

Guitarra e baião

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Marcos da Silva Maia
UECE – marcosmaiamusic@gmail.com

Hermilson Garcia do Nascimento
UNICAMP – hermilsonhp@gmail.com

Resumo: Gravações de baião com guitarra, nos anos de 1951 a 1973, apresentam um repertório de canções do gênero que revelam características diferenciadas. Composições, arranjos e improvisações de uma expressividade musical mais aberta incluindo elementos de outras práticas musicais. Guitarra e baião, cada qual com seu lugar na música brasileira popular, tornam-se multifacetados na performance desse encontro musical, tanto transformando o toque do instrumento quanto o próprio gênero nordestino.

Palavras-chave: Guitarra. Baião. Composição. Arranjo. Improvisação.

Electric Guitar and Baião

Abstract: Electric guitar recordings of Baião between 1951 and 1973 presents a repertoire of songs that reveals differed characteristics. Compositions, arrangements and improvisations of a more wider musical expressiveness including elements of other musical practices. Electric guitar and Baião, each one in its own place in popular Brazilian music, turn together multifaceted in musical performance, either expanding the way of playing the instrument and the Northeastern musical genre itself.

Keywords: Electric Guitar. Baião. Composition. Arrangement. Improvisation.

1. A Guitarra

No Brasil, o termo “violão” é amplamente acolhido para identificar o instrumento musical em sua versão acústica, construído à maneira clássica (e na maioria das vezes apresentando cordas de nylon), tornando-se exceção ao nome de referência espanhola, a *guitarra*. Em solo pátrio, “Guitarra” é um termo mais usado para designar os instrumentos elétricos, que possuem captadores e em geral cordas de aço.

O termo acima mencionado está crivado de simbolismos que dizem respeito a questões de identidade e imaginário de brasilidade. A título de registro dessa controvérsia, os termos guitarra e violão, surgem como referência ao mesmo instrumento no primeiro capítulo da obra literária intitulada: *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto (1881-1922):

(...) O Major Quaresma, de cabeça baixa, com pequenos passos de boi de carro, subia a rua, tendo debaixo do braço um violão impudico (...) é verdade que a guitarra vinha decentemente embrulhada em papel, mas o vestuário não lhe escondia inteiramente as formas (BARRETO, 1999, p. 14-15).

Segundo Luís Henrique (1988) a guitarra é um cordofone de corda dedilhada com variantes terminológicas em outros idiomas: *guitar*; *guitarre*; *gitarre*; *chitarra*. “Na linguagem comum é por vezes designada viola ou violão; no entanto é mais correcto chamá-lhe guitarra clássica, guitarra espanhola ou simplesmente guitarra” (HENRIQUE, 1988, p. 147). De acordo com Renato Varoni (2014) a guitarra recebeu uma distinção denominativa de viola ou violão na linguagem comum do português de Portugal:

Muitas histórias que narram a construção da guitarra explicam como o instrumento se desenvolveu do Renascimento à sua forma moderna. O instrumento símbolo é a guitarra de seis cordas simples feito pelo construtor espanhol Antonio Torres Jurado em 1850. Alguns veem a guitarra como um instrumento ainda mais antigo e que mais tarde passou a fazer parte de uma linha de desenvolvimento que culminou com a forma clássica do instrumento europeu. Essas histórias sobre a guitarra revelam um grande trato sobre a trajetória dos cordofones com formato de guitarra e, de fato, elas informam o desenvolvimento coerente do disseminado instrumento que é chamado violão no Brasil, enquanto em Portugal é distinguido por região, sendo referido como violão no norte, e viola no sul do país. (VARONI, 2014, p. 126).

Embora no Brasil, como dito anteriormente, a guitarra seja denominada violão, neste trabalho adotaremos o termo guitarra para quaisquer variantes e formas de construção do instrumento. Desde o século passado, a guitarra está presente na discografia da música brasileira. Gravações de variados gêneros musicais como *foxtrotes*, marchas, choros, sambas, valsas e romances revelam o instrumento tanto na fase das gravações mecânicas quanto elétricas. Com o processo de eletrificação da guitarra, o instrumento adquiriu condições técnicas de ganho em volume através do uso de captadores e amplificadores de som, que favoreceu a execução do instrumento no contexto dos conjuntos musicais.

Diante desse cenário de gravações em discos de variados gêneros de música, nacionais e internacionais, e a presença de guitarristas no contexto dos grupos musicais, é que vai surgir em 1946 um novo gênero de música brasileira de origem nordestina: o baião. Alguns anos depois, o encontro da guitarra com o gênero do Nordeste vai propiciar a criação de um repertório que ficará registrado na discografia da música brasileira.

Importante frisarmos que o baião, na criação de Luiz Gonzaga, já nasce estilizado, adquirindo ares de tradição e de identidade regional. De acordo com o sanfoneiro, o ritmo do gênero nordestino já existia no toque da viola dos repentistas sertanejos:

(...) Eu tirei do bojo da viola do cantador, quando faz o tempero para entrar na cantoria e dá aquela batida, aquela cadência no bojo da viola (...) o que não existia era uma música que caracterizasse o baião como ritmo. Era uma coisa que se falava: ‘Dá um baião aí...’ Tinha só o tempero, que era o prelúdio da cantoria. É aquilo que

o cantador faz, quando começa a pontilhar a viola, esperando a inspiração.” (TINHORÃO, 1991, p. 221).

Essa estilização se dá por meio da síntese que Luiz Gonzaga realiza ao traduzir o toque do violeiro para o fole da sanfona, abrindo possibilidades para que outros músicos viessem dar contribuições a esse processo de releituras e adaptações. O encontro da guitarra com o baião se dá nas mãos de vários instrumentistas, em gravações de 1951 a 1973, período de investigação ao qual se propõe esse texto, propiciando um capítulo importante na história do instrumento e do gênero na música brasileira.

2. A Guitarra e o Baião

Nas décadas posteriores ao advento do baião, vários músicos realizaram gravações do gênero com a presença da guitarra nos conjuntos instrumentais. A seguir, estão expostas na *tabela 1* algumas dessas obras:

Ano	Título da Obra	Autores/Intérpretes
1951	Baião no Deserto	Abel Ferreira & Zé Menezes
1951	Oriental	Pedro Raymundo
1952	Mexe com a Gente	Euclides Lemos
1952	Cuco; Ciganinha; <u>Gigolette</u>	Paschoal <u>Melillo</u> e seus guitarristas
1953	Tristonho	Paschoal <u>Melillo</u> e seus guitarristas
1953	Sonhador	Luiz Bonfá
1953	Conversa Fiada	Pereira Filho
1953	Baião da Bahia	Bola Sete
1954	Caruaru	Belmiro Barreia/Ribamar e seu Conjunto de Boate
1956	Baião da Garoa; Baião; Cabeça Inchada; Paraíba; <u>Qui nem Jiló</u>	Luiz Gonzaga/Orlando Silveira e sua Orquestra
1956	Baião	Radamés <u>Gnattali</u> & Laurindo Almeida
1967	Vim de Santana	Quarteto Novo
1971	<u>Shebaba</u>	Bola Sete
1972/2001	Luiz Gonzaga Volta pra Curtir	Luiz Gonzaga
1973	O Fole Roncou	Nelson Valença/Luiz Gonzaga
1973	Baião de São Sebastião	Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga

Tabela 1: Listagem cronológica dos títulos de gravações do baião em discos de cera, vinil ou CD com a guitarra inserida nos conjuntos e seus respectivos autores e executantes.

Alguns desses músicos eram sanfoneiros que tinham em seus grupos e orquestras a presença de guitarristas, como nos casos de Abel Ferreira, Pedro Raymundo, Paschoal

Melillo e Orlando Silveira. A identificação de muitos guitarristas nas primeiras gravações é difícil porque não era comum aparecerem os nomes dos integrantes do conjunto nas fichas técnicas dos discos. A seguir são feitos comentários dos exemplos musicais discriminados na tabela e características peculiares desses baiões.

A composição *Baião no Deserto* (Abel Ferreira & Zé Menezes) evoca a música árabe em sua introdução na escala de Mi menor harmônica e na alusão ao deserto no título da canção. Seguem-se duas partes, A e B, com *ritornello* sempre repetindo desde a introdução. A guitarra dialoga com a clarineta a duas vozes, em terças, e realiza o acompanhamento rítmico e harmônico.

Na música *Oriental* (Pedro Raymundo) a composição também sugere uma cultura do Oriente explorando o cromatismo em um esquema de pergunta e resposta da guitarra, executada por Pereira Filho, com as frases da sanfona. A base rítmico-harmônica do baião é realizada pelo guitarrista. Os dois exemplos comentados sugerem a inserção de elementos de outras culturas musicais no contexto do baião, o que vai se tornar uma *inclinação* do gênero, a de realizar conexões e interseções musicais com outros gêneros.

Na composição intitulada *Mexe com a Gente* (Euclides Lemos), de andamento alegre, a guitarra é sempre executada a duas vozes, em terças, semelhante aos tocadores de viola sertaneja. Isso requer um controle de psicomotricidade da mão esquerda do guitarrista na realização dos intervalos na escala do instrumento. Música de caráter tonal mas com mudança de modos, de maior para menor.

De *Paschoal Melillo e seus Guitarristas* coletamos quatro baiões: *Ciganinha*, *Cuco*, *Gigolette* e *Tristonho*. Nos dois primeiros e último, a guitarra realiza a base rítmica e harmônica do baião e protagoniza a divisão dos temas com a sanfona, ou seja, o instrumento é utilizado como solista e no acompanhamento. No terceiro exemplo, o guitarrista executa apenas o acompanhamento. O instrumento é utilizado da mesma forma que no baião *Caruaru* (Ribamar), fazendo base e revezando a exposição do tema com a sanfona.

Baião da Bahia (Bola Sete) e *Sonhador* (Luiz Bonfá) revelam a guitarra executada como instrumento solista, inserida no conjunto musical, principalmente na exposição dos temas, em todas as partes das canções. Não há a presença da sanfona nessas gravações.

Nas cinco gravações do sanfoneiro e arranjador Orlando Silveira destaca-se a questão do arranjo, prática musical sempre presente nas formações dos conjuntos que eram chamados de orquestras. Nesse contexto de escrita pré-determinada a guitarra atua de forma

semelhante a um instrumento de orquestra. Há momentos de exposição e silêncio, e a guitarra não permanece sendo executada em toda a extensão da gravação.

A última composição da década de 1950, listada na tabela 1, é *Baião* (Radamés Gnattali), para piano e guitarra, tocada por Radamés e Laurindo Almeida. Essa obra apresenta uma linguagem composicional sofisticada nos revelando um exemplo do baião adquirindo ares de música de concerto.

Até o momento, todos esses baiões não apresentam improvisações melódicas ao longo de suas execuções, a música instrumental segue o padrão geral da canção popular. Composição e arranjo são os aspectos mais explorados e que afloram nessas gravações de execuções pré-determinadas, arranjos previamente escritos, sem a espontaneidade do improviso.

Por outro lado, a improvisação está presente nas músicas: *Conversa Fiada* (Pereira Filho); *Vim de Santana* (Quarteto Novo) e *Shebaba* (Bola Sete). Na primeira, o guitarrista Pereira Filho explora muitas possibilidades de improvisação melódica, tonal, ao instrumento, sob o ritmo do baião, numa base harmônica constante sobre uma cadência plagal sobre os acordes de Lá maior e Mi maior. Algumas técnicas de execução utilizadas, como portamentos, trêmolos e vibratos, exploram o timbre eletrificado da guitarra. O improviso se divide na execução de motivos melódicos e efeitos inusitados, numa espécie de divertimento. O segundo exemplo apresenta o guitarrista Heraldo do Monte, integrante do grupo Quarteto Novo, realizando um improviso, parte melódico, parte harmônico, sobre os acordes de Gm e C7 sugerindo o modo Dórico (transposto para Sol). A composição apresenta tema melódico, rítmico e harmonicamente elaborado sugerindo uma gama ampla de possibilidades para a improvisação. Heraldo explora aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos em seu improviso, de caráter modal, dentro de uma ideologia que se distingue de seus antecessores. O guitarrista busca uma forma de improvisação livre de influências estrangeiras, enriquecida com a linguagem do Nordeste, investindo também numa articulação mais variada e até complexa. Já a terceira música introduz o tema à guitarra no estilo pergunta e resposta com o conjunto musical. A improvisação do guitarrista Bola Sete inicia-se em ritmo de baião no *intermezzo* da composição, onde o músico ainda busca *imitar*, à guitarra, o som típico da viola nordestina.

Uma linguagem musical de improvisação melódica no baião começa a se configurar pela criatividade dos guitarristas que se aventuram nessa prática dentro do gênero nordestino. O músico Heraldo do Monte comenta: “(...) a gente resolveu criar uma linguagem de improvisação mais brasileira, com influência nordestina (...)” (YOUTUBE..., 2012a). O

guitarrista também fala sobre o desenvolvimento de uma linguagem de improvisação nas gravações do disco *Quarteto Novo*, de 1967:

(...) surgiu o Quarteto Novo, que foi um jeito de resgatar as escalas regionais (...) misturávamos nosso som com melodias dos repentistas nordestinos, um pouco das bandas de pífano e trechos das músicas de Luiz Gonzaga (...) a partir daí, construímos uma linguagem de improvisação (TADEU, 2000, p. 32).

A guitarra, que antes nunca esteve presente na formação instrumental dos shows e gravações do próprio Luiz Gonzaga, surge em 24 de Março de 1972, com a estreia de seu show *Luiz Gonzaga volta pra curtir*, no Teatro Tereza Rachel, em Copacabana, sob a direção de Jorge Salomão e José Carlos Capinam. Para acompanhá-lo, estavam os músicos: Dominginhos (sanfona), Maria Helena (voz, triângulo, cabaça), Toinho (triângulo), Raimundinho (reco-reco), Ivanildo Leite (zabumba, gonguê e triângulo), Porfírio Costa (baixo) e Renato Piau executando pela primeira vez a guitarra elétrica no grupo do sanfoneiro pernambucano. Segundo Piau, “(...) foi a primeira vez que Luiz Gonzaga conseguiu, quer dizer, quis tocar, aceitou, tocar com guitarra...naquele forró que ele fazia, pé-de-serra (...)” (YOUTUBE..., 2012b).

O guitarrista Renato Piau, protagonizando o uso inédito da guitarra no contexto do baião de Luiz Gonzaga, executa as bases rítmicas e harmônicas peculiares ao gênero, e realiza improvisos melódicos fazendo alusão ao *rock* e ao *blues*, assim inserindo outro sabor musical ao contexto do baião durante as falas de Gonzaga. Piau não improvisa sobre a harmonia das canções, e sim, como fundo musical para as histórias que Gonzaga conta em alguns momentos do show. Além da novidade do instrumento, a guitarra, no conjunto do sanfoneiro, a execução do instrumento traz também novidades de fraseado no terreno da improvisação, propondo a aproximação de uma guitarra roqueira/bluseira ao contexto musical do baião. Durante as canções do show o guitarrista utiliza o instrumento, como base rítmica, sem improvisações melódicas, acompanhando todos os gêneros nordestinos, incluindo o baião, contidos no repertório da apresentação.

Sobre esse período de inclusão da guitarra no conjunto de Luiz Gonzaga, em shows e gravações, Dominginhos comenta: “(...) desse tempo em diante a guitarra entrou (...) mas ele (Gonzaga) também adorava mudanças, e se rendeu, botando também em algumas gravações, guitarra (...)” (YOUTUBE..., 2012c).

No disco intitulado *Luiz Gonzaga*, de 1973, o guitarrista e arranjador Geraldo Vespar executa a guitarra elétrica nas músicas *O Fole Roncou* (Nelson Valença & Luiz

Gonzaga) e *Baião de São Sebastião* (Humberto Teixeira), com timbre e rítmica diferenciada dentro do contexto do baião. A música *O Fole Roncou*, faixa que abre o disco, foi assim comentada pelo jornalista pernambucano e crítico de música, José Teles:

Ele (Gonzaga), por sua vez, abriria a cabeça para os novos tempos. A síntese de tudo isto está no disco que faria no ano seguinte, o LP **Luiz Gonzaga** (bastou unicamente o nome pro título) na faixa **O Fole Roncou** (uma das cinco no álbum compostas por Nelson Valença). A música é aberta com a mais antológica introdução de uma guitarra na MPB (tocada por Geraldo Vespar). A linha melódica do baião é totalmente diferente de tudo que ele havia feito até então, é ao mesmo tempo é puro Luiz Gonzaga, numa gravação definitiva (TELES, 2012).

O tema da introdução de *O Fole Roncou*, executado com guitarra e contrabaixo elétricos, apresenta compassos em anacruse, com células rítmicas em contratempo. Para cada entrada da voz de Luiz Gonzaga, o arranjo apresenta breques instrumentais, onde o conjunto musical pauseia repetidas vezes ao final de cada refrão para a imediata volta da voz do cantor. Nessa gravação, a guitarra apresenta um timbre diferenciado, agressivo, semelhante ao som de amplificadores valvulados que, quando aquecidos, distorcem ou saturam o som do instrumento. Nas estrofes da canção, a rítmica usada por Vespar ao instrumento apresenta a reunião de elementos rítmicos do triângulo e da zabumba comumente usados nas gravações de Luiz Gonzaga, reforçando a linha rítmica do triângulo e inserindo a célula do baião geralmente executada pelo zabumbeiro. De fato, guitarra e baião estão irmanados na execução do guitarrista.

Geraldo Vespar, Renato Piau, Heraldo do Monte e os guitarristas que os antecederam contribuem de formas peculiares ao processo de expansão e *modernização* do baião, com a inclusão de uma abordagem musical inovadora ao gênero e ao instrumento, apresentando recursos musicais diferenciados dos de uso comum. De 1951 a 1973 os músicos citados desenvolvem recursos de linguagem que contemplam elementos de ritmo, melodia, harmonia e timbre de modo a influir diretamente na concepção das composições, arranjos e improvisações, abrindo também amplas perspectivas para o gênero nordestino. O baião, tão “característico”, até mais “regional” do que “brasileiro”, parece na verdade figurar como um dos gêneros mais permeáveis de nossa música popular. Ele se dá a diversos contextos musicais, dialoga com toda variedade composicional, e isso o torna multifacetado e aberto a muitas possibilidades expressivas. E a guitarra, camaleoa, envolta por uma teia de sentidos especialmente conflituosos no Brasil, se torna por excelência um instrumento de expressão musical desses mimetismos do baião.

Referências:

- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 4ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- HENRIQUE, Luís. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
- TADEU, Regis. Olmir Stocker & Heraldo do Monte. *Cover Guitarra*. São Paulo, n. 63, p. 30-39, 2000.
- TELES, José. *Discos de 1972: 19 – quando Luiz Gonzaga entrou na universidade*. Recife: Toques, 2012. Disponível em: <http://jc.ne10.uol.com.br/blogs/toques/2012/08/26/discos-de-1972-19-quando-luiz-gonzaga-entrou-na-universidade/>>. Acesso em: 26 abr. 2016.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada*. 6. ed. São Paulo: Art Editora, 1991, 294p.
- VARONI, Renato. *Tuning in to the Past: the viola and its representations in 19th century Rio de Janeiro*. Belfast, 2014. 328f. Tese Doutorado. School of History and Anthropology, Queen's University, Belfast, 2014.
- YOUTUBE.COM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ttnpi2qQ4HU>> Acesso em: 17 ago. 2015. *Venegas Music TV. 2012*. Apresentação de Ivan Barasnevicius. Veiculado em: 18 abr. 2012a.
- YOUTUBE.COM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U_Um6FmkZl4>. Acesso em: 21 mar. 2017. *Revista BHNews – 27/09/2012 – Renato Piau*. Apresentação de Angélica Hodge. Veiculado em: 01 out. 2012b. Dur: 14m23s.
- YOUTUBE.COM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gKVavm_QiZ4>. Acesso em: 21 mar. 2017. *Dominguinhos canta e conta Gonzaga – Filme*. Veiculado em: 19 dez. 2012c. Dur: 1h17m43s.