

CONCERTO PARA DOIS VIOLÕES, OBOÉ E ORQUESTRA, DE RADAMÉS GNATTALI: AS INFLUÊNCIAS DA MÚSICA FOLCLÓRICA E POPULAR¹

ALUÍSIO C. BARROS E LUCIANA E. L. TENÓRIO²

RESUMO: Este trabalho trata do contexto geral que envolve a vida e obra musical do compositor Radamés Gnattali destacando alguns dos principais elementos da música popular e folclórica utilizados no Concerto para dois Violões, Oboé e Orquestra, numa primeira análise das partes que envolvem os dois violões nesta obra.

Palavras-Chave: Radamés Gnattali; Folclore; Jazz; Música Popular Brasileira

BIOGRAFIA

Radamés Gnattali nasceu em 27 de janeiro de 1906, na cidade de Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul. Iniciou seus estudos de piano aos seis anos com a mãe, e estudos de violino com a prima. Com 14 anos ingressou no conservatório de Música que pertencia ao Instituto de Belas-Artes de Porto Alegre, seu professor de piano foi Guilherme Fontainha, diretor do conservatório, que o matriculou no quinto ano do curso de piano. No conservatório, Radamés deu continuidade aos estudos de violino, teoria e solfejo.

Nessa época, o jovem, juntamente com amigos músicos gaúchos, freqüentava serestas e blocos carnavalescos, onde trocava o piano pelo cavaquinho ou pelo violão.

¹ Trabalho apresentado ao II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 6 a 11 de outubro de 2008.

² Alunos do 2º ano do curso de Bacharelado em Violão da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Com essas experiências, aos poucos foi se iniciando como profissional, tocando em bailes.

Aos 18 anos trabalhava no Cine Colombo, animando as fitas de cinema mudo, como ele próprio comenta:

Com 18 anos, enquanto eu estudava no Instituto teoria, solfejo, piano e violino, tocava ao mesmo tempo num cinema para ganhar uns cobres. Em 1924 integrei uma pequena orquestra (...) a gente tocava no Cinema_Colombo, no bairro Floresta, e ganhava 10 mil réis por dia. As partituras eram *pot pourri* de canções francesas, italianas, operetas, valsas, polcas. Nós líamos tudo o que havia na estante enquanto na tela passavam os filmes mudos...³

Seu professor, Guilherme Fontainha, conseguiu uma audição para o aluno no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Seu primeiro recital público ocorreu no dia 31 de julho de 1924 e o apresentou à sociedade carioca, que ficou impressionada com a habilidade e musicalidade do jovem, segundo as críticas dos jornais da época. Nesse mesmo ano, concluiu seus estudos de piano, apresentou-se no teatro São Pedro, em Porto Alegre e ganhou o prêmio Araújo Viana.

Em 1925 foi convidado pela Sociedade Paulista, da qual Mário de Andrade era vice-presidente, a realizar o primeiro recital aos paulistas, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em outubro desse ano. Logo depois do concerto, voltou a Porto Alegre, onde permaneceu por quatro anos, nesse período dava aulas de piano e fundou o Quarteto Henrique Oswald, onde tocava viola com os irmãos Cosme e mais um amigo violoncelista:

A experiência com o quarteto de cordas, além de agradável, foi muito útil para Radamés.

“Este foi um período importante para mim; o grupo de cordas é a base da sinfônica; quem sabe trabalhar com ele, sabe usar a orquestra” – afirmava tempos mais tarde o maestro.⁴

Em 17 de setembro de 1930, estreou como compositor no teatro São Pedro, em Porto Alegre com as peças *Prelúdio nº 2 (Paisagem)* e o *Prelúdio nº 3 (Cigarra)*.

³ GNATTALI, Radamés. *Autobiografia*. Disponível em <<http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>>. Acesso em 19/09/2008.

⁴ BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Ane Marie. *Radamés Gnattali – o eterno experimentador*. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. p.23.

Nesse mesmo ano foi editada pela Ricordi a comentada *Rapisódia Brasileira*. Segundo Barbosa e Devos, “o aproveitamento de temas folclóricos e populares nas composições de Radamés já demonstrava a sua tendência nacionalista”.⁵

O músico se preparava para um concurso de lente catedrático para o Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, já que a cadeira de professor lhe daria o tempo e a tranqüilidade que precisava para ser concertista. O concurso não se realizou e a partir daí uma nova fase se inicia na vida de Radamés Gnattali, pois seus 25 anos de idade não mais lhe permitem insistir no sonho de tornar-se um concertista. O Rio de Janeiro se apresentava agora não como um trampolim para os estudos na Europa, mas como uma solução de sobrevivência.

Começou a tocar nas orquestras de Romeu Silva e de Simon Bountman, em bailes de Carnaval, em operetas, nas estações de rádio e em gravações de discos, lançando-se no mercado da música popular:

A rádio era o mais poderoso veículo de difusão de música, cultura e mensagens comerciais da época. Trabalhou inicialmente como pianista na Rádio Clube do Brasil, a primeira emissora a contratar seus serviços, e logo, nas orquestras Típica Victor, Diabos do Céu e Guarda Velha na gravadora Victor Talking Machine, onde gravou seus primeiros choros *Espritado* e *Urbano* sob o pseudônimo de “Vero”, assim como outras obras. Tornou-se regente e mais tarde, maestro arranjador, ao lado de Pixinguinha e outros.

Começou seu trabalho como arranjador por volta de 1930, na rádio Transmissora que era da gravadora RCA Victor: enquanto trabalhava como regente, estudava arranjos de um arranjador paulista, Galvão, que estudara arranjo nos Estados Unidos e havia sido contratado pela gravadora para dar um tom mais sinfônico às gravações, a fim de competir com os discos estrangeiros, que apresentavam arranjos mais sofisticados que os discos nacionais. Galvão fazia arranjos no estilo do jazz-sinfônico, Radamés gostou muito desse tipo de arranjo e começou a escrever os seus próprios no mesmo estilo.

⁵ BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Ane Marie. *Radamés Gnattali – o eterno experimentador*. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. p.29

Uma característica no trabalho de Radamés como arranjador era a ampliação da orquestra. Sobre isso, ele comenta:

(...) o *jazz*, por exemplo, é muito baseado no piano, bateria, contrabaixo e guitarra. Eu então disse: "pra fazer uma boa orquestra de música brasileira, precisamos ter uma boa base. Então, tinha dois violões, cavaquinho. às vezes três cavaquinhos, conforme o arranjo que eu queria. (...) tinha uma bateria espetacular, que era o Luciano (Luciano Perrone); o João da Baiana, no pandeiro. O pessoal que toca pandeiro por aí precisava ouvir o João da Baiana pra ver como se toca pandeiro. O Heitor dos Prazeres, que tocava caixeta, prato e faca e o Bide [Alcebíades Barcelos], que tocava ganzá. Era uma massa muito boa.⁶

Gnattali era o arranjador preferido de Orlando Silva. Utilizando cordas e metais no samba-canção, foi muito criticado na época já que a música brasileira era tocada apenas com regional (violão, cavaquinho, bandolim).

Suas atividades na área popular o impediam de ser concertista, mas não de atuar como instrumentista ou compositor. Acompanhou a cantora Bidu Saião em sua turnê pelo sul executando, além do mais, obras de sua autoria nos concertos.

No ano de 1937 a rádio Nacional, na qual Radamés estava trabalhando como arranjador, ampliava sua área de penetração com a criação das ondas curtas. Em julho desse ano, foi apresentado um programa especial chamado *Meia hora de música brasileira*, no qual as transmissões foram feitas em ondas curtas para todo o mundo sendo encerrado pela *Fantasia Brasileira*, do próprio Radamés Gnattali, que despertou grandes elogios à sua fusão entre o jazz e música brasileira. No ano seguinte, o arranjador inaugurou uma nova forma de orquestração, por sugestão de seu colega e grande amigo, o baterista Luciano Perrone, segundo a qual o "sentido" do ritmo não estava presente apenas nos instrumentos percussão, mas também nos demais instrumentos da orquestra: "Até então, a parte rítmica nos arranjos brasileiros ficava a cargo dos

⁶ GNATTALI, Radamés. *Autobiografia*. Disponível em <<http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>>. Acesso em 19/09/2008.

instrumentos de percussão, enquanto a parte melódica e a harmônica eram distribuídas entre os instrumentos de cordas e os de sopro.”⁷

Durante a década de 1950 o maestro continuava trabalhando na Rádio Nacional e encaminhava maestros como Tom Jobim, por exemplo.

Em 1960, parte em excursão pela Europa com o Sexteto Radamés Gnattali, integrado pelo maestro no piano, José Meneses no violão, Vidal no contrabaixo, Luciano Perrone na bateria, Chiquinho no Acordeão e a irmã Aída no piano e dois solistas: o cantor Luiz Bandeira e Edu da Gaita. Voltava ao exterior em 1964 com o amigo Iberê Gomes Grosso, apresentando-se em duo de violoncelo e piano.

Trabalhou na TV Excelsior de 1963 a 1967 e, depois, como maestro e arranjador da TV Globo.

Em 1986, Radamés sofreu um derrame que o deixou com o lado direito do corpo paralisado. Dois anos depois, sofreu outro derrame, falecendo no dia 13 de fevereiro.

O COMPOSITOR

Segundo Vasco Mariz, as obras de Radamés Gnattali podem ser divididas entre eruditas e populares e suas composições eruditas se distinguem em dois períodos: O primeiro, de 1931 a 1940, cujas características são o folclorismo direto, resquícios do estilo de Grieg e também a presença do jazz. Algumas das obras mais significativas deste período incluem a *Rapsódia Brasileira* (1931) para piano solo; o *Trio em Dó-Maior* (1938), para piano, violino e violoncelo; Os *Concertos n.º 1* (1934) e *n.º 2* (1936) para piano e orquestra; a *Sonata* para violoncelo e piano (1935) e a *Suíte para Pequena Orquestra* (1940).

O segundo período, a partir de 1941, é caracterizado pela progressiva subjetivização das características jazzísticas, pelo folclorismo transfigurado essencial, menor virtuosismo e excelente instrumentação, inaugurado pelo *Concerto para Celo e Orquestra* (1941), incluindo obras como o *Concertino* para piano, flauta e orquestra de cordas (1942); o *2.º Quarteto de Cordas*

⁷ BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Ane Marie. *Radamés Gnattali – o eterno experimentador*. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. p.45.

(1943); *Os quatro quadros de Jan Zach* para quarteto de cordas (1946) e a série das *Brasilianas* (1944–1983).⁸

ELEMENTOS DA MÚSICA FOLCLÓRICA E POPULAR PRESENTES NO CONCERTO PARA DOIS VIOLÕES OBOÉ E ORQUESTRA DE CORDAS

Fui muito ligado ao Jacob, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Bide [Alcebiades Barcelos], Marçal e Luciano Perrone. Cada um me deu uma coisa. Quando conheci Pixinguinha, quase não se tocava música popular brasileira. O negócio era tango, *fox trot*. O jazz ganhou o mundo, porque não se exigia uma orquestra cara. Apenas piano, contrabaixo um ou outro instrumento de sopro. Jazz é a música popular mais evoluída do mundo e é claro que me influenciou. Mas minha música é toda brasileira, baseada em temas folclóricos e urbanos do Rio de Janeiro. Sobre isso de influência jazzística, a gente conversa depois, com mais calma. Agora, ninguém tira nada do nada, portanto, tem sempre que haver influências.⁹

Como o próprio Radamés Gnattali afirma, ele foi um compositor que utilizou muitos recursos estéticos da música popular e folclórica em sua obra erudita. Nessas obras, empregava harmonias derivadas do jazz, temas melódicos folclóricos, ritmos do samba, em uma roupagem erudita utilizando tanto instrumentos comumente utilizados na música erudita, como os instrumentos de orquestra sinfônica, mas também os que participam ocasionalmente e até raramente do repertório erudito, como por exemplo: o violão-de-sete-cordas, cavaquinho, pandeiro e bandolim.

Para entender um pouco mais esse universo de Radamés, iremos analisar uma de suas obras, tendo como enfoque extrair da peça trechos que exemplificam esses recursos presentes na música popular e folclórica. A obra será o “Concerto para duas guitarras, oboé e orquestra de cordas”, composta em 1970 no Rio de Janeiro, dedicado a um duo de violões brasileiro, o “Duo Assad.

No primeiro movimento (*Allegro Moderato*), a obra gira em torno de um único tema que é feito primeiramente no oboé, depois pelo primeiro violino e

⁸ MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

MARIZ, Vasco. *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. 2. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.

⁹ GNATTALI, Radamés. *Autobiografia*. Disponível em <<http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>>. Acesso em 19/09/2008.

depois pelas guitarras. Ele começa no compasso 5 se estende até o compasso 18, sendo que se desenvolve a partir de um motivo apresentado nos 3 primeiros compassos deste tema:



Figura 1

Na figura 2, o segundo violão apresenta o tema principal enquanto o primeiro o acompanha com acordes de figuras rítmicas longas e um pedal *ostinato* de nota lá:

Figura 2

Na figura 3, o primeiro violão realiza um desenvolvimento do material temático, enquanto o segundo violão desenvolve a parte do acompanhamento, principalmente em seu aspecto rítmico:

Figura 3

No ritmo destacado na figura anterior, existem síncopes e um acento em contratempo que exemplificam uma prática muito utilizada na música popular, as figuras sincopadas aparecem em vários ritmos brasileiros, e esse padrão rítmico utilizado pelo segundo violão é muito similar ao padrão do ritmo de marcha, apresentado no livro “Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão” de Edgard Rocca, mostrando-se como uma síntese dos ritmos executados pela caixa:

Caixa
(Duas opções)

Figura 4

A figura 5, mostra um trecho do 1º movimento em que o compositor utiliza o recurso da polirritmia, pois se pensarmos que o trecho esta em 2/2 fica claro que o primeiro violão toca três figuras contra duas tocadas pelo segundo

violão. A polirritmia é um elemento bastante utilizado no jazz, como afirma Copland:

O primeiro estágio da polirritmia é bastante simples, e foi usado muitas vezes por compositores “clássicos”. Quando fomos ensinados a tocar duas notas contra três, ou três contra quatro, ou cinco contra três, já estávamos fazendo polirritmia [...] Em qualquer arranjo de jazz pode-se encontrar o polirritmo na sua forma mais elementar.¹⁰

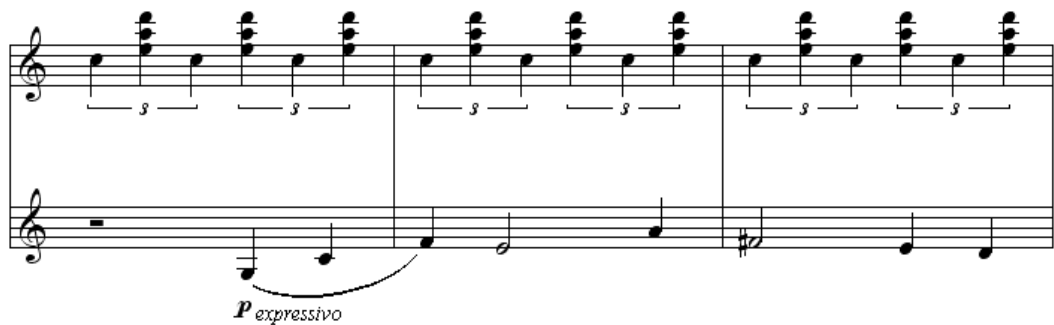


Figura 5

A figura 6 representa um exemplo de polirritmia semelhante à polirritmia da figura 5, num trecho tocado pelo baterista Shelly Manne, no jazz *The Man I Love* de Coleman Hawkins.¹¹

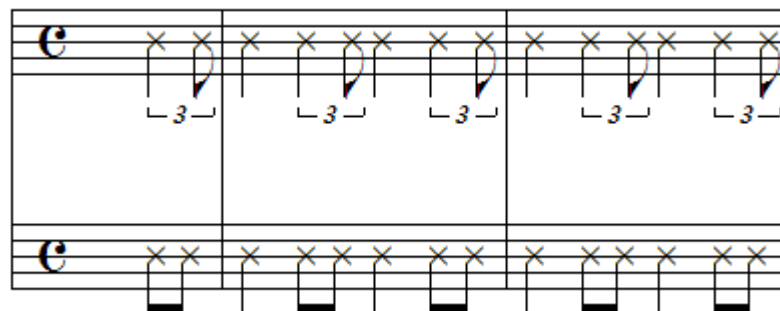


Figura 6

¹⁰ COPLAND, Aaron. *Como ouvir (e entender) música*. trad. Luiz Paulo Horta. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1974

¹¹ KERNFELD, Barry. *What to listen for in Jazz*. New York: Yale University, 1995. p.15.

A melodia que é executada pelo segundo violão na figura 5 e destacada na figura 7, apresenta uma série de ligaduras e figuras longas que sincopam a frase de uma maneira que é muito característica do jazz:

The image shows three staves of musical notation. The first staff is in treble clef and contains a series of notes with a slur over two of them, marked with the dynamic *p espressivo*. The second and third staves also show slurred notes, with red boxes highlighting these slurs. The third staff is marked with *cresc.*

Figura 7

Sobre a sincopação, Kernfeld afirma:

Achar sincopações no jazz é tão difícil quanto achar água no oceano. A sincopação é a pedra angular de uma das principais fontes do ritmo do jazz, a melodia do ragtime, tanto que “rag a melody” e (uma década ou mais depois) “jazz up a melody” significa, em parte, sincopá-la.¹²

Como exemplo dessa prática no jazz, o trecho da música *Birdland*, um jazz de Joe Zawinul, mostrado na figura 8, apresenta sincopações realizadas na melodia e na linha do baixo:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'electric bass' and the bottom staff is labeled 'synthesizer'. Both staves show complex rhythmic patterns with slurs and accents, illustrating syncopation.

Figura 8

¹² KERNFELD, Barry. What to listen for in Jazz. New York: Yale University, 1995. p. 29.

A figura 9 trata de um pequeno trecho do terceiro movimento do concerto (*Com Espírito*), em que Gnattali imita um contrabaixo, instrumento característico do jazz, através de um *ostinato* em *pizzicato* realizado pelo segundo violão que sustenta a harmonia do trecho além de marcar o pulso em um ritmo constante, exercendo a função de base para a realização da melodia executada pelo primeiro violão, a mesma função exercida pelo contrabaixo em um grupo de jazz:



Figura 9

Berendt explica o surgimento do *pizzicato* como técnica amplamente utilizada no jazz pelos contrabaixistas:

Em 1911, Bill Johnson organizou a “Original Creole Jazz Band”, que foi a primeira orquestra a sair de Nova Orleans em turnê. Bill tocava contrabaixo de madeira e sempre com arco. Por ocasião de um concerto em Shreveport, seu arco quebrou. Não tendo outro ao alcance da mão, Bill foi obrigado a tocar com os dedos da mão direita – em *pizzicato*. O resultado foi tão novo e interessante – como contam os veteranos de Nova Orleans – que, daí para cá, nunca mais se usou o arco para tocar esse instrumento no jazz...¹³

Sobre a função desse instrumento no conjunto de jazz, Berendt afirma:

O contrabaixo, ou simplesmente o baixo, tem a função de dar a base harmônica para o conjunto. [...] Ao mesmo tempo possui uma função rítmica. A partir do *bebop*¹⁴, muitas vezes, as quatro batidas regulares do baixo formam o único fator rítmico fundamental de uma execução.¹⁵

¹³ BERENDT, Joachim E. *O Jazz – Do Rag ao Rock*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. p.237.

¹⁴ O *Bebop* representa uma das correntes mais influentes do Jazz, que teve início em meados de 1945, que privilegia os pequenos conjuntos, como os trios, os quartetos e os solistas de grande virtuosismo.

¹⁵ BERENDT, Joachim E. *O Jazz – Do Rag ao Rock*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. p.237.

Para terminar esse breve comentário sobre esta obra de Gnattali, é de grande valor mostrar o uso de um tema folclórico citado no discurso musical deste concerto. No terceiro movimento é possível perceber com clareza uma citação do tema “Cai, cai Balão”, em um arranjo mais moderno, com uma harmonia diferenciada, porém não deixando de ser reconhecível pelo ouvinte:

The image displays a musical score for guitar, consisting of two systems of music. The first system is marked "Lento" and "p" (piano). It features a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is written in the upper voice, and the accompaniment is in the lower voice. The second system is also marked "Lento" and includes dynamics "cresc." (crescendo) and "mf" (mezzo-forte). This system shows a more complex arrangement with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is written in the upper voice, and the accompaniment is in the lower voice. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 7

Abaixo, para uma melhor visualização do leitor, a figura mostra a melodia principal de “cai, cai balão” separada do contexto criado pelo compositor.

The image shows a musical score for guitar, consisting of a single system of music. It features a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is written in the upper voice. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 8

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O importante a ser notado a partir desses trechos retirados do concerto, é a grande variedade de ritmos, melodias e harmonias que remetem à tradição da música popular e que Radamés utiliza para enriquecer um discurso musical extremamente erudito. A análise e reconhecimento destes elementos, além da contextualização da obra e do compositor são ferramentas extremamente importantes para que o intérprete defina sua linha de interpretação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Ane Marie. *Radamés Gnattali – o eterno experimentador*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- BERENDT, Joachim E. *O Jazz – Do Rag ao Rock*. Trad. Julio Medaglia. 1. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- COPLAND, Aaron. *Como ouvir (e entender) música*. Trad. Luiz Paulo Horta. 1. Ed. Rio de Janeiro: Editora Art Nova, 1974
- GNATTALI, Radamés. *Autobiografia*. Disponível em <<http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port> >. Acesso em: 19/09/2008.
- KERNFELD, Barry. *What to listen for in Jazz*. 1. Ed. New York: Yale University, 1995
- MARIZ, Vasco. *Historia da Música no Brasil*. 6. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MARIZ, Vasco. *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. 2. Ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.
- Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular*. 2. Ed. São Paulo: Art Editora, 1998.
- ROCCA, Edgard. *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*. São Paulo: Europa, 1995.

SCHULLER, Gunther. *O Velho Jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical*. Trad. Ruy Jungmann. 1. Ed São Paulo: Cultrix, 1968.