

MARCO PRADO

A HISTÓRIA DA GUITARRA - DO DELTA A HENDRIX

**PUC-SP
SÃO PAULO
2009**

MARCO PRADO

A HISTÓRIA DA GUITARRA - DO DELTA A HENDRIX

**Monografia para obtenção do título de especialista em
História, Sociedade e Cultura, sob orientação da
Prof^ª Dra. Maria Izilda Santos de Matos**

**PUC-SP
SÃO PAULO
2009**

Agradecimentos

Agradeço a orientação da Professora Doutora Maria Izilda Santos de Matos e a colaboração de Romana Ghirotti e Otávio Prado.

Dedico o trabalho ao meu mestre e guitarrista José Wey Martz (Zequinha).

Resumo

Trabalho monográfico apresentando temas ligados ao desenvolvimento e à transformação da guitarra elétrica, dentro do século XX.

No primeiro capítulo serão apresentados, através de pequenas biografias, os músicos executantes da guitarra, desde a fase acústica até a sua consolidação, como instrumento elétrico associado ao *Rock and Roll* e ao *Jazz*.

No segundo capítulo serão enumeradas as principais mudanças técnicas efetuadas no instrumento por construtores que trabalharam no sentido da eletrificação.

O terceiro capítulo será destinado à descrição do impacto causado pela chegada da guitarra elétrica no Brasil através do *Rock and Roll*.

O quarto capítulo será dedicado à consolidação da guitarra como instrumento elétrico, ocorrida na década de 1960, principalmente pelo trabalho do músico Jimi Hendrix.

Abstract

This monograph presents topics related to the development and the transformations applied to the electric guitar, inside the XX century.

The first section will introduce, through short biographies, the executing musicians of the guitar, since the acoustic phase to its consolidation as an electric musical instrument related to Rock and Roll and to Jazz.

In the second section will be enumerated the main technical changes applied to the instrument by the manufacturers that worked for its electrification.

The third section will deal with the description of the effect caused by the arrival of the electric guitar in Brazil, by means of the Rock and Roll. The fourth section will be dedicated to the consolidation of the guitar as electrical instrument, that take place in the 1960 years, especially due to the work of the musician Jimi Hendrix.

Lista de Ilustrações

Figura 1: O “One-String”	14
Figura 2: Um “Botlleneck”	15
Figura 3: Charlie Patton	18
Figuras 4 e 5: Lonnie Johnson e Eddie Lang	20
Figura 6: Robert Johnson	21
Figura 7: Fachada do Minton’s	24
Figura 8: Charlie Christian com a ES-150	25
Figura 9: Apresentação meteórica de T-Bone Walker	27
Figura 10: Django	29
Figuras 11 e 12: Bronzeville na década de 40	31
Figura 13: Muddy Waters com Willie Dixon e Buddy Guy	32
Figura 14: Chet Atkins	38
Figura 15: Selo da gravadora Chess	39
Figura 16: Bo Diddley	42
Figura 17: Chuck Berry	43
Figura 18: Scotty Moore e Elvis Presley	44
Figura 19: Violas de arame portuguesas	48
Figura 20: Uma viola caipira moderna	50
Figura 21: Garoto	54
Figura 22: Violão tenor	55
Figura 23: Laurindo de Almeida e Garoto	57
Figura 24: Elvis Presley, capa da Revista do Rádio em 1963	59
Figura 25: Uma Vihuela de mano	69
Figura 26 e 27: Tárrega com um violão Torres em 1901 e Andrés Segóvia	71
Figura 28: O sistema “Resonator”	75
Figura 29: A “frigideira”	77
Figura 30: ES-150 da Gibson	79

Figura 31: Leo Fender em sua oficina	81
Figura 32: Uma Fender Esquire	82
Figura 33: Buddy Holly usando uma Stratocaster	84
Figura 34: O músico e construtor Les Paul	85
Figura 35: A “TOG” de Les Paul	86
Figura 36: A guitarra de Merle Travis	87
Figuras 37 e 38: A Gibson Les Paul	88
Figura 39: Um captador “Humbucking”	89
Figura 40: Ponte “Tune-O-Matic Bridge”	90
Figura 41: Uma guitarra “Flying V” da Gibson	91
Figura 42: Uma “Synchromatic Line”	92
Figura 43: Uma das primeiras “Emperor”	93
Figuras 44 e 45: O amplificador com o “EchoSonic”	95
Figura 46: Apresentação dos Beatles no Shea Stadium	102
Figura 47: Eric Clapton atuando no Cream	105
Figura 48: Jeff Beck	107
Figura 49: Jimmy Page	108
Figura 50: Público no festival de Monterey	110
Figura 51: Jimi Hendrix em Monterey	112
Figura 52: Festival de Woodstock	114
Figura 53: Capa do disco Electric Ladyland	124
Figura 54: Hendrix em Woodstock	127
Figura 55: Um pedal Wah-Wah da Vox	128

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. A GUITARRA NAS MÃOS DE SEUS MESTRES	11
1.1. Músicos da fase acústica	11
1.1.1 A guitarra e os EUA	11
1.1.2 Música rural acústica no Mississipi	16
1.1.3 Os primeiros mestres	18
1.2. Músicos do começo da eletrificação	22
1.2.1 A Era do Swing	22
1.2.2 Os primeiros guitarristas elétricos	25
1.2.3 O <i>Blues</i> elétrico em Chicago	30
1.2.4 Escolas de música nos EUA	33
1.2.5 Músicos de sólida formação musical	34
1.3. Os Artistas da década de 50	36
1.3.1 As gravadoras e o <i>Rhythm and Blues</i>	39
1.3.2 A Guitarra no começo do <i>Rock and Roll</i>	40
2- A GUITARRA EM MÃOS BRASILEIRAS	46
2.1- Primeiros instrumentistas brasileiros	46
2.1.1 – A boemia e o violão	46
2.1.2 O pioneirismo de Garoto, Laurindo de Almeida e Polly	53

2.2- <i>Rock</i> no Brasil	58
2.2.1- O <i>Rock</i> chega ao Brasil	58
2.2.2- Música jovem, contestação e preconceito	62
3. A GUITARRA NAS MÃOS DE SEUS FABRICANTES	68
3.1. Fabricantes acústicos	68
3.1.1. A influência da escola de construção europeia	68
3.1.2 Os principais fabricantes de instrumentos acústicos	72
3.2 – O caminho para a eletrificação	75
3.2.1 As primeiras experiências elétricas	75
3.2.2 A Fry Pan	76
3.2.3 A ES-150	78
3.3. Instrumento eletrificado	81
3.3.1. Leo Fender	81
3.3.2 Les Paul e as primeiras experiências com as guitarras maciças.	85
3.3.3 Os instrumentos da Gibson e a associação com Les Paul.	87
3.3.4 As guitarras da Gretsch e da Epiphone	92
3.3.5 A nova sonoridade da guitarra elétrica e as conseqüências da eletrificação	95
4 - A GUITARRA NAS MÃOS DE JIMI HENDRIX	97
4.1 O <i>Rock</i> britânico invade os Estados Unidos	97
4.1.1. As gravadoras inglesas	97
4.1.2 Beatlemania	100
4.1.3. Os grandes grupos e guitarristas ingleses da década de 1960	103

4.2. Os grandes festivais americanos da década de 60	109
4.2.1. O festival de Monterey Pop	109
4.2.2. O festival de Woodstock	113
4.3 Jimi Hendrix entre a Inglaterra e os Estados Unidos	115
4.3.1. Guitarristas americanos da década de 1960	115
4.3.2. A formação do “Experience”	117
4.3.3. Jimi Hendrix nos grandes festivais.	120
4.3.4. A transformação do instrumento nas mãos de Jimi Hendrix	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
BIBLIOGRAFIA	133

INTRODUÇÃO

A história da guitarra revela as variadas e drásticas mudanças e inovações pelas quais o instrumento já passou. É um instrumento que oferece condições para diversas manifestações musicais: expressar anseios, alegria, rebeldia, para contestar ou para se divertir. Acompanhou as transformações do século XX, ganhou eletrificação, incorporou técnicas de execução sofisticadas, absorveu complexas teorias musicais e esteve presente como instrumento de solistas ou acompanhando grupos e orquestras. Mas o instrumento, por ter uma ligação íntima com a música popular, continua desafiando muitas pessoas e sofrendo preconceito; cabe lembrar que, contra ele, já houve até uma passeata.¹

É inegável considerar o número de pessoas que começaram a interessar-se pela música por meio da imagem da guitarra. Seu desenvolvimento assustador e sua difusão pelo mundo mostram a sua importância.

A frase famosa de um dos mais inspirados e importantes artistas, Frank Zappa, que começou (e encerrou sua vida) como músico clássico, mas que aderiu à guitarra durante parte de sua vida como forma de expressão musical, reconhecidamente dono de inegável formação musical, demonstra o sentimento de tantos guitarristas espalhados pelo mundo: ao gravar um disco inteiramente dedicado aos seus solos de guitarra, intitulou-o de “Shut Up’n and Play Yer Guitar.”²

¹ Esta passeata ocorreu em 17 de julho de 1967, em São Paulo, indo do Largo de São Francisco ao Teatro Paramount. Entre seus participantes mais famosos estavam Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Geraldo Vandré, MPB-4, Zé Kéti, Luiz Loy, Wilson Simonal e Gilberto Gil. Fonte: <http://www.brasileirinho.mus.br/arquivomistura/60-020804.htm>. Acesso em 01 jul 2009.

² Em tradução livre: Cale a boca e toque sua guitarra. (FRANK ZAPPA, álbum Shut Up’n and Play Yer Guitar, 1981).

A letra de outro, George Harrison, responsável pelo instrumento na mais célebre e influente banda da cultura popular - *The Beatles* - pode mostrar o papel da guitarra perante o mundo. A vida segue “While My Guitar Gentle Weeps”.³

O trabalho, concebido com o intuito de apresentar temas ligados à transformação do instrumento, foi dividido em quatro capítulos. No primeiro serão apresentados, através de pequenas biografias, os músicos executantes da guitarra desde a fase acústica até a sua solidificação como instrumento elétrico associado ao *Rock and Roll* e ao *Jazz*. No segundo capítulo serão enumeradas as principais mudanças técnicas efetuadas no instrumento por construtores que trabalharam no sentido da eletrificação. O terceiro capítulo será destinado à descrição do impacto causado pela chegada da guitarra elétrica no Brasil através do *Rock and Roll*. O quarto capítulo será dedicado à consolidação da guitarra como instrumento elétrico, ocorrida na década de 1960, principalmente pelo trabalho do músico Jimi Hendrix.

³ Em tradução livre: Enquanto minha guitarra gentilmente chora. (GEORGE HARRISON, Álbum *Abbey Road*, 1969).

1. A GUITARRA NAS MÃOS DE SEUS MESTRES

1.1. Músicos da fase acústica

1.1.1 A guitarra e os EUA

A história da guitarra será inicialmente situada em solo americano, porque foi lá que ela se desenvolveu no caminho da eletrificação, por lá nasceram seus principais artistas e, acima de tudo, porque os EUA exerceram e ainda exercem uma forte influência cultural na maior parte do mundo.

No final do século XIX, apesar da existência de liberdade para os negros, persistiam o forte preconceito e a exclusão. Principalmente no sul dos Estados Unidos, a segregação racial eliminava os direitos que os negros, supostamente, haviam adquirido após a Guerra de Secessão americana.

Nos anos 1890, um novo sistema de subordinação racial nasceu nos Estados Unidos a partir do Sul ex-escravista. Nessa região do país, os negros acabaram perdendo o direito de voto, entre outros direitos conquistados, e foram socialmente segregados. Negros e brancos não podiam mais “se misturar” ou conviver em espaços públicos. Escolas, serviços públicos e lojas reservavam aos negros instalações separadas, assinaladas por placas bem visíveis afixadas em locais como bebedouros, salas de espera, restaurantes e ônibus, diferenciando “pessoas de cor” e “brancos”. Negros também não podiam freqüentar diversos parques e praias, ou serem atendidos em vários hospitais (KARNAL, 2008, p. 181).

A vida em uma fazenda, onde os negros habitualmente a transcorriam, era difícil e o canto e a dança, praticados no trabalho, nas lavouras ou nos raros momentos de descanso, serviam para aliviar a condição do cotidiano.⁴

Mas a música não era apenas a expressão de um lamento, estava presente também nas igrejas e nos cultos herdados das tradições culturais africanas, nas ruas retratando o cotidiano das pessoas e se mesclava à música trazida pelos imigrantes europeus. Nesse contexto, as músicas de trabalho (*work-songs*), os cantos religiosos (*spirituals*) e os gritos (*shouts*), tão comuns na cultura afro-americana, misturavam-se com as polcas, as valsas e as marchas (MUGGIATTI, 1999, p. 10).

Era usada nas *work-songs*, canções em que o feitor cadenciava o trabalho dos escravos, a batida dos martelos ou machados, o levantamento de cargas, etc. Estas canções ajudavam a amenizar e racionalizar o trabalho e o tornavam mais rentável. Tranqüilizavam também o proprietário, que as ouvia, garantindo que os seus escravos estavam sob controle, no devido lugar. Há quem argumente que o *Blues* veio da música religiosa e dos *spirituals*, canções que os negros criaram a partir das histórias da Bíblia. Na verdade, ele tem muito mais a ver com a realidade prática das *work-songs*. Musicalmente, os hinos religiosos exerceram o seu papel: os acordes do *Blues* são derivados da harmonia européia. São os mesmos três acordes usados no acompanhamento de Noite feliz, tecnicamente conhecidos como tônica, subdominante e dominante-e podem ser ouvidos nesta ordem numa versão comum de um conhecido *Blues* como Careless Love. (MUGGIATI, 1995, p. 09).

A música que surgiu entre os conflitos raciais, as diversas influências musicais e a necessidade de expressar-se em uma época particular da história americana começou a ser denominada *Blues*. Essa nova forma musical, com características próprias e linguagem complexa, tem a sua origem cercada de mistérios.

⁴ Isso pode ser comprovado nos depoimentos de B. B. King e Howlin' Wolf no documentário de Bill Wyman's "Odyssey - A Journey to music's heart and soul", produzido por Richard Havers and Simon Jollands. Ripple Productions Ltd & Pearson Broadband, 2002.

Se a instrumentação do *Blues* e a sua anatomia vocal são relativamente bem conhecidas, a palavra em si é um mistério. Como a palavra *Jazz*, o *Blues* já teve mil interpretações, mas as origens do termo continuam nebulosas. (MUGGIATI, 1995, p. 15).

Existe grande dificuldade em definir a palavra, ou designar exatamente quando começou o estilo musical conhecido como *Blues*.

A expressão “*having the Blues*” (estar tomado pela tristeza, literalmente “estar tomado pelo azul”) remonta à Inglaterra do século 18, onde a melancolia era mais conhecida como o “demônio azul”. Todavia, foram os sofrimentos parecidos com os de Sam Kendrick, corriqueiros entre os negros após a Guerra de Secessão, que deram origem a esse novo e visceral estilo de música --o *Blues*--, cujos temas são o trabalho, o amor, a miséria e as dificuldades enfrentadas pelos negros libertos em um mundo que pouco livrara-se da escravidão (NATIONAL GEOGRAPHIC BRASIL, 2004, p. 122).

As dificuldades em definir tal música aparecem em outros depoimentos.

As pessoas insistem em me perguntar onde o *blues* começaram e tudo que posso dizer é que, quando era garoto, a gente sempre estava cantando pelos campos. Não chegava a ser canto, era mais gritaria, mas nós fazíamos nossas canções sobre as coisas que estavam acontecendo com a gente na época e acho que foi assim que o *blues* começou. (MUGGIATI, 1995, p. 10).

A guitarra acústica era amplamente utilizada para acompanhar os cantos e a dança. Nas áreas rurais, porém, os instrumentos eram ruidosos, o aprendizado era transmitido observando os outros músicos enquanto tocavam. A razão é que raríssimos negros tinham condição de freqüentar escolas, e nessas condições aos poucos foi sendo criada uma nova maneira de tocar os instrumentos disponíveis (que eram geralmente as guitarras acústicas), diferente da escola européia tradicional. Outros instrumentos que caracterizaram a música popular eram o banjo, o *one-string* (uma corda), a rabeca, a gaita-de-boca, o *kazoo* (cujo som era parecido com o “pente-

com-papel-de-seda”) e o *jug* (garrafa soprada pelo gargalo) entre outros, além de instrumentos artesanais feitos com cordas velhas de pianos, tábuas de lavar roupa e até cabos de vassoura.

Figura 1: O “*One-String*”



A guitarra acústica, entretanto, era o instrumento que melhor se adaptava à execução de músicas fundamentalmente vocais. Muitos músicos, para a prática desse instrumento, usavam afinações alternativas. O polegar era usado para segurar as cordas no braço do instrumento, que eram dedilhadas de diversas maneiras sem observar os padrões e a postura “clássica”. Arpejavam repetindo os dedos. Outros usavam dedeiras e palhetas. Enfim, tocavam como podiam ou como achavam melhor para “tirar” o som da guitarra e iniciaram o uso do instrumento.⁵

Entre um verso e outro, improvisavam ou tocavam gaita, que era outro instrumento barato.

⁵ Tinhorão, no livro “A História Social da Música Popular Brasileira”, descreve um processo parecido ocorrido no Brasil, na época da conquista, quando os marujos portugueses tocavam as violas mais simples, chamadas de guitarras, com “golpes” ou “de rasgado” (TINHORÃO, 1998. p. 27).

Além do violão com que se acompanhava, o cantor de *Blues* podia também preencher os breaks com o recurso simultâneo da harmônica (a gaita-de-boca), colada ao alcance de sua boca por um suporte metálico preso em volta do seu pescoço (algo parecido com os aparelhos de dente fixos que os adolescentes usam hoje). Com isso, o *Bluesman*, mesmo tocando sozinho, punha sempre em ação duas vozes: o violão e o canto e, durante os *breaks*, o violão e a gaita-de-boca. Esta prática seria a marca registrada de Bob Dylan no seu início de carreira, inspirado pelos cantores *Folk* e de *Blues*. (MUGGIATI, 1995, p. 15).

Mas as melodias do canto americano, adaptadas ao instrumento temperado, não podiam ser reproduzidas. Foi necessário usar artifícios que modificassem a altura dos sons e que criassem as entonações desejadas. Para tanto, os guitarristas desenvolveram um jeito de tocar repleto de “glissandos”, “arrastos” e “vibratos” e, principalmente, sob influência da música havaiana, começaram a usar gargalos de garrafa (*bottleneck*), metais, anéis e até facas que deslizavam sobre as cordas.⁶

Figura 2: Um “*Bottleneck*”



Um relato de W. C. Handy (1873 / 1958) descreve esse jeito, novo e interessante, de tocar. Handy, considerado por muitos como o “Pai do *Blues*”, dizia que enquanto esperava um trem, no Mississippi, ouviu um negro tocar violão usando uma faca, que arrastava pelo braço do instrumento ao estilo dos havaianos. Aquele efeito surpreendente teria servido de inspiração para compor a primeira canção de *Blues*,

⁶ Termos musicais retirados de Benedictis (1970).

inicialmente chamada “*Mr Crump*”, publicada em 1912 com o nome “*The Memphis Blues*” (WYMAN, 2002).

Em Memphis. W. C. Handy, que percorria o sul com seus músicos desde a década de 1890, compôs em 1909 aquela que se considera a primeira canção de *Blues* publicada. Mais tarde ele contaria que se inspirou em uma melodia ouvida em 1903, quando esperava um trem em Tutwiler, no Mississippi. Handy ficou surpreso ao ouvir um homem que “dedilhava um violão ao meu lado. Ele encostava a lâmina de uma faca nas cordas do violão e, com isso, produzia um efeito inesquecível”. A música composta por Handy, *Mr. Crump*, era uma canção de propaganda política, para a campanha de Edward H. “Boss” Crump, o poderoso prefeito de Memphis (NATIONAL GEOGRAPHIC BRASIL, 2004, p. 135).

1.1.2 Música rural acústica no Mississippi

O rio Mississippi e seu delta, o do rio Yazoo, e as cidades da região situadas entre Chicago e Nova Orleans⁷, formam a principal área para o rastreamento da história da moderna música americana. Por lá nasceram e se desenvolveram o *Blues*, o *Ragtime* e o *Jazz*; também nasceram os principais expoentes da música negra americana.

A extensa malha ferroviária que passava pelas principais cidades e as importantes rodovias ajudaram a criar lendas envolvendo trens, encruzilhadas e “pactos com o diabo” (MUGGIATI, 1995, p. 19). Muitos artistas e viajantes percorreram a chamada “trilha do *Blues*”, que começava em Nova Orleans, passava por cidades como Memphis e acabava em Chicago, no norte do país. O movimento migratório se tornou mais intenso com o começo da Primeira Guerra Mundial. As indústrias cresceram no norte dos EUA e muitos sulistas viam nas cidades do norte, como Chicago, a chance de ascensão social. (MUGGIATI, 1995, p. 18).

⁷ As cidades principais da região e os músicos nascidos em cada uma são citadas na matéria publicada pela National Geographic Brasil: Florense – W. C. Handy, Lyon- Son House, Itta Bena- B. B. King, Rolling Fork – Muddy Waters, Hinds County - Charlie Patton, Halzlehurst – Robert Johnson, Vicksburg-Willie Dixon. (NATIONAL GEOGRAPHIC, 2004, p. 125).

Com o inevitável encontro de muitos viajantes que tocavam e trocavam experiências, um novo jeito de cantar e tocar os instrumentos musicais foi sendo aperfeiçoado e difundido. O conhecimento se transmitia pela oralidade e a observação, mas, depois de aceito, tornou-se necessário explicá-lo por meio das teorias desenvolvidas pela escola musical clássica.

As diferenças entre culturas distintas, uma derivada da herança africana e outra incorporada pela influência européia, foram diminuindo pela adequação de ambas dentro de uma estrutura musical coerente e teoricamente justificada pela escola européia.

O uso dos acordes no *Blues* foi explicado segundo as regras das cadências harmônicas, o canto como exemplo da falta de temperamento, as letras como versos imperfeitos e os temas das canções como exemplo de um melancólico lamento explicativo da relação entre o artista negro sofrido e a visão hegemônica (branco dominador). As danças, que sempre acompanharam o *Blues*, eram consideradas lascivas e de “mau-gosto”.⁸

O certo é que esse novo tipo de música, que nasceu da contradição e da assimilação entre a música européia e a música de herança negra africana, se desenvolveu com as transformações do início do século XX, foi também um fruto dessas mudanças e se estabeleceu como trilha sonora desses conflitos.

⁸ Observações parecidas do preconceito em relação à dança do Maxixe no Brasil também são descritas por Henrique Cazes (CAZES, 1998, pag. 30).

1.1.3 Os primeiros mestres

Figura 3: Charlie Patton



O primeiro astro da guitarra do Mississippi foi Charlie Patton (1891-1934), que ganhou notoriedade não apenas por tocar e cantar em diversas gravações, mas também por apresentações nas quais dançava, tocava com o instrumento nas costas e entre as pernas, apresentando-se em palcos improvisados e em viagens com Willie Brown. Ele era observado por músicos como Son House (1902-1988), Tommy Johnson (1896-1956), Howlin' Wolf (1910-1976) e, principalmente, por Robert Johnson (1911-1938), que posteriormente faria história. Isso muito antes de guitarristas como Jimi Hendrix (1942-1970) ou Steve Vai (1960-), que também ficaram famosos por incorporarem um jogo cênico no palco, terem nascido.

As apresentações eram feitas geralmente em barracos de madeira (chamados de *jook joints* ou *barellhouses*). Por lá aconteciam os duelos de guitarra, regados por bebidas clandestinas e acompanhados por mulheres que dançavam como se estivessem

desafiando os músicos⁹. Tal atmosfera é retratada no final do filme “A Encruzilhada”, de 1986.¹⁰

Além do Mississippi, músicos de outras regiões foram adquirindo destaque: Blind Lemon Jefferson (1897(?) -1929), que nasceu no Texas e ficou famoso por aprimorar o som da guitarra nas gravações, Blind Willie McTell (1901-1959), mestre da guitarra de 12 cordas que nasceu na Geórgia e foi famoso cantor de rua, Blind Blake (1895[?] -1937[?]), que nasceu na Flórida, adaptou o *ragtime* à guitarra e usou a palavra “*Rock*” pela primeira vez em uma gravação, e Big Bill Broonzy (1893-1958) que, embora tenha nascido no Mississippi, fez sucesso em Chicago e foi um dos primeiros artistas a formar grupos pequenos utilizando outros instrumentos.¹¹

Se alguns guitarristas eram, em sua maioria, solitários viajantes, outros trabalhavam em pequenos grupos ou em orquestras populares. Em tais formações, todavia, um instrumento acústico de volume relativamente fraco não conseguia se impor e, geralmente, permanecia restrito à parte rítmica.

O mais influente guitarrista do estilo rítmico foi Freddie Green (1911-1987), que trabalhou durante muito tempo na orquestra de Count Basie (1904-1984) e manteve tal forma de tocar o instrumento durante toda a sua carreira.

Johny St. Cyr (1890-1966) tocava banjo e guitarra acústica, trabalhou com Louis Armstrong (1901-1971), Jerry Roll Morton (1890-1941) e King Oliver (1885-1938) e

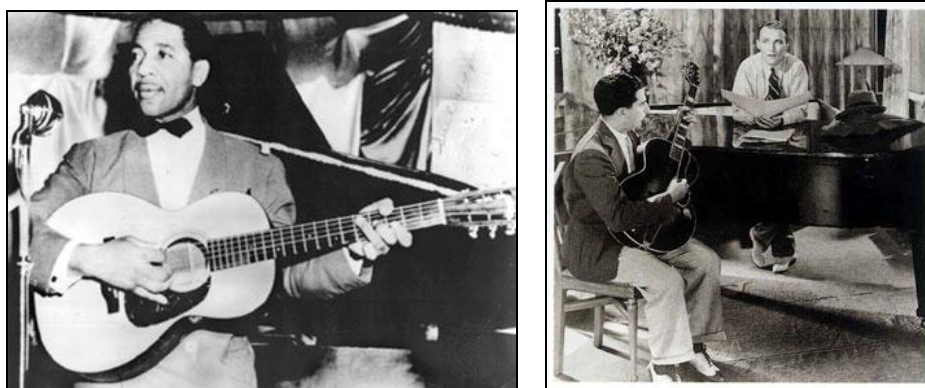
⁹ Ver também Muggiati (1995, p. 20) e WYMAN (2002).

¹⁰ Dirigido por Walter Hill e com título original “Crossroads”, o filme foi inspirado na vida de Robert Johnson e tinha na trilha sonora Ry Cooder e Steve Vai. Steve Vai também aparecia no duelo final do filme representando o “Diabo”.

¹¹ Existe dificuldade para a obtenção dos anos precisos relacionados ao nascimento e morte de alguns dos músicos citados. Foram usadas as datas mais freqüente em sites e revistas especializadas.

foi um dos pioneiros no uso da guitarra em gravações e apresentações com bandas e orquestras populares.

Figuras 4 e 5: Lonnie Johnson e Eddie Lang



Na década de 1920, dois guitarristas se destacavam como solistas, participando de gravações com conjuntos musicais das mais diversas formações. Um deles foi Lonnie Johnson (1889-1970), que trabalhou com músicos como Duke Ellington (1899-1974) e Louis Armstrong. Outro era Eddie Lang (1904-1933), que tinha uma sólida formação musical e trabalhou com Paul Whitman (1890-1967) e Jimmy Dorsey (1994-1957), entre outros. Os dois também gravaram juntos e estão diretamente ligados ao desenvolvimento do instrumento na trilha do *Jazz*.

Vários músicos tiveram apenas um reconhecimento local, muitos desses artistas só foram valorizados quando novas gerações de instrumentistas regravam suas músicas. Mesmo assim, podem-se encontrar facilmente gravações originais dos primeiros artistas da guitarra nas várias coleções que foram lançadas posteriormente.¹²

¹² Informações extraídas de Berendt (2007, p. 226-227).

Figura 6: Robert Johnson



Dos artistas relacionados ao *Blues* do Delta, o mais famoso e influente foi sem dúvida Robert Johnson. Nascido em Hazlehurst em 1911, aprendeu a tocar vendo e ouvindo músicos que perambulavam pelo Mississippi, como Willie Brown (1900-1952) e Son House. O tema recorrente de suas letras, que citavam explicitamente o demônio, sua habilidade incomum de cantar e tocar e sua morte prematura em 1939 ajudaram a formar a lenda de que ele havia estabelecido um pacto com o diabo e, através dele, ter obtido seu talento musical.

Suas músicas foram gravadas em duas seções entre 1936 e 1937 no Texas e permanecem como clássicos da música americana. Morreu assassinado em 1938. Ficou esquecido depois de sua morte, até que uma nova geração de músicos redescobrisse e colocasse novamente o seu trabalho em evidência. As várias regravações de suas canções, feitas por artistas e bandas como Eric Clapton, Rolling Stones e Led Zeppelin, entre tantos, comprovam a importância decisiva de sua obra dentro do cenário musical do século XX.¹³

¹³ Informações retiradas do site: <http://www.rockhall.com/inductee/robert-johnson>. Acesso em: 26 junho de 2008 e de Wyman (2002).

1.2. Músicos do começo da eletrificação

Com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra, em 1941 muitos músicos de orquestras e artistas foram para o *front* com a intenção de animar os soldados. A nebulosa história da morte de Glenn Miller (1904-1944) em solo europeu faz parte desse contexto e foi contada no filme *Música e lágrimas* de 1953¹⁴. Outros músicos permaneciam no país e descontraíam as pessoas, com músicas dançantes típicas do período do *Swing*.

Com o fim do conflito e no âmbito posterior à Guerra Fria, a influência americana no mundo ocidental e na Ásia, principalmente no Japão, acentuou-se. A cultura americana foi exportada através do cinema, dos discos, do rádio e de músicos que a espalharam em excursões pelo mundo.

A década de 1940 foi um momento de difusão da música norte-americana. Com as gravações e através do cinema expandiu-se o som das *Big Bands*. Os naipes de metais incorporaram de maneira particular os esquemas harmônicos da orquestra sinfônica. Havia espaço na música para raros improvisos, os regentes não trabalhavam no palco em atitude sóbria: dançavam e davam a pulsação da orquestra usando novas formas de condução.

1.2.1 A Era do *Swing*

A música feita na era do *Swing* tinha a clara intenção de divertir, de fazer as pessoas dançarem e também revelou grandes músicos: os *Band Leaders* e artistas. Count Basie, Tommy Dorsey, Glenn Miller, Cole Porter (1891-1964), George Gershwin (1898-1937) e as duplas Rodgers and Hart e Arlen and Harburg foram alguns dos

¹⁴ Título original: The Glenn Miller Story.

autores de temas musicais usados no cinema que se transformaram em famosos *Standards*.

Dois deles, entretanto, se destacaram e são considerados ícones da música americana. O primeiro foi Duke Ellington, compositor de inúmeros temas famosos, como *In a Sentimental Mood*, *Take the A Train*, *Sofhisticated Lady* e *Don't get around much anymore*, entre outros, e responsável direto pela popularização e respeito artístico que o *Jazz* recebeu nos EUA e na Europa.

O segundo foi Benny Goodman (1909-1986), exímio clarinetista de *Jazz*, que também se apresentava como solista nas principais orquestras sinfônicas dos EUA. Tocando um repertório eclético, teve ainda um trio que contava com o piano de Béla Bartók (1881-1945). Foi um instrumentista que rompeu os limites entre a música de concerto européia e o *Jazz*, dando ao músico o respeito e a admiração de diferentes públicos.

O trabalho nas orquestras populares era importante sob o ponto de vista financeiro, mas muitos músicos se sentiam limitados, tocando apenas o que era imposto pelos arranjadores.

Nas *jam-sessions*, realizadas em bares quase exclusivamente freqüentados por músicos, o *Blues* e as canções subiam transformações e eram usados como pretexto para a prática do improviso.

Os músicos do *Jazz* aprenderam a conviver com dois mundos musicais diferentes: um no qual ganhavam a vida, e outro, após o horário normal de *shows*, no qual tocavam para agradar a si mesmos - o mundo das *Jam sessions*. (HOBSEBORN, 1990, p. 92.)

Figura 7: Fachada do Minton's



Em 1940 foi inaugurada a “casa” de *Jazz* “*Minton's*”. Seus donos ofereciam comida e bebida aos músicos, que depois do trabalho nas orquestras procuravam um lugar para tocar o que quisessem. Os mais talentosos como Dizzy Gillespie (1917-1993), Thelonious Monk (1917-1982) e, principalmente, Charlie Parker (1920-1955), considerado o grande músico do *Jazz* moderno, se sobressaíam.

Para que algo novo acontecesse era preciso que instrumentistas se juntassem novamente em pequenos locais a fim de formar novos conjuntos e tocar uma música que escapasse àqueles padrões rendosos. Isso se deu, inicialmente, em Kansas City e em alguns pontos de encontro de músicos no Hallem, particularmente no “Minton's”. (BERENDT, 2007, p.30).

Aos poucos, criaram um novo som, repleto de passagens harmônicas sofisticadas, temas rápidos e precisos, improvisos desafiadores e uma concepção musical calcada na destreza e na habilidade técnica de seus executantes. Surgia o *Be-bop*, que teve no guitarrista Charlie Christian um de seus maiores representantes.¹⁵

¹⁵ Informações extraídas de Berendt (2007, p.17 à 55).

1.2.2 Os primeiros guitarristas elétricos

Figura 8: Charlie Christian com a ES-150



Charlie Christian (1916-1942) nasceu em Dallas, no Estado do Texas. Em 1939, já era um músico de destaque nos bares de Oklahoma, quando começou a trabalhar na orquestra de Benny Goodman. Realizou diversas gravações e causou impacto por colocar a guitarra como instrumento solista, criando uma linguagem musical que caracterizou o instrumento no campo do *Jazz*. Embora Eddie Durham (1913-2001) tenha sido o primeiro músico a usar a guitarra elétrica nas orquestras populares (1938) com o *Kansas City Five*, foi Charlie Christian quem definiu o estilo, por meio de conduções harmônicas, fraseados e improvisos.¹⁶

¹⁶ A discussão a respeito de quem teria sido o primeiro músico utilizar um instrumento elétrico ainda gera muitas controvérsias. O guitarrista George Barnes (1921-1977) afirmava já utilizar um instrumento elétrico construído artesanalmente pelo seu irmão em 1931. (INGRAM, s.d., p. 21).

Em sua meteórica carreira, apresentou-se com o seu próprio quinteto, com as orquestras e no quinteto de Goodman, ou nas *jams sessions*¹⁷, sempre impressionando músicos e espectadores. Usou de maneira tão marcante a Gibson ES-150 que o captador desse instrumento ficou conhecido como Charlie Christian *pick-up*.¹⁸

Barney Kessel (1923-2004) nasceu em Muskogee, Oklahoma. Iniciou sua carreira muito cedo, influenciado pelos músicos que ouvia no rádio. Em 1937, deixou a escola para ser músico profissional e já era conhecido por ser o único músico branco que se apresentava nos bares de Oklahoma. Depois de tocar em uma *Jam* com Charlie Christian percebeu que teria que desenvolver um estilo próprio. Na década de 1940 foi para Los Angeles e começou a trabalhar nas *Big Bands* de Chico Marx (1887-1961), Ben Pollack (1903-1971), Charlie Barnet (1913-1991) e Artie Shaw (1910-2004), desenvolvendo seu próprio estilo.

Em 1951 participou, ao lado de Oscar Peterson (1925-2007) e Ray Brown (1926-2002), de um trio de *Jazz*, estabelecendo um novo “conceito guitarrístico” para esse tipo de formação musical. Em 1953 Barney começou a gravar como líder de pequenos grupos, alcançou notoriedade no mundo da música, sendo reconhecido como o melhor guitarrista de *Jazz* durante muitos anos, destacando-se pelos *sweeps*, encadeamento de arpejos, uso de escalas exóticas, condução de vozes, *fingerstyle*, *chord-melody*¹⁹ e tantos outros recursos.

¹⁷ *Jam Session*: reunião descontraída de instrumentistas para improvisar jazzisticamente. (BERENDT, 2007, p. 358).

¹⁸ Informações extraídas do site http://classicjazzguitar.com/artists/artists_page.jsp?artist=9. Acesso em 26 junho 2009.

¹⁹ Informações obtidas em:

http://www.swingmusic.net/Kessel_Barney_Biography_Jazz_Guitar.html. Acesso em 28 junho 2009. Os termos citados dizem respeito a técnicas usadas para a execução musical guitarrística.

Figura 9: Apresentação meteórica de T-Bone Walker



T-Bone Walker (1910-1975), considerado por estudiosos o Pai do *Rhythm and Blues*, foi um dos primeiros músicos a usar o modelo ES-150 da Gibson e fez fama apresentando-se em orquestras ou como solista em Los Angeles, na década de 1930. Além de ter incorporado às suas apresentações verdadeiros malabarismos, percebeu as novas possibilidades que o instrumento eletrificado poderia proporcionar, criando um estilo peculiar de tocar os solos com notas isoladas. Entre seus admiradores estão B.B. King (1925-), Jimi Hendrix e Eric Clapton (1945-).²⁰

Em pouco tempo, ele cantava e tocava guitarra, impressionando não só com o seu desempenho sonoro, mas com toda uma acrobacia que incluía tocar o instrumento atrás das costas e exibir alguns passos coreográficos. Seu virtuosismo chamou a atenção do *band-leader* Les Hite, que o contratou em 1939 e foi recompensado, no ano seguinte, com uma nota na revista de *Jazz downbeat*, chamando Walker de “nova estrela da banda”. (MUGGIATI, 1995, p. 143-144).

²⁰ Informações disponíveis em:

<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:fvb1z85ajyvo~T1>. Acesso em 26 jun. 2009.

Se alguns músicos permaneciam fiéis à estrutura musical do *blues* tradicional do Delta, outros começavam a tocar e improvisar em novas harmonias. A música popular desenvolvia-se através da circularidade cultural e com as transformações dos estilos.

A difícil tarefa de explicar as semelhanças e as diferenças entre o *Blues* e o *Jazz* sempre motivou complexos estudos e opiniões entre teóricos e músicos.

É uma pena ver que muitos dos jovens músicos que estão começando a aparecer não conhecem ou se esqueceram dos seus fundamentos: o *Blues*. É a base do *Jazz*. (HOBSBAWN, 1990, p. 105.)

Entre os guitarristas do começo do *Jazz* que se destacaram na década de 1930: Joe Sogja (1911-), Eddie Durham (1906-1987) e Dick McDonough (1904-1938), está George Van Eps (1913-1998), músico crucial para a história da guitarra, embora seu nome apareça pouco nas publicações sobre o instrumento. Nascido em uma família de músicos, cresceu ouvindo o banjo de seu pai, o piano clássico de sua mãe e as gravações de Eddie Lang. Criou um estilo inovador mesclando a técnica limpa de um violonista clássico à improvisação da escola “*jazzística*”. Adaptou ao instrumento harmonias complexas que executava junto com linhas de baixo, usando para isso uma guitarra de sete cordas. Influenciou muitos guitarristas como Joe Pass e é citado por Olmir Stocker (importante guitarrista brasileiro) como um dos “alicerces” da guitarra mundial.²¹

²¹ Informações disponíveis em: http://classicjazzguitar.com/artists/artists_page.jsp?artist=30. Acesso em 28 jun. 2009.

Figura 10: Django



Django Reinhardt (1910-1953), o mais influente guitarrista de *Jazz* da década, no entanto, nasceu na Bélgica de uma família de ciganos. Em 1928, quando já era um músico conceituado na França, sofreu um grave acidente. Sua mão esquerda e sua perna direita foram queimadas e a mobilidade dos seus dedos ficou prejudicada. Para continuar tocando, teve que desenvolver uma técnica particular. Na década de 1930, viajando pelo sul da França, ele e seu irmão Joseph tomaram contato com alguns discos de *Jazz*. A audição de gravações de Joe Venuti (1903-1978), Duke Ellington e principalmente de Louis Armstrong foi decisiva.

Devido ao seu talento, Django assimilou rapidamente o *Jazz* e o *Swing*, incorporando-os à sua música. O contato com Stéphane Grappelly (1908-1997), um violinista de sólida formação e educado no conservatório de Paris, foi um novo marco em sua carreira. Os dois formaram em 1933 o “Le Quintette du Hot Club de France”, gravando muitas músicas na década de 1930. As apresentações se sucederam na maioria dos países da Europa. Sua fama se estendeu aos EUA, onde realizou uma excursão na década de 40, apresentando-se ao lado de Duke Ellington e em bares e clubes de *Jazz*. Entre os guitarristas influenciados pelo seu estilo estão

Les Paul (1915-), Charlie Christian, John McLaughlin (1942) e Larry Coryell (1943), entre outros.²²

Nada menos que Duke Ellington foi o responsável por uma turnê de Django por todos os Estados Unidos, Trata-se de um dos poucos europeus cujo nome é citado quando se trata dos grandes estilistas do *Jazz* americano. John Lewis, que nos anos 50 compôs uma peça chamada *Django* – que se tornou um dos maiores sucessos do “*Modern Jazz Quartet*” – chegou a declarar que Django Reinhardt foi o grande modelo de sua música. (BERENDT, 2007, p.228).

1.2.3 O Blues elétrico em Chicago

O *Blues* também se transformou a partir da década de 1940. Muitos artistas tinham deixado o Delta e procuravam trabalho nas cidades mais prósperas. A “Meca” dos músicos ainda era a cidade de Chicago, para onde também se dirigiam trabalhadores que formavam um público consumidor de discos e assistia às apresentações em bares e teatros populares.

Os bairros de operários de Chicago eram conhecidos como “zonas negras” e abrigavam empregadas domésticas, porteiros e metalúrgicos, entre outros. Apesar de ganharem pouco, foram eles que viabilizaram o sucesso de músicos e artistas que vinham do sul dos Estados Unidos. Os vários músicos radicados em Chicago trocavam experiências e tomavam contato com as guitarras elétricas e os amplificadores.

²² Informações extraídas de Berendt (2007. p. 227 e 228) e das notas de encarte do CD Django Reinhardt – Classic Jazz archive. Disponível em: <http://www.amazon.com/Classic-Jazz-Archive-Django-Reinhardt/dp/B0001LY9SC>. Acesso em 28 jun. 2009.

Figuras 11 e 12: Bronzeville na década de 40



O tema das músicas mudava e era influenciado pela vida cotidiana na cidade grande. A passagem da música folclórica do sul rural para um som mais refinado, urbano e elétrico aconteceu motivado por esse processo. As apresentações também aconteciam nas ruas, na região de Bronzeville, formada por cerca de 40 quarteirões no subúrbio de Chicago, onde existiam muitos bares e teatros com apresentações ao vivo. Um dos mais famosos era o *Palm Tavern*, onde se apresentaram Count Basie e Dizzy Gillespie, entre outros (REVISTA NATIONAL GEOGRAFIC BRASIL, maio 2004).

Muddy Waters (1915-1983) nasceu em Rolling Fork, no Mississippi, e chegou a Chicago em 1943. Na sua obra está a conexão entre o *Blues* rural do delta (lugar onde nasceu e aprendeu a música) e o *Rock and Roll*, que surgiria nos anos 50. Também foi o músico que virtualmente criou o formato da banda de *Blues* seguido até hoje. Em suas gravações e apresentações em Chicago obtiveram sucesso, trabalhando com ele, diversos músicos que entraram para a história do *Blues*: Little Walter (1930-1968), Willie Dixon (1915-1992), autor da música “*You Shook Me*”, gravada pelo *Led Zeppelin* em seu primeiro álbum, Otis Spann (1930-1970), Buddy Guy (1936-), Jimmy Cotton (1935-) e Walter Horton (1917-1981).

Figura 13: Muddy Waters com Willie Dixon e Buddy Guy



Seus discos atravessaram o Atlântico e influenciaram os jovens britânicos, como na cidade portuária de Liverpool, onde nasceram os Beatles. O próprio Muddy fez uma turnê pela Inglaterra em 1958, levando o *Blues* elétrico e inspirando novas gerações de artistas. O nome da banda Rolling Stones foi extraído de uma de suas músicas e os componentes de grupos britânicos como Yardbirds, Animals, The Who e Led Zeppelin sempre declararam a influência direta de Muddy em suas composições.

A eletrizante apresentação de Muddy, eternizada em disco, ajudou a injetar uma forte dose de *Blues* na nova linguagem do *Rock* na América e na Inglaterra. Uma das primeiras coisas que os Beatles disseram à imprensa quando iniciaram sua primeira turnê americana em 1964 foi que gostariam de conhecer Muddy Waters e Bo Diddley. (MUGGIATI, 1995, p. 125).

Excursionou e se apresentou posteriormente com Eric Clapton, Rory Gallagher (1948-1995) e Johnny Winter (1944-), entre outros. Seu sucesso motivou os guitarristas Howlin' Wolf, Elmore James (1918-1963), John Lee Hooker (1917-2001) e B.B. King, que fizeram história na década de 1950.²³

²³ Mais informações podem ser acessadas em: <http://www.muddywaters.com/bio.html>

Na trilha do *Blues*, muitos guitarristas se destacaram na década de 1950, iniciando carreiras extensas, desenvolvendo e divulgando um gênero musical essencial para qualquer praticante do instrumento. Albert Collins (1932-1993), Otis Rush (1934-), Albert King (1923-1992) e Freddie King (1934-1976) foram alguns deles.

Ridley B. King, ou B. B. King (1925-) nasceu no Mississippi, trabalhou nas lavouras de algodão e aprendeu *Blues* ouvindo os mestres do delta. Despontou para o estrelato quando foi morar em Memphis com seu primo Bukka White. Trabalhou como disc-jóquei, ganhando o apelido de B. B. King. Ao lado de sua guitarra “Lucille”, apresentou-se freneticamente pelo mundo, mostrando um estilo refinado e econômico de tocar guitarra. Seu sucesso “*The Trill is Gone*” entrou para a história como um dos primeiros *Blues* a receber um arranjo de cordas.²⁴

1.2.4 Escolas de música nos EUA

A necessidade de legitimar o *Blues* e o *Jazz* americanos por meio de uma construção teórica que os relacionasse à escola européia não inspirou apenas os mestres europeus radicados nos Estados Unidos, mas principalmente importantes músicos americanos como Duke Ellington e Benny Goodman. Função dos músicos começou a ser também aquela de sofisticar os estilos musicais e, assim, criar um produto artístico adequado à condição hegemônica que os Estados Unidos passaram a desempenhar no mundo.

As escolas, institutos e conservatórios existiam nos EUA desde o século XIX. O Chicago Musical College e o Conservatório de Cincinnati foram criados em 1867, o American Conservatory of Music em 1886, a Julliard School em 1905 e a Berklee College of Music em 1945. A partir do século XX, era possível estudar música em diversas cidades como Cleveland, São Francisco, Dallas ou Hollywood, mas o acesso

²⁴ Mais informações podem ser acessadas em: <http://www.bbking.com/bio/> e em Muggiati (1995, p. 147 a 154).

era limitado e o programa incluía basicamente os instrumentos e as matérias que visavam o estudo da música de tradição europeia. Isso começou a mudar quando as escolas introduziram cadeiras destinadas ao estudo do *Blues* e, principalmente, do *Jazz*.

Nas escolas americanas, vários professores começaram a desenvolver uma metodologia própria, calcada na teoria europeia que incorporava um estilo musical associado ao *Blues* e ao *Jazz*.²⁵

Nick Lucas (1897-1982) e Harry Volpe (1906-1995) lançaram as primeiras publicações com lições e arranjos originais para a guitarra elétrica, que passou a ser um instrumento popular a partir da década de 1950. Encontram-se anúncios de empresas fabricantes de palhetas, acessórios e até polidores em publicações desde a década de 1930, revelando a popularidade do instrumento e o alcance do mercado de produtos relacionados às guitarras, que cresceu muito a partir da década de 1950. O mesmo ocorreu com os mais diversos instrumentos como o banjo, a bateria e o piano popular.

1.2.5 Músicos de sólida formação musical

No caminho do *Jazz*, vários guitarristas despontaram na década de 1950, e muitos deles introduziram ao instrumento conhecimentos adquiridos em escolas e universidades. Kenny Burrell (1931-) nasceu em Detroit e estudou música na Universidade de Wayne. Começou sua carreira atuando na banda de Dizzy Gillespie em 1951 e depois com diversos artistas como John Coltrane (1926-1967), Gil Evans (1912-1988), Stan Getz (1927-1991), Quincy Jones (1933-) e Oscar Peterson, conquistando reputação no meio do *Jazz* americano. Consolidou, também, uma

²⁵ Informações obtidas em:

http://en.wikipedia.org/wiki/Category:Music_schools_in_the_United_States. Acesso em 26 jun. 2009.

carreira como solista, músico de estúdio e professor, ministrando cursos em diversas escolas e Universidades dos EUA.

Herb Ellis (1921-) começou a estudar guitarra diretamente influenciado por Charlie Christian. Estudou música na Universidade do Texas e logo começou a atuar como músico profissional tocando com Jimmy Dorsey (1904-1957) e Nat King Cole (1919-1965). Alcançou reputação com o seu trabalho ao lado do pianista Oscar Peterson na década de 1950 consolidando uma influente carreira que se estendeu às décadas seguintes.

Tal Farlow (1921-1998) também, depois de ouvir Charlie Christian, interessou-se pela guitarra. Iniciou a sua carreira na década de 1940, realizando gravações nas quais acompanhava artistas como Buddy de Franco (1923-) e Artie Shaw. Na década de 50, começou a sua carreira como solista, gravou seus álbuns “Tal, This is Tal Farlow”, “The Tal Farlow Album” e “Autumn in New York”, que confirmaram o seu prestígio no mundo do *Jazz* Americano.

Jim Hall (1930), guitarrista graduado pelo Cleveland Institute of Music em 1955, alcançou o respeito no mundo do *Jazz* quando se fixou em Los Angeles na década de 1950. Influenciado por Christian e Django, trabalhou com importantes nomes como Chico Hamilton (1921-), Sonny Rollins (1930-) e Bill Evans (1929-1980). Seu conhecimento musical, aliado ao domínio técnico do instrumento desenvolvido em uma extensa carreira, que inclui trabalhos com os guitarristas Pat Metheny (1954-) e Mike Stern (1953-), o transformaram em um dos ícones da guitarra americana.²⁶

Através do trabalho desses artistas, a guitarra pôde fazer parte dos grupos de *Jazz*, adequando-se à complexidade harmônica proposta pelo estilo. Para a integração do

²⁶ Informações obtidas em: http://classicjazzguitar.com/artists/artists_page.jsp?artist=57. Acesso em 27 jun. 2009.

instrumento dentro da linguagem do *Jazz*, ditos guitarristas aplicaram conhecimentos teóricos adquiridos em escolas, como o estudo de escalas, arpejos e regras que regem a harmonia tradicional e funcional.

1.3. Os Artistas da década de 50

Terminada a 2ª. Grande Guerra desejava-se a paz, mas a Guerra Fria cortou este sonho. Sob a sombra do perigo atômico, o período foi caracterizado pela disputa entre os EUA e a União Soviética, na busca do controle mundial. Apesar do autoritarismo, da censura e da intervenção bélica direta, muitos governantes e artistas dos dois países logo perceberam que o uso da propaganda por meio das artes poderia se transformar em uma das principais armas indiretas para a dominação.

Nos meios de comunicação, o ideal de vida americano, fortemente marcado pelo moralismo e pelo consumismo, era exaltado. Essa idéia era exportada para todos os países que estavam sob o domínio americano, principalmente por meio do cinema.

Os heróis dos filmes eram velhos senhores, mostrava-se uma vida que não correspondia àquela vivida pela maioria da população. Os negros eram praticamente excluídos ou apareciam como serviçais; os jovens apenas como os futuros “velhos senhores”.

A vida nas grandes cidades proporcionava novas chances, mas nem todos conseguiam espaço e trabalho. A insatisfação, principalmente dos jovens, estava presente e começou a despertar novas formas de expressão.

Os filmes *The Wild One* (O Selvagem), estrelado por Marlon Brando em 1953, *Rebeld Without Cause* (Juventude Transviada), estrelado por James Dean em 1955, e *Black-Board Jungle*, também de 1955, cujo tema de abertura é a música *Rock*

Around the Clock, retrataram a vida dos jovens envolvidos em gangues, motos, carros e situações próprias de uma faixa etária até então esquecida. (BIVAR, 1984, p. 11 e 12).

Ir para a estrada, fugir da vida caseira dos pais e procurar aventuras tornou-se uma “onda” após o sucesso do livro *On the Road* de Jack Kerouac, lançado em 1957.

O trabalho resultante, que acabou batizado do *On the Road*, iria se transformar na representação suprema da vida beat. Ele falava de liberdade e mobilidade – Hunk Finn ‘sumindo pelo mundo’. O espírito que tinha que tinha impulsionado o despreocupado errante taoísta / zen agora tinha uma nova ferramenta, o automóvel. Com personagens mais uma vez baseados em seus amigos reais, particularmente uma força da natureza loquaz e viril, o hipster chamado Neal Cassady, o livro era uma rapsódia desertora sobre viajar de carona pelos Estados Unidos e pelo México, praticamente duro, fumando maconha, ouvindo *Jazz*, vagabundeando com putas e sempre filosofando sobre a liberdade e o desejo de uma América mais amorosa. (SIRIUS, 2007, p. 263).

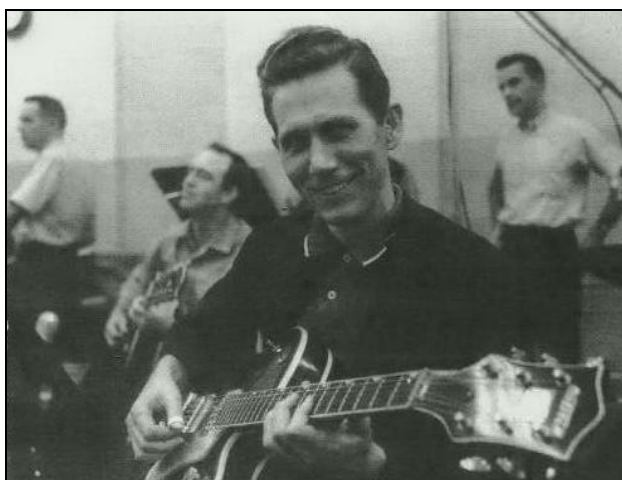
Nas viagens, os jovens entravam em contato com a cultura e a música Country. Assim, a música *Folk* e artistas como Hank Williams e Chet Atkins também começavam a ser valorizados.

Muitos artistas e estudiosos (WYMAN, 2002) reconhecem a dificuldade de lidar com tantos nomes: existe uma ligação profunda entre *Country-music*, *Gospel*, *Rhythm and Blues*, *Blues*, *Jazz*, *Bluegrass* e tantos outros nomes que aparecem na história da música americana.

Gene Autry (1907-1998), George Jones (1931-), Hank Ballard (1927-2003) e Johnny Cash (1932-2003) foram nomes de artistas ligados à música *country*, mas em suas obras podemos notar a influência de diversos estilos musicais.

Hank Williams (1923-1953) foi compositor, cantor e guitarrista. Com suas composições, consideradas verdadeiros clássicos da música americana, criou uma escola de composição que influenciou diretamente a obra de Bob Dylan (1941-), John Fogerty (1945-) e George Thorogood (1950-), entre outros.

Figura 14: Chet Atkins



Chet Atkins (1924-2001) foi o maior expoente da guitarra associada à música *country*. Foi o responsável, junto com Floyd Cramer (1933-1997) e Owen Bradley (1915-1998), pelo desenvolvimento do som *Nashville*, caracterizado pelo uso da técnica de *fingerpicking*. Trabalhou intensamente como músico de estúdio, gravando com artistas como Elvis Presley (1935-1977), Hank Williams, e Roy Orbison (1936-1988), executivo de gravadora (em 1957 recebeu o cargo de gerente da gravadora RCA em Nashville), produtor, desenhista de instrumentos e *sidemen* (músico acompanhante).

Seu jeito limpo de tocar e sua técnica de usar o polegar para a condução das notas graves e os outros dedos para fazer melodias e harmonias influenciou inúmeros

músicos. George Harrison (1943-2001), Eddie Cochran (1938-1960), Mark Knopfler (1949-) e Eric Clapton são alguns deles.²⁷

1.3.1 As gravadoras e o *Rhythm and Blues*

Até a década de 50, quatro grandes gravadoras controlavam a música americana, a RCA-Victor, a Columbia Records, a Capitol Records e a Decca Records. Muitos artistas, entretanto, faziam sucesso tocando uma música diferente, ligada diretamente ao *Gospel* e começou a ser conhecida como *Rhythm and Blues*.²⁸

Figura 15: Selo da gravadora Chess



Em cidades como Memphis, Chicago ou Nova York a música circulava e se transformava. Louis Jordan (1908-1975) e Lionel Hampton (1908-2002) eram músicos ligados ao *Jazz*, mas considerados os primeiros roqueiros e até *rappers* por terem criado o famoso *The Big Beat* e um jeito de cantar falado. Uma nova rede, formada por pequenas gravadoras independentes, começou a investir na música negra e no R&B: a King Records, especializada em *country* e R&B, gravou artistas

²⁷ Informação disponível em: <http://www.misterguitar.us/>

²⁸ A ligação entre a música das igrejas e o R & B pode ser observada no filme *Ray*, de 2004, sobre a vida de Ray Charles.

como Hank Ballard (1927-2003), Ivory Joe Hunter (1914-1974) e Johnny Guitar Watson (1935-1996); a Atlantic Records, na qual Big Joe Turner (1911-1985), considerado um dos pais do *Rock*, Ray Charles (1930-2004), Errol Garner (1921-1977) e Dizzy Gillespie trabalharam; e a Chess Records, antiga Aristocrat Records, que passou a se chamar Chess em 1950, e gravou os mais influentes guitarristas do *Blues* tradicional e do *R&B* como Muddy Waters, Howlin' Wolf, John Lee Hooker, e Elmore James.

1.3.2 A Guitarra no começo do Rock and Roll

Little Richard (1932-), que junto com Elvis Presley e Chuck Berry formou o alicerce da música que se convencionou chamar de *Rock and Roll*, destacava a tênue diferença existente entre o *Boogie-Woogie*, o *Rhythm and Blues* e o *Rock and Roll*. Para ele, a diferença estava na velocidade da execução musical. Nos primeiros *rocks* que surgiram nos anos 50 estão as mesmas estruturas harmônicas empregadas no *Blues* rural, mas as letras das canções já estão mudando, assim como a influência que a nova música exerce sobre o mercado musical e a vida de seus consumidores. O lançamento da música *Rock around the Clock*, gravada por Bill Haley and the Comets em 12 de abril de 1954 é a data comumente usada para o começo do *Rock*, porém muitos músicos como Fats Domino (1928-), Louis Jordan e Lionel Hampton já produziam antes desse tempo uma música bem próxima a tal estilo.

A explosão seria marcada em 1955, em parte influenciada pela inclusão de *Rock Around The Clock*²⁹ como tema de abertura do filme *Blackboard Jungle* (Sementes da Violência, de 1955). O filme mostrava as relações tumultuadas entre professores e

²⁹ A música também foi importante por ter sido composta utilizando-se a forma musical do blues (12 compassos) e por estabelecer a quase obrigatoriedade do solo de guitarra nas gravações do novo gênero musical (Rock and Roll). Na Gravação de Rock Around The Clock o guitarrista foi Danny Cedrone, embora o guitarrista que normalmente trabalhava com Bill Haley fosse Frannie Beecher. (INGRAM, s.d., p. 38).

alunos. Os conflitos e problemas retratados causaram uma identificação imediata entre os jovens. A reação dos setores mais reacionários também foi rápida: jornais, autoridades e pais começaram a ver no *Rock* uma ameaça direta aos valores mais nobres da sociedade americana.

O mundo, então, toma conhecimento da existência do *rock* graças a um filme B da Metro – Sementes da Violência (*Blackboard Jungle*, no original em branco e preto), Este filme, estrelado por Glenn Ford, tem sua ação passada em uma escola secundária de um bairro miserável onde a molecada, proletária e rebeldíssima, não pensa o que faz e quebra tudo. A música-tema do filme é *Rock Around the Clock*, com Bill Haley e seus Cometas, A imprensa sensacionalista publicava mil matérias de como esse filme andava causando tumultos onde quer que fosse exibido: *gangs juvenis* arrebentavam com as poltronas dos cinemas, pulando e dançando sobre elas, ao som do novo ritmo irresistível: *rock'n'roll*. (BIVAR, 1984, p. 12).

O sucesso arrebatador de Elvis Presley, suas apresentações e, posteriormente, seus filmes, ajudaram a consolidar, divulgar e depois abrandar o impacto da música que começava a se afirmar na década de 1950. Little Richards era pianista, Elvis tocava guitarra, mas em 1955 dois guitarristas decisivos na história da música ocidental, Bo Diddley e Chuck Berry, assinaram com a gravadora Chess.

Figura 16: Bo Diddley



Ellas WcDaniel, ou Bo Diddley (1928-2008), nasceu no Mississippi e mudou-se para Chicago ainda garoto, apresentando-se em vários bares e nas ruas, até que seu estilo único e inovador fosse reconhecido. Gravou várias músicas de sucesso e chegou ao topo das paradas em 1955, aparecendo inclusive no famoso show de televisão de Ed Sullivan, que era apresentado em rede nacional. Foi ainda importante produtor musical da Chess, ajudando a desenvolver o alto padrão dos discos que saíam da gravadora. Incorporou à sua música novos ritmos, como a rumba, e instrumentos até então exóticos, tais como maracas e tamborins. Ficou também conhecido por se apresentar com guitarras futuristas, como sua famosa guitarra quadrada. Criou uma batida peculiar, batizada de *Bo Diddley Beat*, utilizada por inúmeros artistas e bandas, como na música *Magic Bus* da banda The Who.³⁰

³⁰ Informação disponível em: <http://www.bo-diddley.com/>

Figura 17: Chuck Berry



Chuck Berry (1926) foi um dos mais importantes músicos, compositores e guitarristas da história do *Rock and Roll*. Começou a sua carreira de enorme sucesso ao ser apresentado por Muddy Waters aos dirigentes da Chess. Suas músicas causaram enorme impacto desde as primeiras gravações. Suas letras criaram uma nova forma poética, que relacionava de maneira coesa e inspirada os versos e a música. Pode-se perceber essa característica em muitos de seus clássicos como *Sweet Little Sixteen*, *Rock and Roll Music*, *Route 66*, *Johnny B. Good* ou *Roll Over Beethoven*.

As introduções, os *riffs*, os solos de guitarra e sua postura cênica, como o conhecido *Duckwalk* que Angus Young (1955-) copiou, transformaram Chuck no ídolo de uma geração que posteriormente faria história. Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin ou

qualquer pessoa que tenha tocado *Rock*, havia aprendido ouvindo e interpretando as músicas de Chuck Berry.³¹

Eu trabalhava o tempo na minha técnica para tocar, e às vezes quase levava a minha família à loucura com a repetitividade da prática. Estava viciado em música, e agora também tinha uma coleção de discos. Ouvir Chuck Berry, B. B. King e Muddy Waters havia me deixado ligadíssimo em *Blues* elétrico, e de algum modo consegui persuadir meus avôs a comprar uma guitarra elétrica. (CLAPTON, 2007, p. 47).

Figura 18: Scotty Moore e Elvis Presley



Outros importantes guitarristas da década de 1950, ligados ao início do *Rock*, foram Buddy Holly (1936-1959), Eddie Cochran, Carl Perkins (1923-1998) pioneiro do *Rockabilly*, Link Wray (1929-2005) um dos primeiros a usar um som distorcido na guitarra, Duane Eddy (1938-) e Scotty Moore (1931-) guitarrista das primeiras gravações de Elvis Presley.

³¹Informação disponível em: <http://www.answers.com/topic/chuck-berry> e também no filme documentário Bill Wyman's Odyssey - A Journey to music's heart and soul. Produzido por Richard Havers & Simon Jollands-Ripple Productions Ltd & Pearson Broadband, 2002.

Assim, por meio de inúmeros músicos que se dedicaram ao estudo e aprimoramento musical e à transformação que sofreu desde que chegou à América, a guitarra consolidou-se como um verdadeiro instrumento, capaz de representar de maneira sólida a nova música que surgiu entre os importantes acontecimentos dos anos 1950. Obteve também respeito pelas possibilidades sonoras que adquiriu, sendo usada pelo *Blues*, pelo *Jazz*, pela música *Country* e tantos outros estilos musicais.

Nos anos 1950, o conhecimento dos artistas foi determinante para as transformações, o desenvolvimento e a importância que a guitarra alcançaria na década sucessiva. De fato foi, nos anos 1960, objeto da pergunta respondida por Bob Dylan no começo deste trabalho, ou seja: que o instrumento conquistou os seus mais famosos instrumentistas. Bastaria citar que foi nessa época que Jimi Hendrix, Wes Montgomery (1925-1968), Eric Clapton e John McLaughlin surgiram no cenário musical para justificar a importância do período na história da guitarra, mas outros inúmeros artistas levaram a guitarra ao merecido posto de destaque entre os instrumentos modernos. E esses músicos declararam abertamente a influência recebida dos pioneiros da guitarra.

Entre os países que sofreram influência direta da cultura americana, a Inglaterra foi a que absorveu de forma mais rápida o novo som das Américas. Os discos dos principais artistas americanos entraram pelos diversos portos ingleses e foram ouvidos por jovens que começavam a destacar-se tocando em clubes e pequenos concertos. Liverpool também importou a música americana associada a um novo instrumento elétrico. Essa cidade portuária foi o berço do mais importante grupo de música popular já conhecido: os Beatles.

2- A GUITARRA EM MÃOS BRASILEIRAS

2.1- Primeiros instrumentistas brasileiros

2.1.1 – A boemia e o violão

O violão assumiu no Brasil, a partir do início do século XX, um papel preponderante dentro da música popular. Esteve presente nos primeiros grupos de choro, nas rodas de samba, foi o instrumento mais usado para o acompanhamento dos artistas nas apresentações radiofônicas, nas primeiras gravações, e serviu como base harmônica para as composições e apresentações de uma infinidade de artistas e estilos.

Noel Rosa, Dorival Caymmi, Adoniram Barbosa, João Gilberto, Gilberto Gil, Chico Buarque, Egberto Gismonti, João Bosco e Guinga, foram alguns dos vários brasileiros, de diversas épocas e propostas, que utilizaram o violão como apoio para a música que elaboraram.

Os compositores e intérpretes brasileiros da música associada à escola européia (dita clássica), usaram o instrumento de maneira peculiar, através de adaptações, estudos e concertos. Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone escreveram peças para violão. Isaias Sávio, violonista uruguaio, criador da Cadeira de violão do Conservatório Dramático Musical de São Paulo, e Henrique Pinto, professor da Escola Municipal de Música de São Paulo e da Faculdade Cantareira, estão entre os músicos que realizaram concertos, escreveram métodos e foram professores de muitos violonistas brasileiros de destaque.

A tênue divisão entre a escola clássica e a música popular foi rompida por alguns músicos que dominaram ambas as tendências. Baden Powell, Paulinho Nogueira, Laurindo de Almeida, Aníbal Sardinha, Rafael Rabello e Marcos Pereira são exemplos de artistas que dominaram parte do repertório clássico (obviamente com

limitações levando-se em conta a extensão desse repertório), além de se dedicarem à execução de temas ligados à música popular.

A “Escola de Violão brasileira”, entretanto, esteve basicamente ligada ao instrumento acústico. A difícil associação do instrumento eletrificado ao repertório musical brasileiro deveu-se inicialmente, entre muitas considerações, ao fato de a guitarra elétrica ter “entrado” definitivamente no cenário mundial na época da “Guerra Fria”. A relação direta entre a guitarra e a música americana descartável, feita de maneira simplista, dificultou sua aceitação entre boa parte dos músicos e críticos. E, infelizmente, essa idéia ainda se mantém.

(...) rompidas as resistências da parte politicamente consciente da classe média universitária, que tentava a defesa de uma música de matrizes brasileiras, as guitarras do som universal puderam completar sua ocupação do mercado brasileiro. E, assim, a partir da década de 1970, em lugar do produto de exportação de nível internacional prometido pelos baianos com a “retomada da linha evolutiva”, instituiu-se nos meios de comunicação e da indústria do lazer, definitivamente, a era do *Rock*. (TINHORÃO, 1998, p. 326.)

A relação direta entre a guitarra e suas implicações sociais, que parece natural em determinada fase da música brasileira, serve como mais um exemplo do preconceito que os instrumentos de corda sofreram ao longo de sua história dentro da música brasileira. Preconceito assumido por diversas razões, mas também pelo fato de os instrumentos de corda (distintos aqui dos usados pelo repertório clássico como violinos, harpas e pianos) estarem sempre associados à boêmia e, principalmente, à música feita pelas camadas ditas “populares”.

A “Viola de arame” ou “Viola braguesa” chegou ao Brasil trazida pelos jesuítas portugueses na época da colonização. Era um instrumento muito popular em Portugal e difundido entre os tocadores palacianos.

Apareceriam então as violas mais simples, chamadas às vezes de guitarras, menores no tamanho e com número de cordas reduzido geralmente a quatro ordens, e que qualquer curioso possuidor de bom ouvido podia tocar de golpe ou de rasgado, suprimindo a falta de recursos técnicos com o ritmo da mão direita. (TINHORÃO, 1998, p. 27).

Figura 19: Violas de arame portuguesas



As violas de arame foram incorporadas à música feita no Brasil e eram utilizadas para acompanhar principalmente as “modinhas”. Gregório de Matos Guerra (1633-1696) e Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), compositores e intérpretes da música no Brasil colonial, utilizaram o instrumento.

Um dos mais remotos registros de canto popular é do grande poeta satírico Gregório de Matos Guerra, o Boca do Inferno, que, mesmo já velhote, tentava seduzir as escravas mais apetitosas do Recôncavo Baiano, cantando versos frascários ao som de uma viola de arame. (ALBIN, 2003, p. 18.)

As primeiras referências ao instrumento, no Brasil, estão nos inventários coloniais paulistas.

Em 1688 surge uma certa viola avaliada em dois mil réis, preço enorme para o tempo. E, caso curioso, esta guitarra pertenceu a um dos mais notáveis bandeirantes do século XVII. (ANDRADE, 1989, p. 558).

A confusão entre as denominações do instrumento ao longo de seu desenvolvimento, utilização e transformação, ocorreu principalmente porque a viola de arame tinha um tamanho menor que o do violão espanhol clássico.

Nas Memórias de um Sargento de Milícias (de Manuel Antônio de Almeida) dos meados do século, mas se referindo aos fins da colônia e muitas vezes usando terminologia característica do tempo, a palavra viola aparece sempre que se trata de designar o violão ou guitarra, isto é, instrumento urbano com que se acompanha modinhas. (ANDRADE, 1989, p. 558).

Com a entrada do violão espanhol no Brasil, entre o final do século XIX e início do século XX, o nome “viola” passou a designar um instrumento de menor tamanho e relacionado à música caipira.

Figura 20: Uma viola caipira moderna



O violão era um instrumento adequado ao mundo urbano que se transformava rapidamente no início do século XX, principalmente no Rio de Janeiro. O movimento migratório surgido depois do final da escravidão propiciou a integração de diversas culturas, até então espalhadas em um país de dimensões continentais. Muitos foram para a Capital Federal atraídos pela ilusão de que na cidade poderiam ter melhores oportunidades de trabalho. Aliou-se, a esse fato interno, a chegada de imigrantes oriundos de diversas partes do mundo. O crescimento vertiginoso da cidade, que no início da década de 1890 já tinha mais de meio milhão de habitantes, provocou a reação imediata do Governo do Presidente Rodrigues Alves. Preocupados com a degeneração da cidade, o governo e a elite da época promoveram uma ação “civilizatória” disfarçada em necessidade de reforma urbanística modernizante.

A tentativa de “civilizar” a capital da República -- abrindo grandes avenidas, como a Central (atual Rio Branco), destruindo os cortiços, extirpando a febre amarela e a varíola – expôs aos olhos de todos uma política governamental extremamente elitista. Modernizar, para a elite dos primeiros anos do século XX, era retirar do Centro da cidade todos os traços de africanidade e de pobreza, empurrando a população mais humilde para as favelas e subúrbios. A modernização do Rio caminhava de mãos dadas com a construção moderna da exclusão social. Começava aí a história da cidade partida. (DINIZ, 2006, p. 17)

A posterior reforma urbanística, realizada pelo governo do prefeito Pereira Passos, transferiu grande parte dos migrantes baianos para os antigos e luxuosos casarões da atual Avenida Presidente Vargas. Esses lugares, transformados em cortiços, foram os endereços das “Casas das Tias Baianas”. As “Tias” eram mulheres que vendiam doces, confeccionavam trajes para as sociedades carnavalescas e organizavam festas das quais participavam pessoas das mais diferentes condições sociais.

Nas casas das tias baianas aconteciam encontros inusitados, desmentindo a idéia de que não existia uma interação da elite com os músicos populares. Esse contato permitiu que os violonistas abraçassem estilos diversos e que a música brasileira adquirisse uma forma heterogênea.

Embora sendo um antigo pardieiro (...) nos sentíamos bem instalados e achamos boa a nova residência. No local, éramos visitados por gente como Catulo da Paixão Cearense, Olegário Mariano, Bastos Tigre, Hermes Fontes, Medeiros de Albuquerque, Edmundo Bittencourt, Emílio de Menezes, Gutemberg Cruz e o grande Dr. Afonso Arinos de Mello Franco, presidente na época da Academia Brasileira de Letras. Ele nos apreciava tanto que sempre nos convidava para audições em sua residência, na Praia do Botafogo, e na sua fazenda, no Tombadouro, onde Catulo compôs a canção sertaneja *O capim mais mimoso o veado comeu*. (VIANNA, 1995, p. 51).

Não foi só na Cidade Nova, nas casas das tias baianas, nas favelas e morros que o violão se difundiu. Por ser um instrumento relativamente barato, por ser perfeito para

o acompanhamento de melodias simples, por poder ser levado facilmente pelo seu executante enquanto se locomovia e, principalmente, por sua versatilidade, ele se adequou aos diversos estilos que compunham a atmosfera musical popular carioca da época.

Em uma cidade que vivia das glórias da modernidade, do dia que simbolizava a claridade, a luz e o progresso, a noite passou cada vez mais a representar o obscuro universo mágico do amor romântico. A figura do homem que perdia sua noite de sono pelas ruas, dedilhando o seu violão e tentando entrar nos sonhos das donzelas apaixonadas, começou a se difundir. Mas também a associação do músico com a noite, a vagabundagem, a bebida e a vida desregrada.

Desde as origens da expansão da industrialização que as referências trabalho-ócio levaram a conceber a noite como o momento de descanso e da reposição da força física, que se mantém como permanência no mundo capitalista-urbanizado. As representações da noite foram vinculadas a momentos mágicos, propensos ao amor romântico; também acompanharam um processo de glamourização e estetização das noites, calcados na transformação dos serviços de entretenimento noturno em mercadorias e na criação do consumo também chamado de estetização da noite. (MATOS, 2007, p. 31).

A relação direta entre a boemia e o violão poderia ser simbolizada na letra da canção de Adelino Moreira, “A volta do Boêmio”, de 1957 e difundida na voz de Néelson Gonçalves: “Boemia, aqui me tens de regresso, e suplicante te peço a minha nova inscrição. Voltei pra rever os amigos que um dia, eu deixei a chorar de alegria, me acompanha o meu violão...”.

Outro aspecto importante para a vida noturna carioca foi o de muitos músicos ocuparem cargos públicos. Os funcionários do Governo Federal gozavam de certas regalias em matéria de horário de trabalho.

Apesar da relação entre o violão, a boemia e o aprendizado informal, que sempre acompanharam o instrumento no Brasil, havia também os estudiosos que propagavam a escola violonística européia. Joaquim Santos, mais conhecido como Quincas Laranjeira (1873-1935), fundou em 1928 a revista “O violão”. Lecionou violão utilizando o método desenvolvido pelo espanhol Tárrega. Alguns recitais realizados no Rio de Janeiro promoveram o instrumento. Augustin Barrios e Josefina Robledo se apresentaram na capital federal na década de 1910, executando peças de autores europeus.

A convivência entre a escola européia violonística e a música popular, feita nas zonas periféricas ou nas incursões e encontros entre a elite brasileira e os músicos populares, possibilitou um desenvolvimento peculiar do instrumento no Brasil, em especial no Rio de Janeiro, a partir do início do século XX. Muitos músicos tiveram um ténue contato com os métodos e o repertório europeu, outros puderam frequentar assiduamente aulas e recitais. Boa parte dos instrumentistas que fizeram a história do violão brasileiro viveu no limite entre o aprendizado formal e o conhecimento adquirido através da prática e do contato com outros músicos. Esses músicos desenvolveram a escola brasileira violonística, principalmente pela capacidade criativa de unir e usar diversas tendências e estilos, em benefício da realização musical.

2.1.2 Opioneirismo de Garoto, Laurindo de Almeida e Polly.

A história do instrumento eletrificado no Brasil começa com o trabalho de artistas anteriores ao surgimento do *Rock and Roll* na década de 1950.

Aníbal Augusto Sardinha (1915-55), nascido em São Paulo, e mais conhecido como Garoto, iniciou precocemente a sua carreira de músico profissional aos doze anos, acompanhando o cantor Paraguassu. Suas primeiras gravações, com apenas quinze

anos, foram realizadas para a *Parlophon* de São Paulo, trabalhando com o violonista Aimoré.

Figura 21: Garoto



Em 1936, Garoto foi chamado para acompanhar Sílvio Caldas, Nono, Luís Barbosa e Aracy de Almeida em uma apresentação no Teatro Santanna. Os artistas cariocas presentes duvidavam da capacidade musical dos paulistas.

Quando Garoto e Aimoré foram apresentados ao grupo de artistas vindos do Rio, Nono fez um comentário com Sílvio Caldas:

--Acho bom você não chamar ninguém, sabe como paulista é no Choro.

O violonista Armandinho Neves, que tinha a função de arregimentar valores do meio musical paulista, retrucou:

--Nonô, é melhor você ouvir primeiro os rapazes e falar depois.

Dito isso, Garoto e Aimoré foram chamados ao Teatro Santanna trazendo violão, violão tenor, cavaquinho, banjo, bandolim e guitarra havaiana. Chegaram querendo mostrar serviço. Garoto ameaça tocar guitarra havaiana e é interrompido por Sílvio Caldas, que diz: --Não toca este instrumento, pode ficar mal para você, estamos acostumados a ouvir Gastão Bueno Lobo, aquele guitarrista que tocou até nos cassinos do Cairo.

Garoto soltou a guitarra para pegar o bandolim, mas foi novamente interrompido:

--Ei, Garoto, você acha que vai fazer bonito tocando bandolim? Olha que nós somos de onde toca o Luperce Miranda.

Garoto, furioso, apanhou o violão tenor, Aimoré o violão e começaram a tocar sem aceitar novas interrupções. A música se impôs, não era preciso falar mais nada. Apenas Armandinho sorria satisfeito, certo de que vencera aquela batalha. (CAZES, 1998, p. 91).

Com o rápido sucesso alcançado no Brasil, foi para os Estados Unidos em 1939, como acompanhante de Carmen Miranda. Lá teve contato direto com o *Jazz* e principalmente com o trabalho de Django Reinhardt. Aprimorou-se também usando instrumentos como o “Triolin” (batizado por Garoto como violão-tenor), o Banjo e as novas guitarras elétricas havaianas que já utilizava em gravações na década de 30.

Figura 22: Violão tenor



De volta ao Brasil, Garoto fixou-se no Rio de Janeiro em 1940 e trabalhou nas Rádios Mayrink Veiga e Rádio Nacional, participando do “Regional do Canhoto” ao lado de Laurindo de Almeida e Luís Bonfá.

Radamés Gnattali, seu amigo e companheiro de trabalho, dedicou-lhe a composição “Concertino número 2 para violão e orquestra”, que estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1953. Um fato curioso ocorrido na estréia da peça demonstra o preconceito que o violão ainda sofria na década de 1950: “O Maestro Eleazar de Carvalho, que regeu a estréia, chegou a dar uma entrevista ironizando a situação: Vejam só onde fui chegar, hoje em dia eu reço até violão (CAZES, 1998, p. 93)”.

Suas composições tornaram-se uma das grandes influências da Bossa Nova, pelo uso de novas “passagens” harmônicas, típicas do *Jazz* e das canções americanas, depois introduzidas na MPB. Em sua composição mais famosa, *Gente Humilde* de 1945, ele já usa uma relação interessante entre a melodia cantada e o acorde harmonizado. Esse recurso harmônico foi amplamente utilizado, anos mais tarde, pelos compositores da bossa-nova.³²

Laurindo de Almeida (1917-95) trabalhou, na década de 1940, nas principais rádios brasileiras e em especial na Rádio Mayrink Veiga.

Sua carreira internacional que havia começado em 1947, acompanhando Carmen Miranda em uma excursão pelos Estados Unidos, consolidou-se como bem-sucedida quando se estabeleceu em Los Angeles na década de 50. Venceu diversos prêmios internacionais (cinco Grammys e participação em trilha vencedora do Oscar, entre

³² O expediente, difundido por músicos de jazz, e sob influência de compositores europeus como Debussy e Stravinsky, consiste em utilizar acordes que tenham relações incomuns com as notas da melodia. A nota usada na melodia estabelece novas funções dentro do acorde. John Klenner, na música *Just Friends* de 1931, e Harold Arlen no clássico *Over the Rainbow* de 1938, são exemplos de compositores que já utilizavam esse recurso musical.

tantos), e participou de grupos ao lado do “*Modern Jazz Quartet*”, “Ray Brown”, “Bud Shank” e da orquestra de “Stan Kenton”.

Figura 23: Laurindo de Almeida e Garoto



Além de tocar diversos instrumentos de corda (violão, guitarra elétrica, bandolim), Laurindo dominava um extenso repertório que incluía “Standards” de *Jazz*, música brasileira, choro, música europeia clássica e composições próprias. Seu trabalho nos EUA antecipou o que viria a ser chamado de Bossa-nova no final dos anos 50, mas esse reconhecimento restringiu-se, infelizmente, a um pequeno grupo de brasileiros.

Ângelo Apollonio (1920-80), conhecido como Polly, tocava praticamente todos os instrumentos de corda. Era regente, compositor, arranjador e ficou famoso como o “gênio da guitarra havaiana”. Começou a sua carreira na Rádio Difusora de São Paulo, em 1937, e logo se transformou em um requisitado músico de estúdio, chegando a realizar mais de 18 mil seções. Tocou no grupo de Garoto, com ele introduziu a guitarra havaiana no Brasil e desenvolveu a sonoridade do instrumento adequando-o à MPB. Estudou mais de 60 afinações e realizou adaptações que

incluíam até usar um pedaço da barra de câmbio de um carro para deslizar sobre as cordas, ao estilo havaiano.

Outros instrumentistas também ajudaram no amoldamento da guitarra elétrica dentro da música brasileira. Djalma de Andrade “Bola Sete” (1923-1987) Joaquim de Lima Vieira “Mestre Vieira” (1934-), Heraldo do Monte (1935-) e Olmir Stoker “Alemão” (1936-), foram alguns dos representantes da primeira geração de guitarristas brasileiros anteriores à popularização do instrumento através do *Rock* e da Jovem Guarda.

2.2- Rock no Brasil

2.2.1- O Rock chega ao Brasil

O impacto causado pela estréia do filme *Blackboard Jungle* nos Estados Unidos repetiu-se no Brasil. Os cinemas do Rio de Janeiro e de São Paulo exibiram a película de janeiro a outubro de 1955, com o nome de “Sementes da Violência”. A identificação com o público jovem foi imediata. Percebendo o fascínio que a música de abertura causava entre os espectadores, a gravadora Continental resolveu gravar o tema no Brasil, na voz da cantora Nora Ney. O disco de 78 rpm foi lançado em outubro de 1955 com o título de “Ronda das Horas”, e chegou em uma semana ao primeiro lugar da Revista do Rádio³³.

³³ A revista do rádio foi lançada em 1948, e trazia informações, perfis de personalidades e fofocas do meio radiofônico brasileiro. Na década de 1950, a revista era um importante veículo de comunicação entre o universo dos artistas e o público.

Figura 24: Elvis Presley, capa da Revista do Rádio em 1963



Seguindo o caminho de Nora Ney, outros intérpretes de samba e música romântica, como Augustinho dos Santos, e Carlos Gonzaga, gravaram versões de “Rocks”. Os sucessivos sucessos motivaram a importação de discos dos primeiros astros americanos do gênero. As gravações de Little Richard, Bill Harley e, principalmente, de Elvis Presley, começaram a circular pelo Brasil a partir de 1956. Aumentaram também, no cinema, o investimento e a repercussão dos filmes voltados ao público jovem.

O cinema continuava investindo firme e lançava mundialmente o filme *Rock Around The Clock* – aqui batizado *Ao Balanço das Horas* –, que ao estrear nos cinemas de São Paulo, causou uma baderna nunca antes vista por aqui. Ensandecidos com a animação do *Rock* de Bill Harley na tela, os adolescentes paulistanos haviam dançado e gritado – o que provocou, por parte do governador e futuro Presidente da República Jânio Quadros, o mesmo tipo de

perseguição que os eventos do DJ Alan Freed ³⁴ haviam sofrido nos Estados Unidos. (FRÓES, 2000, p. 18).

A primeira composição brasileira do gênero foi “Rock and Roll em Copacabana”, composta por Miguel Gustavo e gravada por Cauby Peixoto em 1957. No mesmo ano, Carolina Cardoso de Menezes gravou a sua composição “Brasil Rock”. Ainda em 1957, Alberto Borges de Barros, registrou o *Rock* chamado “Enrolando o Rock”, usando uma guitarra elétrica. O seu conjunto “Betinho e seu conjunto” foi um dos pioneiros do gênero no Brasil.

Os músicos que trabalharam nas primeiras gravações e apresentações brasileiras, contudo, pouco sabiam da guitarra elétrica e da ligação entre *Rock and Roll* e os outros estilos musicais americanos. Geralmente, eram violonistas que tentavam se adaptar a um instrumento com características próprias, novo até nos Estados Unidos. Tinham conhecimento de artistas que faziam sucesso como Elvis Presley e Bill Harley, mas no Brasil era muito difícil encontrar informações sobre guitarristas como Big Bill Broonzy, Robert Johnson, Muddy Waters, Freddie King, B. B. King ou Charlie Christian, fundamentais para a percepção da linguagem guitarrística e da música americana.

Foi assim que fizeram a história do *Rock* tupiniquim nomes como a cantora Lana Bittencourt (que regravou “Little Darling”, dos Diamonds) e o saxofonista Bolão, notável músico de *Jazz* que supria a falta de roqueiros fundando o grupo Os Rockettes, responsável por bons discos de *rock'n'roll* numa época em que poucas eram as bandas roqueiras. (FRÓES, 2000, p. 19).

³⁴ Alan Freed foi um Disk jockey que comandou o programa “Moondog Rock 'n' Roll Party.” exibido a partir de 1951 pela rádio WJW de Cleveland. Suas transmissões e eventos contavam com a participação dos primeiros astros do R & B (a maioria negros ligados à *race music*) e foram duramente criticados por parte da sociedade americana. Credita-se a Alan o batismo do novo gênero musical com o nome de *Rock and Roll*. Fonte site: <<http://www.rockhall.com/inductee/alan-freed>>.

Além do já citado Alberto Borges de Barros, os guitarristas que trabalharam no começo do *Rock* no Brasil foram: Luizinho (The Blue Jeans Rockers), Romeu Mantovani Sabrinho “Aladim” e Olímpio “Sinval” Drago (The Jordans), Dudu (The Avalons), José Proveti “Gatto” (The Jet Black’s) Renato Barros (Renato e seus Blue Caps) e Antônio Pedro, um dos primeiros fabricantes e reparadores de guitarras no Brasil.

O difícil acesso às gravações e ao material específico para a guitarra sempre acompanhou os músicos no Brasil. Na década de 50, discos e filmes dessa espécie entravam com mais facilidade na Europa e ajudavam a formar uma geração de guitarristas ingleses fundamentais para o *rock-pop* britânico.

Quando ouvi Big Bill Broonzy pela primeira vez e mais tarde Robert Johnson, fiquei convencido de que todo o *rock'n'roll* e também a música pop brotaram dessa raiz. (CLAPTON, 2007, p. 43).

Cely Campello gravou, em 1959, “Estúpido Cupido”, (versão de Fred Jorge para "Stupid Cupid" de Neil Sedaka e Howard Greenfield), que explodiu nas paradas de sucesso e transformou Cely na maior estrela do início do *Rock* nacional.

Sérgio Murilo, Tony Campello, Wilson Miranda, Eduardo Araújo, Ronnie Cord, Demétrius e o grupo “The Playings”, foram artistas ligados ao começo do *Rock* nacional, inspirando um movimento de afirmação da cultura jovem brasileira diretamente influenciado pela nova música americana.

2.2.2- *Música jovem, contestação e preconceito.*

Aliando-se ao limitado conhecimento das matrizes do gênero, outra dificuldade enfrentada pelos roqueiros brasileiros foi a resistência causada pelo advento da bossa-nova. A bossa era um estilo musical calcado em harmonias rebuscadas, som intimista do violão, destinado a um público restrito, culto e conhecedor do momento histórico vivido nos anos 50, que entrou em choque com o volume, a rebeldia, a simplicidade e o descompromisso com o mundo, previamente associados ao *Rock* e à guitarra elétrica. O sucesso mundial dos artistas ligados ao *Rock* e a invasão do gênero que ocorreu através de discos, filmes e produtos afins, gerou uma imediata insatisfação nos artistas e intelectuais brasileiros que atuaram, ou escreveram, sobre o período.

A bossa nova, nascida da classe média, pretendendo ultrapassar o próprio nível cultural da classe média, não teve condições de penetração na massa. O sistema de rádio e televisão, cuja função precípua consiste em anunciar cosméticos, usa como chamariz a arte vulgar fabricada para a massa desprovida de cultura. Quando se dirige à classe média, e tem de usar em chamariz de classe média, prefere importar a música de outros países que já tem prestígio e popularização assegurada pelo cinema americano, pois são todo—programas, produtos, música e cinema—filhos do mesmo dono. (BARROS, 1968).

O conflito entre os estilos gerou muitas discussões e novos preconceitos relacionados ao instrumento. Apesar da relação direta e simplista com a música americana de consumo, a guitarra servia aos mais diversos estilos musicais nos Estados Unidos. Parte de seus praticantes possuía (como já foi dito no segundo capítulo deste trabalho) uma sólida formação musical. Mesmo a execução *Blues* rurais requeria uma prática musical considerável. Mais uma vez o preconceito foi gerado pelo desconhecimento das inúmeras possibilidades do instrumento e da música americana, mas também pela incompreensão de que o *Rock* era feito basicamente para divertir,

dançar e, principalmente, constituía um veículo para as aspirações dos jovens nos anos 50, que se refletiriam na produção artística dos anos 60.

O rock'n'roll? Porque é primitivo e não tem embromação...as melhores coisas. E mexe com a pessoa. É a batida. Vá para a floresta e eles tem o ritmo, no mundo inteiro. Você leva o som, todo mundo entra junto. Eu li que Malcolm X, Eldridge Cleaver ou sei lá quem disse que, com o Rock, os negros permitiam que os homens brancos de classe média usufríssem de seu corpo novamente, colocaram o corpo e a mente ali. É mais ou menos isso. Mexe com a pessoa. Comigo mexeu. De todas as coisas que estavam acontecendo quando eu tinha quinze anos, foi a única que consegui mexer comigo. O Rock era real. Tudo mais parecia ilusório. O lance do Rock, do bom rock'n'roll—o quer que “bom” signifique etc.—é que é real. E o realismo mexe com a gente, quer queira quer não. A pessoa reconhece a autenticidade ali, como em toda arte de verdade. O que quer que seja arte, caros leitores. É isso, Se é autêntico, geralmente é simples. E se é simples, verdadeiro. Mais ou menos isso. (LENNON, 2001, pag. 84-85).

Contrapondo-se à idéia da riqueza musical da bossa nova em detrimento da música simples do *Rock*, estava o fato de que a música americana citada tinha as suas origens na tradição musical africana, privilegiadamente rítmica.

Além do desconhecimento da profundidade da música que resultou no *Rock*, observando as suas características musicais, aquele foi outro fator desconsiderado. Seus principais artistas, como Elvis, Little Richard e Chuck Berry, conheciam toda uma herança cultural densa, que refletia conflitos que ocorriam em um país exportador de uma imagem irreal.

O considerável crescimento econômico e a imagem exportada pelos filmes da década de 50, centrados na prosperidade e na estabilidade familiar, não correspondiam à realidade dos Estados Unidos.

Em 1960, um quinto das famílias americanas vivia abaixo do nível oficial de pobreza estabelecido pelo governo e muitas outras sobreviviam apenas com a mínima segurança e conforto. A distribuição de renda não mudara muito: a população 20% mais rica continuou controlando 45% de toda renda, enquanto a 20% mais pobre controlava somente 5%. Indígenas, relegados às reservas no interior dos Estados Unidos, eram as pessoas mais pobres do país. Idosos e trabalhadores rurais de todas as etnias e as populações afro-americana e latino-americana estavam desproporcionalmente entre os indígenas. Devido à discriminação e à falta de dinheiro, esses grupos raramente desfrutavam a “maravilhosa vida urbana”, concentrando-se nos centros das cidades, onde empregos, comércios e serviços públicos tornavam-se cada vez menos acessíveis. (KARNAL, 2008, p. 231).

A grande maioria dos músicos e artistas americanos, brancos ou negros, que nos anos 50 fizeram sucesso mundial, vinha das classes sociais menos favorecidas dos Estados Unidos. Viviam conflitos pouco divulgados aos países que estavam sob a direta influência do poder americano, que era exercido das mais diversas formas. A consciência e a manifestação objetiva dessa condição, observada de maneira explícita na obra de artistas dos anos 60 como Bob Dylan e John Lennon, têm sua raiz na produção irreverente e, muitas vezes sugestivamente ingênua, feita nos anos 50 pelos seguidores do *Rock and Roll*.

A música popular foi mais uma área cultural de manifestação de descontentamento. Não é surpresa que afro-descendentes, os mais marginalizados da sociedade americana, tenham fornecido o principal componente, o *Blues*, da nova linguagem musical, o *rock and Roll*...A atração de muitos brancos pela música de raiz afro-americana propiciou um rompimento parcial com construções contemporâneas de diferença racial, influenciando as lutas políticas para a inclusão social dos anos 1960 e 1970. (KARNAL, 2008, p. 232).

O interessante período dos anos 50 gerou muitas discussões e análises de estudiosos. As considerações foram formadas entre os reflexos da guerra fria e o temido perigo da dominação estrangeira, em particular americana.

A crédito do pessoal da *bossa nova* fica, porém, o esforço benéfico em favor da nossa música popular de modo geral esquecida e sofrida, graças aos falseamentos de suas tradicionais características, como que encostada à parede pela avalanche da produção musical importada e forçada através das missões diplomáticas sediadas no Brasil. Não adianta negar, pois, a respeito desse acintoso e criminoso “financiamento” oriundo do exterior em detrimento dos nossos autores, maestros, instrumentistas e cantores, numa concorrência artístico-cultural das mais revoltantes e desleais. E o pior em tudo isso, pasmem os leitores, é ajuda recebida por tais “invasores artísticos” por parte das emissoras de rádio, televisões e das próprias fábricas de discos”. (PASSOS, 1968, p. 29).

À disputa entre os defensores do *Rock* e os adeptos da bossa, aliou-se a idéia defendida por outros de que ambos seriam representantes de uma música desfocada da cultura brasileira.

E, nesse processo, a guitarra elétrica associada ao *Rock* e ao violão acústico coligado à bossa nova sofreu abusões. Na busca de uma música com identidade verdadeiramente nacional, culpou-se tanto o *Rock* quanto a bossa nova de sufocarem as manifestações culturais genuinamente brasileiras.

À simplista identificação dos instrumentos e de seus protagonistas com uma suposta falta de consciência ou conhecimento do momento histórico, anexou-se a idéia do desconhecimento, por parte dos artistas, dos valores que traduziriam a cultura brasileira.

Esse acontecimento, resultante da incapacidade dos moços desligados dos segredos da percussão popular, de sentirem “na pele” os impulsos dos ritmos negros, seria representado pela substituição daquela intuição rítmica, de caráter improvisativo por um esquema cerebral: o da multiplicação das sínopes, acompanhada da descontinuidade do acento rítmico da melodia e do acompanhamento. A essa espécie de birritmia, originada pelo desencontro dos acentos, se daria o expressivo nome de *violão gago*, e sobre esse esquema iria repousar, basicamente, o acompanhamento dos sambas de bossa nova. Em matéria de

música popular, a experiência dos jovens da zona sul do Rio de Janeiro constituía um novo exemplo (não conscientemente desejado) de alienação das elites brasileiras, sujeitas às ilusões do rápido processo de desenvolvimento com base no pagamento de *royalties* à tecnologia estrangeira. (TINHORÃO, 1998, p. 310).

A consciência do uso da música como veículo para manifestar as aspirações e a vontade de transformar o mundo, associada à guitarra elétrica e a muitos artistas dos rebeldes anos 60, teve no início do *Rock and Roll* um momento decisivo. Da mesma forma, a geração brasileira que se manifestou engajada na luta contra a ditadura e a opressão, teve importante inspiração na bossa nova e no “violão gago” de João Gilberto.

Quando Caetano fala em “retomada da linha evolutiva”, eu penso que deva considerar como talo fato de que João Gilberto foi a primeira consciência de uma formação complexa da música brasileira, de que essa música tinha sido formada por uma série de fatores não só surgidos na própria cultura brasileira, como trazidos pela cultura internacional...É a idéia da participação fecunda da cultura musical internacional na música popular brasileira. De se colocar a MPB numa proposta de discussão ao nível de música e não ao nível de uma coisa brasileira com aquela característica de ingenuidade nazista, de querer aquela coisa pura, brasileira num sentido mais folclórico, fechado, uma coisa que só existisse para a sensibilidade brasileira. (CAMPOS, 1968, p. 189).

No caso específico da guitarra elétrica, na década de 60 as transformações não se limitaram ao seu uso como símbolo da contestação, da rebeldia e da possibilidade de uma interação entre culturas diferentes. As técnicas de gravação, a qualidade das apresentações e a abrangência do mercado fonográfico possibilitaram a transformação vertiginosa do instrumento. Se, no início, a guitarra elétrica parecia apenas um violão eletrificado e sem recursos próprios, depois dos anos 60 tal percepção seria alterada. O trabalho de Jimi Hendrix, por exemplo, elevou a guitarra a um patamar pouco conhecido por outros instrumentos contemporâneos, em termos artísticos e simbólicos.

Você ouviu o disco do Jimi Hendrix, *Experience?* Está em primeiro nas paradas de vendas dos E.U.A. e Inglaterra. É um disco difícil, lindíssimo. É mais difícil que os Beatles. É inovador. É riquíssimo, inclusive poeticamente. O disco é todo ele de experiências com sons de guitarra. É uma música negra, improvisada, como o *Jazz*, mas muito próxima da música eletrônica. Com uma noção fantástica de estrutura. Jimi é guitarrista e faz as letras das músicas. Além disso, ele canta atrás desses sons que ele e o baixo tiram da guitarra, em primeiro plano. E isso que ele canta e você quase não ouve são letras excelentes e difíceis. Eu tenho a impressão de que tudo isso penetrou um pouco como exigência de que se faça a novidade. (CAMPOS, 1968, p. 200).

A dificuldade de perceber a importância dos anos 50 para a música, como um embrião de todos os avanços enaltecidos na década posterior, aliada à pretensa falta de conhecimento dos aspectos mais profundos da música brasileira e americana, gerou preconceitos.

A recente guitarra elétrica e o novo violão de João Gilberto enfrentaram as mais variadas resistências. E alguns de seus protagonistas confrontaram-se abertamente. As posturas no âmbito da guerra fria provocaram reações entre o nacionalismo exagerado e o descompromisso com as consequências do imperialismo americano. A dimensão abrangente e conciliadora da produção dos tropicalistas, dos Beatles ou de Jimi Hendrix viria esclarecer muitos desses conflitos, na década sucessiva.

3. A GUITARRA NAS MÃOS DE SEUS FABRICANTES

3.1. Fabricantes acústicos

3.1.1. A influência da escola de construção européia

Desde a Alta Idade Média existiam, na Europa, instrumentos de cordas com braços. Os nomes eram habitualmente confundidos de forma desordenada e imprecisa com os de instrumentos sem braço. O Alaúde foi introduzido na Europa pelos mouros, no século XIX, e tornou-se famoso na Renascença. O nome árabe *al'ūd* passou a *laud* na Espanha e *lut* na França. Sua caixa de ressonância piriforme e seu conjunto de cravelhas recurvado para trás havia sido modificado no fim do século XIV. Desde o século IX, porém, já estava representada nos saltérios de Utrecht e de Sankt Gallen uma espécie de Alaúde que possuía duas ou três cordas e braço com seis trastes.³⁵

Dois outros instrumentos, a mandola ou mandora (século XI) e a citola (século XIII) foram considerados como intermediários entre Alaúde e a guitarra:

O nome guitarra derivou curiosamente de instrumentos sem braço da Antiguidade (Kettarah assírio, Kithara grega). Desde o século XI ou XII, ela se apresenta sob duas formas: a guitarra morisca, que Machaut chama de “morache” e que nada mais é que um alaúde ou uma mandora, e a guitarra latina, também chamada de guiterne, que é aproximadamente a guitarra que conhecemos. No Saltério de Stuttgart (século X) figura um curioso instrumento que se aparenta nitidamente à guitarra: caixa estreita de lados (costilhas) paralelos e fundo chato, braço curto de cravelhal piriforme que parece formar uma só peça com a caixa, quatro cordas. É provavelmente esse instrumento que se chamava cythara. Uma variedade de grande guitarra, a vihuela de mano, aparece no século XIII na Espanha; ela terá enorme sucesso naquele país de 1520 a 1580. (CANDE, 2001, p. 230).

³⁵ Trastes são as divisões, inicialmente feitas de tripas e atualmente de metal, colocadas no braço do instrumento que permitem a alteração das frequências e conseqüentemente das notas executadas.

A *vihuela de mano* tinha a forma e o tamanho parecidos com os do violão, mas era afinada como um alaúde e possuía quatro cordas duplas. Luys Milan (1500-1562) escreveu composições para a “vihuela de mano” no princípio do século XVI e um manual de nome “Libro de musica de vihuela de mano Entitulado El Maestro”.

Figura 25: Uma Vihuela de mano



Em meados do século XVIII o número de cordas foi modificado para seis cordas simples, diminuindo algumas dificuldades relativas à afinação e ao manuseio e possibilitando que fosse usada por amadores. Dessa forma, a sua popularidade na Europa aumentou muito.

O violão “clássico” ou “espanhol” desenvolveu-se de maneira acentuada na Península Ibérica e na Itália. Na Espanha nasceram os mais importantes *luthiers* que definiram o padrão de construção para o instrumento, e executantes cujos estudos,

métodos e repertório fazem parte da rotina de concertos e desenvolvimento do instrumentista dentro da escola contemporânea do violão.

José Ferdinand Sor (1778-1839), nascido em Barcelona, compôs mais de quatrocentas peças e criou um “Método” considerado essencial para o estudo da técnica violonística. Dionísio Aguado (1784-1849) e Matteo Carcassi (1792-1853) compuseram peças freqüentemente requisitadas em concursos e executadas em concertos de violão clássico.

Francisco Eixea Tárrega (1852-1909) desenvolveu a postura, o uso do apoio no pé esquerdo e as posições das mãos que o violonista clássico aprende, além de produzir transcrições de autores como Beethoven e Bach para o violão, estudadas até hoje. Através de seu trabalho, o violão obteve certo respeito entre os críticos que consideravam o instrumento inferior e limitado.

Houve duas personalidades que tiveram uma importância crucial na evolução da guitarra espanhola: Antonio de Torres Jurado (1817-1992), um construtor que contribuiu para a forma e para o som do instrumento, e o guitarrista Andrés Segovia (1893-1987), que conferiu à guitarra um lugar novo e diferente na música clássica do século XX. (OLING; WALLISCH. 2004, p. 134).

Figura 26 e 27: Tárrega com um violão Torres em 1901 e Andrés Segóvia



A guitarra espanhola chegou à América do Norte pelas mãos de navegadores portugueses³⁶ no século XIX. Os primeiros instrumentos foram utilizados pelos músicos havaianos, que adaptaram o instrumento à sua música e substituíram as cordas de tripas por cordas de aço.

Em 1885, um jovem violonista havaiano de 11 anos de idade chamado Joseph Kekuku experimentou escorregar um grande parafuso de trilho de trem sobre as cordas de aço de seu violão, ficando maravilhado com o som misterioso. Ele construiu uma barra de aço na oficina de sua escola, levantou as cordas do instrumento e tornou-se o pioneiro da técnica do lap-slide. (BLACKETT, 2005, p. 44).

O desconhecimento das rígidas técnicas de execução, ou do repertório da guitarra clássica espanhola, associado à dificuldade de acesso a esse material, propiciou o surgimento nos Estados Unidos de uma nova e diversificada escola de guitarra.

³⁶ Informação retirada de Blackett (2005, pág. 44).

O desenvolvimento técnico e a transformação das guitarras espanholas foram obras de americanos e, principalmente, de imigrantes que conheciam técnicas de construção adquiridas nas oficinas européias.

Entre o fim do século XIX e o início do século XX, vários músicos e compositores europeus do período, motivados por perseguições, crises e até pelo prestígio que poderiam alcançar, foram para os EUA e se estabeleceram como regentes, compositores, professores e construtores de instrumentos musicais:

O enorme crescimento econômico dos Estados Unidos dependia de uma mão-de-obra massiva, que foi providenciada pelos grandes movimentos populacionais do fim do século XIX no mundo. Expulsos de seus países pelo crescimento demográfico, modernização agrícola, pobreza e opressão política e religiosa, 25 milhões de imigrantes chegaram aos Estados Unidos entre 1865 e 1915, um contingente mais de quatro vezes superior aos dos 50 anos anteriores. Nas últimas quatro décadas do século XIX, a maioria dos imigrantes veio de origens tradicionais como Reino Unido, Irlanda, Alemanha, Canadá, México e Escandinávia. Entre 1890 e 1914, os países da Europa do Sul e Leste e Japão aumentaram o número de imigrantes significativamente. (KARNAL, 2008, p. 178).

Por essa razão, a maioria das fábricas de instrumentos e de seus funcionários possuía enorme conhecimento das técnicas de construção trazidas da Europa, que foram sendo adaptadas ao mercado americano.

3.1.2 Os principais fabricantes de instrumentos acústicos

O caminho para a eletrificação começou na década de 20. Nessa época, algumas empresas já se destacavam no mercado de instrumentos de corda nos Estados Unidos.

A “Martin” foi criada por um alemão (Christian Frederick Martin) que, incentivado pelo seu amigo e também construtor de instrumentos Heinrich Schatz, imigrou para os EUA em 1833. Ele e sua família se estabeleceram em Nova York em 1834 e montaram uma oficina para reparos e venda de instrumentos importados da Europa. Entre 1835 e 1836 Christian começou também a fabricar seus próprios instrumentos, que rapidamente alcançaram ótima reputação entre os músicos locais. Em 1839, a empresa foi transferida para Nazareth e passou a fabricar violões de diversos modelos e tamanhos, cujos preços que variavam de acordo com os ornamentos e os tipos de madeira empregados em sua construção. Apesar da Martin sempre estar relacionada, ao longo de sua história, ao desenvolvimento dos instrumentos acústicos, sua importância foi a de criar um alto padrão de construção para os instrumentos concebidos em solo americano.³⁷

A Gibson foi criada por Orville Gibson em 1902. Na verdade Orville trabalhava na “Gibson Mandolin Guitar Co. Ltd” apenas como construtor, sem se envolver com a parte burocrática. Desde o início, a Gibson seguiu a idéia de produzir instrumentos em larga escala, mas preservando a sua qualidade. Seguiu o princípio de utilizar máquinas próprias de grande precisão e empregar funcionários altamente qualificados que fossem, preferencialmente, também músicos:

Um dos muitos fatores que influenciaram o caráter do *Blues* foi a popularidade do violão. Martin trocou a Alemanha pelos Estados Unidos em 1833 e começou a fabricar violões, mas a rivalidade com a firma de Orville Gibson, que começou a fabricar o grande “Gibson” em 1894, afetou consideravelmente a sua produção. A compra de violões pelo reembolso postal e de kits para a fabricação de violões também aumentou a disponibilidade do instrumento, enquanto a proximidade do México e a presença de uma população hispano-americana no Texas contribuíram para a popularidade dos grandes violões de doze cordas (MUGGIATI, 1995, p. 15).

³⁷ Informações retiradas do site: <http://www.19thcenturyguitar.com/> e em Richard (s.d., p. 2 a 35).

A “Lyon and Healy” foi formada por Patrick Joseph Healy e George Washburn Lyon em 1864 e produzia instrumentos de excelente qualidade. A “Gretsch” foi criada em 1883 pelo imigrante alemão Friedrich Gretsch e fabricava violões, baterias, pandeiros, além de uma série de outros instrumentos de cordas como bandolins e banjos.

A “Harmony Company” foi estabelecida por Wilhelm Scchultz em 1892, e caracterizou-se por produzir vários instrumentos (banjos, bandolins, violinos e ukeleles entre outros) em larga escala. Em 1930, a empresa vendeu 500.000 instrumentos tornando-se a mais bem sucedida fábrica americana da época.³⁸

A “National Company” começou a fabricação de instrumentos em 1926. John Dopyera, fundador da companhia, criou um revolucionário sistema de ressonância mecânica chamado de “Dobro Resonator”. O aumento da projeção do som e do volume era obtido através do uso de um cone de alto-falante feito de alumínio. Esse dispositivo era colocado sob as cordas, criando um timbre que caracterizou muitas das gravações de *Blues* e *Bluegrass* feitas nos Estados Unidos.³⁹

³⁸ Informações retiradas do site: <http://www.broadwaymusicco.com/HARMONY.htm> e de Achard (1989, pág. 2 a 6).

³⁹ Um sistema muito parecido com o criado por Dopyera foi empregado pela companhia “Del Vecchio”. A fábrica brasileira lançou na década de 1930 os violões Dinâmicos (mais conhecidos como “Sete Bocas”) que também utilizavam uma espécie de ressonador para o aumento do volume do instrumento. Esse violão brasileiro foi largamente difundido por músicos de choro e ficou famoso nas mãos de Aníbal Sardinha (Garoto) e Laurindo de Almeida. Informações retiradas do site: <http://www.broadwaymusicco.com/HARMONY.htm>.

Figura 28: O sistema “Resonator”



3.2 – O caminho para a eletrificação

3.2.1 *As primeiras experiências elétricas*

Na década de 1920, o violão acústico já era um instrumento popular nos Estados Unidos. O seu preço, aliado à capacidade de deslocamento e à relativa facilidade de aprendizado, o haviam transformado em um importante instrumento para o apoio harmônico de cantores solistas. Mas os violões, quando tocados entre outros instrumentos de maior volume, revelavam alguns problemas. Os microfones (que foram criados em 1926) eram rudimentares, assim como os sistemas de amplificação. A necessidade de uma maior projeção sonora para o violão incentivou as experiências de diversos músicos e construtores.

Em 1919, o bandolinista e projetista Lloyd Loar começou a trabalhar na Gibson e criou os modelos de bandolins e violões “L-5”, que alcançaram enorme sucesso entre os músicos. O violão L-5 foi fundamental e revolucionário por apresentar um braço com 14 trastes e um tensor ajustável. Lloyd também realizou experiências com captadores eletrostáticos, mas essa forma de amplificação do som apresentou problemas imediatos como a alta impedância, a sensibilidade à umidade e as interferências que causavam muitos ruídos. Em 1924, Lloyd começou a trabalhar no protótipo de um contrabaixo elétrico, antecipando um instrumento que viria a ser lançado quase trinta anos mais tarde. Apesar de seus esforços, a Gibson não quis desenvolvê-lo por achar que o modelo não obteria êxito entre o público⁴⁰.

3.2.2 A Fry Pan

George Beauchamp, Paul Barth, Adolf Rickenbacker e Harry Watson são outros nomes que podem ser relacionados ao começo da eletrificação. Em 1931 criaram o protótipo de uma guitarra havaiana elétrica: um pequeno instrumento feito de material metálico.

O desenvolvimento da verdadeira guitarra “elétrica” (maciça e não com caixa acústica) resulta em grande parte da popularidade da música havaiana nos Estados Unidos nas décadas de 20 e 30. Guitarras havaianas são instrumentos em que as diferentes notas não são obtidas pelo pressionamento da corda contra os trastes, mas através do deslizamento de um cilindro metálico liso sobre as cordas. As guitarras havaianas elétricas foram os primeiros instrumentos produzidos comercialmente, cujo som dependia quase totalmente de

⁴⁰ No violão clássico espanhol os trastes são 12. Com a inovação usada no L-5 o instrumentista poderia tocar mais notas que as permitidas pelo violão convencional com maior comodidade. O tensor ou tirante é uma barra cilíndrica de metal colocado dentro do braço do instrumento que ajuda a conservar a madeira em linha reta, sem ser afetada diretamente pelas mudanças climáticas.

Informações obtidas no site: <http://www.mylespaul.com/forums/backstage/7438-gibsons-guitar-history.html> e em Ingram (2001, pág. 7 a 10).

amplificação elétrica, e não apenas acústica. (CURSO COMPLETO TOQUE VIOLÃO E GUITARRA, 1982, p. 185).

Figura 29: A “frigideira”



Em 1932 George, Paul e Adolf criaram uma companhia que adotou o curioso nome de “Ro-Pat-In” e produziram as primeiras guitarras havaianas elétricas que ficaram conhecidas como “frigideiras”. O nome original do instrumento era “Fry Pan”, que foi posteriormente modificado de forma equivocada por historiadores e colecionadores para “Frying Pan”. A empresa mudou seu nome para “Electro Strings Instrument Corporation” em 1934 e continuou fabricando os instrumentos “Electro and Rickenbacker lap Steels”. Apesar do sucesso desses instrumentos, as guitarras elétricas entraram definitivamente em cena ao longo da década de 30.⁴¹

⁴¹ Ingram (2001, pág. 10 a 11).

3.2.3 A ES-150

Em 1936, a Gibson introduziu no mercado um violão de tampo abaulado, com bocas em “f”, que possuía um imenso captador magnético acoplado ao tampo por intermédio de parafusos e molas. Era o modelo ES-150, considerado o mais importante instrumento na transição do violão em guitarra elétrica:

Era um violão de tampo abaulado, com bocas em “f”, e dotado de um captador de grandes dimensões. Dois imãs potentes, colocados no interior da caixa acústica, ficavam em contato com uma extensão polar envolta por uma bobina. A extensão polar situava-se imediatamente sob as cordas. (CURSO GLOBO DE VIOLÃO E GUITARRA, 1991, p. 179).

A ES-150 foi importante na trajetória da guitarra, porque era vendida junto com um amplificador. Mas também porque foi utilizada por Charlie Christian, um guitarrista que desfrutava de enorme reputação entre os músicos e trabalhava com o famoso *band-leader* Benny Goodman.

Talvez a Gibson não tenha sido a primeira empresa a lançar o pacote de guitarra e amplificador juntos, mas a introdução da ES-150 com captador em 1936 colocou a guitarra elétrica no mapa por dois motivos. Primeiro o status da Gibson como líder de mercado fez com que todos prestassem atenção a essa importante inovação. Segundo porque a ES-150 e o seu companheiro, o amplificador EH-150, haviam sido escolhidos pelo guitarrista Charlie Christian, que viria a legitimar e popularizar a guitarra elétrica após juntar-se à banda de Benny Goodman em 1939. (BLACKETT, 2005, p. 48).

Figura 30: ES-150 da Gibson



Apesar da relação direta entre Charlie Christian e a ES-150, o músico também utilizou, em sua breve carreira, outras guitarras como a ES-250, a Veja Electrolux, a Epiphone Electar e a Harmony Electrics, que faziam sucesso entre os guitarristas na década de 30.

A eletrificação permitiu que os guitarristas usassem o instrumento em conjuntos maiores, competindo em volume com os saxofones, os trompetes e as baterias. Isso também gerou uma transformação na sonoridade desses conjuntos, já que a guitarra, a partir da eletrificação, poderia realizar solos e improvisos e não mais limitar-se à função de instrumento exclusivamente destinado ao acompanhamento rítmico. Outro aspecto foi que a eletrificação favoreceu o surgimento de pequenos grupos musicais, adequados às apresentações em bares ou pequenos palcos.

Em Chicago, na década de 1940, muitos músicos estavam à procura de trabalho. Como os bares não podiam responder à demanda de espaço, vários músicos começaram a se apresentar nas ruas, e não mais apenas como solistas, mas atuando em pequenos grupos.

Com tantos músicos radicando-se em Chicago, onde trocavam idéias e influências, a cidade foi pioneira na transição entre a folclórica música acústica do sul rural e um som urbano, amplificado e mais requintado. A rua Maxwell, na região oeste da cidade, onde viviam os mais pobres dentre os pobres, tornava-se nos fins de semana um fervilhante bazar com 1 quilômetro e meio de extensão. Músicos tocavam nas esquinas e, nas calçadas, amplificadores eram alimentados por fios elétricos vindos dos apartamentos. De vez em quando, Muddy Waters tocava na rua Maxwell, mas, como revelou a um repórter: “Eu não gostava de tocar ao ar livre, sob sol e chuva, e também não gostava de passar o chapéu”. (NATIONAL GEOGRAPHIC BRASIL, maio de 2004, p. 136, 140).

Muitos guitarristas, entretanto, como Calvin Frazier, Son House e Huddie Ledbetter continuavam usando os violões acústicos e seus nomes estão ligados ao *Blues* tradicional rural.⁴²

⁴² Ingram (2001, pág. 14 a 18).

3.3. Instrumento eletrificado

3.3.1. Leo Fender

Figura 31: Leo Fender em sua oficina



Clarence Leonidas Fender (1909-1991) nasceu em Anaheim, no Estado da Califórnia (EUA). Aprendeu um pouco de piano e saxofone na infância, mas logo se interessou por eletrônica, que aprendeu como autodidata. Em 1938 montou, em Fullerton, a "Fender's Radio Service", que era uma espécie de loja e laboratório onde vendia e consertava rádios e aparelhos eletrônicos. Seu interesse pela música aumentou quando vários músicos começaram a procurar a sua loja, vinham para consertar os próprios instrumentos e para comprar os amplificadores que ele tinha desenvolvido. Um desses interessados no trabalho de Leo Fender foi Doc Kauffman, que já havia trabalhado com Adolf Rickenbacker. Os dois projetistas começaram a trabalhar juntos, fizeram várias experiências e, em 1944, fundaram a "K&F Company", que produzia *steel guitars* (instrumento parecido com as guitarras havaianas) e amplificadores. Fender começou a estudar uma maneira de substituir os pesados captadores usados na época. Criou então um protótipo maciço para demonstrar suas

idéias, que logo fez sucesso entre os músicos locais. A sociedade com Doc acabou em 1946. Leo, então, fundou a "Fender Electric Instrument Company", que se concentrou no desenvolvimento e na fabricação de instrumentos musicais.

Leo Fender sempre trabalhou auxiliado por técnicos extremamente competentes. Do ponto de vista econômico, ele percebeu rapidamente o significado da produção de instrumentos musicais voltados para um mercado de massa.

Nos anos 40, Fender continuou desenvolvendo os seus projetos, criou as primeiras guitarras maciças com braço desmontável (o braço e o corpo eram unidos por parafusos) e, depois de muitos estudos e experiências, o protótipo definitivo desses instrumentos, montado em 1949.

Figura 32: Uma Fender Esquire



A primeira guitarra maciça a ser lançada por sua companhia, em 1950, foi a “Fender Esquire”, que tinha inicialmente um captador de bobina simples (embora alguns

modelos da “Esquire” já possuísem dois captadores conhecidos como “Double Esquire”), tarraxas fixadas apenas de um lado da paleta e cavalete ajustável, mas a guitarra ainda não possuía tensor. Cerca de sessenta desses primeiros instrumentos foram colocados no mercado em 1950, porém a falta do tensor causou problemas porque algumas guitarras literalmente “entortavam”, e o próprio fato de a guitarra ser montada em duas peças já demonstrava a preocupação de Fender com essa questão.

Poucos meses depois, Léo introduziu no mercado a Fender “Broadcaster”, que possuía dois captadores conectados a um botão seletor de três posições, além do necessário tensor. O formato desse modelo era muito parecido com o das modernas “Telecaster”.

O nome da guitarra foi mudado para “Telecaster” em 1951, para que as guitarras não fossem confundidas com as baterias “Broadcasters” produzidas pela empresa “Gretsch”.

Um desses primeiros instrumentos pertence ao guitarrista David Gilmour do Pink Floyd, que o utilizou no histórico show “Live at the Cavern Club” quando Gilmour se apresentou ao lado de Sir Paul McCartney, em 1999.

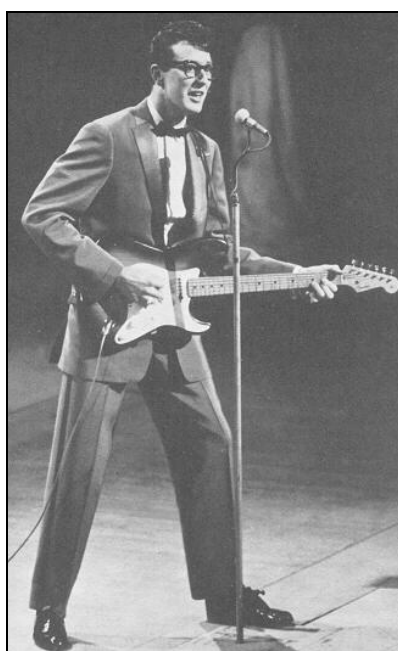
A Esquire foi reintroduzida no mercado em 1951 com diversas modificações como o tensor de latão, conservando, entretanto, o uso de um captador. Esses instrumentos e suas características definiram um padrão na construção de guitarras, aceito e imitado até hoje, mostrando a genialidade de Leo Fender.

Em 1954, Fender lançou a mais famosa, carismática e copiada guitarra da história. A “Stratocaster” chegou ao mercado com um revolucionário desenho, três captadores simples acionados por uma chave de três posições, três botões para ajustes de volume e tonalidade, e um trêmulo simples (embora alguns instrumentos viessem sem esse

sistema). O sucesso foi imediato e muitos guitarristas procuraram o instrumento pelo seu timbre “estalado e cortante”, pela diversidade de timbres e por ter um braço com o qual era possível alcançar com facilidade notas mais agudas que com o violão tradicional.⁴³

As vendas de seus instrumentos cresceram vertiginosamente, porque já não eram mais procurados apenas por músicos. Isso principalmente depois de vários artistas do início do *Rock*, como Buddy Holly, terem aderido à Stratocaster em suas apresentações.

Figura 33: Buddy Holly usando uma Stratocaster



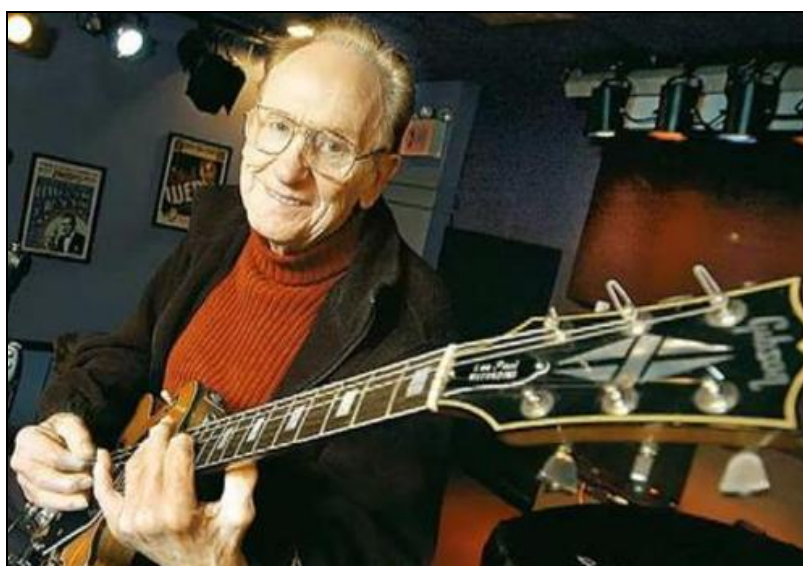
Em dois anos de fabricação, as vendas atingiram 16.000 unidades. O novo instrumento apresentado correspondia ao anseio de muitos jovens que se identificavam com seus ídolos.

⁴³ Informações retiradas dos sites: <http://biografieonline.it/biografia.htm?BioID=1257&biografia=Leo+Fender> e de: <http://www.provide.net/~cfh/fender3.html> e de Richard e Dick (s.d. p. 27 a 31).

É evidente que o consumidor leigo não domina conceitos tecnológicos que lhe permitam pensar em novas descobertas. Mas a função do desenvolvimento tecnológico aplicado não é realizar a pesquisa pela pesquisa, mas sim atender a demandas sociais (por parte do consumidor) e de lucro (por parte da empresa) identificadas. Sem o esforço de tais demandas, a indústria não teria condições de colocar suas novidades no mercado. (PUTERMAN, 1994, p. 48).

3.3.2 Les Paul e as primeiras experiências com as guitarras maciças.

Figura 34: O músico e construtor Les Paul



Les Paul (1915-2009) nasceu em Waukesha, Wisconsin (EUA). Foi importante músico que tocou no rádio na década de 1930 e acompanhou vários artistas de renome como Bing Crosby, mas sua fama também se estendeu como projetista e inventor. Usando os violões com bocas em “f” em suas apresentações, percebeu que precisava encontrar uma solução para os problemas de ressonância e feedbacks. Começou então a realizar experiências e logo percebeu que os problemas eram causados pela movimentação excessiva dos captadores. Depois de saber que Thomas Edison (o mesmo que inventou a lâmpada) já tinha feito um violino maciço,

começou a imaginar que construir um instrumento em uma peça sólida de madeira seria uma boa solução.

O primeiro protótipo de uma guitarra maciça, conhecido como “A tora (Log) Les Paul”, era na verdade um bloco sólido de madeira com dois captadores, montado na parte interna de um violão. O modelo foi criado nas oficinas da Epiphone e tinha um som original que não lembrava os outros instrumentos. Nascia, assim, por volta de 1941, a primeira guitarra elétrica maciça. Les Paul também foi importante no desenvolvimento de técnicas de gravação. Em 1945 construiu um estúdio de gravação em Los Angeles e foi pioneiro no uso do “overdub” (quando um som previamente registrado pode receber a adição de outros sons), do “eco eletrônico” e dos gravadores com diversos canais.

Figura 35: A “TOG” de Les Paul



Também entre 1947-48, outro construtor de instrumentos entrou para a história da guitarra. Paul Bigsby, auxiliado pelo guitarrista Merle Travis, construiu uma guitarra maciça, com um captador simples, potenciômetros, uma chave seletora de timbres, a madeira (maple) do braço continuando através do corpo em uma peça só. Outras

características (disposição das tarraxas, jeito de passar as cordas pelo braço) eram muito parecidas com a “Broadcaster” de Fender.

Figura 36: A guitarra de Merle Travis



Paul Bigsby inventou, também com o auxílio de Travis, uma alavanca de vibrato (dispositivo que altera a frequência das notas) que ficou famosa e cujo sistema ainda é empregado nas guitarras que não usam as travas e micro-afinação.

Na verdade, Bigsby e Travis construíram sua guitarra na Califórnia, não muito longe do centro de operações da Fender, em Fullerton. Esse conjunto de circunstâncias deu origem a controvérsias quanto a quem teria copiado de quem. Certamente, Leo Fender não mantinha segredo sobre o seu trabalho: na década de 40, sua oficina foi visitada por Les Paul e por outros. (Curso Globo de violão e guitarra, p. 185).

3.3.3 Os instrumentos da Gibson e a associação com Les Paul.

A Gibson, que lançou a “ES-150” na década de 30, famosa nas mãos de Charlie Christian, também teve problemas financeiros na década de 40, durante a Segunda Guerra Mundial. Depois que o conflito acabou pôde construir uma guitarra emblemática, até hoje uma das mais procuradas por guitarristas de diversos estilos.

A demanda por instrumentos elétricos aumentou consideravelmente com o sucesso de artistas que utilizavam o instrumento em gravações.

Muddy Waters já estava plugado havia cinco anos quando entrou no estúdio para regravar *I Can't Be Satisfied* e *I Feel Like Going Home* com guitarra elétrica. O single de 78 rpm teve suas vendas esgotadas instantaneamente (o próprio Waters demorou para conseguir uma cópia), e tirou o *Blues* da periferia e levou-o à era moderna. (BLACKETT, 2005, p. 48).

A Gibson ES-175 foi colocada no mercado em 1949. Tinha um captador simples “P-90” que foi eventualmente utilizado nos primeiros modelos da “Lês Paul” em 1952, e uma ponte de madeira⁴⁴, depois substituída pela famosa “Tune-o-matic bridge”. Guitarristas como Jim Hall e Steve Howe (Yes) utilizaram o instrumento e mostraram a versatilidade do modelo.

Um fato curioso, entretanto, aconteceu com a empresa nos anos 40. Les Paul, que tinha desenvolvido a primeira guitarra maciça (“Tog”), em 1941, nos porões da Epiphone, ofereceu sua invenção aos empresários da Gibson. Seu modelo foi recusado e a associação entre Les Paul e a Gibson só foi consolidada anos mais tarde.

Figuras 37 e 38: A Gibson Les Paul



⁴⁴ Ponte é a peça, geralmente feita de metal ou osso, por onde as cordas são fixadas e estendidas através do braço do instrumento. Ficam na extremidade contrária às tarraxas.

Em 1952 entrou no mercado a mais forte concorrente da futura Fender Strat. Les Paul e a Gibson finalmente lançaram uma guitarra que, por novas e diferentes características, se transformou no primeiro padrão para a construção dos instrumentos sólidos.

Figura 39: Um captador “Humbucking”



A Gibson Les Paul possuía inicialmente captadores de bobina simples, dois grupos de três tarraças colocados nos dois lados da palheta e corpo colado ao braço do instrumento. Depois de alguns ajustes, os captadores foram substituídos pelos modernos “Humbucking” (criação do engenheiro Seth Lover em 1955, incorporada às guitarras em 1957), que utilizavam barras duplas e diminuía sensivelmente o ruído do instrumento.

Figura 40: Ponte “Tune-O-Matic Bridge”



A ponte (Tune-O-Matic Bridge) permitia um ajuste individual de cada corda, melhorando a afinação. O padrão de pintura conhecido como “Sunburst”, desenvolvido pela companhia na década de 50, ainda é um dos mais procurados e imitados nas guitarras atuais.

Por características peculiares, versatilidade e gama de timbres, a Gibson Les Paul alcançou prestígio entre músicos dos mais diversos estilos. As primeiras guitarras, raríssimas, chegam a custar atualmente (2009) mais de 400.000 dólares.⁴⁵

Mas os lançamentos da Gibson na década de 50 não se restringiram aos vários modelos de Les Paul. Em 1958 foi lançada uma grande guitarra que unia o timbre das guitarras acústicas ao som “encorpado” das guitarras sólidas.

A ES-335, uma guitarra semi-acústica, tinha uma parte sólida central envolvida por duas partes escavadas, e foi difundida por músicos de *Rock*, *Jazz* e *Blues*. A primeira “Flying V” também foi lançada em 1958 pela Gibson, mas seu estilo revolucionário não alcançou inicialmente o sucesso que obteria anos mais tarde.

⁴⁵ Informação retirada do site: <http://vintage-guitars.blogspot.com/>

Diversas guitarras da Gibson, como a L-5CES (usada por Scotty Moore), a ES-345, a ESS-355, a Super 400 CES e o violão elétrico J-160E (usado por John Lennon), também foram introduzidas no mercado pela empresa, na década de 50.⁴⁶

Figura 41: Uma guitarra “Flying V” da Gibson



⁴⁶ Informações retiradas dos sites:

http://www.ultimate-guitar.com/columns/the_history_of/the_history_of_gibson.html

<http://www.mylespaul.com/forums/backstage/7438-gibsons-guitar-history.html>

<http://vintage-guitars.blogspot.com/2005/11/gibson-guitars-history.html>

e de Richard e Dick (s.d., p. 32 à 38).

3.3.4 As guitarras da Gretsch e da Epiphone

Figura 42: Uma “Synchronomatic Line”



A entrada da Gretsch no cenário das guitarras elétricas foi relevante. Os filhos de Friedrich Gretsch assumiram a empresa e, a partir de 1939, as primeiras guitarras (não maciças) chamadas “Synchronomatic Lines” foram feitas em séries reduzidas, mas problemas econômicos causados pela segunda guerra mundial ditaram a suspensão de sua produção em 1942. Em 1949, a companhia retornou ao mercado de guitarras lançando a linha “Eletromatic”. A “era de ouro” das guitarras Gretsch começou na década de 50 com o lançamento de emblemáticas guitarras como as “Chet Atkins Models”, a “White Falcon” e a “White Penguin”. Eddie Cochran, Duane Eddy, o próprio Chet Atkins e, posteriormente, George Harrison e Brian Setzer, ajudaram a promover a marca mundialmente.

Figura 43: Uma das primeiras “Emperor”



Outro nome importante na fabricação de instrumentos foi Anastasios Stathopoulos, um grego que já trabalhava em uma loja na Turquia e que imigrou para os EUA em 1903. No início, a empresa dedicou-se à fabricação de banjos e bandolins, alcançando notoriedade entre os músicos. Em 1923, seu filho Epaminondas, uniu a abreviação “Epi” de seu nome à palavra “Phone” e criou a marca “Epiphone” patenteada em 1924. No ano de 1928, a empresa iniciou a fabricação de uma linha de guitarras acústicas com bocas em “f” e adotou o nome “Banjo Epiphone Company”, mudado definitivamente em 1935 para “Epiphone Inc.”.

Com o lançamento dos modelos “De Luxe”, “Brodney” e “Triumph” em 1931, e da famosa “Emperor” em 1935, a “Epiphone” alcançou enorme sucesso e célebres guitarristas, como Dick McDonough e George Van Eps, passaram a usar os seus produtos.

Após passar por problemas financeiros, a empresa foi comprada em 1957 pela Gibson, mas alguns de seus produtos anteriores à compra ficaram famosos e hoje são considerados instrumentos de grande valor por serem raros e de inquestionável qualidade. Outros modelos como a “Casino”, usada e modificada pelos Beatles George Harrison e, principalmente, John Lennon, a Sheraton e cópias de modelos Gibson alcançaram sucesso na década de 1950 e 1960.⁴⁷

Outras marcas de guitarra também fizeram sucesso entre músicos e praticantes: as guitarras Danelectro (1947)⁴⁸, as guitarras Guild (1952) e as guitarras fabricadas em séries especiais feitas por Jim D’Aquisto e John D’Angélico (1951)⁴⁹.

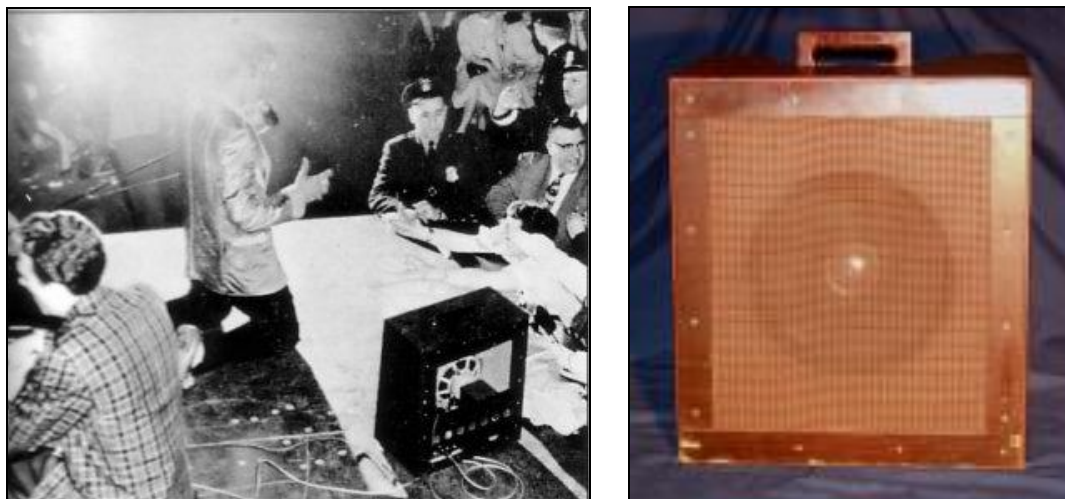
⁴⁷ Informações retiradas de Richard e Dick (s.d., p. 38 à 43).

⁴⁸ As datas se referem ao ano em que as empresas começaram a fabricar instrumentos musicais.

⁴⁹ Existe um grande mercado para as guitarras antigas “vintage” produzidas pelos principais fabricantes americanos. Alguns instrumentos chegam a custar verdadeiras fortunas e são leiloados em cerimônias bastante procuradas por colecionadores e músicos. O guitarrista da banda “YES” Steve Howe, por exemplo, possui uma coleção de aproximadamente 130 instrumentos de corda, muitos raríssimos e de grande valor. Suas guitarras foram mostradas em um livro “The Steve Howe Guitar Collection”, e transformadas em acervo de um museu particular que às vezes recebe a visita do público interessado.

3.3.5 A nova sonoridade da guitarra elétrica e as conseqüências da eletrificação

Figuras 44 e 45: O amplificador com o “EchoSonic”



Na década de 1950, os guitarristas inventaram e usaram os primeiros efeitos. O uso do EchoSonic (primeira câmara de Eco funcional construída dentro de um amplificador) pode ser ouvido nas gravações de Elvis. Scotty Moore e Chet Atkins (guitarristas que trabalharam com Elvis) compraram esse equipamento por volta de 1954.

Vários guitarristas de *Blues* já obtinham o som distorcido das guitarras, modificavam válvulas ou perfuravam cones de caixas acústicas, para conseguir novos timbres. No período houve também um importante desenvolvimento das técnicas de gravação feitas nos estúdios, principalmente das gravadoras. A indústria fonográfica que lançava artistas exigia uma qualidade cada vez maior para os seus produtos e isso fez com que muitos guitarristas se interessassem pelas novidades tecnológicas que poderiam melhorar e até personalizar a sonoridade da guitarra. A associação entre um instrumento novo, elétrico, eclético e surpreendente em suas possibilidades de timbre e *performance* veio de encontro às aspirações de uma juventude tão particular como a dos anos 50.

Todos esses acontecimentos dos anos 50 abriram espaço para o surgimento e fortalecimento da guitarra elétrica como importante instrumento musical. Na conturbada década de 1950 muitos jovens, nos mais variados lugares do mundo, adquiriram e começaram a aprender o instrumento.

Fabricantes, principalmente da Europa e do Japão, tentavam imitar ou conceber de maneira própria as novas guitarras elétricas americanas. Com o advento do *Rock and Roll*, o interesse pelo instrumento cresceu espantosamente. Grande parte dos protagonistas da nova música americana tocava guitarra e a empunhava nas capas dos discos. Esses discos circulavam pelo mundo que era diretamente influenciado pela cultura exportada dos Estados Unidos.

Entre os maiores fãs do *Rock and Roll* estava um estudante de arte de Liverpool que em 1957 publicava sua própria pequena revista alternativa de arte e literatura intitulada *The Daily Howl* e ouvia todos os discos de Elvis Presley e Chuck Berry que conseguia encontrar. John Lennon sabia que alguma coisa estava acontecendo, embora ainda não soubesse o que era. (SIRIUS, 2007, p. 269).

4 - A GUITARRA NAS MÃOS DE JIMI HENDRIX

4.1 O *Rock* britânico invade os Estados Unidos

4.1.1. *As gravadoras inglesas*

Se nos anos 50 as principais guitarras foram concebidas ou desenvolvidas, na década de 1960 o instrumento conheceu os seus mais importantes instrumentistas, na maioria ingleses.

Entre os países que receberam influencia direta da cultura americana, aquele que mais rapidamente absorveu o novo som das Américas foi a Inglaterra.

Além da língua comum aos dois países, a estrutura montada após a chegada do gramofone propiciou o contato entre o público inglês e as gravações de artistas americanos.

Na Inglaterra, onde a chegada do gramofone veio acompanhada de uma forte campanha publicitária, as estratégias de lançamento do produto funcionaram perfeitamente. O público inglês aceitou rapidamente a introdução do aparelho, criando um mercado significativo. A Companhia Inglesa de Gramofones abriu uma série de filiais na Europa Continental, tendo como base árias de óperas. (PUTERMAN, 1994, p. 91).

Muitas gravadoras inglesas foram criadas a partir da chegada do gramofone, investindo na divulgação de artistas americanos e, posteriormente, na produção de artistas locais.

A gravadora britânica Decca Records foi estabelecida em 1929 por Edward Lewis, e em 1934 abriu uma filial da empresa nos Estados Unidos. Entre 1930 e

1940 vários artistas, como Louis Armstrong, Count Basie e Louis Jordan, trabalharam para a filial americana da gravadora, e os discos circularam por toda a Europa. O contato entre o público inglês e a música americana não era novidade, quando os primeiros discos de *Rock* começaram a ser divulgados na Inglaterra.

Consegui meu primeiro toca-discos no ano seguinte. Era um Dansette, e o primeiro compacto que comprei foi “When”, sucesso número 1 dos Kalin Twins que eu tinha ouvido no rádio. A seguir comprei meu primeiro álbum, *The “Chirping” Crickets*, de Buddy Holly and the Crickets, seguido pela trilha-sonora do filme *High Society*. Os Constantines também eram as únicas pessoas que eu conhecia em Ripley que tinham uma TV, e costumávamos assistir *Sunday Night at London Palladium*, o primeiro show a mostrar artistas americanos, que estavam muito à frente em todos os níveis. (CLAPTON, 2007, p. 28).

A música *Rock Around the Clock*, que causou impacto em 1954, foi gravada por Bill Haley nos estúdios da Decca americana, e alcançou sucesso imediato no Reino Unido.

A gravadora *Electric and Musical Industries Ltd* (EMI), também inglesa, foi formada em 1931. Entrou no mercado americano em 1951 adquirindo 96% das ações da *Capitol Records*. Na década de 1950, a empresa passou a distribuir os produtos das gravadoras americanas RCA Victor e Columbia Records pela Europa.

O mais importante artista que assinou com a RCA Victor nos Estados Unidos foi Elvis Presley. O lançamento de seu disco *Heartbreak Hotel*, em 1956, contou com um esquema de promoção muito bem montado e inovador.

Pelos dados que a RCA detinha, ela antevia as possibilidades de sucesso que possuía o primeiro disco de Elvis. Criou então um esquema especial de comercialização para o lançamento do cantor. Se até então o trabalho promocional se dava pelo envio de discos às rádios e por um ou outro jabaculé aos DJ's mais importantes, o lançamento de *Heartbreak Hotel* teve todos os elementos presentes ainda hoje no lançamento dos conjuntos *pop*. Por seis semanas consecutivas, Elvis apareceu no *Jack Gleason Show*, no programa de Milton Berle e, posteriormente, no *show* de Steve Allen. Esses programas se dirigiam a um público amplo e, no entanto, atingiram em cheio uma audiência jovem. (PUTERMAN, 1994, p. 94).

O sucesso do disco de 45 rpm que continha quatro músicas, foi dimensionado pelo vertiginoso aumento das vendas, principalmente ao público jovem.

A identificação com essa parcela do público foi tão imediata que logo a RCA teve que utilizar fábricas dos concorrentes para prensar os discos de Elvis. Logo após seu lançamento, Elvis tornou-se responsável por 25% das vendas da empresa. (PUTERMAN, 1994, p. 95).

Nos dois anos seguintes, a RCA lançou no mercado inglês, através da EMI, vários sucessos de Elvis, incluindo a música *All Shook Up*, que chegou ao primeiro lugar das paradas britânicas. O contrato entre as duas companhias foi encerrado em 1957.

Na década de 1950, a EMI também investiu na promoção de artistas britânicos. O mais famoso artista da época anterior aos Beatles no Reino Unido foi Cliff Richard, que lançou em 1958 o seu primeiro disco, *Move It*, pela gravadora. Através das gravadoras e distribuidoras inglesas, os discos dos principais artistas americanos entraram no mercado europeu e eram ouvidos por jovens que começavam a se destacar tocando em clubes e pequenos concertos. Liverpool entrou para a história por ser a cidade de origem do mais importante grupo de música popular já conhecido.

4.1.2 Beatlemania

Os Beatles, que já tinham feito várias apresentações em Hamburgo (Alemanha), foram descobertos por Brian Epstein em um clube de Liverpool, chamado Cavern Club, em 1961. Brian, que era proprietário de uma loja de música, ficou entusiasmado com a apresentação do grupo e propôs um contrato para ser o empresário da banda por cinco anos. Devido aos seus contatos com empresários das gravadoras inglesas, Brian conseguiu um teste com a banda nos estúdios da Decca, mas a gravadora recusou os Beatles, alegando que grupos com guitarras estavam “fora de moda”. O próximo passo foi conseguir uma apresentação interna nos estúdios da gravadora EMI, mas o resultado foi o mesmo. Houve um novo contato com a EMI, que contou com a presença do maestro, produtor e administrador George Martin. Nas sessões realizadas na segunda passagem do grupo pela EMI, Martin achou interessante produzir o grupo, apesar de desconhecer o estilo que eles tocavam. Os Beatles assinaram com a EMI e gravaram as músicas *Love me Do* e *P. S. I Love You*.

Na reunião seguinte para discutir a programação da EMI, George Martin anunciou que ia lançar um compacto dos Beatles. A maioria das pessoas riu. Seria mais uma série de comédias de George? Martin garantiu que era coisa séria. “É um grande grupo, vocês ainda vão ouvir falar muito deles.” Mas ninguém deu muita atenção. (REVISTA MANCHETE, 18 de setembro de 1982, p. 6).

A EMI não se esforçou para promover o disco, e o sucesso do grupo se deveu muito à astúcia de Brian Epstein.

Brian Epstein estava disposto a certar de qualquer maneira. Encomendou 10.000 cópias de *Love me Do* à Parlophone. Era quanto o grupo precisava vender para chegar à parada dos Vinte Mais. E, embora os fãs de Liverpool comparecessem e os Beatles

logo chegassem ao primeiro lugar nos Top Twenty do *Mersey Beat*, a maioria dos 10.000 discos ficou fechada em caixas de papelão nos fundos da loja de discos de Brian. (REVISTA MANCHETE, 18 de setembro de 1982, p. 6).

Em 1963, o grupo, graças a um intenso trabalho de promoção feito junto às rádios locais e às apresentações em clubes, manteve por 20 semanas consecutivas o primeiro lugar das paradas inglesas com o álbum *Please Please Me*.

Com o apoio de 50 mil dólares destinados à publicidade, a canção *I Want to Hold Your Hands* foi lançada no mercado americano. O disco *Meet the Beatles*, na época tornou-se o mais vendido de toda a história fonográfica e, dois meses depois de chegar ao mercado americano, os Beatles ocupavam do primeiro ao quinto posto a parada de compactos da *Billboard*.

As apresentações feitas em 1964 nos Estados Unidos pelo grupo alcançaram um sucesso nunca visto antes por qualquer artista. A apresentação dos Beatles no *The Ed Sullivan Show* em 9 de fevereiro de 1964 foi acompanhada por aproximadamente 74 milhões de telespectadores.

A expectativa em torno de sua visita aos Estados Unidos foi tamanha que toda a sua viagem de Londres a Nova Iorque foi transmitida pelas estações de rádio e tevê. “Faltam 5 horas-Beatle e 25 minutos-Beatle para que o conjunto desembarque em Nova Iorque”, “ O tempo está Beatle-bom”—as informações eram ditas assim por todos os repórteres. Era a Beatlemania. Nunca um aeroporto de lá (que mais tarde se chamaria Aeroporto Kennedy) recebeu tanta gente de uma vez. Uma *miss* que chegava se decepcionou ao saber que todo aquele pessoal reunido não estava lá para esperá-la. Antes mesmo de pisarem a América, eles já a haviam conquistado, Mesmo que eles fossem os piores músicos do mundo, seu sucesso já estava garantido. Mas os Beatles não eram os piores e o mundo caiu aos seus pés. (MALLAGOLI, s.d., p. 16).

Figura 46: Apresentação dos Beatles no Shea Stadium



Os Beatles formavam um grupo que apresentava composições próprias e músicas de seus ídolos como Chuck Berry e Little Richard, tocando guitarras elétricas. O sucesso do grupo inglês fez as vendas do instrumento crescerem e também motivou o reconhecimento e o aparecimento de outros grupos, principalmente na Inglaterra.

Ao longo de sua fértil carreira, os Beatles lançaram discos de relevante importância, contando-se apenas a parte relacionada à guitarra. Do imenso universo musical criado pelos Beatles vale destacar as experiências com gravações, uso da microfonia, instrumentos exóticos incorporados à música popular (quarteto de cordas, cítara indiana e orquestra), experiências sonoras (colagens, ruídos e trilhas), além das composições gravadas por incontáveis artistas de toda espécie de estilo e nacionalidade.

Os Beatles, cara, eles eram o máximo. Quando caíram fora, as coisas mudaram porque [...] eles eram o grupo quer fazia a cena acontecer. Eles mantinham a coisa andando. Quando os Beatles começam a diminuir seu ritmo, o mercado fica ruim...Jimi Hendrix, *Melody Maker*, 28/1/1967. (HEYLIN, 2007, p. 85).

4.1.3. Os grandes grupos e guitarristas ingleses da década de 1960

Seguindo a trilha de sucesso definida pelos Beatles, as gravadoras inglesas e americanas investiram na projeção de outras bandas que já tinham obtido relativo sucesso local, principalmente na Inglaterra.

Como no jogo de policial bom/policial mau, depois dos Beatles terem estabelecido uma cabeça-de-ponte, a Invasão Britânica mandou os Rolling Stones (...) Embora todos esses jovens rapazes (Beatles and Stones) fossem um pouco influenciados por memes hipster e pela educação de escolas de arte (pelo menos alguns deles), todos partilhassem a incipiente sensação de insatisfação jovem que permeava sua cultura, eles não estavam ali para “subverter o paradigma dominante” ou qualquer coisa assim. Os roqueiros queriam apenas se divertir tocando a música que adoravam, conseguir algum dinheiro e se dar bem com as gatas (garotas em britânico), embora uma olhada nos carrancudos e selvagens Rolling Stones mostrasse que havia outras correntes subjacentes das quais até mesmo *elas* não estivessem conscientes. (SIRIUS, 2007, p. 286).

A invasão de grupos e artistas ingleses no mercado americano, no início da década de 1960, também foi motivada por fatos negativos relacionados às carreiras dos principais artistas americanos. Elvis Presley foi para o exército em 1958, Chuck Berry ficou preso entre 1961 e 1963 por seu envolvimento em um incidente com uma menor, Jerry Lee Lewis foi quase banido do cenário musical quando, em 1958, a imprensa divulgou seu casamento secreto com uma prima de 13 anos de idade, Little Richard, entre 1957 e 1964, abandonou a carreira

para dedicar-se à religião, e por fim, Buddy Holly, Ritchie Valens e J.P. “The Big Bopper” Richardson morreram em acidente aéreo em 1959.

As pessoas sempre dizem que lembram exatamente onde estavam no dia em que o presidente Kennedy foi assassinado. Eu não, mas me lembro de ter ido para o pátio da escola no dia em que Buddy Holly morreu, e da sensação que havia lá. O lugar parecia um cemitério, e ninguém conseguia falar, tamanho o choque. De todos os heróis musicais da época, ele era o mais acessível, e era verdadeiro. Não era um sujeito glamouroso, nem águia como se fosse, era evidentemente um guitarrista de verdade, e acima de tudo usava óculos. Era um de nós. O efeito de sua morte sobre nós foi espantoso. Depois disso, alguns dizem que a música morreu. Para mim, na verdade ela pareceu escancarar-se. (CLAPTON, 2007, p. 30).

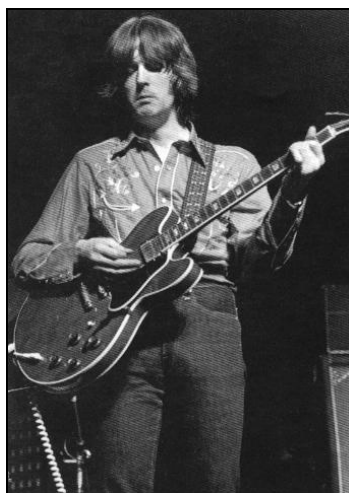
As gravadoras viram nos grupos ingleses uma chance de recuperar o mercado destinado ao público juvenil. Beatles, Rolling Stones, The Who, Cream, Led Zeppelin e Pink Floyd foram algumas das bandas inglesas que entraram no mercado americano, lançando discos de sucesso e apresentando-se nos Estados Unidos para grandes platéias.

A música feita por esses grupos, com características próprias, tinha pelo menos dois componentes em comum: a influência direta da música americana e o uso das guitarras elétricas.

A “invasão inglesa” dos Beatles, Rolling Stones, The Who e Led Zeppelin, bandas que baseavam suas composições, em grande parte, na música *Blues*, “trouxe de volta” aos Estados Unidos os ritmos fortes, a sensualidade e a agressividade característicos do *Rock and Roll*. Mesmo entre os músicos politizados, houve uma predisposição a rebelar-se contra as conformidades sociais e cruzar fronteiras raciais, sociais, regionais ou sexuais. (KARNAL, 2008, p. 252).

O grupo Yardbirds, que não alcançou o mesmo sucesso desfrutado pelos Beatles ou Rolling Stones, foi importantíssimo para a história da guitarra elétrica. Nele despontaram os três primeiros guitarristas ingleses de destaque.

Figura 47: Eric Clapton atuando no Cream



Eric Clapton nasceu em Ripley em 1945. Conhecedor do *Blues* rural e do *Rock* americano começou a sua carreira atuando em pequenos grupos como o *The Roosters* e *Casey Jones and the Enginners*. Em 1963, a convite de um amigo chamado Keith Relf, entrou para a banda Yardbirds. Em 1965 foi trabalhar com John Mayall, um dos pioneiros do *Blues* inglês. A partir de seu trabalho com Mayall no grupo *Bluesbreakers*, seu talento despontou. Na música que faziam havia espaço para improvisos e solos, como ocorria em Chicago nos *Blues* contemporâneos a eles.

Entre 1966 e 1969, Clapton atuou no grupo *Cream* e firmou-se como uma das principais referências da guitarra elétrica.

Quando o baterista Ginger Baker e o contrabaixista Jack Bruce, que tocavam na “Alexis Korner Band”, conheceram Eric Clapton, nasceu o grupo “Cream”. Este se

tornou um supergrupo, rompendo todas as barreiras de sucesso conhecidas até então. (...) Ao contrário de outros músicos brancos do *Blues*, os três do “Cream” sempre afirmavam que “nada seriam” não fossem os grandes modelos negros, como B. B. King, Muddy Waters, Howlin’ Wolf—inclusive a grande geração de guitarristas negros do *Blues*, cujos discos foram a verdadeira escola no desenvolvimento musical de Eric Clapton. (BERENDT, 2007, p. 339).

As apresentações da banda eram calcadas em improvisos extensos, geralmente feitos sobre a estrutura do *Blues* tradicional de 12 compassos. Eric Clapton foi o primeiro guitarrista inglês que absorveu o timbre particular da guitarra elétrica distorcida, já usado por Freddie King ou B. B. King nos Estados Unidos.

O que eu fazia era usar o captador do cavalete com o grave a toda, de modo que o som ficava muito denso e à beira da distorção. Também usava sempre amplificadores no máximo, com o volume da guitarra também no máximo, de modo que ficava tudo no volume máximo e sobrecarregado. Eu tocava uma nota, segurava-a e fazia um vibrato com os dedos, até ela se sustentar, e aí a distorção tornava-se feedback. Foram essas coisas, mais a distorção, que criaram o que suponho que se poderia chamar de meu som. (CLAPTON, 2007, p. 90).

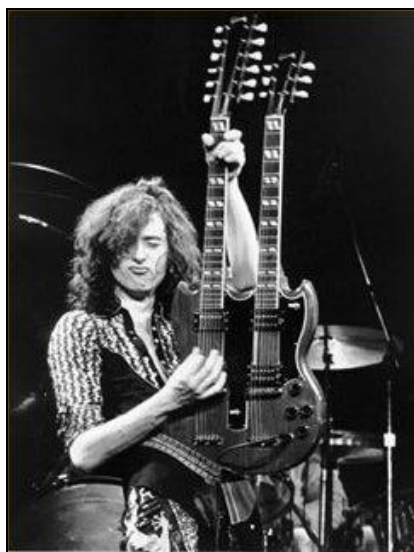
Sua fama lhe rendeu uma participação, até então exclusiva aos componentes da banda, no “Álbum Branco” dos Beatles em 1968. O solo da música “While My Guitar Gentle Weeps”, composta por George Harrison, foi realizado por ele. Os seus primeiros discos e solos foram inspiração para Jimi Hendrix e Eddie Van Hallen, entre tantos. Clapton continuou ativo em uma extensa carreira que comportou vários álbuns antológicos, como o “MTV Unplugged” lançado em 1992, que conquistou seis prêmios *Grammy*.

Figura 48: Jeff Beck



Jeff Beck, nascido em Surrey em 1944, teve desde a infância uma educação musical, mas preferiu aprender guitarra como autodidata. Participou dos Yardbirds e logo montou seu próprio grupo, chamado Jeff Beck Group. Nos discos *Truth* (1968) e *Beck-Ola* (1969) produziu uma música inspirada em muitas correntes musicais americanas como o *Soul*, o *Blues*, o *Rock* e o *Jazz*, transformando-se em um dos precursores do *Jazz-Rock* que viria a fazer sucesso na década de 1970. Sua habilidade e domínio técnico como o uso de *Bottleneck*, alavanca de vibrato, *finger-stile* e efeitos, aliada ao conhecimento harmônico próprio dos guitarristas de *Jazz*, construíram a sua fama entre os melhores guitarristas ingleses. Através do trabalho de músicos como Jeff Beck, a guitarra adquiriu uma possibilidade de execução abrangente, misturando correntes musicais que aparentemente estavam distanciadas.

Figura 49: Jimmy Page



Jimmy Page, nascido em Epsom em 1944, foi o mentor do “supergrupo” Led Zeppelin. Sua precoce carreira começou como requisitado músico de estúdio, mas depois de uma passagem rápida pelos Yardbirds, gravou e produziu em 1969 o disco de estréia do Led. Entre 1969 e 1980, o Led Zeppelin gravou 10 álbuns que venderam mais de 109 milhões de cópias nos Estados Unidos e 300 milhões de cópias no mundo todo, transformando-se no grupo de maior prestígio na década de 1970. Jimmy tocou inúmeros estilos, criou *riffs*, abusou dos efeitos e utilizou de maneira peculiar os instrumentos acústicos (o disco “Led III” é um grande exemplo disso). Como guitarrista e produtor musical, transformou-se em referência para a técnica de gravação do instrumento, sobrepondo vozes em diversos canais de gravação.

Outros guitarristas britânicos que se destacaram no cenário musical na década de 1960 foram: Robert Fripp (1942-) do King Crimson, John McLaughlin (1942-) da Mahavishnu Orchestra, Syd Barrett (1946-2006) e David Gilmour (1946-) do Pink Floyd, Ritchie Blackmore (1945-) do Deep Purple, Steve Howe (1947-) do Yes, Steve Hackett (1950-) do Genesis, Gary Green (1950-) do Gentle Giant,

Tony Iommi (1948-) do Black Sabbath, Peter Green (1946-) do Fleetwood Mac, Allan Holdsworth (1946-) do Soft Machine e Rory Gallagher (1948-1995), do Taste, que foi o primeiro guitarrista irlandês de projeção internacional.

Além da influência direta do *Rock* americano, os ingleses anexaram às músicas elementos da tradição européia, como as orquestrações, os instrumentos (gaita escocesa, acordeom, órgão, etc.). Outro aspecto foi o uso de concepções (escalas exóticas e destemperadas) e instrumentos (cítara e tabla) de antigas colônias, como a Índia.

4.2. Os grandes festivais americanos da década de 60

4.2.1. O festival de Monterey Pop

Apesar de toda a projeção de *Woodstock*, o primeiro festival que movimentou de maneira abrangente músicos e artistas em torno de uma idéia original foi realizado na cidade de Monterey, na Califórnia. O festival intitulado *Monterey International Pop Music Festival* teve duração entre os dias 16 e 19 de julho de 1967. Organizado por produtores musicais e uma comissão de artistas que incluíam John Phillips, do *The Mamas & the Papas* e Paul McCartney, dos *Beatles*, entre outros, contou com a participação de grupos e músicos de várias tendências. A originalidade estava no fato de os músicos se apresentarem sem o pagamento de cachês (salvo algumas exceções, como o caso do músico indiano Ravi Shankar), sendo o dinheiro arrecadado destinado a instituições de caridade. A grande concentração de hippies na platéia, aliada à postura experimentalista adotada pela maioria dos artistas participantes, fez do festival o primeiro grande evento do chamado “Verão do Amor”.

Enquanto a maioria dos sábios via um ajuntamento de pirralhos crescidos e perturbados pela droga que não queriam trabalhar nem tomar banho, outros estavam impressionados com sua noção de paz e comunhão, e suspeitavam que eles poderiam representar um novo estágio da humanidade. (...), alguns analistas achavam que os hippies representavam um futuro humano em que os avanços tecnológicos eliminariam a miséria humana e a necessidade de fazer trabalhos chatos. (SIRIUS, 2007, p. 294).

A associação entre os *hippies*, as drogas, a prática do amor livre e a música pôde ser vista entre os expectadores nos três dias do festival.

Um novo e importante elemento começou a se infiltrar na vida dos jovens norte-americanos: as drogas. Dois slogans se tornaram parte do vocabulário da juventude: “Paz e amor” e “Se ligue, cara, para depois se desligar”, lema de Timothy Leary, o guru do LSD, ou ácido lisérgico. O cheiro agridoce da maconha percorria o ar. A palavra ácido – gíria para LSD – tornou-se um novo termo no vocabulário dos jovens. Três anos mais tarde, Jimi Hendrix diria: “Eles o chamaram de ‘verão do amor’. Verão do ácido’ seria o mais apropriado! (LAWRENCE, 2007, p. 89).

Figura 50: Público no festival de Monterey



No plano musical, muitas das apresentações mostraram para um grande público os reflexos de uma nova música proposta em álbuns anteriores ao festival.

Há coisas além de baterias e guitarras que devemos tentar. Nos últimos anos, estamos à vontade, considerando que as pessoas se acostumaram a comprar nossos discos... Podemos fazer o que nos agrada sem nos conformar ao padrão pop. Não estamos envolvidos apenas com a música pop, mas com toda a música, e há muita coisa para conhecer. (George Harrison, 1967). (HEYLIN, 2007, p. 99).

Nos álbuns *Revolver*, dos Beatles (1966), *Pet Sounds*, dos Beach Boys (1966), *Freak Out!*, de Frank Zappa (1966), *Are You Experienced*, de Jimi Hendrix (1967) e, principalmente, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles (1967), foram desenvolvidos inúmeros procedimentos musicais e artísticos que mudaram sensivelmente a música popular da década. A concepção das capas, a utilização de efeitos e colagens, a elaboração das letras, a influência de outros estilos e propostas musicais (*Jazz*, *Folk*, clássico, vanguarda europeia, indiana, etc.) foi determinante para as transformações do período.

Em um nível pessoal, Freaking Out é um processo pelo qual um indivíduo se livra de padrões obsoletos e restritivos de pensamento, moda e etiqueta social de modo a expressar CRIATIVAMENTE seu relacionamento com o ambiente próximo e a estrutura social como um todo. (...) Em um nível coletivo, quando qualquer número de "Freaks" se reunir e se expressar criativamente por intermédio de música ou dança, (...) chama-se a isso geralmente de FREAK OUT, Os participantes, já emancipados de nossa escravidão social nacional, vestidos com seu traje mais inspirado, realizam, como grupo, qualquer potencial que tenham para *livre expressão*. Nós gostaríamos de encorajar qualquer um que OUÇA essa música a se juntar a nós, (...) Torne-se um membro das *Mutações Unidas* (...) FREAK OUT!. Frank Zappa, 1966. (SIRIUS, 2007, p. 283).

No festival, o contato entre os artistas, empresários e público, impulsionou a carreira de artistas e grupos de sucessiva relevância, como Janis Joplin, Otis Redding, Ravi Shankar e The Who.

Além disso, o festival marcou o retorno triunfal de Jimi Hendrix aos palcos americanos. Em sua apoteótica apresentação, ele literalmente “fez amor”, “colocou fogo” e depois destruiu sua guitarra, numa das cenas mais surpreendentes e emblemáticas de toda a história do instrumento.

Figura 51: Jimi Hendrix em Monterey



4.2.2. O festival de Woodstock

O Woodstock Music & Art Fair foi realizado entre os dias 15 e 18 de agosto na cidade rural de Bethel, no estado de Nova York.

Foram vendidos pouco mais de 180.000 ingressos. A presença anunciada de artistas e bandas, que figuravam entre os mais famosos e importantes do período, despertou o interesse de milhares de expectadores, principalmente jovens. O festival foi realizado em uma fazenda que não suportou o afluxo de aproximadamente 500.000 pessoas, a grande maioria sem ingressos que entrou na área destinada às apresentações pulando as cercas e transformando o evento em um espetáculo gratuito.

Apesar da falta de estrutura para suportar tanta gente e das projeções que poderiam indicar uma óbvia tragédia, o que se viu foi a convivência pacífica de três dias entre espectadores e artistas. O resultado transformou o evento em um importante símbolo do comportamento jovem do período.

Mas lá estavam eles em Bethel, Nova York, fazendo uma grande festa pacífica. Os roqueiros e cidadãos do estado de Nova York se tratavam com gentileza mútua. Até mesmo o exército dos Estados Unidos entrou com comida e suprimento de modo que as pessoas que rolavam nuas na lama doidas de ácido pudessem comer, beber e ter remédios. Por um breve momento uma boa vibração deu o tom. *Time*, *Newsweek*, o *New York Times* e outros grandes meios de comunicação de massa por todo o país ignoraram a massiva transgressão das leis contra as drogas para louvar o meio milhão de jovens que tinham permanecido felizes e em paz apesar da chuva e da comida insuficiente. (SIRIUS, 2007, p. 330).

Figura 52: Festival de Woodstock



As apresentações no festival mostraram muitas das várias tendências musicais da década de 1960.

No primeiro dia apresentaram-se no palco, tocando violões, alguns músicos representantes da *folk* americana. Arlo Guthrie, Ritchie Havens e Joan Baez. Ravi Shankar, como no festival de Monterey, tocou cítara indiana com o apoio de músicos indianos.

O segundo dia abrigou treze números musicais com destaque para as bandas Santana, Mountain, Grateful Dead, Creedence Clearwater Revival e Canned Heat, todas usando guitarras elétricas. Os destaques do dia foram as apresentações de Janis Joplin, Sly & the Family Stone, The Who e Jefferson Airplane.

O último dia e noite do festival foi o mais importante pelas apresentações de três guitarristas de destaque. Johnny Winter, Alvin Lee (do Ten Years After) e Jimi Hendrix que mostraram ao público, através de longos improvisos, possibilidades sonoras para o novo instrumento elétrico.

4.3 Jimi Hendrix entre Inglaterra e os Estados Unidos

4.3.1. Guitarristas americanos da década de 1960

Apesar da invasão, na década de 1960, de bandas e artistas ingleses nos Estados Unidos, muitos guitarristas americanos se destacaram no cenário artístico. Wes Montgomery (1923-1968) foi fundamental para o estabelecimento da guitarra no cenário do *Jazz* americano. Autodidata, começou a aprender o instrumento relativamente tarde, quando já tinha 19 anos de idade, ouvindo e tocando com os discos de Charlie Christian e Django Reinhardt. Sua carreira profissional efetiva teve início em 1948, quando trabalhou com Lionel Hampton.

Seu primeiro disco como solista, intitulado “The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery” e lançado em 1959, causou enorme impacto. Wes usou em seus solos e improvisos uma técnica peculiar, empregando oitavas paralelas⁵⁰ através do seu dedo polegar. Esse jeito de tocar guitarra foi posteriormente imitado por diversos guitarristas. Além disso, estabeleceu um tipo de *fraseado*⁵¹ ao *Blues* diferente daquele praticado pelos músicos de Chicago.

⁵⁰ O recurso desenvolvido por Wes Montgomery é conseguido tocando-se duas notas conjuntas que tenham, entre elas, um intervalo de uma oitava. O intervalo de uma oitava é obtido entre duas notas que possuam frequências determinadas. A primeira nota tem a metade da frequência da segunda nota. Em uma escala de dó maior, passando-se por todas as notas chegamos a nova nota dó “oitavada”.

⁵¹ O termo *fraseado* é determinado pelo emprego de certas notas e os acordes nos solos e improvisos.

Wes Montgomery, que faleceu em 1968, foi assim denominado pelo crítico Ralph Gleason de São Francisco: “Wes foi a melhor coisa que aconteceu com a guitarra desde Charlie Christian”. (BERENDT, JOACHIM ERNST. **O Jazz do rag ao rock**. Tradução Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.232).

Entre os guitarristas associados ao *Jazz*, destacaram-se George Benson (1943-), Pat Martino (1944-), Joe Pass (1929-1994) e Larry Coryell (1943-).

Frank Vincent Zappa (1940-1993), guitarrista, compositor, letrista, diretor de filme, ator, escritor, foi um dos personagens mais importantes e prolixos da história da cultura americana. Influenciado pela música de vanguarda européia (principalmente de Edgard Varèse) e pelo *Rock and roll*, criou uma música de difícil definição. Em seus álbuns, Zappa fez música sinfônica, *Jazz*, *Rock*, teatro musicado, experiências sonoras, música instrumental e cantada. Seu ritmo de trabalho alucinante rendeu mais de 100 discos, e muito material gravado que ainda permanece inédito.

Outra contribuição foi a de lançar vários músicos nas diversas formações de suas bandas. Jean-Luc Ponty, Steve Vai, Adrian Belew, Terry Bozzio, George Duke, Vinnie Colaiuta e Don Preston foram alguns dos músicos que trabalharam com Zappa.

Zappa, por ser uma personalidade musical muito sugestiva, além de importante compositor e formador de grupos, é, relativamente, pouco observado como guitarrista. Em seu instrumento, porém, ele é tão criativo, agressivo, irônico e profundamente musical como em suas composições. (BERENDT, 2007, p. 234).

Outros guitarristas americanos da década de 1960, ligados ao *Blues*, música *folk* e *rock* foram Johnny Winter (1944-), Duane Allman (1946-1971) do The Allman Brothers Band, Alvin Lee (1944-) do Ten Years After, Leslie West (1945-) do

Mountain, Stephen Arthur Stills (1945-) do Buffalo Springfield e do Crosby, Stills, Nash & Young, Roger McGuinn (1945-) do The Byrds e Ry Cooder (1947-).

Os músicos contribuíram para solidificar a guitarra dentro da estrutura instrumental básica que os grupos musicais adquiriram na década de 1960. Na organização das bandas, a música era fundamentalmente produzida pela bateria, baixo elétrico, e guitarra como instrumento solista. Nas apresentações ao vivo, o improvisado da guitarra ganhou um espaço considerável e os guitarristas tiveram que desenvolver a técnica necessária para este procedimento.

4.3.2. A formação do “Experience”

James Marshall Hendrix nasceu em 1942 na cidade de Seattle, Estados Unidos, em uma família modesta. Músico autodidata ganhou a sua primeira guitarra aos 15 anos. Por ser canhoto, teve que adaptar o instrumento, invertendo as cordas. Tocou em bandas locais até ser incorporado à Força Aérea americana como pára-quedista. Foi dispensado depois de um acidente e retomou a prática do instrumento. Em sua breve passagem pela banda de Little Richard, percebeu que um importante componente para suas *performances* seria desenvolver um jogo cênico. No início de sua carreira, Jimi começou a tocar a guitarra nas costas, com os dentes, com o pedestal do microfone ou aproveitando recursos sonoros como a microfonia e a alavanca de vibrato. Suas passagens pelas bandas de Sam Cooke, Wilson Pickett e Ike and Tina Turner ajudaram no seu desenvolvimento como guitarrista e *show-man*.

Já em Nova York, em 1966, Hendrix tocou em clubes do *Greenwich Village* com o pseudônimo de Jimmy James. Em uma de suas apresentações foi observado pela modelo inglesa Linda Keith. Linda conhecia muitos músicos

ingleses e convenceu os integrantes dos Rolling Stones, que estavam na América, a vê-lo atuando.

Ela recitava de maneira incansável sua ladainha de elogios a Hendrix para todos os músicos ingleses que conhecia: “Você tem que ver Jimmy, ele é *fabuloso*” (...) De repente, contudo, os próprios Stones apareceram no dia 2 de julho para assistir à apresentação de Jimmi na Ondine, uma popular discoteca na 59 East Street. Ficaram muito agitados ao som da guitarra de Jimmy e diante daquela personalidade cênica única. A partir daquela noite, o Rolling Stone Brian Jones tornou-se um importante fã de Jimmy, e nos meses seguintes tratou-o melhor do que a quase todos os demais à sua volta. A aprovação dos Stones confirmou a impressão que Linda Keith tinha em relação ao potencial de Hendrix para se tornar um astro. (LAWRENCE, 2007, p. 50).

Chas Chandler, baixista da banda inglesa *Animals*, depois de conhecer e igualmente se impressionar com o trabalho de Jimi, transformou-se algum tempo depois em empresário do artista.

O próximo passo foi levar Hendrix para uma série de apresentações em Londres. Na Inglaterra, Chas promoveu testes para a contratação dos músicos que iriam acompanhá-lo. Os escolhidos foram o guitarrista Noel Redding (1945-2003), que assumiu o contrabaixo na banda, e mais tarde o baterista John “Mitch” Mitchell (1947-2008).

Chas conseguiu que Hendrix participasse de uma apresentação do *Cream*, e impressionasse a platéia e os músicos presentes.

Desde a primeira vez que ele e Chas conversaram em Nova York, Jimi sonhava com um grande espetáculo em Londres. Agora ele se aproveitava da situação e da platéia de outra banda, de uma multidão que comprara ingressos para assistir a três músicos ingleses, e não a um desconhecido norte-americano. Hendrix, em sua Stratocaster branca, executou uma deslumbrante e extensa versão de “Killing Floor”,

do lendário *Bluesmen* Howlin' Wolf, enquanto um triunfante Chas se postava ao lado do palco junto com Clapton. “Eric foi ficando pálido, esmagado diante do talento de Jimi”, disse Chas. “Mal podia falar.” Para Clapton – reconhecido como o maior guitarrista da Inglaterra desde o seu trabalho anterior com os Yardbirds e os *Bluesbreakers* de John Mayall – ouvir Hendrix se derramar daquela forma, naquele momento, foi chocante e ameaçador. (LAWRENCE, 2007, p. 63).

O sucesso de Jimi entre os músicos, a audiência e a imprensa, foi imediato. No mesmo ano, ele, Noel e Mitch formaram a banda denominada *The Jimi Hendrix Experience*.

O grupo começou uma série de apresentações pelo interior da Inglaterra e por alguns países europeus. A fama de Hendrix aumentou e, de volta a Londres, um novo concerto contou com a presença de Eric Clapton, Beatles, Rolling Stones, Pete Townshend (do The Who) e Jimmy Page, entre outros.

A apresentação de 40 minutos foi num volume de arrebear os tímpanos. Não havia a menor dúvida de que *aquele* era um trio *poderoso*. O brilhante talento teatral de Jimi deixou a platéia arrasada. A seqüência incluía “Like a Rolling Stone”, “Eveybody Needs Somebody to Love” e “Johnny B. Goode”. Os guitarristas da platéia ficaram loucos com esta última música. Jimi Hendrix não seria a própria personificação da música de Chuck Berry? E depois foram tocadas “Wild Thing” e “Amazingly Cool”, lembraria John Lennon. Entretanto, foi aversão de Jimi para “Hey Joe” que transformou aquela tarde num verdadeiro congraçamento. Todos os músicos presentes *sabiam* que muito em breve aquele seria um enorme sucesso. Depois do show, Noel e Mitch não acreditaram quando viram que John Lennon era o primeiro astro a aparecer no camarim da banda. “Grandioso!”, exclamou ele. Paul McCartney vinha logo atrás: “James, você é uma maravilha!” Jimi sorria e escutava atento a cada palavra de elogio proferida por todos aqueles “rapazes” de Chas. (LAWRENCE, 2007, p. 73).

O ano de 1967 foi determinante para a consagração de Jimi Hendrix no cenário musical. Lançou, com a sua banda, o primeiro álbum *Are You Experienced*, que

chegou ao segundo posto das paradas inglesas conquistando a chamada *Swinging London*. Em março de 1967, o *Experience* fez uma série de concertos e apresentações em programas de rádio e televisão na França, Holanda, Bélgica, além da primeira turnê oficial pelo Reino Unido.

4.3.3. Jimi Hendrix nos grandes festivais.

No mesmo ano de 1967, por insistência do *Beatle* Paul McCartney, Jimi e sua banda foram incluídos para participar do festival de Monterey Pop. Esta foi a primeira apresentação deles de grande impacto para a platéia e o meio musical americano. Ele retornou à sua terra natal já como músico famoso na Europa.

Os produtores de um inovador festival de música na Califórnia cortejavam tanto os Beatles quanto os Rolling Stones para serem as principais atrações de um fim de semana musical nos dias 16, 17 e 18 de junho. As duas bandas declinaram o convite. Entretanto, Paul McCartney telefonou para sugerir que o *Experience* fizesse parte da programação, e Mick Jagger também insistiu para que convidassem Jimi para Monterey. “Os rapazes” acharam que a época e o lugar seriam perfeitos para que Jimi retornasse aos Estados Unidos e provocasse uma verdadeira comoção. (LAWRENCE, 2007, p. 84).

A apresentação foi no último dia do festival. Além da música, Jimi já tinha incorporado aos seus shows uma série de procedimentos performáticos que incluíam quebrar a sua guitarra na última música. A banda *The Who* também tinha ficado famosa na Inglaterra por destruir todos os instrumentos, incluindo a bateria, em suas apresentações. Tanto o *Experience* como o *The Who* tocariam na mesma noite, e a competição para decidir qual das duas bandas mostraria essa inusitada *performance* foi decidida na sorte. Jimi e Pete Townshend, guitarrista do *The Who*, se encontraram no camarim do festival e acordaram, fazendo uso de uma moeda, que o *The Who* tocaria primeiro.

Como de costume, na última música do *set*, Pete e Keith Moon (baterista do *The Who*) destruíram os seus equipamentos. A guitarra, o amplificador e todas as peças da bateria não foram poupadas. Jimi teve que ir além, quando apresentou a última música de seu concerto, chamada *Wild Thing*.

Então, quase desde o começo do tema, Jimi e a guitarra fundem-se em um só organismo que aos poucos parece ir deixando de acompanhar a melodia executada pelos outros instrumentos, um organismo eletrônico que vai alternado entre duas metamorfoses, Jimi e um longo membro ou Jimi e uma fêmea vibrante. (...) De qualquer modo, era de fato de êxtase que se tratava. De súbito, um esguicho sobre o instrumento de qualquer líquido inflamável, seguido de uma chama, um enorme clarão e a guitarra pega fogo. Sem a largar, fustiga-a violentamente contra o chão, contra os amplificadores, roncando um caos de deformações sonoras, faíscas e uma força demoníaca que nos traz à memória o violento Hefestos, o deus grego patrono dos metalúrgicos. Por fim, a guitarra tomba, não inerte, mas estrebuchando os restos da energia ainda contida, espasmos eletrônicos de um orgasmo sobrehumano. A multidão exulta, o vozear é de júbilo e, simultaneamente, está petrificada, pasmada, perante aquele prodígio que a fizera alucinar além de qualquer expectativa. Jimi, exausto, retira-se precipitadamente. Mais tarde, sobre essa execução de *Wild Thing*, dirá apenas, *Incendiei a minha guitarra em Monterey porque ela já tinha dado tudo o que tinha para dar*. Era agora ele o detentor absoluto da consciência cósmica. (FREIRE, 1991, p. 33).

Depois de sua apresentação em Monterey, o *Experience* alcançou o *status* de super grupo. No retorno à Inglaterra a grupo gravou o segundo álbum chamado *Axis: Bold as Love*. O disco continha a música *Little Wing*, posteriormente regravada por vários guitarristas como Eric Clapton e Steve Ray Vaughan (1954-1990).

Jimi Hendrix foi considerado pelo jornal *Melody Maker* como o melhor músico pop do mundo em 1967. O sucesso, a fama e principalmente o contato com empresários e aproveitadores, entretanto, trouxeram muitos problemas para Jimi. Ed Chalpin, um produtor americano, tinha assinado com Jimi, em 1965, um contrato para a gravação de algumas músicas. Percebendo o posterior sucesso do artista, Chalpin lançou as gravações antigas em 1967. As pressões causadas por problemas judiciais fizeram Hendrix gravar, ainda em 1967, algumas músicas que foram lançadas sem o seu consentimento.

Meses depois, ele experimentaria novas dores e traições quando Chalpin e a Capitol Records surgiram com o segundo LP de Hendrix, *Flashing*, composto em sua maioria por canções *soul* gravadas apressadamente em 1967, em sessões dirigidas por Chalpin. Jimi concordara em participar daquelas gravações como um favor, diante de insistentes apelos de Curtis Knight e numa tentativa de “acalmar o ânimo” de Chalpin. Até hoje circula uma fita pirata com uma conversa em que Jimi diz: “Eu toco, mas você não vai poder usar meu nome se lançar isso.” E Chalpin lhe garante: “Eu sei, eu sei. Não vou fazer isso. Não se preocupe.” (LAWRENCE, 2007, p. 97).

Chalpin foi um, apenas um, dos vários personagens que roubaram Hendrix em sua curta carreira. Pouco interessado com os problemas jurídicos, Jimi intensificava seu empenho em conhecer as novas possibilidades sonoras que passava a desfrutar nos estúdios e nas *jam sessions* de Londres.

“Lembro de certa noite ir para uma *jam session* no Speakeasy sentindo tanta frustração que a única coisa que eu queria era tocar até meus dedos sangrarem, fazer qualquer coisa que acabasse com todo aquele blábláblá jurídico.(...) Todas aquelas malditas ameaças de processos judiciais nada têm a ver com música. *Nada!* É tudo ganância.” (LAWRENCE, 2007, p. 96).

O uso de drogas também era intenso em seu convívio social, e no futuro lhe causaria problemas.

Seu amigo Eric Clapton comentou a respeito do uso de drogas no meio musical e do efeito que causavam:

Às vezes eu de fato tocava sob o efeito de ácido. Na real não sei como conseguia, porque não sabia se minhas mãos estavam funcionando, que guitarra era aquela que eu estava tocando, nem mesmo de que era feita. Em uma viagem meti na cabeça que podia transformar a platéia em anjos ou demônios conforme a nota que tocasse. (CLAPTON, 2007, p. 110).

Em 1968, o *Experience* lançou o último álbum do grupo, dissolvido logo em seguida. Era um disco duplo intitulado *Electric Ladyland*. O disco foi definitivo para consolidar a carreira de Hendrix como compositor, guitarrista, cantor e, principalmente, inovador. Dentro do estúdio, Jimi sentiu-se à vontade para realizar experiências interessantes e usar de maneira surpreendente a sua guitarra e os modernos recursos eletrônicos disponíveis na época.

Nos discos foram gravadas, entre outras, as músicas *Voodoo Child*, *Gypsy Eyes*, *Crosstown Traffic* e sua versão para o tema de Bob Dylan *All Along The Watchtower*.

Figura 53: Capa do disco Electric Ladyland



Na condição de astro internacional, Hendrix foi convidado para encerrar o festival de Woodstock em 1969. Jimi apresentou-se sóbrio, compenetrado e diferente de suas antigas exhibições repletas de malabarismos. Sua nova banda, batizada por ele de *Gypsy Suns and Rainbows*, comportava dois percussionistas, um guitarrista rítmico, além de Billy Cox (baixo elétrico) e Mitch Mitchell (que tinha voltado a trabalhar com Hendrix).

Jimi se concentrou na música e foi visto por poucos espectadores, se comparado com a platéia dos outros dias de concerto. O grande triunfo de sua exibição foi a versão para o “Hino Nacional Americano” chamado *The Star-Spangled Banner*. No tema instrumental, Hendrix imitou, com a sua guitarra, bombas, sirenes, gritos, lamentos e tiros de canhão.

Com sua nova banda *Band of Gypsies*, Jimi compareceu a programas de televisão e rádio entre 1969 e 1970. Sua ligação com as drogas, entretanto, aumentou,

assim como a sua insatisfação causada pela necessidade de tocar sempre seus velhos sucessos.

Em 1970, Hendrix se apresentou no tumultuado festival da Ilha de Wight. Durante o festival muitos artistas enfrentaram problemas com a platéia. As hostilidades levaram a cantora canadense Joni Mitchell (1943-) a parar a sua apresentação e discutir com os expectadores.

Jimi, ao lado de Billy Cox e Mitch Mitchell, tocou seu repertório que incluía a música *Machine Gun*. Enquanto executava o número foi observado por Miles Davis. Depois os dois combinaram sessões de gravação, mas Hendrix faleceu antes da realização desse interessante contato.

Jimi Hendrix morreu em 18 de setembro de 1970, asfixiado no próprio vômito, em circunstâncias pouco esclarecidas pelo inquérito instaurado posteriormente.

Eric Clapton descreveu o impacto da morte de Hendrix em sua vida:

Foi o início de um período de declínio em minha vida, desencadeado, penso eu, por diversos eventos. O primeiro deles foi a morte de Jimi Hendrix, em 18 de dezembro de 1970. Ao longo dos anos, Jimi e eu nos tornamos bons amigos e, sempre que a ocasião permitia, passávamos o tempo em Londres, Mas especialmente em Nova York, onde tocamos juntos em clubes um bocado de vezes. O que eu achava interessante nele era a atitude intensamente autocrítica em relação à música. Ele tinha um talento enorme e uma técnica fantástica, como a de alguém que passasse o dia inteiro tocando e praticando; contudo, não parecia ciente disso. Também vi o playboy que havia nele. Adorava passar a noite circulando, doidão ou bêbado, e, quando pegava a guitarra, era algo muito casual, como se ele não levasse muito a sério. (CLAPTON, 2007, p. 153).

4.3.4. A transformação do instrumento nas mãos de Jimi Hendrix

Jimi Hendrix praticamente reinventou a guitarra elétrica. Através dele, o instrumento adquiriu novas possibilidades e significados. A transformação do instrumento em suas mãos foi notória. Até à sua aparição no meio musical, ninguém imaginava que a guitarra pudesse produzir os sons que ele mostrou. Além de conhecer a música americana tradicional, caracterizada pelo *Blues*, *Jazz* e *Rock and Roll*, Jimi interessou-se pela eletrônica. A ligação que ele fez de sua música com imagens e conceitos abstratos também lhe rendeu uma percepção diferente em relação ao material sonoro disponível.

Quando penso no “verdadeiro Jimi”, são momentos assim que me vêm a lembrança, ele tocava por dois ou três minutos e depois fazia uma pausa para comentar:

-Olhe, já lhe falei que tudo se relaciona com os sons. Mas não se esqueça: quando a gente compõe uma música, melodia ou letra, isso também tem a ver com as cores. Pensar na tonalidade específica de um açor costuma me trazer imagens coloridas à cabeça, e quero que elas estejam na canção. Por exemplo: o laranja é uma cor muito instável, ainda não decidi se vai ser vermelho ou amarelo...

Ele me disse que quando estava trabalhando numa composição, muitas vezes se lembrava de momentos da vida que desejava esquecer.

-Se ponho esses sentimentos na letra ou na melodia, às vezes me sinto de certa forma purificado. As palavras podem ser...—ele fez uma pausa e, com os olhos semicerrados em sinal de concentração, começou a procurar a idéia precisa.

Com tranquilidade, propus:

--Como vulcões de emoção.

--É, é, é!

Jimi parecia impressionado com a frase que o *Blues* que acabara de tocar produziu em mim.

--As palavras podem ser adoráveis, frágeis, feias ou prodigiosas

--falei

--Com certeza – concordou.

(LAWRENCE, 2007, p. 132).

Jimi Hendrix preocupava-se com todos os aspectos de suas apresentações, de maneira intensa e dedicada. Além da música e dos equipamentos, a presença física, as roupas e o jogo cênico também causavam impacto.

Figura 54: Hendrix em Woodstock

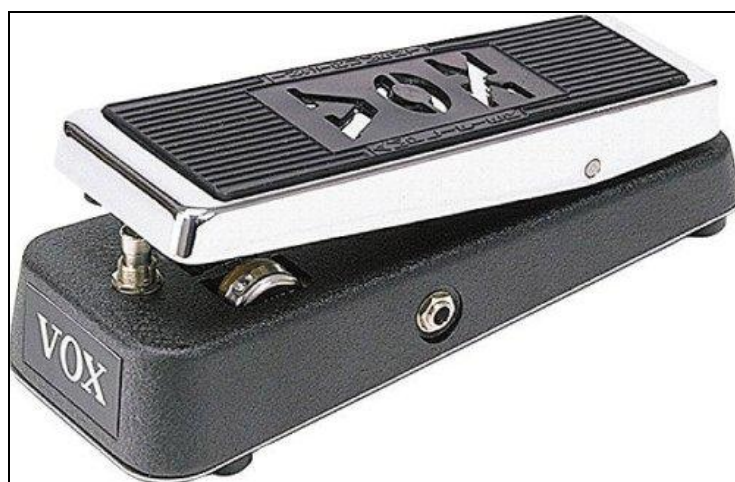


Em termos estritamente musicais, Hendrix incorporou ao instrumento “truques” que passaram a fazer parte do repertório da guitarra. Por ser canhoto, ele tinha acesso à alavanca de trêmulo de uma forma diferente. Desde as suas primeiras apresentações, conseguia alterar a frequência das notas enquanto as tocava. Essa técnica também era usada para modular os *feedbacks*.

O som distorcido da guitarra era feito pela saturação das válvulas, apesar de muitos guitarristas de *Blues* utilizarem esse recurso anteriormente, foram Jimi e Clapton os que dimensionaram esse efeito para grandes ambientes.

Outro efeito principalmente difundido por Hendrix e Clapton foi o uso de pedais. Os dispositivos, ligados entre a guitarra e o amplificador, alteravam o som do instrumento. O principal desses pedais era o *Wah-Wah*, que foi lançado pela empresa *Vox* em 1967 e usado pela primeira vez em uma gravação por Eric Clapton (na música *Tales of Brave Ulisses*). Nesse pedal, acionado por um dispositivo colocado nos pés do músico, um potenciômetro alterava a emissão de determinadas frequências, provocando um efeito semelhante ao vocábulo “ua-ua”.

Figura 55: Um pedal Wah-Wah da Vox



Jimi, assim como os Beatles e outros músicos, gravou sons com o efeito *Reverse*. As fitas magnéticas eram tocadas “ao contrário” criando um efeito inovador. Na música *Are you Experienced?*, do disco homônimo de Hendrix, o som da bateria de Mitch foi obtido desta forma.

Nos estúdios, outro efeito utilizado foi o *Pan*. A guitarra podia “ir” de um canal para o outro criando um efeito estereofônico. Esse recurso pode ser percebido de maneira clara ouvindo seus discos com o auxílio de fones de ouvido.

Jimi possuía dedos enormes, e conseguia tocar notas usando o polegar e aumentando a capacidade de executar acordes com grande distância entre as notas. Esse também não era um recurso novo, mas ele desenvolveu um modo de tocar com o polegar, de difícil reprodução.

A atitude que assumia durante uma apresentação, diante de possíveis problemas, também demonstrava a sua criatividade. Muitas vezes, quando um amplificador quebrava, Jimi aproveitava a som derivado da avaria de seu equipamento para fazer música.

Jimi desenvolveu ainda uma série de truques e sons que permanecem obscuros. Mesmo para especialistas em eletrônica e guitarristas muitos de seus efeitos são inexplicáveis. A razão é que, além de sua incontestável habilidade, muitos fabricantes e inventores construíram efeitos exclusivos indisponíveis no mercado.

A maioria desses recursos e truques foi usada na música *Voodoo Child (Slight Return)* do disco *Electric Ladyland*.

Jimi Hendrix foi um verdadeiro mago da guitarra. A versatilidade e o brilho de suas idéias transformaram não apenas conceitos de execução instrumental, mas toda a consciência auditiva de seus jovens contemporâneos. Entre os instrumentistas, foi o grande gênio da era do *rock* da década de 60. Talvez pudesse dizer que Hendrix não tocava guitarra, propriamente, mas que seu instrumento era a eletrônica; ele é que era a verdadeira fonte de suas idéias, o seu mundo musical. Por essa razão o seu *sound* influenciou músicos de todos os instrumentos. O novo e eletrizante som agressivo que encontramos até mesmo no “meditativo” John McLaughlin vem de Hendrix. Não apenas guitarristas, como dissemos, mas também pianistas do *Jazz* atual como Herbie Hancock, George Duke, Jan Hamer e muitos outros, deixam claros, em seus toques, a

influência de Jimi Hendrix. O mesmo acontece com instrumentistas de sopro que, depois dele, ampliaram consideravelmente os recursos que lhes permitem os novos aparelhos agregados de amplificação e transformação sonora. (BERENDT, 2007, p. 235).

Através de Jimi Hendrix, principalmente, pode ser percebido o real significado da palavra instrumento. A guitarra foi utilizada por ele para propagar idéias, música, arte, ou apenas para se divertir.

“Já alguma vez estiveste
Já alguma vez estiveste na terra da dama elétrica?
O tapete mágico espera por ti
Por isso não te atrases

Quero mostrar-te diferentes emoções
Quero conduzir-te através de sons e movimentos
A mulher elétrica espera por nós
Está na hora de partir

Podes pôr de lado todas as tuas frustrações
Enquanto voamos sobre o mar do amor
Olha, lá em cima vejo o mar do amor
Depressa entenderás

Faz amor, faz amor, faz amor
O bem e o mal estão lado a lado
Enquanto o amor elétrico penetra o céu
Quero mostrar a ti”.

Tradução livre da letra da música *Have You Ever Been (To Electric Ladyland)* de Jimi Hendrix.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história da guitarra, transformada em objeto do trabalho desenvolvido, mostrou-se vasta e interessante.

Considerando os obstáculos que poderiam surgir pela extensão do tema, foram privilegiados assuntos que dizem respeito à transformação do instrumento no sentido de sua eletrificação.

Verdadeiro ícone, a guitarra construiu sua imagem colada aos seus protagonistas. Muitos músicos a utilizaram como ferramenta para manifestar as próprias aspirações, ambições, pensamentos, ou da falta de tais princípios.

Em sua história, mostrou a capacidade de transformar-se como ponte entre o pensamento e a música, entre o desejo e a atitude, entre o fundamento e a expressão musical.

Apesar de sua sucessiva absorção e do contraditório caminho de toda a sua evolução, a guitarra elétrica inegavelmente representou, e ainda se mantém, um símbolo jovem de contestação.

O instrumento serviu aos mais variados estilos musicais. Se o *Rock and Roll* o absorveu de maneira decisiva e simbólica, a sua transformação empenhou várias décadas, através do trabalho de inúmeros músicos, construtores, engenheiros, fabricantes, empresários e estudiosos.

Seu desenvolvimento, que começou com o trabalho de artistas do Delta do Mississippi relacionados com o *Blues* rural, alcançou uma nova dimensão através da música de Jimi Hendrix.

A abrangente bibliografia disponível para o estudo da guitarra nos Estados Unidos e Inglaterra facilitou a elaboração de determinados capítulos, mas apontou para a existência de algumas dificuldades no prosseguimento do trabalho.

De fato, os problemas surgiram quando o foco foi direcionado para a chegada do instrumento no Brasil. As pesquisas realizadas a respeito demonstraram a quase inexistência de informações, e os escassos dados disponíveis frequentemente se revelaram confusos ou até contraditórios.

Por essa razão, o capítulo destinado à guitarra elétrica no Brasil permanece aberto para futuras indagações e pesquisas.

BIBLIOGRAFIA

ACHARD, KEN. *History and Development of the american guitar*. Bold Strummer, 1989. 200 p.

ALBIN, RICARDO CRAVO, *O Livro de Ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, Livro de Ouro. 368 p.

ANDRADE, MÁRIO de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia. Editora da Universidade de São Paulo, 1989, Coleção reconquista do Brasil. 2. série; v.162. 701 p.

BARROS, NELSON LINS de. Bossa Nova: nascimento, morte e recuperação, in: *Revista Civilização Brasileira*, número 17, Rio de Janeiro, 1968.

BENEDICTIS, SAVINO de. *Terminologia musical*. São Paulo: Editora Ricordi, quarta edição, 1970. 144 p.

BERENDT, JOACHIM ERNST. *O Jazz do rag ao rock*. Tradução Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 2007. 408 p.

BIVAR, ANTONIO. *O que é Punk*. São Paulo: Brasiliense, 1984. 3ª edição. Coleção Primeiros Passos, n. 76. 182 p.

BLACKETT, MATT. *Revista Guitar Player Brasil*. Maio de 2005.

CAMPOS, AUGUSTO de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968. 358 p.

CANDE, ROLAND de. *História universal da música*. Tradução de Eduardo Brandão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 629 p.

CAZES, HENRIQUE. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998. 232 p. (Coleção todos os Cantos).

CLAPTON, ERIC. *Eric Clapton: a autobiografia*. Tradução Lúcia Brito. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007. 400 p.

CURSO GLOBO DE VIOLÃO E GUITARRA. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1991, 320 p.

DINIZ, ANDRÉ. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. 276 p.

FREIRE, CARLOS. *Jimi Hendrix*. Coimbra: Fora do Texto, 1991. 143 p.

FRÓES, MARCELO. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Ed. 34, 2000. 288 p.

HEYLIN, CLINTON. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: um ano na vida dos Beatles e amigos*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007. 256 p.

HOBSBAWN, ERIC J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. 379 p.

INGRAM, ADRIAN. *A Concise History of the electric guitar*. Mel Bay Publications, Inc., 2001. 112 p.

KARNAL, LEANDRO. *A história dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2008. 288 p.

LAWRENCE, SHARON. *Jimi Hendrix: a dramática história de uma lenda do Rock*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 356 p.

LENNON, John. *Lembranças de Lennon: entrevista de Jann S. Wenner*. Tradução Márcio Grillo. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001. 160 p.

MALLAGOLI, MARCO ANTÔNIO. *Beatles/Documento*. Revista Somtrês. S.d.

MATOS, MARIA IZILDA SANTOS de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru, SP: EDUSC, 2007. 190 p.

MUGGIATI, ROBERTO. *Blues. Da lama à fama*. São Paulo: Ed. 34. 1995. 220 p.

MUGGIATI, ROBERTO. *O que é Jazz*. São Paulo: Brasiliense, 1999. Coleção Primeiros Passos. 116 p.

OLING, BERT; WALLISCH, HEINZ. *Enciclopédia dos instrumentos musicais*. Editora: Livros e Livros. 2004, 257 p.

PASSOS, CLARIBALTE. *Música popular brasileira*. Recife: Editora Universidade Federal de Pernambuco. 1968, 68 p.

PUTERMAN, PAULO. *Indústria cultural: a agonia de um conceito*. São Paulo: Perspectiva, 1994. 118 p.

REVISTA MANCHETE. Rio de Janeiro. Edição de 18 de setembro de 1982, ano 31.

REVISTA NATIONAL GEOGRAPHIC BRASIL, edição de maio de 2004.

RICHARD, JOHNS; DICK, BOAK. *Martin Guitars: a history*. s.d.

SIRIUS, R. U. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. 432 p.

TINHORÃO, J. R. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. 365 p.

VIANNA, HERMANO. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1995. 196 p.

WYMAN, BILL. *Odyssey - A Journey to music's heart and soul*. Richard Havers and Simon Jollands - Ripple Productions Ltd & Pearson Broadband, 2002.