

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

A GUITARRA ELÉTRICA E O VIOLÃO:
O Idiomatismo na Música de Concerto de Radamés Gnattali

GUSTAVO DA SILVA FURTADO DE MENDONÇA

RIO DE JANEIRO, 2006

A GUITARRA ELÉTRICA E O VIOLÃO:
O Idiomatismo na Música de Concerto de Radamés Gnattali

por

GUSTAVO DA SILVA FURTADO DE MENDONÇA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dra. Carole Gubernikoff.

Rio de Janeiro, 2006

Mendonça, Gustavo da Silva Furtado de.
M539 A guitarra elétrica e o violão : o idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali / Gustavo da Silva Furtado de Mendonça, 2006.
viii, 130p.

Orientador: Carole Gubernikoff.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
Centro de Letras e Artes. Mestrado em Música, 2006.

1. Gnattali, Radamés, 1906-1988. 2. Musicologia. 3. Música para concerto – Análise, interpretação. 4. Música para guitarra – Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.). 5. Música para violão (Fraseado, dinâmica, etc.). I. Gubernikoff, Carole.
II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780.01

*Dedicado a Lucas Quinamo Furtado de Mendonça,
meu adorado sobrinho e afilhado.
Segunda geração de guitarristas na família.*

AGRADECIMENTOS (em ordem alfabética)

Adriana Olinto Ballesté
Carlos Alberto Figueiredo
Carole Gubernikoff
Clayton Vetromila
Dedéia
Edison Furtado de Mendonça
Marcos Cavalcante
Marlene Furtado de Mendonça
Martha Ulhôa
Michel Brohez
Neil Carlos Teixeira
Nelli Gnattali
Roberto Gnattali
Saloméa Gandelman
Sivuca
Zulmira Martinelli
E demais professores do mestrado da Uni-Rio

Não apenas pratique a sua arte, mas se esforce também para compreender seu significado interior; merece o esforço. Porque apenas a arte e a ciência podem elevar os homens ao nível dos deuses.

Beethoven

MENDONÇA, Gustavo da S. F de. *A guitarra elétrica e o violão: o idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação busca determinar uma linguagem idiomática para a guitarra elétrica e o violão, a partir da análise comparativa de obras para guitarra elétrica, violão e violão elétrico na música de concerto do maestro e compositor Radamés Gnattali. Tem como suporte técnico definições sobre os referidos instrumentos e análise musical e idiomática sobre a *Suíte popular brasileira para piano e violão elétrico* gravado por Laurindo de Almeida e a *Sonatina para violão e piano*, ainda sem registro fonográfico e a comparação destas, com outras obras do compositor. O trabalho visa não só determinar linguagem idiomática possibilitando um maior desenvolvimento da linguagem, como também, tornar notória a importância do maestro como o primeiro a compor para a guitarra elétrica em música de concerto, fato até então atribuído na literatura sobre o assunto a compositores europeus.

Palavras chave: Guitarra elétrica e violão – Radamés Gnattali – Análise Musical

MENDONÇA, Gustavo da S. F. de. The electric and the classical guitars: the language within the concert music of the Radamés Gnattali.2006. Dissertation (Master of Music) Post-graduation - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation seeks to determine an idiomatic language for the electric and classical guitars, taken from a comparative analysis of the works for electric and classical guitars in the concert music of the maestro and composer Radamés Gnattali. It gets its technical support from the definitions of the related instruments and a musical and idiomatic analysis of *Suíte popular brasileira para piano e violão elétrico* recorded by Laurindo de Almeida as well as the *Sonatina para violão e piano*, which is still unrecorded, comparing these, with other works from the composer. This work not only aims to determine this idiomatic language rendering possible a larger development of the language, but, also to turn notorious the importance of the maestro as being the first one to compose for the electric guitar in concert music, fact until now attributed to European composers according to the literature on the subject.

Keyword: Electric and classical guitar - Radamés Gnattali - Musical Analysis

SUMÁRIO

	Página
1- INTRODUÇÃO.....	01
2 - OS INSTRUMENTOS.....	04
2.1 Violões.	
2.1.1 O repertório violonístico.	
2.1.2 Técnica violonística.	
2.1.3 Outros tipos de violão.	
2.2 Guitarras elétricas.	
2.2.1 Repertório de música de concerto para guitarra elétrica.	
2.2.2 Técnica guitarrística.	
2.2.3 Outros tipos de guitarras elétricas.	
2.2.4 Amplificadores e efeitos.	
3 – BIOGRAFIA DE RADAMÉS GNATTALI.....	46
3.1 A contribuição de Radamés Gnattali ao repertório de música de concerto para a guitarra elétrica.	
4 - ANÁLISE DAS OBRAS.....	58
4.1 Suíte Popular Brasileira para piano e violão elétrico.	
4.1.1 Invocação a Xangô.	

4.1.2	Toada.	
4.1.3	Choro.	
4.1.4	Samba-canção.	
4.1.5	Baião.	
4.1.6	Marcha.	
4.2	Sonatina para violão e piano.	
4.2.1	I – Allegro moderato.	
4.2.2	II – Saudoso.	
4.2.3	III – Ritmado.	
4.3	Idiomatismos da guitarra elétrica e do violão.	
4.3.1	Ocorrências idiomáticas do violão elétrico (guitarra elétrica) na <i>Suíte Popular Brasileira</i> .	
4.3.2	Ocorrências idiomáticas do violão na <i>Sonatina para violão e piano</i> .	
4.4	Comparação das ocorrências idiomáticas encontradas na <i>Suíte popular brasileira</i> e <i>Sonatina para violão e piano</i> , com outras obras de Radamés Gnattali.	
4.5	Comparação das ocorrências idiomáticas encontradas na obra para guitarra elétrica de Radamés Gnattali, com a obra de outros compositores de música de concerto.	
5	CONCLUSÃO.....	120
6	BIBLIOGRAFIA.....	125
7	ANEXOS.....	130

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa teve duas motivações. A primeira, buscar resposta a uma freqüente pergunta de estudantes que querem tocar guitarra elétrica, mas se acham na obrigação de começar estudando violão, e freqüentemente desistem de estudar, pois o repertório e a maneira de tocar a guitarra elétrica que habita seu inconsciente nada têm a ver com o que estudam, tornando-se assim músicos autodidatas. O inverso também. Muitos guitarristas, visando aprimorar sua técnica, deixam a guitarra elétrica para estudar violão, pois este, apesar das queixas dos violonistas, tem uma escola já formada, ao passo que a guitarra elétrica, apesar da grande literatura que abarca seu nome, tem pouquíssimas obras realmente substanciais no tratamento do idioma e da técnica do instrumento, geralmente aplicado mais a gêneros populares, como o rock e o jazz. Seu estudo em nível superior acontece em apenas duas universidades no país, o Bacharelado em Música Popular da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e a graduação em Guitarra Elétrica da Faculdade Santa Marcelina (FASM) (Gomes, 2005:81).

A outra motivação foi o gosto pela música de concerto, e a frustração de não poder tocá-la e ouvi-la no instrumento com que trabalho profissionalmente, a guitarra elétrica. São poucas as oportunidades de se escutar uma música de concerto que utilize tal instrumento. Quando isto acontece, desperta interesse, e, em alguns casos, o desconforto de quem se acostumou só aos instrumentos “clássicos” nas salas. Desta forma, anos antes de ingressar no mestrado, minha pesquisa começou, na coleta de material, nada fácil, de repertório de música de concerto para a guitarra elétrica, instrumento surgido aproximadamente um século depois da padronização da forma dos violões, e que, apesar das semelhanças, assim como o piano e o cravo, tem características e recursos diferentes do seu “genitor”.

Apesar dos instrumentistas que os utilizam perceberem esta diferença, sua aplicação no ensino formal se dá de maneira análoga. Assim sendo, para que tenhamos um correto entendimento das diferenças entre os dois instrumentos, torna-se necessário uma melhor investigação dos seus aspectos idiomáticos, principalmente da guitarra elétrica, que, além de pouco pesquisados, têm seu estudo muito mais baseado em dogmas do que em técnicas. Outro problema encontrado referente à guitarra elétrica é o fato de muitos métodos, livros e

revistas que se propõem a investigar o idioma da guitarra elétrica tratam na verdade de assuntos referentes à improvisação ou teoria musical, como escalas, modos ou acordes. Adotamos, para técnica, a definição de Hector Quine, que amplia o termo para além da velocidade, abarcando outros aspectos que dizem respeito à qualidade do som produzido pelos instrumentos e instrumentistas (Quine, 1995:1).

Assim, algumas questões nortearam nossa pesquisa. Qual a diferença entre os dois instrumentos? Quem compôs para eles? Quais os diferentes recursos idiomáticos que apresentam?

Para tais questões, três campos de estudo foram necessários: o tecnológico (para delimitar as diferenças entre os instrumentos), o histórico (para detectar quem compôs para o instrumento) e o analítico (para detectar os recursos idiomáticos).

Em torno da tecnologia, autores como Erich M. Von Hornbostel & Curt Sachs, Mário de Andrade, Roberto Correa, Carlos Roque, Fábio Adour Câmara, Tony Bacon, Tony Marshall, Hugo Pinksterboer, Harvey Turnbull e Chris Sansom foram os mais utilizados. No campo histórico-biográfico, limitado ao compositor Radamés Gnattali, Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos, Aluísio Didier e Turíbio Santos, juntamente com o Cd-rom do *Catálogo Digital Radamés Gnattali*, nortearam a pesquisa, e na história dos instrumentos Paul Sparks, Moacyr Teixeira, Rogério Borda Gomes, Paul Griffiths, Tom & Mary Evans, Jorge Moutinho, J.B. Cole, além dos já citados Sansom e Turnbull.

A análise musical utilizou terminologia adotada por Arnold Schoenberg, e a idiomática, aspectos apresentados para tratar da técnica do violão e da guitarra elétrica de bibliografia de Hector Quine, Fábio Adour Câmara, Matteo Carcassi, Turnbull, Tom & Mary Evans, Tony Marshall, Rogério Borda Gomes, Josimar Carneiro, H. Robert Reynolds, Larry Carlton, Van Hallen, Al Di Meola, André Martins, além da entrevista concedida por Clayton Vetromila.

Os objetivos pretendem principalmente detectar os aspectos idiomáticos da guitarra elétrica e do violão, mas uma justiça histórica se faz presente, reconhecer como o primeiro compositor a utilizar a guitarra elétrica na música de concerto, um brasileiro, Radamés Gnattali. Também objetivamos diminuir as queixas de praticamente todos que se propõem a pesquisar assuntos referentes ao violão, principalmente, à guitarra elétrica, aumentando o material bibliográfico.

É uma pesquisa qualitativa e, além de análise documental bibliográfica, busca analisar partituras de obras e análise auditiva das mesmas. As obras analisadas são de Radamés Gnattali pelos seguintes motivos: foi o primeiro a usar a guitarra elétrica; além de importante expoente na obra violonística, tem obras empregando os dois instrumentos que utilizam a mesma formação (com orquestra e com piano), conhecia recursos dos instrumentos devido ao contato próximo com instrumentistas e sabia tocá-los, ainda que não profissionalmente. Depois dos resultados obtidos, comparamos com obras de outros importantes compositores, como André Previn e Karlheinz Stockhausen.

As fontes consultadas além do material bibliográfico, foram Cds, partituras, *web sites*, entrevistas e *Cd-rom*.

O primeiro capítulo descreve os instrumentos; no segundo uma breve biografia e a importante contribuição de Radamés Gnattali para a guitarra elétrica no cenário da música de concerto; o terceiro analisa obras selecionadas e as ocorrências idiomáticas dos dois instrumentos; as conclusões estão no quarto capítulo. Apresentamos ainda, em anexo, partituras.

2. OS INSTRUMENTOS

Neste capítulo vamos descrever violões e guitarras elétricas de modo a trazer à luz as semelhanças e, principalmente, as diferenças entre eles. Fora do Brasil eles têm nomes parecidos, quando não iguais.

De fato, em outros países, o nome guitarra irá designar o que para nós é o violão. Na Alemanha, o violão é chamado de *gitarre*, na França, de *guitarre*, na Itália, de *chitarra*, nos Estados Unidos e Reino Unido, de *guitar*, na Espanha de *guitarra*, e apenas no Brasil e em algumas regiões de Portugal o nome violão designa tal instrumento.

Roberto Corrêa, em seu livro *A arte de pontear viola* (Corrêa, 2000:21)¹ diz que o termo violão era utilizado no norte de Portugal como alternativa ao termo guitarra espanhola de seis cordas, já em certas regiões de Portugal, o termo guitarra referia-se ao popular instrumento fadista. No Brasil, a guitarra espanhola parece ter recebido o nome de violão, aludindo muito mais ao aumentativo da viola de arame (ou caipira), historicamente anterior e trazida pelos colonos e jesuítas portugueses logo no início da colonização brasileira, que apesar do formato semelhante, tem dimensão menor. Em seu livro *Luthiers - Artesãos musicais brasileiros* (2003), Carlos Roque também endossa esta tese, dizendo:

Rotulado no exterior com outras nomenclaturas (guitar, guitarra, guitarra espanhola, viola, viola francesa etc.), é conhecido em nosso país no aumentativo, pela inclusão do sufixo nominal “ão” agregado à palavra viola, com a supressão de um “a” (Roque, 2003:59).

A confusão não pára por aí. Na *Enciclopédia da música brasileira*, Mário de Andrade (1989:561) ressalta que no Brasil o violão é um instrumento essencialmente urbano, e, juntamente com a flauta e o cavaquinho, forma a base do conjunto de choro. A palavra viola poderia designar o violão ou a guitarra, instrumento com que se acompanhavam as modinhas urbanas. Também citando carta de Cornélio Pires a *O Estado de S. Paulo*, refere-se a violão como um tipo de dança (Andrade, 1989:562).

¹ Pontear significa pressionar uma ou mais cordas em algum lugar do braço da guitarra elétrica, ou qualquer outro instrumento cordofone. Citando Cândido Figueiredo, Mário de Andrade diz: “Colocar os dedos sobre (cordas), no lugar onde estão os pontos ou trastos, a fim de produzir as diversas entonações” (Mário de Andrade, 1989: 406).

Para Mário de Andrade, guitarra é palavra pouco usada, de pura importação erudita; seria um instrumento espanhol, utilizado em Portugal para acompanhar fados, vindo no Brasil a originar o violão. É atribuído ao instrumento a utilização de seis cordas – afinando-se como o violão clássico (E – A – d – g – b – e')² – ou dez, com cinco ordens de cordas duplas como a guitarra portuguesa ou a viola caipira. Todavia, no mesmo verbete, diferencia o violão da guitarra: “parece mesmo que no Brasil um tempo se distinguia o violão da guitarra” [sic] (Andrade, 1989:250-1).

Note que Mário de Andrade diz que “[a guitarra] no Brasil veio dar origem ao violão” (Andrade: 1989, p.25), o que está em pleno desacordo com o que entendemos por guitarra elétrica, já que esta seria um instrumento desenvolvido a partir do violão no início dos anos 30, com a descoberta de que “a instalação de um captador de cerâmica (com pólos elétricos que captam as ondas sonoras) por baixo das cordas do violão, devidamente conectado por cabo a um amplificador, solucionaria o problema de volume” (Marshall, 2002:152).

O termo guitarra também foi encontrado na *Enciclopédia da música brasileira* (Andrade; 1998:359) como denominação paulista de meia-canha, que é uma dança e canto fandango onde acontecem trocas de recitados (idem: 458).

Temos, desta forma, dois grandes problemas acerca das terminologias sobre o violão e a guitarra elétrica. Um deles é que cada termo pode ser entendido como cabendo a diferentes instrumentos e mesmo danças. Vamos tomar, por exemplo, o termo violão. Este pode designar a tradicional guitarra espanhola, instrumento originado a partir da guitarra, instrumento que originou a guitarra elétrica, e um tipo de dança paulistana.

No caso do termo guitarra, a confusão é ainda maior. Pode designar instrumento de origem hispânica, instrumento português acompanhador de fados, instrumento que no Brasil deu origem ao violão, instrumento que no resto do mundo foi originado a partir do violão, uma dança e canto fandango.

Outro problema com relação a terminologias é que um instrumento pode apresentar diversos nomes. No caso do violão clássico espanhol, pode ser tratado por violão, guitarra ou viola, e cada um destes termos deriva-se em outros mais.

² Cifras substituem o nome das notas. Letras maiúsculas indicam a 1ª oitava, no caso E, significa: mi 1; letras minúsculas a segunda oitava, e minúsculas com aspa ('), a terceira oitava.

Esta dificuldade em classificar instrumentos é preocupação de vários estudiosos dos instrumentos musicas. Erich M. Von Hornbostel e Curt Sachs, apesar de terem desenvolvido o sistema de classificação mais utilizado sobre o assunto, advertem sobre as dificuldades, uma vez que os objetos classificados, dizem eles, são vivos e dinâmicos, indiferentes à demarcação formalmente desenhada, e se desenvolvem sem qualquer preocupação com qualquer esquema conceitual (Hornbostel & Sachs, 1961: 3-29).

Apesar de sistemas de classificação trazerem vantagens, como, por exemplo, a relação entre os instrumentos como ligações genéticas e culturais, Hornbostel e Sachs mostram a terrível confusão que acontece em termos de linguagem técnica, onde, por exemplo, em determinado tipo de classificação, o mesmo instrumento pode ser indiscriminadamente chamado de alaúde, violão, bandolim ou banjo, e adiciono a guitarra elétrica. Se somarmos a isto os diversos tipos de violão, como o violão flamenco³ e o de sete cordas, entre outros instrumentos que serão tratados posteriormente, temos uma definição técnica muito tosca para instrumentos tão peculiares.

Homônimos, sinônimos, apelidos e a etimologia popular também representam, segundo os referidos autores, um perigo para a clareza de qual instrumento se deseja tratar, pois, muitas vezes, instrumentos com o mesmo nome representam efetivamente instrumentos distintos, como é o caso da terminologia *guitar*. O inverso também acontece, quando um instrumento se apropria do nome de outro, que não tem muita relação com o primeiro; é o caso da trompa flamenga,⁴ que não é um tipo de trompete (Hornbostel & Sachs, 1961:5).

Hornbostel e Sachs fogem da antiga classificação chinesa de distinção por material – que coloca ao lado um trompete e um gongo, feitos de metal –, tendo desenvolvido o sistema de Victor Mahillon, que tem na natureza do corpo vibratório o seu primeiro princípio de divisão. Para nós interessa o terceiro grupo, no qual as cordas vibram.

Ainda assim, Hornbostel e Sachs utilizam como critério subordinado de diferenciação, para classificar os instrumentos, uma seqüência de subdivisões, como material, tipo de ação, entre outras, conforme a necessidade, podendo também ser

³ Existe, *latu sensu*, o entendimento de que o violão flamenco é apenas um estilo de tocar violão, quando, na verdade, este estilo tornou necessário um instrumento com características diferentes do tradicional violão clássico, como veremos adiante.

⁴ No texto em inglês: *Flemish tromp*.

agrupadas ou justapostas categorizações, detalhando conforme a necessidade e evitando preferências subjetivas, ou seja, adotando apenas aquelas características que podem ser visíveis.

Para tanto, eles adotam o sistema numérico de Dewey – que permite o uso de figuras, números, letras, conglomerados de letras e frações decimais para separar toda e qualquer divisão e subdivisão de seu sistema.

Posteriormente, Sachs acrescentou uma quinta classe de instrumentos eletrofônicos, e subdividiu-a em três subcategorias: 1. com ação eletrônica; 2. eletromecânicos – no qual o som, produzido de maneira usual, é transformado em vibrações elétricas para uma amplificação, através de um dispositivo eletrônico; e 3. rádioelétricos, baseados em circuitos elétricos de oscilação (Kartomi, 2002:420).

O sistema classificatório de Schaefener distingue duas classes principais de emissão sonora: substâncias sólidas vibrando e ar vibrando. O sistema de Hood une técnicas de performance, função musical, decoração do corpo do instrumento e variedade de origem sociocultural.

Como podemos ver, existem vários sistemas de classificação que priorizam os instrumentos seguindo diversos tipos de classes. Fugindo dos equívocos a que os sistemas de classificação podem nos induzir, preferimos a simples descrição dos instrumentos, já que trataremos de apenas dois, utilizando eventualmente algumas descrições do sistema de Hornbostel e Sachs.

2.1 Violões

No sistema de classificação de Hornbostel e Sachs (1961:23), o violão é um instrumento cordofone composto do tipo *lute* – suas cordas são dedilhadas ou tangidas –, normalmente com trastes ao longo do braço. É difícil definir precisamente quais traços distinguem os violões de outros membros da família dos *lutes*, porque o nome violão tem sido usado para instrumentos que exibem grande variação morfológica e de prática de performance. O violão moderno tem seis cordas, uma câmara ressonante de madeira com as laterais curvas e o tampo traseiro liso. Possui uma considerável variedade tímbrica, volume baixo e ressonância bastante limitada. Para Fábio Adour Camara, seu som se caracteriza

por um “forte ataque seguido de uma ressonância cuja intensidade decresce rapidamente”, com notas prolongadas tendendo a virar grandes pausas (Camara, 1999: 43).

O violão é composto por duas partes distintas, o corpo e o braço. Segundo Hornbostel e Sachs, num *lute* composto, se separadas as duas partes - corpo e braço - o instrumento será danificado.

Para Turnbull (2001:551), existem duas maneiras de juntar o braço ao corpo: o método espanhol e o de encaixe. No método espanhol, o braço é projetado no corpo, e as laterais, encaixadas no corpo. No de encaixe, o corpo é terminado primeiro, e só então o braço é encaixado, mais comum hoje em dia.

O braço do violão é composto pela cabeça – onde se encontram as tarraxas – que é ligada pela pestana à parte central do braço, onde encontramos a escala – ou espelho – que, por sua vez, contém trastes. No fim do braço, onde se encaixa o corpo, encontramos a quilha.

A pestana, com a ponte – que encontramos no corpo do violão –, irá determinar a ação do instrumento, ou seja, a distância entre as cordas e a escala. Também será o ponto de partida para o som da corda, quando esta não estiver sendo pressionada em qualquer ponto da escala. Como a pestana é feita de material diferente dos trastes, o som das cordas soltas soará mais brilhante do que se estiverem sendo pressionadas em algum ponto da escala.

Os trastes são dispostos através da escala do instrumento, separando as cordas semitom a semitom na extensão destas, são fixos e feitos de metal, substituindo os antigos, feitos de tripas, marfim ou ébano. Geralmente são em número de 19. A partir do décimo segundo são posicionados 2mm ou mais acima do tampo. Diferenciam-se em tamanho e forma de instrumento para instrumento.

Na cabeça do violão, encontram-se as tarraxas, que substituíram as cravelhas dos primeiros violões.⁵ Estas, ligadas a um mecanismo de metal, fazem girar um rolo de osso onde as cordas são presas, esticando-as ou relaxando-as, permitindo assim a escolha da afinação de cada corda; a afinação padrão é: E - A - d - g - b - e'. Nos violões, esta é normalmente a única parte móvel, ou seja, regulável. A troca proposital da afinação padrão

⁵ As cravelhas eram compostas de uma única peça, semelhante ao formato de uma colher, onde numa extremidade era presa a corda, e na outra, maior, o instrumentista a fazia girar para mudar a tensão das cordas.

é chamada de escordatura; a mais comum é a sexta corda afinada um tom abaixo do padrão, em ré (D).

O corpo do violão é formado por dois bojos – o superior e o inferior – separados pela cintura. É uma caixa de ressonância, onde o tampo, o tampo traseiro e a lateral – ou aro – formam as “paredes” do instrumento. No tampo do violão há uma ponte – ou cavalete – e uma boca – geralmente adornada e chamada de roseta –, que permite o som sair da caixa de ressonância. O tampo traseiro liso se tornou modelo, ao invés do tampo traseiro abaulado, distanciando o violão do alaúde. A ponte de madeira, além de fixar as cordas, transmite a vibração das cordas ao tampo do violão. Nela, um rastilho de marfim assenta as cordas, protegendo a madeira da pressão. A boca do instrumento tem recebido alguns experimentos através da mudança de suas dimensões, e, num caso mais extremo, de sua posição.

No corpo do violão temos várias estruturas internas, que favorecem o timbre e dão maior resistência ao instrumento. Foram desenvolvidas por Antonio de Torres Jurado (1817–1892), que usava um sistema de sete suportes irradiados da boca do violão em direção ao bojo inferior, formando um leque. Abaixo deste leque, mais dois suportes eram situados. Este sistema de barramento interior se tornou paradigma absoluto na construção moderna de violões (Roque, 2003: 56-57). *Luthiers* nos EUA, Austrália e Inglaterra têm redesenhado a estrutura interna do violão clássico a partir de 1970, buscando desenvolver o volume de som que ele pode produzir (Turnbull, 2001:566-7).

Só na metade do século XIX é que as medidas do violão foram estabelecidas por Jurado, que aumentou as dimensões do violão primitivo. As medidas típicas são: 98cm, comprimento da corda, 65 ou 66cm, largura da parte de baixo do corpo, 37 cm, da cintura, 24cm, parte de cima, 28cm, do corpo, 48,5cm, da pestana ao corpo, 30 cm, profundidade da parte de baixo, 10cm e da parte de cima, 9,5cm (idem: 552).

A sonoridade dos violões depende também, grandemente, dos materiais empregados em sua construção. No tampo traseiro e nas laterais, o pau-rosa brasileiro é a madeira preferida; para o braço, cedro ou mogno, e a escala em ébano. Na parte acusticamente mais importante do instrumento – a parte de cima do tampo –, é usado o pinho. Para as estruturas internas, o pinho sitka é utilizado; madeiras alternativas passaram a ser utilizadas no final do século XX (idem: 551-2).

O marfim em geral é usado para o assento da ponte e a pestana. Nos trastes, o níquel dourado é utilizado. Um rolo de osso prende as cordas na cabeça do violão, onde mecanismos de metal são engendrados. Cordas de *nylon* substituíram as antigas de tripa. Nos bordões este *nylon* é revestido por um fio metálico, que soam mais brilhantes, fortes e ressonantes, do que as primeiras, mais estridentes.

2.1.1 O repertório violonístico

O repertório violonístico se desenvolveu a partir de transcrições de obras de outra natureza, principalmente de instrumentos aparentados do violão, como o alaúde e a *vihuela*, mas obras de instrumentos de arco e teclado também foram, e continuam sendo, transcritas. O espanhol Francisco Tárrega (1852-1909) é considerado o iniciador desta prática.

Outra vertente da composição do repertório violonístico foi, e continua sendo, a criada com finalidade didática. Dionísio Aguado (1784-1849), Matteo Carcassi (1798-1853) e Joseph Ferdinando Sor (1806-1883) são alguns exemplos.

No século XX, compositores começaram a compor especificamente para o instrumento. Em 1920, o espanhol Manuel de Falla compôs *Homenaje pour lê tombeau*, demonstrando a crença de que o violão é adaptável à composição moderna. Outros compositores espanhóis também têm favorecido um maior emprego do idioma nacionalista, como Frederico Moreno Torroba, Joaquín Rodrigo e Joaquim Turina. Embora o ímpeto inicial tenha vindo da Espanha, o crescimento do violão moderno acontece por toda a Europa. Obras de Frank Martin, Hanz Werner Henze, Ernest Krenek,⁶ Alexandre Tansman, Goffredo Petrassi, Darius Milhaud, Daniel Lessur e Francis Poulenc têm grande importância no repertório violonístico.

O violão tem papel pequeno, mas significativo, em muitas óperas e sinfonias no século XX, bem como em obras camerísticas, tais como a *Serenade* op. 24, composta por Arnold Schoenberg entre 1920 e 1923.

⁶ Embora tenha se naturalizado americano, Krenek nasceu, estudou e começou sua carreira na Áustria, tendo visitado os EUA pela primeira vez só aos 37 anos.

Outro importante compositor que deu lugar de destaque ao violão foi o brasileiro Villa-Lobos (1887-1959),⁷ que, dentre outros instrumentos, também tocava violão, o que lhe permitiu compor empregando um considerável conhecimento idiomático do instrumento. Seu interesse pelo instrumento datava da adolescência, uma vez que sua primeira composição para violão, *Mazurka*, teria sido composta em 1899.

Villa-Lobos fez transcrições das *Valsas em lá menor e dó sustenido menor*, e o *Prelúdio em fá sustenido menor*, de Chopin, e da *Chaconne*, de Bach (Santos, 1975: 7-8), para o violão no começo do século XX, e compõe entre 1912 e 1920 o *Choros número 1*. Mesmo antes, o violão já havia figurado em seu *Sexteto místico*. Seus *Doze estudos* compostos em 1929 têm papel importante no repertório de qualquer violonista clássico; neles são utilizados processos composicionais da vanguarda da época, além de uma escrita fluida para o instrumento, explorando muitos de seus recursos idiomáticos, como, por exemplo, harmônicos, pedais, padrões de arpejos, ligados, cordas soltas, cromatismos sobre uma única posição, pestanas, polifonia, emprego de terças, toda a extensão do braço do instrumento e a utilização do polegar direito.

Villa-Lobos também escreveu um concerto para violão e orquestra em 1956, mas o primeiro compositor a fazê-lo no século XX foi Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), em 1939. Também o fizeram Joaquín Rodrigo, que compôs o *Concerto de Aranjuez* em 1940 e posteriormente a *Fantasia para um gentilhombre para violão e orquestra* (1955), *Concerto Andaluz para quatro violões* (1967) e o *Concerto Madrigal para dois violões e orquestra* (1968), além de sonatas. Em 1945, Tansman compôs o *Concertino para violão e orquestra*. A influência dos concertos, e principalmente de Andrés Segóvia, principal intérprete e maior difusor do violão, chegou à América Latina, onde, em 1941, o mexicano Manuel Ponce compôs o seu *Concerto Del Sur*. Ele também comporia outras obras para o instrumento, incluindo sonatas. O brasileiro Francisco Mignone comporia em 1975 um concerto para violão e orquestra. Radamés Gnattali compôs alguns concertos para violão⁸ a

⁷ Dados relativos ao ano de nascimento de Villa-Lobos são confusos e variam de 1881 a 1891. A *carte d'identité* francesa mostra a data de 1891, o título de eleitor em 1883, no “resumo e biografia autêntica”, entregue pelo próprio compositor a uma revista, o ano é o de 1888, na declaração de sua mãe, anexada em sua certidão de casamento, é datada de 1896, mas a anotação no registro de casamento indica que o noivo tinha 28 anos, a certidão de batismo declara 1887 (Peppercorn, 2000: 13-15).

⁸ Às vezes Radamés chamaria o concerto de concertino.

partir de 1948, e, em 1952, um concerto para dois violões e orquestra, formação também utilizada por Edino Krieger em 1994.

Formações camerísticas utilizando violões começaram a se tornar mais frequentes em meados do século passado. Pierre Boulez compõe, entre 1952 e 1954,⁹ *Le Marteau sans maître*, para voz contralto e mais seis instrumentos, entre eles o violão. Em 1937, Villa-Lobos já havia composto *Distribuição das flores*, para coro feminino, flauta e violão, em 1938 fez a transcrição da *Ária das Bachianas Brasileiras nº 5* para violão e voz, e em 1953 a *Canção do poeta do século XVIII*. Em 1958, Villa-Lobos teria composto originalmente para violão e canto, *Canção do amor*, e *Veleiro*, para canto e dois violões. Além de Villa-Lobos, outros brasileiros também tiveram importante papel no desenvolvimento do repertório para violão solo: Francisco Mignone, Edino Krieger, Radamés Gnattali e Guerra-Peixe. Para Vasco Mariz, a geração de compositores nacionalistas brasileiros à qual pertenceram promoveu, sobretudo graças à qualidade técnica, o ressurgimento da vanguarda com características regionalistas.

Seguindo esta tendência de compor para voz com acompanhamento de violão, outros compositores, como Thea Musgrave, Gerhard, e um dos mais renomados compositores britânicos, Benjamin Britten, utilizaram o violão para o acompanhamento vocal. Hanz Werner Henze, William Walton e Lennox Berkeley mantiveram a tradição britânica.

A partir do fim da década de 1950, o repertório solista foi sendo enriquecido principalmente por compositores ingleses. Berkeley,¹⁰ Britten, Stephen Dodgson, William Turner Walton e Michael Tippett, que foi o último grande representante desta tradição. Embora compositores ingleses tenham contribuído para o repertório solista de violão, esta tendência aconteceu em outros países, como a França, através de Francis Poulenc, e na Alemanha, com Henze. Compositores latino-americanos, como o cubano Leo Brower e o argentino Alberto Ginastera, têm influenciado muito o repertório violonístico.

O final da década de 1950, com a grande variedade de texturas e estilos de compositores da *avant-garde*, experimentou sonoridades inesperadas, aumentando recursos idiofônicos e percussivos do violão. Goffredo Petrassi, em *Suoni notturni* (1959), instrui o

⁹ Revisado pelo próprio autor em 1957.

¹⁰ Não confundir Lennox Berkeley com seu filho, Michael Berkeley, que anos mais tarde também se tornaria compositor e comporia peças para o violão solo, *Lament* (1980) e *Worry Beads* (1981).

músico a bater no tampo do violão e puxar as cordas e soltá-las, fazendo-as bater vigorosamente contra os trastes do instrumento, alternando estes efeitos com sons normalmente produzidos. Nikita Koshkin compõe *The prince's toy*, incluindo tantos efeitos incomuns quanto possíveis, e produzindo um grande leque de sons. No Brasil, a década de 70 revelou um novo período de busca idiomática para o violão. Entre 1974 e 1975, Aylton Escobar escreveu uma série de *prelúdios para violão*, descritivos e aleatórios, inspirados em pesquisas eletroacústicas. Edino Krieger pede ao intérprete para percutir as cordas com as mãos direita e esquerda, contra a escala do violão, em *Ritmata* (1974), fazendo um dos primeiros registros deste efeito. Ricardo Tacuchian utiliza uma linguagem de vanguarda com mudanças de afinação, percussão das cordas com a região palmar dos dedos da mão direita deixando-as vibrar, percussão da caixa harmônica com as pontas dos dedos, golpe do dedo da mão esquerda sobre a corda, percussão da caixa harmônica com a palma da mão espalmada como se fosse um trêmulo, glissando com a unha sobre corda indicada, alteração sucessiva da afinação da corda, retesando-a e afrouxando-a com a mão esquerda. Roberto Victório explora sobretudo a aleatoriedade. Arthur Kampela se dedica ao estudo do violão preparado. Próximo das tendências dodecafônicas destacamos a obra violonística de Mozart Camargo-Guarnieri e Cláudio Santoro (Teixeira, [s.d.]: 19-45).

Duos, trios, quartetos e quintetos foram formações muito utilizadas no fim do século XX, principalmente por Gilbert Biberian. A produção prolífica de Castelnuovo-Tedesco inclui um quinteto, e também uma obra para violão e narrador.

2.1.2 Técnica violonística

Para a definição de técnica – termo normalmente identificado para tratar instrumentistas que tocam em altíssima velocidade –, adotamos a terminologia de Quine, que a identifica como controle de timbre, volume, ritmo e tempo, *legato* e *staccato*, dinâmica e registro, fraseado e articulação, e não, pura e simplesmente, velocidade (Quine, 1995:1). Para a obtenção da técnica, aspectos acerca da produção sonora deverão ser feitos simultaneamente; para fins didáticos, adotamos a fragmentação de muitos destes aspectos, tratando, por exemplo, separadamente da mão esquerda e da direita do violonista. Muitos recursos técnicos do violão irão determinar aspectos idiomáticos do instrumento.

Havia várias maneiras para segurar o instrumento, freqüentemente apoiado por correias em volta do pescoço – prática ainda comum entre músicos populares. O violão clássico moderno, que tem dimensões maiores, encontrou melhor acomodação na coxa esquerda, prática que se tornou padrão.

Pressionar as cordas nas casas pela mão esquerda, pouco antes dos trastes, e a ação da mão direita sobre a corda, possibilitam a obtenção de notas diferentes das cordas soltas. Pressionar em lugar equivocado acarreta um aumento de esforço, som trastejado¹¹ ou abafado. Sem a ação da mão direita, a mão esquerda pode bater dedos com violência contra as cordas nas casas, gerando sons, um de cada lado do dedo que a pressiona. Este som é menor, sobretudo do lado da corda que não se estende à caixa de ressonância (Camara, 1999: 16-17). Os dedos que pressionam as cordas são o indicador, o médio, o anular e o mínimo. O polegar serve para dar apoio, colocando-se atrás do braço do instrumento, contudo, em décadas anteriores, era às vezes usado para pontuar notas da corda grave, técnica possível devido à escala mais estreita nos antigos violões.

Os dedos devem-se conservar separados e em forma de macinhos por cima das cordas, prontos a pousar sobre as quatro primeiras casas; nesta posição os dedos caem naturalmente sobre as três primeiras cordas, quando é preciso que eles toquem nas três últimas é necessário arredondar vantajosamente o punho e pôr o polegar acima do braço do violão.

Serve-se algumas vezes do polegar dessa mão, para dedilhar algumas notas na sexta corda, do lado oposto a outros dedos. As notas assim dedilhadas são indicadas pela palavra **polegar** que se colocam abaixo das mesmas notas [sic] (Carcassi, [s.d.]: 11).

O polegar também pode ser usado em casos extremos para digitar notas posicionando-se à frente da escala, quando se deseja unir duas notas em casas muito separadas, mas sua montagem demanda tempo e desconforto (Camara, 1999:93).

Ligados mecânicos¹² são obtidos com o ataque inicial de uma corda e a execução de uma ou mais notas com o bater, ou o beliscar dos dedos da mão esquerda, ligado ascendente e descendente, respectivamente, mas tendem a ter volume cada vez menor. Por isso devem envolver no máximo três notas. Em trinados, o volume não decai tão

¹¹ O som trastejado produz um zumbido, com o bater indesejado das cordas nos trastes.

¹² Também tratados simplesmente por ligados, preferimos utilizar o termo ligados mecânicos, para não confundir o leitor com a terminologia *legatto*.

continuamente, e os glissandos devem ter o cuidado para que não sejam demasiadamente longos, pois debilitam o prolongamento do som e causam ruídos indesejáveis, sendo preferível a sua execução nas cordas de *nylon*, que oferecem menos resistência e ruído (idem: 46-51).

Segundo o violonista e professor Clayton Vetromilla (2005) o *vibrato* deve ser feito pela mão esquerda, vibrando os dedos horizontalmente, para promover uma maior sustentação do som.

A mão esquerda perde habilidade e compromete o correto posicionamento dos dedos, quando toca além do décimo segundo traste, mas, se for indispensável à utilização destas posições, a utilização das duas primeiras cordas é preferível (Camara, 1999: 19). Outro aspecto digitacional da mão esquerda são os acordes de pestana e meia pestana, que consistem no pressionar de várias cordas ao mesmo tempo e na mesma casa, utilizando o mesmo dedo, normalmente o indicador (idem: 26).

A obtenção dos parciais da série harmônica nas cordas soltas é outro recurso do instrumento. São os harmônicos naturais, obtidos após o leve encostar de algum dedo da mão esquerda sobre o décimo segundo, o sétimo, o quinto e o quarto trastes, acionados pela mão direita. “A partir do quinto harmônico (...), a obtenção é bem mais difícil e o som mais débil” (idem: 33). Outro tipo de harmônicos produzidos no violão é conhecido como harmônicos artificiais:

Realizados apenas com a mão direita: o dedo indicador encosta suavemente no ponto desejado e o anular ou o polegar acionam a corda, após que, o dedo indicador desencosta da mesma. Como a mão esquerda fica liberada, todas as notas normais do violão têm suas séries harmônicas como possibilidades de realização de harmônicos. (idem: 35).

Segundo Vetromilla (2005), a principal problemática de execução do violão é o som *legato*, sempre procurado pelos intérpretes. Para ajudar o *legato*, as cordas soltas são utilizadas na troca de posições, o que também diminui a quantidade de ruído. Um recurso chamado *campanella*, possibilita uma sonoridade semelhante à da harpa. É conseguido através de notas ligeiramente prolongadas umas sobre as outras com a utilização de cordas soltas (Camara, 1999:56).

Um recurso como a percussão no tampo do violão começou a aparecer no século XX. A notação é indicada através de um “x” no lugar das notas tradicionais. Normalmente não é determinado o lugar onde se deve percutir (idem:231). Outros recursos, principalmente ligados ao timbre, empregados a partir do século XX, e que não têm uma padronização de escrita, vêm discriminados em “bulas” nas partituras.

A posição da mão direita varia entre o final da escala, que produz um som mais doce, e o cavalete, com som mais metálico.¹³ O timbre considerado normal é conseguido sobre a boca do instrumento (idem: 19). Livros acerca do estudo da performance do violão revelam que, inicialmente, não havia um padrão para a técnica e antigas tradições, como a mão direita apoiada no tampo, persistiram por muito tempo – em alguns instrumentos um pedaço de ébano era deixado dentro do tampo para prevenir o desgaste. Matteo Carcassi advertia que “O dedo mínimo deve separar-se um pouco, pousar levemente sôbre a taboa de harmonia junto da **prima** e em pouca distância do cavalete” [sic] (Carcassi, [s.d.]:11). Nicario Jauralde (in: Turnbull, 2001: 565), em seu livro *Um preceptor completo para o violão espanhol*¹⁴ chamava a atenção contra o repouso do dedo mínimo sobre o tampo, que frustraria o movimento da mão para mudanças de dinâmica, além de prejudicar o movimento de outros dedos para atuar com agilidade, padrão na atualidade. Na mão direita, apenas o movimento dos dedos polegar, indicador e médio foi prática por muito tempo; hoje, o anular também é utilizado. O mínimo é restrito à prática de música flamenca e algumas poucas obras que o solicitam.

Na escola violonística do começo do século XIX, os músicos se dividiam entre os que usavam as unhas para produzir o som – como é o caso de Dionysio Aguado (1784–1849) – e os que não as utilizavam – como é o caso de Fernando Sor (1778–1839). Posteriormente, Francisco Tárrega (1852–1909) e seu pupilo Miguel Llobet (1878–1938) viveram o mesmo dilema; Tárrega dispensava a utilização de unhas, Llobet as utilizava. Atualmente, a utilização de unhas é padrão entre violonistas clássicos, embora a mão direita continue a ser foco de diferenças entre violonistas. Enquanto Andéas Segóvia utiliza o lado esquerdo da unha para tanger as cordas, o violonista americano Alice Artzt adaptou a

¹³ Existe a possibilidade de se conseguir os dois timbres simultaneamente, com o polegar acionando as cordas mais próximas ao braço do instrumento, e os dedos do grupo indicador, médio e anular tocando notas próximas ao cavalete (Camara, 1999:120-121).

¹⁴ *A Complete Preceptor for the Spanish Guitar*, in: Turnbull, 2001: 565.

técnica do francês Ida Presti (1924–1967) de utilizar o lado direito da unha para tanger as cordas (Turnbull, 2001: 567). Além das unhas, a pele do polegar pode ser utilizada para obter um timbre mais suave, denominado *popa* (Camara, 1999: 22). A técnica de ataque das cordas é normalmente o *apoiando*, onde o dedo que aciona uma corda escorrega sobre a imediata, não devendo levantar-se, senão para ferir outra, exceto no caso em que a corda sobre a qual cai deva ser ferida ao mesmo tempo, ou logo depois, e o *tirando*, no qual após acionar uma corda, o dedo não deverá encostar-se à corda imediata. Normalmente, estes tipos de golpe não são determinados pelo compositor e a decisão de utilizar uma ou outra técnica recai sobre o intérprete.

Outros timbres são conseguidos pela mão direita através de som abafado¹⁵ e o *pizzicato bartokiano*. O primeiro é obtido...

(...) com o abafar das cordas pela própria pele mão direita, que, encostando nas cordas perto do cavalete, não descaracteriza as alturas musicais. (...) A agilidade do instrumentista fica bastante reduzida no *pizzicato*, contudo, alguns violonistas desenvolvem a habilidade de encostar apenas o dedo mínimo nas cordas, deixando os outros dedos da mão direita um pouco mais livres e, conseqüentemente, mais ágeis (idem: 22-23).

O *pizzicato bartokiano* se realiza “com o puxar das cordas, fazendo-as rebater nos trastos, gerando um som estridente e de alto volume” (idem:23). A mudança do som abafado ou do *pizzicato bartokiano* para a posição normal em violões exige grandes mudanças de posição da mão direita, acarretando assim menor rapidez na troca. Harmônicos naturais podem ser realizados com o *pizzicato bartokiano* e som abafado, bem como os glissandos, *bends* e ligados mecânicos. Já os harmônicos artificiais não podem ser executados com o som abafado nem o *pizzicato bartokiano*, porém é possível a sua utilização com *bends* e pequenos glissandos (idem: 62-63). O trêmulo tenta resolver a falta de sustentação do violão simulando notas contínuas, contudo sua execução é precária para a maioria dos violonistas, devido à dificuldade de igualar o timbre e a intensidade entre os dedos da mão direita; assim, muitos violonistas utilizam recursos como o de alternar toques para cima e para baixo com a unha de um dos dedos da mão direita, como uma palheta.

¹⁵ O abafado também é descrito por *pizzicato*, mas preferimos utilizar o primeiro termo, para evitar confusões com o *pizzicato bartokiano*.

Outros aspectos que se popularizaram no idioma do violão foram provenientes das técnicas da música folclórica da Espanha e da Argentina, respectivamente, o *rasgueio* e a *tambora*. O *rasgueio* é uma técnica usada mais comumente por violonistas espanhóis de música flamenca, e consiste na ação de todos os dedos da mão direita contra as cordas do violão; a mão esquerda freqüentemente abafa notas para maior variedade tímbrica. A intensidade é forte, seu timbre é pouco encorpado e rascante, a velocidade pode ser alta, inclusive com o uso de trêmulos (idem:118-119). A *tambora* imita o estilo empregado por músicos populares de algumas regiões da Argentina, onde a execução de acordes é obtida através do bater do polegar em várias cordas ao mesmo tempo, perto do cavalete, resultando num som grave, sem definição e volume baixo. Variantes com a mão aberta e fechada existem (idem:101).

Outro recurso da mão direita é o dedo indicador executando notas de acorde sobre a escala – principalmente com emprego de *clusters*, todavia, prejudica a movimentação da mão direita, que pode *rasguear* acordes com o mínimo, ou realizar movimentos precários com os dedos polegar, médio e anular – ou batendo com vigor contra a escala do instrumento (idem:93). Outros recursos, como polifonias executadas utilizando as duas mãos fazendo melodias, e o recurso de *two handed tapping*, são pouco aplicados ao violão, e serão tratados mais adiante, quando falarmos das guitarras elétricas.

À interpretação, nem sempre os ritmos grafados são respeitados. Num arpejo, escrevem-se os ataques iniciais, e não as durações totais. Segundo Camara (idem: 39), a experiência do instrumentista determinará a duração do arpejo. Outra prática antiga e que ainda persiste refere-se a acordes escritos em bloco, que devem soar como arpejados. Nos arpejos, onde todas as notas normalmente são sustentadas o máximo possível, apenas as notas graves têm sua notação precisa, o grupo composto pelos dedos indicador, médio e anular (IMA), tem apenas os ataques grafados; a grafia precisa do grupo IMA se faz presente quando se deseja ressaltar alguma condução de voz (idem: 113).

As texturas mais empregadas no idioma violonístico são basicamente a monofônica, a acordal,¹⁶ a homofônica e a polifônica. Na textura monofônica, adotamos a definição de Camara (idem: 42), que abarca qualquer possibilidade de construção melódica, seja ela

¹⁶ Camara descreve este tipo de textura como “Harmonia” (1999:65) adotamos o termo empregado por Jan LaRue (1970:27), *chordal*, para dividir com mais precisão esta textura com a homofônica.

modal, tonal ou atonal – tratada além de sua definição mais aceita, que não vincula esta textura a um esqueleto harmônico, limitando-se ao cantochão medieval e à música de povos não ocidentais. A velocidade de execução de monofonias em violões é limitada, um âmbito médio descrito por Camara (idem: 55) é de quatro notas por pulso, até a velocidade de 152 batidas por minuto (BPM), e três notas numa velocidade de até 203 BPM. Alternando os dedos polegar e médio, ou polegar e indicador, alguns violonistas conseguem mais velocidade, porém a sonoridade é menos encorpada.

Na textura acordal, encontramos várias possibilidades de execução de acordes, que nem sempre acompanham um discurso melódico, mas geram texturas interessantes em si mesmas, que têm como grande virtude, em muitos casos, a possibilidade de serem transportados para outras posições no braço do instrumento, mantendo assim a simultaneidade dos intervalos, principalmente se pestanas forem utilizadas; todavia, a partir da décima segunda casa, sua execução fica prejudicada, e seu uso prolongado, cansativo. Encontramos acordes executados com um intervalo,¹⁷ em bloco, quebrados, arpejados e *rasgueados*. Acordes com um intervalo permitem figuras ágeis, mas o *legato* é prejudicado e se torna cansativo se executado por tempo demasiado. Sua execução pode conter a alternância de notas, a repetição de uma das vozes extremas, trêmulos e *rasgueios*.

Acordes em bloco também são tratados em textura coral ou homorítmica. Adotamos o termo devido à necessidade de em alguns momentos utilizarmos apenas um acorde, e não uma seqüência. Todos os componentes deveriam ser executados simultaneamente, mas na verdade a prática de fazê-lo arpejado vem de longa data:

Os acordes se fazem sempre um pouco arpejados, isto é ferindo as notas sucessivamente, mas com muita presteza, para que produzam o mesmo efeito que produziriam tocadas ao mesmo tempo.

Nos movimentos lentos também os acordes se arpejam lentamente; muitas vezes são indicados com este sinal ($\{$) que se põe ao lado do acorde. Nos movimentos vivos e pronunciados, e que exigem muita força o mesmo sinal posto ao lado de um acorde, indica que é preciso executa-lo escorregando rapidamente e com força, o polegar sôbre todas as cordas [sic]. (Carcassi, [s.d.]: 15).

¹⁷ A maioria dos tratados de harmonia considera acordes a simultaneidade de três sons ou mais. Adotamos a definição de Mário de Andrade: “combinação de duas ou mais notas que soam simultaneamente”(Andrade:1989:8).

Muitas vezes isto se dá como limite do instrumento, pois em acordes com mais de quatro sons o polegar ou o indicador devem tocar mais de uma nota; todavia é possível executar a homoritmia, principalmente em acordes com quatro ou menos sons, ou utilizando recursos como o *rasgueio* e a *tambora*, mas o legato é comprometido. Em arpejos propriamente ditos, não encontramos ataques simultâneos, porém há a presença concomitante do polegar com outro dedo, o que leva à diminuição da destreza; assim, é comum o baixo ser executado apenas no início dos movimentos. É aconselhável a manutenção de padrões de arpejo para facilitar o trabalho da mão direita. Arpejos que contêm pequenos intervalos, como segundas e terças menores, podem ter estes intervalos executados numa única corda, utilizando ligados mecânicos. O inverso, arpejos com grandes intervalos, deve primar pelo uso extensivo de cordas soltas para promover trocas de posição, mantendo assim o *legato* (Camara 1999:94-111).

Acordes quebrados se referem à possibilidade de separar grupos de uma harmonia, na música popular denominados *levada*,¹⁸ tendendo a serem separados em dois grupos, devido à alternância mais fácil entre polegar e grupo IMA, pois a habilidade da mão direita decai com a alternância de partes deste grupo e da utilização do polegar duplo ou triplo. A execução simultânea do polegar com um ou dois dos dedos do grupo IMA não apresenta dificuldades. A alternância de acordes quebrados (*levadas*) com arpejos de polegar, *rasgueados* e *tambora*, gera uma relativa dificuldade, pois a mão direita altera profundamente sua posição na mudança de um para outro (Camara, 1999:102-105). Polirritmias, procedimento rítmico localizado na sutil passagem entre acordes arpejados e quebrados, só são possíveis em andamentos lentos e com muito cuidado, pois a independência no violão é limitada, sendo que apenas a mão direita aciona ritmos¹⁹ (idem: 114-116).

Outros recursos ainda podem ser utilizados dentro de texturas acordais, promovendo maior riqueza tímbrica: harmônicos naturais e artificiais, *popa* do dedo polegar, *pizzicato bartokiano*, som abafado, glissandos, *bends*, vibratos verticais, trinados e ligados

¹⁸ Tratamos por *levada* o tipo de acompanhamento feito por um instrumento, assumindo o mesmo tratamento dado por Carneiro: “Poderíamos citar como os aspectos rítmicos do acompanhamento, ou seja, as ‘levadas’ de violão, cavaquinho...”(Carneiro, 2001:99)

¹⁹ Na verdade, existe a possibilidade de sobreposição de ritmos irregulares com a execução de um deles pela mão direita, enquanto outro, um trinado contínuo, é realizado pela mão esquerda (Camara, 1999:118), mas a quantidade de aparições deste emprego é inexpressiva.

mecânicos, estes últimos numa zona limítrofe entre a textura acordal e homofônica quando apenas uma nota empregar o efeito (idem:122-128).

Na textura homofônica, a melodia submete as demais notas a um papel coadjuvante. Pode ser feita através de pedais ou acordes que sustentam uma melodia. Pedais podem ainda sustentar acordes, quando a melodia se dá através de intervalos paralelos. Acontecem pedais superiores, inferiores, figurados²⁰ e duplos. A ampliação de pedais – triplos, quádruplos e quántuplos – limita as possibilidades de execução da melodia. A nota pedal pode ser alterada, todavia, se isto ocorrer com muita freqüência, escapa para o contraponto (idem:130). Acordes que sustentam a melodia podem ser em bloco, quebrados ou arpejados,²¹ o uso de cordas soltas e pestanas é aconselhado para evitar que a melodia seja feita por um único dedo, prejudicando desta forma o *legato*. Melodias podem aparecer na voz aguda – mais comum –, na grave e nas cordas centrais do acompanhamento; nestas últimas, carregam uma maior dificuldade de ter o seu volume sublinhado. Para permitir uma maior liberdade da linha melódica, o uso de acordes quebrados é frequentemente empregado. Para o destaque das melodias, recursos como diferentes velocidades entre melodia e harmonia, trêmulo, cordas graves (onde a melodia é feita basicamente pelo dedo polegar, o mais forte na mão direita), polpa do dedo, som abafado, *pizzicato bartokiano*, harmônicos (sobretudo nos naturais a execução é limitada), glissandos (com âmbito normalmente reduzido por determinação da posição) e *bends*, que são de difícil execução (idem:153-182).

Polifonias são a superposição de linhas melódicas independentes. Em grande parte delas, há discordância de ritmos e direção intervalar. O violão é muito flexível para a elaboração de trechos polifônicos a duas vozes, sendo possível contrapor duas partes livremente, realizar imitações, ostinatos, e realizar notas de uma harmonia melodicamente. Pode-se contrastar as vozes com andamentos, utilizar trêmulos, sons interrompidos, abafados, entre outros recursos para diferenciar vozes, da mesma maneira como se aplicam à homofonia. À medida que o número de linhas aumenta nas polifonias feitas no violão, sua dificuldade também aumenta, por motivos digitacionais (idem:183-215).

²⁰ Se a figuração do pedal for igual à da melodia, temos a mudança de textura homofônica para acordal através de intervalos harmônicos.

²¹ Ver textura acordal.

2.1.3 Outros tipos de violão

O violão flamenco, embora parecido com o clássico espanhol, possui características diferentes. Como a postura tradicional do violonista flamenco requer segurar o instrumento quase verticalmente, o peso do violão precisa ser menor, utilizando-se de uma madeira mais leve: o cipreste hispânico. Outro aspecto estilístico importante na música flamenca é o “zumbido” das cordas batendo nos trastes do instrumento; para tanto, normalmente a ação das cordas é mais baixa. Dedos da mão direita comumente percutem o tampo do instrumento, e, como maneira de proteger o instrumento, uma placa é posicionada no tampo para esta função (Turnbull, 2002:569).

O de sete cordas é um dos mais originais, e difere pouco do tradicional de seis cordas pela dimensão um pouco maior e a adição de uma sétima corda, dó (C), mais grave. Este instrumento é utilizado sobretudo nas rodas de choro e no samba.

O *flat-top* foi criado no século XX, devido à necessidade de produzir maior volume e penetração do som dos violões, sobretudo em gêneros populares onde o instrumento é mais utilizado para acompanhar os cantores em ambientes ruidosos, e fez com que a C.F. Martin de Nazareth, da Pensilvânia, desenvolvesse um instrumento para esta finalidade, conhecido como *Dreadnought flat-top acoustic guitar*, que foi produzido pela Diston, de Boston até 1920. Eles utilizavam cordas de aço, aumentando sua tensão, e o seu tamanho original, que era mais largo e com a cintura pequena, assemelhando-se a um quadrado, tornando o seu timbre mais grave. Variantes de *flap-tops* com 12 cordas também são comuns, divididas em seis ordens com pares de cordas. Nos dois primeiros pares, as cordas são afinadas em uníssono, e nos seguintes em oitava. A ponte onde são presas as cordas é fixa, e a extremidade das cordas é presa por pinos. O encaixe dos instrumentos é mais forte e complexo do que o dos violões clássicos, e o reforço interno é em leque ou em X, devido à tensão das cordas (Turnbull, 2002:569-570).

O violão *steel-strung* tem o formato tradicional, mas utiliza cordas de aço como os *flap-tops*, por isso também necessita de um encaixe mais forte. A companhia norte-americana *Ovation* começou a produzi-lo utilizando o tampo traseiro e as laterais, abaulada e sintética, normalmente com fibra-de-vidro em combinação com o tampo e braço de madeira. Recebeu a denominação de *Balladeer* (idem: 569-570).

Mário Maccaferri criou um violão para a Selmer que continha uma câmara sonora que resultava num som claro e penetrante. Este instrumento foi posteriormente desenvolvido pelos irmãos Dopera e era chamado de violão *dobro*. Ele tinha um ou mais ressonadores de metal dentro do corpo, abaixo da ponte, proporcionando assim um maior volume para que violonistas de bandas de baile tivessem um instrumento que pudesse enfrentar o volume dos crescentes instrumentos de metal; sua caixa de ressonância pode ser de madeira ou metal (idem).

O violão arcado também tem o mesmo objetivo de produzir um violão com maior volume. Orville H. Gibson começou a desenvolvê-lo na década de 1820, e devido ao tampo curvo como um arco o instrumento ganhou este nome. Este desenvolvimento ganhou impulso devido ao sucesso das bandas de jazz, que necessitavam de mais volume e destinado a um público que queria dançar. Lloyd Loar desenvolveu este violão em 1922, chamando-os de L-5. O instrumento tinha buracos em *f*, ponte ajustável, e as cordas passavam acima desta e eram presas a uma placa de metal aparafusada no corpo, chamada de *tailpiece*. A partir de 1939 estes violões vinham com um corte na parte inferior, no encaixe do corpo com o braço, de modo a permitir ao instrumentista tocar com mais facilidade nos trastes mais agudos. Este instrumento foi posteriormente adaptado para receber um captador eletromagnético e viria a se tornar a guitarra eletroacústica.

Qualquer violão pode se tornar um violão eletroacústico, embora normalmente estes tenham cordas de aço. Estes violões soam pela caixa acústica de ressonância, através de uma captação *piezo* que possibilita amplificar seu som através de caixas de som amplificadas. Esta captação *piezo* é encontrada na ponte, embaixo do rastilho.

O violão semi-sólido possui o mesmo sistema de captação *piezo* dos eletroacústicos, mas dispensa a caixa de ressonância; geralmente são instrumentos com o corpo delgado, ou possuem apenas uma armação com braço de violão.

2.2 Guitarras elétricas

Tony Bacon (2002:55-6) define a guitarra elétrica como um instrumento semelhante ao violão – a guitarra elétrica padrão tem seis cordas, afinadas como os violões – todavia eletronicamente amplificado. Seu corpo suporta a tensão das cordas e acomoda a ponte e aparatos eletrônicos; não necessita de uma caixa de ressonância acústica, embora alguns modelos a tenham. É essencialmente um simples mecanismo: a energia da vibração das cordas de metal tocada pelo instrumentista, com os dedos ou palheta, é transformada em energia elétrica no captador, ou captadores. Esta energia é amplificada por um amplificador externo, com pelo menos um alto-falante.

O captador é o componente que diferencia a guitarra elétrica da maioria dos outros instrumentos de corda, todavia, apesar do som das guitarras elétricas soar através de um sinal elétrico, também o som acústico do instrumento irá influenciá-lo, apesar de seu volume sonoro ser inexpressivo. A madeira utilizada, a qualidade dos componentes metálicos, a forma de instrumento e dos trastes afetam a maneira das cordas vibrarem, e são estas vibrações que o captador irá captar antes de transformá-las em sinal elétrico. Hugo Pinksterboer (2000:28) aconselha guitarristas a conhecer e experimentar uma guitarra elétrica sem amplificação para saber como soar: se terá um som claro, com brilho, quente, arredondado, se terá sustentação nas notas etc. Feito isto, a guitarra elétrica terá a possibilidade de ter o som manipulado no amplificador e através de efeitos.

Guitarras elétricas têm normalmente muito mais partes móveis, ou seja, reguláveis do que o violão. São, além das tarraxas: o tirante, controles de volume e tonalidade, seletores de captadores, alavanca de trêmolo, além da altura e distância da ponte em relação à pestana (idem:34-37).

O músico e engenheiro americano Lloyd Loar, foi o primeiro a tentar amplificar o som de um violão. Loar tentou fazê-lo com um captador magnético, e, com Lewis Williams, fundou a Vivi Tone Co. (e uma companhia irmã, Acousti – Letric) em 1934, que fabricava instrumentos elétricos da família do violino e instrumentos com traste. Outros americanos experimentaram captadores magnéticos na época, como Rowe e DeArmond; George Beauchamp, Paul Barth e o músico de blues californiano Adolph Rickenbacker, que formaram a companhia Ro-Pat-In. Em 1932, a companhia produziu comercialmente

algumas das primeiras guitarras elétricas, a Rickenbacker A22 e A25 models. Estas guitarras, apelidadas de frigideiras, por causa de seu corpo circular e grande braço, eram guitarras havaianas tocadas deitadas sobre as pernas do instrumentista, que utilizava um gargalo de garrafa ou uma barra de metal para pontuar as cordas e era segurada pela mão esquerda do guitarrista. Por volta dessa época a National Company produziu uma das primeiras guitarras elétricas na forma da guitarra espanhola (em oposição à guitarra havaiana); seguida logo pela Rickenbacker com o modelo Eletro-Spanish (Bacon, 2002:57).

A Gibson entrou no mercado das guitarras elétricas em 1935 com uma guitarra elétrica havaiana, a EH-150, e uma espanhola, a ES-150. Ainda na década de 1930, a guitarra havaiana ganhou grande popularidade, quando empresas de mala direta como a Sears Roebuck vendiam um *kit* com o instrumento embalado junto com um pequeno amplificador, palhetas, um bastão de metal e um material de instruções sobre a utilização do instrumento. A versão que seguiu a ES-150 tinha buracos em *f*, corpo de bordo e braço de mogno. Foi construída com um captador característico criado por Walt Fuller, posteriormente chamado de captador Charlie Cristian, depois que o pioneiro guitarrista de jazz o utilizou (idem).

A primeira guitarra elétrica sólida teria sido construída em 1948 pelo engenheiro californiano Paul Bigsby para o guitarrista Merle Travis. Comercialmente, as primeiras guitarras sólidas foram desenvolvidas e produzidas em 1950 por Leo Fender, chamada de Fender Broadcaster,²² que, em 1951, passa a se chamar Telecaster e que continua a ser produzida até hoje. Tem o corpo feito com uma tábua de madeira, com as bordas arredondadas. Outra guitarra elétrica de corpo sólido importante foi a Gibson Les Paul, em 1952. Em 1954, a Fender apresentou a Stratocaster, a primeira guitarra elétrica de corpo sólido a ter três captadores, a primeira com um sistema de alavanca de trêmolo para efeitos de *vibrato*, e a ter um corpo abaulado nas bordas. Tinha um corte duplo, onde o corpo se juntava ao braço do instrumento, facilitando o acesso aos últimos trastes, mesmo nas cordas mais grossas (idem).

A Gibson foi a primeira a construir a guitarra de dois braços, um com seis e outro com 12 cordas, em 1958. No mesmo ano, lançou a *Flying-V*, que na época não foi um

²² Um protótipo da Broadcaster se chamava Esquire e tinha apenas um captador próximo ao braço (Bacon, 2002:57).

sucesso, mas abriu as portas para modelos exóticos. Ainda em 58, a Gretsch foi a primeira a oferecer guitarras estereofônicas, fazendo a separação de saída das cordas e alimentando dois amplificadores separados (idem).

Há três tipos básicos de guitarras elétricas: as acústicas, as sólidas e as semi-acústicas. As guitarras acústicas são instrumentos que possuem uma caixa de ressonância em vez do corpo sólido. Têm o som mais cheio, quente e com mais som de madeira do que os instrumentos sólidos, e, mesmo sendo amplificadas, produzem um som mais acústico. Frequentemente têm o corpo bastante grande, como o de violões, e o tampo é em forma de arco, por isso também são conhecidos como *full-bodies* ou *archtops*.²³ Em seu topo existem buracos em forma de *f*, como nos violinos. Normalmente, são usados por músicos de jazz (Pinksterboer, 2000:3 – 11).

Ao contrário das guitarras sólidas, as acústicas têm o espelho do braço quase sem curvatura e as cordas são presas a uma placa de metal que antecede a ponte, a *tailpiece*, que diminui a tensão sobre o corpo do instrumento. A maior parte das guitarras elétricas comercializadas são as sólidas. Têm tamanhos e formas variadas, não possuem caixa de ressonância e recebem uma maior influência dos materiais eletrônicos empregados. Uma grande vantagem destes instrumentos é que são pouco propensos a gerar microfonia, efeito produzido pela realimentação do som.²⁴ Guitarras sólidas têm a preferência entre músicos de rock e blues, responsáveis por popularizar este tipo de instrumento, mas quase todos os gêneros de música popular incorporaram as guitarras sólidas em sua formação instrumental. As guitarras semi-acústicas assemelham-se às acústicas, são mais finas, por isso, conhecidas como *thin-lines* ou *slimlines*. Possuem madeira no centro do instrumento promovendo uma maior sustentação das notas e diminuindo a possibilidade de microfonia. Normalmente são usadas por músicos de jazz, blues, *fusion* e pop (idem).

Esporadicamente, outros materiais, que não a madeira, são utilizados para a construção de guitarras elétricas. Às vezes uma camada sintética pode cobrir o corpo, mas é inexpressivo o número de guitarras elétricas construídas deste modo. Na década de 1930, a Rickenbacker produziu uma guitarra elétrica feita de balaquieta, enquanto a National, na

²³ Guitarras arcadas.

²⁴ Muitas vezes a microfonia acontece nesses instrumentos como recurso desejável do instrumentista; para tanto existem efeitos que aumentam esta possibilidade, como é o caso da distorção associada a um alto nível de volume.

década de 1960, produziu modelos feitos com fibra de vidro. Braços de fibra de carbono têm sido utilizados ocasionalmente, mais resistentes, proporcionando uma melhor sustentação das notas (Bacon, 2002: 58).

As tarraxas são normalmente feitas de metal, mesmo material utilizado no tirante, cordas, ponte, trastes e componentes eletrônicos. A altura e a forma dos trastes, a espessura das cordas, dos braços e o formato das guitarras variam muito. O plástico é empregado mais freqüentemente em botões e como capa dos captadores, que às vezes são de metal (Pinksterboer, 2000:34).

O corpo das guitarras elétricas é feito normalmente de dois ou mais pedaços de madeira. Nelas, o corpo tem pouca ressonância e serve simplesmente como um bloco de montagem. As guitarras semi-acústicas têm o corpo oco, e, assim, a ressonância também adquire importância. Nestas guitarras, os cortes em forma de *f*, dispostos nos dois lados do tampo, permitem a saída do som. Nas acústicas, temos um maior cuidado na construção. Geralmente estes instrumentos têm o tampo sólido, onde são coladas duas peças de madeira sólida (idem: 28 – 30). No corpo das guitarras elétricas é que vai ser encontrada a diferença mais latente entre elas e o violão: o captador.

O captador é um magneto – geralmente com seis pólos – envolvido milhares de vezes por um fio de cobre muito fino. Converte as vibrações das cordas em sinais elétricos. Este magneto é rodeado por um campo magnético criado através da vibração das cordas das guitarras elétricas, que são de metal. Quando as cordas vibram, criam uma mudança no campo magnético que é reconhecida pelo captador e enviada como sinal elétrico a um amplificador através dos controles de volume e timbre. O fato dos captadores responderem a mudanças eletromagnéticas em vez de ondas sonoras, como a dos microfones, explica por que uma guitarra elétrica não pode soar utilizando cordas de outro material que não seja metálico. As cordas que vibram sob o campo magnético do captador induzem uma corrente na bobina, cuja voltagem varia de acordo com a freqüência na qual a corda vibra. Normalmente os captadores são em número de dois ou três, mas existem guitarras com apenas um e outras com mais de três captadores (Bacon, 2002: 56).

A Fender Broadcaster – depois Telecaster – tinha dois captadores, um próximo ao braço, e outro inclinado, próximo à ponte, para captar as freqüências mais agudas; a Esquire, seu protótipo, tinha apenas um captador próximo à ponte. Acusticamente, qualquer

violão ou guitarra tocado próximo à ponte soa mais agudo, recurso amplamente utilizado por violonistas, quando pretendem um som com mais brilho. Um captador próximo à ponte pode simular uma execução próxima a ela (idem).

Captadores podem ser simples ou duplos, também conhecidos por *humbuckers*, que usam duas bobinas para eliminar o ruído e a interferência; ele também afeta o som, reduzindo a sensibilidade a altas frequências. Os captadores *humbucking* têm sido utilizados na maioria das guitarras Gibson desde a metade da década de 1950 e são amplamente responsáveis pela diferença no som entre guitarras da Gibson e Fender, as quais continuam em sua maior parte a usar o captador de bobina simples. Os captadores duplos se apresentam em fase invertida, e se algo causa um ruído em um deles, terá o efeito contrário no outro, que cancela ou diminui este ruído. Captadores simples produzem um timbre mais claro, agudo, enquanto os duplos valorizam timbres com mais médios e graves, produzindo um som mais cheio, gordo, profundo e quente, por isso preferido entre músicos de jazz. Existem captadores duplos que possuem um interruptor para fazê-los soar como simples. Captadores podem ter um sistema ativo ou passivo. Nos passivos, o sinal enviado passa pelo controle de timbre (*tone control*) e volume, só então sendo enviado para o amplificador, reduzindo certas frequências. Em instrumentos com captadores ativos, o sinal é enviado para o amplificador após passar por um pré-amplificador que aumenta este sinal, tendendo, por isso, a serem utilizados por músicos que tocam em alto volume (idem).

Um orifício onde é conectado um plugue ligado a um cabo, que envia o sinal dos captadores até um alto-falante amplificado, também é indispensável às guitarras elétricas.

Uma placa de proteção - ou escudo - plástica, feita em diversas formas e cores, protege o corpo do instrumento de ser arranhado pela palheta. Muitas vezes esta placa encobre a parte eletrônica do instrumento, mas também tem função decorativa (Pinksterboer, 2000:5).

Nas guitarras elétricas existem duas presilhas para se fixar uma correia, de maneira a permitir que o músico toque em pé.

A ponte das guitarras, diferentemente da dos violões, é móvel, podendo ser regulada tanto para a altura das cordas quanto para a distância entre a ponte e a pestana, além disso, servindo também para fixar uma das extremidades das cordas. Existem pontes que possuem

um micro-afinador, de maneira a precisar a afinação, caso as cordas sejam travadas por uma presilha na pestana²⁵ (idem: 35).

Botões de controle e a chave seletora de captadores também são considerados partes móveis nas guitarras elétricas. Cada um dos botões controla uma função diferente, o volume e o timbre (originalmente, volume e *pickup blend*). A chave seletora de captadores dá a opção de utilizar qual (ou quais) captador(es) o executante deseja fazer funcionar (Pinksterboer, 2000:33; Bacon, 2002: 57).

A alavanca de trêmulo também é uma parte móvel e permite que a altura das notas ou acordes seja mudada sem a interrupção do som, aumentando ou diminuindo a tensão das cordas. Também permite que as notas soem como um *vibrato*, se usada rapidamente. Após a utilização da alavanca a tensão das cordas volta a seu estado normal (Pinksterboer, 2000:35 – 36).

O braço das guitarras elétricas possui basicamente os mesmos itens que o do violão. Para ser unido ao corpo do instrumento, pode ser parafusado, colado ou, ainda, uma única peça que se estende ao corpo da guitarra. Segundo Pinksterboer (2000:30), a maioria dos guitarristas acha que o braço aparafusado dá ao instrumento um som mais brilhante.

Temos na mão da guitarra elétrica as tarraxas e eventualmente a árvore de cordas. As tarraxas servem para apertar ou afrouxar as cordas das guitarras, permitindo assim afinar corda a corda. A maioria das guitarras elétricas tem tarraxas fechadas, isto é, o mecanismo interno fica enclausurado, impedindo o acúmulo de sujeira e ferrugem, normalmente são autolubrificantes. Algumas guitarras elétricas têm trava de tarraxas, que permite uma fácil troca de cordas, a qual é simplesmente passada pelo furo e travada, sem precisar ser enrolada demasiadamente para obter a tensão necessária. Também existem tarraxas de diâmetros e engrenagens diferentes, de maneira a permitir um menor ou maior número de rotações para mudar a tensão das cordas, afetando, assim, a velocidade e a precisão da afinação. A árvore de cordas é um dispositivo, geralmente encontrado em instrumentos nos quais as tarraxas são dispostas em um único lado, que direciona as cordas mais finas em direção à sua posição na pestana (idem: 6-7; 44-49).

A pestana, geralmente de plástico, pode ser feita de metal, o que dá um timbre nas cordas soltas próximo a das pontuadas. Existem pestanas que possuem uma trava, de modo

²⁵ A trava de pestana será um assunto tratado posteriormente, quando falarmos do braço da guitarra.

a diminuir a possibilidade de desafinação das cordas, principalmente quando a alavanca de trêmulo estiver sendo utilizada (idem: 7, 37).

A escala é a parte do braço onde as cordas pressionadas determinam a altura do som. Geralmente, é uma fina peça de madeira colada ao braço, mas em alguns instrumentos a escala e o braço são feitos de uma única peça de madeira. É normalmente abaulada, e a curvatura, que pode ser maior ou menor, é chamada de *radius*. Guitarras elétricas acústicas e semi-acústicas têm sua escala quase sem curvatura. Escalas feitas com material mais duro fornecem um timbre mais claro e brilhante do que naquelas em que são empregadas madeiras menos duras (idem: 5).

O desempenador ou tirante é uma barra de metal construída por dentro do braço das guitarras elétricas, permitindo ajustar o braço do instrumento, fazendo-o ficar mais côncavo ou convexo, o ideal é que esteja levemente côncavo, o que pode ser percebido quando pressionamos ao mesmo tempo uma corda no primeiro e no décimo quinto trastes. Não deve haver mais do que 1 mm de distância entre as cordas e os trastes (idem:71).

Guitarras elétricas normalmente têm marcas de posição, para tornar mais fácil ao instrumentista encontrar a posição desejada. São pontos ou padrões de marcas encontrados na frente e em cima da pestana, no terceiro, quinto, sétimo, nono, décimo segundo, décimo quinto, décimo sétimo, décimo nono, vigésimo primeiro, e, quando existe, no vigésimo quarto traste, às vezes também no primeiro traste. No décimo segundo, e, quando há, o vigésimo quarto trastes, freqüentemente, são marcados dois pontos, ou uma marca maior, de maneira a identificar a mudança de oitava na corda (idem:6, 105 – 106).

Os trastes são finas tiras de metal dispostos pela escala, que separam as notas semitom a semitom em cada corda. Existem diferentes tipos de trastes e variam de altura, largura e forma, de angular a arredondado. Todos estes fatores irão influenciar na sonoridade do instrumento. Trastes estreitos dão um som ligeiramente mais doce enquanto os mais largos dão um som mais quente (idem:5, 26 – 27).

Guitarras elétricas têm quase em sua totalidade mais trastes do que os violões. As semi-acústicas têm normalmente entre vinte e 20 e 22, enquanto as sólidas entre 21 e 24, mas existem guitarras onde são encontrados até 36 trastes. Isto permite uma maior extensão da altura das notas, porque a cada 12 trastes temos mudança de oitava. Existem guitarras que possuem o traste zero, localizado logo após a pestana, que serve para permitir que a

corda solta soe da mesma forma que se estivesse pressionada, pois o material utilizado nos trastes é diferente do plástico normalmente utilizado na pestana (idem).

2.2.1 Repertório de música de concerto para guitarra elétrica

As guitarras elétricas acústicas e semi-acústicas normalmente são usadas por músicos de jazz, blues, *fusion* e pop. Guitarras elétricas sólidas têm preferência entre músicos de rock e blues, que foram os responsáveis por popularizar este tipo de instrumento, mas quase todos os gêneros de música popular incorporaram em sua formação instrumental as guitarras elétricas.

Desenvolvidas para soar com maior volume e penetração do que os violões, sobretudo em gêneros populares onde o instrumento é mais utilizado para acompanhar os cantores em ambientes ruidosos, a guitarra elétrica passou a se tornar instrumento quase obrigatório na música popular, sobretudo a de grande consumo e que pretendia ser ouvida por uma grande quantidade de pessoas.

Gomes diz que a cultura da mídia soube explorar produtos do comércio cultural para impor associações, criando estigmas e associações, fazendo da guitarra elétrica um representante do rock e da cultura adolescente (Gomes, 2005:17), ficando esquecida por compositores de música de concerto.

Na década de 1950, instrumentos eletrônicos enriqueceram as possibilidades sonoras da música de concerto, que até então se utilizava apenas de instrumentos acústicos, e, tanto compositores de música de concerto quanto de pop, passaram a prestar mais atenção uns aos outros.

... a eletrônica já se tornara tão importante na música “erudita” que parecia natural alguma forma de acomodação com o popular, e que a iniciativa partisse de ambos os lados. Instrumentos desenvolvidos no terreno popular começaram a ser empregados na música “séria” (alguns anos antes Stockhausen incluía uma guitarra elétrica na orquestração de *Gruppen*), e certos grupos pop começaram a se interessar pela “vanguarda”. Tornou-se possível inclusive a realização de concertos conjuntos de grupos eletrônicos e de música pop, e isto sem qualquer incongruência, pois já agora a distinção era apenas uma questão de formação, origem, público e marca de disco (Griffiths, 1993:154).

Entre 1955 e 1957 o alemão Karlheinz Stockhausen compôs *Gruppen* para um grupo de três orquestras e incluiu uma guitarra elétrica na orquestração (Griffiths, 1993: 154). Em 1958, o italiano Luciano Berio compôs *Allelujah II*, para orquestra, e também utilizou a guitarra elétrica na formação orquestral.

Temos ainda como repertório para música de concerto obras camerísticas como, por exemplo, *Domaines*, que foi adaptada para uma formação que incluí a guitarra elétrica, em 1968, pelo francês Pierre Boulez, pois foi originalmente composta para clarinete solo entre 1961 e 1968.

Michael Tippett utilizou a guitarra elétrica na sua ópera *The Knot Garden*, composta entre 1966 e 1969. John Buller escreveu *Proença*, em 1977, obra sinfônica com solo de *mezzo-soprano*, e que também inclui o instrumento.

A guitarra elétrica só receberia o papel solista na década de 1970. André Previn o fez em 1971, com o seu *Concerto para guitarra*, e David Bedford em 1974 compôs *Stars End*. Bedford escreveu ainda outras obras para a guitarra elétrica: *Eighteen Bricks left on April 21st* (1967), *Tubular Bells* (1974), *The Rime of the Ancient Mariner* (1975) e *Odyssey* (1977) (Evans, 1977:432-3). Na música contemporânea temos, ao lado de Tippett e Bedford, Hanz Werner Henze (idem:432) como um dos principais representantes na composição de obras que utilizam a guitarra elétrica do período.

No Brasil, Radamés Gnattali fez várias composições para música de concerto para a guitarra elétrica, possivelmente anterior a todos os compositores supracitados, como mostraremos adiante.

Na música contemporânea brasileira, Aylton Escobar a utilizou em *Poética I*, e Luiz Carlos Csekö, em *Canções do alheamento*, utilizou uma guitarra elétrica e mais três gravadas, sobre fragmentos de versão de Jimi Hendrix. Jocy de Oliveira começou em 2003 a compor *Kseni – a estrangeira*, para soprano/atriz, voz de garoto, pequeno coral de cantores, atores e dançarinos, violoncelo, clarinete, clarone, tambura, guitarra elétrica, percussão, estruturas metálicas e meios eletroacústicos (Oliveira, 2005).

2.2.2 Técnica guitarrística

Embora a guitarra elétrica seja um instrumento derivado do violão, a maneira de produzir som nos dois instrumentos é diferente. Enquanto o som do violão se dá através da amplificação acústica do som produzido pelas cordas, feita pela caixa de ressonância, a guitarra elétrica produz um sinal elétrico que é amplificado eletronicamente, sendo desprezível seu volume sonoro acústico. Embora sejam instrumentos aparentados, a partir do aparecimento da guitarra elétrica, desenvolveram-se em caminhos paralelos, a guitarra elétrica lançou mão de outros recursos eletrônicos – como pedais de efeitos, garantidos principalmente devido à sua amplificação elétrica – desenvolvendo técnicas diferenciadas do violão.

Por isso Evans diz que “a parte da guitarra de *Star’s End* tinha que ser tocada por um músico de rock – nenhum músico clássico podia produzir os efeitos sonoros necessários”²⁶ (Evans,1977:433).

Rogério Borda Gomes, em dissertação que tem como objetivo fornecer indicações para a elaboração de currículos em guitarra elétrica, diz:

Devemos pensar a guitarra elétrica mais como uma derivação, uma ramificação, do que uma evolução; trata-se de um novo instrumento com muitos recursos tecnológicos, com possibilidades técnicas e sonoras distintas das do violão (Gomes, 2005:17).

Segundo Marshall (2002:151-152), a guitarra é um instrumento eletroacústico que tem um som quente e melodioso, pronto para fazer linhas melódicas, capaz de enfrentar outros instrumentos de maior intensidade sonora. O guitarrista norte-americano Charlie Christian se popularizou ao fazer linhas melódicas e improvisar em grupos de jazz em pé de igualdade com instrumentos de maior volume sonoro, como saxofones, trompetes e clarinetes, utilizando uma Gibson ES-150. Christian foi importante por popularizar o instrumento, transformando-o de acompanhador para acompanhado.

²⁶ “The guitar part in *Star’s End* had to be performed by a rock musician – no classic player could as yet produce the sound effects demanded.”

Esta maior propensão da guitarra elétrica para executar linhas melódicas se dá não só devido ao seu maior volume sonoro e amplitude da tessitura, mas também à maior sustentação das notas, ao contrário do som do violão, que é mais percussivo. Gomes diz:

A guitarra é um instrumento tanto de recursos harmônicos quanto melódicos. Porém na guitarra, as possibilidades melódicas se ampliam devido a uma maior sustentação das notas e amplitude da tessitura (Gomes, 2005:33).

Josimar Carneiro (2001:32) corrobora esta afirmação quando diz que o violão é um instrumento que tem pouca sustentação.

A postura já estabelecida do violão clássico não tem paralelo na guitarra elétrica, não existe um consenso de como se deve tocar o instrumento, se sentado ou de pé. A técnica guitarrística ainda está se desenvolvendo e busca, a partir da técnica empregada em violões, seguir seu próprio caminho. O compositor e guitarrista H. Robert Reynolds diz-nos que desde que a guitarra elétrica assumiu um status eminente na música popular, são vistas tantas maneiras de se tocar guitarra, quanto guitarristas (Reynolds, 2003). Autores defendem apenas que o instrumentista deve se sentir confortável e estar com as costas eretas. Se estiver de pé, uma correia presa ao instrumento e sustentada pelo ombro esquerdo do instrumentista é utilizada, se for destro.

Para a mão esquerda, a postura mais comum é semelhante à do violão, contudo a antiga prática de se apoiar o polegar acima do braço do instrumento, às vezes pontuando notas nas cordas mais graves, ressurgiu como prática de alguns guitarristas, graças ao braço mais estreito do instrumento. O polegar também é comumente colocado na parte superior da escala do instrumento, para promover um maior apoio aos *bends*.

Diversos tipos de ligados mecânicos são empregados na guitarra elétrica. O mais comum é o ataque de uma nota, ligada a uma segunda, sem o ataque desta. No sentido ascendente, denominamos este tipo de ligado de *hammer-on* ou martelada, no sentido descendente *pull-off*, ou simplesmente ligado mecânico descendente. Outro tipo de ligado é o que utiliza o mesmo dedo para as duas notas fazendo um pequeno glissando entre elas. Pode ser feito de duas maneiras: atacando a segunda nota ou não, e nos dois sentidos. Todos estes tipos de ligados supracitados podem ser feitos com intervalos e como bordadura, ascendente seguido de descendente, ou vice-versa, sem perda de volume sonoro

e com grande qualidade no *legato*. Um desenvolvimento das bordaduras, o trinado, também pode ser feito com grande qualidade nas guitarras elétricas. Temos desta forma a guitarra elétrica como um instrumento com grandes vantagens sobre o violão, na execução de notas ligadas, devido a seu som amplificado.

Notas ligadas por *bends* são muito frequentes no idioma da guitarra elétrica, principalmente em gêneros derivados do blues, como, por exemplo, o rock. O *bend* consiste em atacar uma nota pontuada pela mão esquerda, e esticar a corda – forçando-a para cima ou para baixo – até o registro desejado. O âmbito deste glissando pode variar de microtons até um tom e meio, mas existem guitarristas que alcançam intervalos maiores. Também podem ser feitos em violões, mas “seu uso é mais recomendável na guitarra elétrica” (Camara, 1999: 53). Partindo da corda esticada para o seu estado natural temos o *release*. Geralmente o *release* é feito após o *bend*, mas também pode ser feito se o instrumentista desejar, sem o *bend*, através de um *pré-bend*, que é o ataque da corda, quando esta já estiver esticada. *Bends* podem ser duplos quando feitos em duas cordas simultaneamente, ou em duas cordas em que apenas uma é esticada; neste caso, pode-se fazer um efeito muito comum entre guitarristas de blues e rock, o *bend* uníssono, quando a altura de uma corda esticada é igual à de outra corda pontuada em seu estado natural. O guitarrista Larry Carlton (Carlton: [s.d.]17-19) descreve inúmeros tipos de *bends* quando os liga a outros recursos como ligados mecânicos e glissandos.

Uma simulação do efeito do *bend* é conseguido através da alavanca de trêmolo, geralmente descendente, mas modernas alavancas também permitem o sentido ascendente. A alavanca de trêmolo permite ainda que cordas soltas tenham a altura modificada e muitas cordas recebam o efeito simultaneamente, além de possibilitar uma mudança de registro muito mais radical, permitindo um afrouxamento das cordas que chega até o afrouxamento total.

Diferentes tipos de *vibrato* são conseguidos quando dedos da mão esquerda realizam pequenos *bend* e *release*, ou quando a alavanca de trêmulo é usada. Neste último caso o *vibrato* é mais exagerado. Esta é uma das diferenças de *vibratos* entre violões e guitarras elétricas; enquanto, nos primeiros, o *vibrato* consiste num movimento horizontal (ver pág.15), nas guitarras pode ser feito, além de horizontalmente, verticalmente, ou com

alavanca de trêmulo. Quando feito verticalmente – o que é mais comum – pode variar de microtons a intervalos maiores.

A execução de pestana e meia pestana é mais fácil em guitarras elétricas do que nos violões. Nelas freqüentemente outros dedos, além do indicador, são utilizados, e o espaçamento entre eles pode ser ampliado. Um recurso que muitos guitarristas têm utilizado é “cavar” as casas entre os trastes, permitindo assim que a ação das cordas fique bem próxima aos trastes; desta forma, pode-se obter a pontuação das notas, sem pressionar os trastes, apenas encostando nas casas.

Harmônicos naturais são conseguidos quando um dedo da mão esquerda é pousado sobre trastes, sem pressioná-los, e a nota é atacada. São conseguidos principalmente no quinto, sétimo e décimo segundo trastes. Dois diferentes tipos de harmônicos artificiais são conseguidos. O primeiro é semelhante ao do conseguido nos violões. Outro tipo se dá quando se toca uma nota normalmente com a mão esquerda, enquanto a respectiva corda é palhetada com um leve contato do dedo polegar ou indicador da mão direita. Há ainda um efeito de harmônicos denominado *right hand tapping harmonics*, que é feito batendo dedos da mão direita sobre os trastes, oitava acima das notas pressionadas pela mão esquerda; com este efeito podemos escutar os harmônicos e as notas naturais (Van Hallen, [s.d]:105). Notas fantasmas²⁷ produzem um som muito percussivo através da mão esquerda, que repousa sobre as cordas desejadas sem digitá-las, sendo atacadas com a palheta ou o dedo. O *legato* nas guitarras elétricas se confunde com os ligados mecânicos.

De uma maneira geral, o principal diferencial de técnica entre guitarristas e violonistas é a utilização de palhetas, mais proeminentemente entre guitarristas, e jamais utilizadas entre violonistas eruditos e de gêneros populares como a música flamenca. Encontramos sua utilização em alguns gêneros populares norte-americanos, mais notadamente no pop, folk, rock e blues. Nestes gêneros é utilizado o violão com cordas de aço.

Mário de Andrade (1989:250-1) define a guitarra como instrumento que pode ser tocado por dedilhado ou cordas tangidas, diferenciando a sua definição de violão, instrumento de cordas unicamente dedilhadas. Apesar de ser, atualmente, tocada por

²⁷ Normalmente o termo é encontrado em inglês, *ghost note*. Também é encontrada a terminologia: nota morta.

palheta, muitos guitarristas utilizam-se também dos dedos polegar, indicador, médio e anular da mão direita. Esta maneira de como a guitarra soa faz com que sua execução seja feita de maneira diferente da do violão.

Uma comprovação disso é o fato de que guitarristas não tocam muito confortavelmente quando precisam tocar em violões, o mesmo acontecendo com violonistas quando solicitados a tocar guitarra. Eric Clapton, notório guitarrista, quando perguntado se seria capaz de tocar um violão da mesma forma que sua guitarra, respondeu: “Talvez pudesse enganar um pouco, mas acho que não conseguiria dar às pessoas o que elas querem” (Clapton & Williams, 2002:161)”.

John Williams, violonista, também externou seu desconforto quando teve que trabalhar com uma guitarra elétrica:

Eu tocava uma Gretsch²⁸ quando trabalhava com Patrick Gowers. Era péssimo. Tinham de ficar em cima de mim com um chicote, dizendo-me para fazer direito ou não fazer nada. Eu estava tentando usar técnica erudita e dedilhando para produzir sons que tecnicamente você não conseguiria a não ser com os dedos (Clapton & Williams, 2002:161).

Em oposição a estas afirmações, Rogério Borda Gomes defende que no Brasil a tradição dos primeiros guitarristas era de multiinstrumentistas de cordas trasteadas, sendo “fator determinante para a definição de seu repertório e técnica” (Gomes, 2005:32), abarcando assim características não só do violão, mas também de banjo, bandolim, cavaquinho, guitarra havaiana, viola de dez cordas e violão tenor.

Quando utiliza palheta, a mão direita dos guitarristas pode ficar fixa na ponte, ou móvel. O guitarrista Al Di Meola, adverte que em passagens difíceis o apoio na ponte dá mais estabilidade e precisão (Di Meola, 1983:5). Para linhas melódicas onde o salto de cordas é muito freqüente, um posicionamento mais livre da mão é recomendado.

A palhetada alternada é a mais comum e proporciona um som mais macio. É feita com um ataque para cada nota, executada golpeando a corda com a palheta, que é articulada para cima e para baixo. A palhetada só para cima ou só para baixo também pode ser utilizada para criar um efeito diferente e é mais difícil, sobretudo se for só para cima (idem: 5). A economia de movimento, tanto das mãos, quanto dos dedos, deve ser buscada

²⁸ Uma marca de guitarra.

para dar mais precisão e agilidade, não afastando muito a palheta das cordas, assemelhando-se à técnica de *tirando* nos violões. Para uma proximidade com a técnica de *apoyando* do violão, a palheta deve acionar uma corda e depois descansar na adjacente.

Uma alternativa para a técnica de palhetada alternada é o *sweep picking*, técnica desenvolvida pelo guitarrista Frank Gambale, na qual a direção da palhetada deve ser mantida na mudança de cordas adjacentes – para baixo, quando a direção é das cordas mais graves para as mais agudas, e para cima, quando o sentido for inverso, das cordas mais agudas para as mais graves. Esta técnica é empregada principalmente na execução de arpejos, mas também de escalas (Martins, 2005: 14).

Efeitos através da mão direita podem ser conseguidos quando o repouso sobre as cordas é feito pela palma da mão direita, próximo à ponte do instrumento, mas, com as notas sendo digitadas normalmente pela mão esquerda, temos um som chamado de *palm mute*, ou abafado, que dá um som muitíssimo destacado às notas. Existem outras possibilidades de se conseguir o som abafado, utilizando o dedo polegar ou indicador da mão direita, ou até mesmo utilizando a palheta para parar a corda após o seu acionamento (Di Meola, 1983:4; Carlton, [s.d.]: 19), mas a palma da mão direita tem seu uso mais difundido.

O trêmolo palhetado é feito quando a palheta toca a nota indicada o mais rápido possível; quando feito com palheta, tem timbre e intensidade mais equilibrados do que o conseguido em violões. Um tipo de efeito característico na guitarra elétrica é o *pick slide*, que consiste no deslize da palheta sobre as cordas, geralmente descendentemente, e produz um som muito mais percussivo do que com altura definida. A percussão no instrumento se dá basicamente através do bater da mão direita, ou da palheta nas cordas, e não na caixa acústica das guitarras elétricas, pois é o som das cordas que será reproduzido e amplificado através de alto-falantes.

O *tapping* (ou *two handed tapping*) é uma técnica popularizada pelo guitarrista de rock Eddie Van Hallen, mas que, segundo André Martins, foi utilizada desde o século XIX por violonistas clássicos (Martins, 2005: 17). Caiu em desuso e não se vê mais seu emprego, possivelmente devido à sonoridade muitíssimo suave do violão, podendo ser ouvida mais claramente quando tocada através de amplificadores e pedais de efeitos, os quais a guitarra elétrica freqüentemente utiliza. A técnica consiste em usar a mão direita

para tocar notas, batendo fortemente a ponta de algum dedo desta mão – normalmente o indicador ou médio – contra o espelho do instrumento, gerando um som ligado e de grande extensão quando feito em conjunto com a digitação da mão esquerda. O ruído causado pela batida da mão direita no braço do instrumento é minimizado quando tocado numa guitarra, pois o captador eletromagnético capta mais proeminentemente a vibração das cordas e não o som acústico do instrumento. Geralmente é empregada utilizando juntamente a *hammer-on* e *pull-offs* da mão esquerda, mas Van Hallen une esta técnica, também, a outros procedimentos, como cordas soltas, intervalos paralelos, glissandos e *bends* da mão direita (Van Hallen, [s.d.]: 96-102), estes últimos conseguidos com o esticar da corda por algum dedo da mão esquerda, enquanto algum dedo da mão direita sustenta uma nota pressionada. Outro efeito de ligados utilizado por Van Hallen é a pestana feita pela mão direita, enquanto ligados feitos pela mão esquerda são executados, da mesma maneira que se utilizados com corda solta, podendo ser transpostos a outras tonalidades (idem: 101).

As texturas utilizadas em guitarras elétricas são monofônicas, acordais e homofônicas. Monofonias são extremamente eficientes quando executadas em guitarras elétricas, pois, além de possuir um grande volume, âmbito e boa sustentação, as guitarras elétricas possuem uma propensão às melodias velozes. Para a execução de intervalos, todos os tipos de palhetadas podem ser utilizados, mas Al Di Meola afirma que as palhetadas para baixo são mais eficientes (Di Meola, 1983:26).

Na textura acordal, a possibilidade de transposição para outras posições no braço do instrumento facilita muito sua execução, inclusive na utilização de pestanas, menos cansativas do que em violões. Acordes podem ser utilizados, inclusive, em regiões mais agudas do braço, devido ao corte (*cutaway*). Intervalos, acordes em bloco, quebrados, arpejados e rasgueados podem ser feitos com muita agilidade. Aqui, ao contrário dos violões, o cuidado com a sustentação das notas deve ser extremo, pois, se as notas forem deixadas soando, corre-se o risco do som ficar embolado, devido ao som com grande ressonância após o ataque.

A execução pode ser feita com o dedilhado, como nos violões, ou palhetando as notas. Muitos guitarristas têm grande habilidade de mudar a execução, de uma técnica à outra, prendendo a palheta entre os dedos indicador e médio durante o dedilhado, porém o movimento é dificultado, sobretudo necessitando de uma grande abertura entre os dedos do

grupo IMA. Outro problema são as unhas, que se quebram facilmente em cordas de metal. Assim, muitos músicos desenvolveram habilidades de fazer acordes utilizando a técnica de palhetada alternada, tanto para acordes arpejados, quanto para acordes em bloco; estes últimos, dependem do desenvolvimento do pulso, normalmente acordes feitos na *thesis* recebem a palhetada para baixo, e, na *arsis*, a palhetada para cima (Di Meola, 1983:29). A economia de movimento também ajuda. Como nos violões, harmônicos naturais e artificiais, popa do dedo polegar, *pizzicato bartokiano*, som abafado, glissandos, *bends*, vibratos verticais, trinados e ligados mecânicos podem ser feitos na textura acordal.

A textura homofônica é pouco usada, mas guitarristas como Joe Pass ficaram famosos pelo estilo de tocar guitarra chamado *chord melody*, onde acordes, às vezes interrompidos, acompanham uma melodia ou improviso, normalmente na voz aguda.

Não conhecemos a ocorrência de polifonias, salvo o guitarrista Stanley Jordan, que executa melodias com a mão direita e acompanhamentos com a esquerda, como num piano. Segundo Camara, esta técnica só pode se desenvolver devido à eletricidade, pela amplificação e “devido ao baixo volume, este procedimento praticamente não é aplicável ao violão” Camara (1999: 218-219).

2.2.3 Outros tipos de guitarra elétrica

Segundo a maioria dos pesquisadores no assunto, as guitarras havaianas, conhecidas como *lap steel*, foram as primeiras guitarras elétricas. São instrumentos tocados no colo do guitarrista, as cordas sendo pontuadas por uma barra de metal segura pela sua mão esquerda.

J. B. Cole (2000:173) descreve o surgimento da guitarra havaiana a partir do desenvolvimento de um modelo de instrumento cordofone europeu, com corpo pequeno e cordas de tripa. Os insulares adaptaram o instrumento à tradição local, fazendo um som cantante ao passar algum objeto duro como uma faca ou garrafa sobre as cordas com o instrumento na posição horizontal. Posteriormente, as cordas foram substituídas por cordas de aço para promover maior volume. A distância entre cordas e espelho também foi aumentada a fim de evitar o choque entre as cordas e os trastes e garantir melhor

ressonância. A caixa de ressonância e a boca foram aumentadas e acordes abertos passaram a ser utilizados na afinação.

Os primeiros captadores elétricos foram desenvolvidos para as guitarras havaianas alguns anos antes das guitarras acústicas comuns. As guitarras havaianas eram feitas de madeira maciça e alumínio fundido – ou ambos – e tinham variação tímbrica, sustentação de som e volume de som, tão alto quanto possível, dependendo de quanto volume o amplificador pudesse dar.

Posteriormente, o número de cordas das *lap steel* foi aumentado de seis para oito, em alguns instrumentos. Instrumentos com dois ou três braços surgiram de modo a permitir maiores possibilidades de afinações. Empresas como a Bigsby, Gibson e a Fender criaram, no final da década de 1940, um modo mecânico para diminuir e aumentar a afinação de algumas das cordas com a utilização de pedais.

A guitarra baiana se deu quase simultaneamente à invenção da guitarra elétrica sólida norte-americana, e, alguns autores inclusive discutem a primazia desta invenção aos brasileiros Adolfo Nascimento e Osmar Macêdo, mais conhecidos como Dodô e Osmar, inventores do Trio Elétrico (Moutinho, 1999).

Segundo Jorge Moutinho (1999:1-2), Dodô se dedicava a pesquisas sobre eletrificação desde a década de 1930, e, no final da década de 1940, ele e Osmar já começavam a fazer as primeiras experiências com a amplificação de instrumentos e tocavam violão e bandolim – este com afinação de cavaquinho – nas rodas musicais de Salvador, em rádios e bailes, onde Dodô tocava num braço de violão eletrificado, sem a caixa de ressonância, e Osmar tocava a guitarra baiana, originalmente chamada de pau elétrico. A guitarra baiana é “um bandolim com cordas simples eletrificado acrescido de uma quinta corda (dó - sol - ré - lá - mi)” (idem: 88-9).

Existem guitarras elétricas feitas especialmente para músicos canhotos. Muitas vezes o músico canhoto simplesmente inverte o instrumento e a posição das cordas; todavia, existem instrumentos para canhotos que são similares à guitarra elétrica para destros, mas os controles de volume e timbre, tarraxas, alavancas de trêmulo, seletores de captadores e outros aparatos são colocados em sentido inverso, de maneira a proporcionar ao guitarrista canhoto mais comodidade ao tocar o instrumento.

Guitarras equipadas com Interface Digital, conhecidas como guitarras MIDI,²⁹ são instrumentos conectados a computadores ou outros instrumentos digitais, como teclados ou baterias eletrônicas. São programadas para soarem como sons sintetizados de diversos tipos de percussões e outros instrumentos, como saxofone, flauta, piano ou qualquer outro som sintetizado. Qualquer guitarra, e mesmo violões, hoje em dia podem receber um captador MIDI e se tornar um sintetizador com cordas. O princípio é igual ao dos captadores eletromagnéticos, mas, ao invés de transformar a vibração das cordas em sinal elétrico, transforma-a em sinal digital.

2.2.4 Amplificadores e efeitos

As guitarras elétricas possuem muito mais possibilidades de timbre e volume do que instrumentos acústicos, porém dependem de equipamentos externos para que isto ocorra. Amplificadores são condição *sine qua non* para que isto ocorra, pois aumentam o sinal gerado pelos captadores da guitarra elétrica.

Um ou mais alto-falantes sozinhos não podem reproduzir o som captado e transformado em sinal elétrico pelo captador, porque necessitam de uma quantidade maior de energia do que a gerada pela bobina do captador da guitarra elétrica. Para isso, necessitam de um amplificador, que “usa energia elétrica fornecida por uma fonte externa, empregando a voltagem do sinal originado na guitarra para controlar a transmissão daquela energia ao(s) alto-falante(s)” (Denyer, 1982: 52).

Os amplificadores podem variar de acordo com o idioma musical e a exigência do instrumentista. Produzem uma saída de força que varia de poucos a muitas centenas de *watts*. Também podem variar de uma pequena combinação, no qual o amplificador e o alto-falante se encontram num único gabinete, até grandes torres em que amplificadores e gabinetes de alto-falantes estão em unidades separadas.

A diferença mais substancial entre amplificadores talvez seja entre os baseados em válvulas ou em transistores. Amplificadores valvulados distorcem o som quando em volume alto. Esse som característico é consequência da geração preponderante de harmônicos homogêneos pelo amplificador. Amplificadores transistorizados produzem

²⁹ MIDI é uma sigla que significa *Musical Instrument Digital Interface*.

preponderantemente harmônicos espúrios; quando altos níveis de volume são exigidos, seu som se torna rude e desagradável, sobretudo se compararmos ao som de alta-fidelidade que estes amplificadores têm quando em níveis mais aceitáveis de volume. Guitarristas de rock normalmente preferem utilizar amplificadores valvulados para produzir um som distorcido mais rico.

Embora o timbre de amplificadores valvulados receba a preferência entre muitos guitarristas, eles apresentam algumas desvantagens como, por exemplo, a necessidade de adaptação à impedância dos alto-falantes, normalmente 8 ou 15-16 ohms. Estes amplificadores também não podem ser ligados se não estiverem conectados a alto-falantes, caso contrário as válvulas de saída e o transformador serão danificados. Outro fator é que amplificadores valvulados, diferentemente dos transistorizados, necessitam de um ou dois minutos de aquecimento para seu funcionamento devido à necessidade de aquecimento do catodo pelo filamento, liberando os elétrons de sua superfície sob a voltagem aplicada. Alguns amplificadores valvulados contêm um interruptor que mantém os filamentos de baixa voltagem totalmente ligados para minimizar este problema.

Amplificadores transistorizados são mais robustos e têm menor incidência de problemas, sendo ideais para quem procura um som “limpo”, ou seja, sem distorção. Um de seus problemas é o de causar ruído nos alto-falantes quando o amplificador é ligado, podendo ser danificados caso ligados em alta potência. Isto se deve à “carga inicial de eletricidade que entra nos circuitos do aparelho, carregando capacitores e estabelecendo voltagens operacionais através do circuito” (idem: 54), causando um ruído surdo nos alto-falantes. Para evitar tais problemas, alguns fabricantes incorporaram circuitos automáticos que impedem a passagem da corrente ao alto-falante por alguns segundos, quando o amplificador é ligado. A alternativa é sempre ligar o amplificador com o volume abaixado.

Em resposta à exigência de alguns consumidores que preferiam o timbre de amplificadores valvulados, mas não queriam os problemas causados por eles, alguns fabricantes introduziram circuitos transistorizados que imitavam o comportamento dos amplificadores valvulados.

Alguns amplificadores incorporaram dispositivos para efeitos especiais que distorcem o som, simulam a reverberação acústica e fazem um instrumento soar como um grupo de instrumentos, todavia, freqüentemente estes dispositivos encontram-se em caixas

específicas conhecidas como pedais, que, plugados entre o instrumento e o amplificador, alteram o timbre dos instrumentos, exagerando, distorcendo ou mudando o sinal elétrico do instrumento para produzir efeitos desejados sobre o som. Às vezes, estes efeitos estão interconectados em pedaleiras ou *racks* de efeitos, e, embora não seja indispensável para a produção sonora da guitarra elétrica, muitas vezes são indispensáveis para muitos guitarristas, sobretudo em alguns gêneros.

Alguns dos principais efeitos utilizados descritos por Bacon (2002: 57 – 58) e Pinksterboer (2000: 79 – 84) são:

O *fuzz*, a distorção, e, mais recentemente, os pré-amplificadores, são uma simulação eletrônica de um amplificador “overdrivado” (saturado), alterando a onda senoidal para uma onda quadrada. Também existem pedais de distorção que simulam uma microfonia, que pode ser controlada durante o espaço de tempo que o instrumentista desejar. A maioria dos amplificadores para guitarra já tem o efeito de distorção, mas muitos instrumentistas preferem timbres de pedais.

Os amplificadores freqüentemente também incluem o *reverb*, que simula a reverberação acústica natural através de meios digitais ou mecânicos, como molas. Pedais com este efeito são muito utilizados.

O *chorus* faz um único instrumento soar como um grupo de instrumentos e é produzido por uma defasagem eletrônica no tempo. Vários construtores de amplificadores já os constroem com este efeito, mas normalmente o encontramos em pedais.

O pedal de wha-wha modifica o timbre, aumentando uma banda particular de freqüência, que muda de acordo com o nível no qual o pedal é pressionado, diferentemente dos outros tipos de efeitos, os quais o instrumentista simplesmente pode ligar ou desligar, sem modificar sua regulagem durante a performance.

Produzido eletrônica ou mecanicamente o eco ou *delay* reproduz ou repete com um pequeno atraso os sons já tocados. Pode-se com este efeito controlar a profundidade e o número de vezes que o som será repetido. Colocando este efeito com um tempo longo de repetição, o guitarrista pode tocar sobre acordes ou notas já tocadas anteriormente.

O *phaser* é a recriação eletrônica de um efeito radical produzido mecanicamente por gravações em fitas do mesmo som, com uma pequena variação de velocidade entre estas; o *flanger* faz o mesmo, só que de maneira mais acentuada.

O oitavador divide ou multiplica a frequência de um sinal por um fator de dois, soando oitava abaixo ou acima da nota tocada pelo instrumento. Possibilidades mais sofisticadas deste efeito são dadas pelo *harmonizer*, que reproduz intervalos escolhidos pelo instrumentista. Existem *harmonizers* “inteligentes” que variam o intervalo dependendo da tonalidade, por exemplo, entre intervalos de terça maior e terça menor.

Somando-se a estes dispositivos especiais, unidades encontradas em estúdios de gravação têm sido adaptadas para serem utilizadas nas guitarras elétricas como, por exemplo, o compressor, que suaviza os picos de saída; o *noise gate*, que reduz o ruído contido no sinal enviado ao amplificador; e os equalizadores paramétricos e gráficos, que são formas de controle de timbre.

Estes pedais podem ser conectados uns aos outros somando inúmeros timbres ao instrumento, mas também existem processadores de multiefeitos que podem ser mixados ou utilizados individualmente como pedaleiras ou unidades de *rack*.

Estes aparatos fizeram da guitarra um instrumento de amplas possibilidades tímbricas, tornando-a capaz de ser utilizada tanto pela música contemporânea de vanguarda, quanto pela música pop. Rogério Borda Gomes nos mostra como o resultado final do som das guitarras elétricas pode ser diferente daquele captado das cordas pelo captador eletromagnético do instrumento.

O advento da guitarra elétrica faz surgir todo um aparato de recursos expressivos como a alavanca de trêmolo, a distorção do som, a modificação do envelope sonoro e uma infinidade de recursos de produção de ruído. Com essa gama de processamentos sonoros em tempo real, a produção sonora da guitarra alcança, através da eletrônica, uma via indireta, onde o som final produzido pelo amplificador tende a ser diferente o [sic] som original produzido pelo instrumento (Gomes, 2005:16).

Posteriormente, alguns violonistas também passaram a utilizar efeitos nos violões, prova de que, apesar dos caminhos diferentes pelos quais os instrumentos vêm se desenvolvendo, ambos continuam influenciando um ao outro.

3. BIOGRAFIA DE RADAMÉS GNATTALI

Embora os dados contidos nesta biografia sejam coincidentes com os do livro *Radamés Gnattali o eterno experimentador*, de Valdinha Barbosa & Anne Marie Devos e com o depoimento do compositor a Lourival Marques na rádio Nacional do Rio de Janeiro (Manzo, 2005), eles foram baseados predominantemente no *Catálogo Digital Radamés Gnattali*, utilizando-se do link, *Radamés e seu tempo* (fig. 1), de maneira a seguir cronologicamente os dados mais importantes da vida do maestro, para nossa dissertação. Dados complementares à linha do tempo são referenciados no corpo do texto.

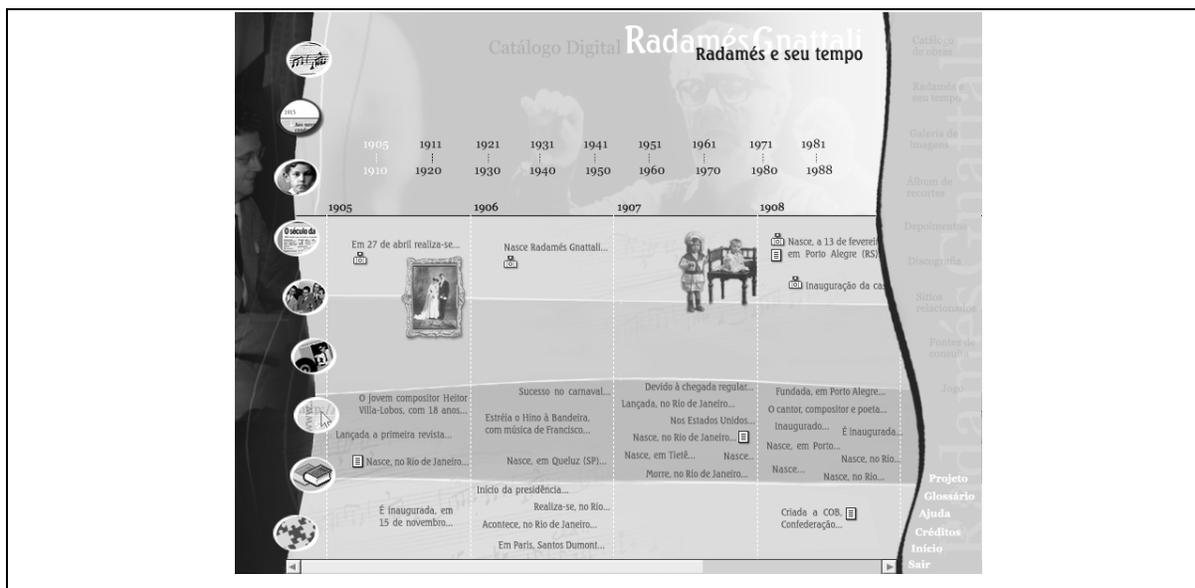


Figura 1- link do Catálogo Digital Radamés Gnattali

Radamés Gnattali nasceu em 27 de janeiro de 1906, em Porto Alegre (RS). Primeiro filho do casamento de Alessandro Gnattali (1876 – 1942) e Adélia Fossati (1880-1954). Viveu num ambiente bastante musical, o pai era músico amador, tocava piano, fagote e se tornou professor e regente, abandonando aos poucos sua antiga profissão de operário. A mãe – como todos da família Fossati – tocava piano. A prima e o tio de Radamés, Olga e Paschoal Fossati, gravaram, em 1913, três discos para a Casa Edison no Rio de Janeiro em que tocavam respectivamente violino e violoncelo.

Adélia deu as primeiras lições de piano a Radamés quando ele tinha seis anos, mesma idade em que começou a estudar violino com a prima Olga. Seus irmãos Ernani Gnattali (1908 – 1968) e Aída (1911) também tocavam piano e violino e foram exímios copistas. Aida trabalhou como professora e atuou como pianista ao lado do irmão. Outra irmã, Maria Teresinha (1926 – 1946), estudou piano com Aida, mas morreu precocemente. Com nove anos Radamés demonstrava talento, tendo sido condecorado pelo cônsul italiano ao reger uma mini-orquestra infantil, com arranjos seus.

Aos quatorze anos, passou a estudar com Guilherme Fontainha no Conservatório de Música do Instituto de Belas-Artes de Porto Alegre, ao mesmo tempo que freqüentava serestas e blocos carnavalescos tocando cavaquinho e violão, acumulando experiência, profissionalizando-se aos poucos e ganhando alguns trocados em bailes. Aos dezesseis anos, animava o cinema mudo no Cine Colombo, quando parece ter composto o samba *Malandro*, a música popular de edição mais antiga de Radamés.

Em 1924, concluía seu curso de piano no conservatório, com menção honrosa, grau dez e distinção, conseguindo, através de seu professor, um recital público no Rio de Janeiro – então capital do Brasil – em 31 de julho de 1924, no Instituto Nacional de Música (INM), executando obras de Wilhem Friedemann Bach³⁰ e Liszt. Voltando a Porto Alegre, conquista a medalha de ouro do prêmio Araújo Viana.

Durante sua estada no Rio de Janeiro conheceu Ernesto Nazareth no cinema Odeon, tendo tocado para ele. Gnattali foi considerado grande intérprete de Nazareth; em 1954, Radamés gravou Nazareth em disco da Continental, com o maestro ao piano e acompanhamento de orquestra de cordas. Em 1955, durante o 8º Festival de Música Brasileira, promovido pela rádio Record, com a colaboração da rádio Nacional do Rio de Janeiro, realizado no Estádio Municipal do Pacaembu em São Paulo, o duo de pianos de Radamés e sua irmã Aída executou peças de Nazareth com arranjos de Radamés, gravando-as em 1960 na rádio MEC.

Embora impressionado por Nazareth, Radamés continua sua promissora carreira de concertista e em 1925 faz o recital de piano no Conservatório Musical e Dramático de São Paulo, dirigido por Mário de Andrade.

³⁰ A obra de Friedemann executada foi o *Concerto para órgão*, uma transcrição de Stradal, para piano. (Crítica musical de Rodrigues Barbosa em *O Jornal*. In: Barbosa & Devos, 1984:19).

Em 1926, compõe *Batuque*, a peça mais antiga que consta no arquivo do compositor, e no ano seguinte *Romance sem palavras*, ambas para piano solo. Em 1928, compõe outras obras que utilizam formações maiores.

Guilherme Fontainha promove, em 1929, um concerto no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em que Radamés toca, pela primeira vez, acompanhado por uma orquestra sinfônica, o *Concerto em si bemol maior para piano e orquestra* de Tchaikovsky.

Anarquista como o pai, em 1930 Radamés alista-se como voluntário nas forças revolucionárias. Sua música *Canto do violino* é gravada e lançada comercialmente pela Odeon. No mesmo ano, estréia como compositor em recital de piano no Teatro São Pedro, em Porto Alegre, com os *Prelúdios n°2 (Paisagem)* e *n°3 (Cigarra)*, compostos naquele ano. Ainda em 1930, compõe: *Alma brasileira* (Choro) para piano solo; *Serestas n°1* para quarteto de cordas; e *Rapsódia brasileira* para piano solo, sua primeira obra de vulto, estreada no ano seguinte, que recebeu, pela primeira vez, em 1932, a interpretação de outra pessoa que não o próprio compositor.

Suas obras continuam a ser apresentadas em Porto Alegre, e finalmente, em 1931, muda-se definitivamente para o Rio de Janeiro, onde estudou harmonia com Agnelo França, para se preparar para o concurso do INM. visando a uma vaga de professor catedrático. O concurso não se realiza, sendo a vaga preenchida por nomeação de Getúlio Vargas. O próprio Radamés conta: “Getúlio nomeou dez pessoas para lá e eu fiquei na mão” (Barbosa e Devos, 1984: 30). Nesta mesma instituição participa ao lado de Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandes, Luiz Cosme e Camargo Guarnieri do IV Concerto da Série Oficial.

Para sobreviver, Radamés começa a atuar no ano seguinte no mercado de música popular, inicialmente na rádio Clube do Brasil, Mayrink Veiga e Cajuti, e pela última vez apresenta-se no Teatro Municipal do Rio de Janeiro como pianista/intérprete, sob a regência de Francisco Braga. A partir de então só executará suas próprias músicas.

No mesmo ano casou-se com a pianista Vera Maria Bieri, com quem teve dois filhos: Alexandre (18/7/1936) e Roberta (22/5/1940), e começa a atuar como pianista – utilizando o pseudônimo de *Vero* – das orquestras Típica Victor, Diabos do Céu e Guarda Velha, para a Gravadora Victor Talking Machine Co. of Brazil. Em pouco tempo é promovido de pianista a regente e, posteriormente, a maestro arranjador, ao lado de

Pixinguinha. Paulo Aragão (1999:23-4) divide o trabalho realizado pelos dois maestros classificando-os em dois diferentes grupos: Pixinguinha, adepto da estética da simplicidade, caracterizado pelos arranjos baseados nos valores originais das próprias manifestações culturais. Radamés fazia arranjos com características culturais mais extrínsecas,³¹ representados, sobretudo, pela música de concerto europeia e do jazz norte-americano. De fato, Pixinguinha ficava a cargo dos arranjos carnavalescos, enquanto Radamés com os arranjos mais “românticos”.

A proximidade com o choro, iniciada com Nazareth, ganharia fôlego no aprendizado e estilo de Radamés, devido a sua relação com Pixinguinha. Em entrevista ao jornal *O Pasquim* de 1977, disse:

O choro para mim é a forma mais evoluída da música brasileira. (...) Sempre gostei de choro. Aonde tinha qualquer coisa eu tava lá, com Jacó, na casa do Pixinguinha. (...) Meu negócio foi diferente. Mignone estudou na Europa. Eu estudei no Rio de Janeiro, no meio de Jacó, Pixinguinha, escola de samba. Tinha que sair diferente (In: Catálogo Digital Radamés Gnattali).

Na Victor, ele grava choros seus pela primeira vez, *Espiritado* e *Urbano*, compõe e rege a música da opereta *Marquesa de Santos* – de Luís Peixoto e Baptista Júnior – para a Companhia do Teatro Típico Brasileiro no Teatro João Caetano (RJ) – e da opereta *Os sertões*.

No ano seguinte cria a trilha sonora do filme *Ganga bruta* de Humberto Mauro e é lançada pela gravadora Victor sua polca-choro, *Conversa fiada*, e as valsas *Vibrações d'alma* e *Saudosa*. Não obstante sua atuação na música popular, compõe entre outros o *Concerto para violino e piano – com acompanhamento de quarteto de cordas*.

Em 1934, Radamés é convidado pela consagrada Bidú Sayão a acompanhá-la em turnê pelo Brasil. Em 21 de junho de 1935, estréia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro o *Concerto n°1* para piano e orquestra, composto no ano anterior.

Em 1936 é inaugurada a PRE-8, Sociedade Rádio Nacional do Rio de Janeiro, e Radamés é contratado como pianista. A rádio Nacional transmite no ano seguinte para o mundo inteiro o programa Meia Hora de Música Brasileira, organizado pela *Revista*

³¹ Conforme defende Santuza C. Naves em seu livro *O violão azul*.

Turismo e com a orquestra do maestro Simon Bountman, em que são apresentados arranjos de Radamés para *Cidade Maravilhosa*, *Carinhoso*, *No tabuleiro da baiana* e a composição *Fantasia brasileira nº1 para piano e orquestra*, que teve sua partitura editada e distribuída para todas as embaixadas e delegações do Brasil no exterior. Ainda na década de 30, Radamés inova o acompanhamento de sambas carnavalescos, e a revista *Joujoux e balangandãs*, apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, recebe arranjos do maestro, entre os quais *Aquarela do Brasil*, com a famosa introdução, gravada no mesmo ano por Francisco Alves. Radamés toca, arranja e compõe para as maiores emissoras de rádio do País, dentre as quais a rádio Nacional. Suas obras de concerto continuam sendo tocadas mundo afora e o *Quarteto nº. 1*, composto em 1939, é gravado no ano seguinte pelo Quarteto Borghert³² para a Columbia, sendo o primeiro registro em disco de música erudita de Radamés Gnattali.

Sua carreira internacional continua crescendo e em 1941 Radamés é contratado para organizar a orquestra e participar do programa *Hora do Brasil (Instantâneos Sonoros)* da rádio Municipal de Buenos Aires, em cadeia com a rádio Nacional de Montevidéu, no Uruguai, residindo, por este motivo, um semestre na capital portenha. Sua música de concerto foi acolhida com entusiasmo pela imprensa e músicos argentinos, tendo sido homenageado pela Associação Sinfônica do Rosário e o Instituto Argentino de Cultura Integral. Ainda em 1941, o arranjo de Radamés para o samba *Aquarela do Brasil* de Ari Barroso é escolhido por Walt Disney para musicar o filme *Alô Amigos*. Walt Disney convida-o para trabalhar nos Estados Unidos, mas o maestro declina por causa da guerra. O estilo já datava desde o final da década de 30, quando o maestro passou a usar instrumentos de corda e sopro da orquestra para fazer ritmos anteriormente executados apenas por instrumentos de percussão.

Em 1942, a BBC de Londres transmite o recital de Esther Fisher, pianista neozelandesa, que executa a *Rapsódia brasileira*, mesmo ano em que a *Suíte para pequena orquestra* é apresentada no Estúdio Auditório SODRE em Montevidéu no Uruguai.

³² O Quarteto Borghert era formado por Oscar e Alda Borghert nos violinos, Edmundo Blois na viola e Iberê Gomes Grosso no violoncelo. No selo do disco foi indicado como Quarteto Carioca. Além de Radamés, vários outros compositores brasileiros como Villa-Lobos e Lorenzo Fernandes, dedicaram obras ao quarteto.

Depois de uma década trabalhando na gravadora Victor, em 1943, Radamés transfere-se para a Continental. A mãe e os irmãos do maestro se mudam para o Rio de Janeiro após a morte do pai de Radamés no ano anterior.

No dia de seu aniversário, o programa *Um milhão de melodias*, patrocinado pela Coca-Cola, é estreado na rádio Nacional com arranjos do maestro. Este programa permanecerá no ar por mais quatorze anos e será importante para o maestro desenvolver suas habilidades e estilo como orquestrador, pois a orquestra será acrescida de harpa, celesta, tímpanos, naipe de percussão, regional de choro, além de completar o naipe de madeira, metais, cordas friccionadas e saxofones. Possuía em seu *cast* três violonistas espetaculares: José Meneses, Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) e Djalma de Andrade (o Bola Sete). Assim, no ano seguinte, Radamés compõe pela primeira vez uma obra de concerto que utiliza o violão. Trata-se de *Serestas [n.º 1] para flauta, violão e quarteto de cordas*.

Dois anos depois, em 1945, é convidado a ocupar a cadeira número 2, cujo patrono é o modinheiro Domingos Caldas Barbosa (1738/1800), da Academia Brasileira de Música, fundada por Villa-Lobos, em 24 de novembro do mesmo ano.

Em 1946, Radamés chama atenção com o arranjo para a música de João de Barro (Braguinha) e Alberto Ribeiro: *Copacabana*, interpretada por Dick Farney (Farnésio Dutra), que continha uma orquestra de cordas num samba-canção, recurso usado pelo maestro uma década antes, em arranjos para Orlando Silva.

Neste mesmo ano colabora como arranjador nos discos de histórias infantis lançados por Braguinha, segundo Radamés uma das suas maiores fontes de renda.

No final da década de 40, em 1949, Radamés renuncia a bossa-nova, com o samba-canção *Fim de tarde*, lançado pela Continental, com o Quarteto Continental, tendo ao violão José Menezes.

A década de 50 começa recebendo de Radamés importantes composições para o violão e a guitarra elétrica (violão elétrico). Em 1950, compõe a *Tocata em ritmo de samba - para violão solo* – primeira de uma série de três estudos de concerto – e o *Concerto carioca n.º1 – para violão elétrico, piano e orquestra*. No ano seguinte compõe o *Concertino n.º1 para violão e orquestra* e o *Concertino n.º2 para violão e orquestra*, este último estreado em 1953, tendo Garoto ao violão. O *concertino n.º2* ganha no mesmo ano

de sua composição uma transcrição para violão e piano, e é executado no ano seguinte no Festival Radamés Gnattali, no Rio de Janeiro, tendo Garoto no violão e o compositor ao piano.

Em 1953, Radamés recebe em São Paulo o Prêmio Governador do Estado – 1953, pela trilha sonora do filme *Tico-tico no fubá* (1952), mesmo ano em que compõe a *Suite Popular Brasileira – para violão elétrico e piano*, adaptado para orquestra em 1954, com o título *Suite brasileira – danças – para piano, guitarra elétrica, contrabaixo, bateria (solistas) com orquestra*. A *suite* para violão elétrico e piano seria gravada em 1956, utilizando o sistema *play-back*, recém-lançado no Brasil. Radamés grava o piano no Brasil e Laurindo de Almeida o violão elétrico nos Estados Unidos.

Neste ano de 1954, a rádio Nacional lança o programa *Quando os maestros se encontram*; além de Radamés, Alexandre Gnattali (irmão), Léo Peracchi, Lírio Panicali, Alberto Lazzoli, Romeu Ghypsmann, Ércole Vareto, entre outros, escreviam músicas e arranjos. O programa era semanal e a orquestra trabalhava muito para que tudo saísse direito. Em bem-humorado depoimento, Radamés descreve bem o clima: “É aquele programa da Rádio Nacional e o pessoal caçoava: ‘quando os maestros se encontram, os músicos se f... ’” (Didier, 1996:82). Ainda no ano de 1954, é formado o duo pianístico *Radamés e Aida*, que recebeu boa aceitação de artistas e produtores de rádio. Entusiasmado, Radamés adicionou ao duo o quarteto de instrumentistas que vinha atuando com ele na Continental e na rádio Nacional, e assim foi fundado na rádio Nacional o Sexteto Radamés Gnattali, formado, além dos irmãos Gnattali, por José Menezes na guitarra elétrica; Romeu Seibel, o Chiquinho, no acordeom; Pedro Vidal Ramos no contrabaixo; e seu amigo de longa data, Luciano Perrone, na bateria.

O Sexteto excursionou pela Europa em 1960 integrando a III Caravana Oficial da Música Popular Brasileira. Em 1965, Aída saiu do Sexteto, que passou a se apresentar como Quinteto Radamés Gnattali. Em 1970, o Quinteto volta a ser Sexteto com a entrada do tio de Radamés, Laércio de Freitas, no segundo piano. Em 1970, Vidal foi substituído por Zeca Assumpção, por motivos de saúde. As últimas apresentações do Quinteto foram em 1985, após trinta anos de atividade.

Paralelo ao seu sucesso como instrumentista, compositor e arranjador, Radamés destaca-se como maestro, e é apontado como melhor regente pela revista *A Cigarra* em

1955. Ganha o prêmio das Seleções Musicais Bayer de melhor maestro e arranjador pela sua *Rapsódia de Ary Barroso* em 1956, ano da composição da *Suite Retratos – para bandolim solista, cavaquinho, dois violões e orquestra de cordas*.

Radamés tinha por costume dedicar obras para bons instrumentistas amigos: “Eu sempre escrevi música para meus amigos” (Barbosa & Devos, 1984:65), e o multiinstrumentista José Menezes recebe, em 1957, duas obras a ele dedicadas: o *Concertino nº3 para violão e orquestra com flauta, bateria, bells e cordas* e o *Concertino para bandolim e orquestra de câmara*. Dilermando Reis recebe a dedicatória da *Sonatina para violão e piano* composta no mesmo ano.

O ano de 1961 marca o início da decadência da rádio Nacional, que vive um período de grande instabilidade até a derrubada de João Goulart pelo governo militar em 64, e os músicos são transferidos para a rádio Ministério da Educação. Radamés deixa a rádio Nacional e ingressa na TV Excelsior em 1963.

A atividade de recitalista, interrompida por Radamés, volta à ativa em 1964, e ele faz com o amigo e violoncelista Iberê Gomes Grosso, a quem dedicou muitas obras, uma turnê internacional que passa por Berlim, Roma, Tel-aviv e Jerusalém. O duo continuará a se apresentar pelo Brasil no ano seguinte, executando, além de obras do maestro, a *Sonata nº2* de Villa-Lobos. Neste mesmo ano morre a primeira esposa de Radamés, Maria Bieri Gnattali. Dois anos depois passa a residir com Nelly Martins, cantora, atriz e diplomada em piano pela Escola Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro, com quem se casa em 1978.

Em 1967, compõe uma série de dez estudos para violão, e mais três esboçados. Um ano depois é contratado pela Rede Globo de Televisão, onde trabalha até o fim de sua vida.

Continua compondo, regendo, gravando e se apresentando e em 1976 recebe o prêmio Golfinho de Ouro, outorgado pelo Conselho do Museu da Imagem e do Som. No ano seguinte, outro prêmio: Melhor Arranjador do Ano, pela Associação Brasileira dos produtores fonográficos, pelo arranjo da canção *Rancho da Goiabada*, de João Bosco e Aldir Blanc. Em 1979, ganha o Prêmio Estácio de Sá pelo Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e do Som. O ano de 1979 também marca o início da última etapa da vida artística do maestro como compositor, arranjador e pianista, ao lado da Camerata Carioca, com quem se apresentaria em 1985 no *I Free Jazz Festival*.

Em 1983, é indicado para receber o Prêmio Shell para a Música Brasileira, e, pouco antes de completar o seu octagésimo aniversário, cinco dias depois de retirar um tumor da bexiga, sofre um grave acidente vascular cerebral que paralisa seu lado direito, interrompendo homenagens pelo aniversário que começaram no ano anterior e uma programação de shows que faria com o Quinteto Radamés já iniciada na Sala Sidney Miller, da Funarte no Rio de Janeiro, e se estenderia pelo Brasil e exterior (*O Globo*, Caderno Ipanema, 2/2/1986:12. In: Catálogo Digital Radamés Gnattali).

Mesmo com a saúde debilitada é homenageado no MAM, pela Câmara Municipal de São Paulo, que lhe oferece uma medalha e o título de cidadão emérito da cidade, e pelo governador do estado do Rio Grande do Sul, com a Medalha Simões Lopes Neto.

Com sessões de fisioterapia intensiva e fonoaudiologia, recupera parte dos movimentos, o domínio da fala e escrita e passa a estudar piano várias horas por dia, mas, quando os integrantes do Sexteto começam os preparativos para o concerto que marcaria o retorno do mestre no final do ano, ele sofre um segundo acidente vascular, com conseqüências mais profundas que o primeiro e não apresenta melhoras por todo o ano de 1987, vindo a falecer em 3 de fevereiro de 1988 de pneumonia aguda.

Festivais são dedicados ao maestro, e em 26 de dezembro do mesmo ano é criada a Associação Radamés Gnattali, publicada no Diário Oficial em 31 de janeiro de 1989, desativada em 1992.

Quando morreu, tinha 118 discos gravados, mais de trezentas obras entre sinfonias, concertos, *concertinos*, *sonatas*, brasileiras, estudos, divertimentos, fantasias, noturnos, *suites*, tocatas e outras formações para música de concerto. Ainda encontrou tempo para fazer mais de dez mil arranjos e trilha sonora de quase cinquenta filmes, mas discos seus ainda são lançados a partir de gravações deixadas pelo maestro, obras ainda aparecem. Segundo a viúva, Nelly, o maestro tinha grande generosidade e costumava dar aos amigos arranjos e composições sem se preocupar em guardar uma cópia sequer, só valorizando a obra quando estava compondo, depois, “não se incomodava nem mesmo em guardá-la” (revista *Isto É Senhor*, nº. 1003; 7/12/1988:122. In: Catálogo Digital Radamés Gnattali).

3.1 A contribuição de Radamés Gnattali ao repertório de música de concerto para a guitarra elétrica

Até a década de 1950, a guitarra elétrica recebia unicamente atenção de instrumentistas e compositores de música popular.

Desta forma, Radamés compôs na década de 1950 algumas das primeiras obras para a guitarra elétrica na música de concerto, conforme apresenta o *Catálogo Digital Radamés Gnattali* (2005):

- *Suíte brasileira (danças): para piano, guitarra elétrica, contrabaixo e bateria, com orquestra*, datada de 1954, uma transcrição do original *Suíte popular brasileira para violão e piano*.
- *Brasileira nº 7: para saxofone tenor e Quinteto Radamés*, sem data precisa, mas catalogada como composta na década de 50, provavelmente anterior ao ano de 1955, já que neste ano teria sido composta a *Brasileira nº 9*.
- *Brasileira nº 9: para violoncelo e Sexteto Radamés*, composta em 1955.
- *Sonatina Coreográfica (quatro movimentos dançantes) versão para Quinteto Radamés*, 1956, com a data apresentando dúvidas.

Em décadas posteriores, Radamés continuou a compor para o instrumento com as seguintes obras:

- *Concerto Carioca nº 3: para Quinteto Radamés (com segundo piano opcional) e orquestra*, composto entre 1972 e 1973, segundo registro feito pelo maestro no canto da partitura original.

Embora o *Catálogo Digital Radamés Gnattali* apresente como data da composição o ano de 1970 e o local de sua publicação o Rio de Janeiro, em 1971, adotamos a data contida na primeira página da partitura original, reproduzida no mesmo catálogo.

- *Moto Contínuo nº 1: versão para o Quinteto Radamés*, a data apresentada com algumas dúvidas, referente ao ano de 1985.
- *Uma rosa para Pixinguinha (valsa): versão para o quinteto Radamés*, composta na década de 80, mas sem muita precisão do ano, versão do original para o piano.

Citamos ainda o *Divertimento para seis instrumentos*,³³ *Caminho da Saudade* para o quinteto Radamés e os Choros *Bate-Papo* para o quinteto Radamés e *Capibaribe* para piano e guitarra elétrica.

Apesar das composições de Radamés para guitarra elétrica datarem de 1954, temos motivos para acreditar que, mesmo antes, ele já havia composto obras para o instrumento.

Em 1950, o *Concerto Carioca n° 1: para violão elétrico, piano, orquestra e percussão popular*, e, em 1953, a *Suíte Popular Brasileira: para violão elétrico e piano* haviam sido compostos, possivelmente para guitarra elétrica, já que na primeira audição e gravação ambos foram executados pela guitarra elétrica.

Quando a guitarra elétrica começou a ser utilizada no Brasil, poucos conheciam o instrumento, e Radamés foi realmente pioneiro em sua adoção. Por este motivo acreditamos que Radamés inicialmente chamava a guitarra elétrica de violão elétrico, numa tradução literal de *electric guitar*.

Rogério Borda Gomes, em dissertação que pretende fornecer indicações para a elaboração de currículos em guitarra elétrica, diz que “o violão elétrico se confunde com a guitarra elétrica até a década de 40” (Gomes, 2005: 32).

Esta terminologia, a meu ver, utilizada equivocadamente pelo maestro até o ano de 1953, só posteriormente foi retratada.

Citamos por exemplo o depoimento do maestro a respeito do *Concerto carioca*, tratando como instrumento solista a guitarra elétrica e não o violão.

Apresentei o Concerto [carioca] n° 1 para guitarra elétrica, piano, Orquestra Sinfônica e Batucada no Teatro Municipal. Quem dirigiu foi Henrique Morelenbaum e existe até uma gravação disso (DIDIER, 1996: 82).

Outro fato que podemos considerar é que na *Suíte Popular Brasileira: para violão elétrico e piano*, quando recebe sua versão em 1954 na *Suíte brasileira (danças): para piano, guitarra elétrica, contrabaixo e bateria, com orquestra*, a guitarra elétrica repete literalmente quase toda a linha melódica antes delegada ao violão elétrico. As poucas mudanças que acontecem servem apenas para acomodação melódica e preenchimento

³³ Embora catalogado por BARBOSA & DEVOS (1984:83), como composta utilizando violão, em sua gravação realizada pela Funarte –PA– 85011, a guitarra elétrica é utilizada.

harmônico, em lugares onde antes havia pausas. Após 1953, Radamés não irá compor mais nada para violão elétrico e começa uma série de composições para guitarra elétrica, um indício a mais de que o nome violão elétrico deve ter sido substituído pelo de guitarra elétrica.

Infelizmente, são Stockhausen, Berio, Boulez, Tippett, Previn e Bedford os compositores que recebem o mérito de serem quase que unicamente os únicos a comporem utilizando-se da guitarra elétrica como instrumento na música de concerto, como podemos encontrar, por exemplo, nas duas últimas edições do Dicionário Groves (Bacon, 2002: 55-56; Sanson, 1980: 104-105) e em depoimento do violonista John Williams (Clapton & Williams, 2002: 161), encontrado no livro *Fazendo música: o guia para compor, tocar e gravar*. Radamés Gnattali, se não foi o primeiro, foi um dos primeiros a dar *status* de instrumento concertista à guitarra elétrica, contribuindo assim para o repertório e o idioma guitarrístico.

4. ANÁLISE DE OBRAS

A análise das obras foi feita em dois momentos, um de análise musical, outro de seleção de ocorrências idiomáticas. As análises levaram em conta tanto o ponto de vista das indicações do compositor na partitura, quanto da execução registrada, quando existir. As obras escolhidas obedecem ao critério de formação instrumental: violão e piano; guitarra elétrica (violão elétrico) e piano. As análises musicais se concentraram principalmente no aspecto melódico para delimitar a tonalidade e regiões harmônicas dos movimentos, visto que, em muitos casos, Radamés se utiliza de outros procedimentos harmônicos – como harmonias quartais, alterações e acordes híbridos – misturados à harmonia tradicional.

Uma tonalidade é expressa pela utilização de todas as suas notas. Uma escala (ou parte dela) e uma certa disposição dos acordes irão afirmá-la com maior clareza (Shoenberg. 2004:29).

Feitas as primeiras análises idiomáticas, os resultados obtidos serão comparados a outras obras de Radamés que utilizam guitarra elétrica e violão. Obras de outros compositores também serão utilizadas na análise idiomática da guitarra elétrica, que tem quantitativamente menos obras de expressão.

4.1 Suíte Popular Brasileira para piano e violão elétrico³⁴

Características gerais

A palavra *suite* é originária da França e designa um conjunto de obras instrumentais para o mesmo instrumento ou para o mesmo conjunto instrumental. Normalmente não são muito longas e compostas em forma de danças. Segundo Mário de Andrade as *suites* encontram sua base na música popular (Andrade, 1989:490). Normalmente todos os movimentos são na mesma tonalidade e podem apresentar elementos temáticos comuns.

³⁴ Embora defenda que o termo correto deveria ser guitarra elétrica em vez de violão elétrico, mantive aqui o título que corresponde ao manuscrito original de 1953.

Andrade consignou para o verbete *suite popular* a peça de Luciano Gallet que leva este nome e é composta de cinco trechos tirados dos *Exercícios brasileiros* (idem: 491). Villa Lobos compôs uma *Suite popular brasileira* para violão entre 1908 e 1912, tem cinco movimentos: *Mazurca-Choro*, *Schottisch-Choro*, *Valsa-Choro*, *Gavota-Choro* e *Chorinho* (Santos, 1975:52).

A *Suite popular brasileira* de Radamés Gnattali foi composta no Rio de Janeiro em 1953 para piano e violão elétrico e dedicada a Laurindo de Almeida. Inclui seis movimentos (*Invocação a Xangô*, *Toada*, *Choro*, *Samba-canção*, *Baião* e *Marcha*). Sua primeira audição foi feita na rádio Gazeta de São Paulo em 1954 tendo Garoto ao violão e Fritz Jank ao piano. Não foi possível verificar até o momento se Garoto executou a peça na guitarra elétrica,³⁵ mas, como afirma Gomes (2005:29), Garoto foi um dos precursores na utilização do violão/guitarra elétrica no Brasil, embora, como podemos apurar em entrevista concedida a Gomes, José Menezes afirme que “O Garoto detestava instrumentos amplificados” (idem:147).

A única gravação se deu em 1956, quando se implantava no Brasil o sistema de *playback*. O piano foi gravado em fita no Brasil por Radamés, e a guitarra elétrica nos Estados Unidos, por Laurindo de Almeida, que lá residia fazendo parte da orquestra de Stan Kenton.

Os andamentos dos movimentos da Suite não são indicados precisamente, utilizando indicações cronométricas e expressões como *ritmado*, *andante lento*, *alegre*, *delicado e expressivo*, *movido com espírito* e *movido*. Para as cronométricas são utilizados critérios diferentes em cada movimento, seja nos compassos iniciais, na parte central, no fim, ou em momentos conjugados – e pode nos ajudar a descobrir qual o andamento desejado pelo compositor. Não acreditamos que tal procedimento tenha sido feito *a posteriori*, registrando o cronômetro da gravação, pois em vários movimentos o tempo sugerido na partitura não corresponde ao da gravação.

³⁵ Passaremos a utilizar o termo guitarra elétrica, abolindo o termo violão elétrico, exceto em títulos de obras e citações, onde, quando catalogado ou citado como violão elétrico, uma nota de rodapé ou parênteses explicativo remeterá ao termo guitarra elétrica.

Outro aspecto importante é a falta de armadura de clave em todos os movimentos, embora muitos tenham tonalidade bem definida, o que é uma prática muito comum na escrita de Radamés.³⁶

A análise desta obra será feita não somente pela partitura original, mas também pela gravação com Radamés Gnattali e Laurindo de Almeida (Gnattali, 1977). Nos exemplos aqui registrados, não existe a preocupação de reproduzir a partitura *ipsis literis*, mas o aspecto a ser analisado, de maneira a tornar mais claro o foco de nossa análise, deixando outros de lado. Trechos da partitura original são encontrados nos anexos.

4.1.1 Invocação a Xangô

Invocar a Xangô significa implorar a proteção, o socorro, auxílio ou justiça de Xangô, deus do trovão dos *Yorubá*. Como faz parte de uma *Suite*, e os outros cinco movimentos correspondem a formas de danças brasileiras, acreditamos que este movimento seja um pedido de proteção ou justiça, coletado em algum terreiro ou barracão que Radamés freqüentava. Em entrevista ao jornal *Pasquim* ele disse que freqüentava umbanda por causa da música, e que o candomblé era melhor ainda porque tinha, além do ritmo, o canto. Quando ia a algum desses lugares, levava o gravador para coletar ritmos e melodias (*Pasquim*, 6-12/5/1977, Apud: Catálogo Digital Radamés Gnattali).

Pierre Verger, em seu livro *Notas sobre o culto aos orixás e voduns* (Verger, 2000: 307-308), trata Xangô³⁷ como um deus viril, atrevido, violento e justiceiro. O raio; o pilão; colares de contas vermelhas e brancas; e o oxe³⁸ – machado de duas lâminas – são alguns dos símbolos emblemáticos relacionados a Xangô, que dança ao som do tambor *bata* e acompanha suas cantigas com um chocalho de cobre ou cabaça, denominado *xere*.³⁹ Embora tambores *bata* não sejam mais utilizados no Brasil, os ritmos executados são idênticos aos tocados na África, ou seja, o *Alujá*, que é um tipo de marcha, e o *tonibobe*. (idem: 320). Seu canto ritual freqüentemente utiliza escalas pentafônicas e hexafônicas. Em certas regiões brasileiras o culto a Xangô é tão difundido que seu nome – Xangô – designa

³⁶ Entre todas as obras de Radamés Gnattali para violão e guitarra elétrica analisadas, apenas nos *Estudos I, V, X* e na obra *Canhoto*, para dois violões, foram encontradas armadura de clave.

³⁷ Verger trata Xangô por Sango.

³⁸ O *oxe* representa freqüentemente um personagem que carrega o fogo na cabeça (Verger, 2000: 308).

³⁹ Sere.

cerimônias afro-brasileiras, sendo sinônimo de candomblé e macumba (Andrade 1989: 572). Na Bahia é sincretizado como São Jerônimo e as quartas-feiras lhe são consagradas.

O movimento que abre a suite, à guisa de um prelúdio, formalmente se apresenta como um tema com variações sem uma tonalidade definida, embora regiões aparentadas de Ré Maior, que é o acorde final do movimento, se apresentem. O andamento pedido pelo compositor dá apenas uma impressão psicológica: *Ritmado*, mas, ao final, o maestro indica que a obra deve durar “aproximadamente 3 minutos e 50 segundos”. A gravação desta música feita pelo compositor e Laurindo de Almeida tem a duração de 3 minutos e 27 segundos, o que dá um andamento mais rápido do que a sugestão da partitura.

A introdução da obra se apresenta com uma levada muito ritmada de dois compassos feita pelo piano. Esta levada está presente durante toda a exposição do tema, reaparecendo literalmente nos compassos 61 a 66, e de maneira semelhante, como nos compassos 18 ao 25, e, com ritmo aproximado, com profusões de colcheias, semicolcheias e sínopes, da anacruse do compasso 39 ao 47.

Outras levadas também aparecem, do compasso 56 ao 60, se assemelhando a uma harpa, e outras tantas vezes utilizando textura homorítmica, às vezes com levada de baião, como podemos encontrar nos compassos 28, 30, 67 e 71.

Tanto o acompanhamento quanto o tema inicial são compostos pelo fragmento da escala octatônica dominante diminuta (dom-dim) de dó⁴⁰ e do acorde de fá menor, tornando assim a região harmônica do trecho em fá menor, que recebe um acorde de empréstimo modal (lídio), gerando tensão devido a oposição entre modo menor – maior, como podemos observar na figura 2.

⁴⁰ A escala dominante-diminuta é uma escala muitíssimo utilizada por músicos de jazz durante as suas improvisações. É uma escala simétrica, segundo Nicolas Slonimsky, construída a partir da divisão da oitava em quatro partes iguais com a interpolação de notas, meio tom acima de cada uma destas quatro notas que dividem a oitava (Slonimsky, 1947:51). Nos EUA é comumente chamada de escala *whole tone – tone* (semitom-tom) – devido a sua simetria que gera este padrão, e no Brasil dom-dim (como uma abreviação de dominante-diminuta), devido à proximidade de execução à escala diminuta, só que em vez de repetir o padrão tom-semitom, a partir da fundamental, repete-se o padrão semitom-tom. Esta escala gera um acorde dominante a cada terça menor, com alterações nas nonas, tendo a quarta aumentada e a décima terceira disponíveis, sendo assim, se tivermos como fundamental a nota dó, teremos os seguintes acordes: C7 (b9), Eb7(b9), F#7(b9) e A7(b9), também com #9, #11 e 13, como tensões disponíveis. Jamey Aebersold também descreve esta escala como muito usada em trilhas sonoras de desenhos (Aebersold, 1992: 54).

Escala de Dó dom-dim:



Tema de *Invocação a Xangô*.

Dó dom-dim-----| fá menor-----|



Compassos 7 (com anacruse) – 14.

Harmonia de *Invocação a Xangô*.

Obs. Notas entre retângulos: pertencentes à escala de Dó dom-dim.

Agrupamento no círculo: acorde de empréstimo modal (lídio).

Demais notas: pertencentes a fá menor e *apogiaturas*.



Compassos 1 (com anacruse) – 2.

Figura 2

O tema é muito caro ao compositor, visto que foi aproveitado em outras obras, como, por exemplo, no quarto movimento do *Concerto carioca* para guitarra e piano e no primeiro movimento da *Brasileira n.º. 6: Motivo afro-brasileiro*⁴¹, um Concerto para Piano e Orquestra composto em 1954.

Este tema será elaborado durante toda a peça. É apresentado da anacruse do compasso 7 até o 13, e é repetido literalmente através de *ritornello*. Suas elaborações acontecem: da anacruse do compasso 22 ao 27; do compasso 32 ao 38; do compasso 41, com anacruse, ao 47; e, da anacruse do compasso 56 ao 60 (figura 3). A repetição *Da Capo* é seguida de uma *coda* ao final.

⁴¹ No LP aparece com o nome *Sobre um tema de Xangô*. (Gnattali, 1969b).

Tema
Compassos 7 (com anacruse) – 14.

1a Elaboração
Compassos 21 – 27.

2a Elab.
Compassos 32 (c/ anacruse) – 38.

3a Elab.
Compassos 41 (c/ anacruse) – 47.

4a Elab.
Compassos 54 (c/ anacruse) – 60.

Figura 3.

Em cada elaboração, o tema aparece variado em diferentes regiões harmônicas, fá menor, lá menor, mi menor e Dó Maior (na 3ª e 4ª elaborações), aparentados da tonalidade de Ré Maior, que aparece na *coda* e foi considerada a tonalidade do movimento.⁴²

⁴² Adotamos a filosofia musical de Schoenberg, onde os princípios da harmonia são ampliados num sistema unificado, denominado monotonalidade, onde o que anteriormente era considerado modulação, passa a fazer parte de uma única tonalidade, que vai e vem de suas várias regiões (Shoenberg, 2004).

4.1.2 Toada

Embora o termo toada tenha um caráter muito amplo devido ao uso em todo o território nacional, Mário de Andrade a define como uma cantiga sem forma fixa e de caráter melancólico, dolente e arrastado que, no sentido caipira, significa a linha melódica (Andrade, 1989:518). Sua forma não é definida, mas em vários exemplos encontramos a oposição estrofe e refrão, em quadras.

As definições de toada costumam ser evasivas, mas os manuais que apresentam células rítmicas para acompanhamento de linhas melódicas trazem exemplos de acompanhamentos muito claros para as toadas. Roberto Corrêa (2000:177-8) destaca como um dos tipos de acompanhamento para a toada, as seguintes células rítmicas:



Figura 4.

Estas células aparecem constantemente como forma de acompanhamento durante o segundo movimento da *suite* de Radamés, e as notas acentuadas aparecem na linha do baixo (Figura 5).

Levada de toada feita pelo piano e uma variação.



Musical notation for piano accompaniment, measures 1 and 2. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of quarter notes and rests, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Compassos 1 e 2.



Musical notation for piano accompaniment, measures 31 and 32. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of quarter notes and rests, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Compassos 31 e 32.

Levada de toada feita pela guitarra elétrica (violão elétrico) com uma variação.



Musical notation for electric guitar, measures 18-21. The score is in 2/4 time and features a treble clef. The melody consists of eighth notes and rests, with a 5.c (quintuplet) and 3.c (triplet) marking above the first two measures.

Compassos 18 – 21.



Musical notation for electric guitar, measures 39-42. The score is in 2/4 time and features a treble clef. The melody consists of eighth notes and rests, with a 3.c (triplet) marking above the first two measures.

Compassos 39 – 42.

Figura 5.

O segundo movimento, *Toada*, segue a tradição de apresentar um andante/lento e forma: (A)(B)(A), com introdução e *coda*. Seu andamento, embora cronométrico, sugere 60

BPM, que é respeitado na gravação. A tonalidade é Ré Maior na seção (A) e mi menor na seção contrastante (B). Na música popular brasileira,⁴³ desde suas raízes nas modinhas e lundus, a seção contrastante geralmente se dirige para a região da subdominante (Kiefer, 1986:24, 42-3), como fez Radamés neste movimento.

A primeira aparição do tema, em Ré maior, vai do compasso 5 ao 38, e será elaborada por toda a seção, como pode ser visto na figura 6.

Tema
Compassos 5 – 12.

1a elaboração
Compassos 13 – 18.

2a elaboração
Compassos 23 – 30.

3a elaboração
Compassos 31 – 38.

Figura 6.

A seção contrastante (B) vai do compasso 39 ao 71 e está na região da subdominante. Seu tema é mais movido do que o da seção anterior e será elaborado, além do fechamento nos compassos 51b ao 54, por mais duas vezes, como podemos ver na figura 7.

⁴³ Tratamos aqui como música popular brasileira, o tipo de música que não é de concerto, não confundir com a Música Popular Brasileira (MPB), que hoje é tratada como gênero musical.

Tema de B e sua 1ª elaboração.

The musical score consists of three staves. The first staff shows the beginning of the theme with a trill. The second staff contains the first ending, marked '1.', which concludes with a trill. The third staff contains the second ending, marked '2.', which leads to a different melodic continuation.

Compassos 43 – 54.

Elaborações de B:

The first staff shows measures 58-63, featuring trills and grace notes. The second staff shows measures 64-69, featuring triplets and grace notes.

Compassos 58 – 63.

Compassos 64 – 69.

Figura 7.

A primeira seção é repetida literalmente através de *ritornello* até o compasso 36, quando então vai à *coda* nos compassos 76 ao 81. Esta tem a guitarra elétrica fazendo a linha melódica enquanto o piano continua a acompanhá-la até o acorde final de Ré Maior.

4.1.3 Choro

Gênero musical defendido por José Maria Neves como sendo “a mais autêntica manifestação da música popular brasileira” (Neves, 1977:17), já que schottischs, polcas, mazurcas e habaneras, que vieram a estruturar o choro, eram danças européias, e modinhas e lundus eram compostos pelos mesmos compositores que trabalhavam com a música “séria” para a igreja e o teatro.

Choro era o nome dado aos conjuntos instrumentais de música popular do período de 1870 a 1880 e passou a designar as músicas tocadas por estes conjuntos. Segundo José Ramos Tinhorão (1997: 107-125) – interpretando o livro *O choro: reminiscência dos chorões antigos*, de Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal – o choro não constituía originalmente um gênero, mas uma maneira de tocar. Seu diminutivo *chorinho* designa a música tocada pelo conjunto de choro. O aumentativo: *chorão*, o músico de choro; e o plural *choros*, certos bailes populares. Choros também designa a famosa série de obras do compositor Heitor Villa-Lobos (idem: 107-125).

Os chorões eram em sua quase totalidade representantes da baixa classe média, a maior parte funcionários públicos. O instrumento que tinha o maior número de executantes era o violão, mas grande parte dos violonistas tocava também cavaquinho (Tinhorão, 1997: 117-118), o que reforça a tese defendida por Gomes, de que instrumentistas de cordas trasteadas no Brasil eram multiinstrumentistas (Gomes, 2005:32).

Como gênero, temos a larga predominância da música instrumental, virtuosística, de andamento rápido, com instrumento solista e acompanhamento harmônico. Joaquim Antônio da Silva Callado, exímio flautista e compositor, sistematizou este padrão instrumental, pois se fazia acompanhar por dois violões e cavaquinho, exigindo de seus acompanhantes a utilização de baixos melódicos, chamados de baixaria, que fazia a distinção original do novo gênero. O instrumental foi posteriormente aumentado quando Anacleto de Medeiros, saxofonista e criador da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, assimilou instrumentos de banda à sua formação, passando a dividir o papel de solista da flauta, com instrumentos como o pistom, o trombone, o saxofone, o clarinete e o

bandolim. Para a harmonia, a bandola⁴⁴ podia ser adicionada aos violões e cavaquinho. A baixaria podia ser feita pelo violão de sete cordas, oficleide, bombardino ou o bombardão. Somou-se a estes instrumentos o pandeiro e o ganzá num naipe de percussão. Posteriormente, outros instrumentos passaram a integrar o choro. O piano, antes utilizado apenas pelas elites, nas mãos de Ernesto Nazareth passou a ser utilizado em gêneros populares como o choro. Nazareth, aliás, foi um dos grandes sistematizadores do choro, principalmente na questão rítmica.

Nazareth exerceria influência importante em Radamés Gnattali, que o conheceu no cinema Odeon. Gnattali era tido como grande intérprete de Nazareth, tendo gravado em 1960, com a irmã Aida, na rádio MEC, várias músicas de Nazareth arranjadas para dois pianos.

Nazareth não seria o único *chorão* a exercer influência sobre Radamés. Jacob do Bandolim e Pixinguinha – com quem trabalhou e tocou nos anos de rádio e em gravadoras – foram importantes para fazer diferença na música de Radamés. A música *Carinhoso*, de Pixinguinha, foi a primeira a receber de Radamés um arranjo de “Música [Popular] Brasileira” (*O Pasquim*, 12/5/1977. Apud: Catálogo Digital Radamés Gnattali). Tanto Jacob quanto Pixinguinha tiveram músicas gravadas e arranjadas por Radamés, e, na *Suite retratos*, dedicada a Jacob do Bandolim, Radamés compôs cada um de seus quatro movimentos utilizando metalinguagem alusiva a Pixinguinha, Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga.

O choro normalmente emprega compasso binário, mas, como observa Josimar Carneiro, também são encontrados choros em compasso quaternário, como, por exemplo, *Noites cariocas*, *Receita de samba* e *Brejeiro* de Jacob do Bandolim, sendo considerado como aspecto preponderante para a escolha de compasso o tamanho do inciso (Carneiro, 2001:13).

A forma do choro é bem definida, geralmente em duas partes, com repetição da primeira ou em três partes distintas, com repetição das duas primeiras. Posteriormente, principalmente nas mãos de Pixinguinha, a forma: ||:A:||B:||A:||C:||A||, se tornou padrão.

⁴⁴ “Espécie de bandolim grande usado no século XIX. Seu uso foi substituído pelo bandolim” (Andrade, 1989:45).

Carneiro (2001:13) diz que, embora reconheça a existência de uma expectativa tonal e formal, a forma do choro não pode ser cristalizada.

A melodia está sempre em primeiro plano e é baseada em arpejos, saltos, movimentos por graus conjuntos, casos com melodias originadas de elementos do acompanhamento e alguns trechos cromáticos com alternância entre regiões grave e aguda.

Essencialmente tonal, modulações passam do modo maior para o menor, para tons vizinhos e mais raramente afastados, contudo voltando freqüentemente à tonalidade original.

O terceiro movimento da *Suite* de Radamés segue a forma (A) (B) (A') (A), em Ré maior. Tem o ritmo mais movido, principalmente se levarmos em conta o aspecto melódico. Tem em sua partitura, além da referência psicológica de andamento (*Alegre*), algumas referências cronométricas em determinados pontos da partitura, mas eles não são respeitados pelo compositor na gravação, que está em andamento muito mais rápido do que o indicado.

O acompanhamento segue levadas de choro “amaxixado” na seção (A); choro tradicional em (B) e na *coda*; e, mais ritmicamente econômico em (A'), sendo o acompanhamento um dos elementos que definem bem as seções (Figura 8).

Levada de choro amaxixado.



Compassos 1 – 4.

Levada de choro tradicional.



Compassos 39 – 42.

Figura 8.

A seção (A) está em Ré maior e vai do compasso 1 ao 16b. Seu tema é apresentado do compasso 5 ao 12, e repetido literalmente através de *ritornello* (figura 9). O mesmo tema será elaborado na seção (A').

Tema da A



Compassos 5 (com anacruse) – 15. Obs. O Piano (compassos 8 -10) está 8ª acima do original.

1ª Elaboração (em A')



Compassos 61 (c/ anacruse) – 71a.

2ª Elaboração (em A')



Compassos 61 (c/ anacruse) – 71b.

Figura 9.

A seção (B), que vai da anacruse do compasso 39 até 50b, está na tonalidade da subdominante, Sol Maior, prática comum nos choros feitos em tonalidades maiores. Seu tema é repetido através de *ritornello* e elaborado na *coda* (figura 10).

Tema de B.

Compassos 38 – 49.

1a elaboração de B.

Compassos 81 (c/ anacruse – 88).

2a elab. de B.

Compassos 89 c/ anacruse – 96.

Figura 10.

A seção (A) será elaborada em (A'), que vai do compasso 61 ao 72b na região de Ré Maior, tendo seu tema repetido literalmente através de *ritornello* com pequenas mudanças no seu fechamento, como pode ser visto nas elaborações apresentadas na figura 9.

Toda a peça será repetida literalmente até o compasso 34, indo à *Coda* que, após a ponte entre os compassos 75 ao 80, tem vários elementos da seção (B) elaborados com desaceleração, da anacruse do compasso 81 até o 96, no tom de sol menor. São duas linhas melódicas simultâneas feitas pelo piano e pela guitarra elétrica, que invertem as linhas melódicas com algumas adequações (figura 10). Uma cadência final nos compassos 94 ao 101 nos leva ao fim do movimento no tom de Ré Maior.

4.1.4 Samba-canção

Inicialmente o termo designava a música que não pertencia ao período carnavalesco, sendo sinônimo de *samba de meio de ano*. Transformou-se em gênero musical na década de 1930, atendendo o gosto da classe média, reunindo música bonita e bem trabalhada, com letra sentimental e sofisticada, tendo interpretações de cantores operísticos como Vicente Celestino ou de recursos teatrais como Araci Cortes (Tinhorão, 1997:51-55).

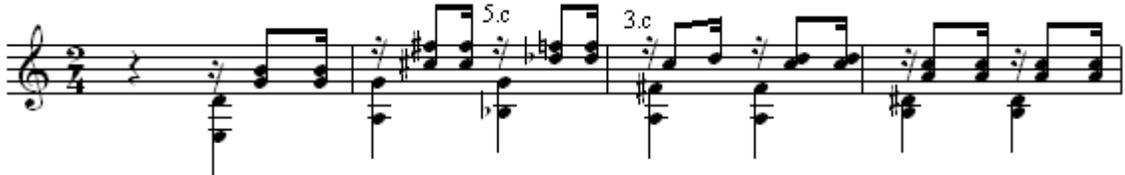
Como necessidade de comportar uma melhor qualidade nas gravações, o período em que a música carnavalesca tinha menos interesse era ocupado por estruturas musicais semelhantes ao samba, com andamento mais lento. Músicos com estudo acadêmico eram contratados pelas gravadoras para “vestir” este samba, adaptando seu ritmo para obter uma forma mais nobre, com maior riqueza orquestral e que recaia numa melodia romântica e sentimental com o ritmo mais contido (idem:52-53).

Orlando Silva, o *Cantor das Multidões*, se tornou o maior intérprete do samba-canção. Por trás de seu sucesso: Radamés Gnattali, seu arranjador preferido (Barbosa & Devos, 1984:36).

O quarto movimento da *Suite, Samba-canção*, é lento, melodioso, “delicado e expressivo” (Gnattali, 1953:12) como sugerido por Radamés. A tonalidade é Ré Maior, apesar de não haver armadura de clave, e a indicação cronométrica descrita na partitura está bem próxima à feita na gravação.

O acompanhamento apresentado na introdução, compassos 1 a 4, é uma levada tradicional de samba-canção, levada que é feita predominantemente no movimento pelos dois instrumentos, às vezes com algumas elaborações (Figura 11).

Levada de samba-canção feita pela guitarra elétrica (violão elétrico).



Compassos 21 – 24.

The image shows a musical score for guitar accompaniment in 2/4 time. It consists of four measures. The first measure has a whole note chord (F#4, A4, C5). The second measure has a quarter note (F#4), a quarter rest, and a quarter note (A4). The third measure has a quarter note (F#4), a quarter rest, and a quarter note (A4). The fourth measure has a quarter note (F#4), a quarter rest, and a quarter note (A4). There are some annotations above the staff: '5.c' above the first measure and '3.c' above the second measure.

Figura 11.

É um (A) (B) (A), com seções bem definidas. A seção (A) está na tonalidade de Ré Maior. Seu tema é apresentado do compasso 5 ao 18, e elaborado, da anacruse do compasso 22 até o compasso 34 (figura 12).

Tema.



Compassos 5 – 18.

Tema elaborado.



Compassos 21 – 34. Piano 21 – 31 e guitarra elétrica 32 – 34.

Citação de A na Coda.



Compassos 60 – 67.

Figura 12.

A sessão (B) vai da anacruse do compasso 41 ao 50, o tema é repetido literalmente através de *ritornello* (figura 13), e deixa de ser tonal, para se desenvolver na região do modo de Mi Lídio b7, renunciando o movimento seguinte, que será um baião.

The figure displays a musical score in a single system with four staves. The first staff is titled "Tema de B." and shows a melodic line starting with a half rest, followed by eighth notes and quarter notes with various accidentals. The second staff contains two first endings, labeled "1." and "2.", which lead to a double bar line. Below this staff is the text "Compassos 40 – 46b.". The third staff is titled "Citação de B na Coda." and shows a sequence of quarter notes with accidentals. The fourth staff is a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and accents, ending with a double bar line. Below this staff is the text "Compassos 51 – 59.".

Figura 13.

A seção (A) é repetida literalmente do compasso 5 ao 18, quando então vai à *coda*, que está na tonalidade de Ré Maior e utiliza elementos das duas seções, como pudemos ver nos exemplos das figuras 12 e 13.

4.1.5 Baião

O baião era inicialmente um termo utilizado indistintamente como “dança ou canto encontráveis no Nordeste brasileiro” e como sinônimo de *Baiano*, dança parecida com o samba e “provavelmente originado deste” (Andrade, 1989: 35-36). Citando Pereira da Costa e Sílvio Romero, Mário de Andrade diz que tanto o baião, ou baiano, quanto o samba são “transformações abraçadeiras dos batuques e maracatus africanos” (idem:35).

O termo passa a designar gênero musical a partir de 1946, quando a composição *Baião*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, se tornou sucesso, transformando o gênero, no ritmo brasileiro internacionalmente mais influente até o advento da bossa-nova na década de 60.

Mesmo perdendo prestígio dentre as músicas populares urbanas nas décadas subsequentes, o baião sempre continuou a ser cultivado em forrós e a ser gravado por muitos artistas da Música Popular Brasileira.

O ritmo de baião é binário e geralmente adornado por melodias modais, principalmente pelos modos mixolídio e mixolídio com a quarta aumentada.⁴⁵

Luiz Tatit destaca que a melodia é essencialmente marcada por “acentos sobre pontos regulares de pulsação” (Tatit, 1996:150) e encadeamentos de motivos são reiterados.

No *Baião* de Radamés, o andamento sugerido é “Movido (com espírito)” (Gnattali, 1953:15) e as indicações cronométricas que aparecem na partitura não são respeitadas na gravação, sendo esta muito mais rápida do que as sugestões do compositor. Formalmente, é um (A) (B) (A) com *coda*.

A introdução feita pelo piano é uma levada de baião, que apresenta harmonia estática (um único acorde), estilo geralmente empregado para o acompanhamento de melodias modais feito pelos cantadores nordestinos. A mão esquerda do pianista figura como a zabumba em baiões, soando pesada e em região grave, levada esta que aparece em vários momentos durante o movimento, como podemos ver na figura 14.

⁴⁵ Enarmônico do lídio b7, como geralmente instrumentistas de jazz preferem chamá-lo.

Levada de baião feita pelo piano.



Compassos 1 – 2.

Levadas de baião feita pela guitarra elétrica (violão elétrico).



Compassos 12 – 13.

Compassos 16 – 17.



Compassos 24 – 25.



Compassos 32 – 33 (com anacruse).



Compassos 36 – 37.

Compassos 40 – 41.

Figura 14.

O tema da seção (A) está na região de Mi mixolídio com a quarta aumentada, indo da anacruse do compasso 5 até o compasso 11 e é elaborado outras vezes (figura 15).

The figure displays a musical score for section A, consisting of five systems of music. Each system is labeled with its respective measure range and performance instructions. The first system is the 'Tema de A.' (Theme of A), spanning measures 5 to 11, marked with a common time signature (C) and an anacrusis. The second system, '1a elaboração.' (1st elaboration), spans measures 19 to 24, also in common time with an anacrusis. The third system, '2a elaboração.' (2nd elaboration), spans measures 27 to 30, in common time with an anacrusis. The fourth system, '3a elaboração.' (3rd elaboration), spans measures 87 to 98, with specific instructions for electric guitar (measures 87-96) and piano (measures 96-98) at a lower dynamic level (8^a abaixo). The fifth system, '4a elaboração (Coda).', spans measures 99 to 109, featuring a melodic line on a single staff and a bass line on a second staff.

Tema de A.
Compassos 5 (c/ anacruse) – 11.

1a elaboração.
Compassos 19 (c/ anacruse) – 24.

2a elaboração.
Compassos 27 (c/ anacruse) – 30.

3a elaboração.
Compassos 87 – 98. Guitarra elétrica 87 – 96 e piano 96 – 98 (8^a abaixo).

4a elaboração (Coda).
Compassos 99 – 109.

Figura 15.

Após uma ponte de caráter essencialmente rítmico-harmônico, a seção (B) se apresenta, a partir do compasso 44. O modo agora é de Lá Mixolídio com a quarta aumentada (figura 16), e o acompanhamento, menos ritmado do que na sessão anterior.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tema de B.' and contains five measures of music, with the text 'Compassos 44 – 48.' below it. The bottom staff is labeled 'Elaboração.' and contains five measures of music, with the text 'Compassos 52 – 56.' below it. Both staves use a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Figura 16.

A seção (A) é repetida literalmente do compasso 6 até o 29, indo à *Coda*, que começa no compasso 72 e vai até o compasso 109. É feita no mesmo modo da seção (A), que tem seu tema elaborado, principalmente através de desaceleração (figura 15).

4.1.6 Marcha

Caracterizada pelo compasso quaternário e mais freqüentemente binário, tem o primeiro tempo fortemente marcado de modo a acompanhar passos militares. No Brasil veio a ser principalmente uma dança carnavalesca, também chamada de marchinha.

Como dança, tem tom alegre e ritmo vivo. Foi a contribuição das primeiras camadas de caráter realmente urbano do Rio de Janeiro, destinada a “servir à cadência das lentas passeatas dos ranchos e à procissão desvairada dos blocos carnavalescos” (Tinhorão, 1997:18).

Historicamente a primeira composição no gênero foi *Ó abre alas*, de Chiquinha Gonzaga, em 1899, que por ser da alta classe média faria o gênero evoluir com aproveitamento orquestral de metais (idem: 20). Foi ganhando andamento mais acelerado a partir de 1920, por influência das *jazz-bands* norte-americanas. Suas letras são sobre temas referentes à sua época, de maneira maliciosa ou irônica.

Mário de Andrade descreve a marcha de salão como tendo uma fórmula de “introdução instrumental, estrofe e refrão” (Andrade, 1989:307). Harmonicamente as marchas são bem simples e raramente modulam ou recebem acordes que não sejam da

tonalidade. Em bailes carnavalescos, como não há interrupção entre as marchas, a mudança de uma para outra se dá através de justaposição.

Como último movimento da *Suite* de Radamés, a *Marcha* tem ritmo bastante vivo e alegre, como é comum às marchinhas carnavalescas e ao movimento final de uma peça. O andamento escrito na partitura é “*Movido*” (Gnattali, 1953:19) e as indicações cronométricas não são respeitadas na gravação, que é mais rápida.

A introdução vai até o compasso 8. O piano e a guitarra elétrica se revezam em *solo*, expondo levadas de marcha na tonalidade da música: Dó Maior. Estas levadas aparecerão várias vezes durante o movimento (figura 17).

Levada de marcha feitas pelo piano.



Compassos 1 – 2.

Levada de marcha feita pela guitarra elétrica (violão elétrico).



Compassos 3 – 4.

Figura 17.

O tema é exposto na seção (A) da anacruse do compasso 9 ao 13. Parece que vai se desenvolver sobre mi menor, mas na verdade se desenvolve em Dó Maior com inflexões para mi menor e termina em Sol maior, dominante de Dó Maior. Será elaborado e transposto diversas vezes (figura 18) até a seção (B), sempre, interpolado por pontes.

Tema.

Compassos 8 – 13.

1a. elaboração.

Compassos 20 – 29.

2a. elaboração.

Compassos 37 – 39.

3a. elaboração.

Compassos 40 – 46.

4a. elaboração.

Compassos 49 – 52.

Figura 18.

A seção (B) está na tonalidade de Lá bemol Maior. O tema começa na anacruse do compasso 53 e vai até o 58, e é elaborado da anacruse do compasso 59 até o 69 (figura 19).

Tema de B.

Compassos 53 (c/ anacruse) – 58.

1a. elaboração.

Compassos 59 (c/ anacruse) – 69.

Figura 19.

A seção (A) é repetida literalmente até o compasso 30, quando então vai à *coda*, onde elementos apresentados durante a peça são recapitulados, como, por exemplo, linhas cromáticas, graus conjuntos ascendentes, melodias com longos trechos quialterados e levada de marcha no acompanhamento, conduzindo ao término da peça em ré menor com o acorde formado por intervalos de quartas, que suspende a tonalidade (figura 20).

Melodia da guitarra elétrica.

Coda, compassos 74 – 88.

Figura 20.

4.2 Sonatina para violão e piano

Uma sonatina é uma pequena sonata, que segundo Mário de Andrade foi uma palavra que:

Inventada na Península Itálica. Vinha do verbo (Sonare) e designava uma peça instrumental (... séc. XVII) tipo canção, para conjunto (...) ou para solo instrumental. Mas sem forma obrigada (...) nem mesmo a seriação de andamentos diferentes (sic); (Andrade, 1989: 486).

Era comum Radamés utilizar formas clássicas no diminutivo, sonatina, concertino, pequena suite, não só pelas dimensões menores, mas também, possivelmente, em respeito aos grandes mestres que admirava.

A diferença entre sonatas e suites é que, enquanto esta última traz em suas partes o nome de danças, sonatas trazem somente a indicação de andamentos – normalmente

Alegro, *Adágio* e *Alegro* – e contém um menor número de partes, sendo quatro ou três no geral (Andrade, 1989:486).

Composta em 1957, a *Sonatina para violão e piano* é dedicada ao violonista e amigo Dilermando Reis. Foi transcrita para cravo e violão na década de 70 e dedicada ao violonista Waltel Branco. Nenhuma das duas versões tem registro fonográfico.

Como o nome sugere é uma composição neoclássica. Sua forma clara de sonata clássica contém três movimentos: I – *allegro moderato*; II – *saudoso*; e III – *ritmado*, sendo o primeiro movimento mais abstrato, e os outros dois com características mais populares. Não indica armadura de clave, mas traz indicações de expressão e andamento bem claras, inclusive com o número de BPM.

4.2.1 I – *Allegro moderato*

Segundo Mário de Andrade, o primeiro tempo de uma sonata é rápido, chamado de “*Allegro de Sonata*”, apresentando “concepção bitemática e a evolução harmônica tônica-dominante-tônica” (Andrade, 1989: 486).

O movimento que abre a *sonatina* tem andamento alegre como sugere o compositor na partitura: “*Allegro Mod.* ♩ = 126” (Gnattali, 1957:2), e tem indicações de mudança como “rall”, “pouco menos”, “A tempo” e “T^o I”⁴⁶ (idem:2 – 6). Está na tonalidade de mi menor e tem seu primeiro grupo de temas apresentado pelo violão do compasso 1 ao 8 e pelo piano do compasso 9 ao 16. O tema vai ser elaborado por todo o movimento (figura 21).

⁴⁶ Uma abreviação de tempo *primo*.

Frase do violão.

Compasso 1 – 8.

Frase do piano.

Compassos 9-16.

Figura 21.

No compasso 17 uma transição que utiliza elementos do tema, feita pelo piano, nos leva até o segundo grupo de temas. Esta transição parece ser um resumo do primeiro grupo, pois, além de apresentar elementos deste, começa sobre mi menor, com repetição literal do primeiro compasso, e termina sobre Lá Maior, acorde sobre o qual o violão tocando em solo começa o segundo grupo de temas.

O segundo grupo de temas começa na anacruse do compasso 21, diferentemente do primeiro que é tético. Embora comece sobre o acorde de lá maior, a tonalidade é lá menor, situação semelhante a da *Sonata patética* de Beethoven e também a de outras obras de Radamés, que se utiliza constantemente da oposição entre maior e menor. É exposto inicialmente em solo pelo violão até o compasso 25, quando o piano apresenta o tema. Os dois continuam se revezando na elaboração deste tema até o compasso 43 (figura 22), onde uma codeta temática com elementos de (A), dão uma idéia de um (A) (B) (A).

Frase do violão.

Compassos 20 – 25.

Frase do piano.

Compassos 25 – 30.

Figura 22.

No compasso 53 começa o desenvolvimento deste movimento, utilizando elementos dos dois grupos temáticos simultaneamente, na tonalidade inicial que é mi menor. Elementos do segundo grupo de temas aparecem mais proeminentemente no acompanhamento feito pelo violão. A partir da anacruse do compasso 86, o segundo grupo de temas é elaborado, principalmente através de transposições. Inicia-se também em solo pelo violão, até a entrada do piano no compasso 90. A elaboração segue passando por diversas regiões harmônicas (Dó Maior, Lá bemol Maior, mi menor, lá menor, Lá Maior e Ré Maior) até a re-exposição do primeiro grupo de temas nos compassos 138 ao 145, em mi menor. A partir do compasso 146, o compositor conduz a harmonia para o final em Mi Maior, prática comum em tonalidades menores, na música barroca.

4.2.2 II – Saudoso

O segundo movimento de uma sonata clássica, é “no geral na forma e no conceito da canção estrófica e variável” (Andrade, 1989: 486), normalmente numa tonalidade vizinha ao primeiro movimento.

O movimento central da *Sonatina*, como é comum à parte central das sonatas, é mais lento e cantado. O andamento sugerido é “Saudoso $\text{♩} = 76$ ”, mas muda na seção (B) para “Pouco mais $\text{♩} = 84$ ” e tem diversas indicações de “*rall.*”, “*rubato*”, “*devagar e accel.*” etc. (Gnattali, 1958:7 – 9).

É um (A)(B)(A'), em mi menor, mesma tonalidade do primeiro movimento. Seu tema é feito passando do violão – nos compassos 2 ao 7 – para o piano, até o compasso 10, e será elaborado outras vezes nas seções (A) e (A'). (figura 23).

Tema de A

Compassos 2 – 10.

1ª Elaboração.

Compassos 12 – 18.

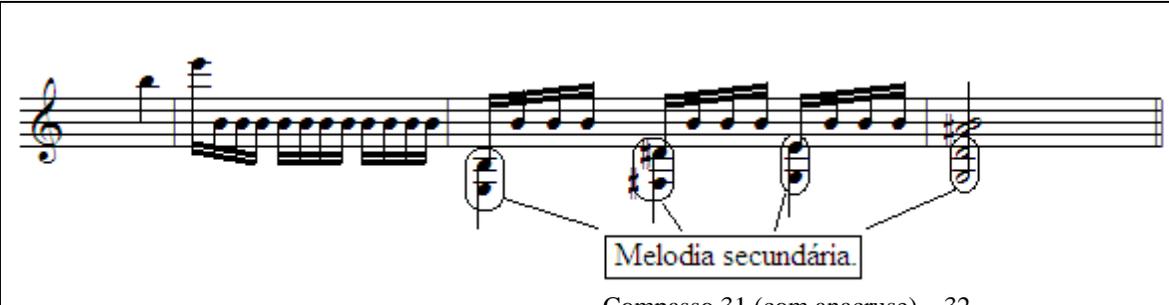
2ª elaboração de A, e de A'.

Compassos 19 – 26; 72 - 79.

Figura 23.

No compasso 31, com anacruse, a seção contrastante (B) começa. A seção contrastante (B) vai da anacruse do compasso 31 até o fim da cadência do violão no compasso 49, e está em Si Maior, região da dominante. É mais rápida, não só pela indicação do compositor da mudança de andamento, mas também pela diminuição de valores das figuras rítmicas, passando de colcheia para semicolcheia.

As frases durante toda a segunda seção, são feitas passando do violão para o piano, normalmente feitas em *solo*, mas intervenções durante a apresentação dos temas também aparecem, se configurando como uma melodia secundária (figura 24).



The image shows a musical score for two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. A box labeled 'Melodia secundária' is positioned below the lower staff, with lines pointing to specific notes in measures 31 and 32. Below the box, the text 'Compasso 31 (com anacruse) – 32.' is written.

Figura 24.

A cadência feita pelo violão no final desta seção, leva novamente a peça à tonalidade da seção (A). A seção (A') tem toda a linha do violão repetida literalmente, a linha do piano é elaborada.

4.2.3 III – Ritmado

O terceiro movimento das sonatas também é rápido, normalmente na mesma tonalidade do movimento inicial, com uma concepção mais livre. Normalmente a forma é um *rondó*, com uma única melodia-refrão repetida entre divertimentos (Andrade, 1989: 486).

O último movimento da *Sonatina* de Radamés tem ritmo de baião, é em Mi Maior, homônimo maior dos anteriores, e utiliza freqüentemente a quarta aumentada. Seu andamento é mais acelerado, “Ritmado $\text{♩} = 108$ ” (Gnattali, 1957:8), mas muda várias vezes durante o movimento. A profusão de semicolcheias colabora para o andamento rápido.

Na seção (A) temos três eventos que aparecem constantemente. O primeiro é a figuração rítmica apresentada na introdução pelo violão (compassos 1 – 4; 9 – 13; e 17 – 20) e no decorrer do movimento (figura 25).

Figuração do violão.

Compasso 1.

Figura 25.

O segundo é a figuração do piano que se apresenta inicialmente, parecendo um tema (compassos 5 – 9), embora se trate de um acompanhamento harmônico, mais evidentemente percebido quando é feito com supressão de notas, nos compassos 35 a 38 (figura 26).

Figuração do piano.

Preânúncio do tema nos compassos 25 e 26.



Tema de A.



Compassos 43 – 59.

Elaborações do tema.



Compassos 71 – 78.



Compassos 83 – 86.



Compassos 87 – 91.

Figura 27.

Após uma ponte feita solo pelo piano, um divertimento de caráter improvisado, que se configura pela profusão de quíalteras e graus conjuntos, se apresenta até a reexposição de (A) (figura 28), sempre contendo as figurações do piano e violão.

Reexposição do tema.



Compassos 162 – 181.

Figura 28.

4.3 - Idiomatismos da guitarra elétrica e do violão

Originada da palavra grega *idiomatikós*, que significa particular ou especial (Ferreira, 1999:1072), o idiomatismo dos instrumentos musicais representa uma particularidade que uma família de instrumentos tem, que a diferencia de outra.

O Novo Dicionário Harvard de Música define o verbete por:

Uma obra musical, explorando as capacidades particulares do instrumento, ou voz, para o qual ela foi escrita. Estas capacidades podem incluir timbres, registros e meios de articulação, bem como combinações de alturas, que são mais prontamente produzidas num instrumento, do que em outro. Por exemplo, o glissando no trombone de vara, em oposição ao de pisto, ou, um *baixo d'Alberti*, num instrumento de teclado, em oposição a um trombone de vara. O surgimento do *virtuose* (tanto cantores como instrumentistas) no século XIX é associado com a escrita cada vez mais idiomática, mesmo em música que não é tecnicamente difícil (Randel, 1996:389).⁴⁷

⁴⁷ A musical work, exploiting the particular capabilities of the instrument or voice for which it is intended. These capabilities may include timbres, registers, and means of articulation as well as pitch combinations that are more readily produced on one instrument than another (eg., a *glissando on the slide trombone as opposed to a valved brass instrument or an *Alberti bass on a keyboard instrument as opposed to a slide trombone). Much music from before about 1600 was regarded as suitable for diverse instrument and/or voices, and much music of the Baroque period does not distinguish clearly the melodic styles of certain instrument and voices

Embora a notação e os símbolos utilizados entre violões e guitarras elétricas – sobretudo na década de 50, época em que foram compostas as principais obras de nossa análise – sejam muito semelhantes, utilizamos, além dos usuais, para a duração e altura, todos os símbolos que estão contidos nas partituras originais de Radamés Gnattali. Para fazer a distinção dos idiomatismos entre os dois instrumentos, mas entendendo que outras dimensões da execução musical não foram transcritas, optamos também por utilizar a audição das obras, quando gravadas, para a nossa análise.

Nossa análise idiomática levou em consideração os seguintes aspectos:

- Instrumentação ou orquestração.
- Existência de execução solista.
- Aspectos referentes à interpretação e expressão, como: dinâmica e mudança de andamento.
- Aspectos texturais, linhas melódicas e acompanhamentos.
- Ocorrência de notas longas.
- Ocorrências de diversos tipos de glissandos, ligados mecânicos, bordaduras, mordentes, portamentos etc.
- Ocorrência dos diversos tipos de harmônicos.
- Ocorrências de som abafado.
- Instrumento expandido.
- Indicações de mudança de timbre.
- Ocorrências de cifra.
- Indicação de dedos da mão direita utilizados.
- Indicação de posicionamento da mão esquerda.
- Indicação de dedo utilizado pela mão esquerda.
- Indicações de corda.
- Âmbito.

from one another. The rise of the virtuoso (both singers and instrumentalists) in the 19th century is associated with increasingly idiomatic writing, even in music that is not technically difficult.

Embora a seqüência acima tenha sido sempre buscada, ela foi alterada em casos onde um parâmetro faça referência a outro.

4.3.1 Ocorrências idiomáticas do violão elétrico (guitarra elétrica) na *Suíte popular brasileira*

A guitarra elétrica toca em pé de igualdade com o piano, porém este tem momentos como solista de maneira mais freqüente e virtuosística. A guitarra elétrica toca solo apenas em movimentos lentos, fazendo levadas (Gnattali, 1953:6) e, no caso da seção contrastante do *Samba canção*, fazendo o tema, que na verdade é formado por acordes arpejados com a nota mais aguda sendo sustentada (idem:13 – 14), numa textura homofônica.

Ocorrências de dinâmica são poucas; normalmente um *mf* aparece em momentos onde a guitarra elétrica tem papel de destaque, às vezes desprezadas por Laurindo de Almeida na gravação, como, por exemplo, a indicação de *mf* nos compassos 61 ao 66 do primeiro movimento, quase não percebida na gravação. Outras indicações de dinâmica aparecem, mas não são respeitadas na gravação.

Não há muitas mudanças de andamento, aparecem apenas no quarto e quinto movimentos (*Samba-canção* e *Baião*) - do compasso 65 ao 67, e a partir do centésimo compasso respectivamente - ambas as indicações são respeitadas na gravação, apesar de feita em *play back*.

A problemática do violão, de se executar tudo o mais ligado⁴⁸ possível, não é a mesma da guitarra elétrica, como podemos ouvir na execução de Laurindo, que toca na levada, compasso 19 a 22, o tempo estritamente escrito por Radamés, sem a sustentação de qualquer nota.

Observamos que há na execução de Laurindo certa liberdade na interpretação, seja na liberdade de ligados mecânicos – que veremos mais adiante – e utilização de cifras, mas uma nos chamou mais atenção: a mudança da figura rítmica e a adição de nota no compasso 10 do primeiro movimento (figura 29), salientando a fundamental da região harmônica do trecho, fá menor.

⁴⁸ Os ligados, aqui, referem-se à sustentação do som à nota seguinte, diferentemente dos ligados mecânicos, que se referem mais ao procedimento técnico de passar de uma nota à outra.

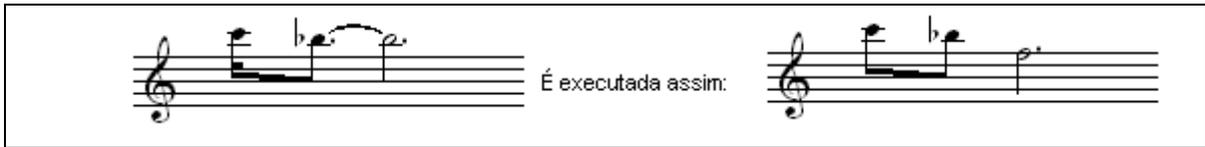


Figura 29.

A guitarra faz predominantemente linhas melódicas, sobretudo em movimentos mais movidos. Notas longas, que necessitam de uma maior sustentação do som, são empregadas ocupando todo o compasso e, em alguns casos, extrapolando-o. O entendimento de que a guitarra elétrica produz notas longas devido às cordas de metal e amplificação, acredito, eram conscientes na escrita de Radamés.

Embora não seja objeto de análise, gostaríamos de ilustrar um fato acerca do *Concertino nº 1 para violão e orquestra*, gravado por Dilermano Reis. Dilermano utilizava cordas de aço em seu violão, devido principalmente, a um problema de diaforese (transpiração intensa), que danificava o encordoamento de *nylon*. Em quase todos os seus discos gravados, ele invariavelmente as utilizava, mas no disco em que gravou o *Concertino nº 1*, o encordoamento de *nylon* foi usado (Nogueira, 2000:85), acredito por sugestão de Radamés, que compôs o *Concertino* idealizado com timbre e idioma do violão clássico tradicional.

A textura harmônica se dá através de acordes em bloco, acordes arpejados ascendentes e/ou descendentes e levadas (figura 30).



Exemplos de diferentes tipos de harmonia acordal, sobre o acorde de Mi Maior.

Figura 30.

Os arpejos da *suite* são em flecha ou arco. As notas podem ser sustentadas, como no segundo exemplo da figura 30, ou sem sustentação, adquirindo um aspecto mais melódico. Configurações de arpejos em dente de serra, semelhante ao *Estudo Nº 1* de Villa-Lobos, e que exigem mais habilidade da mão direita, não acontecem.

Há levadas de vários gêneros rítmicos, sendo a maneira mais distinta de movimentação entre diferentes vozes no idioma da guitarra elétrica na *suite* de Radamés, apresentando-se freqüentemente com dois eventos: como acorde e movimento do baixo, como o terceiro exemplo da figura 30.

Um tipo de pseudopolifonia,⁴⁹ que não necessita de muita independência da mão direita, aparece na linha da guitarra elétrica, onde apenas uma corda é utilizada com utilização de pedal. Uma voz faz nota pedal, que corresponde ao mi bordão (sexta corda solta), e outra faz um movimento melódico, no caso, um cromatismo,⁵⁰ como podemos ver na figura 31.

(Guitarra elétrica).

Compassos 26 – 27 (com anacruse).

Figura 31.

Aparecem nas partituras da *Suite*, indicações de *glissando* descendente (Gnattali, 1953:1, 22); descendente triplo (idem :15); ascendente (idem: 23); ascendente triplo (idem: 15, 16) e quádruplo (idem: 17, 18). Em muitos destes casos a alavanca de trêmulo pode ser usada. Na época da composição da *Suite*, este recurso tecnológico ainda não existia, sendo desenvolvido posteriormente pela *Fender*. Em nossos dias, execuções da obra podem utilizar o recurso, se for do gosto do intérprete.

Diversos tipos de ligados mecânicos aparecem na *Suite* – como podemos ver na figura 32 – muitas vezes com âmbito de oitava (ex.8). Este será um dos principais recursos utilizados por Radamés, que irá diferenciar o idioma da guitarra elétrica e do violão

⁴⁹ A pseudopolifonia é uma monofonia, onde dois planos melódicos bem separados se alternam (Camara, 1999:60-61).

⁵⁰ Este cromatismo vai de lá bemol (compasso 25) até dó (compasso 26) retornando até a nota lá (compasso 27) sempre interpolada pelo bordão mi e por apogiatura cromática ascendente.

clássico. Ligados mecânicos podem ser igualmente utilizados em violões, mas situações extremas, como oitava, não são percebidas com tanta clareza como na guitarra elétrica, que além de utilizar cordas de aço – que dão mais sustentação – é amplificada, isto sem considerar efeitos muito utilizados por guitarristas hoje em dia, como, por exemplo, o *compressor susteiner*, que, além de sustentar a nota, comprime picos de ataque, tornando o volume de todas as notas padronizadas.

1. *Invocação a Xangô.*
Compasso 58 – 59.

2. *Invocação a Xangô.*
Compasso 58 – 59.

3. *Invocação a Xangô.*
Compasso 58 – 59.

4. *Marcha.*
Compasso 82.

5. *Samba canção.*
Compasso 32.

6. *Samba canção.*
Compasso 13.

7. *Invocação a Xangô.*
Compasso 45.

8. *Toada.*
Compasso 47.

1. Ligado descendente.
2. Ligado ascendente.
3. Ligado ascendente utilizando o mesmo dedo.
4. Ligado descendente utilizando o mesmo dedo
5. Ligado tipo bordadura.
6. Ligado ascendente duplo.
7. Ligado descendente com o mesmo dedo atacando a nota de chegada.
8. Ligado ascendente com o mesmo dedo atacando a nota de chegada.

Figura 32.

Mordentes aparecem diversas vezes (idem: 6, 7, 12, 13, 15, 18 e 19). O trinado, efeito semelhante ao mordente, e que requer uma maior sustentação do som, aparece no compasso 53a da *Toada* (idem: 6). Estes recursos também apontam mais para um idioma a ser utilizado pela guitarra elétrica, pois nela podem ser percebidos com mais clareza do que no violão, sobretudo quando estes tocam junto a outros instrumentos. Observamos ainda uma grande quantidade de portamentos e ligados, feitos na execução de Laurindo de Almeida, e que não estão escritos na partitura. Transcrevemos a execução de uma frase do segundo movimento (*Toada*) para exemplificar (figura 33).

Tema.

Compassos 5-12 (na partitura).

Compassos 5-12 (execução com ligados).

Figura 33.

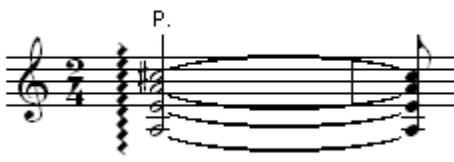
Um símbolo com o número zero (°) indica que a corda deve soar solta ou que nenhum dedo da mão esquerda será utilizado. Esta indicação é dúbia sendo às vezes também usada para a execução de harmônicos naturais, indicados explicitamente apenas no compasso 62 e 63 da *Toada*. Nos compassos 68 e 69, que são repetição literal dos compassos 62 e 63, o sinal (°) aparece, embora sem a indicação de harmônico, mas na gravação Laurindo executa harmônicos não só nos compassos 68 e 69, mas também em diversos outros lugares onde o sinal aparece. Conclui-se que quando notas indicadas para soarem soltas são escritas oitava acima da notação correta, deverá ser feito um harmônico natural; às vezes a indicação é complementada pela determinação de posição na 12^a casa (idem: 9 e 12), o que deixa mais clara a intenção de Radamés. Harmônicos artificiais acontecem nos dois últimos compassos do quarto movimento (*Samba-canção*).

Indicações de som abafado (*palm mute*) aparecem com um sinal de mais (+) sobre as notas (idem:4, 6 e 8), mas ouvimos na interpretação feita por Laurindo o efeito sendo produzido também em outros lugares onde não existe esta indicação, como por exemplo nos compassos 28 a 30 da *Toada*. A percussão no corpo do instrumento expande as possibilidades do mesmo para além das notas e ocorre nos compassos 37, 39, 49, 51 e 52 do movimento final (*Marcha*). É um recurso que também ganha através da guitarra elétrica

dimensões maiores, ao contrário do violão, pois será percebido com mais clareza se amplificada. Radamés soube utilizar este recurso com muita inteligência, pois, ao pedir para o instrumentista “bater nas cordas perto do cavalete” (idem: 21) não só amplifica o som – caso a percussão fosse feita no corpo do instrumento não seria captada com tanta perfeição, pois o captador eletromagnético capta o som produzido pelas cordas do instrumento – mas também o deixa menos grave e embolado, devido à proximidade do cavalete.⁵¹ Outra referência à mudança de timbre é o pedido do compositor para que a guitarra imite o som de outros instrumentos, como a de um bombardino (compasso 38, 3º movimento, *Choro*) ou um baixo (compasso 88, 3º mov.).

Cifras, utilizadas à exaustão na música popular, aparecem nos compassos 25 ao 30 do *Samba canção*, com indicação de levada e baixo, o que significa que o instrumentista deve conhecer a linguagem de gêneros populares onde a guitarra elétrica é utilizada com frequência.

Indicações de dedos da mão direita são pouco explicitadas, apenas o polegar é indicado com um “P” maiúsculo (idem: 2, 4, 8, 11, 17, 20), quase sempre indicando uma forma abreviada de arpejo (figura 34). Em alguns lugares a indicação de dedo polegar tem a finalidade de indicar mudança de intensidade e timbre, como no *Baião*: “seco” (idem: 17).



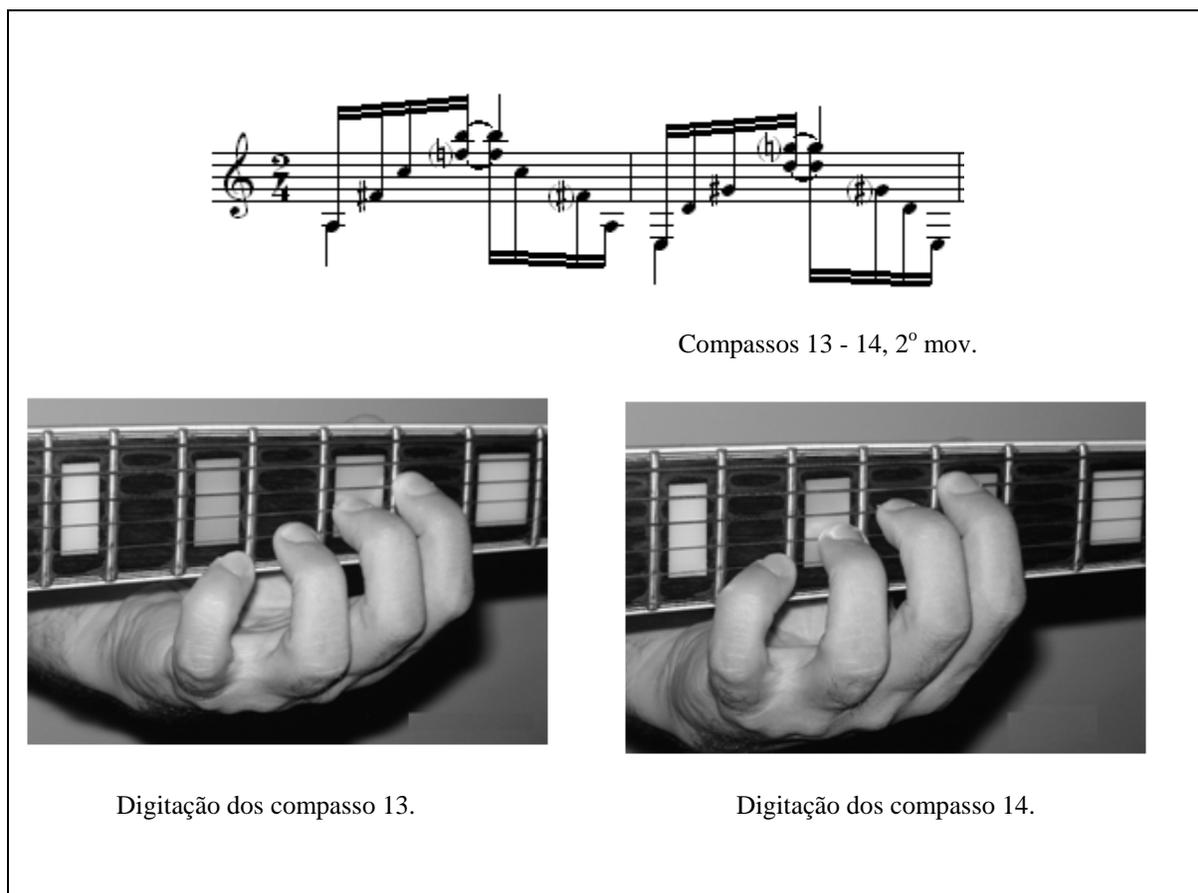
Choro, compassos 17 -18.

Figura 34.

Entendo que a economia na utilização da mão direita nas guitarras elétricas se deu devido ao material empregado na fabricação das cordas. A técnica de utilizar unhas na mão direita, padrão na técnica do violão clássico, é dificultada em cordas de aço, pois estas frequentemente criam fissuras e as quebram. É comum em gêneros populares o emprego de violão com cordas de aço, mas a técnica normalmente usada utiliza-se de palhetas ou dedeiras.

⁵¹ Em capítulo anterior dissemos que um som produzido próximo à ponte (cavalete) soará mais agudo do que próximo ao braço do instrumento.

Indicações de posição – traste onde o dedo indicador da mão esquerda deve estar posicionado na pestana do instrumento – aparecem em todos os movimentos, salvo no primeiro. Aparece grande quantidade de posicionamento paralelo da mão esquerda, ou seja, muda o lugar onde é feito, mas a distância entre os dedos é igual, mesmo onde cordas soltas são utilizadas (figura 35).



Compassos 13 - 14, 2º mov.

Digitação dos compasso 13.

Digitação dos compasso 14.

The figure consists of a musical score at the top, showing two measures of music in 2/4 time. Below the score are two black and white photographs of a left hand on a guitar fretboard. The first photograph shows the hand in measure 13, and the second shows the hand in measure 14. The fingers are positioned on the frets, and the distance between them is consistent in both measures.

Figura 35.

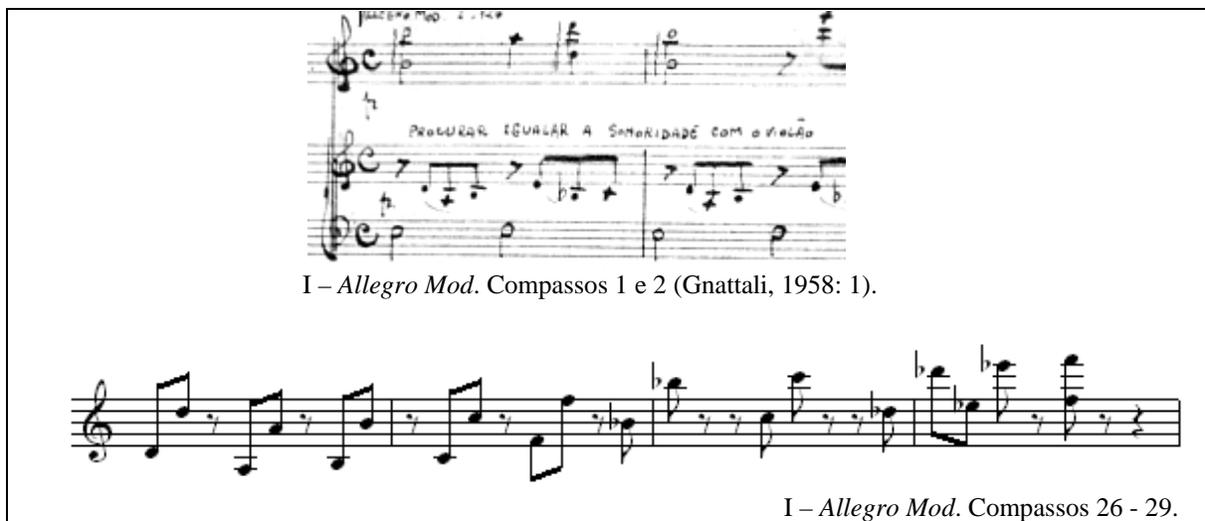
Dedos da mão esquerda a serem utilizados são indicados através dos números 1, 2, 3 e 4, para o indicador, médio, anular e mínimo, respectivamente. O símbolo (°), já citado como ambíguo em relação à utilização de harmônicos, indica, neste caso, que de nenhum dedo da mão esquerda pressiona a(s) corda(s) contra o braço do instrumento, ou seja, corda solta. Indicações de corda desejada são poucas, feitas através dos números 1 a 6 (idem: 2, 17), circulados para as respectivas cordas, sendo a corda 1 a mais aguda.

O âmbito do instrumento ultrapassa o normalmente empregado em violões, de três oitavas, em diversos momentos, em alguns casos terça menor acima (idem: 6, 15).

4.3.2 Ocorrências idiomáticas do violão na *Sonatina para violão e piano*

A instrumentação de Radamés deu ao violão nesta obra uma importância como solista não dada à guitarra elétrica na *Suite*, pois, enquanto esta toca solo apenas algumas levadas, o violão recebeu de Radamés duas cadências (compasso 49 do segundo movimento, e compassos 77 ao 90, no terceiro movimento), várias pontes melódicas, muitos recursos texturais do instrumento e exposição solo de vários temas.⁵² Acredito que devido ao maior volume do piano em relação ao violão, os momentos de maior destaque do violão sejam “solados”, a mudança do piano para o cravo na versão posterior pode ter contribuído para sublinhar as linhas do violão.

As linhas melódicas e acordes têm notas curtas devido à pouca sustentação do som do instrumento. Muitas vezes o compositor aumenta a sustentação e volume das notas aumentando a densidade – a utilização das oitavas paralelas ou em salto é bastante empregada – além de alertar o pianista de forma explícita a equilibrar a sonoridade dos instrumentos (figura 36).



I – *Allegro Mod.* Compassos 1 e 2 (Gnattali, 1958: 1).

I – *Allegro Mod.* Compassos 26 - 29.

Figura 36.

Referências de dinâmica e andamento aparecem com muito mais frequência do que na *suite*.

⁵² Como apresentação de tema (Gnattali, 1958:1, 3, 6, 7 e 8), como levada (Gnattali, 1958:6, 8, 9, 11 e 12) e como cadências (idem:7 e 10).

Não são feitas indicações de *glissando*, e poucas vezes aparecem as de ligado mecânico, que, quando aparecem, são na maioria das vezes descendentes, ascendentes ou utilizando o mesmo dedo e atacando a nota de chegada (idem:7). Atribuímos esta decisão, sobretudo quando o violão toca junto a outros instrumentos, devido a pouca sustentação das notas e menor volume. Como os ligados mecânicos descendentes são obtidos através de uma leve puxada na corda através do dedo posterior, possibilitando um leve aumento sonoro, estes são mais freqüentes do que os ascendentes. Ligando o dedo de uma nota à outra, atacando a segunda, temos o efeito de ligado, mas o ataque é feito de maneira a manter a nota com volume. Mordentes e trinados não ocorrem, acreditamos, devido aos mesmos motivos atribuídos aos ligados.

Harmônicos naturais ou artificiais e som abafado aparecem, da mesma maneira que na *Suíte*. A percussão no corpo do instrumento não é empregada nesta peça. A mudança tímbrica é sugerida no primeiro movimento, compasso 112: “perto do cavalete”, e no 121: “voltando ao som natural” (idem: 4).

Acontecem todos os tipos de textura. Linhas melódicas são bastante empregadas, muitas vezes tendo papel de acompanhamento, através de contramelodias, linhas de baixo e arpejos. Normalmente não aparecem por longos trechos, sendo interpoladas por acompanhamentos.

Acordes se dão através de acordes em bloco, levadas para o acompanhamento e arpejos, quase sempre, com um pouco mais de independência do que na guitarra elétrica. Acordes arpejados, por exemplo, aparecem exigindo mais independência da mão direita, havendo movimento em dente de serra (ou angular), característica comum ao idioma violonístico (figura 37).



I – *Allegro Mod.* Compasso 53.

Figura 37.

Polifonias acontecem exigindo um maior domínio e independência da mão direita, com eventos ocorrendo simultaneamente na região grave, média e aguda do instrumento (figura 38).



The image shows a musical score for the piece 'Saudoso', measures 1 through 4. The score is written on a single staff in 3/4 time. It features polyphony with simultaneous events in different registers. The upper register contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower register contains a bass line with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#).

Figura 38.

A homofonia também acontece na seção contrastante do segundo movimento (compassos 32, 36, 40 e 45), com a utilização de pedais. Neste caso, é de execução mais difícil do que a pseudopolifonia apresentada pela guitarra elétrica na *Suite*, pois utiliza cordas diferentes: a segunda corda solta, interpolada por movimento ascendente da sexta e quinta; e sexta e quarta cordas juntas (figura 24).

O rasgueado, tão comum em obras para violão, devido principalmente à influência flamenga, aparece na *Sonatina* de Radamés, muito mais imbuído da atmosfera que os violeiros empregam nas folias do que de uma atmosfera hispânica, mas, de qualquer forma, como um idiomatismo do instrumento que o compositor fez questão de não negligenciar (figura 25).

A utilização de cifras não ocorre. É verdade que muitos instrumentistas eruditos não gostam e muitas vezes não compreendem a notação de cifras.

Indicações de dedos da mão direita são pouco explicitadas, apenas o polegar e o indicador (figura 25). Recomendações de dedos da mão esquerda, corda solta, corda desejada e posição aparecem da mesma maneira que na *Suíte*.

O âmbito do instrumento ultrapassa o normal, terça menor acima (idem: 11).

4.4 – Comparação das ocorrências idiomáticas encontradas na *Suite popular brasileira* e *Sonatina para violão e piano*, com outras obras de Radamés Gnattali

Compararemos as primeiras impressões do idioma da guitarra elétrica e do violão obtidos na *Suite popular brasileira* e na *Sonatina para violão e piano*, com outras obras compostas por Radamés para os dois instrumentos em questão, seguindo o mesmo padrão antes apresentado para a análise idiomática.

A instrumentação/orquestração utilizada por Radamés na *Suite popular brasileira* e na *Sonatina* sugere uma equivalência da guitarra elétrica com outros instrumentos, enquanto o violão é submetido ao volume daqueles, principalmente devido ao seu menor volume. Acreditamos que Radamés posteriormente adaptou a sonatina para violão e cravo, instrumento de menor volume, equilibrando assim o volume dos dois instrumentos. Enquanto a guitarra elétrica divide temas e acompanhamentos em pé de igualdade com outro(s) instrumento(s), o violão normalmente faz acompanhamentos ou destaca-se mais em momentos em solo. Considerando obras que se utilizam de formações maiores, estas características tornam-se ainda mais latentes.

As dimensões das orquestras utilizadas por Radamés com a guitarra elétrica são maiores do que as utilizadas com o violão. A transcrição da *Suite popular brasileira* para orquestra, tendo a guitarra elétrica, o piano, o contrabaixo e bateria como solistas, contém, além dos solistas: naipe de cordas, piccolo, flauta, dois oboés, corne inglês, dois clarinetes, clarone, trompa, três pistões, três trombones, tuba, tímpanos, dois saxofones altos, dois tenores e um barítono. Nela a guitarra elétrica toca com diversas formações, geralmente com o quarteto formado por piano, baixo e bateria, mas também participa de formações em que toda a orquestra toca, inclusive com dinâmica *forte* (Gnattali, 1962a: 5, 10, 26 e 51), apesar de não haver solos.

Outra obra para guitarra elétrica e orquestra, o *Concerto carioca n° 1: para violão elétrico*⁵³, *piano, orquestra e percussão popular*, conta com uma grande orquestra formada pelo naipe de cordas, de madeiras (três flautas – terceira com flautim – , oboé, corne inglês e clarinete baixo), metais (trompa, quatro trompetes, quatro trombones e tuba), saxofones (dois altos, dois tenores e um barítono) e percussão (caixa, pratos, bombo, tímpanos, seis

⁵³ Guitarra elétrica.

tamborins, dois reco-recos, dois chocalhos, pandeiro e surdo). A maioria das linhas da guitarra elétrica compõe-se de melodias, muitas vezes interpoladas por acordes, podendo também acompanhar diversas formações dentre as possibilidades de uma grande orquestra. É acompanhada pelas cordas, cuja dinâmica varia de *mezo forte* a *pianíssimo*; junto ao clarinete baixo; pelo piano; com o piano e os violoncelos; junto ao primeiro violino; com o oboé e o corne inglês; com o piano e o corne inglês; com piano, oboé e tímpano; flautas e o oboé; corne inglês; sax alto; flauta, trompa e corne inglês; oboé; piano e percussão; e, piano, trompa e percussão. A execução da guitarra elétrica ouvida na gravação é clara e o timbre se destaca.

Para a guitarra elétrica e orquestra, Radamés compôs também o *Concerto carioca Nº 3* para o Quinteto Radamés (piano, guitarra elétrica, acordeão, contrabaixo e bateria) e orquestra, datado de 1970. Sem registro fonográfico, esta obra utiliza uma grande formação orquestral, contendo, além dos solistas: duas flautas; dois oboés; dois clarinetes; dois fagotes; quatro trompas; quatro trompetes; quatro trombones; tuba; tímpano; prato; caixa; bumbo e cordas. Originalmente para guitarra elétrica – inclusive com indicações de **utilização de efeito de distorção** na partitura, algo bastante idiomático do instrumento, e que não poderia ser transposto para o violão – recebeu, em 1973, uma transcrição para violão, também sem registro fonográfico e, provavelmente nunca tocado, pois o manuscrito do autor está a lápis.

Formações que envolvem violão e orquestra são menores, e, a exemplo da *Sonatina*, os principais momentos do violão são feitos em *solo*. A combinação do violão se dá com um ou poucos instrumentos e as cordas tocam em inúmeras oportunidades com surdina ou em *pizzicato*.

Em *Gracioso*⁵⁴, o violão – acreditamos⁵⁵ – toca acompanhado de piano, baixo e percussão, nos compassos 10 ao 14; com baixo e percussão de 21 ao 23, com cordas e

⁵⁴ O choro *Gracioso*, de autoria de Garoto, ganhou orquestração de Radamés Gnattali. O fato de não ser uma composição de Radamés, mas um arranjo, não desvaloriza nossa análise, pois aqui objetivamos analisar a orquestração feita pelo maestro para ser executada na rádio Nacional, com a orquestra e, segundo Ledice Fernandes Oliveira, possivelmente pelo próprio Garoto ao violão (Oliveira, 1999:10). A partitura foi encontrada na dissertação de mestrado de Oliveira (idem:180-187). É uma cópia editada em computador, sem identificação de data de edição, quem fez a cópia e quais instrumentos escritos, todavia são 21 instrumentos, e é possível identificar a maioria deles, pelo posicionamento na grade. Dos 51 compassos do original de Garoto, que é para violão solo, em apenas 19, o violão toca na versão orquestrada de Radamés, a maioria é repetição literal da parte para o violão solo, mas adequações melódicas foram feitas para a entrada e saída do violão.

⁵⁵ Pois a partitura não indica quais os instrumentos escritos à grade.

percussão de 24 a 25; e, com flauta e percussão do compasso 39 ao 43. As cordas tocam durante toda a peça com surdina, a percussão parece ser composta unicamente por pandeiro. Assim, onde o violão toca, a orquestração de Radamés simula um regional de choro.

O *Concertino N° 3 para violão e orquestra*, apesar de ser um concerto para violão, flauta e orquestra, tem o violão frequentemente tocando sozinho – principalmente no primeiro movimento – e acompanhando a flauta. No terceiro movimento o violão acompanha uma melodia feita pelo primeiro violino e há um trecho de cinco compassos em que se forma um trio de violão, violino e flauta.

Embora no *Concerto carioca* apareçam duas pequenas execuções solo para a guitarra elétrica,⁵⁶ entendemos que as partes solo são características dos violões. Observando os gráficos⁵⁷ da figura 39, podemos observar a frequência com que o violão toca sozinho ou acompanhando a flauta, o violino (III Mov.) e em trio (III Mov.). Nas poucas vezes em que ele se apresenta junto com a orquestra as cordas estão com a dinâmica em *piano* ou *pianíssimo*, em *pizzicato* (indicado nos gráficos com um sublinhado), ou utilizando-se de surdina (como no III Mov.).

⁵⁶ A primeira apresenta uma melodia “a vontade” no segundo movimento - (Gnattali, 1950: 32; compassos 58 – 62). A outra apresenta, na introdução do terceiro movimento, linhas melódicas, polifonia com dois eventos e levada que servirá para acompanhar a melodia da flauta que vem a seguir. Esta introdução é repetida literalmente entre os compassos 165 ao 172, com acréscimo de uma linha melódica nos compassos 163 e 164.

⁵⁷ Nos gráficos, cada linha representa um instrumento; cada barra representa um compasso; a coloração, em que compasso o respectivo instrumento toca, não importando se toca apenas uma nota, ou o compasso todo. Barras sem marcação de cor significam que o instrumento – ou *naipe* no caso das cordas – faz pausa. O tímpano não está representado, por ser quantitativamente inexpressiva a sua participação.



Figura 39.

Em vários momentos aparecem na grade da orquestra intervenções do tímpano, junto ao violão, mas na gravação isto não é percebido, e é possível que realmente o maestro tenha optado por suprimir estas partes, o mesmo acontecendo com algumas melodias do terceiro movimento, em que a flauta acentuava algumas notas tocadas pelo violão, e que seguramente não foram feitas na gravação. Tal fato pode ter acontecido, para que a melodia do violão não fosse encoberta por outros instrumentos.

Existem ainda outras composições para violão e orquestra, mas não tivemos, ou tivemos, acesso restrito, às partituras, são:

Concertino N° 1 para violão e orquestra, composto em 1951, cuja orquestra é composta de: flauta; oboé; clarinete; clarinete baixo; fagote; trompa; triângulo; tímpano e cordas. Embora a orquestra seja bastante numerosa, o padrão do *Concertino N° 3* se repete: quando o violão toca, a orquestra se reduz a um – com o violão em *solo* – ou dois

instrumentos – com o violão acompanhando algum instrumento mais agudo. Também acontece constantemente a alternância de violão e orquestra de cordas acompanhando em *pizzicato*, e, mais raramente acompanhado em dinâmica menor, nas poucas partituras a que tivemos acesso, pudemos atestar, inclusive, a trompa, indicada com surdina. Sua gravação é irreal, pois a captação feita pelo microfone do violão está muito acima da orquestra, no segundo movimento, por exemplo, não é possível ouvir o acompanhamento dos contrabaixos e violoncelos, nem tampouco a contramelodia da viola, iniciada no oitavo compasso.

Concertino Nº 2 para violão e orquestra, composto também em 1951, cuja orquestra é composta de duas flautas; flautim; dois oboés; corne inglês; dois clarinetes; clarinete baixo; dois fagotes; trompa; tímpano e cordas. Existe uma redução para violão e piano, feita no mesmo ano. Não encontramos registro fonográfico do violão com a orquestra. Na gravação da redução para piano e violão, podemos continuar a constatar a alternância entre violão e orquestra/piano, como podemos ver no exemplo da figura 40. Não podemos assegurar que na orquestração o violão acompanhe um único solista da orquestra, pois o número de partituras a que tivemos acesso foi relativamente pequeno.



The image displays two musical scores side-by-side. The left score is a handwritten manuscript for the second movement of the Concertino Nº 2 for guitar and orchestra. It features multiple staves with complex notation, including various rhythmic patterns and dynamic markings. The right score is a printed reduction for guitar and piano, also for the second movement. It shows the guitar part on a single staff and the piano accompaniment on two staves. The piano part includes a section marked 'II' and another marked '1'.

Lado esquerdo: cópia do original do segundo movimento do *Concertino Nº 2 para violão e orquestra*.

Lado direito: edição do segundo movimento da redução para violão e piano do *Concertino Nº 2 para violão e orquestra*.

In: Catálogo Digital Radamés Gnattali.

Figura 40.

Após 1959, Radamés começa uma série de composições para dois violões e orquestra, só interrompida em 1967 com o *Concerto N° 4 para violão e orquestra* (de cordas), e a já citada transcrição do *Concerto carioca N°3*. No *Concerto N° 4*, a exemplo do *Concertino N°3*, não utiliza uma orquestra numerosa, e esta, às vezes, acompanha o violão em dinâmica menor, o que indica que a experiência obtida nos outros concertinos fez com que o maestro fosse diminuindo a orquestra, sempre que esta tocava junto a um único violão. As alternâncias entre orquestra e violão, acompanhamento de um único instrumento pelo violão e, ataques em *pizzicato* pela orquestra, continuam.

As composições que utilizam, pelo menos, dois violões com orquestra possibilitaram um maior relevo das linhas do violão, pois constantemente estes tocam homorritmicamente, aumentando assim seu volume. Outras vezes um violão acompanha o outro, fazendo duetos dentro da orquestra que equilibram o volume e o timbre.

As obras orquestrais que utilizam duo de violões são:

Valsa, samba-canção e choro: para violino solista, dois violões, pandeiro e orquestra de cordas, composto em 1959, sem registro fonográfico.

Concerto carioca N° 2 para dois violões e orquestra, composto em 1964,⁵⁸ cuja orquestra é formada por flauta; oboé; corne inglês; clarinete; fagote; trompa; três trompetes; três trombones; tímpano; prato; caixa; bumbo e cordas. O original, de 1964, é para piano, contrabaixo e bateria, com orquestra. Nas poucas partes a que tivemos acesso, os violões se complementam, um acompanhando o outro – às vezes com o suporte do contrabaixo –, e sem a presença da orquestra, salvo quando acompanham a linha melódica de algum instrumento.

Concerto para dois violões solistas, oboé e orquestra de cordas, composto em 1970 – publicado em 1974 – tem na capa a indicação “2 guitarras (2violões)”⁵⁹ (Gnattali, 1976:i). Nas poucas páginas a que tivemos acesso, as linhas do violão, embora não sejam em uníssono, são tocadas quase sempre, homorritmicamente, todavia, a audição nos permite corroborar esta impressão. Na contracapa do LP; 12 polegadas: *Latino América duas*

⁵⁸ Embora a data referenciada no Catálogo Digital Radamés Gnattali seja de 1979, adotamos a data que aparece no manuscrito da partitura: 1969. Um outro indício de que a data da composição seja 1969, é que o *Concerto carioca N° 2* foi composto em 1973.

⁵⁹ O professor Roberto Gnattali, sobrinho de Radamés, nos disse que obras de seu tio, destinadas à *guitarra*, eram sinônimo de violão (informação verbal).

Guitarras: Sérgio e Odair Assad – com participação da Orquestra Armorial de Pernambuco (Assad, 1997) Maria Abreu diz:

Seu “CONCERTO” para dois violões, oboé, e orquestra de cordas – dedicado ao Duo ASSAD – admiravelmente bem escrito, joga sabiamente com os timbres da orquestra, deixando em relevo os solistas – o que no caso do violão torna-se um problema devido a natureza do timbre e o limite de potência sonora.

Os violões tocam em dueto, acompanhando o oboé – que é normalmente acompanhado pelas cordas –, contrapontado pelo violoncelo ou violino, e, mais raramente, acompanhados pela orquestra, muitas vezes fazendo *pizzicatos*, como no terceiro movimento. A execução homorrítmica entre os dois violões contribui para a clareza dos violões na peça.

Concerto Nº 3 para dois violões, composto em 1981, sendo uma versão do *Concertino Nº 3*. Neste, nas poucas páginas a que tivemos acesso, os violões se complementam, muitas vezes, tocando homorrítmicamente. Não temos conhecimento de registro fonográfico desta obra.

Existe ainda o *Concerto Nº 3 (seresteiro)*, composto na década de 80 – versão do original para piano e orquestra, de 1961-62 – para a Camerata Carioca (formada por dois violões, violão de 7 cordas, cavaquinho, bandolim, piano e pandeiro). Também não temos conhecimento de registro fonográfico desta obra.

A *Suite Retratos: para Camerata Carioca e orquestra de cordas*, composta em 1981, foi uma das diversas transcrições da *Suite Retratos para bandolim e orquestra de cordas*, composta originalmente entre 1956-7, cujo papel dos outros instrumentos é suportar o bandolim solista.

Existem ainda várias composições, ou transcrições, que comportam dois violões sem a orquestra, como *Canhoto* para dois violões (versão de *Canhoto* para piano solo), *Sonatina para violoncelo e dois violões* e *Trio para bandolim e dois violões*, este último, uma transcrição do *Concerto para bandolim e orquestra*.

Em formações menores o violão recebe grande importância como instrumento acompanhador como é o caso de *Serestas Nº 1 para flauta, violão (ou piano) e quarteto de cordas* (1944) e a *Sonatina para flauta e violão*, podendo em ambos os casos ser substituído pelo piano, pois existe uma parte opcional deste.

Em *Introdução e choro*, composta em 1971 para “violino com acompanhamento de guitarra”⁶⁰ (Gnattali, 1971: 1). A parte da *guitarra* continua tendo grande papel de acompanhante, aparecendo poucas linhas melódicas, que conectam acordes, sempre com notas curtas. *Monotonia*, obra para sax alto, piano, *guitarra*⁶¹ e contrabaixo, tem a parte da *guitarra* escrita junta à do contrabaixo e é estritamente para acompanhamento.

O violão é empregado de maneira diferente na *Sonata para violoncelo e violão*, onde divide o acompanhamento e as linhas melódicas com o violoncelo. A tessitura médio-grave dos dois instrumentos pode ter contribuído para esta decisão. Diferenças de volume dos dois instrumentos são resolvidas principalmente através de diferenças de dinâmica entre eles – o violoncelo, normalmente mais *piano* – e indicações para o violoncelista de *pizzicato*, “com o polegar da mão direita”, “surdina”, “*sul tasto*”, “arpejando com calma / polegar”, “*quasi sêco* (no talão)” [sic] e “*detache*” (Gnattali, 1969:1-14)⁶².

A guitarra elétrica em formações menores é utilizada por Radamés sempre dividindo o papel das linhas melódicas e do acompanhamento com outros instrumentos. A escrita soa muito próxima à *Suite popular brasileira*, como é o caso de *Capibaribe*, choro para guitarra elétrica e piano, e, uma das poucas que teve edição impressa. Grande parte das obras de Radamés que contém guitarra elétrica – muitas das quais tratadas como de música popular – não têm edição, e o acesso às partituras é difícil, mas várias gravações – a maior parte com o quinteto e sexteto Radamés – contribuem para nossa análise; citamos *Divertimento para seis instrumentos* (Gnattali, 2003a), *Bate papo* e *Caminho da Saudade* (Gnattali, 2003b), onde a guitarra elétrica divide o papel de fazer melodias e acompanhamentos em pé de igualdade com os outros instrumentos.

Quanto às composições para instrumento solo, não temos o conhecimento de nenhuma obra de Radamés para guitarra elétrica, ao passo que uma grande e importante parte do repertório para violão vem sendo cada vez mais executada e gravada. Dentre estas

⁶⁰ Termo espanhol que no Brasil designa violão, diferente da guitarra (ou violão) elétrica(o). Para mais detalhes ler nota de rodapé nº 59.

⁶¹ Idem a nota supracitada.

⁶² Muitas outras obras que empregam violão em música de câmara foram compostas por Radamés, preferimos não comentá-las por não termos acesso às partituras, ou a registros fonográficos. Optamos também, não comentar obras camerísticas que contenham dois violões, pois entendemos a partir da experiência dos duos de violão com orquestra, que a escrita de Radamés se distancia da escrita para um único violão, no que diz respeito ao idiomatismo do instrumento.

obras citamos: *Alma brasileira*,⁶³ *Brasiliana n° 13*, *Dez estudos para violão*, *Pequena Suite*, *Saudade*, e os três estudos de concerto:⁶⁴ *Tocata em ritmo de samba para violão*, *Tocata em ritmo de samba para violão n° 2* e a *Dança brasileira*.

Mudanças de dinâmica são muito difíceis de serem percebidas na guitarra elétrica, apesar de encontrarmos a indicação escrita em muitos casos. Partituras como *Capibaribe* (Gnattali, 1985: 15-18) não contêm nenhuma indicação de dinâmica para a guitarra elétrica, ao passo que várias estão discriminadas para o piano. Normalmente o que podemos perceber, estando escrito ou não, é um *forte* ou *mezzo forte* em linhas melódicas, e *piano* ou *mezzo piano*, em acompanhamentos. Com relação às mudanças de andamento e agógica, são ainda mais difíceis de acontecerem, podemos perceber em apenas alguns momentos do *Concerto carioca*. Em muitos casos, as formações que utilizam guitarra elétrica contêm a presença da bateria, ou um conjunto de percussão, o que pode ter sido determinante para a opção de Radamés de utilizar com parcimônia as mudanças de andamento.

Em obras para violão o uso de dinâmica é bastante comum. Junto à orquestra o *f* e *mf* são as dinâmicas mais utilizadas pelo violão enquanto a orquestra normalmente toca com dinâmica *p* ou *pp* (Gnattali, 1957a). Em formações menores as mudanças de dinâmica são mais exageradas, variando até o *pp*. Em obras solistas embora uma grande gama de dinâmicas apareçam, são menos freqüentes. Mais constantes ainda são as várias indicações de andamento, mudanças de andamento e expressão,⁶⁵ como por exemplo: “Energia ritmado mas com liberdade” [sic] (idem:1). Nos compassos 47 a 69 do *Concertino n°3*, encontramos treze diferentes indicações de mudança de andamento, mais de uma a cada dois compassos (idem:3-4). Uma obra não apresenta indicações de mudança de dinâmica e andamento, *Monotonia*, cujo caráter popular prevalece.

A textura empregada pela guitarra elétrica é normalmente a homofônica, submetendo outros instrumentos à sua melodia, ou acompanhando a melodia de algum outro instrumento, com um acompanhamento que não exija uma execução muito

⁶³ Embora o *Catálogo Digital Radamés Gnattali* indique apenas uma versão para a Camerata Carioca, a partir do original para piano, encontramos na capa traseira da edição de *Saudade*, a indicação de uma outra versão para violão solo: Works by Radamés Gnattali: For guitar solo: *Alma Brasileira; 10 Studies; 3 Concert Studies; Saudade*. (Gnattali, 1991, capa traseira).

⁶⁴ Encontramos várias referências aos estudos de concerto, como, por exemplo, em Oliveira, 1999:86.

⁶⁵ Gostaríamos de salientar que foram observadas diferenças entre partituras manuscritas e editadas. As indicações de expressão, dinâmica e andamento, sempre foram preservadas conforme o manuscrito em todas as obras a que tivemos acesso. Diferenças eventuais, apenas no que diz respeito à digitação e surgimento de alguma indicação de corda a ser utilizada, foram encontradas em partituras editadas.

complicada para a mão direita. Em muitos casos o acompanhamento feito pela guitarra elétrica é mesmo, em algum nível, improvisado, pois não discrimina a disposição das notas ou mesmo a “levada” desejada, devido ao emprego de cifras, cabendo ao instrumentista estar apto para tais demandas. Aparecem novas levadas, acordes em bloco e arpejados em flecha. Polifonias na parte da guitarra elétrica com mais de dois eventos continuam não aparecendo nas obras para guitarra elétrica. As linhas melódicas apresentam trêmolos,⁶⁶ como no *Concerto carioca*, terças e oitavas paralelas, ligados mecânicos ascendentes e descendentes, utilizando ou não, o mesmo dedo, até saltos de oitava e corda solta. Continuam os acordes arpejados (flecha, arco e simplificado), podendo conter uma ligadura indicando que as notas devem ser sustentadas. Os acordes em bloco muitas vezes sustentam uma melodia na voz aguda, não apresentando polifonias elaboradas, apenas levadas e polifonias mais simples, com dois eventos.

O violão se apresenta mais como solista, mesmo em obras orquestrais, onde a orquestra normalmente silencia para o solo de violão, de maneira que a textura homofônica não é muito comum quando o violão faz a melodia. A polifonia contrapontística ocorre com frequência, tanto nos momentos solados, quanto em acompanhamentos, exigindo independência da mão direita e utilizando mais de dois eventos diferentes. A textura homofônica é mais comum para o violão, quando este faz o acompanhamento, normalmente de um único instrumento. Exceções foram encontradas em duos de violão, onde um acompanha e o outro faz a melodia, e na *Sonata para violoncello e violão*. Em obras para a *Camerata Carioca*, é comum a presença de violões fazendo melodia, mas o estilo empregado por Radamés nestes casos substitui uma orquestra de cordas friccionadas, por uma orquestra de cordas tangidas e dedilhadas (bandolim, cavaquinho, dois violões e violão de sete cordas), se apresentando muito mais numa textura polifônica (figura 41).

⁶⁶ Não confundir com alavanca de trêmolo.

Concerto n° 3 (seresteiro) para Camerata Carioca (com piano) e orquestra (198?). III Movimento (Movido e ritmado), Compassos 14 - 18.

The image shows a page of a musical score for the third movement of Concerto n° 3. The score is for measures 14 through 18. It features six staves: Piano (Pian.), Band., Clarinet (Clar.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), and Viola (Vla.). The Piano part is marked with a 'P' and a 'Piano' dynamic marking. The other instruments have various rhythmic and melodic lines. The score is written in a standard musical notation with clefs, time signatures, and various musical symbols.

Figura 41.

Para o violão, o acompanhamento mais improvisado e com utilização de cifras, aparece em obras com caráter mais popular e com mais de um violão, como na parte do segundo violão do *Concerto Carioca n° 2 para dois violões*, a parte para o terceiro violão opcional da *Sonata para dois violões (com o terceiro opcional)*, *Canhoto para dois violões*, *Trio para Bandolim e dois violões*, além de obras para a *Camerata Carioca*. O samba canção *Monotonia*, de caráter bastante popular, também utiliza cifras. Quando o acompanhamento do violão é escrito com notação tradicional, o que geralmente ocorre, o dedilhado feito pela mão direita é de execução mais difícil do que o escrito para a guitarra elétrica, pois é menos repetitivo e utiliza levadas e arpejos que misturam direcionamento em flecha, arco e em dente de serra.

A primeira impressão, de que a guitarra elétrica tem como um de seus diferenciais a possibilidade de maior sustentação do som, é reforçada pela semibreve ligada a semínima pontuada, que aparece da anacruse do compasso 86 ao 87, no primeiro movimento da *Suíte popular* para guitarra e orquestra (Gnattali, 1953: 10). Também em outros momentos desta e de outras obras que utilizam a guitarra elétrica, podemos observar e ouvir a execução de notas longas, sem equivalência em obras que utilizaram o violão.

Ligados mecânicos de todas as espécies reaparecem nas obras para guitarra elétrica indiscriminadamente em todas as direções, utilizando-se ou não do mesmo dedo e atacando ou não a nota de chegada, o mesmo acontecendo com as bordaduras. *Glissandos* descendentes sem altura determinada na nota de chegada, similares aos feitos na *Suíte*

Popular, foram encontrados nos compassos 16a e 16b do *intermezzo* para quinteto, do segundo movimento do *Concerto carioca* nº 3. Dentre as partituras para guitarra elétrica observadas, apenas a de *Capibaribe* não apresentou indicações de ligados mecânicos, todavia, a carência de outras indicações nesta partitura e a execução de José Menezes, na qual pudemos perceber diversos tipos de ligados mecânicos e portamentos, sobretudo na parte (C), nos faz entender que esta foi uma decisão de edição, muito mais voltada para música popular, e por isso sem excesso de indicações e com grande quantidade de cifras.

Outros tipos de ligados mecânicos aparecem para a guitarra elétrica (figura 42), como uma nota sendo portada a outras duas, no compasso 35 do primeiro movimento do *Concerto carioca* (Gnattali, 1950: 6). *Glissandos* na forma de ligados – pois tem nota de partida e chegada – são feitos com cinco sons simultâneos e distância de terça menor, no movimento final do mesmo concerto (idem: 49), efeito semelhante acontece na *Sonata para violoncelo e violão* com quatro e três sons simultaneamente, mas funcionando como *apoggiatura*, pois o intervalo é de meio tom (Gnattali, 1969:3). Ligados mecânicos na parte central de acordes também aparecem para a guitarra elétrica (figura 42), o que não foi encontrado nas obras para violão, as quais apresentaram ligados mecânicos nas extremidades dos acordes.

<p>Portamento de uma para duas notas:</p> 	<p>Ligado Mecânico de cinco notas:</p> 
<p>Compasso 35. I mov. Concerto Carioca</p>	<p>Compassos 23 – 24. IV mov. Concerto Carioca.</p>
<p>Ligado mecânico no centro do acorde:</p>  <p>Compassos 130 - 132. IV mov. Concerto Carioca.</p>	

Figura 42.

O violão, quando em conjunto com outros instrumentos, recebeu de Radamés uma quantidade muito menor de indicações de ligados mecânicos, normalmente descendentes e mais fáceis de serem tocados e percebidos, porém, em obras para violão *solo* e cadências feitas *solo* pelo violão, os ligados mecânicos figuram com bastante freqüência, até mais do que na guitarra elétrica, Citamos como exemplo a *Dansa Brasileira* [sic], a *Tocata em ritmo de samba* e os *Estudos* II, III, V, VI e VIII. Um outro diferencial nos ligados mecânicos na escrita de Radamés se dá quando o violão é tocado em dueto homorrítmico com outro instrumento, seja ele violão ou não, pois, neste caso, ligados mecânicos são feitos para imitar e reforçar a articulação do outro instrumento (Figura 43).

Suíte Retratos. III movimento.



Compasso 1 - 2.

Sonatina para flauta e violão. I movimento.



Compasso 14 com anacruse.

Figura 43.

Recursos de harmônicos aparecem com muita freqüência nos dois instrumentos, porém harmônicos artificiais não foram encontrados, salvo na orquestração da *Suíte popular brasileira*, que na transcrição para orquestra traz a indicação de “harmônico com a mão direita” (Gnattali, 1962:32). Na *Pequena suíte*, para violão, existe uma indicação para fazer soar um harmônico na décima segunda casa (traste), ou seja com harmônico natural,

mas a nota apresentada é um si bemol, só possível se feito através de harmônico artificial. Esta indicação aparece tanto no manuscrito do autor (Gnattali, 1985b:3), quanto na edição da Editora Max Eschig (Gnattali, 1989:5) não ficando clara a intenção do autor. Harmônicos naturais apareceram em outras posições além do décimo segundo traste – sétimo ou quinto – nos *Estudos* nºs II, IV, V, X, *Concerto nº4*, *Dansa Brasileira* (sic), *Prelúdio* e *Sonatina para cello e dois violões*.

Indicações de som abafado continuam aparecendo com a mesma frequência nas obras para guitarra elétrica, o mesmo acontecendo em obras para violão, sendo para Radamés característica comum dos dois instrumentos.

Nossa primeira impressão, de que a percussão feita no corpo da guitarra elétrica, perto do cavalete, proporcionou um timbre intencionalmente mais equilibrado, deixou dúvidas, pois Radamés também utilizou o mesmo recurso, indicando o mesmo local para se percutir no *Estudo V*; todavia, este estudo imita o idioma de uma viola caipira e não de um violão, não só pela afinação aberta, em sol, mas também por várias outras características como os rasgueios e a percussão no instrumento. A percussão deixa de ser feita no cavalete para ser executada no tampo do instrumento em outras obras, como a *Tocata em ritmo de samba nº 2* e a *Tocata em ritmo de samba nº 2*, para dois violões.

A mudança de timbre quase não ocorre nas obras para guitarra elétrica; todavia, uma indicação no *Concerto carioca* nº 3 demonstra a adaptabilidade do maestro a timbres de vanguarda, indicando som distorcido, ou seja, através de pedais de efeito, para em seguida pedir novamente o som natural (Gnattali, 1971b:19). Ao violão cabe muito mais mudanças de timbre, não só pelas várias mudanças de escordatura, mas também pela mudança na posição da mão direita do intérprete para perto do cavalete, som natural e rasgueios.

Para a guitarra elétrica a escordatura com a sexta corda afinada em ré, um tom abaixo da afinação padrão, foi utilizada apenas no terceiro movimento do *Concerto carioca*, enquanto esta mesma afinação foi encontrada em três dos *Dez estudos*, todos os movimentos da *Brasileana 13*, *Tocata em ritmo de samba nº2*, *Pequena Suíte* e *Tocata em ritmo de samba*, estas para violão solo. Este aspecto não se limitou apenas a obras solistas, também encontramos esta afinação no *Concertino Nº 3 para violão e orquestra* e *Introdução e choro para violino e violão*. Obras que têm dois violões apresentam o segundo violão da *Brasileana nº 8 para dois violões*, no *Concerto Carioca nº2*, *Concerto*

para dois violões, *Retratos para dois violões*, *Sonata para dois violões*, *Canhoto para dois violões*, *Sonatina para cello e dois violões* e o *Trio para bandolim e dois violões*, utilizando-se da sexta corda em ré. Também em obras para dois violões esta afinação foi encontrada nos dois violões do *Concerto nº3 para dois violões*, *Retratos para bandolim e regional*, *Retratos para conjunto de choro e orquestra de cordas* e *Tocata em ritmo de samba nº 2 para dois violões*. Radamés ainda experimentou escordaturas mais ousadas no *Estudo V*, onde o violão deve se assemelhar a uma viola caipira, com a afinação D – G – d – g – b – e’, e no segundo e terceiro movimentos da *Sonatina para Cello e dois violões*, em que usa respectivamente as seguintes afinações: C – G – d – g – c’ – e’, e, C – A – d – g – c’ – e’.

A mudança de timbre sugerida através da mudança de posição da mão direita aparece na *Brasileana nº13* com as indicações “sul. pont.” e “som nat”, na *Tocata em ritmo de samba nº2*, *Sonatina para flauta e violão* e *Pequena suíte*, com a indicação para tocar perto do cavalete e som natural.

Rasgueios semelhantes ao encontrado na *Sonatina para violão e piano*, foram encontrados na *Brasileana nº13* e *Sonata para violoncello e violão*.

Cifras aparecem com mais frequência na música para guitarra elétrica. Com exceção do *Concerto carioca nº 1*, todas as outras obras para guitarra elétrica a que tivemos acesso encontramos a ocorrência de cifras. Em obras como a transcrição da *Suíte Popular* para orquestra, a quantidade de cifras superou a versão original. Nas obras que possuem dois violões - mais proeminentemente na escrita para a Camerata Carioca - o uso das cifras passou a se integrar à notação tradicional, mas também encontramos este tipo de notação no *Concerto 3 (seresteiro)*, *Retratos para bandolim, dois violões e cordas*, *Retratos para bandolim e regional*, *Trio para bandolim e dois violões* e o terceiro violão (opcional) da *Sonata para dois violões*. Em *Canhoto para dois violões* as cifras acontecem de duas maneiras diferentes, no primeiro caso a cifra aparece sobre o acorde tradicionalmente escrito, e no outro apenas a cifra. Em *Monotonia*, samba-canção para saxofone alto, piano, contrabaixo e violão, encontramos na parte do contrabaixo, cifras para serem executadas pelo violão, sem nenhuma indicação de notas ou ritmo, apenas uma indicação de “Só C.B.” (Gnattali, S.D.: 2) sem cifragem, indica que o violão deve fazer *tacet*, sendo uma exceção

na notação encontrada, deveras simplificada e utilizada à exaustão na música popular em nossos dias.

Dedos da mão direita são descritos eventualmente numa passagem, e mais proeminentemente em obras para violão, mas no *Concerto carioca* encontramos a indicação do uso de indicador, médio e anular. Indicações do uso do polegar são mais freqüentes geralmente indicando som seco e ocorrem nas obras para guitarra elétrica e violão. Outro caso bastante freqüente de indicações de dedos da mão direita se dá quando o maestro deseja o rasgueio, mas neste caso o maestro pode indicar o efeito apenas com indicações de setas.

Indicações de posicionamento e dedos da mão esquerda, bem como as cordas utilizadas, são equivalentes e não apresentam novidades com relação às primeiras obras analisadas, muitas vezes deixam de existir como opção de edição, uma vez que, na comparação com obras manuscritas do autor com as editadas, percebemos que os manuscritos possuem muito mais detalhes do que as edições.

O âmbito utilizado por Radamés em obras que utiliza a guitarra elétrica não é superior ao utilizado nas obras para violão, a diferença está na quantidade de notas empregadas numa região próxima ou superior ao mi(4).⁶⁷

⁶⁷ O mi(4) é referente a nota de efeito, quarto espaço do pentagrama na clave de sol. Lembre que a notação do violão e da guitarra elétrica é transpositora, estando escrita uma oitava acima do som de efeito.

4.5 – Comparação das ocorrências idiomáticas encontradas na obra para guitarra elétrica de Radamés Gnattali, com a obra de outros compositores de música de concerto

Com a intenção de verificar se os procedimentos utilizados por Radamés Gnattali na sua escrita para a guitarra elétrica tiveram uma correspondência em outros compositores, fizemos uma análise em duas importantes obras do repertório para a guitarra elétrica em música de concerto. As obras escolhidas foram *Gruppen* (Stockhausen, 1963), de Karlheinz Stockhausen, catalogada na bibliografia internacional como sendo a primeira a utilizar o referido instrumento, e o *Concerto for Guitar and Orchestra*, de André Previn, referenciado na bibliografia internacional como o primeiro concerto para guitarra elétrica. Infelizmente a análise do concerto de Previn foi feita sobre a redução para guitarra elétrica e piano (Previn, 1974), o que significa que a análise da orquestração ficou prejudicada, visto que também não encontramos registro fonográfico da obra.

Em *Gruppen*, a guitarra elétrica está presente na segunda das três orquestras que compõem a obra, o que demonstra a sua capacidade de ser ouvida dentro de uma grande massa sonora. Normalmente ela faz linhas melódicas, em geral com durações curtas, também chegando a realizar notas longas com duração de até dez pulsos, durante três compassos (Stockhausen, 1963:48.). Acordes em bloco também acontecem (Stockhausen, 1963:34) e ela nunca toca *solo*.

No concerto de Previn a guitarra elétrica faz basicamente a linha melódica, a qual é acompanhada pela orquestra (piano). Foram percebidas notas com longa duração, arpejos em arco ou flecha (Previn, 1974: 28 e 23, respectivamente). Intervalos paralelos também aparecem, e os acordes encontram-se em bloco e como levadas, com até dois eventos distintos, com baixo e o restante do acorde separados. A dinâmica está bem determinada na partitura, mas não houve preocupação de especificar a articulação, ficando isto a cargo do intérprete. Partes “soladas” da guitarra elétrica acontecem, mas sua execução é feita apenas melodicamente ou com acordes em bloco, não ocorrendo textura polifônica (compassos 35 – 44, 111 – 126 do 1º Mov.). Pedais que utilizam cordas soltas, enquanto uma melodia mais veloz é feita (compassos 66 e 67 do 2º Mov.), acontecem. O terceiro movimento começa com uma *cadenza* da guitarra elétrica que contrapõe acordes em bloco a melodias. Cifras

encontradas entre os compassos 97 ao 112, para que o solista improvise com um grupo de jazz, o que demonstra que o solista deve ter contato com música popular.

5. CONCLUSÃO

Dentre os vários objetivos de nossa dissertação, um certamente foi alcançado, aumentar a bibliografia com fundamentação científica, sobre um instrumento tão carente de estudos como a guitarra elétrica. Se os resultados obtidos foram satisfatórios ou não, só o tempo poderá responder, pois qualquer conclusão que necessite prática requer certo tempo para sua assimilação e reflexão. De qualquer forma, alguém já se beneficia da pesquisa, o próprio autor; não que a finalidade de nossa pesquisa seja de natureza egocêntrica, mas acreditamos que um bom termômetro para validar nossa conclusão seja sua aplicação prática; isto tem, sobretudo nos últimos meses, alterado a nossa maneira de entender o instrumento.

Como professor de violão e guitarra elétrica, é comum ser questionado se é necessário aprender a tocar violão antes da guitarra elétrica, numa alusão ao desenvolvimento histórico dos mesmos. Nossa resposta sempre partiu da experiência vivida; começamos a tocar a guitarra elétrica antes do violão. Assim, buscamos comprovar essa experiência a partir da pesquisa ora apresentada. Ela começa determinando as diferenças e semelhanças entre o violão clássico espanhol e a guitarra elétrica. O desenvolvimento tecnológico do violão clássico espanhol, na primeira metade do século XX, fez com que ele se desenvolvesse de maneira distinta de predecessores como o alaúde e a *vihuela*. Sua construção foi padronizada praticamente sem mudanças por Jurado a partir de meados do século XIX até nossos dias. Quando a sociedade se tornou mais ruidosa e o mercado de consumo pretendia abarcar um maior número de pessoas, os construtores tiveram o desafio de desenvolver instrumentos com maior volume sonoro. Assim, os violões passaram por diversas experiências, ganhando novas dimensões, cordas de aço e amplificação elétrica.

Esta mudança na produção sonora, da caixa de ressonância para um amplificador externo, modificou completamente o paradigma de construção do instrumento, tornando, dispensável a caixa de ressonância dos violões e fazendo surgir um novo instrumento, que utiliza captação eletromagnética, entre outros aparatos distintos dos violões. Tanto o violão quanto a guitarra elétrica passaram a se desenvolver de maneira distinta, embora evoluções de um ou outro fossem aproveitadas por ambos.

Como o desenvolvimento da guitarra elétrica foi feito para atender principalmente à música de consumo, acabou por se tornar um ícone desta sociedade, e compositores “sérios” desconsideraram sua utilização até o aproveitamento da eletrônica na música de concerto. Desta forma, a carência de repertório escrito especificamente para o instrumento fez com que toda a sorte de técnicas fosse empregada por músicos populares, não existindo até o momento, uma escola legitimada para o seu estudo. Seu som e diferente construção – que utiliza aparatos diferentes – carregam diferenças básicas que promoveram um distanciamento na técnica empregada nos dois instrumentos. Lembramos que nosso entendimento de técnica instrumental vai além da velocidade, e abarca toda sua produção sonora, desde a articulação até seu resultado final, que chega à orquestração. Para tanto, uma análise, tanto musical, quanto idiomática, foi feita em obras que utilizam os dois instrumentos.

Radamés Gnattali, que atuava desde a juventude tanto na música popular, de consumo, quanto na “séria”, foi o primeiro compositor a utilizar a guitarra elétrica na música de concerto. Tal fato ficou desconhecido, devido ao fato do compositor tratar o instrumento inicialmente pelo nome equivocado de violão elétrico, tradução literal de *electric guitar* para o português, confundindo estas obras com as que o maestro efetivamente compôs para o violão. Aqui vemos um dos méritos principais do estudo, divulgar que o maestro tem um importante papel na obra e história da guitarra elétrica. Radamés também contribuiu bastante para o repertório violonístico, através de grande quantidade de obras para o instrumento, já reconhecida e bastante executada, motivo pelo qual as adotamos para nossa análise, que contou primeiramente com a análise da *Suíte popular brasileira para violão elétrico e piano* e a *Sonatina para violão e piano*.

Ambas tiveram inicialmente uma análise musical, demonstrando a qualidade que Radamés dava as obras, com forma e desenvolvimento excepcional de seus temas, para em seguida determinar as diferenças dos dois instrumentos, nestas mesmas obras, comparando depois as primeiras impressões com outras obras do compositor.

O idioma dos dois instrumentos foi, segundo pudemos identificar em nossa pesquisa, percebido por Radamés, que, através de sua sensibilidade, sublinhava as características idiomáticas da guitarra elétrica ou do violão, em suas obras.

Para a guitarra elétrica, instrumentações e orquestrações com formações instrumentais mais numerosas eram empregadas, utilizando, assim, a vantagem que o instrumento possui, sobretudo na época, de amplificação. Ao violão, instrumentações deveriam ser mais cuidadosas, exigindo não só cuidado com as dinâmicas do violão, mas também um limite para os outros instrumentos; para tanto, inúmeras seções soladas acontecem em suas obras para sublinhar as possibilidades do violão, característica que ele soube valorizar em diversas composições para violão solo. Integrado em pé de igualdade à orquestra, encontramos o violão, apenas quando em número de dois, ou mais, considerando também o violão de sete cordas. Apesar da eletrificação da guitarra elétrica trazer vantagens, também gerou menor possibilidade de dinâmicas, encontradas com muito mais matizes em obras para violão. A agógica é mais contundente em obras para violão, visto que em muitas obras para a guitarra elétrica o ritmo dos outros instrumentos é mais marcado, muitas vezes através de naipes de percussão.

Melodias que incluem notas longas são feitas com mais clareza e frequência pela guitarra elétrica – que tem maior sustentação sonora devido principalmente à eletrificação e às cordas de metal –, embora também acompanhe outros instrumentos; todavia a escrita de acompanhamento do violão é mais cuidadosa e requer mais destreza do instrumentista, principalmente na mão direita, pois muitas vezes mais de três eventos acontecem, ao passo que para a guitarra elétrica o número de eventos normalmente não passa de dois, como numa levada, ou um, em acordes em bloco. Para o violão, oitavas paralelas são utilizadas com mais frequência do que na guitarra elétrica, de modo a sublinhar suas melodias.

Diversos tipos de ligados mecânicos, portamentos, glissandos, bordaduras e mordentes são empregados na guitarra elétrica, ao passo que no violão, seu emprego se dá mais eficazmente quando em solo; o som amplificado da guitarra elétrica torna esses efeitos mais facilmente percebidos, sobretudo quando em simultaneidade a outros instrumentos, o que é dificultado no caso do violão, devido ao menor volume e a pouca sustentação das notas.

Harmônicos foram encontrados nos dois instrumentos. No violão, a utilização de harmônicos naturais se deu em outras posições além da décima segunda casa (ou traste), enquanto na guitarra elétrica harmônicos artificiais foram apresentados com mais clareza. O som abafado foi encontrado nas partes dos dois instrumentos sem distinção.

O som percutido no violão foi obtido no tampo do instrumento. Na guitarra elétrica, foi feito nas cordas sobre o cavalete, local que dá som mais agradável e aumenta as possibilidades de amplificação. A percussão no cavalete do violão pretendia imitar efeitos produzidos pelos violeiros que tocam viola caipira, instrumento que também utiliza cordas de metal. Rasgueios também foram indicados em muitas obras para violão, instrumento que, por ter menor sustentação sonora, tem esta execução feita de maneira mais “limpa”. Na guitarra elétrica, tal efeito soaria embolado, pois a sustentação das notas tornaria o efeito muito rítmico, sem definição, além da dificuldade de controlar a dinâmica num instrumento eletrificado.

Para Radamés o violão é um instrumento mais sensível para mudança de timbre, pois ela é frequentemente solicitada ao intérprete, através de mudança de posição da mão direita, ou através de outras indicações como “seco”, além da execução *legatto*, que não é exigida na guitarra elétrica. Indicações de mudança de timbre quase não ocorrem nas obras para guitarra elétrica; todavia, a indicação de som distorcido, no *Concerto carioca nº3*, indica a busca de diferentes timbres para o instrumento.

A utilização de cifras ocorre com mais frequência em obras para guitarra elétrica, nas que utilizam mais de um violão e nas de caráter mais popular, e exige dos instrumentistas o conhecimento desta linguagem. Além da utilização de cifras, que trazem certa liberdade na execução do intérprete, encontramos ainda uma maior liberdade de interpretação em obras para a guitarra elétrica, com inserção de notas e mudanças de ritmos e articulação.

Para a mão direita não foram encontrados registros de uso de palhetas – prática comum a guitarristas –, embora elas possam ser utilizadas pelos intérpretes em muitas situações, pois, como dissemos anteriormente, a utilização de linhas melódicas para a guitarra elétrica é muito frequente na obra do maestro. A indicação de dedos polegar, indicador, médio e anular é parca, mas aparece tanto nas obras para guitarra elétrica como nas de violão, confirmando nossa indicação de que os primeiros guitarristas eram multiinstrumentistas.⁶⁸ Ainda assim a independência dos dedos da mão direita exigida em obras para violão é maior, não só devido aos acompanhamentos que utilizam mais de dois

⁶⁸ Pág. 37.

eventos, como já dito, mas também pela execução de arpejos em dente de serra, além dos em flecha e arco também presentes em obras para guitarra elétrica.

Indicações de dedos utilizados pela mão esquerda, posicionamento da mão direita e a de cordas utilizadas não apresentam diferenças entre o violão e a guitarra elétrica na obra de Radamés Gnattali.

O âmbito dos instrumentos na obra de Radamés não é discrepante, mas a utilização de escordatura feita mais extensivamente na obra para violão torna o âmbito ligeiramente mais grave para este instrumento, enquanto na obra para a guitarra elétrica pesquisada, apenas em um movimento de uma obra a escordatura foi encontrada. Embora o âmbito não seja muito diferente, entendemos que a região aguda da guitarra elétrica foi utilizada com mais frequência, pois linhas melódicas são apresentadas em torno da região da décima segunda posição em espaços de tempo maiores, devido ao corte que os instrumentos possuem na parte inferior do braço do instrumento, ao passo que notas da região da décima segunda posição, no violão, determinam finais de frase, sendo a região médio-grave empregada com mais frequência.

Apontamos desta forma uma direção para futuras pesquisas que permitam uma abordagem diferenciada no estudo dos instrumentos, que vem sendo feita de forma análoga.

6 - BIBLIOGRAFIA

AEBERSOLD, Jamey. *How to play jazz and improvise*. U.S.A.: Jamey Aebersold, revised sixth edition, 1992.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1989.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha, Radamés e a gênese do novo arranjo musical brasileiro* In: Cadernos de Colóquio, Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio. Rio de Janeiro, CLA/Uni-Rio, 2000, 104 p.

ASSAD, Sérgio e Odair. *Latino América duas Guitarras: Sérgio e Odair Assad – com participação da Orquestra Armorial de Pernambuco*. Regência de Cussy de Almeida.; LP Continental – 1 – 35 – 404 – 006; Rio de Janeiro/Pernambuco; 1977.

BACON, Tony. *Electric Guitar* In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Vol. 8 p. 55-58. Macmillan Publishers Limited, London, 2002.

BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali; o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Música/ Divisão de Música Popular, 1984.

CAMARA, Fabio Adour da. *Sobre a composição para o violão*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Escola de Música - Universidade do Rio de Janeiro, 1999.

CARCASSI, Matteo. *Método de violão – Opus 59 (completo)*. Irmãos Vitale, Brasil. [s.d.].

CARLTON, Larry. *Elements of a style*. In: *The Guitar Institute of Technology course*. p. 17-29. Hollywood: [s.e.], [s.d.].

CARNEIRO, Josimar Machado Gomes. *A baixaria no choro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2001

Catálogo Digital Radamés Gnattali. Mnaus: MIDIARTE – Acervo e Multimídia. Coordenador geral; Roberto Gnattali: 2005.

CLAPTON, Eric & WILLIAMS, John. *Tocando guitarra e violão*. In. MARTIN, George (Org.). *Fazendo música: o guia para compor, tocar e gravar*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. P. 159 - 165.

COLE, J. B. *Steel guitar com pedal*. In. MARTIN, George (Org.). *Fazendo música: o guia para compor, tocar e gravar*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. P. 173 – 177.

CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. Brasília, Curitiba: Ed. Autor, 2000.

DENYER, Ralph. *Toque – Curso completo de violão e guitarra*. Rio de Janeiro: Editora Rio Gráfica, 1982.

DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.

EVANS, Tom and Mary. *Guitars: music, history, construction, and players from the Renaissance to rock*. Great Britain: Paddington Press Ltd., 1977.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GNATTALI, Radamés. *Concerto carioca para piano, violão elétrico e orquestra*. Manuscrito. Rio de Janeiro: 1950, 80 p.

_____. *Suíte popular brasileira para piano e violão elétrico*. Manuscrito. Rio de Janeiro: 1953. 1 partitura (24 p.).

_____. *Concertino nº 3 para violão solista, com flauta, bateria, bels e orquestra de cordas*. Manuscrito do autor a lápis. Rio de Janeiro: 1957a, 40 pág.

_____. *Sonatina para violão e piano*. Manuscrito. Rio de Janeiro: 1957b, i partitura (14 p.).

_____. *Suíte Brasileira (Danças) para piano, guitarra elétrica, contrabaixo e bateria com orquestra*. Cópia do maestro Scalabrini. Rio de Janeiro: 1962a, 52 pág.

_____. *Concerto Romântico / Brasiliana Nº 6 – p/ piano e orquestra*. Orquestra Sinfônica Nacional da rádio MEC: Radamés Gnattali. Rio de Janeiro; Rádio MEC – PRA-2-1.006, 1969b .

_____. *Concerto carioca nº 1*. 1 LP 12 pol. Rio de Janeiro: Continental – PPL-12.168, 1965.

_____. *Ten studies for the guitar*. Fingered by Laurindo de Almeida. California: Brazilliance Music Publishing, 1968. 1 partitura (25 p.).

_____. *Sonata para violoncelo e violão*. Rio de Janeiro: manuscrito do autor, 1969. 1 partitura (14 p.).

_____. *Introdução e choro*. Rio de Janeiro: manuscrito do autor, 1971. 1 partitura (6 p.). In: *Catálogo Digital Radamés Gnattali*

_____. *Concerto carioca nº 3*. Rio de Janeiro: manuscrito do autor, 1971b. 1 partitura (61 p.). In: *Catálogo Digital Radamés Gnattali*

_____. *Concerto para dois violões solistas, oboé e orquestra de cordas*. Rio de Janeiro: manuscrito do autor, 1974. partitura (32 p.). In: *Catálogo Digital Radamés Gnattali*

_____. *Suíte popular brasileira*. Rio de Janeiro: 1977. 1 LP 12 pol. Continental – 1-35-404-005.

_____. *Capibaribe*. In: _____. *Arranjos de Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: FUNARTE, INM, 1985, 22 p.

_____. *Pequena suíte para violão*. Rio de Janeiro: manuscrito do autor, 1985b. 1 partitura (6 p.) In: *Catálogo Digital Radamés Gnattali*.

_____. *Pequena suíte para violão*. Paris: Editions Max Eschig, 1989. 1 partitura (11 p.).

_____. *Saudade: guitar solo*. Transcribed and fingered by Laurindo de Almeida. UK: Chanterelle Verlag & Gennady Zalkowitsch, 1991. 1 partitura (2 p.).

_____. *Radamés Gnattali*. 1 CD. Manaus: Acervo FUNARTE, Música Brasileira. Coleção Itaú Cultural N°64, ATR 32082, 1999

_____. *Radamés Gnattali Sexteto: grandes solistas em gravações originais*. Rio de Janeiro: EMI-5936302, 2003a.

_____. *Radamés Gnattali*. Manaus: Som Livre – 4312-2, 2003b.

_____. *Monotonia*. Partitura manuscrita. Rio de Janeiro: [s.d.] 3 pág.

GOMES, Rogério Borda. *Por uma Proposta Curricular de Curso Superior em Guitarra Elétrica*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 2005.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

HORNBOSTEL, Erich M. and SACHS, Curt. *Classification of Musical Instruments*: Translated from the original German by BAINES, Anthony and WACHSMANN, Klaus P. In: *The Galpin Society Journal*. An occasional publication. Number XIV, p. 3-29. London: March 1961.

KARTOMI, Margareth J.. *Classification of Instruments* In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Vol. 12 p. 420. Macmillan Publishers Limited, London, 2001.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu, duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

- LA RUE, Jean. *Guidelines for stile analyses*. New York: W.W.Norton Company. 1970.
- MANZO, José Maria Campos. *Depoimento de Radamés Gnattali a Lourival Marques na rádio Nacional do Rio de Janeiro*. Transcrição do acetato: José Maria Campos Manzo, operador Ricardo Manzo. Código do acervo AER389.. Rio de Janeiro: Collector's Studios Ltda. 2005.
- MARSHALL, Tony. *Violão e guitarra*. In. MARTIN, George (Org.). *Fazendo música: o guia para compor, tocar e gravar*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. P. 151 – 158.
- MARTINS, André. *Método de guitarra – tudo sobre técnica*. Coleção Toque de Mestre. Editora HMP. 50 p, 2005.
- MOUTINHO, Jorge. *Trio elétrico ontem e hoje: por onde anda o som da velha guitarra baiana?* Dissertação (Mestrado) –Programa de pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 1999.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo: Ricordi Brasileira. 1^a edição, 1977.
- NOGUEIRA, Genésio. *Dilermano Reis: sua magestade o violão*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 2000.
- OLIVEIRA, Jocy. *Operas, music theater*. Consulta ao site: <http://www.jocydeoliveira.com/>, em 16/10/2005.
- OLIVEIRA, Ledice Fernandes de. *Radamés Gnattali e o violão: relação entre campos de produção na música brasileira*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.
- PREVIN, André. *Concerto for guitar and orchestra*. U.S.A.: G. Schirmer, Inc. 1974. 1 partitura (42 p.).
- QUINE, Hector. *Guitar Technique – intermediate to advanced*. Oxford University Press, Oxford: 1995.
- PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos*. Edição Audrey Sampson; tradução Talita M. Rodrigues; revisão técnica Maria Augusta Machado da Silva. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- PINKSTERBOER, Hugo, *The Rough Guide to Eletric Guitar & Bass Guitar*. London: The Essential Tipbook, The Rough Guides, 2000.

RANDEL, Don Michael, *The newHarvard dictionary of music*. USA: Ed. of Harvard dictionary of music/ Willi Apel. Eight printing, 1996.

REYNOLDS, H. Robert. Texto consultado em: [Http://www.hausemusic.com/httpdocs/Conservatory/ConservatoryMP3/GtrConcerto/GtrConcertomp3.html](http://www.hausemusic.com/httpdocs/Conservatory/ConservatoryMP3/GtrConcerto/GtrConcertomp3.html). Consulta em 15/10/2003.

ROQUE, Carlos. *Luthiers – Artesãos musicais brasileiros*. São Paulo: Edição do Autor, 2003.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Museu Villa-Lobos, MEC-Departamento de Assuntos Culturais, 1975.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. Edição e prefácio Leonard Stein; tradução Eduardo Seincman – São Paulo: Villa Lettrera, 2004.

SLONIMSKY, Nicolas. *Thesaurus of scales and melodic patterns*. New York: Charles Scribner's Sons, 1947.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Gruppen: fur drei Orchester, Nr. 6*. London: Universal Edition, 1963. Partitura (144 p.).

TATIT, Luiz. *O cancionista – composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

TEIXEIRA, Moacyr Garcia Neto. *Música contemporânea brasileira para violão*. Vitória: Gráfica e Editora A1, 75p, [s.d].

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3ª Edição revisada e ampliada. São Paulo: Ed. 34, 1997.

TURNBULL, Harvey & others. *Guitar*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, p. 551-578. Vol. 10, Macmillan Publishers Limited, London, 2001.

VAN HALEN, Eddie. *Rock Inventions*. In: *The Guitar Institute of Technology course*. p. 96-119. Hollywood: [s.e.], [s.d.].

VERGER, Pierre Fatumbi. *Notas sobre o culto dos orixás e voduns na Bahia de todos os Santos, no Brasil, e na antiga costa dos escravos, na África*. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

VETROMILA, Clayton. Entrevista realizada no Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005. 1 Mini-disc, 180 min.

7. ANEXOS

ANEXOS

Brasileiana nº 8.	01
Brasileiana nº13.	02
Canhoto para dois violões.	05
Capibaribe.....	07
Concertino nº 1.....	09
Concertino nº 2	10
Concertino nº 3.....	11
Concerto carioca nº1.....	20
Concerto carioca nº2.....	31
Concerto Carioca nº3..	33
Concerto nº 3 (seresteiro)	37
Concerto nº 3 para 2 violões e orquestra	38
Concerto nº 4 para violão e orquestra	39
Concerto para dois violões	40
Concerto para guitarra e orquestra.(André Previn).....	42
Dansa brasileira.	49
Dez estudos para violão....	50
Gracioso.	59
Gruppen (Karlheinz Stockhausen).....	60
Introdução e choro	63
Monotonia.....	64
Pequena suíte (edição Max Eschig)	65
Pequena suíte (manuscrito do autor)	68
Sonata para dois violões (com terceiro opcional)	69
Sonata para violoncelo e violão.....	70
Sonatina para cello e dois violões.	77
Sonatina para flauta e violão (ou piano)	79
Sonatina para violão e piano.....	80
Suíte popular brasileira para guitarra elétrica e orquestra	87
Suíte popular brasileira para violão elétrico e piano.....	100
Tocata em ritmo de samba.	114
Tocata em ritmo de samba nº 2.	116
Tocata em ritmo de samba para dois violões.	118
Trio para bandolim e 2 violões ...	119