
Guitarra-rock: uma sonoridade incômoda no cenário musical brasileiro (décadas de 1960 e 1970)

Electric guitar-rock: a disturb sound in the brazilian musical scene (1960s and 1970s)

Gerson Luís Trombetta*
Alexandre Saggiorato**

Resumo: O artigo discute a presença da guitarra no *rock* brasileiro durante as décadas de 1960 e 1970, destacando sua simbologia rebelde e transgressora. O contexto de ditadura militar e conflitos musicais forjaram um combate ideológico pela aquisição da hegemonia musical no Brasil. Buscando liderança cultural-ideológica, os artistas da chamada Música Popular Brasileira (MPB) buscavam fortalecer seu estilo sobre o *rock* que, através da Jovem Guarda e posteriormente do *rock* brasileiro dos anos 1970, ganhava espaço na cena musical do País. Além disso, o *rock* e a guitarra elétrica (a transformação física de uma sonoridade transgressora naquele momento) foram repreendidos no Brasil de forma direta por forças conservadoras, através de uma passeata contra o instrumento.

Abstract: This article discusses the presence of the guitar in the Brazilian rock during the 1960s and 1970s, highlighting its rebellious and transgressive symbolism. The context of a military dictatorship and musical conflicts forged an ideological struggle for the acquisition of musical hegemony in Brazil. Seeking cultural-ideological leadership, the artists of the so-called Brazilian Popular Music (MPB) sought to strengthen their style over rock music that, through Jovem Guarda and later Brazilian rock from the 1970s, gained space in the country's music scene. In addition, rock and the electric guitar (the physical transformation of a transgressive sonority at that time) were directly rebuked in the country by conservative forces through a march against the instrument.

* Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) com estágio pós-doutoral na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) e Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade de Passo Fundo (UPF). *E-mail:* gersonl@upf.br

** Doutor em História pela Universidade de Passo Fundo (UPF). Professor no curso de Graduação em Música da Universidade de Passo Fundo. *E-mail:* saggiorato@upf.br

1 “Abaixo a guitarra elétrica”: um peculiar antiamericanismo

O *rock* é um gênero em que o som da guitarra é elemento central. Durante as décadas de 1950, 1960 e 1970 no Brasil, o *rock* e, por decorrência, a guitarra, estavam associados à imaturidade, a uma música pouco sofisticada e a um sintoma de cópia das referências estrangeiras. Mesmo introduzindo a música brasileira em sua linguagem, durante as décadas de 1960 e 1970, o *rock* era visto como um sinal de rebeldia e desconexão à música brasileira “legítima”. A guitarra, por sua vez, exalava um caráter transgressor devido à sua sonoridade vigorosa, ao *design* peculiar e aos elementos performáticos que acompanhavam sua execução.

Nos Estados Unidos, desde sua origem ainda na década de 1930,¹ a guitarra foi observada como um instrumento para músicos arrojados. Dois anos antes da passeata brasileira, em 1967, a guitarra elétrica já havia gerado polêmica na primeira aparição de Bob Dylan com o instrumento. Dylan era considerado, até aquele momento, um emblemático compositor do gênero *folk*, que utilizava em suas composições apenas instrumentos acústicos, como o violão e a gaita de boca. Porém, em 1965, no *Newport Folk Festival* confundiu o cenário da música *folk* estadunidense ao subir ao palco com uma *Fender Stratocaster*. O compositor foi incompreendido por boa parte do público e chegou a ser vaiado.

Para Millard,

[...] deve haver algo sobre este instrumento que atinge os estrangeiros tanto quanto estadunidenses: sua disponibilidade pronta como item de consumo em uma sociedade afluyente, seu papel central como animador da cultura juvenil e seu alto grau de sofisticação tecnológica em um estado industrial avançado. É um daqueles bem de consumo fabricados por máquinas, como automóveis, que os estadunidenses usam para se definirem (2004, p. 1).

A guitarra parece ter “definido” tão bem os estadunidenses, a ponto de, no Brasil, o instrumento ser considerado uma afronta tanto na ótica

dos conservadores (pela rebeldia que representava) quanto de parte da esquerda resistente ao governo militar, por ver na guitarra um símbolo imperialista.

Justamente por ser um instrumento atrelado ao *rock*, os artistas brasileiros desse segmento tiveram inicialmente maior contato com a guitarra. O *rock* dos anos 1950 e a Jovem Guarda nos anos 1960 introduziram o instrumento no Brasil e o popularizaram. Porém, durante a ditadura militar, o instrumento se tornou transgressor aos olhos e ouvidos da sociedade. Para Millard,

os publicitários investiram no movimento da guitarra elétrica na década de 1960 como meio para evocar a emoção da juventude e seu poder intoxicante. Seu som amplificado ainda é percebido como a linguagem de transgressão e *hipness*. Assim, um básico *riff* de guitarra distorcido [...] dá uma sensação de poder, rebelião e excitação [...] e traz consigo uma sensação de *hipness* e contracultura (2004, p. 8-9).

A guitarra não agradava o controle imposto pelos militares e também o nacionalismo proveniente por parte da esquerda naquele momento. Para uns um instrumento rebelde e revolucionário, para outros, um símbolo do imperialismo estadunidense.

As divergências de opiniões sobre os instrumentos elétricos não faziam parte da discussão dos músicos de *rock*. Eles simplesmente utilizavam-se dos instrumentos como algo natural. Porém, o desconforto que parte da sociedade obtinha do envolvimento com a cultura estadunidense se refletia constantemente durante a ditadura militar brasileira. É importante frisar que essa conotação, que parte da sociedade brasileira obteve da guitarra elétrica com o imperialismo estadunidense, se deu devido ao apoio que o governo dos EUA apresentou na consolidação da ditadura militar brasileira, a partir do golpe de 1964, intitulada de *Operação Brother Sam*. De acordo com Fico (2014, p.75), “a *Operação Brother Sam* foi o codinome adotado pelo governo estadunidense para a parte militar e final de um plano mais amplo que abrangia outras iniciativas que visavam, inicialmente, a desestabilização do governo Goulart”.

Os interesses dos *Yankees* eram evitar uma possível tentativa de Goulart de instalar uma república sindicalista no Brasil que, na ótica

estadunidense, Goulart acabaria perdendo o controle para os comunistas. Segundo o “plano de contingência”,

o governo norte-americano deveria apoiar a formação de um governo alternativo ao de Goulart como forma aparentemente constitucional de afastá-lo do poder com o apoio dos golpistas. [...] Além disso, o plano previa apoio militar caso houvesse algum confronto e o desembarque de tropas se ficasse evidente a intervenção de Cuba ou da URSS. Os Estados Unidos – dizia o plano – deveriam providenciar apoio secreto ou mesmo aberto (aos golpistas), particularmente suporte logístico (derivado de petróleo, comida, armas e munição), mas intervir com forças somente se houvesse clara evidência de intervenção soviética ou cubana do outro lado. Naturalmente, seria o próprio governo norte-americano que decidiria se Cuba ou a URSS estariam apoiando Goulart. Essa é a base da *Operação Brother Sam* (FICO, 2014, p. 77-78).

Dentro do cenário musical do período militar no Brasil, agentes travavam entre si uma luta para estabelecer o valor simbólico da percepção artística, e a guitarra era, literalmente, um instrumento para isso. Sendo assim, os artistas relacionados às movimentações ligadas à União Nacional dos Estudantes (UNE) e ao Centro Popular de Cultura (CPC),² como Carlos Lyra, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Sérgio Ricardo, entre outros, eram chamados de artistas engajados. Esses artistas eram, na verdade, engajados justamente com o processo de conscientização das massas, fazendo de sua música um instrumento revolucionário contra a ditadura militar e, consecutivamente, contra o plano *Yankee* e tudo que simbolizava os Estados Unidos naquele momento.

Para Stephanou, tais artistas

acreditavam que a “consciência do povo”, que era “despolitizado”, precisava ser despertada por uma “vanguarda” de intelectuais, ou seja, o povo deveria ser objeto de pedagogia revolucionária. Avessos a inovações formais, a defesa dos oprimidos e a crítica das elites. Vivia-se um momento crítico, por isso a necessidade de mobilização e a ideia de colaboração mútua entre cultura e política (2001, p. 153).

Esses artistas valorizavam a suposta música genuinamente brasileira. Portanto, por se tratar de um objeto estadunidense, a guitarra elétrica

naquele momento – mesmo com fabricantes no Brasil e sendo comercializada no país há alguns anos – não era considerada algo pertencente ao rol dos legítimos instrumentos brasileiros. Na visão dos artistas engajados, a guitarra elétrica era algo transgressor e não deveria ser executada, comercializada ou apreciada em terras tupiniquins.

Ao longo da década de 1960, os conflitos políticos e ideológicos se intensificavam, e os artistas que buscavam seu espaço no cenário artístico sabiam que a eliminação de determinadas expressões culturais e o favorecimento de outras fazia parte do jogo de poder. Os artistas engajados acreditavam que a guitarra e o *rock* não deveriam fazer parte de uma coletividade nacional, já que, além de reportar simbolicamente ao imperialismo americano, possuía uma sonoridade “invasiva” pelo volume que normalmente era executado em apresentações de *rock* e, também, pelo som “estridente” produzido pelas cordas de aço em contraponto com a “suavidade” das cordas de *nylon* do violão utilizado no samba e na Bossa Nova. Outro fator que contribuía para a visão negativa da guitarra era a popularidade dos artistas da Jovem Guarda, considerados de postura “adolescente e despolitizada”.

A Jovem Guarda surge no cenário brasileiro como uma mania nacional. Liderada por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, a Jovem Guarda ajudou a difundir um comportamento que seria adotado por uma parcela considerável dos jovens brasileiros. O que batizou toda essa efervescência foi um programa exibido na *TV Record*. O programa intitulado *Jovem Guarda*, que era apresentado por Roberto, Erasmo e Wanderléa, possuía uma grande audiência e acabou impulsionando a criação de uma verdadeira indústria em torno de si. Assim nascia o Iêiêiê Tupiniquim,³ e logo já existia uma *grife* que distribuía vários produtos, desde calças, jaquetas, botas e até bonecos dos artistas.

A Jovem Guarda foi a materialização de tudo aquilo com que os pioneiros do rock brasileiro sonhavam. A música pop movida a guitarras provocando nas ruas cariocas, paulistas, gaúchas e pernambucanas a mesma revolução romântica que os adolescentes de Londres ou da Califórnia experimentavam. De repente, não havia mais “adultos em preparação” ou “crianças crescidas”. Havia jovens. E agora eles davam as cartas (ROSA, 2004, p. 41).

É importante relatar que por não se apropriarem das ideias dos CPCs, os artistas da Jovem Guarda eram considerados alienados pela resistência ao regime militar. Entretanto, na cidade de São Paulo, em 17 de julho de 1967, artistas ligados à MPB promoveram a *Passeata contra a guitarra elétrica*, que partiu do *Largo de São Francisco* para o antigo *Teatro Paramount*, o “Santuário da Bossa”. De acordo com Guimarães (2014, p.147),

a situação estava polarizada em dois grupos: o *Fino da Bossa* e o *Jovem Guarda*, programas da *TV Record*. No primeiro, nomes presentes nesta passeata contra a guitarra eram frequentes, como Elis Regina, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, Edu Lobo e outros. No segundo, as figuras mais emblemáticas eram Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa que, embora tocassem músicas bem comerciais, adotaram a guitarra e mesmo a postura *rock* sem grandes conflitos (2014, p. 147).

A passeata também foi uma estratégia da *TV Record* para promover o programa *O Fino da Bossa*. O programa liderado por Elis Regina vinha perdendo audiência para o programa *Jovem Guarda*. Todavia, a ameaça sofrida pelos artistas da MPB por artistas de *rock*, não ficava apenas pela perda de audiência. Quanto a isso, Nelson Motta (2010) relata que

havia uma rivalidade muito estimulada pela *TV Record* também, que tinha um monopólio dos musicais da época. Televisão não tinha novela, o forte da televisão era o musical e a *Record* tinha sob contrato 90% da música brasileira. Todo dia tinha um programa musical e a *Record* tinha interesse que os programas de televisão fossem para os jornais, para as rádios, para a vida das pessoas, então era engraçado porque na época se dizia que a MPB era a música brasileira e a *Jovem Guarda* era a música jovem. E a gente pensava: Meu Deus do céu, por que não pode haver uma música jovem e brasileira ao mesmo tempo? Uma pergunta óbvia, mas que era pertinente nesse tempo a ponto das pessoas organizarem uma passeata em plena ditadura militar, com tanta coisa para protestar! Organizar uma passeata com 300, 400 pessoas, com faixa, cartaz e as pessoas gritando: “Abaixo à guitarra! Abaixo à guitarra!” A guitarra elétrica como símbolo do imperialismo *Yankee*, aqueles clichês do velho comunismo que estavam muito ativos na época (UMA NOITE EM 67, 2010).

Como dito, o grupo de artistas contra a guitarra também estava inserido no mercado da indústria cultural, e obviamente disputavam a audiência da emissora de TV, porém, eles reivindicavam para si uma ideia de música popular brasileira identificada como pura e autêntica, contrastando com tudo o que consideravam estrangeiro. Guimarães sustenta que

[...] essa visão está presente no discurso desses grupos que elegeram a introdução da guitarra elétrica no panorama artístico nacional como sinal do imperialismo *Yankee*, signo este que se torna, deste ponto de vista, símbolo da sociedade de mercado que mina a ideologia e favorece a manipulação da opinião pública, tornando-a expressão acabada de uma massa atomizada (2014, p. 159).

Sérgio Cabral, jurado dos festivais onde havia esse embate entre Jovem Guarda e MPB, relata seu ponto de vista quando esteve na passeata:

[...] Eu fiquei ao lado da passeata, né? Que hoje eu vejo até como uma coisa ridícula. Claro, pouco depois eu vi, eu me tornei produtor de disco e vi, enfim, uma bobagem ficar contra a guitarra elétrica! É uma coisa idiota, né?! Uma bobagem. Mas, a gente, [para] nós nacionalistas, nós da esquerda, a música não podia ser invadida pelo que vinha de fora e a guitarra elétrica era um símbolo desta invasão (UMA NOITE EM 67, 2010).

Se sentindo atacada, a Jovem Guarda reagiu contra a MPB esquerdista, através de um documento intitulado *Manifesto do iê-iê-iê contra a Onda de Inveja* (NAPOLITANO, 2001). O manifesto assinalava o assédio imposto aos artistas dessa corrente e defendia o uso do instrumento no Brasil, pois a guitarra elétrica já vinha sendo utilizada no país antes mesmo do golpe militar. Mas, a tentativa de representar a guitarra como símbolo da opressão da cultura estadunidense sobre a cultura brasileira, demonstrou a preocupação que a sonoridade do *rock* desempenhou naquele momento no País.

No depoimento do jornalista Chico de Assis (UMA NOITE EM 67, 2010), é visível a inquietação com a “contaminação” estadunidense na música brasileira e com a sonoridade que o *rock* expressava:

Eu participei de uma passeata contra a guitarra elétrica ao lado de Gilberto Gil. Gil aqui e eu aqui: “Fora as guitarras! Fora as guitarras!” A gente não queria a guitarra elétrica. Eu sabia bem porque eu não queria. Eu sabia que o som da guitarra elétrica, [que] atrás dele tinha um monte de lixo de rock americano pronto para desembarcar no Brasil. Não era um Zappa não, nem Zeppelin, era outra coisa (UMA NOITE EM 67, 2010).

2 Guitarra-*rock* como timbre da contracultura musical

Através de uma sonoridade influenciada pela música estadunidense e inglesa, os músicos de *rock* no Brasil mudaram as bases fundamentais da música e acabaram se aproximando da contracultura emergente (década de 1960), através das influências de artistas como Bob Dylan, Beatles, Jimi Hendrix e Pink Floyd. A sonoridade da guitarra, nas músicas produzidas por esses e diversos outros artistas, teve extrema importância e moldou a linguagem musical adotada pelos músicos de *rock*. Além disso, o modo de vida da juventude, guiado pela filosofia contracultural, também contribuiu para a formação do *rock* brasileiro nesse período. A linguagem musical adotada pelos artistas que optaram pela sonoridade da guitarra-*rock* no Brasil correspondeu a um processo de significação e classificação de elementos musicais e extramusicais, visto que os ideais de paz, amor, liberdade, sexo, drogas e *rock and roll* eram disseminados constantemente pelos jovens estadunidenses e do mesmo modo pelos jovens brasileiros.

Kramer relata que a contracultura, nesse período, nos Estados Unidos,

era um “estilo de vida” marcado, mercantilizado que substituiu a moda pela parte essencial, por uma expressão cultural sem expressão de resistência política radical. Mas reduzir a contracultura para uma definição unitária de qualquer tipo é problemática [...] O termo contracultura provoca falsamente o que nunca deveria ser interpretado como um movimento social. Foi como uma coleta intrinsecamente instável de atitudes, tendências, posturas, gestos, estilos de vida, ideais, visões, prazeres hedonísticos, moralismos, negações e afirmações [...] A contracultura era híbrida e sincrética, sempre uma agregação incômoda de tendências e desenvolvimentos (2013, p. 10).

Tais atitudes, ideais e estilos de vida ajudam a formar o pensamento de enfrentamento e crítica que se propaga dentro desse tipo de fenômeno,

e que, por sua vez, se torna o pensamento fundamental das ideias do grupo contestador. Porém, visto de outro aspecto, é um pensamento minoritário e, conseqüentemente, desviante ao olhar da maioria, pois não fazem parte do pensamento principal e coexistem à margem do sistema hegemônico.

Roszak delinea a contracultura como aquele

[...] instinto saudável que se recusa, tanto num nível pessoal como político, a praticar tal estupro a sangue frio de nossas sensibilidades humanas, então torna-se claro por que o conflito entre jovens e os adultos em nosso tempo atinge profundidades tão particulares e dolorosas. Numa emergência histórica de proporções absolutamente sem precedentes, somos aquele estranho animal cultural cujo impulso biológico para a sobrevivência expressa-se através das gerações. São os jovens, que chegam com olhos capazes de enxergar o óbvio, que devem refazer a cultura letal de seus antecedentes, e que devem refazê-la numa pressa desesperada (1972, p. 59).

Contracultura seria “ruptura por definição, mas é também uma espécie de tradição. É a tradição de romper com a tradição” (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 13). Guardadas suas especificidades, de certa forma a contracultura, praticada nos Estados Unidos e na Europa, e a contracultura brasileira se assemelhavam devido a essa absorção em terras brasileiras pelos modelos socioculturais estadunidenses. No mesmo sentido, Dunn argumenta que,

enquanto a contracultura nos Estados Unidos explodiu no contexto das lutas pelos direitos civis, Guerra de Vietnã e descontentamento com a sociedade industrial moderna, as contraculturas latino-americanas surgiram em resposta à moral conservadora da Igreja Católica, à estrutura patriarcal da família, aos governos autoritários e, em alguns casos, ao impacto da insurgência revolucionária (2016, p. 9).

Buscando os mesmos significados no Brasil, o movimento intitulado Tropicália de Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros, surgido sob a influência das correntes artísticas da vanguarda e da cultura *pop* nacional e estrangeira, conseguiram entrar e sair de todas as estruturas e desestabilizaram o cenário cultural e político fixado no País, naquele

momento. A linguagem musical e a atitude comportamental contida no tropicalismo se tornaram o embrião para a formação de uma cena jovem contracultural no país, que atravessava um momento conturbado por conta, de um lado, da repressão e censura da ditadura militar e, do outro, do nacionalismo expresso pela esquerda engajada.

Rompendo alguns padrões de politização da canção, ou seja, quebrando os laços estreitos da música popular brasileira com a resistência política de cunho nacionalista, os artistas ligados ao Tropicalismo, liderados pelos baianos Gilberto Gil, Caetano Veloso e Tom Zé, além do maestro Rogério Duprat, Torquato Neto; “Os Mutantes” e também Gal Costa, gravavam composições com uma maneira discursiva diferente da adotada pelos diversos artistas da chamada Bossa Nova ou Bossa Nova engajada. Visto assim, o tropicalismo foi um movimento híbrido e contestador que combinava elementos da contracultura *hippie*-estadunidense com a cultura popular brasileira de diferentes épocas. O movimento tropicalista misturou guitarra elétrica, *rock and roll* e concretismo; manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas, que para aquele momento eram consideradas radicais.

Os tropicalistas utilizaram a guitarra elétrica tal qual os roqueiros estadunidenses e ingleses, porém, mesclada com ritmos brasileiros como o samba e o baião. Suas composições incorporaram a guitarra *rock* e, por conta disso, a partir de 1967, o movimento desviou-se dos caminhos adotados pela música popular brasileira mais tradicional. Apesar dos tropicalistas terem incorporado a guitarra, o episódio da passeata teria confundido a opinião de Gilberto Gil, que participou dele. Já Caetano Veloso não estava de acordo com a passeata e não tomou parte do ato. Caetano afirma:

Eu fui contra! Ficamos eu e a Nara [Leão] no hotel *Danúbio*, comentando como isso era uma coisa estranha, terrível e que não deveria estar acontecendo. Aí o negócio passou pela rua e a Nara ficou eu to deprimida! “Pra mim isso parece uma passeata fascista do partido integralista”. E era exatamente o que parecia, entendeu? Pra mim era uma decisão política botar uma guitarra elétrica na música, pra mim e pra Gil, fazer as canções com banda de rock, com guitarra elétrica, era uma atitude também política e diametralmente oposta a atitude da passeata contra as guitarras elétricas (UMA NOITE EM 67, 2010).

Mesmo estando na passeata, o tropicalista Gilberto Gil afirmou que estava lá pela amizade com Elis Regina e que não era de fato contra o instrumento (UMA NOITE EM 67, 2010). Isso pode ser notado no seu envolvimento com a banda “Os Mutantes” no ano de 1967. Além das apresentações ao vivo do grupo nos festivais televisionados para todo o País, com a utilização da guitarra elétrica, a banda assumiu uma atitude mais polêmica, a partir de 1968, através de seus fonogramas. Com o lançamento do seu primeiro álbum, Sérgio Dias introduziu a guitarra de forma contracultural com a utilização da distorção na faixa intitulada *A Minha Menina*. Sobre os aspectos sonoros da banda, o guitarrista de “Os Mutantes”, Sergio Dias (*Discoteca MTV*, 2007),⁴ deixa claro que o envolvimento político da banda era desprezioso, porém rebelde e anárquico, o que acabava “incomodando” os líderes, tanto de direita quanto de alguns segmentos de esquerda no Brasil

A gente não tinha o peso da política. Apesar de a gente ser político, éramos muito mais sarcásticos do que políticos. Os caras não conseguiam colocar o dedo onde a gente se encaixava. Por exemplo, a turminha da esquerda falava mal da gente porque achavam que a gente era de direita ou por que éramos americanizados. E os caras da direita diziam que a gente era da esquerda por que a gente estava com Gil e Caetano, mas a gente estava fazendo música, era isso que a gente fazia (*Discoteca MTV*, 2007).

A frase de Sergio “a gente estava fazendo música”, denota algo importante para o presente artigo, pois, mesmo se sentindo longe dos debates políticos, alguns artistas confrontavam as duas lideranças políticas (militares e resistência) através da produção sonora. A sonoridade de diversas bandas originárias, no final da década de 1960 e início da década de 1970, como os próprios Os Mutantes, Secos & Molhados, O Terço, Casa das Máquinas, A Bolha, Novos Baianos, entre outras, abalaram o *status quo* estético da sociedade brasileira através da escolha de timbres, instrumentos, ritmos, performances e formas. Tais sons, aliados ao volume e à presença da guitarra, eram interpretados como “pesados” e “agressivos”.

Outro aspecto a considerar no processo de incorporação da guitarra elétrica, nas composições é a sua produção “caseira”, tanto dos instrumentos quanto dos efeitos. Devido às resistências já narradas acima e ao exacerbado preço de instrumentos importados, os músicos tinham

dificuldade na compra e, quando tinham acesso ao instrumento, adquiriam guitarras de marcas nacionais, consideradas inferiores em comparação com as marcas consagradas internacionalmente. Entre as marcas nacionais estavam *Giannini*, *REZVA*, *Snake*, *Del Vecchio*, *Phelpae Ao Rei dos Violões Limitada* (que anos depois se tornou a marca *Tonante*).

“Os Mutantes” contavam com a construção de instrumentos e efeitos produzidos por Cláudio César Dias Baptista, irmão de Sergio Dias e Arnaldo Baptista que, juntamente com Rita Lee, formavam o grupo inicialmente. Sobre o efeito de distorção usado na composição *Bat Macumba*, Cláudio relata para o *site dopropriobolso.com.br*:

O som de *Bat Macumba* é todo especial e único, por causa do pedal que inventei e o Sérgio usou na guitarra. Esse pedal era composto de um motor de máquina de costura ligado ao eixo de um potenciômetro, cuja trava eliminei, o qual, ao ser rodado pelo motor, produzia algo que os efeitos eletrônicos teriam de ser requintadíssimos para imitarem, porque reproduzia a inércia do motor ao subir e cair de rotação, bem como continha um capacitor, ligado ou desligado por uma chave, a qual punha ou tirava o ruído do próprio motor no áudio. Variando a rotação do motor por meio de um pedal, o Sérgio produzia inúmeros efeitos, desde simular o som de um automóvel com a guitarra “passando dentro”, até fazer a guitarra falar “enrolando a língua” na direção das voltas mais lentas do motor.

Cláudio sonorizava a banda nos ensaios, nas apresentações e gravações. Dessa forma, essa sonoridade única pode ser ouvida em diversas gravações da banda. Além desse efeito, outros experimentos tecnológicos foram incorporados por Cláudio na sonoridade de “Os Mutantes” ao longo da década de 1970. Um dos efeitos criados por ele é uma variação do pedal chamado *wah-wah*, uma espécie de pedal que atenua algumas frequências da guitarra e soa como se a guitarra estivesse literalmente “dizendo” *wah-wah*. Sem ter um modelo de pedal em mãos para saber seu funcionamento, Cláudio criou uma engenhoca apenas ouvindo o som do pedal original em discos de roqueiros internacionais da época. A traquitana criada por Cláudio tinha a mesma função, porém não gerava a sonoridade *wha-wha*, mas sim, *wooh-wooh*, tornando-o mais particular à sonoridade desviante do grupo. O *wooh-wooh* pode ser ouvido nas músicas *Mágica* e *Dia 36*, para citar algumas.

A mudança de timbres que a guitarra proporciona assinalava naquele momento outro caráter inovador e conflitante. Os diversos efeitos provenientes da alteração sonora fizeram com que os guitarristas de *rock* dificilmente utilizassem seus instrumentos de forma natural, “limpa”. Deixar o som “quente”, “sujo”, através da saturação do volume dos amplificadores, se tornou corriqueiro para os roqueiros e caracterizou um manifesto de rebeldia desde o surgimento do gênero. Enquanto em outros estilos o guitarrista preferia tocar com volume baixo ou médio, os roqueiros optavam pelo contrário. O volume alto, juntamente com a saturação – também chamada de distorção –, impactava os ouvintes que até então não estavam acostumados com essas manifestações sonoras. Até o surgimento da Tropicália e desses grupos, a distorção não era utilizada em guitarras nas quais a música tinha certa intimidade com a sonoridade brasileira, como samba, bossa-nova, ou outros ritmos regionais do Brasil. Dessa forma, esse hibridismo sonoro se tornou desviante e incômodo aos ouvidos puristas.

Algumas composições que usaram a distorção na guitarra e que mesclaram elementos da música brasileira, constituindo uma característica transgressora, são *Armina n. 2* da banda Som Imaginário, a qual possui o tema da composição executado pela guitarra rock; *Beija-me, amor* gravada por Rita Lee possui uma guitarra com um efeito chamado *Talk Box*,⁵ em que a guitarra possui a tarefa de falar trechos da letra da canção. Além dessas duas composições, outras se destacam pelo excesso de distorção, gerando alta saturação e volume como no caso de *Oh! Mulher Infiel* de “Os Mutantes” e *Barra Lúcifer* dos “Novos Baianos”. Músicas assim eram chamadas no Brasil de “*rock paulera*”!

Os “Novos Baianos” compuseram diversas obras utilizando arranjos híbridos entre música brasileira e *rock*. A guitarra executada por Pepeu Gomes foi de extrema importância para a atitude sonora do grupo. Em diversas composições, o cavaquinho e o violão de cordas de *nylon* foram gravados juntamente com suas guitarras. Devido a tal hibridismo, a banda foi considerada como um grupo de música brasileira com influência de *rock*. Porém, essa nunca foi a intenção da banda, já que se consideravam uma legítima banda de *rock*. Esses aspectos sonoros podem ser ouvidos nas composições *Mistério do Planeta*; *Um Bilhete para Didi*; *Brasileirinho*; *Rocarnaval*; *Vassourinha*; *O Clube do Povo*; *Haroldinho Filho e Peixe*; *Pegando Fogo*, *Tinindo Trincando*, entre outras.

No depoimento de Joel Macedo para a revista *Rolling Stone* (1972, p. 5), após assistir a uma apresentação dos “Novos Baianos”, fica nítida a percepção musical que Pepeu Gomes tinha tanto de música brasileira quanto de música estadunidense. Segundo ele,

Pepeu tinha seu amplificador a todo som e sambava com a guitarra. Eu me lembro que a primeira vez que eu vi ele tocar, não entendi nada. Fiz crítica ao seu fraseado, achando grosso demais para meu gosto, condicionado há anos a Clapton e Jeff Beck. O fraseado. Mas que toca essa de fraseado. O Pepeu é a malandragem em cima de uma guitarra. O Pepeu usa uma boininha igualzinha as toucas de meia dos moleques do morro. O Pepeu ri quando toca, se esbalda, solta tudo. O Pepeu balança, é o único cara do mundo que eu já vi sambar com uma guitarra na mão. E eu preocupado com o fraseado do Pepeu. Quando um grupo de desbundado entra no palco e toca *Brasil Pandeiro* de Assis Valente, é sinal de que alguma coisa muito séria ta pra acontecer nos famosos “rumos” da música popular brasileira [...] teve uma hora que Moraes entrou de acordeon, Paulinho de maracá e o encontro deles com a guitarra foi incrivelmente lindo, como já estava sendo o encontro das guitarras com o alegre cavaquinho. Era um suingue alucinante e o som do rock nacional estava finalmente achado. E eu só não direi que se tratava de um samba-rock, porque os Novos Baianos também fazem dele, um maxixe-rock, um baião-rock ou um bolero-rock, música enfim. O que na histórica madrugada de 16 de janeiro [de 1972] foi o encontro de várias culturas, a unificação de várias estréias e linguagens musicais, naquilo que daquele dia em diante passou a ser o som brasileiro do desbunde universal (*Revista Rolling Stones*, 1972, p. 5).

As referências sobre o que é ou não pertencente à cultura brasileira é complexa e mutável. A Bossa Nova, por exemplo, embaixadora da “cultura brasileira”, possuía influência direta do *cool jazz* estadunidense e do impressionismo europeu. No Brasil todo o tipo de música contém um elemento estrangeiro. A ideia de autêntico e puro muitas vezes pode ser assinalada como uma ideia fantasiosa, que se sustenta em idealizações. Existem inúmeros problemas ao tentar definir o que é genuinamente brasileiro, como faziam os CPCs. Dessa forma, evitar a utilização da guitarra elétrica não acrescentaria mais autenticidade à música brasileira.

A guitarra, como explicita a argumentação desenvolvida até aqui, em sua trajetória no interior do gênero *rock*, ocorrida no Brasil durante

as décadas de 1960 e 1970, perpassou a Jovem Guarda, aliou-se à Tropicália, acabando por protagonizar a constituição de um “*rock* brasileiro” na década de 1970. Durante esta trajetória, a guitarra sofreu severas críticas de setores da sociedade brasileira e da própria MPB, o que lhe rendeu contornos versáteis e transgressores, condição fundamental para impulsionar o imaginário que circunda o gênero *rock*.

Cabe ressaltar, por fim, que a investigação aqui desenvolvida se inscreve em um projeto mais amplo, que propõe abordar as relações entre história e música de um ponto de vista não muito frequente. O fato de uma parcela significativa da produção musical se caracterizar pela presença do canto, cria a “tentação” de colocar, como foco da pesquisa, o poema. É evidente que essa é uma perspectiva rica em termos historiográficos. Poemas é fonte importante que descortina muitos aspectos históricos. No entanto, como sugere Barros (2018, p. 27), se pretendemos considerar a música como tema de pesquisa, devemos levar em conta não apenas a sua dimensão poética. Se, como historiadores, consideramos apenas a “letra”, estamos elaborando uma “História da poesia cantada” (BARROS, 2018, p. 27) e não uma História da música. Se a intenção for examinar a música, é preciso colocar no foco a dimensão musical propriamente dita, ou seja, aspectos como forma, gênero, estilo, ritmo, melodia, harmonia, timbre, instrumentação, interpretação, performance, entre outros. Muitos destes aspectos podem ser denominados genericamente de “sonoridade”. Por “sonoridade” entende-se àquilo que, na música, temos acesso pelo ouvido, ou seja, pela experiência sonora que ocorre no tempo, no período da execução e da audição da música. Investigar a “incômoda” sonoridade da guitarra-*rock* no cenário brasileiro das décadas de 60 e 70 representa, então, aliar-se ao projeto de ampliar as perspectivas tradicionais que relacionam história e música.

Notas

¹ O primeiro registro patenteado da guitarra elétrica foi de Adolph Rickenbacker (1932), em cujo cartão de visita identificava-se como “pai da guitarra elétrica” (MILLARD, 2004, p. 44).

² Ligados à União Nacional dos Estudantes (UNE) e combatendo o governo ditatorial, o Centro Popular de Cultura (CPC) definia estratégias para a construção de uma cultura “nacional, popular e democrática” de resistência e enfrentamento ao regime. Atraindo jovens intelectuais, os CPCs desenvolviam atividades conscientizadoras nas classes populares e se transformaram em veículos midiáticos frente aos discursos radicalizados construídos pelos ideais das esquerdas. Naquele período, dentro dos próprios CPCs, foram criados departamentos nessas diversas áreas culturais; como o

teatro, o cinema, a música, as artes plásticas, etc. Esses departamentos contavam com nomes importantes como Arnaldo Jabor, Oduvaldo Viana Filho, Carlos Diegues, entre outros.

³ O termo Iêiêiê foi retirado dos gritos “yeahyeahyeah” presentes na interpretação da canção *She loves you* dos Beatles.

⁴ *Discoteca MTV* foi um programa de TV da emissora MTV, no qual é apresentado o processo de gravação dos principais álbuns de *rock* criados no Brasil.

⁵ O efeito produzido pelo *Talk Box* é o de simular a voz humana, através de uma mangueira instalada num pedal de efeito utilizado por guitarristas. Dessa forma, o timbre da guitarra é unificado ao da voz, uma vez que o instrumentista toca as notas na guitarra e fala na mangueira ao mesmo tempo.

Referências

- BAPTISTA, Cláudio César Dias. Disponível em: <http://www.doproprio.bolso.com.br>. Acesso em: 23 de jun. 2018.
- BARROS, José D'Assunção. História e música: considerações sobre suas possibilidades de interação. *História & Perspectivas*, Uberlândia, n. 58, p. 25-39, jan./jun. 2018.
- CALADO, Carlos. Tropicália: o avesso da Bossa Nova. In: DE CARLI, Ana M. S.; RAMOS, Flávia B. *Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens*. Caxias do Sul: EDUCS, 2008.
- DISCOTECA MTV: *Mutantes*. Produção de Eugenio Soares e Julia Nogueira. São Paulo: MTV, 2007. Programa de TV.
- DUNN, Christopher. *Contracultura: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil*. Chapel Hill: Ed. The University of North Carolina Press, 2016.
- FICO, Carlos. *O Golpe de 1964: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.
- GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- GUIMARÃES, V. A passeata contra a guitarra e a "autêntica" música brasileira. In: RODRIGUES, C. R.; LUCA, T. R.; GUIMARÃES, V. (org.). *Identidades brasileiras: composições e recomposições* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 144-173.
- KRAMER, Michael J. *The republic of rock: music and citizenship in sixties counterculture*. Nova York: Oxford, 2013.
- MACEDO, Joel. Novos Bahianos: outra transação. *Rolling Stone*, n. 2. São Paulo, p. 5, fev. 1972.
- MILLARD, André. *The electric guitar: a history of an American icon*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.
- ROSA, Fernando. A hora do Rock. *Superinteressante: rock brasileiro anos 50/60*, São Paulo, v. 1, p. 7-13, out. 2004. Edição especial.
- ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- UMA NOITE EM 67. Produção de Renato Terra e Ricardo Calil. Brasil, 2010. Documentário.

