmônico maior. A exceção ocorre na introdução, que possui alguns empréstimos da tonalidade de Mi menor, que são os acordes bVII e o bVI nos compassos 3, 7, 11 e 15.

Nesses compassos são usados os chamados *power chords* que são acordes formados por apenas duas notas, a Fundamental, a 5ª justa e a 8ªJ (que seria a mesma nota da fundamental uma oitava acima).

Esse tipo de acorde é muito utilizado na “guitarra *rock*” principalmente com o efeito de *overdrive* ou distorção. Ele dá uma sonoridade com poucos coloridos harmônicos, mas com bastante *punch* e potência.

A utilização dos *power chords* nos graus bVII e o bVI remete mais ainda ao *rock*, pois é uma progressão muito utilizada nesse estilo. Oswaldinho, em sua trajetória, sempre se mostrou um grande admirador desse gênero, utilizando com bastante frequência essa mistura das guitarras com essa sonoridade *rock* em sua obra.

Figura 100 – Harmonia da Intro de Coco do Improviso

0:00 - BPM: 87 **Intro**

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Na mudança do acorde D5 (Ré – Lá – Ré) para o E5 (Mi – Si – Mi) analisada acima, a passagem é feita com o uso da técnica do *slide*, que nesse caso consiste em tocar o primeiro acorde e arrastar a mão da escala para o segundo acorde sem atacar o mesmo com a mão da palheta. O conceito é tocar dois acordes com um ataque de palheta.

Figura 101 – Slide em Coco do Improviso

0:03 - BPM: 87

Fonte: Elaborado pelo autor

Ao longo de toda a música a guitarra toca geralmente nas três ou quatro cordas mais agudas, com exceção dos *power chords* que soam com muito mais peso nas cordas graves ou bordões do instrumento.

A introdução é dividida em duas partes, a primeira que vai do compasso 1 ao 16 e a segunda do compasso 17 ao 27. Na segunda parte a guitarra dobra o teclado moog¹ fazendo uma melodia na região aguda e que se repete por quatro vezes, finalizando na cadência A5 – D5 – B5 – E.

¹ Teclado sintetizador criado pelo novo iorquino Robert Moog em 1963, que foi muito utilizado em diversos gêneros como rock, rock progressivo, fusion, pop, música eletrônica, etc.

Figura 102 – Melodia da Introdução de Coco do Improviso

0:22 - BPM: 87

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Na parte B, os acordes continuam a ser tocados nas cordas mais agudas da guitarra e tem um acorde V7 que prepara o VI_m, com um caminho de baixo descendente no compasso 47 até o 48.

Figura 103 – Harmonia da parte B de Coco do Improviso

1:00 - BPM: 87

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Na última repetição do A na música, Valdir toca uma variação bem interessante, mantendo a mesma ideia e completando mais os espaços sem as pausas nos primeiros tempos.

No lugar delas ele executa o *power chord* na região grave e responde no tempo 2 tocando o acorde na região mais aguda. Essa interpretação dá uma característica mais preenchida, com movimentos, e preparando o final da música.

Figura 104 – Harmonias da parte A' de Coco do Improviso

2:19 - BPM: 87 A'

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Sonoridades

No aspecto geral essa música tem uma sonoridade que difere muito dos primeiros trabalhos do compositor e acordeonista, que eram mais focados no forró “tradicional”, com a instrumentação baseada na sanfona, percussões, e o conjunto regional. Notamos desde o disco anterior *Natureza* (OSWALDINHO, 1979) uma aproximação com as sonoridades mais elétricas do *rock*, *fusion*, *jazz*, *pop*, somados a música erudita, latina, entre outras.

Um detalhe interessante nessa faixa é a introdução, que dura 0:37s, um tempo considerado alto se comparado a outras músicas do gênero. É possível que essa abordagem se dá pela conexão com o contexto do álbum, que é em sua maior parte instrumental.

Oswaldinho trabalhou muito bem esse arranjo, iniciando os oito primeiros compassos somente com acordeom, baixo e guitarra, repetindo o mesmo trecho com a bateria. Depois entra uma segunda parte da introdução, com uma melodia dobrada pelo *moog*, guitarra e baixo e finalizando em uma convenção.

Foi gravado apenas uma linha de guitarra e ela está mais para o lado esquerdo (L) no panorama, aproximadamente 70% para o lado esquerdo (L) e 30% no direito (R).

O timbre é de guitarra limpa com um leve *overdrive* (ou saturação do amplificador) e sem efeitos. A equalização é mais focada no médio agudo e possui um

estalado, lembrando a sonoridade de uma guitarra modelo *stratocaster*. Provavelmente a guitarra foi tocada com palheta nessa gravação.

Querubim¹

Essa é a faixa de abertura e que dá nome ao disco Querubim (DOMINGUINHOS, 1981).

Figura 105 - Capa do disco Dominginhos – Querubim



Fonte: Forró em Vinil

Com direção e arranjos do próprio Dominginhos e participações de músicos renomados como o pianista Amilson Godoi, o baixista Cláudio Bertrami e o guitarrista Heraldo do Monte.

Além de Querubim (Dominginhos / Clésio) analisada aqui, destaque para as faixas instrumentais Homenagem a Chiquinho do Acordeon (Dominginhos / Guadalupe), e 17 Léguas e Meia (Humberto Teixeira / Carlos Barroso).

Nesse álbum encontramos concepções musicais nos arranjos que o artista já vinha utilizando desde a década anterior, principalmente a partir do seu disco Domingo Menino Dominginhos (DOMINGUINHOS, 1976).

As linhas de baixo são muito marcantes, com uma forte influência da *black music*, com suingue e precisão. O timbre remete ao instrumento Fender Precision.

A guitarra não tem uma presença tão marcante no disco, bem discreta nos

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1TBmFLK51NNHjzsteiszhw2wDOAbNCVzF/view?usp=share_link

arranjos e mixagens, com exceção da faixa Querubim e a 17 Léguas e Meia, citadas acima, com participação especial de Heraldo do Monte.

Sonoridades

Iniciando a análise pelas sonoridades destacamos o recurso técnico de estúdio da espacialização (panorama) utilizado nessa gravação, talvez tenha sido a parte mais criativa do arranjo de guitarra.

Heraldo do Monte gravou dois canais, um complementando o outro, e foram distribuídos cada um em um lado do panorama da mixagem, direito e esquerdo.

Esse tipo de abordagem é muito utilizado em gravações de diversos gêneros musicais, mas curiosamente, não dentro do repertório do forró. Este é realmente o único exemplo encontrado até aqui. Encontramos em outras gravações a utilização de duas guitarras, uma de cada lado, mas não com essa característica de uma completando a outra, criando esse arranjo peculiar.

A guitarra chamada de 1 nessa análise ficou do lado esquerdo (L) e a guitarra 2 no lado direito (R). A primeira toca divisões muito bem definidas com uma variação entre a parte A e B, enquanto a segunda toca exatamente a mesma divisão na música toda.

Como elas se completam, nunca tocando ambas no mesmo espaço-tempo, a soma das duas perfaz uma levada única, muito rica e que dá a impressão de que a guitarra passeia entre os lados L e R. Com fones de ouvido esse efeito é mais perceptível.

Heraldo utilizou essa mesma técnica na música Maracapan em seu disco Guitarra Brasileira (HERALDO DO MONTE, 2004).

O timbre da guitarra é limpo o tempo todo, com um som levemente estalado e com proeminência de médio agudo, frequência essa, que é comum de se utilizar para que a guitarra possa se destacar na mixagem.

A guitarra 2 tem bastante *reverb*, o que faz com que a nota dure um tempo depois do ataque, que é acentuado e *staccato*, gerando um efeito interessante de

profundidade.

Figura 106 - Querubim - Guitarra 2 *staccato* com reverb

0:02 – BPM 83

Guitarra 2 (R)

Fonte: Elaborado pelo autor

Possivelmente as duas guitarras tenham sido gravadas com o uso da palheta.

Configuração Rítmica

A música analisada é um xote, mas a levada da bateria e do baixo fazem uso de linhas *black music*, trazendo uma nova forma de abordagem para o ritmo.

Essa mistura de sonoridades com a caixa da bateria nos tempos 2 e 4 e conduções de baixo com muito *groove*, somados aos ritmos nordestinos foi uma das maiores contribuições de Dominginhos para o gênero.

Sobre a guitarra, a parte rítmica resultante da soma dos dois canais de guitarra é o ponto forte dessa música. As duas linhas, que são tocadas sempre em tempos diferentes, formam um desenho criativo e não usual.

Figura 107 - Querubim- Diálogos entre as guitarras 1 e 2

Intro 0:01 - BPM: 83

Guitarra 1 (L)

Guitarra 2 (R)

9 F B♭ F B♭ F B♭ F B♭ Am Gm

Guitarra 1 (L)

Guitarra 2 (R)

Fonte: Elaborado pelo autor

A guitarra 1 toca padrões bem definidos, em staccato, lembrando um instrumento de percussão como o agogô, muito utilizado no forró.

A guitarra 2 toca exatamente os mesmos ataques na última semicolcheia do tempo 2, nos compassos ímpares, complementando sempre a outra guitarra.

Figura 108 - Querubim - Padrões das guitarras na introdução e parte A

A 0:24 - BPM: 83

Guitarra 1 (L)

Guitarra 2 (R)

17 F B♭ F B♭ F B♭ E♭ A♭ G

Guitarra 1 (L)

Guitarra 2 (R)

Fonte: Elaborado pelo autor

A guitarra 1 mantém esse mesmo padrão na introdução e na parte A, criando uma variação na parte B. Observamos que a diferença é que na parte A o padrão da frase é mais “quebrado”, por começar na segunda semicolcheia. Já na parte B ela começa sempre na cabeça do tempo 2, com padrão intercalado de duas e três notas.

Figura 109 - Querubim - Padrões das guitarras na parte B

B 0:51 - BPM: 83

35 B \flat 7 E \flat B \flat 7 E \flat B \flat E \flat 7 A \flat C7

43 F Em711 A7 Dm7 G7 C7 F

Fonte: Elaborado pelo autor

Plano Harmônico

Essa música está no tom de Fá maior, mas ela caminha por acordes e harmonias bastante incomuns no gênero, através de empréstimos modais.

Após insistir por um tempo na cadência plagal (I IV I), no compasso 22 o B \flat caminha em ciclo de quartas para o bVII (E \flat) e sucessivamente para o bIII (A \flat), para depois acompanhar a melodia cromaticamente para o II (G) e retornando para o I (F).

Figura 110 - Querubim – harmonia A

A 0:24 - BPM: 83

17 F B \flat F B \flat F B \flat E \flat A \flat G

Fonte: Elaborado pelo autor

Na parte B acontece uma modulação temporária para B \flat , que é o IV do tom.

A cadência nos compassos do 35 ao 40 fica I – IV como na parte A, só que no tom de Sib.

No compasso 40 há o mesmo movimento em ciclo de quartas para o bVII (Ab), indo para o V7 (C7) do tom de Fá, modulando para retornar ao tom inicial de Fá.

Figura 111 - Querubim – harmonia B

B 0:51 - BPM: 83

Guitarra 1 (L)

Guitarra 2 (R)

Fonte: Elaborado pelo autor

Na segunda parte do B, no compasso 44, há um IIm7- V7 do VIIm (Dm) que caminha em IIm7 V7 para o V7 (G7) do V7 (C7) finalizando no I (F).

Essa cadência que começa no compasso 45 é muito utilizada na música nordestina.

Figura 112 - Querubim – harmonia B2

Guitarra 1 (L)

Guitarra 2 (R)

Fonte: Elaborado pelo autor

A guitarra 1 toca ao longo da música com uma técnica chamada palm mute, que consiste em abafar com a palma da mão da palheta as cordas, enquanto ataca as notas. Esse efeito é muito utilizado em gêneros como o *funk* e *pop* e dá uma sonoridade bem rítmica para as frases.

Tem Gente que Não Gosta¹

Tem Gente que Não Gosta (Parafuso / Coroné Pereira) é a segunda faixa do disco *É pra Virar Lobisomem* (OS 3 DO NORDESTE, 1981). Esse álbum pode ser considerado um dos melhores álbuns da carreira do trio.

Como já citado nesse trabalho, na análise de *É Proibido Cochilar*, a formação que gravou os primeiros discos do trio foi: Parafuso, Zé Pacheco e Zé Cacau. Em 1979 Zé Cacau saiu, entrando no seu lugar o cantor Mestre Zinho (Erivan Alves Almeida), que ficou no grupo até o final da década de 1980. Mestre Zinho foi uma das vozes mais marcantes do forró, tanto à frente do trio como em sua carreira solo.

O álbum teve produção de Bastinho Calixto, arranjos e regência do maestro Chiquinho do Acordeon, gravado em 8 canais com a participação de excelentes músicos como Helinho na guitarra, Gennaro na sanfona, Waldir no violão e Hermelinda, integrante do Trio Mossoró, no triângulo.

Figura 113. Capa do disco *Os 3 do Nordeste – É pra Virar Lobisomem*



Fonte: Forró em Vinil

1

Link para audição:
https://drive.google.com/file/d/1Tb7NE4s-tYtHYalvZGeIFLKQXTLLLhqS/view?usp=share_link

https://drive.google.com/file/d/1Tb7NE4s-tYtHYalvZGeIFLKQXTLLLhqS/view?usp=share_link

Plano Harmônico

A parte mais interessante do arranjo de guitarra de Helinho nessa gravação é a introdução. Esse foi o principal motivo pela escolha dessa música para ser analisada.

A guitarra nesse trecho todo está bem destacada na mixagem, valorizando o trabalho do guitarrista e produzindo um bom efeito. Helinho utiliza uma técnica chamada *double note*, tocando duas notas simultaneamente.

Mas o efeito principal é a voz mais grave que é tocada com um *bend*, que é uma técnica que consiste em tocar uma nota e levantar a corda pra atingir outra nota mais alta. Nesse caso Helinho toca uma nota Sib na voz de baixo, levantando a corda até atingir a nota Dó, e na corda mais aguda ele toca a uma nota Dó na voz de cima.

Essa técnica, executada nos compassos 2, 3, 4, 7 e 8, é replicada em outras ocorrências desse mesmo trecho ao longo da música, intercalando com as estrofes.

Figura 114 - Tem Gente que Não Gosta - Intro

0:00 - BPM: 83

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Além de trazer um ar divertido, essa linha destaca o instrumento no arranjo, justamente pelo contraste desse elemento com a sanfona, sendo essa mais característica e o outro mais “cosmopolita”. Embora não haja distorção, esse efeito da guitarra evoca o símbolo *pop* que a guitarra carrega, mesmo soando mais brando do que soaria no *rock*. Podemos observar que essa sonoridade vai sendo aos poucos incorporada, tornando-se uma característica bastante presente no forró, passando a ser utilizada com frequência em gravações do gênero.

O tom da música é Fá maior, e as cadências de acordes são simples, V7 - I na maior parte do tempo e variações de I - IV - V7 - I - VIIm - IV - V7.

Figura 115 - Tem Gente que Não Gosta – parte A

0:13 - BPM: 83

A

Guitarra elétrica

10 F C7 F C7 F C7 F F7

17 Bb C7 F Dm Bb C7 F F7 Bb C7 F Dm Bb C7 F

Fonte: Elaborado pelo autor

Os acordes são tocados sempre nas cordas mais agudas, em uma região que destaca e define bem o som do instrumento. Provavelmente foi gravado com palheta.

A forma métrica dessa composição também é uma característica encontrada em muitas gravações do gênero, com introdução e apenas uma parte A com letra, repetindo esse *loop* várias vezes.

Interessante é que Mestre Zinho faz, em cada repetição da parte A, algumas variações na melodia da voz em sua interpretação, possivelmente pra não ficar monótono.

A guitarra segue quase sempre da mesma maneira no arranjo, repetindo os mesmos elementos em todas as vezes, com exceção de algumas aberturas mais agudas nos acordes aqui e acolá.

A exemplo disso, no compasso 31 Helinho inverte a abertura colocando a 7ª na ponta do acorde. Nos compassos 33 e 34 e 39 também são tocadas aberturas mais agudas que aquelas utilizadas no primeiro A.

Figura 116 - Tem Gente que Não Gosta – parte A'

1:19 - BPM: 83

A'

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Configuração Rítmica

Essa música é em ritmo de xote e a parte rítmica da guitarra nessa gravação é muito bem definida seguindo um mesmo padrão a música toda.

Na introdução, os ataques com *double notes* sempre são tocados no contratempo e não são simétricos. O guitarrista executa a ideia 3 vezes, espera 2 compassos de pausa e toca mais 2 vezes.

Ao final do trecho no compasso 9 são tocadas divisões da semicolcheia, única parte da música que tem essas figuras rítmicas.

Figura 117 - Tem Gente que Não Gosta – Levadas da Intro

0:00 - BPM: 83

Intro

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Na parte A da música em todas as repetições é usado o mesmo padrão de levada, com pausa no tempo 1 e duas colcheias no tempo 2.

O que dá o suingue na levada é o acento na segunda nota e um leve *staccato* com um abafado da mão esquerda logo depois do ataque. Interessante é que o Helinho mantém essa levada praticamente a música toda.

Figura 118 - Tem Gente que Não Gosta – Levadas da parte A

0:13 - BPM: 83

A

Guitarra elétrica

The image shows two staves of musical notation for guitar electric. The first staff starts at measure 10 and contains the following chords: F, C7, F, C7, F, C7, F, F7. The second staff starts at measure 17 and contains the following chords: Bb, C7, F, Dm, Bb, C7, F, Bb, C7, F, Dm, Bb, C7, F. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and various chord symbols with accidentals and flags. A box labeled 'A' is positioned above the first staff.

Fonte: Elaborado pelo autor

Sonoridades

O timbre da guitarra nessa gravação tem bastante médios e médios agudos, o que garante uma boa definição na mixagem.

O instrumento tem bastante destaque, principalmente na introdução, tendo um volume mais alto que todos os outros instrumentos. Nas partes A, com voz, tudo fica mais equilibrado.

A guitarra está dos dois lados do panorama, podendo ser ouvida tanto no canal esquerdo (L) quanto no canal direito (R), porém mais direcionada ao L, aproximadamente 70%. Foi gravada apenas uma linha de guitarra.

Um fato interessante é que o Mestre Zinho fala ao logo das introduções, fazendo brincadeiras com os outros integrantes, o que é uma característica do forró. Essa ideia de enviar recado ou dizer alguma coisa nas introduções é muito recorrente no gênero, se tornando uma marca estilística muito significativa.

A Escola da Vida¹

Francisco de Assis Nogueira, mais conhecido como Assisão (Serra Talhada, Pernambuco, 1941), já lançou 46 discos e é autor de mais 700 composições, sendo que por volta de 200 foram gravadas por uma infinidade de artistas e grupos como Fagner, Trio Nordestino, Os 3 do Nordeste, Elba Ramalho, Trio Virgulino, entre outros.

Dominguinhos o considerava como o melhor sanfoneiro de boca do Nordeste, por conta de sua genialidade em compor sem ter conhecimento musical ou habilidades em algum instrumento.

O disco Casamento Aprissiguido (ASSISÃO, 1983) tem direção artística de Luiz Mocarzel, coordenação artística de Maria de Fátima Barone, direção de produção de Enoque Gomes e arranjos de Marinho Acordeon.

Quase todas as músicas são de autoria do Assisão, com exceção da primeira faixa Casamento Aprissiguido (Rui de Moraes e Silva), da sétima Palavras do Anjo P. L. (Alfredo da Dedé) e a décima segunda, Sabiá na Seca (José Marcolino).

Nesse disco as guitarras estão muito presentes nos arranjos, principalmente nas faixas 04 - A Escola da Vida (Assisão) e 11 - Movido a Álcool (Assisão). Contudo, não tem qualquer informação na ficha técnica de quem seja o guitarrista nessas gravações.

Assisão sempre foi um artista à frente do seu tempo, trazendo novas sonoridades para o forró, desde os seus discos da década anterior como Forró Diferente (ASSISÃO, 1976) e Em Ondas Quentes (ASSISÃO, 1978).

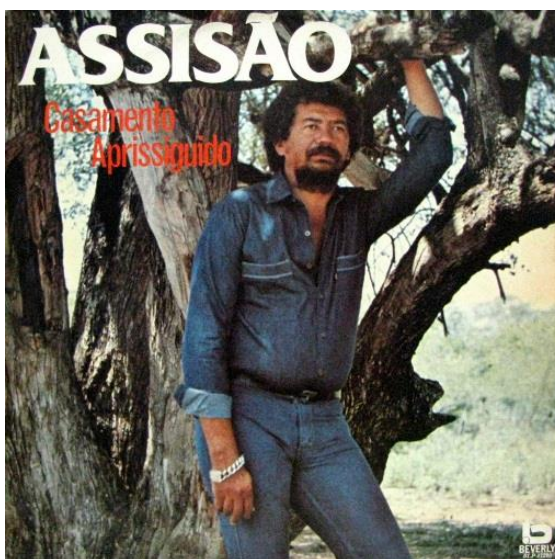
No disco Forró Diferente, como o próprio nome sugere, ele introduz instrumentos que não eram muito comuns no forró, como o clarinete, saxofone.

Em seus discos as guitarras trazem timbres limpos, mas também muitos efeitos como distorções, *chorus*, *phaser*, *wah*. As linhas do instrumento remetem aos gêneros *rock*, *blues*, bolero, salsa, lambada, contribuindo muito para a diversificação da linguagem do instrumento no forró.

1

Link para audição:
https://drive.google.com/file/d/1OGsaklfmcm1R4qOkIBQrjH4UhgdGMtqy/view?usp=share_link

Figura 119 - Capa do disco AssisãO – Casamento Aprissiguído



Fonte: Forró em Vinil

Plano Harmônico

A guitarra da música A Escola da Vida desempenha uma função muito ativa no arranjo, com bastante destaque para melodias, fraseados e efeitos.

O instrumento foi gravado em apenas uma linha, sendo que na maior parte dos casos o guitarrista faz poucos acompanhamentos com levadas, diferenciando este trabalho de quase tudo o que foi analisado até aqui, e porque não dizer, até mesmo num contexto mais amplo do gênero forró.

Uma outra peculiaridade dessa gravação é o fato do guitarrista não tocar o tempo todo na música, participando como se fosse um solista e fazendo alguns complementos em certas partes da música. Essa é outra característica singular da faixa na comparação com outras desse estilo, onde frequentemente o instrumento toca do começo ao fim, desempenhando como função principal o acompanhamento.

Na introdução da música o guitarrista executa a melodia sem dobrar com a sanfona, o que é um fato raro de acontecer no forró, como na música O Fole Roncou, analisada anteriormente, só que nesse caso a dobra é com o baixo. A melodia caminha na tonalidade de Ré menor e no segundo compasso repousa na nota Dó#, que é a 7ª

Maior da escala menor harmônica, e segue subindo o mesmo padrão melódico partindo de notas da escala em 2ª ascendentes, Ré, Mi, Fá e Sol.

Figura 120 – A Escola da Vida – Melodia da Introdução

0:00 - BPM: 94 **Intro**

guitarra elétrica

groove
A7/C# A7 Dm

guitarra elétrica

A7 Dm

Fonte: Elaborado pelo autor

No terceiro compasso o guitarrista faz um ornamento com um ligado duplo ascendente e descendente que difere do padrão das outras 3 repetições.

Figura 121 – A Escola da Vida – Ornamento da Introdução

A7

Fonte: Elaborado pelo autor

Após esse trecho, a flauta faz essa mesma melodia e a guitarra não toca nada, dos compassos 9 ao 17.

No final da introdução, no compasso 18, a guitarra volta e faz a melodia abaixo em dueto com a flauta, que toca uma terça acima. Esse tipo de dobra em intervalo de terça é muito comum no forró. Nota-se que a guitarra está utilizando a clave de Sol oitava abaixo e a flauta está soando uma terça acima.

Figura 122 – A Escola da Vida – Dueto com a Flauta

0:22 - BPM: 94

Guitarra elétrica

Fl.

A7

Dm

A7

Dm

Fonte: Elaborado pelo autor

Na parte A, mais uma vez a guitarra não faz acompanhamentos rítmicos. Vale ressaltar que nessa gravação existem duas linhas de cavaco, uma de cada lado do panorama, talvez por esse motivo o guitarrista tenha assumido uma função de instrumento solista, e realizando alguns efeitos.

No compasso 28 são tocadas as notas Ré, Mi, resolvendo no arpejo de Ré menor. No compasso 32 ocorre a mesma ideia começando da nota Mi. Em ambos os trechos as notas ficam soando juntas, dando um resultado melódico harmônico.

Figura 123 – A Escola da Vida – Melodias da Parte A

0:27 - BPM: 94

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

A

Dm

f

Dm

f

Fonte: Elaborado pelo autor

No final da parte A, a partir do compasso 38, o guitarrista utiliza o pedal *wah*. No compasso 38 e 39, ele deixa soando o acorde de Gm em cima do acorde de C7, gerando na harmonia um C7/9.

Figura 124 – A Escola da Vida –Final da Parte A

0:48 - BPM: 94 wah.....

38 Gm C7 F Dm A7 Dm

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Reforçando o que dissemos há pouco, sobre o papel do instrumento nessa faixa, a guitarra sequer toca na parte B, que seria o Refrão da música, o que é bastante incomum.

No trecho da introdução que reaparece no meio e no final da música, são feitas variações da melodia inicial com um padrão de apenas duas notas iniciando na nota e repousando no intervalo 2ª descendente abaixo, repetindo quatro vezes assim como na primeira introdução.

Outra diferença é que essa introdução é mais curta, com a flauta e a guitarra em dueto, sendo que a flauta está uma terça acima.

Figura 125 – A Escola da Vida – Intro'

Intro'

53 1:17 - BPM: 94 A7/C# A7 Dm

Guitarra elétrica

Fl.

58 A7 Dm

Guitarra elétrica

Fl.

Fonte: Elaborado pelo autor

No segundo A da música a guitarra mantém a mesma ideia, não tocando nos primeiros compassos. No compasso 70 é feito um *slide*, que consiste em tocar a primeira nota (Lá) e arrastar o dedo da escala até a última nota (Dó#) para depois

tocar um intervalo de 6ª menor, repetindo esse mesmo intervalo nos compassos 74 e 75. Já no compasso 72 o instrumento repete a mesma ideia de notas e arpejo do acorde de Ré menor, já analisado no primeiro A.

Figura 126 – A Escola da Vida –Melodias no A'

62 1:29 - BPM: 94

Guitarra elétrica

8

70 A7 slide Dm A7

Guitarra elétrica

8

Fonte: Elaborado pelo autor

No final do segundo A, repete o mesmo efeito de *wah wah*, porém com duas variações, ao invés de sustentar o acorde de Gm no próximo compasso, o guitarrista tocou o acorde de C7. No compasso 90 ele complementa o acorde quebrado com a extensão b9, gerando um acorde de A7b9, o que dá uma enriquecida na harmonia.

Figura 127– A Escola da Vida – Final do A

1:50 - BPM: 94

Guitarra elétrica

85

wah.....

Gm7 C7 F Dm A7 A7b9 Dm

Guitarra elétrica

8

Fonte: Elaborado pelo autor

Na parte B final ocorre a mesma coisa que na vez anterior, ou seja, o instrumento simplesmente não é utilizado.

No final da música é feita a mesma estrutura da introdução tal como esta aparece no meio da música, só que agora repetindo várias vezes. A diferença é que a guitarra não dobra a flauta, fazendo um de cada vez revezando da seguinte forma:

- 1º guitarra
- 2º flauta
- 3º guitarra

4º flauta

Configuração Rítmica

Assisção utilizou em diversos momentos da sua carreira a mistura do forró com diversos ritmos, sejam os “ditos” latinos, a lambada, o carimbó, entre muitos outros. Nessa música podemos observar essas influências, o que confere a este exemplo um especial apelo rítmico, de bastante suingue.

Na introdução a guitarra executa um motivo rítmico bem definido que se repete quatro vezes, variando as notas ascendentemente na escala de Ré menor, porém mantendo as mesmas figuras rítmicas.

Figura 128 – A Escola da Vida – Rítmicas da Introdução

0:00 - BPM: 94 **Intro**

guitarra elétrica

groove
A7/C# A7 Dm

6 A7 Dm

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Na introdução do meio e no final da música o guitarrista toca uma variação desse motivo rítmico, trocando a primeira nota do tempo 2 por duas semicolcheias, em vez de colcheia, gerando uma subdivisão mais regular e menos sincopada que a da primeira introdução.

Figura 129 – A Escola da Vida – Rítmicas da Introdução'

Intro'

53 1:17 - BPM: 94

Guitarra elétrica

Fl.

A7/C# A7 Dm

A7/C# A7 Dm

58

Guitarra elétrica

Fl.

A7 Dm

A7 Dm

Fonte: Elaborado pelo auto

Sonoridades

Um dos principais aspectos, além da mistura de ritmos latinos com forró na música de Assisão, é a sua experimentação sonora com a guitarra e também outros instrumentos.

Em se tratando da guitarra, que é o foco desse trabalho, nesta faixa notamos que em nenhum momento o guitarrista gravou com a guitarra limpa, o que era comum no forró. O instrumento foi tocado provavelmente com a palheta e executa apenas frases e efeitos, deixando a condução rítmico-harmônica para a sanfona, cavaco e baixo.

Uma outra característica que podemos observar é o volume e presença na mixagem, centralizada no panorama e com bastante destaque. A guitarra tem uma participação mais ativa no arranjo do que a sanfona, outra peculiaridade interessante.

Podemos afirmar que nesse ponto de seu desenvolvimento no gênero a guitarra já tinha conquistado seu lugar dentro do universo do forró, passando a ser um instrumento muito utilizado nas produções.

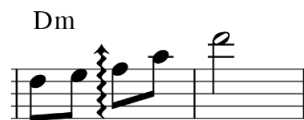
Na introdução é utilizado o efeito de *overdrive* somado a uma modulação que aparenta ser um *chorus*. Outro fato a ser destacado é o tamanho da introdução, de

0:26 segundos, um pouco maior do que boa parte das músicas desse segmento.

Esse tipo de timbre é muito comum na década de 1980, usado principalmente pelos guitarristas de bandas de rock como Van Halen, U2, Aerosmith, The Smiths, The Cure, Journey, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Rádio Taxi, entre outras. Esse tipo de sonoridade não era muito comum no forró, salvo algumas exceções.

Na parte A, no compasso 28, a guitarra faz um dedilhado utilizando somente o efeito de *chorus*, sendo que esse tipo de arpejo usado com o referido pedal de modulação é muito característico dessa década.

Figura 130 – A Escola da Vida – Efeito Chorus



Fonte: Elaborado pelo autor

No final da parte A o guitarrista se vale do efeito de *wah*, que já era um pedal muito utilizado no gênero desde a década anterior. Cabe registrar aqui, explicitamente, que o pedal de *wah* é uma invenção que antecede cerca de dez anos ao pedal de *chorus*, o que naturalmente faz dele uma sonoridade já mais repertoriada no período.

Figura 131 – A Escola da Vida – Efeito Wah

0:48 - BPM: 94 wah.....

38 Gm C7 F Dm A7 Dm

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

No segundo A da música é somado ao pedal *wah* um segundo efeito, de modulação, possivelmente um *chorus*, gerando um efeito interessante e “psicodélico”.

Figura 132 – A Escola da Vida – Efeito de Wah e Chorus

1:50 - BPM: 94 wah.....

85 Gm7 C7 F Dm A7 A7^{b9} Dm

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

No final da música é repetida a introdução do meio por várias vezes e finalizando em *fade out*. Destaque também para a duração dessa introdução final, que vai dos 2:19 até os 2:55.

Doutor do Baião¹

Doutor do Baião (João Silva / Luiz Gonzaga) é a segunda faixa do lado B do disco De Fiá Pavi (GONZAGA, 1987).

Este álbum tem produção executiva de Oséas Lopes, arranjos e regências de Chiquinho do Acordeon e um time formado por músicos de destaque como Dominginhos e Chiquinho do Acordeon na sanfona, Hermelinda Lopes na percussão, Zé Menezes na guitarra e participação especial de Gonzaguinha na faixa 11- Mariana (Gonzaguinha / Gonzagão).

Figura 133 - Capa do disco Luiz Gonzaga – De Fiá Pavi



Fonte: Forró em Vinil

Embora esse disco marque a reaproximação de Luiz Gonzaga com João Silva (1935 Arcoverde - PE - 2013, Recife, PE), um de seus maiores parceiros musicais, ele é dedicado a Humberto Teixeira (1915, Iguatu, CE - 1979, Rio de Janeiro, RJ), outro grande parceiro de Gonzaga e que veio a falecer oito anos antes.

Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural, Humberto Teixeira conheceu Luiz

1

Link para audição:
https://drive.google.com/file/d/1cqbYwut4M6SYGGb2LBD3wkkq3Fy8CFIc/view?usp=share_link

Gonzaga em 1945 e ambos compuseram muitas músicas de sucesso como Baião, Asa Branca, No Meu Pé de Serra, Juazeiro, Respeita Januário, Paraíba, Assum Preto, Estrada de Canindé, entre outras.

Advogado e compositor, era chamado por Gonzaga dentro da “Corte do Baião”¹ de Doutor do Baião. É nessa faixa composta em parceria com João Silva que Luiz Gonzaga registra sua saudade e apreço pelo velho amigo.

Doutor do Baião

Onde Tá meu grande irmão
Onde é que tá
Quanto tempo, que saudade
Que você me dá
Quanta falta está fazendo, irmão
Ao nosso baião

Tudo que você criou
Que você deixou
Inda pedem pra eu cantar
Pros cantos que eu vou
Asa Branca, Assum Preto, irmão
Doutor do Baião
Vivo curtindo o acre do jiló
Tão doce pra nós dois
E amargo pra mim só

Ai que saudade
Poeta do Iguatu

¹ A Corte do baião era um projeto visionário liderado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira de popularizar e difundir a música nordestina, mais especificamente o baião, nos grandes centros urbanos do Sudeste. Luiz Gonzaga era o Rei do Baião, Humberto Teixeira o Doutor e Carmélia Alves a Rainha.

Ai quanta tristeza

Fazer baião sem tu (Silva / Gonzaga, 1987)

Esse disco tem uma forte presença da guitarra em todas as faixas, que foi gravada por José Menezes de França (1921, Jardim, Ceará – 2014, Teresópolis, -Rio de Janeiro), mais conhecido como Zé Menezes. Compositor, arranjador, multi-instrumentista, Menezes tocava violão, cavaquinho, viola, guitarra, bandolim, violão tenor e banjo.

O músico gravou inúmeros discos de forró, tendo criado um estilo único, que contribui muito para a linguagem da guitarra no gênero.

Plano Harmônico

A gravação de guitarra por Zé Menezes nessa música é bastante rica e adota uma grande variedade de procedimentos. Foram gravados dois canais de guitarra, chamados aqui de guitarra 1, que toca as frases, acordes quebrados, contracantos e variações, e a guitarra 2, que faz a função de base rítmica, de forma mais discreta. Essa guitarra 1 tem uma participação muito ativa no arranjo, dialogando com a sanfona e preenchendo os espaços de forma criativa.

A música está no tom de Ré maior e Zé Menezes utiliza na maior parte do tempo acordes em tríades, e tétrades nos acordes dominantes V7, mas a parte mais interessante é a da distribuição das vozes.

O músico toca na maior parte do tempo nas quatro cordas mais agudas do instrumento, salvo exceções como na introdução que aparece no meio da música, bem como alguns acordes da parte B.

A introdução da faixa inicia com o músico tocando as fundamentais dos acordes, mostrando os caminhos da harmonia, de D para Bm. Do compasso 6 ao 13 a guitarra dobra a sanfona em uníssono.

Figura 134 – Doutor do Baião – Melodias na Introdução

0:00 - BPM: 90 **Intro**

Guitarra elétrica 1

D Bm D Bm D "D7" G6

Guitarra elétrica 1

8 D "Bm" Em G D

Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 11 a guitarra faz um duplo ligado, que consiste em tocar a primeira nota Ré, martelar o dedo da mão esquerda na nota Mi e puxar novamente na Ré, atacando a mão da palheta só na primeira nota e gerando as 3 notas seguidas. É um tipo de ornamento que valoriza a melodia.

Figura 135 – Doutor do Baião – Ligado

Em

Fonte: Elaborado pelo autor

Na parte cantada da música a guitarra 1 desenvolve muitos acordes quebrados, mesclando com frases bem elaboradas, como podemos observar abaixo.

Nos compassos 17 e 18 Menezes utiliza *double stops*, variando a voz de baixo da nota Si para a nota Lá, mantendo a voz aguda em Ré, gerando um efeito interessante, que aproxima essa sonoridade de outros repertórios do instrumento, como o *jazz*. No compasso 22 a guitarra dobra a melodia do arranjo feita pela sanfona.

Figura 136 – Doutor do Baião – Parte A - Conduções e Frases

0:19 - BPM: 90 A

Guitarra elétrica 1

D D4 D Bm D Bm E7 G D A7 p

Fonte: Elaborado pelo autor

Essa forma de dobrar as introduções e frases do arranjo à guitarra era uma característica de Zé Menezes, que era um solista muito competente. Podemos observar essa mesma peculiaridade também nas gravações de Heraldo do Monte, outro exímio solista.

Na continuação dessa parte A da performance da guitarra notamos que não há uma repetição ou padrão de ideias, sendo tocados acordes em blocos de duas ou três notas, ou melodias.

Menezes prepara muito bem as mudanças de acordes, como nos compassos 27 e 28 nas notas Lá e Si caminhando para a nota Sol # que é a terça do acorde de E7.

No compasso 30 o músico toca novamente um ligado duplo ascendente e descendente.

Figura 137 – Doutor do Baião – Parte A - Conduções e Frases II

0:30 - BPM: 90

Guitarra elétrica 1

D Bm D Bm E7 G D h p

Fonte: Elaborado pelo autor

No final da parte A o guitarrista toca uma sequência de cinco notas com blocos de três notas, fazendo em seguida duas notas em intervalo de terça e voltando novamente aos blocos de três notas.

Essa forma de tocar com os blocos variando as notas da ponta dá um sentido harmônico e também melódico, gerando um movimento bem construído.

Nos compassos 38 e 39 o baixo faz um caminho descendente entre as notas

Ré, Do indo para o próximo acorde, um G/B no compasso 40, e a guitarra toca as tríades de Dó maior no acorde de C e depois Ré maior no acorde de D/C.

Figura 138 – Doutor do Baião – Final da Parte A

0:42 - BPM: 90

Guitarra elétrica 1

32 G A7 D Am Em D C D/C G/B 3

Fonte: Elaborado pelo autor

Se na parte A já encontramos elementos que conferem interesse ao arranjo da guitarra, na parte B Zé Menezes traz ainda mais variedade e riqueza tanto textural quanto rítmica. Nos compassos 40 e 41 ocorre uma cadência harmônica muito utilizada no samba e choro, que eram gêneros que o músico tocava com muita desenvoltura. O acorde IV com o baixo na terça G/B caminhando para o dominante V7 (C#7) com o baixo na quinta C#7/G# e resolvendo no III m7 (F#m7).

O mais importante aqui não é a cadência harmônica, mas a forma como Menezes toca nos espaços e completa os acordes com notas bem selecionadas, demonstrando estar bem à vontade nesse contexto harmônico.

Na repetição do trecho, nos compassos 48 ao 54, o músico não repete a ideia, mas sim cria outros movimentos, variando o número de vozes, as figuras rítmicas empregadas e também a região ou tessitura das linhas. Essa riqueza textural e variedade rítmica na forma do músico tocar com esses acordes quebrados ou blocos, alternando com linhas melódicas, é muito encontrado em naipes de *big bands* e/ou orquestras de jazz e música brasileira. É bom lembrar que Zé Menezes foi músico de orquestra, tendo tido larga experiência de tocar partes escritas.

Figura 139 – Doutor do Baião – Acordes e Frases

0:53 - BPM: 90 **B**

Guitarra elétrica 1

Guitarra elétrica 1

Fonte: Elaborado pelo autor

Cabe comentar um elemento do arranjo em especial que produz um sentido específico enquanto homenagem de Luiz Gonzaga ao parceiro, que se dá quando, na introdução que ocorre no meio da música, Gonzaga cita a melodia da canção *Menestrel do Sol*, composição de Humberto Teixeira, lançada na década anterior no disco *Chá Cutuba* (GONZAGA, 1977).¹

Notamos que a guitarra dobra a sanfona fazendo uma oitava abaixo, mas não finaliza a frase, repousando na nota *Fá #* antes de terminar a melodia. No compasso 58 a sanfona faz um contracanto da melodia, que faz parte do arranjo da música original do disco de 1977, seguido pela guitarra que repete no compasso 59 o mesmo elemento, valorizando esse contracanto da canção original.

Quando a guitarra finaliza esse contracanto a sanfona responde a melodia do arranjo, mas o instrumento não dobra na repetição entre os compassos 60 a 63. No final desse trecho da melodia executada pela sanfona a guitarra responde com um elemento livre.

Figura 140 – Doutor do Baião – Introdução ‘

Intro'

1:13 - BPM: 90

55

Guitarra elétrica 1

Acordeon

D Bm F#m Bm G A7 D

D Bm F#m Bm G A7

60

Guitarra elétrica 1

Acordeon

D Bm F#m Bm G A7 D

D Bm F#m Bm G A7

Fonte: Elaborado pelo autor

Na volta do canto, *al segno*, que corresponde ao final da parte A, o músico toca variações rítmicas ainda mais exuberantes, que serão analisadas logo em seguida, bem como melodias bastante diferentes daquelas da primeira vez, como, por exemplo, o caminho cromático de Ré até Dó nos compassos 71 e 72.

Figura 141 – Doutor do Baião – Final da Parte A'

1:26 - BPM: 90

65

Guitarra elétrica 1

Acordeon

G A7 D

69

Guitarra elétrica 1

Acordeon

Am Em D c D/C

Fonte: Elaborado pelo autor

No trecho da repetição da parte B final novamente Menezes não segue um padrão, criando novas variações, como podemos observar abaixo. Destaque para o compasso 74, com o acorde C#74/G#, que serve como uma preparação, soando como um G#m7 cadenciando com o C#7/G#.

Figura 142 – Doutor do Baião – Parte B'

1:47 - BPM: 90

B'

Guitarra elétrica 1

73

G/B C#74/G# C#7/G# F#m7 D Em G D

Fonte: Elaborado pelo autor

Configuração Rítmica

Doutor do Baião, como o próprio nome sugere é em ritmo de baião. A guitarra 2, que tem uma função de acompanhamento rítmico-harmônico, faz levadas rítmicas ao longo da música com poucas variações. Diferentemente da guitarra 1 que atua na função de solista, já analisada anteriormente, essa mantém um padrão mais definido.

A levada principal executada em quase toda a música é essa que se inicia na introdução. Importante ressaltar o acento no contratempo do tempo 2, que é uma característica fundamental do ritmo baião, geralmente tocado pelo bacalhau do zabumba.

Figura 143 – Doutor do Baião –Levadas na Introdução

0:00 - BPM: 90

Intro

Guitarra elétrica 2

8

D Bm D Bm D "D7"

Fonte: Elaborado pelo autor

Na parte A o instrumento mantém a mesma divisão rítmica da introdução, com exceção do compasso 15, por conta do tempo na mudança da harmonia: D - D4 - D.

Os acordes dessa linha de guitarra abaixo são tocados nas quatro ou cinco primeiras cordas do instrumento.

Figura 144 – Doutor do Baião – Levadas na Parte A

0:19 - BPM: 90 A

Guitarra elétrica 2

Fonte: Elaborado pelo autor

A guitarra 1 tem muitas variações rítmicas com semicolcheias, tercinas e sincopas. No trecho *al segno*, especificamente, Zé Menezes nos dá amostras de sua versatilidade e criatividade. Nos compassos 65 e 66 o músico utiliza divisões de colcheia e sincopas de semicolcheia, e logo em seguida no 67 e 68 executa grupos de tercinas seguidas. No compasso 69 dobra a divisão rítmica para sextinas, utilizando um ataque de palheta com muita precisão, lembrando um trêmulo de bandolim, instrumento que Menezes tocava com muita desenvoltura.

Após esse trêmulo com sextinas no compasso 70 temos uma pausa, muito bem colocada por sinal, o que confere uma sensação de respiração no trecho e fechando em três fragmentos de acordes de duas vozes em tercina, resolvendo no acorde de Ré maior. Na sequência o guitarrista prepara a parte B com um cromatismo descendente entre as notas Ré e Dó, tocando alternadamente com a nota Fá#, terça maior do acorde D.

Figura 145 – Doutor do Baião – Frases no Segno

1:26 - BPM: 90 %

Guitarra elétrica 1

Fonte: Elaborado pelo autor

A forma da música é Intro, A, B, Intro' (que cita a melodia de Menestrel do Sol), retornando *al segno*, parte B, ponte com os acordes D / Bm / D / Bm / D / D/C, repete o B 2x, ponte e finalizando em *fade out* (fazendo um *loop* de B e ponte).

Sonoridades

Nessa música foram gravados dois canais de guitarra, cada uma está de um lado do panorama. A guitarra 1 que faz as frases e solos está 100% do lado direito (R) e a guitarra 2 que faz as levadas rítmicas está 100% do lado esquerdo (L).

Dessa forma as duas ficam bem divididas e definidas na mixagem. A guitarra 1, com mais detalhes, tem um volume maior que a guitarra 2.

O timbre das duas linhas de guitarra lembra o modelo *stratocaster* com captadores *single coils*¹, característico desse modelo. Esses captadores dão um som único, estalado e brilhante, facilmente reconhecível e que se tornou um *standard* na indústria da música. As frequências tem predominância de médios agudos, mas tem um bom corpo, com médios graves bem definidos e preenchidos.

A guitarra tem o timbre limpo, em alguns momentos aparenta ter algum *reverb* ou *delay* analógico e provavelmente foi tocada com palheta.

O instrumento tem bastante destaque na mixagem, em muitos momentos até mais do que a sanfona. Na década de 80 notamos essa mudança de paradigma no emprego da guitarra, cada vez mais tendo seu espaço ampliado no forró, alcançando um papel de fato fundamental nos arranjos e produções do gênero.

Cabe citar aqui a interpretação de Gonzaga nessa música trazendo muito sentimento e em alguns trechos cantando quase como um lamento, passando a emoção da saudade do homenageado dessa canção, Humberto Teixeira.

¹ Single coils são captadores de bobina simples, nesse caso com polos magnéticos individuais, um pra cada corda. Eles foram popularizados pelas guitarras Fender de modelos *stratocaster* e *telecaster*.

Tributo a Lindú¹

Segundo o site Forró em Vinil, o Trio Sabiá, importante trio de forró, lança em 1987 seu segundo disco com a primeira formação do grupo, que contava com Rochinho, Tio Joca e Pilão. O LP se chama Mistura Nordestina (TRIO SABIÁ, 1987).

Consta na ficha técnica, arranjos, regências e acordeon por Chiquinho do Acordeon, produção executiva de Pilão, que também é compositor em parceria de duas músicas desse álbum. As guitarras foram gravadas por Zé Menezes, baixo: Pedro Carlos, bateria: Paulo Cezar, percussões: Manoel Serafim, zabumba: Rochinho e triângulo: Tio Joca.

Figura 146 - Capa do disco Mistura Nordestina



Fonte: Forró em Vinil

A faixa 5 do lado A, Tributo a Lindú (Di Lourdes / Roque Sena / Amâncio de Bahia) é um xote em homenagem a Lindolfo Mendes Barbosa (Bahia, 1941 – Rio de Janeiro, 1982) cantor e sanfoneiro do Trio Nordestino, considerado um dos maiores

1

Link

para

audição:

https://drive.google.com/file/d/10LuSpMTzy_RivyOja0l_scOJjz1eVQgi/view?usp=share_link

intérpretes de forró da história.

Nessa música analisada aqui, foram gravados dois canais de guitarra, a guitarra 1 que faz os detalhes, frases e complementos, e a guitarra 2 que desempenha a função de acompanhamento rítmico-harmônico.

Plano Harmônico

Na introdução observamos que a guitarra 1, mesmo tocando de forma livre, contribui muito na definição da harmonia, deixando alguns espaços e fazendo algumas melodias de preparação. Zé Menezes faz uso de acordes quebrados, executando com muita propriedade e conhecimento do braço do instrumento. Nota-se que em alguns momentos ele utiliza duas vozes e em outros três.

Nos compassos 5 a 7 o guitarrista toca uma mistura de acorde com melodia que faz um caminho interessante nas notas Mi, Ré (8J e 7m de E7), Dó (3m de Am), Lá e Dó preparando a nota Si, que está em dueto com a nota Sol (3m e 5J de Em). Esse tipo de atuação dialoga com a sanfona, que está fazendo a melodia dessa introdução, e não causa conflitos com a guitarra 2 que está fazendo uma base mais definida.

No final do compasso 7 Menezes divide o acorde de Em, tocando primeiro a nota Si, depois duas vezes as notas Mi e Sol em dueto. Essa forma de quebrar os acordes e não os tocar palhetando todas as notas ao mesmo tempo traz suingue e deixa a linha de guitarra mais elaborada, até rebuscada.

No compasso 8 o músico faz uma passagem invertendo o acorde de B7, primeiro com a nota Fá# na primeira voz, em seguida com a nota Lá, pra preparar a nota Si que está no próximo acorde E7, perfazendo um gesto ascendente nessa linha.

Nos compassos 10 e 11 notamos arpejos dos acordes de Am e Em com uma divisão interessante, algumas notas são tocadas individualmente e mantidas soando, enquanto ocorrem algumas variações. Isso confere o caráter harmônico, mas também um movimento melódico a esse trecho.

Figura 147 - Introdução – Tributo a Lindú

Intro

0:00 - BPM: 80 ♩ = swing feel

Guitarra elétrica 1

Guitarra elétrica 1

Fonte: Elaborado pelo autor

Na parte A da música, onde se inicia a voz, Zé Menezes faz um acompanhamento com acordes de 3 notas, repetindo o mesmo motivo rítmico e melódico na harmonia em Em e B7. Esse trecho se repete algumas vezes na música, e é o único fragmento que o músico padroniza nessa guitarra 1, que é mais livre.

As vozes mais graves dos acordes trazem movimentos cromáticos descendentes nas notas Mi e Sol (acorde de Em) para Ré# e Fá# (acorde de B7). Na voz mais aguda desses acordes é feita uma variação melódica entre as notas Si e Dó e que contracenando com a voz dá um efeito de bloco harmônico e melódico bem interessante.

Figura 148 - Parte A – Tributo a Lindú

A

0:20 - BPM: 80 ♩ = swing feel

Guitarra elétrica 1

Guitarra elétrica 1

Fonte: Elaborado pelo autor

Na parte B da música, Menezes toca algumas frases em contracantos com a

melodia da voz. Podemos citar que essa é uma outra característica importante do forró, com instrumentos solistas tocando melodias nas partes cantadas. Esse tipo de função é geralmente desempenhado pela sanfona, mas também encontramos registros como esse com a guitarra, bem como a flauta, rabeca, pife e saxofone. É comum encontrar em diversos outros gêneros melodias que atuam como pergunta e resposta, tocando nos espaços de silêncio ou notas longas da voz, mas neste caso citado aqui observamos movimentos independentes, com melodias ocorrendo junto ao vocal.

Menezes executa arpejos dos acordes complementando com notas de aproximação da escala de Mi menor, repousando sempre em notas dos acordes (Sol, Dó, Si para os acordes de Em, Am e B7). No compasso 7 na nota Ré#, que faz parte da escala de Mi menor harmônica e é a 3ª maior do acorde de B7. Destaque para as tercinas nos compassos 6 e 8, que dão um movimento interessante à melodia.

Figura 149 - Parte B – Tributo a Lindú

0:43 - BPM: 80

B Em

♩ = swing feel

Guitarra elétrica 1

The musical notation shows a guitar part in G major (one sharp). It consists of seven measures. Measure 1: Em chord, quarter note G4, quarter note B4, quarter note D5. Measure 2: Am chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 3: B7 chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 4: Em chord, quarter note G4, quarter note B4, quarter note D5. Measure 5: Am chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 6: Am chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, followed by a triplet of quarter notes G4, A4, B4. Measure 7: B7 chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, followed by a triplet of quarter notes G4, A4, B4. The piece ends with an Em chord and a quarter note G4.

Fonte: Elaborado pelo autor

Em cada repetição da parte B o guitarrista faz uma variação diferente. Nessa parte transcrita abaixo, no compasso 1 desse trecho, ele toca um acorde arpejado em uma região aguda do instrumento, na 12ª casa. Na voz mais aguda temos a 9ªM (Fá#) de Em intercalando com a 3ªm e repousando na nota Mi, fundamental do acorde. Esse uso da extensão como primeira nota dá um outro colorido e valoriza a harmonia.

No compasso 2 desse trecho, no acorde de Am, Zé Menezes utiliza a mesma divisão rítmica em tercina do compasso anterior, tocando na voz aguda uma variação entre as notas Mi (5J) e Fá # (6M), todas em dueto com a nota Dó (3m).

No compasso 5 o guitarrista toca o acorde de Em na mesma região do primeiro compasso, só que a voz mais aguda inicia na nota Mi e caminha pelo Fá# e Sol. No próximo acorde, de Am, Menezes faz uma melodia preparando o acorde

dominante B7 e finalizando no Em.

Figura 150 - Parte B2– Tributo a Lindú

B

♩ = swing feel Em 3 Am 3 3 B7 Em

1:19 - BPM: 80

Guitarra elétrica 1

The musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The first staff starts at measure 1 with an Em chord and a triplet of eighth notes. The second staff starts at measure 5 with an Am chord and a triplet of eighth notes, followed by a B7 chord and an Em chord. Chord changes are indicated above the notes. The tempo is marked as 1:19 - BPM: 80 and the feel is 'swing feel'. A box labeled 'B' is placed above the first measure.

Fonte: Elaborado pelo autor

Nesse outro B podemos notar a criatividade de Zé Menezes. O principal recurso dessa parte é o uso do *bend*, e ele o faz de três maneiras: no acorde de Em o *bend* está entre as notas Dó e Ré, no compasso 1; em seguida, entre as notas Si e Dó do acorde de Am, isso repetidamente nos compassos 2 e 3; na terceira vez cabe ressaltar que o *bend* está de Si a Dó no acorde B7, o que caracteriza o uso da tensão de 9m nesse acorde. Essa frase é finalizada com dois grupos de notas em intervalo de terça.

O mais interessante nesse trecho analisado (transcrito abaixo) é a forma como o músico utiliza a técnica do *bend*, com escolhas pontuais das notas de saída e alvo em cada acorde, e a sonoridade que isso resulta. No compasso 2, no acorde de Am, ele utiliza um *bend* extensão x nota do acorde, partindo da 2M (Si) e repousando na nota alvo da 3m (Dó), repetindo 6 vezes. Quando a harmonia muda para o acorde de B7 talvez pensando em um sentido de continuidade melódica o músico toca essas mesmas duas notas Si - Dó, invertendo o motivo do *bend* para nota do acorde x extensão, indo da fundamental para a 9m do acorde de B7, gerando uma tensão. O pensamento mais comum em situações assim seria nesse acorde de B7 o músico transpor esse *bend* um tom abaixo, entre as notas Lá e Si. Podemos acrescentar que, nesse acorde, Zé Menezes toca apenas um *bend*, dando a sensação de continuidade já citada, com uma sonoridade de tensão e finalizando em um grupo de duas notas

do acorde (Fá# e Lá), fazendo um movimento oblíquo de contraponto.

Figura 151 - Parte B3 – Tributo a Lindú

2:55 - BPM: 80

B

Guitarra elétrica 1

1

8

Em

b

Am

B7

Em

3

3

3

3

Fonte: Elaborado pelo autor

Configuração Rítmica

Uma característica importante dessa música são as divisões rítmicas da guitarra com *swing feel*, que são muito utilizadas no *jazz* e *blues*, como no próprio xote, por exemplo. As colcheias e semicolcheias principalmente das partes melódicas não são tocadas exatamente em divisões binárias ou quaternárias, mas sim em subdivisões ternárias, oriundas das tercinas ou sextinas. Isso não ocorre em todos os momentos, sendo tocadas de forma mais flutuante, menos “cravada”. Em determinados trechos temos a sensação de que Menezes não toca nem no tempo da semicolcheia nem da tercina. Esse recurso de rítmicas mais “soltas” é muito utilizado no xote.

A guitarra 2, que desempenha a função de acompanhamento, toca na maior parte das vezes no contratempo da colcheia de cada acorde. Essa é a principal levada do ritmo xote, característico dessa música.

Ao longo dos compassos podemos notar algumas variações sempre na segunda semicolcheia ou na cabeça do tempo. Isso vai depender do acorde, se é uma preparação, *fill*¹, ou o próprio *feeling* do músico. Mas cabe ressaltar que o acento principal ainda continua sendo o contratempo da colcheia.

¹ Preparações rítmicas feita pela bateria ou outros instrumentos de percussão para pontuar trechos ou partes da forma da música.

Figura 152 - Introdução gt2 – Tributo a Lindú

Intro
0:00 - BPM: 80 ♩ = swing feel

Guitarra elétrica 2

Guitarra elétrica 2

Fonte: Elaborado pelo autor

Observamos na parte A da música que a guitarra 1 faz uma levada peculiar, na qual inclui uma nota no tempo 1 (com exceção do compasso 2) e três notas no tempo 2 do compasso.

Com relação ao segundo tempo temos uma célula rítmica encontrada com frequência no ritmo de xote, com acento nos contratempos. Já no tempo 1, temos uma colcheia na cabeça do compasso, o que não é muito comum nesse ritmo, mas que encaixa perfeitamente com a guitarra 1 que geralmente não está tocando na cabeça do tempo.

Nessa levada é possível que Menezes tenha se preocupado em criar blocos de acordes com uma variação melódica nas notas da ponta Si e Dó (notas mais agudas do bloco) em ambos acordes da harmonia B7 e Em, conferindo uma riqueza ao acompanhamento rítmico – harmônico.

Figura 153 - Tributo a Lindú

0:20 - BPM: 80 ♩ = swing feel

Guitarra elétrica 1

Guitarra elétrica 2

Fonte: Elaborado pelo autor

Sonoridades

Nessa faixa Zé Menezes gravou dois canais de guitarra, um de forma mais livre e que toca as frases e detalhes, situada 100% no lado direito (R) do panorama, chamada aqui de guitarra 1, e outro que faz a função de base e que está 100% no lado esquerdo (L), ou guitarra 2.

A guitarra possivelmente é um modelo *stratocaster* com captadores *single coil*, o que confere um timbre bem estalado e brilhante, com proeminência de frequências médias e agudas, tão características desse tipo de instrumento.

Observamos que a guitarra 1 tem muito destaque na mixagem, estando em muitos momentos com mais volume do que a sanfona, ocupando um papel de protagonista. Não são notados a utilização de efeitos e a sonoridade é bem limpa, aparentando ter sido gravada com palheta.

Considerações Finais

Ao longo dessa pesquisa compreendemos que o termo forró é complexo e cheio de significados, podendo representar uma cultura ou festa popular originada no sertão nordestino, um ritmo específico, com sua levada e acentuações características ou o conjunto de ritmos como o baião, xote, xaxado, arrasta-pé, forró e coco. Esses ritmos juntos formam um gênero musical com forte impacto mercadológico, resultando em uma infinidade de produções fonográficas lançadas a partir da década de 1940 até os dias de hoje.

Luiz Gonzaga, considerado o maior representante do gênero, se muda para o Rio de Janeiro em 1939, trazendo consigo a sua vivência, conhecimento e repertório no forró pé de serra, que aprendeu com seu pai, Januário. A cidade carioca, capital brasileira nesse período, era talvez o maior centro comercial do país e a chegada de Gonzaga ali foi importante para traçar e desenvolver os caminhos do forró fonográfico. Mesmo enfrentando muitas dificuldades ao chegar em uma grande metrópole, o artista vai se moldando e lapidando suas concepções musicais.

Essa pesquisa gerou algumas reflexões, de como que a guitarra elétrica, instrumento desenvolvido e produzido nos Estados Unidos se aproximou do forró? Para realizarmos esse estudo através de uma amostragem significativa e objetiva, definimos um período entre as décadas de 1970 e 1980, que foi o período de maior efervescência e popularização da guitarra no gênero. Para sermos mais específicos nesse levantamento discográfico, consideramos apenas o forró no formato de canção, que são aqueles gravados com letras, desconsiderando então os instrumentais.

Ao longo desse estudo também investigamos uma hipótese: Se o forró fonográfico tem como formação principal, ou frequente, a zabumba, triângulo e sanfona, como algo que remete a uma “raiz” do gênero.

Diversos estudos sobre o forró apontam a formação instrumental criada e difundida por Gonzaga, de sanfona, zabumba e triângulo, conhecida como a *santíssima trindade*, como a de maior representatividade do gênero. Nessa pesquisa ouvimos centenas de discos de uma grande variedade de artistas do forró e podemos trazer algumas discussões sobre isso. É importante essa afirmação do trio como um

signo característico que remete a essa cultura, carregando em si traços de identidade e pertencimento. Observamos que em quase sua totalidade essas produções fonográficas não possuem apenas esses três instrumentos nas gravações. Podemos notar que é quase uma unanimidade a presença do trio, porém somados a diversos outros instrumentos, como os violões de 7 e 6 cordas, cavaco, flauta, baixo elétrico, guitarra elétrica, bateria e itens de percussão.

O Rio de Janeiro foi um local importante na aproximação do chamado conjunto regional com o forró, pois a maioria das gravadoras tinham esses grupos de músicos contratados em seu *cast*, que acompanhavam e gravavam uma infinidade de discos, principalmente entre as décadas de 1940 a 1960, se tornando uma das sonoridades características.

Chegamos à conclusão de que não há na discografia do gênero um padrão nas formações instrumentais, sendo essas moldadas de acordo com o tempo, aliados a estratégias e interesses comerciais das gravadoras e produtores. Compreendemos que o trio “pé-de-serra” popularizado por Gonzaga e seus sucessores são os instrumentos que aparecem frequentemente (mas não sozinhos) nessas gravações, sendo dessa forma “responsáveis” por uma representação tida como “característica” desse gênero.

Na segunda metade da década de 1940 até a década de 1950 o baião, que é uma espécie de carro chefe do forró, atinge um alto nível de popularidade, alcançando os objetivos de Luiz Gonzaga e sua “corte do baião”, que era a urbanização e difusão do ritmo nos grandes centros urbanos do sudeste brasileiro. Na década de 1960 o forró passou por momentos de dificuldades, com uma queda no interesse do público. Talvez esse momento conturbado seja o principal catalisador de mudanças nas concepções e sonoridades que encontramos na próxima década, de 1970, como possíveis estratégias comerciais para retomar essa popularidade.

Um dos principais motivadores para a realização desse trabalho foi o CD *Volta pra Curtir* (LUIZ GONZAGA, 1972), somente lançado em 2001. Através desse disco levantamos uma hipótese, de que Gonzaga fosse o primeiro artista a incluir a guitarra no forró, mas toda a investigação nos leva a crer que não foi. O primeiro registro que encontramos nessa pesquisa foi no disco de 78 rotações “No Mundo do Baião” de

Carmélia Alves e Sivuca, lançado em 1951. É importante pontuar que após esse disco não houve uma tendência ou inclusão significativa da guitarra no gênero, com poucos registros entre as décadas de 1950 e 1960. É possível que existam outros registros antes, o que pode não ser verificado devido à falta de catalogação, ou até mesmo da disponibilidade de discos na internet. Antes de Gonzaga, cabe menção ao disco *As Cangaceiras* de título homônimo (AS CANGACEIRAS, 1970) com diversas sonoridades e contribuições para a performance do instrumento no gênero.

Essa foi a década (1970) em que realmente notamos uma profunda mudança no forró em diversos aspectos. Foi nesse período que entendemos a questão de como a guitarra elétrica se popularizou e se tornou um instrumento recorrente no gênero. Essa mudança decorre tanto da queda de popularidade do forró, quanto das diversas transformações musicais presentes em gêneros que estavam sendo muito disseminados nessa época, como o *Rock n Roll*, a Tropicália e a Jovem Guarda, estilos esses que tinham como um dos seus principais instrumentos a guitarra elétrica.

Luiz Gonzaga incluiu o instrumento pela primeira vez em seu conjunto no espetáculo *Volta pra Curtir*, citado acima, que teve muita repercussão na mídia da época, porém só foi lançado comercialmente em CD no ano de 2001. No entanto foi em 1973 no disco *Luiz Gonzaga* (GONZAGA, 1973) que a guitarra foi registrada pela primeira vez na obra de Gonzagão, com destaque para a música *O Fole Roncou* (Luis Gonzaga / Nelson Valença).

Com a inclusão da guitarra elétrica nos discos de Luiz Gonzaga, e o impacto da sua posição de grande referência do gênero, somados as influências dos novos movimentos musicais e do interesse do público por essas sonoridades, o instrumento a partir daí se tornou quase que onipresente na discografia de forró.

Encontramos alguns nomes de discos ou músicas que representavam bem essa tentativa de modernização ou aproximação do forró com os jovens como na música *Forró Pop* (Camarão), faixa 11 do disco *Ao Vivo* (CAMARÃO, 1973) e nos discos *Forró pra Juventude* (OS 3 DO NORDESTE, 1976) e *Forró Moderno* (GENÁRIO, 1978).

Através das análises notamos que a guitarra elétrica assume diversas funções na performance do forró, revezando-se em momentos de coadjuvante e protagonista.

Entre elas podemos citar:

Acompanhamento: principal função do instrumento, presente na maior parte do tempo, podendo ser através de levadas rítmicas e progressões harmônicas, nas mais variadas formas.

Melódica: executando melodias das introduções e arranjos das músicas, dobrando a sanfona, ou outro instrumento. Como solista o instrumento atua criando melodias de contracanto ou respostas entre frases de instrumentos ou voz e também improvisos em momentos abertos ou dentro do arranjo.

Timbre: o instrumento pode entrar no arranjo com a função de trazer timbres e sonoridades específicas, o que pode se dar por meio de técnicas como *bend*, *slide*, *ghost notes*, *ostinato*, ou através de efeitos advindos de pedais, amplificadores, *racks* de efeito (consoles) como *wah wah*, *chorus*, *phaser*, *flanger*, *envelop filter*, distorção, *delay* e *reverb*.

Conexões contemporâneas ou com outros gêneros: esse é um aspecto importante do instrumento no forró, trazer elementos de técnicas, frases melódicas, linguagens ou timbres encontrados em outros gêneros como na *black music*, *rock*, *jazz*. Sendo a guitarra um instrumento presente, e com destaque em diversos gêneros e produções no mundo todo, é possível que sua adoção pelo forró também pode ter contribuído para trazer ares de modernidade, sofisticação, um apelo “jovem”, carregando um valor agregado advindo desses outros tantos estilos.

Para uma melhor compreensão das diversas características musicais presentes nas performances dos guitarristas, em produções fonográficas de forró, transcrevemos nos capítulos 1, 2 e 3 trechos relevantes em partitura que pudessem representar importantes contribuições. Após esse processo analisamos diferentes parâmetros agrupando-os em três categorias: configuração rítmica, plano harmônico e sonoridades. No texto abaixo destacamos os principais exemplos que talvez representem esse conjunto de inovações, técnicas e sonoridades da guitarra no

gênero.

Como já citado, a principal função da guitarra no forró é o acompanhamento rítmico-harmônico, com ênfase no suingue, e pouca incidência de frases melódicas. Aqui nesse trecho da música *É Tempo de Voltar*, quarta faixa do disco *Só pra Machucar* (MARINÊS, 1973), observamos uma levada rítmica com um padrão muito bem definido e repetido em *loops* com ciclos de um compasso.

Figura 154 - Levada rítmica na *É Tempo de Voltar*¹

0:12 - BPM:97

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Notamos aqui uma conexão contemporânea com elementos que já vinham sendo utilizados na década anterior. Esse tipo de função e abordagem da guitarra no arranjo é encontrada com frequência na década de 1960, em diversas expressões da música afrodescendente nas Américas como o *funk*. Podemos citar a música (Shake, Shake, Shake) Shake Your Booty do grupo KC & The Sunshine Band, lançada em 1976.

Nesse segundo exemplo o *loop* do *groove* é feito em ciclo de dois compassos. No primeiro compasso desse ciclo a guitarra faz exatamente a mesma divisão encontrada na música *É Tempo de Voltar* e no segundo compasso alterna com subdivisões da semicolcheia.

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1yd6kSd6HXBJAd0QHZ-J5D38zLQ1m1ffj/view?usp=share_link

Figura 155 - Levada rítmica na (Shake, Shake, Shake) Shake Your Booty ¹

0:11 - BPM:113

Guitarra elétrica ¹

Fonte: Elaborado pelo autor

Uma das levadas mais encontradas nessa pesquisa no ritmo forró é a que destacamos na música Coxixuxá, do disco Forró Diferente (ASSISÃO, 1976). O guitarrista subdivide cada tempo em quatro partes (semicolcheia), dando uma pausa na primeira semicolcheia e tocando as outras três. Um dos principais elementos desse exemplo são os acentos presentes nas subdivisões 2 e 3, fazendo a guitarra soar muito próximo da levada que o triângulo executa na música. Nota-se que essas articulações coincidem com as notas abertas, onde ocorrem naturalmente os acentos do instrumento de percussão.

Figura 156 - Levada na música Coxixuxá²

0:20 - BPM: 97

Guitarra elétrica

Trgl.

Fonte: Elaborado pelo autor

É muito comum as levadas rítmicas da guitarra “imitarem” ou repetirem as divisões de outros instrumentos, como o triângulo do exemplo anterior, ou o zabumba. Encontramos essa aproximação também com o cavaco. Isso é compreensível, pois

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1Dmj7DLPW0LKjDm2Avjoj8u6Rd5Kvsz17/view?usp=share_link

² Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1pWH4oRH7GpJJTEORnEpYe-jXw94oMhDn/view?usp=share_link

esse instrumento de quatro cordas já estava presente nas produções de forró desde a década de 1940, e a guitarra quando foi inserida pode ter utilizado essas referências para encontrar seu espaço dentro das levadas do gênero.

Nesse próximo exemplo na música Forró do Mexe Mexe (Santos Silva), sexta faixa do disco Forró do Mexe Mexe (TRIO MOSSORÓ, 1977) encontramos uma similaridade com a levada de zabumba. Nessa transcrição abaixo a nota mais grave representa a baqueta (parte de cima do instrumento) e a mais aguda o bacalhau, ou a vareta (parte de baixo).

Nesse exemplo a guitarra faz a levada muito semelhante à do zabumba, coincidindo em vários momentos das subdivisões, principalmente nas acentuações da cabeça do tempo e nas notas *staccato* da quarta semicolcheia do tempo 1 e na cabeça do tempo 2. Essa aproximação com outros instrumentos é um dos principais elementos da linguagem da guitarra no gênero.

Figura 157 - Levada de guitarra e zabumba na música Forró do Mexe Mexe¹

0:10 - BPM: 105

Guitarra elétrica

Zabumba

10

Guitarra elétrica

Zabumba

14

Fonte: Elaborado pelo autor

É notável que a guitarra desempenhe na maior parte do tempo a função de acompanhamento, porém encontramos também em diversas músicas o instrumento

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1-5jiTRAunTGjM8J-pcvWFbO9o5y_IFmQ/view?usp=share_link

https://drive.google.com/file/d/1-5jiTRAunTGjM8J-pcvWFbO9o5y_IFmQ/view?usp=share_link

sendo usado em funções melódicas, seja como solista, ou na execução de respostas da melodia principal.

Na música *Recordação* (Reinaldo Costa), décima faixa do álbum *Só pra Machucar* (MARINÊS, 1973), observamos o guitarrista fazendo essa função de resposta. Esse tipo de abordagem pode ter sido influenciado pelas gravações com duas sanfonas, onde a primeira fazia as melodias principais e a segunda uma resposta nas pausas ou respirações da outra. Nesse exemplo analisado aqui notamos que a guitarra assume esse papel da sanfona 2, alçando o instrumento a uma condição de protagonismo.

Figura 158 - Introdução - *Recordação* ¹

0:01 - BPM: 97

1

Guitarra elétrica

Acordeon

5

Guitarra elétrica

Acordeon

Fonte: Elaborado pelo autor

Uma conexão contemporânea encontrada aqui é a progressão harmônica formada por acordes maiores com sétima menor I7 – IV7 – V7, que é frequentemente utilizada na música nordestina como no baião, repentes, coco, e também no gênero norte americano *blues*.

Podemos observar essa semelhança no uso de acordes seguidos com a tipologia de dominante, não necessariamente na forma de 12 compassos que é comumente encontrada no *blues*, como na música *Why I Sing The Blues* do guitarrista B.B. King lançada em 1969. Aqui nesse exemplo abaixo a cadência é a clássica I7 – IV7 - I7 - V7 – IV7 – I7 – V7.

Figura 159 - Harmonia - Why I Sing The Blues ¹

0:26 - BPM: 114

1 C7 F7

Guitarra elétrica

7 C7 G7 F7 C7 C7 G7

Guitarra elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor

Assim como a guitarra atua na função de “contracanto” tocando respostas de melodias, ela também performa como protagonista, executando as melodias principais do arranjo. Apesar de essa não ser uma função frequente do instrumento no forró, encontramos alguns exemplos importantes, como na música, *O Fole Roncou* (Nelson Valença / Luiz Gonzaga), faixa de abertura do disco *Luiz Gonzaga* (GONZAGA, 1973).

Nesse caso, um fato que deixa ainda mais interessante é que além da guitarra fazer a melodia principal dobrando com o baixo, a sanfona não dobra essas melodias, e sequer toca um acompanhamento na introdução, aparecendo apenas na parte A da música, quando entra a voz.

1

Figura 160 - Introdução – O Fole Roncou¹

0:00 - BPM: 113

Guitarra elétrica

Baixo elétrico

Guit.

B. El.

Fonte: Elaborado pelo autor

Além do acompanhamento rítmico com levadas mais definidas e da função melódica, a guitarra pode desempenhar também no forró um papel que corresponde a uma mistura entre essas duas citadas, que consiste em acompanhar com acordes de forma mais livre, e encaixar nos espaços de tempo melodias, seja elas feitas em blocos ou soladas. Destacamos aqui a música Catingueira Fulorou que está no disco Oi, Lá Vou Eu (DOMINGUINHOS, 1977), gravada pelo guitarrista Toninho Horta.

Nesse exemplo abaixo, podemos observar acordes feitos em blocos de 2, 3 ou 4 notas intercalando com alguns fragmentos melódicos, que somados aos acordes, a respiração e os espaços onde são tocados trazem uma linguagem e fraseado com característica “moderna” e rebuscada.

1

Figura 161 - Parte B da Catingueira Fulorou¹

B 0:48 - BPM: 102

The musical score consists of two staves of music. The first staff starts at measure 41 and includes chords D7, C7, D7, C7, Gm7, and C713. The second staff starts at measure 47 and includes chords F7, F713, F7sus, F7, F7sus, F7, Ab713, G713, C9, and C9. Dynamics markings include accents (>) and breath marks (v).

Fonte: Elaborado pelo autor

Em se tratando de timbres, a equalização da guitarra nas produções de forró possui uma predominância maior de frequências média agudas e agudas, o que dá maior destaque ao instrumento na mixagem. Com relação ao panorama, quando o instrumento é gravado em apenas um canal, geralmente a guitarra fica do lado oposto da sanfona, em algumas músicas 100% de um dos lados e em outros 70%, soando com mais volume para a esquerda (L) ou direita (R).

Na maior parte do tempo o timbre do instrumento é limpo, sem adição de efeitos, porém encontramos com bastante frequência a utilização de diversos tipos de pedais como distorções, *fuzz*, *phaser*, *chorus*, *wah*, *envelop filter*, entre outros.

Na música Forró em Limoeiro (Edgar Ferreira), sétima faixa do disco *As Cangaceiras*, (AS CANGACEIRAS, 1970) o instrumento utiliza um efeito de distorção com muito ganho. A principal forma de se gravar uma guitarra com qualidade é utilizando um amplificador e caixa específicos para o instrumento e microfonar os falantes captando essa sonoridade. No exemplo a seguir o instrumento parece ter sido gravado com um pedal de distorção direto na mesa de som, sem a utilização de simuladores de gabinetes, que não eram disponíveis nessa época. Isso confere ao timbre uma sonoridade bem característica de gravações de guitarra com distorções

¹

nos anos 70 no Brasil, o timbre fica bem “abelhudo”, com excesso de agudos, como nessa gravação.¹

Encontramos um timbre parecido de saturação ligada direto na mesa de som ou gravador, aqui nesse exemplo, um *fuzz* nos 0:14, na música A Minha Menina da banda Os Mutantes, lançado em 1968.²

Notamos esse mesmo efeito citado acima no disco Ao Vivo (CAMARÃO, 1973). Na faixa de encerramento do lado B, 06- Forró Pop (Camarão), podemos ouvir o som da guitarra com *fuzz*, provavelmente ligada em linha, na introdução no tempo 0:09.³

Na música de abertura Forró do Poeirão (Antônio Barros) do disco Forró do Poeirão, (OS 3 DO NORDESTE, 1978), encontramos um registro de guitarra rítmica com a utilização do pedal de efeito *wah*. Na introdução a guitarra inicia tocando de forma inusitada, percussiva, sem tocar notas ou acordes. Durante a performance da música o guitarrista mantém essa ideia. Com essa abordagem do efeito o instrumento assume o papel como se fosse um instrumento de percussão, com filtro de frequências.⁴

Importante citar que dez anos antes o guitarrista norte americano Jimi Hendrix utilizou essa mesma técnica e abordagem na música Voodoo Child (Slight Return), lançada no álbum Electric Ladyland (HENDRIX, 1968). Podemos ouvir logo na introdução a guitarra tocando alguns compassos com o pedal wah de forma percussiva e depois seguindo com o efeito na execução de um *riff*, que naquela época popularizou o pedal de *wah*.⁵

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1KsleHeTS-PrL9CaAg-trq3lu4m8DQ3GIJ/view?usp=share_link

² Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1-B9UTGg_6NvEwYQtd6tm-3TS8oFJXKcn/view?usp=share_link

³ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1WqIDMCUxiDF9U0rTSqgzf8EDli1GSSo/view?usp=share_link

⁴ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1Q80k3R-rYReBq8c80JHdGbRdTE5_s6lh/view?usp=share_link

⁵ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1CeQlvh-hsEuGxKNWbyiqGpO_85CMt77bn/view?usp=sharing

No disco Forró Cocota (PINTO DO ACORDEON, 1979), na terceira música Gostei de Minas Gerais (Ferreira Pinto), destacamos a utilização de efeito de modulação na guitarra, nesse caso o *phaser*. As modulações têm por característica dobrar o sinal da guitarra, modificando o segundo sinal, seja por afinação, volume, entre outros. Dessa forma a sensação que temos é a de que o som do instrumento preenche os "espaços" e agrega maior presença na mixagem, além disso, acrescentado muito suingue nas levadas.¹

Em 1978, um ano antes do exemplo acima, a banda Van Halen lança seu disco de estreia, intitulado Van Halen. O guitarrista Eddie Van Halen utiliza o pedal de *phaser* (da empresa MXR) na segunda faixa Eruption. A diferença é que o guitarrista virtuose era conhecido por utilizar esse efeito somado e posicionado na cadeia de sinal antes da distorção, dessa forma o *phaser* tinha menos presença. Quando se coloca as modulações após as distorções, onde é o local mais comum de sua utilização, se destaca muito mais o efeito.

Fica claro aqui as conexões contemporâneas que eram construídas no desenvolvimento da linguagem e sonoridade da guitarra no forró. Van Halen influenciou muitos guitarristas na época, com seus timbres e técnicas. Não estamos afirmando que essa música influenciou diretamente o guitarrista que gravou no disco de Pinto do Acordeon, mas sim, que esse tipo de abordagem era muito comum no final dos anos 1970 e na década de 1980.²

Podemos dizer, após a audição de centenas de discos, análises de treze músicas nos capítulos 2 e 3, observando todas as transformações musicais e sonoras que o forró teve entre as décadas de 1960 e 1970, nenhum outro instrumento teve um papel tão importante na renovação das formas de expressão do gênero como a guitarra. Concluímos então que a guitarra elétrica foi o principal agente de modernização e inclusão de novas sonoridades no forró fonográfico.

Nessa pesquisa não encontramos nenhum outro instrumento ou elemento que

¹ Link para audição: https://drive.google.com/file/d/1R_WYgkpeXmVCm-pLW5EDj1tMt1NTH4Ch3/view?usp=share_link

² Link para audição: https://drive.google.com/file/d/12huaWZvrAgA5DMdVaH1-xVYncOVUHYEq/view?usp=share_link

trouxesse tamanha contribuição e pudesse aproximar o gênero a tantas outras sonoridades vigentes à época. Os instrumentos como bateria e o baixo foram importantes também nesse processo, não podemos deixar de citar, com diversas levadas e *grooves* que faziam essas conexões com outros estilos de forma precisa. Já a guitarra além de carregar uma variedade de sonoridades tão frequentemente utilizadas em outros gêneros como o *rock*, *pop*, *jazz*, *tropicália*, *black music*, desenvolveu uma linguagem muito própria dentro do forró, com uma infinidade de técnicas e abordagens criativas na performance do gênero.

Identificamos que a guitarra elétrica não é um instrumento presente na origem dessa cultura (no sertão nordestino). Esse conjunto de sonoridades desenvolvidas pelos guitarristas e produtores que atuaram no gênero, foram se adaptando de forma *espontânea” (conceito de auto-organização), não linear ou didática, pois não existiam referências musicas do instrumento no forró antes. Dessa forma é compreensível que fossem emprestadas técnicas da guitarra encontradas em outros gêneros, frases, timbres, efeitos, levadas ou características de outros instrumentos, como o violão acústico, cavaco e instrumentos de percussão. É provável que os músicos tenham usado sua criatividade e foram resolvendo as questões musicais e funções do instrumento nas gravações de forma prática, testando o que soava bem e o que não. A partir desse laboratório foi surgindo e se desenvolvendo essa “escola da guitarra no forró”.

Compreendemos através desse trabalho que o processo de modernização e “urbanização” do forró se intensificou a partir das décadas de 1960 e 1970, possivelmente por conta de uma queda de popularidade, principalmente do público jovem, que estava interessado em outros gêneros populares daquela época, como o *Rock* e a Jovem Guarda. Essas conclusões relativizam um pensamento de alguns pesquisadores, como Felipe Trotta, que estuda as tendências e polaridades do forró tradicional x forró eletrônico e que considera que o primeiro se manteve “relativamente fiel” a um modelo gonzagueano. e o segundo é quem manifestou intenções explícitas de modernização.

O “modelo” estético do forró permaneceu relativamente fiel a esse referencial gonzagueano até a década de 1990, quando começam a aparecer no

mercado musical nordestino alguns grupos de forró que manifestam explícita intenção de processar uma “modernização” no gênero (TROTТА, 2008, p.2).

O forró, no nosso entendimento, não se manteve “relativamente fiel” a um referencial gonzagueano, até porque nem Gonzaga seguiu um modelo ou “cartilha”. Como artista inquieto e sempre à frente do seu tempo, ele moldou-se ao longo das décadas de acordo com necessidades diversas, como comerciais, artísticas, políticas, sociais. A música e os elementos que encontramos nos discos de Gonzaga na década de 1940 não é a mesma de 1950 e muito menos na de 1960, 1970 ou 1980. Citamos nessa perspectiva apenas Luiz Gonzaga, mas isso também se aplica a outros importantes artistas do gênero. O forró é uma manifestação cultural e artística muito heterogênea, carregando em si os elementos característicos do sertão nordestino, “pé de serra”, mas que através da vinda a um grande centro econômico como o Rio de Janeiro assimilou uma variedade enorme de linguagens e sonoridades, e foi moldando-se num processo gradativo, que vem desde a década de 1940, quando foi registrado pela primeira vez em disco, até os dias de hoje.

À partir da demonstração e análise de dezenas de exemplos nesse trabalho, se fossemos definir uma década considerada como a ruptura de um possível “referencial gonzagueano”, compreendemos que seria a década de 1970, pois é nesse momento da história que verificamos muitas mudanças nas sonoridades e conceitos presentes no forró.

O forró denominado eletrônico foi um gênero que surgiu na década de 1990 por bandas como Mastruz com Leite, Calcinha Preta, Magníficos, Limão com Mel, e seus criadores ou adeptos atribuem a esse período como sendo “o” momento de modernização do forró, relacionando o forró antes disso como um forró tradicional, pé de serra, que remete ao sertão nordestino, sem inovações sonoras. O que vemos nesse movimento da década de 1990 pode não ser necessariamente uma modernização ou continuação, em face de uma espécie de descontinuidade das características do forró até então. Entendemos esse movimento como a criação de um novo gênero dançante com sonoridades e instrumentações particulares.

“E tocava aquelas coisas do mesmo jeito antigo, só usava o trio, não tinha peso nos instrumentos, um som fraquinho, sem iluminação, sem balé [coreografia].”

(GURGEL apud SANTOS, 2012, p.5).

A afirmação acima reproduzida, de Emanuel Gurgel (empresário criador da banda Mastruz com Leite, produtor e dono de gravadora), sinaliza claramente que esses conjuntos possuíam objetivos estritamente comerciais, geralmente com bandas criadas por empresários, com um apelo mais visual, estético, *sexy appeal*.

Esse trabalho não tem como objetivo o estudo desse movimento, mas é importante essa quebra de paradigma do forró tradicional representando apenas o antigo, o trio pé de serra, sem modernizações ou sonoridades contemporâneas, cru, e o forró eletrônico de 1990 como o representante da modernidade, o primeiro a incluir instrumentos de peso como bateria, baixo, guitarra, metais, teclados, que inseriu efeitos e temáticas românticas. Na questão musical os instrumentos de peso citados pelo empresário como os metais já foram utilizados na década de 1980 por artistas como Jorge de Altinho, a bateria e o baixo eram frequentemente encontrados desde a década de 1960, a guitarra com muita intensidade a partir da década de 1970 e os teclados Hammond por Gonzaga nessa mesma década. Assisção também inseriu muitos teclados em seus discos na década de 1980.

Compreendemos então que o forró não é polarizado, mas sim plural e diversificado, com uma multiplicidade de signos e adaptações, uma cultura viva que vai se transformando ao longo do tempo e espaço. Esse pensamento vai ao encontro do pesquisador Felipe Trotta, que demonstra essa complexidade presente no gênero.

O forró é um marco identitário, um símbolo de pertencimento, uma chave de compartilhamento de ideias, um ambiente de interação festiva e um eixo de negociações culturais. É, ao mesmo tempo, um evento social fortíssimo, um repertório de imagens, sons e narrativas, um espaço de circulação mercantil, um produto comercial, um alvo de disputas, uma ponte para hierarquizações geográficas, sociais e políticas (TROTTA, 2014, p.19).

Ao longo desta pesquisa, por meio da observação e escuta da guitarra no forró fonográfico, muitas questões e conflitos foram surgindo. A princípio o objetivo principal era estudar as características da guitarra dentro do universo do forró tradicional, “pé de serra”, aquele gênero que carregava os elementos e as sonoridades presentes na “raiz” do ritmo. É possível que ao longo desse processo de entender os lados dessa bipolarização citada acima, direcionamos inicialmente essa pesquisa para

o chamado “farró tradicional”, como se ele não fosse também um “farró mercadológico”.

O título dessa dissertação inicialmente seria “A Guitarra no Farró Tradicional: Análise da Performance no Farró Pé de Serra”. Porém no decorrer desse trabalho, quando falamos de farró fonográfico, percebemos que a guitarra elétrica quebra esse paradigma, sendo o principal agente transformador. Passamos a entender que esse gênero quando chega no Rio de Janeiro já não carrega mais um objetivo de “defesa” de uma certa tradição ou “pureza”, mas sim fazendo diversos tipos de negociações simbólicas, necessárias para a sua sobrevivência em um mercado fonográfico disputado e acirrado, repletos de interesses divergentes a esse ideal. Tudo isso foi positivo, gerando um cenário que possibilitou uma fusão dessa cultura com tantas outras do mundo, desenvolvendo uma infinidade de sonoridades e linguagens para o farró e conseqüentemente para a guitarra. Assim, o título do trabalho foi redefinido para “O Farró Está Mudado”: A Performance da Guitarra na Produção Fonográfica das Décadas de 1970 e 1980”. Na verdade, esse assunto é muito amplo e pode ser retomado em pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALFONSI, Daniela do Amaral. **Para todos os gostos: Um estudo sobre classificação, bailes e circuitos de produção do forró**. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ALVES, Carmélia. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa633427/carmelia-alves>>. Acesso em: 04 de maio de 2022.

CASCUDO, Luis da Câmara: **Viajando o Sertão**: 4ed. São Paulo: Global, 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996.

FALCÃO, Sidney. **Luiz Gonzaga Ao Vivo – Volta Pra Curtir” (RCA, 2001). Discos Essenciais**. Disponível em: <https://discosessenciais.blogspot.com/2018/03/luiz-gonzaga-ao-vivo-volta-pra-curtir.html> . Acesso em: 20 jun. de 2020.

FERNANDES, Adriana. **Forró: Música e Dança “de raiz”**. In: **V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular - IASPM**, 2004, Rio de Janeiro. Anais 2004 IASPM-LA. Rio de Janeiro, 2004, p. 01-09.

GASPAR, Lúcia. Coco (dança). **Fundação Joaquim Nabuco**, Recife, 2010. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=750>. Acesso em: 09 dez. 2020.

GASPAR, Lúcia. Zabumba. **Fundação Joaquim Nabuco**, Recife, 2010. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php>>. Acesso em 10 jan. 2021.

GUIMARÃES, Valéria. **A passeata contra a guitarra e a “autêntica” música brasileira**. In: RODRIGUES, CC., LUCA, TR., and GUIMARÃES, Valéria (Orgs) **Identities brasileiras: composições e recomposições** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, p. 145-173. Desafios Contemporâneos collection.

HUMBERTO Teixeira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12182/humberto-teixeira>>. Acesso em: 03 mai. 2021.

MAIA, Marcos da Silva. **Guitarra e baião**. In: **XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música** – Campinas – 2017, p. 1-8.

MAIA, Marcos da Silva. **Guitarra e Baião: ritmo e legado na produção fonográfica de músicos brasileiros**. 2020. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

MARCELO, Carlos ; RODRIGUES, Rosualdo. **O Fole Roncou**. 1ª ED.(2012). Rio de Janeiro: Zahar, 2012

PESSOA, Felipe Ferreira de Paula. **Os conjuntos regionais e o som do choro**: a caracterização da performance no acompanhamento do choro. ArtCultura Uberlândia, v. 21, n. 38, p. 163-179, jan.-jun. 2019.

PRETO, Marcus. Gal inédita. **Folha de São Paulo Ilustrada**, 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2803201008.htm> . Acessado em 02 mai, 2021.

Rodrigues, Vagner. **Fora da mídia e dentro do salão**: samba-rock e mestiçagem. 2006. 98 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

SANTOS, Climério de Oliveira. **Forró Desordeiro: Para Além Da Bipolarização ‘Pé de Serra Versus Eletrônico’**. In: **III SIMPOM**, 2014, Rio de Janeiro, n.3, 2014, p. 1-10. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/4622/4141> , acessado em 20 mar. 2019.

SIVUCA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12160/sivuca>>. Acesso em: 14 Jun. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

SOBRINHO, Antonio Alves. **Desenvolvimento em 78 Rotações**: A Indústria Fonográfica Rozenblit (1953 - 1964). 1993. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1993. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/24213/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Ant%C3%B4nio%20Alves%20Sobrinho.pdf>> Acesso em 14 fev. 2021.

TAGG, Philip. **Analisando a música popular**: teoria, método e prática. Revista Em Pauta, Porto Alegre, v. 14 - n.23, dezembro de 2003.

TROTTA, Felipe. **Música popular, valor e identidade no forró eletrônico do Nordeste do Brasil**. Anais Eletrônicos da LASA, México, 2008, p. 1-16.

TROTTA, Felipe. **No Ceará não tem disso não**: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 168p. 2014.

VISCONTI, Eduardo de L. **A guitarra elétrica na música popular brasileira**. 2010. Dissertação (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

VISCONTI, Eduardo. **A Trajetória da Guitarra Elétrica no Brasil**. Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia Instrumental, 2008-2009. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/eduardovisconti-a-trajetoria-da-guitarra-eletricanobrasilhtml>>. Acesso em: 22 set. 2021.

DISCOGRAFIA

- Carmélia Alves e Sivuca - No Mundo do Baião 1 e 2 - Continental, 1951
- Luiz Gonzaga - Gibão de Couro - RCA, 1958
- As Cangaceiras - As Cangaceiras - Itamaraty, 1970
- Luiz Gonzaga - Sertão 70 - RCA, 1970
- Luiz Gonzaga - O Canto Jovem de Luiz Gonzaga - RCA, 1971
- Luiz Gonzaga - Aquilo Bom – RCA, 1972
- Luiz Gonzaga - Volta pra Curtir - BMG, 1972 – lançado em CD em 2001
- Luiz Gonzaga - Luiz Gonzaga – Odeon, 1973
- Marinês - Só pra Machucar - CBS, 1973
- Camarão - Ao Vivo - Passarela, 1973
- Dominguinhos - Dominguinhos , Philips, 1974
- Os 3 do Nordeste - É Proibido Cochilar – CBS, 1974
- Abdias - Botão Variado – CBS, 1975
- Os 3 do Nordeste - Mulher com M Só - CBS, 1975
- Assisão - Forró Diferente - AMC, 1976
- Bastinho Calixto - Bastinho Calixto – Tapeçar, 1976
- Os 3 do Nordeste - Forró pra Juventude – CBS, 1976
- Dominguinhos - Domingo Menino Dominguinhos - Philips, 1976
- Trio Mossoró - Forró do Mexe Mexe - Tapeçar, 1977
- Dominguinhos - Oi, Lá Vou Eu- Philips, 1977
- Os 3 do Nordeste - Pode Cochilar – CBS, 1977
- Anastácia – É Só Pena Que Voa – Arlequim, 1977
- Os 3 do Nordeste - Forró do Poeirão - Uirapuru, 1978
- Oswaldinho do Acordeon – Lágrimas de Namorados – Copacabana, 1978
- Assisão - Em Ondas Quentes – Musicolor, 1978
- Genario - Forró Moderno – Uirapuru, 1978
- Assisão - Sabor de Forró - Jangada, 1979
- Pinto do Acordeon – Forró Cocota - Passarela, 1979
- Os 3 do Nordeste - É Bom pra Valer - Uirapuru, 1979

Oswaldinho - Forró in Concert - Continental, 1980
Elba Ramalho – Capim do Vale - Epic, 1980
Dominguinhos - Querubim - RCA, 1981
Dominguinhos - Quem me Levará Sou Eu – RCA, 1981
Gonzagão e Gonzaguinha – A Vida do Viajante - RCA, 1981
Os 3 do Nordeste - É pra Virar Lobisomem- Veleiro, 1981
Anastácia - A Fulô do Forró - Chantecler, 1981
Camarão - A Bandinha do Camarão - Copacabana, 1981
Jorge de Altinho - Meu Cantar - Cactus, 1982
Anastácia - Cheinho de Amor - Chantecler, 1982
Assisção - Casamento Aprissiguido – Beverly, 1983
Jorge de Altinho - Canto Livre – RGE, 1983
Pinto do Acordeon – Deixe o Dia Clarear - Passarela, 1983
Camarão - Ao Molho de Forró - NIF, 1984
Dominguinhos – Isso Aqui Tá Bom Demais - RCA, 1985
Luiz Gonzaga – De Fiá Pavi – RCA, 1987
Trio Sabiá - Mistura Nordestina – Arca, 1987