

Questões sobre o uso da técnica do violão clássico na Suíte Popular Brasileira (1953) para violão elétrico e piano de Radamés Gnattali

PÔSTER

Eduardo Fernando de Almeida Lobo
Universidade Estadual de Campinas - eduardo.lobo@gmail.com

Resumo: Radamés Gnattali foi um compositor que se dedicou a escrever obras para instrumentos não comuns à tradição musical europeia. Um destes instrumentos utilizados por Gnattali foi a guitarra elétrica. Encontramos nas peças escritas para este instrumento características que exigem do músico conhecimento da técnica de violão clássico. Porém o uso desta técnica na guitarra exige adaptações pelo músico, devido às diferenças entre estes instrumentos. Este trabalho aborda estas questões técnicas e sugere soluções a alguns destes problemas.

Palavras-chave: guitarra elétrica, música brasileira, música popular, violão clássico

Title in english: Approaches in the study of classical guitar technique applied in the electric guitar at Suíte Popular Brasileira para violão elétrico e piano by Radamés Gnattali

Abstract: Radames Gnattali was a composer who wrote some works for uncommon instruments for the European musical tradition. One of this instruments used by Gnattali was the electric guitar. It is found in his works that was written for this instrument characteristics that require from the performer the technical knowledge of classical guitar. But using this technique on the electric guitar requires adaptations by musician, due to differences between these instruments. This paper discusses these technical issues and suggests solutions to some of these problems.

Keywords: electric guitar, Brazilian music, popular music, classical guitar

1. A guitarra elétrica na música de Radamés Gnattali

O portoalegrense Radamés nasceu em 1906 e foi um compositor catalogado pelo historiador Vasco Mariz como sendo da terceira geração nacionalista. Em 1924 concluiu o curso de piano e passou a viajar como concertista. Ainda nos anos 1920 realizou importantes recitais e concertos em São Paulo e no Rio de Janeiro. Já no início de sua carreira passou por dificuldades financeiras e de inserção na carreira como concertista e optou por trabalhar como pianista e violinista em cinemas e casas noturnas, participando também de pequenos grupos instrumentais, estreitando seu contato com a música popular, fato que já havia se iniciado em Porto Alegre.

A partir da década de 1930 Radamés iniciou seu trabalho nas rádios Mayrink Veiga e Cajuti, como pianista, e na Rádio Transmissora, como arranjador. Na gravadora RCA Victor, iniciou como pianista na Orquestra Típica da Victor, onde, posteriormente, tornou-se regente e arranjador, juntamente com Pixinguinha, dentre outros. A partir de 1936 tornou-se maestro da Rádio Nacional, onde veio se aposentar na década de 1960. Como pode-se notar, durante sua vida profissional, Radamés esteve intimamente ligado com a música popular comercial, seja arranjando,

regendo ou tocando em programas de rádio, gravações de discos, e, posteriormente, em programas de televisão.

Ao mesmo tempo em que trabalhava com música popular, Radamés também escrevia obras elaboradas utilizando formas composicionais oriundas da tradição europeia do século XIX. Durante sua vida, escreveu quase 300 obras, dentre elas sinfonias, concertos, concertinos, sonatas, sonatinas, dentre outras, e registrou muitas em discos.

A partir do final da década de 1940, Radamés começou a incluir em suas obras, instrumentos comuns à cultura popular. Acordeão, bandolim, harmônica de boca, bateria e cavaquinho, além de outros, foram utilizados em concertos, suítes e outras obras. Assim foi com o violão elétrico e posteriormente a guitarra. Segundo o catálogo digital, presente na página www.radamesgnattali.com.br (acesso em 16/02/2014), Radamés escreveu duas obras para violão elétrico que, ao longo do tempo, foram interpretadas com guitarra elétrica: a Suíte Popular Brasileira (1953) e o Concerto Carioca nº 1 (1950). Ambas foram escritas originalmente para violão elétrico e foram gravadas com guitarra elétrica, respectivamente, por Laurindo de Almeida em 1956 e José Menezes em 1965. Sobre o concerto, segundo Correa (2007:78), “embora seja indicado um violão elétrico como solista do Concerto Carioca, Menezes nos informa que Gnattali estava se referindo à guitarra elétrica”.

Radamés começou a utilizar o violão elétrico, posteriormente a guitarra, como protagonistas em suas obras a partir da década de 1950. Esta década foi especialmente importante para estes instrumentos em função das transformações na construção, maior opção de cordas e captadores magnéticos, culminando na guitarra elétrica de corpo sólido. Parece que nesta década houve uma maior segmentação que acabou por diferenciar o que viria a ser guitarra elétrica, violão popular e violão clássico. Isto porque até a década anterior não era transparente, no Brasil, o que vinha a ser guitarra ou violão elétrico. E mesmo os violonistas que gravavam suas peças solo muitas vezes gravavam em instrumentos com cordas de aço¹. Desde a década de 1940 os violonistas Garoto, Zé Menezes, Pereira Filho e Laurindo de Almeida gravaram utilizando a versão elétrica do violão, que nesta época era ainda muito parecida com sua versão acústica.

A partir de 1954, o compositor passou a utilizar o termo guitarra em suas obras. Segundo o mesmo catálogo, encontramos 10 obras que utilizam este instrumento, sendo que 7 são para o grupo instrumental conhecido como Quinteto/Sexteto Radamés, que continha 2 pianos, acordeão, contrabaixo, guitarra e bateria. Neste ano de 1954 o compositor escreveu a Suíte Brasileira (danças), para piano, guitarra, contrabaixo e bateria com orquestra, que parece ser uma versão de sua Suíte Popular Brasileira, escrita anteriormente para violão elétrico e piano. Isto nos

faz supor que para Radamés, o termo guitarra veio a substituir o violão elétrico, já que, segundo o catálogo citado anteriormente, este não aparece mais em sua obra posterior a 1954.

O objetivo deste trabalho é discutir o uso da técnica do violão clássico na guitarra elétrica e suas necessárias adaptações visando a performance da Suíte Popular Brasileira. Serão levadas em consideração a sonoridade, a articulação e a clareza de execução de alguns trechos. A partir deste ponto, este artigo será dividido em dois momentos: descrição da técnica do violão clássico e o uso e a adaptação desta técnica na guitarra elétrica.

2. Uma breve descrição da técnica do violão clássico

Entendo aqui como técnica de violão clássico aquela desenvolvida no final do século XIX e primeira metade do século XX primeiramente pelos violonistas Francisco Tárrega (1852-1909), Emilio Pujol (1886-1980) e Miguel Llobet (1878-1938) e posteriormente pelo violonista Andrés Segovia (1893-1987) (WADE, 1980). Esta técnica permite executar grande parte do repertório do instrumento, que abrange desde compositores do início do século XIX, como Fernando Sor (1778-1839) e Mauro Giuliani (1781-1829) até compositores do século XX, como Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Manuel Ponce (1886-1948).

No início do século XX, a difusão desta técnica entre os violonistas do Rio de Janeiro ocorreu através de Quincas Laranjeiras, músico de choro que estudou com os métodos de Carcassi, Carulli e Aguado (PEREIRA, 2007: 34). Posteriormente, uma grande divulgação ocorreu pelo violonista uruguaio Isaias Sávio (1900-1977) que morou no Rio de Janeiro e em São Paulo e formou importantes violonistas, como Henrique Pintoⁱⁱ (1941-2010), Antônio Carlos Barbosa Lima (1944) e Luiz Bonfáⁱⁱⁱ (1922-2001).

Esta técnica se difere da técnica de plectro basicamente por fazer uso dos dedos polegar, indicador, médio e anelar da mão direita para ferir as cordas do violão. Ela permite ao intérprete um maior controle das variações de timbre e da polifonia. Podemos ver no exemplo abaixo um trecho do Estudo 3 de Dionísio Aguado (1784-1849).



Exemplo 1 - Trecho do Estudo 3 de Aguado.

Podemos notar no exemplo acima as indicações p, i, m, a, que correspondem aos dedos da mão direita, respectivamente: polegar, indicador, médio e anelar. Com esta técnica é possível executar com clareza trechos de polifonia, como no exemplo acima, onde verificamos a presença de duas vozes distintas. Este trecho se torna difícil na execução com palheta, devido aos saltos de corda. Além disto, os intervalos harmônicos teriam uma pequena defasagem de tempo, já que, com a palheta, teríamos que atacar uma nota por vez, o que pode não acontecer quanto é utilizada a técnica do violão clássico.

3. O uso e a adaptação da técnica de violão clássico na guitarra

José Menezes, multi instrumentista que executou o Concerto Carioca 1, explica que “Radamés escreveu pensando em violão, mas pede que se use uma guitarra para executá-lo” e que “é preciso ser violonista para tocar este concerto” (MENEZES apud CORREA, 2007: 79). Escritas para intérpretes que tenham o domínio técnico do violão e da guitarra, estas obras de Radamés deixam a eles, alguns problemas. Embora elas não tenham sido concebidas para a execução em violão clássico, há a necessidade do guitarrista utilizar esta técnica, já que encontramos trechos de polifonia e de acompanhamento com ritmos que exigem uso dos dedos da mão direita. Porém, não se pode aplicar esta técnica na guitarra sem algumas adaptações.

A guitarra, quando não amplificada, possui menos volume sonoro que o violão. Elas tem o som de suas cordas amplificado por meio de captadores magnéticos, que geram um sinal elétrico quando ocorre a vibração das cordas. Estas devem ser feitas de ferro, aço, bronze ou níquel. O sinal elétrico é convertido em ondas sonoras através de um alto falante de um amplificador. Ligados a um amplificador, estes captadores não produzem o mesmo tipo de resposta acústica ao ataque dos dedos do músico do que as cordas do violão. Pode-se verificar este dado pedindo para um violonista executar pela primeira vez, ele próprio, uma obra para violão na guitarra elétrica.

Provavelmente, todo o equilíbrio de sonoridade presente na execução do músico com o violão não estará presente em sua execução com a guitarra.

Para interpretar estas obras de Gnattali, o guitarrista tem que estar com a técnica de violão bastante amadurecida. Além disto, deve se preocupar com as seguintes questões: duração das notas, dinâmica, timbre e controle da polifonia.

Para compreender melhor diferenças entre algumas características sonoras da guitarra e o violão, vamos fazer uso do envelope do som. Thompson (2005: 116) explica que “the envelope of a sound, often referred to as ADSR (attack, decay, sustain and release), describes the sound’s overall amplitude change over time”. Podemos compreender melhor o envelope de um som analisando a figura abaixo.

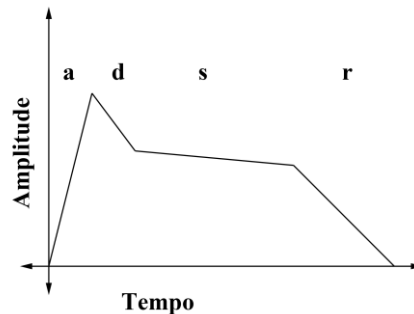


Figura 1 - Envelope sonoro ADSR, (A)ttack, (D)ecay, (S)ustain e (R)elease.

Uma nota musical, quando tocada em uma guitarra com captador magnético e ligada a um amplificador, tem duração maior do que quando tocada com a mesma intensidade no violão. Isto ocorre porque o tempo referente ao sustain da nota da guitarra é maior. Podemos visualizar abaixo uma representação gráfica de quatro ondas sonoras. Os exemplos “a” e “c” se referem à gravação da nota Mi (6ª corda) tocada com a mesma intensidade no violão clássico com cordas de nylon e na guitarra ligada a um amplificador. Os exemplos “b” e “d” se referem à gravação das notas Mi e Lá (6ª e 5ª cordas), tocadas com a mesma intensidade e sem abafamento. Analisando a figura, pode-se notar nitidamente o maior tempo de sustain das notas tocadas na guitarra elétrica.

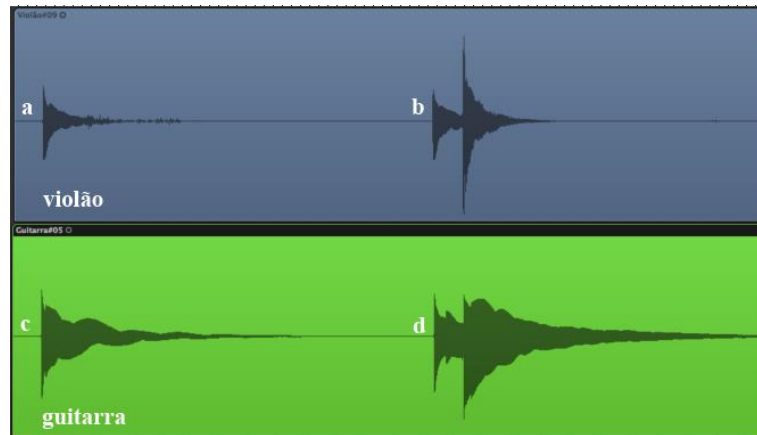


Figura 2 - No gráfico acima podemos comparar o sustain referente às notas tocadas no violão com cordas de nylon (azul) com as da guitarra (verde).

O maior sustain, comum à guitarra elétrica, exige do intérprete deste instrumento um uso mais frequente da técnica de apagar notas que estão soando com a mão direita, principalmente as cordas soltas. Estas que, possivelmente ao violão, o executor poderia deixar soando, pois talvez não teriam uma presença indesejável e tão marcante, devem ser apagadas na guitarra. Na Suíte Popular encontramos os seguintes trechos onde há a necessidade do guitarrista apagar as notas que estão circuladas:

a - Toada c. 43 b - Samba Canção c. 2 c - Samba Canção c. 17 d - Baião c. 90

Este bloco contém quatro exemplos de trechos musicais em notação de guilhermina. Cada exemplo é rotulado: 'a - Toada c. 43', 'b - Samba Canção c. 2', 'c - Samba Canção c. 17' e 'd - Baião c. 90'. As notas que devem ser apagadas são circuladas com um círculo branco. No exemplo 'a', a nota Mi (D4) no primeiro tempo do primeiro compasso é circulada. No exemplo 'b', a nota Lá (A3) no primeiro tempo do segundo compasso é circulada. No exemplo 'c', a nota Mi grave (E2) no primeiro tempo do primeiro compasso é circulada. No exemplo 'd', a nota Mi (D4) no primeiro tempo do primeiro compasso é circulada.


Exemplo 2 - Notas que necessitam ser apagadas pelo intérprete

No exemplo a, a nota Mi deve ser apagada com o polegar no segundo tempo do compasso. No exemplo b, a nota Lá que fica soando do arpejo^{iv} de A7 (b9,13) deve ser apagada com a mão esquerda no início do segundo compasso. No exemplo c, a nota Mi grave deve ser apagada com o polegar, quando este atacar a nota Lá do próximo compasso. No exemplo d, a nota Mi deve ser apagada com o polegar no segundo tempo do compasso.

O controle de dinâmica também é diferente na guitarra elétrica. O guitarrista tem, ao menos, três controles de dinâmica distintos: sua mão direita, o controle de volume do instrumento e o do amplificador, estes últimos indisponíveis no violão clássico acústico. Quanto maior o volume do amplificador, maior a gama de dinâmicas disponível ao músico. Assim, a guitarra pode contar com uma gama de dinâmica maior que a proporcionada pelo violão clássico. Esta característica

exige do músico um maior controle de toque da mão direita, principalmente na execução do arpejo realizado com o deslizar descendente do polegar. Como podemos notar no exemplo abaixo, em diversos trechos da Suíte vemos o uso desta técnica.

e - Invocação a Xangô c. 29 f - Toada c. 50 g - c. 107 h - Marcha c. 38



Exemplo 3 - Trechos onde aparece o arpejo realizado com o polegar

Se o intérprete utilizar a técnica de violão neste toque de polegar, provavelmente o som produzido irá soar muito forte se comparado com outras seções da música. O guitarrista deve procurar desenvolver um outro toque para utilizar esta técnica na guitarra, por exemplo, com menor pressão mecânica sobre as cordas.

Outro problema é encontrar um balanço entre as dinâmicas realizadas nas linhas melódicas e nos acompanhamentos. Como a resposta acústica dos captadores magnéticos é diferente, se o músico tocar com técnica de violão sem fazer adaptações, pode acontecer da guitarra, em seções em que realiza o acompanhamento, ficar com muito volume sonoro. Novamente o músico deve rever a pressão que ele realiza nas cordas.

Quanto ao timbre, a guitarra pode não oferecer a mesma gama timbrística do violão, mas o músico pode utilizar deste recurso, tocando próximo ao braço ou à ponte. Isto será útil para ter um maior controle de polifonia, quando há a necessidade de destacar notas melódicas quando existe um acompanhamento presente. Na Suíte Popular Brasileira isto irá aparecer somente no movimento Samba Canção, compassos de 39 ao 42.

Samba Canção c. 39



Exemplo 4 - Trecho onde o intérprete pode destacar as notas da melodia com variação de timbre

O músico pode utilizar a técnica de destacar a melodia com variação de timbre, tocando as semínimas com o dedo anelar próximo à ponte, enquanto tange as demais notas em regiões mais próximas ao braço do instrumento.

Embora já seja possível apresentar resultados concretos, o estudo e a adaptação da técnica do violão clássico na guitarra continua em processo de experimentação e podem surgir outras soluções ainda não descobertas nesta pesquisa ou soluções noticiadas por pesquisadores que tratem de assuntos semelhantes.

Referências:

- Livro

WADE, Graham. Traditions of the Classical Guitar. Londres: John Calder, 1980.

THOMPSON, Daniel M. Understanding Audio. Boston: Berklee Press, 2005.

- Dissertações ou teses

CORREA, Márcio Guedes. Concerto Carioca no 1 de Radamés Gnattali: A utilização da guitarra elétrica como solista. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2007. Dissertação de mestrado.

PEREIRA, Fernanda Maria C. O violão na sociedade carioca (1900-1930): técnicas, estéticas e ideologias. Dissertação de mestrado: UFRJ, 2007.

- Partitura manuscrita

GNATTALI, Radamés. Suíte Popular Brasileira. Manuscrito, 1953.

Notas

ⁱ Até meados da década de 1940 os violonistas utilizavam cordas confeccionadas de tripa ou de aço. Estas últimas tinham maior volume que as primeiras, e foram muito utilizadas na música popular. As cordas de nylon foram comercializadas somente a partir do final da década de 1940.

ⁱⁱ Visto em <http://musicosdobrasil.com.br/henrique-pinto> acessado no dia 24/02/2014.

ⁱⁱⁱ Visto em <http://www.dicionariompb.com.br/luiz-bonfa/biografia> acessado no dia 24/02/2014.

^{iv} Encontramos trechos na literatura para violão onde a maneira de interpretar está implícita à digitação utilizada. Neste trecho, mesmo que não exista na partitura nenhuma indicação de que a nota Lá tenha que ficar soando durante todo o compasso, o intérprete pode fazê-lo, já que as cinco primeiras notas pertencem a um acorde que fica montado pela mão esquerda.