

CONVERGÊNCIAS E DERIVAÇÕES EM VALSAS DE RADAMÉS GNATTALI:

Nadge Breide
nbreide@globo.com
UFRJ/UFRGS
Cristina Capparelli Gerling
cgerling@ufrgs.br
PPG em Música da UFRGS

Resumo

Este trabalho tem por objetivo evidenciar como o desenvolvimento dos meios de comunicação, o acesso às formas de entretenimento de massa e a convivência entre culturas no Brasil dos anos 1930 (TINHORÃO, 1997; BARROS, 2001) refletem-se em *Valsas para Piano* de 1939. Após o exame de posturas analíticas (Meyer, 1989), apontamos para a recorrência de elementos e de seus desvios delineados segundo o modelo literário de Sant'Anna (2003). Para avaliar o rótulo de americanizado atribuído ao compositor Radamés Gnatalli (1906-1988), baseamo-nos em Schuller (1970).

Palavras-chaves: análise estilística-Radamés Gnatalli-música brasileira.

Abstract

*This text aims at showing how the development of mass communication, mass entertainment and cultural diversity (TINHORÃO, 1997; BARROS, 2001) during the 1930's in Brazil are reflected upon *Valsas para Piano* (1939). The analytical interpretation (MEYER, 1989) points out to the recurrence of elements as well as patterns of deviation according to the literary model proposed by Sant'Anna (2003). Concerning "American traits" attributed to his music, Schuller (1970) is used as a tool for evaluation.*

Keywords: *Stylistic Analysis, Radamés Gnatalli, Brazilian Music.*

Introdução

Dedicada ao pianista José Arriola¹ esta peça, publicada pela Edição Panamérica – Irmãos Vitale em 1945, solicita ao intérprete uma determinada gama de conhecimentos quanto a realização e a articulação de um “conjunto específicos de inflexões características” O que atualmente conhecemos como ‘bossa’², ‘balanço’, ‘swing’, ‘atraso’ e outros atributos tais como, a complexidade da escrita pianística, a versatilidade dos elementos técnico-musicais, sobretudo, o distanciamento da escrita nacionalista então vigente, combinam-se para apresentar uma diversidade de expedientes. No seu aspecto proeminente-mente plural, a coleção leva-nos à ponderação sobre seu predicado ‘arlequinal’³, isto é sobre elementos de várias estéticas e com diferentes camadas de significação.

Para Barros (2002) os anos de 1930 e 1940 têm como símbolo de modernidade o divertimento de massa sob diversas formas como o cinema, *o music hall*, as revistas, o circo, o vaudeville e o carnaval. Radicado no Rio de Janeiro desde 1932, Radamés Gnattali produz na sua música ajustes equivalentes à costura dos losangos que identificam a fantasia de Arlequim, mesclando elementos da música popular e da música de concerto. A apropriação da bossa inerente à música popular urbana carioca costurada com elementos da sua formação acadêmica confere a *híbridicidade* presente nos processos de escolha do compositor.

Na Rádio Nacional⁴ empenhou-se na divulgação da música brasileira e passou a escrever arranjos para os mais diversos gêneros da música popular urbana. Em parceria com Pixinguinha, imprimiu um novo padrão nos acompanhamentos orquestrais. Por solicitação do diretor da RCA Victor começou a escrever arranjos à maneira americana aproximando-se de Art Tatum, Benny Goodman, Tomy Dorsey e Glenn Miller, entre outros. Ao explorar novos timbres, empregou estratégias não tradicionais de expedientes rítmico-harmônicos e modais sobre motivos brasileiros. Se, de um lado granjeou a consideração, de outro sofreu, por parte de significativa parcela da sociedade fortes discriminações beirando ao ostracismo. Desde o início de sua carreira a *pecha* de americanizado e de populista o acompanhou, pode-se dizer até que o perseguiu em sua produção musical tanto de concerto quanto popular.

¹ Em 1939 o pianista espanhol José Arriola foi o solista da Rapsódia Brasileira frente à orquestra da Rádio de Berlim sob regência de Georg Wachs. (BARBOSA & DEVOS, 1985) Neste mesmo ano Gnattali escreveu *Valsas* e dedicou ao pianista.

² Nos referimos a ‘bossa’, ‘balanço’, dado a uma característica específica de enfatizar determinados recursos pertinentes à música brasileira, conferindo-lhe propriedade. Bossa vem designar queda especial de uma pessoa para determinada atividade, é de etimologia popular [...], palavra corrente no Rio de Janeiro, pelo menos desde o início de 1930, quando Noel Rosa a registrou no samba “Coisas Nossa”, [...] “O samba, a prontidão e outras bossas, são coisas nossas...” (TINHO-RÃO, 1997:41-42)

³ O adjetivo ‘arlequinal’ é um neologismo utilizado por Mário de Andrade em Paulicéia Desvairada para elucidar dialeticamente a diversidade dos aspectos. VER Arlequino, de diversas cores. HOUAISS.(2001)

⁴ Passou a integrar efetivamente os quadros da Rádio Nacional em 1936

Em concordância com Meyer (2000) sabemos que a apreciação dos significados das escolhas composicionais depende de nossos viézes culturais, e, o conhecimento retrospectivo aliado ao afastamento emocional permite-nos operar em uma perspectiva mais abrangente. Por exemplo, sabendo que Radamés introduziu o padrão de *riffs*⁵ na música brasileira, podemos encontrar expedientes análogos em Valsas?

A introdução para esta coletânea de Valsas baseia-se em uma figura cadencial que estabelece os encaixes entre o melódico e o harmônico.

Observa-se que, no transcurso desta introdução constituída de dezesseis compassos, esta figura implica na mudança do baixo a cada cinco compassos. Este trecho inicial, conforme consta na figura 1, apresenta dois aspectos que se intercalam: um harmônico⁶ de caráter estático e outro melódico que se expande e dá forma à configuração intervalar básica utilizada no decorrer da obra.



Figura 1

Esta introdução apresenta um padrão de “chamada e resposta”, em andamento *Lento* e de caráter *Prelúdio*, o elemento losango demarca os arpejos baseados em uma sonoridade que agrupa tanto a tríade de mi m quanto as quartas superpostas de ré e lá. (figura 2). Aludindo ao caráter improvisado, a linha melódica contém implicações definidas na harmonia. Os aspectos melódicos apresentam projeções horizontais da subestrutura harmônica evidenciados pelo início anacrústico em um intervalo de 7^a menor que reproduz o Mi-Ré dos acordes iniciais (m.e.). A ligadura de expressão (m.e. c. 2-5) escolhida pelo compositor induz a um sutil deslocamento métrico. Acrescenta-se à semelhança do blues cantado, on-

⁵ O padrão de chamada e resposta sobrepõe-se amiúde ao conceito de refrão. Assimilado pelo jazz convergiu em duas mutações: o *riff tune* e o *fours*, respectivamente, para acomodar padrões de acordes mutáveis e nos *choruses* que precedem a recapitulação final dos temas. (SCHULLER, 1970:47)

⁶ Elemento Losango - neste estudo assim denominam-se o modelo, as reproduções e as variações do aspecto harmônico de caráter estático configurado pelos arpejos sobre as cordas soltas do violão, que segundo Mozart de Araújo (1963) do agudo para o grave guardam a seguinte configuração intervalar: mi, si, sol, ré, lá, mi. Este elemento costura o traje da fantasia que envolve a obra.

de o cantor⁷ dispunha de no mínimo dois compassos para delinear a frase, e isso sobre um único acorde. O andamento Lento, solicitado por Gnattali proporciona a liberdade rítmica e inflexional à maneira do blues.

Ainda vigente no *jazz*, encontramos o padrão de chamada e resposta em formas bastante modificadas. Ao combinar-se com a estrutura do refrão do blues e introduzir-se no jazz ambulante de New Orleans, passou a ser conhecido como *riff* e transformou-se em expediente integral da estrutura do *jazz*. Através de Benny Moten e posteriormente com Count Basie, incorporou-se ao jazz orquestral baseado no blues, tornando-se um padrão da “*Era do Swing*”. Paralelamente, Fletcher Henderson o desenvolveu, em esfera mais sofisticada, na canção popular. Em meados da década de 1930 Bennie Goodman utilizou o “*combo*” de Henderson, e, posteriormente adotou práticas de Count Basie.

Este princípio de variação perpétua que se fraciona em padrões básicos relativamente longos, por sua vez, consiste de repetições de fragmentos menores de frase com diminutos padrões celulares. Coincidência ou não, são precisamente estas as estratégias escolhidas por Gnattali para a introdução como um padrão básico e seu aproveitamento da “forma ampliada” com a qual costura *Valsas* conforme diagrama a seguir:

c.2-6; c.7-11; c.11-16



c.1-2; c.6-7; c.10-11; c.15-16

Considerando-se que o elemento losango se faz presente tanto no seu padrão imediatamente reconhecível quanto através de variados graus de transformações, adotaremos a noção de desvio proposta por Sant’Anna (2003) em seus três elementos: paráphrase, estilização e paródia respectivamente desvio mínimo, desvio tolerável e desvio total.

Modelo

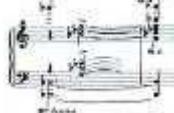
Figura 2 (c.1-2)

⁷ Na música religiosa, o cantor da *chamada*, na figura responsorial (SCHULLER, 1985:439)

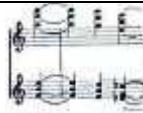
	compa- so	paráfrase (desvio mínimo)	estilização (desvio tolerá- vel)	paródia (desvio total)
Introdução	6-7 10-11 15-16			
Valsa I	8-9			
	15-16 19-20			
	28-31			

	compa- so	paráfrase (desvio míni- mo)	estilização (desvio tolerá- vel)	paródia (desvio total)
Valsa II	2-6			
	15			
	22-23			
	47			
	compa- so	paráfrase (desvio míni- mo)	estilização (desvio tolerá- vel)	paródia (desvio total)

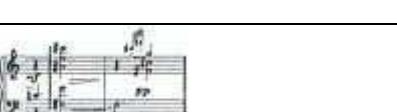
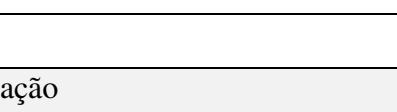
Valsa III	1 e 8				
	11-12 e 31-32				
	18-19				
	28-29				

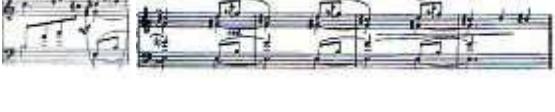
	compas- so	paráfrase (desvio mínimo)	estilização (desvio tolerável)	paródia (desvio total)
Valsa IV	2 e 26			
	4 e 28			
	13-14			
	39-40			

	compasso	paráfrase (desvio míni- mo)	estilização (desvio tolerável)	paródia (desvio total)
Valsa V	1			
	14-15			

	compasso	paráfrase (desvio mínimo)	estilização (desvio tolerável)	paródia (desvio total)
Valsa VI	1-4			
	8			
	22			
	23-24			
	30-31			
	47-50			
	67-71			
	71-72			

	compasso	paráfrase (desvio mínimo)	estilização (desvio tolerável)	paródia (desvio total)
Valsa VII	1-15			
	23			

	compas- so	paráfrase (desvio míni- mo)	estilização (desvio tolerável)	paródia (desvio total)
Valsa VIII	16			
	32-33			
	37-38			
	53-54			

	compas- so	paráfrase (desvio míni- mo)	estilização (desvio tolerável)	paródia (desvio to- tal)
Valsa IX	1-20 39-42			
	21 e 29			
	34-38			

	compasso	paráfrase (desvio míni- mo)	estilização (desvio tolerável)	paródia (desvio to- tal)
Valsa X	4-5			
	111-115			

	123-124			
--	---------	--	--	--

Vimos, portanto que o rótulo de americanizado procede não como *pecha* nem como elemento explícito, mas sim como ponto de partida significativo para um exame do seu mérito. Consideramos inegável a aproximação com práticas do *jazz* dos anos 1930. O elemento fixado na introdução como modelo, retorna em cada uma das peças que compõem esta coletânea, remasterizado, mascarado, e até mesmo destruído. Tanto a estrutura quanto o estilo *intraopus*⁸ revelam a brasiliadez desta obra em sua mestiçagem cultural e no seu estado de conflito, que se expressam sob as máscaras da paráfrase, estilização e paródia.

Na continuação deste estudo verificaremos quais outros atributos, expedientes e influências contribuíram no delineamento da linguagem particular – o idioma- de Radamés Gnattali em suas diferentes categorias de significação.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Mozart de. A Modinha e o Lundu no Século XVIII. São Paulo: Ricordi, 1963.
- BARBOSA, Valdinha & DEVOS, AnneMarie. Radamés Gnattali o eterno experimentador. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BARROS, Orlando de. Custódio Mesquita um compositor romântico no tempo de Vargas (1930- 45) Rio de Janeiro: Funarte /EdUERJ, 2001.
- DIDIER, Carlos. Radamés Gnattali. Brasiliiana Produções Artísticas. Rio de Janeiro. 1996
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro & Franco, Francisco M. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva. 2001
- MEYER, Leonard B. El estilo en la música: Teoria musical, historia e ideología. Madrid: Pirâmide, 2000.
- SANT'ANNA, João Afonso Romano. Paródia paráfrase &cia. São Paulo: 7. ed. Ática, 2003.
- SCHULLER, Gunter. O velho jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical. São Paulo. Cultrix. 1970
- TINHORÃO, José Ramos. Música popular - um tema em debate. São Paulo: 34. 1997.

⁸ Por estilo *intraopus* , entende-se os elementos que se apresentam reproduzidos em uma específica obra de um compositor, neste evidenciam-se as 'semelhanças' entre os enunciados recorrentes.

Por estrutura *intraopus* , entende-se o elemento não recorrente, ou seja, as individualidades de cada apresentação do tema e a peculiaridade de sua presença (MEYER, 1985:50-58).