

MÁRCIO GALHARDO DE ANDRADE

O ROCK NA MPB E A MPB NO ROCK, NA MÚSICA DE  
ARMANDO MACEDO, O ARMANDINHO

SÃO PAULO

2007

UniFIAMFAAM

MÁRCIO GALHARDO DE ANDRADE

O ROCK NA MPB E A MPB NO ROCK, NA MÚSICA DE  
ARMANDO MACEDO, O ARMANDINHO

Monografia do Trabalho de Conclusão de Curso  
do Bacharelado em Instrumento – Guitarra do  
Curso de Música, sob orientação do Prof. Ms.  
Rogério Zaghi e co-orientação do Prof. Ms.  
Marcelo Gomes.

SÃO PAULO

2007

MÁRCIO GALHARDO DE ANDRADE

O ROCK NA MPB E A MPB NO ROCK, NA MÚSICA DE  
ARMANDO MACEDO, O ARMANDINHO

Monografia do Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Instrumento – Guitarra do Curso de Música, sob orientação do Prof. Ms. Rogério Zaghi e co-orientação do Prof. Ms. Marcelo Silva Gomes.

Defendido e aprovado em 01/12/2007 pela banca examinadora constituída dos professores: Prof. Ms. Rogério Zaghi (Orientador), Prof. Ms. Marcelo Silva Gomes (Co-orientador), Prof. Ms. Paulo José de Siqueira Tiné.

SÃO PAULO

2007

Dedico este trabalho a meus pais que sempre me apoiaram e estiveram presentes em todos os bons e “não tão bons” momentos. Também a minha esposa e filha.

Agradeço a todas as pessoas que participaram desses anos de trabalho, aprendizado e, por que não, de muita diversão. A todos os professores, direção, colegas de faculdade, de trabalho (pessoal da MG Escola de Música) e principalmente a minha família.

“Na verdade é tudo por intermédio de meu pai, né, as harmonias do Garoto, as escalas do Garoto, aquela coisa toda, então sempre foi uma referência assim, pra mim, do maior instrumentista brasileiro de todos os tempos, tanto no violão, bandolim, violino, banjo, guitarra havaiana todos os instrumentos de corda ele destruía”.  
(Armandinho)

## RESUMO

Este trabalho busca mostrar as influências de estilos usando a música de Armandinho.

Armandinho, filho de Osmar Macedo, da famosa dupla “Dodô e Osmar” dos Trios Elétricos, cresceu entre chorinhos, frevos e os “paus elétricos” (instrumentos que seriam os precursores da guitarra baiana). Ouvindo o rock dos anos 60 ele naturalmente fundiu os estilos (rock e MPB).

O trabalho visa mostrar desde a história do artista, da guitarra elétrica e da guitarra baiana até a comparação de exemplos musicais, extraídos da música *Frutificar* e comparando-os a exemplos de rock e MPB.

**PALAVRAS-CHAVE:** Armando Macedo; guitarra elétrica; guitarra baiana; rock; música brasileira.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Rickenbacker“Frying Pan” .....	11
Figura 2- Gibson "ES 150 " .....	12
Figura 3- Les Paul “The Log” .....	13
Figura 4- Les Paul "The Log" 2.....	13
Figura 5- “The Bigsby-Travis Guitar” .....	14
Figura 6- “Fender Broadcaster” .....	14
Figura 7- Gibson Les Paul “Gold Top” .....	15
Figura 8- “Pau Elétrico” .....	19
Figura 9- Guitarra Baiana .....	21
Figura 10- Armando Macedo, o Armandinho .....	21

## LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1. Solo da música <i>Frutificar</i> , compassos 1 e 2 .....	24
Exemplo 2. Solo da música <i>Frutificar</i> , compassos 3 a 6 .....	25
Exemplo 3. Solo da música <i>Frutificar</i> , compassos 7 a 11. ....	25
Exemplo 4. Solo da música <i>Frutificar</i> , compassos 12 ao 16. ....	26
Exemplo 5. Solo da música <i>Frutificar</i> , compassos 17 e 18 (início do 2º chorus).....	26
Exemplo 6. Solo da música <i>Frutificar</i> , compassos 19 a 24 .....	27
Exemplo 7. Solo da música <i>Frutificar</i> , compassos 25 a 32. ....	28
Exemplo 8- Trecho da música <i>Hear about it later</i> .....	30
Exemplo 9 - Trecho do solo de <i>Hear about it later</i> .....	30
Exemplo 10. Trecho da música <i>The trooper</i> .....	31
Exemplo 11. Trecho do solo da música <i>Sultans of Swing</i> .....	31
Exemplo 12- Trecho da música <i>Brasileirinho</i> .....	31
Exemplo 13- Trecho da música <i>Poço da Panela</i> .....	32

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>1. AS ORIGENS</b> .....	<b>11</b>
<b>1.1. Da guitarra elétrica</b> .....	<b>11</b>
<b>1.2. Do “pau-elétrico”</b> .....	<b>16</b>
<b>1.3. Armandinho (Armando Macedo)</b> .....	<b>20</b>
<b>2. A MÚSICA DE ARMANDINHO</b> .....	<b>24</b>
<b>2.1. Análise do solo</b> .....	<b>24</b>
<b>2.2. Análise do solo e suas características de rock e música brasileira</b> .....	<b>29</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>33</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>34</b>
<b>Discografia:</b> .....	<b>34</b>
<b>ANEXO (Solo completo da Música Frutificar):</b> .....	<b>35</b>

## INTRODUÇÃO

O Brasil é um país com uma enorme extensão territorial, cuja população se caracteriza pela mistura de raças. Essa condição gerou uma das culturas populares mais ricas e diversificadas do mundo, algo que talvez nem nós mesmos, brasileiros, tenhamos noção da proporção de nossa cultura e, principalmente, de nossa música.

Não bastasse essa situação, a música popular brasileira (assim como outras formas de cultura) tem se apropriado, desde os seus primórdios, de tudo com o que tem contato. Visto que é uma cultura que surge da mistura de raças e outras culturas, ela não tem problemas em absorver elementos, incorporando-os e recriando-os.

O rock foi desde de os anos 50, quando surge, uma das músicas que mais se popularizou no mundo todo, e a música brasileira não ficou alheia a isso. Desde seu início o rock foi “usado” e incorporado a MPB por vários artistas que com ele tiveram contato. Desde os trios elétricos da Bahia, o Tropicalismo até a música comercial dos dias de hoje encontramos o rock, ou seus elementos, presentes na MPB.

Armando Macedo, o Armandinho, é um desses artistas que mistura o rock a MPB de forma muito clara, inteligente e eficiente. Nesse trabalho é usada a música *Frutificar*, por ele gravada, com o grupo “A Cor do Som”, que demonstrará essa mistura onde, mesmo estando juntos, nem o rock, nem a MPB perdem suas características.

# 1. AS ORIGENS

## 1.1. DA GUITARRA ELÉTRICA

É de comum acordo entre os autores pesquisados que a guitarra elétrica não é invenção de uma só pessoa, mas de um conjunto de experiências de músicos e fabricantes de instrumentos de corda que procuravam uma forma de conseguir uma amplificação do som do violão (*acoustic guitar*, ou guitarra acústica) com qualidade.

Essas experiências ocorrem nos anos 30 e 40, principalmente nos Estados Unidos, com pesquisas abrangendo desde os microfones, captadores e amplificadores até a estrutura do instrumento.

A história começa em 1931 quando Adolph Rickenbacker, um suíço radicado nos Estados Unidos construiu, com sucesso, uma *steel* (ou *slide*) *guitar*<sup>1</sup> com um captador eletro-magnético, sistema no qual uma bobina enrolada em um ímã capta a vibração das cordas e a transforma em sinal elétrico, que é enviado ao amplificador. O mesmo princípio, do captador eletro-magnético, foi usado por Rickenbacker em um violão, conhecido nos EUA como *Spanish Guitar*. Esses instrumentos, chamados de “Frying Pan” (a *steel guitar*) e a “Rickenbacker Eletro Spanish” (o violão) começaram a ser produzidos e vendidos em 1932.



Figura 1- Rickenbacker “Frying Pan”

---

<sup>1</sup> Instrumento usado na música havaiana, conhecida como *Hawaiian guitar style*, muito popular nos Estados Unidos desde o final da primeira guerra mundial. É tocado com um slide, peça feita de metal ou acrílico em formato de cano que o músico usa para pressionar as cordas e aferir as notas, sem que as cordas toquem o braço do instrumento.

Como já foi dito, nessa época muitos músicos precisavam de mais volume em seus instrumentos e muitos começaram a usar o banjo, principalmente em estúdio, para que seus instrumentos fossem ouvidos entre os outros (lembrando que na época todos os instrumentos gravavam juntos, ao vivo). Apesar da “Rickenbacker Eletro Spanish” já ser comercializada, a produção era manual e muito pequena. Outras empresas como a “Dobro” e a “Nacional” também começaram a produzir modelos semelhantes. Na segunda metade da década de 30, a Gibson (uma conhecida fabricante de instrumentos de corda) começa a produzir instrumentos elétricos e lança sua primeira “Eletro Spanish Guitar”: a ES150. Esse instrumento foi um marco na história da guitarra elétrica pois, além de popularizá-la, foi com esse instrumento que músicos como o guitarrista de jazz Charlie Christian (a quem é atribuída a criação da guitarra jazz), tocando com Benny Goodman ou em *jam sessios* com *be-boopers* já começaram a criar uma forma nova de tocar o instrumento, que já era muito diferente de um violão, com um maior *sustain*, grande facilidade de utilização de certas articulações (ligados, slides, glissandos).



**Figura 2- Gibson "ES 150 "**

Embora as “Eletro Spanish Guitars” fizessem muito sucesso, ainda havia o problema da microfonia (ou *feedback*) que era muito comum ao instrumento, devido a caixa de ressonância do violão, que captava o som do amplificador que era novamente amplificado. Entre 1939 e 1941 um músico chamado Les Paul cria um instrumento que chama de “The Log” (a tora). O instrumento era um violão Gibson onde Les Paul colocou em sua caixa de ressonância um pedaço de madeira (pinho) maciça (daí o nome “The Log”) onde fixou os captadores. Les Paul notou que o instrumento tinha um *sustain* muito maior, a nota durava muito tempo, além de

praticamente eliminar a microfonia. Apesar do conseguido com seu protótipo, Les Paul não conseguiu despertar o interesse da Gibson para produzi-lo.



**Figura 3- Les Paul "The Log"**



**Figura 4- Les Paul "The Log" 2**

Em 1947 e 48 Paul A. Bigsby e Merle Travis, músicos country, construíram uma guitarra elétrica com corpo maciço (sem caixa de ressonância) e fino, e como o próprio Merle disse, o corpo deveria ser *"thin and solid"*. Esta pode ser considerada a primeira guitarra maciça construída, embora nunca tenha tido sucesso comercial que as guitarras construídas pela Fender tiveram.



**Figura 5- “The Bigsby-Travis Guitar”**

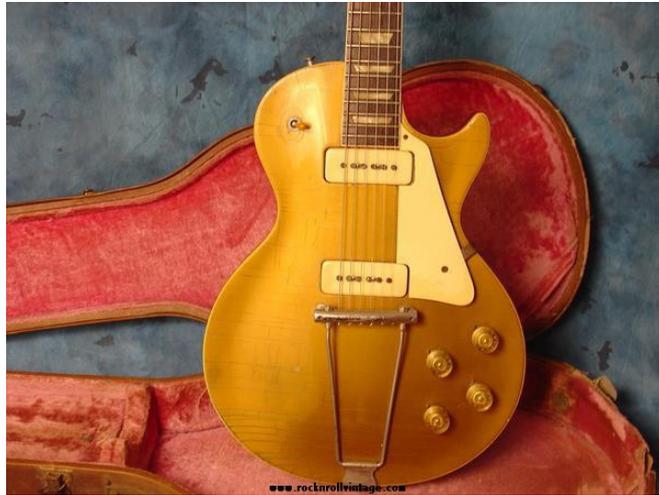
Em 1950 Leo Fender e George Fullerton projetam e constroem na Califórnia a primeira guitarra elétrica sólida do mundo a se tornar um sucesso comercial, a “Fender Broadcaster”, que futuramente mudaria de nome para “Telecaster”. Devido ao corpo maciço e ao braço parafusado, foi relativamente fácil produzi-la em massa. O grande sucesso se deve principalmente à clareza do som dessa guitarra. Devido ao corpo sólido (a não existência da caixa de ressonância), o som no amplificador era mais nítido, como disse Leo Fender em uma entrevista da época: “é como se tocássemos uma nota de cada vez” referindo-se, é claro, quando toca-se um acorde.



**Figura 6- “Fender Broadcaster”**

O princípio usado por Fender era o mesmo de Les Paul e, quando a Gibson notou que estava perdendo mercado para as guitarras Broadcaster da Fender chamou Les Paul e pois adiante seu projeto, lançando em 1952 a “Gibson Les Paul Gold Top”. Baseada no protótipo “The Log” essa guitarra tinha o corpo maciço e o braço colado a ele. Isso dava à guitarra da Gibson uma sonoridade diferente da

Fender, devido ao braço colado e o corpo maior a Gibson Les Paul apresentava um som mais encorpado e ainda mais *sustain* do que sua concorrente.



**Figura 7- Gibson Les Paul “Gold Top”**

Esses dois modelos, a Broadcaster (Telecaster), da Fender, e Les Paul, da Gibson são fabricados até hoje e são o ponto de referência para todos os modelos de guitarras sólidas criadas depois deles.

Da mesma forma que Charlie Christian explorou as novas possibilidades de sua ES150, muitos outros músicos contribuíram para a evolução na forma de tocar suas as guitarras. As guitarras maciças possuíam características ainda mais diferentes que as *Electric Spanish*, características essas que geravam muitas possibilidades, que foram, e são até hoje descobertas pelos músicos. Um gênero musical que surgia na década de 50, o rock, pode ser considerado um dos que mais teve representantes que marcaram o desenvolvimento da guitarra elétrica maciça. Nomes como Jimmy Page, Jeff Beck, Eric Clapton, Jimi Hendrix, Richie Blackmore, Edward Van Halen e tantos outros ajudaram a criar uma forma de tocar guitarra que se confundiria com o próprio rock e faria com que o próprio instrumento fosse associado ao gênero.

A primeira grande mudança com relação às “*Eletro Spanish Guitars*” é o próprio timbre que é muito diferente, mais “magro” e mais “metálico”. Como já foi dito, o *sustain* também era maior.

Possibilidades de articulações que já eram facilitadas agora passam a ser uma marca do instrumento: slides, glissandos, trêmolos, *bends*<sup>2</sup> e harmônicos (naturais ou não) passam a fazer parte da linguagem guitarrística, de uma sonoridade que só pode ser obtida com uma guitarra maciça.

Com o desenvolvimento da eletrônica e a criatividade de alguns músicos, muitos efeitos (alguns que a princípio eram “defeitos”) foram utilizados como possibilidade de timbres pelos guitarristas. A distorção (ou *drive*), que consiste na saturação do sinal na válvula, ou no transistor, gerando uma distorção no som, uma das coisas mais evitadas nos primórdios da amplificação de instrumentos de corda, começa a ser usada pela maioria dos guitarristas de rock e ser associada ao gênero e ao instrumento. Outros efeitos, como *reverbs* (efeito que dá sensação de ambiência, simulando a reverberação de um lugar maior ou menor), *delays* (eco, onde músico pode determinar quantas vezes e em qual velocidade o som tocado será repetido), *chorus* (efeito que cria uma sensação de coro como o próprio nome diz, criando-se uma nota simultânea a tocada pelo músico, só que um pouco “desafinada”, engordando o som) e muitos outros também são utilizados e incorporados à guitarra aumentando ainda mais a gama de timbres do instrumento e fazendo-o um instrumento novo, que muito pouco, ou nada tem a ver com seu antecessor, o violão.

## 1.2. DO “PAU-ELÉTRICO”

Segundo Osmar Macedo (pai de Armandinho e um dos criadores do Trio Elétrico) no ano de 1950, as vésperas do carnaval, mais precisamente na quarta-feira anterior, o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas do Recife, que se apresentaria no Rio de Janeiro, atendendo a uma solicitação da prefeitura de Salvador, resolveu apresentar-se na cidade. O grupo contava com o número de 150 integrantes e devido a grande divulgação, no horário marcado para a apresentação havia um número enorme de pessoas ávidas por conhecer o verdadeiro frevo pernambucano. Iniciada a apresentação quem estava na rua começou a pular acompanhando o grupo e a massa aumentava cada vez mais, conta Osmar:

“(...)era povo por todos os lados da fanfarra. Lá pela altura da Ladeira São Bento a confusão era de tal ordem que um dos músicos acidentou-se, em virtude de um encontrão com um entusiasmado seguidor.

---

<sup>2</sup> Técnica usada em guitarra onde o músico toca a nota (corda presa) e estica a corda fazendo soar, não a do traste onde está tocando, mas outra nota até dois tons e meio acima. A sonoridade é a de um glissando ascendente.

A boquilha do instrumento entrou na boca do músico, quebrando-lhe os dentes. Diante do ocorrido, a orquestra parou de tocar e quem estava na rua Chile, aguardando o desfile, perdeu a oportunidade única de ver e ouvir o Vassourinhas. Os músicos foram acolhidos no Palácio do Governo, o da Aclamação, e a massa dispersada por motivo de segurança (...)<sup>3</sup>

Após essa apresentação que contagiou os que assistiram e decepcionou os que esperavam na rua Chile, Osmar e seu amigo Adolfo Nascimento, o Dodô (o outro inventor do trio elétrico) resolveram fazer “uma bela farra no carnaval que se aproximava”.

Osmar era mecânico e Dodô radiotécnico e decidiram preparar o carro usado por Osmar em sua oficina, um Ford Bigode 1929, com uma fonte que alimentasse os alto-falantes onde ligariam seus “paus-elétricos”, um cavaquinho (Osmar) e um violão (Dodô). Se apresentariam com o nome de “A Dupla Elétrica”.

Estes instrumentos já eram por eles utilizados desde 1944, e foram criados para evitar os problemas com a amplificação do violão e do cavaquinho. Sua construção começou por pura curiosidade, como conta Osmar:

(...) nosso primeiro contato com instrumentos elétrico foi quando, em 1941, um violonista clássico do Rio de Janeiro, Benedito Chaves, veio fazer um concerto na Bahia. A propaganda do concerto de Benedito da ênfase ao fato de ser a primeira vez que se teria a oportunidade de ver e ouvir um violão elétrico, coisa que nunca se tinha falado antes em Salvador. (...)<sup>4</sup>

Os dois amigos, sempre interessados em novidades, foram então assistir ao violonista e lá chegando notaram que ele usava um violão comum, com um pequeno microfone (captador) inserido em sua caixa de ressonância e ligado a um amplificador. Esse sistema gerava muita microfonia (ou feedback) sempre que o músico aumentava o volume, isso fazia com que Benedito precisasse interromper a execução para mudar o alto falante de lugar e evitar a microfonia. Como o local da apresentação era pequeno e as pessoas estavam em silêncio o músico podia ser ouvido sem grandes dificuldades.

Interessados no sistema Dodô e Osmar no dia seguinte foram procurar o violonista para saber sobre o funcionamento do sistema de amplificação e “sentir” o instrumento. Foram muito bem recebidos por Benedito que permitiu que eles experimentassem o instrumento, como Dodô era radiotécnico (técnico em eletrônica)

---

<sup>3</sup> GÓES, 2000, p.12

<sup>4</sup> Ibid, p.40

não se limitou a observações superficiais e procurou entender o funcionamento do sistema de amplificação nos mínimos detalhes.

Em poucos dias Dodô já havia construído um violão e um cavaquinho com o mesmo tipo de sistema de amplificação do violão de Benedito e junto com Osmar começaram a se apresentar com o nome de “A Dupla Elétrica”.

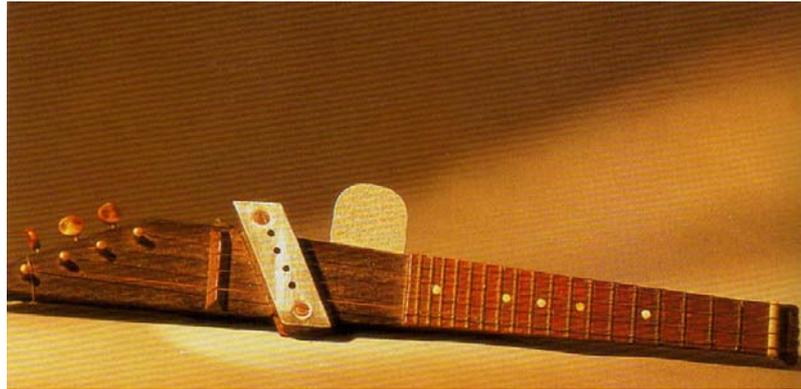
Embora os instrumentos funcionassem ainda havia o problema da microfonia que os incomodava muito, levando Dodô a buscar outra solução, como conta Osmar:

(...)Dodô era muito metuculoso e insistente, não suportava a microfonia. Estava toda hora tentando superar o problema com infinitas pesquisas. Até que um dia resolveu esticar uma corda de violão sobre sua bancada de trabalho, prendendo-a nas extremidades com dois parafusos e colocando, sob a corda, um microfone preso à bancada para testar o efeito.Quando ele ligou o microfone você não pode imaginar, rapaz!...Parecia um sino, um som limpo, perfeito. Estava descoberto o princípio. Naquele mesmo dia nossos instrumentos foram postos de lado e, já no dia seguinte, fomos a uma loja de instrumentos que existe até hoje na praça da Sé, “A Primavera”. Às oito horas da manhã estávamos plantados na porta da loja, esperando abrir para comprarmos um violão e um cavaquinho de segunda categoria dos quais só aproveitaríamos os braços. Lá mesmo na loja quebramos os instrumentos que havíamos comprado, deixando o balconista, um espanhol recém-chegado, completamente atônito, perplexo. Esses braços de violão e cavaquinho foram então acoplados a pedaços maciços de jacarandá, nascendo assim os dois “paus elétricos” com os quais tocamos muito tempo, e que tornaram-se o ponto básico de criação do trio elétrico (...)<sup>5</sup>

Os paus-elétricos são criados entre 1942 e 43, esse era o período final da segunda guerra mundial e haviam muitos americanos na Bahia, Osmar conta que tiveram acesso a um catálogo de uma empresa americana que fabricava instrumentos elétricos, chamada *Sears Roebuck*, onde havia um violão igual ao do Benedito Chaves e ao lado da ilustração do instrumento uma recomendação dizendo que para evitar a microfonia devia-se testar ângulos do aparelho e nunca abrir muito o volume. Isso deixa claro que eles não tinham conhecimento dos experimentos americanos, além de que nessa época só haviam protótipos (como The Log) que, coincidentemente, tinham o mesmo princípio.

---

<sup>5</sup>Ibid, p.42.



**Figura 8- “Pau Elétrico”**

O nome trio elétrico surge após 1951 quando é integrado ao grupo o “triolim” ou violão tenor completando o “trio”: Cavaquinho (pau elétrico) que será chamado futuramente de guitarra baiana e terá a afinação igual a do bandolim (com cinco cordas simples, e não duplas), triolim (ou violão tenor) e violão (pau elétrico). Com essa formação os criadores do Trio Elétrico executam, a princípio, frevos e choros. Tendo que adaptar arranjos, principalmente dos frevos, que são normalmente executados por grandes bandas, como o já citado Vassourinhas de Recife, e a utilização de instrumentos novos, com novas sonoridades e possibilidades de articulações.

No caso do frevo a mudança foi tamanha que Caetano Veloso classificou, segundo Fred Góes no livro “50anos de trio elétrico”, o frevo executado pelo trio de “frevo novo” ou “frevo da Bahia”.

Sobre as possibilidades de articulações, Armandinho, filho de Osmar, é decisivo para o desenvolvimento da guitarra baiana incorporando a ela os elementos que o rock utiliza na guitarra elétrica. Tanto as articulações quanto os efeitos eletrônicos.

Em 1967 surge o “Tropicalismo”, movimento liderado por Caetano Veloso que traz para a música brasileira dentre outras coisas a guitarra elétrica, já usada no carnaval baiano desde 1950. Caetano diz em entrevista ao programa Metrópole da TV Cultura em novembro desse ano, quando comemora-se os 40 anos do Tropicalismo, que no início do movimento queria fazer algo “como o carnaval da Bahia”.

### 1.3. ARMANDINHO (ARMANDO MACEDO)

Na verdade é tudo por intermédio de meu pai, né, as harmonias do Garoto, as escalas do Garoto, aquela coisa toda, então sempre foi uma referência assim, pra mim, do maior instrumentista brasileiro de todos os tempos, tanto no violão, bandolim, violino, banjo, guitarra havaiana todos os instrumentos de corda ele “destruía”.

Esse depoimento de Armandinho, dado à edição especial da revista *Guitar Player*<sup>6</sup> que serve de introdução à música *Lamentos no Morro* de Garoto que gravou numa coletânea da revista, onde os leitores escolheram os dez melhores guitarristas do Brasil, mostra claramente suas origens e suas influências.

Armando da Costa Macedo nasceu em 22 de maio de 1953, na Bahia. Filho de Osmar Macedo, um dos criadores do Trio Elétrico, desde jovem teve contato com a música e principalmente com instrumentos de corda. Já aos nove anos começa a tocar bandolim, influenciado pelo pai que, por sua vez, tinha como maior influência o músico Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, que conheceu em 1946 numa viagem a São Paulo.

Já no carnaval de 1964, com apenas dez anos, se apresentou no Trio Elétrico Mirim, criado por seu pai, com quem Armandinho diz que aprendeu tudo: “Meu pai é uma figura muito importante na minha vida, tendo me despertado o lance da velocidade. Aprendi a interpretar o instrumento tocando coisas como *Vassourinhas* e *Brasileirinho*”.

Armandinho era um adolescente em plenos anos 60 e era esperado que fosse influenciado pela música da época, como o foi, e após ouvir “Beatles”, começa a tocar guitarra elétrica e monta, em 1967, a banda “Hell’s Angels” que tocava “Beatles” e “Jimi Hendrix”.

Em 1968 ganha a fase eliminatória do programa “A Caminho da Grande Chance”, de Flávio Cavalcanti. Vai para o Rio de Janeiro, no ano seguinte, para disputar a final do programa e fica em segundo lugar após ser aplaudido de pé no Teatro Municipal. Foi contratado pela TV Tupi e gravou dois compactos e um LP, mas seu pai pediu que voltasse à Bahia para terminar seus estudos e ele o atendeu.

Em 1973 gravou com Caetano Veloso a música *O frevo do Trio Elétrico de Dodô e Osmar*. No ano seguinte o Trio Elétrico de Dodô e Osmar passou a se

---

<sup>6</sup> Revista mensal sobre guitarra editada em vários países, o caso citado é da edição brasileira

apresentar com o nome de Trio Elétrico de Armandinho, Dodô e Osmar, gravando uma série de LPs produzidos por Moraes Moreira, que participava também como cantor convidado. É nessa época que Armandinho faz adaptações no “pau-elétrico” criado por Dodô, transformando-o na guitarra baiana dos dias de hoje.



**Figura 9- Guitarra Baiana**

Entre 1975 a 1977, integrou a banda que acompanhava Moraes Moreira, ao lado dos cariocas Dadi (baixo) e Gustavo (bateria). Os instrumentistas resolveram, a seguir, partir para um trabalho próprio formando, com a adesão de Mú Carvalho (teclados) e Ary Dias (percussão), o grupo “A Cor do Som”. Com o grupo Armandinho gravou, até 1982, cinco LPS, e participou de show importantes como o Festival de Montreux (Suíça), em 1978, e no Battery Park de Nova York (Estados Unidos), em 1981, além do grupo ficar conhecido do grande público brasileiro, embora isso tenha ocorrido em função das músicas cantadas.



**Figura 10- Armando Macedo, o Armandinho**

Em 1983 Armandinho deixa o grupo “A Cor do Som” e volta a tocar somente com o Trio Elétrico. Em 1984, apresentou-se com o Trio Elétrico em Roma. O grupo foi convidado para fazer, no ano seguinte, o carnaval de rua de Toulouse, na França. Em 1986, o Trio Elétrico atuou em shows na França e no México durante a copa do mundo.

No ano seguinte começa a trabalhar sua carreira solo. Realiza no Teatro Maria Bethânia, em Salvador (BA) o espetáculo “Armandinho em concerto”, ainda em 87 se apresenta ao lado de Rafael Rabello no Jazzmania no Rio de Janeiro.

Em 1988 faz uma turnê nos Estados Unidos acompanhando Moraes Moreira e em 89 lança o disco solo “Brasileirô” com a participação de Rafael Rabello, Paulo Moura e Moraes Moreira.

Tocou com o Trio Elétrico em Paris em 1990 e em 93 lança o CD “Instrumental no CCBB”<sup>7</sup> com o conjunto “Época de Ouro” e com Rafael Rabelo, o CD "Brasil Musical - Série Música Viva".

No ano de 1996 volta a tocar com o grupo “A Cor do Som” que se reúne com a formação original, apresentando um show gravado ao vivo no Circo Voador, que gerou o CD "A Cor do Som ao vivo no Circo", contemplado com o Prêmio Sharp no ano seguinte. Ainda em 96 participou do Festival de Música de Jerusalém, com seu show "Armandinho em concerto", e apresentou-se com o Trio Elétrico no Festival de Montreux (Suíça) e no Festival de Música de Tübingen (Alemanha). Também em 1996, lançou, com o Trio Elétrico, o CD "Estado de graça".

Em 1997, voltou a se apresentar com “A Cor do Som” no Teatro Rival (RJ). Também nesse ano, lançou os CDs "Armandinho e Época de Ouro: o melhor do chorinho ao vivo" e "Rafael Rabelo e Armandinho: em concerto", além de ter seu LP "Brasileirô" relançado em CD. Nesse mesmo ano, participou do Free Jazz Festival, em São Paulo. Já no ano de 1998 foi contemplado com a Ordem do Mérito da Bahia, no grau de Cavaleiro. Em seguida, em 1999, lançou o CD “Retocando o Choro” e o CD “A Voz do Bandolim - Caetano e Gil”.

Estreou turnê nacional e internacional do espetáculo “Homenagem a Tom Jobim”, em 2005, ao lado de Yamandú Costa, Paulo Moura e Marcos Suzano. Nesse mesmo ano, novamente com a formação original do grupo “A Cor do Som”

---

<sup>7</sup> CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil

apresenta-se no Canecão (RJ), num show com a participação de Caetano Veloso, Daniela Mercury, Davi Moreira e do Coral dos Canarinhos de Petrópolis e gerou o CD/DVD “A Cor do Som Acústico”, embora tenham sido usados instrumentos elétricos. É desse álbum a gravação da música *Frutificar* de onde foi transcrito o solo para análise da música de Armandinho.

## 2. A MÚSICA DE ARMANDINHO

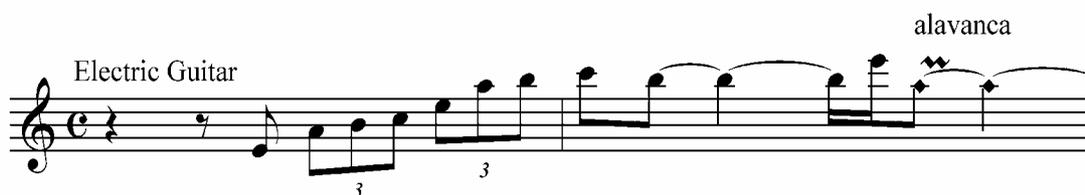
### 2.1. ANÁLISE DO SOLO

No solo de guitarra baiana da música *Frutificar*<sup>8</sup>, de Mu Carvalho, tecladista do Grupo “A Cor do Som”, nota-se que Armandinho emprega elementos típicos de rock como a sonoridade da guitarra (usando distorção e outros recursos eletrônicos), fraseado e articulações. A música, que tem como base a figura rítmica do baião e solos (não só o de guitarra baiana, mas o de violão e os de teclado) com características comuns ao rock, é composta por duas partes em tonalidades homônimas, lá menor e lá maior, onde ambas são repetidas, o solo é feito sobre a primeira parte da música, em lá menor.

A apresentação do tema pela guitarra, a 1’58” da gravação, já usa várias articulações que podem ser relacionadas ao universo da guitarra rock, tais como *bends*, *reverse bends*<sup>9</sup>, harmônicos com vibrato de alavanca etc. Possui também pequenas variações melódicas, dando uma interpretação diferente ao tema, mas sem mudar a idéia original, como normalmente são apresentados os temas de música brasileira, especialmente o choro.

O solo, que tem seu início aos 3’58” da referida gravação, é basicamente construído sobre arpejos, em sua maioria triádicos, normalmente usando ligaduras, elemento comum ao rock.

No primeiro compasso do solo, temos um arpejo de lá menor com nona em tercinas que termina no final do segundo compasso com um harmônico natural, onde é usado um vibrato feito com alavanca.



**Exemplo 1. Solo da música *Frutificar*, compassos 1 e 2 (Transcrição do autor)**

<sup>8</sup> Gravada ao vivo num show no Canecão (Rio de Janeiro), realizado no dia 24 de agosto de 2005, registrada no CD e DVD “A Cor do Som - Acústico”. Transcrição do autor.

<sup>9</sup> Técnica onde o músico após tocar uma nota com bend, volta a corda a sua posição original, fazendo soar a nota do traste que está tocando. A sonoridade é a de um glissando descendente.

O compasso 3 tem apenas notas de acorde que conduzem para as três notas repetidas em sextinas no compasso 4, que culminam num *bend* para a sétima maior do acorde do compasso 5 resolvendo no 6, na quinta do acorde.

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled with a '3' at the beginning, contains measures 3 and 4. Measure 3 consists of a series of chords. Measure 4 features sixteenth-note triplets. The second staff, labeled with a '5' at the beginning, shows measure 5. It starts with a 'full' bend on the seventh fret, followed by a resolution to the sixth fret, and ends with a quarter note on the sixth fret.

**Exemplo 2. Solo da música *Frutificar*, compassos 3 a 6**

Do compasso 7 ao 11 acontece uma seqüência de arpejos em tríades em semicolcheias, ligando as duas primeiras notas, criando um padrão de arpejos comumente usados em solos de rock.

The image shows three staves of musical notation, labeled with '7', '9', and '11' at the beginning. Each staff shows eighth-note arpeggiated triads. The first staff has an '8va' marking above it. The second and third staves have '(8va)' markings above them. The notation shows a sequence of chords being arpeggiated in eighth notes, with the first two notes of each triad being tied together.

**Exemplo 3. Solo da música *Frutificar*, compassos 7 a 11.**

No compasso 12 há uma frase que conclui a seqüência de arpejos e no compasso 13 um efeito com duas notas ligadas chegando a um *bend* para a terça do acorde no compasso seguinte onde essa nota é mantida e depois faz um glissando através de um *reverse bend* chegando no compasso 15 a fundamental do

acorde que é oitavada e depois repetida, na oitava, através de um *bend* concluindo, no compasso 16 o primeiro *chorus* do solo.

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '12', is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 7/8. It begins with a dotted quarter note, followed by eighth notes, a triplet of eighth notes, and a 'full' bend. The second staff, labeled '15', is also in treble clef with a key signature of one sharp and a time signature of 7/8. It starts with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and includes two 'full' bends.

**Exemplo 4.** Solo da música *Frutificar*, compassos 12 ao 16.

O segundo *chorus* se inicia no compasso 17, com o mesmo arpejo com nona que foi usado no primeiro compasso do solo (apenas com a rítmica diferente); no compasso seguinte são usados um *bend* e um *reverse bend* dando a sensação de um glissando indo e voltando (dó–ré e ré–dó).

The image shows a single staff of musical notation labeled '17'. It is in treble clef with a key signature of one sharp and a time signature of 7/8. The notation consists of eighth notes, a triplet of eighth notes, and a 'full' bend.

**Exemplo 5.** Solo da música *Frutificar*, compassos 17 e 18 (início do 2º *chorus*)

Tanto o compasso 19 (terceiro do *chorus*), como o compasso 3 têm apenas notas que conduzem a uma seqüência, dessa vez de arpejos com três notas em semicolcheia gerando uma emíola.. Os arpejos culminam num *bend* no final do compasso 22 que leva ao final da frase nos compassos 23 e 24.



8<sup>va</sup>

25

8<sup>va</sup>

27

(8<sup>va</sup>)

29

8<sup>va</sup>

31

Harmônico

**Exemplo 7. Solo da música *Frutificar*, compassos 25 a 32.**

Na tabela a seguir há uma comparação dos *choruses* do solo, nota-se a utilização dos mesmos elementos em ambos. Nos caso dos três primeiros compassos, os elementos aparecem de forma muito semelhante. Nos compassos seguintes, notamos que eles surgem em pontos diferentes da harmonia, como se estivessem defasados, mas são sempre os mesmos. Podemos considerar exceção os arpejos dos compassos 20 a 22 que não aparecem em outro ponto do solo, embora não tenham sua estrutura tão diferente dos demais arpejos deste solo.

Isso é demonstrado na tabela abaixo:

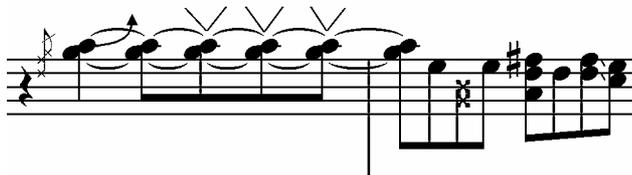
compasso	Chorus 1	Chorus 2
1 / 17	Arpejo lá menor com nona	Arpejo lá menor com nona
2 / 18	notas do arpejo e harmônico terminando com trêmolo de alavanca	notas do arpejo e harmônico terminando com bend e reverse bend
3 / 19	notas de acorde usadas para chegar a seqüência de notas rápidas	notas de acorde usadas para chegar a seqüência de arpejos
4 / 20	três notas repetidas que geram efeito	arpejos com três notas em semicolcheia que geram emíola
5 / 21	bends em notas de acorde que conduzem para a seqüência de arpejos	
6 / 22		
7 / 23	Seqüências de arpejos com quatro notas em semicolcheia. Ligando as duas primeiras e repetindo a segunda nota na quarta semicolcheia	notas de acorde que conduzem para a seqüência de arpejos
8 / 24		
9 / 25		
10 / 26		
11 / 27		
12 / 28	notas de acorde usadas para chegar a seqüência de notas rápidas	Seqüências de arpejos com quatro notas em semicolcheia. Ligando as duas primeiras e repetindo a segunda nota na quarta semicolcheia
13 / 29	duas notas repetidas que geram efeito	
14 / 30	efeito com bend e reverse bend	
15 / 31	tônicas do acorde em diferentes oitavas	
16 / 32	tônicas do acorde em diferentes oitavas atingidas com bend	quinta do acorde em harmônico que finaliza o solo e prepara a volta do tema

**Tabela 1. Elementos do solo da música Frutificar**

## 2.2. ANÁLISE DO SOLO E SUAS CARACTERÍSTICAS DE ROCK E MÚSICA BRASILEIRA

Na música *frutificar* temos uma quantidade significativa de elementos que podem facilmente defini-lo como um solo de rock. A primeira coisa que podemos notar é a sonoridade da guitarra baiana de Armandinho, com distorção e outros efeitos eletrônicos que são característicos.

O uso de harmônicos naturais com trêmolo de alavanca, encontrado em quase todos os solos de Eddie Van Halen (da banda de rock americana “Van Halen”), trêmolos que mais parecem um glissando descendente e outro ascendente voltando, ou não, à nota de origem, e dando a impressão de que a guitarra “gritou”, principalmente porque em muitas vezes a nota atingida pelo harmônico não é uma nota comum ao instrumento, ou em alguns casos, nem existe na tessitura do mesmo. Vibratos feitos com a alavanca, que se aproximam muito a *bends* e *reverse bends* como no exemplo da introdução da música *Hear about it later* (também da banda “Van Halen”)



**Exemplo 8-** Trecho da música *Hear about it later* (Transcrição de Cecil Nogueira para a revista *Cover Guitarra*)

Outra característica é o uso de *bends* e *reverse bends*, não usados normalmente na música brasileira, mas muito comuns em quase todos os estilos de rock, dão uma sensação de maior expressividade ao instrumento, passando ao ouvinte a impressão de que o músico está usando o limite da tessitura do instrumento, mesmo quando não é esse o caso. Segue outro exemplo retirado do solo de guitarra da música *Hear about it later* do “Van Halen”.



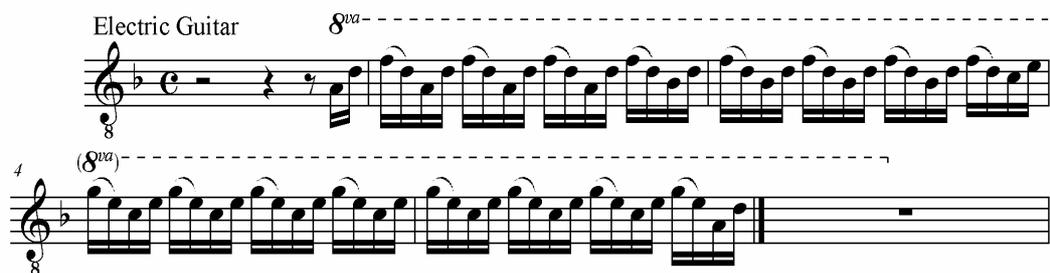
**Exemplo 9 -** Trecho do solo de *Hear about it later* (Transcrição de Cecil Nogueira para a revista *Cover Guitarra*)

O uso freqüente de notas ligadas de forma repetida, repetindo duas ou três notas rapidamente (compassos 4 e 13), formando um tipo de efeito ou ornamento e não algo melódico, também é muito comum no universo da guitarra rock em solos de músicos como Dave Murray, da banda inglesa “Iron Maiden”, como no exemplo do solo de introdução da música *The trooper*.



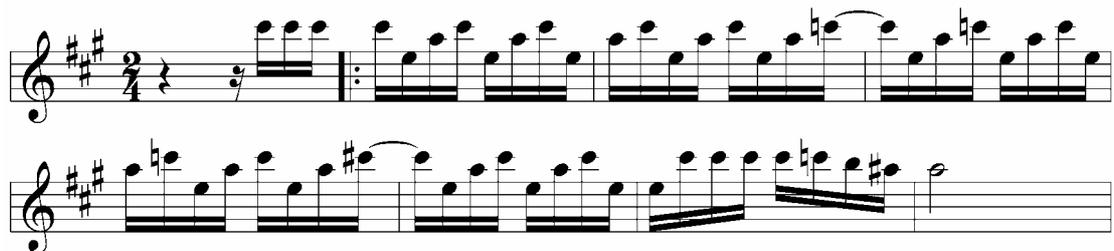
**Exemplo 10.** Trecho da música *The trooper* (Transcrição do autor)

Os arpejos com três notas, ligando-se as duas primeiras, o que facilita a palhetada (tornando mais fácil fazê-lo de forma rápida) são um claro exemplo da influência roqueira de Armandinho. Arpejos nesse formato podem ser encontrados em muitos solos de guitarristas de rock, dentre os quais podemos destacar o solo de Mark Knopfler, da banda “Dire Straits” que usa na música *Sultans of swing*, embora toque usando os dedos e não a palheta.



**Exemplo 11.** Trecho do solo da música *Sultans of Swing* (Transcrição do autor)

Armandinho usa também, como já foi dito, arpejos com três notas em semicocheias gerando uma emíola (ver exemplo 6) que é muito encontrada em várias formas de música brasileira, como em choros e frevos. Abaixo exemplos de aplicação na primeira parte do choro *Brasileirinho* de Waldir Azevedo e no final da terceira parte do frevo *Poço da Panela* de Olmir Stocker (Alemão).



**Exemplo 12-** Trecho da música *Brasileirinho* (Transcrição do autor)



**Exemplo 13- Trecho da música *Poço da Panela* (Transcrição do autor)**

Estruturalmente o solo é construído sobre a primeira parte da música e dura dois *chorus*, como se repetissem a toda a primeira parte, que já é repetida, mais uma vez.

Em ambos Armandinho faz um solo que se remete muito pouco ao tema da música, exceto pela primeira frase, usada no início dos dois *chorus*.

No primeiro ele cria algumas novas idéias onde a principal é o arpejo usado nos compassos 7 a 11 que soa como um novo tema. No segundo Armandinho faz um solo que é nitidamente uma variação do primeiro. A utilização dos mesmos elementos (ver tabela 1) em pontos diferentes do *chorus* deixa clara a intenção de criar um novo ambiente.

Usar esse novo tema para concluir o solo (arpejos dos compassos 25 a 31) e parar em uma semibreve no último compasso, preparando a volta do tema da música, faz com que o solo soe como uma parte B, como se tivesse um tema próprio, apesar da mesma harmonia. O que reforça essa sensação é que no final do solo, a música volta em sua segunda parte, em lá maior (o solo foi sobre a primeira parte que é em lá menor). Fica a impressão de uma estrutura de choro com um tema em lá menor, que é variado na sua repetição (solo), indo para outra parte em lá maior (tema da segunda parte da música).

Essa impressão só surge com o solo, porque os temas da primeira e segunda parte da música são muito parecidos, apesar das tonalidades diferentes.

Armandinho apesar de criar um solo com muitas características de rock, acaba gerando uma situação onde o choro, formalmente, parece estar presente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Visto que a origem da guitarra elétrica e da guitarra baiana se deram na mesma época, partindo do mesmo princípio, mesmo sem seus criadores saberem o que “o outro” estava fazendo, ambas compartilhariam também, anos mais tarde, de uma linguagem muito próxima, no que diz respeito as frases, efeitos eletrônicos usados para mudar o timbre e, principalmente, as articulações.

A forma de tocar guitarra elétrica usando *bends*, ligados, vibratos que se aproximam de um *bend*, glissandos, *slides* e os efeitos eletrônicos (pedais de efeito) são associados ao rock imediatamente, embora a guitarra também seja utilizada em outros estilos. Essa mesma forma de tocar a guitarra baiana é naturalmente associada à música de Trio Elétrico, que nada mais é do que uma mistura de MPB com rock e vários outros ritmos e estilos.

Armandinho usa na música *Frutificar* e em muitas músicas de seu repertório essa mistura de elementos, mesmo quando toca bandolim em músicas tipicamente brasileiras ele ainda usa articulações como vibratos que mais se aproximam do rock que da MPB. Isso lhe confere uma sonoridade guitarrística mesmo quando toca bandolim, explicitando uma maneira de tocar guitarra elétrica que nada tem a ver com a de tocar violão, que a guitarra elétrica deixou de ser apenas um violão eletrificado e há muito tempo e é um instrumento com características e sonoridades próprias. É possível notar também que, apesar da utilização durante todo o solo de elementos comuns ao rock, Armandinho deixa transparecer de forma clara sua vivência na música brasileira, suas influências de choros, frevos e afins. Uma mistura de MPB com Rock cuja resultado não é a soma, mas a multiplicação desses estilos.

## BIBLIOGRAFIA

DUARTE, Ruy. **História Social do Frevo**, Rio de Janeiro: Leitura, 1968.

GOES, Fred. **50 anos de Trio Elétrico**, Salvador: Corrupio, 2000.

ALBUQUERQUE, João Luiz. **Rock Book V: A Cor do Som**, Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

GOMES DE SÁ, Luiz Guimarães(org). **Songbook de Frevos volume 1**, Recife: Prefeitura de Recife, 1998.

BACON, Tony. **The Ultimate Guitar Book**, New York: Alfred A. Knopf, 2004.

STETINA, Troy. **Speed Mechanics for Lead Guitar**, Milwaukee: Half Leonard, 1990.

TV CULTURA, **Metrópolis**, São Paulo, novembro de 2007.

### DISCOGRAFIA:

A COR DO SOM, **Acústico**, Brasil, CD/DVD, Sony & BMG, 2005.

STOCKER, Olmir, **Longe dos Olhos Perto do Coração**, Brasil, LP, Som da Gente, 1981.

IRON MAIDEN, **Piece oh Mind**, CD, Warner, Brasil, 1983.

DIRE STRAITS, **Sultans of Swing**, DVD, Universal Music, Brasil, 2007.

VAN HALEN, **Fair Warning**, CD, Warner, USA, 1981.

WALDIR AZEVEDO, **O Talento de**, CD, EMI, Brasil, 2004.

**ANEXO (SOLO COMPLETO DA MÚSICA *FRUTIFICAR*):**

