



***Toccata em Ritmo de Samba n. 1* para violão de Radamés Gnattali: peculiaridades estilísticas e processos de hibridação cultural**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Valdemar Alves da Silva

Universidade Federal de Goiás – valdemar_alves01@yahoo.com.br

Magda de Miranda Clímaco

Universidade Federal de Goiás – magluz@hotmail.com

Resumo: Esse trabalho tem como objetivo a análise e interpretação da obra *Toccata em Ritmo de Samba n. 1* para violão de Radamés Gnattali, visando as peculiaridades de processos técnico/estilísticos e de circularidade cultural. Investiu na pesquisa bibliográfica e documental, na “audição aberta” e na análise sintática, semântica e ontológica (FERRARA, 1984), que apontaram uma trajetória de vida em diálogo com dois campos de produção musical (erudito e popular) e com o conhecimento dos recursos do violão. Possivelmente, contribuirá com uma escassa e pouco divulgada bibliografia existente.

Palavras-chave: *Toccata em Ritmo de Samba n1* para Violão de Radamés Gnattali: Peculiaridades Estilísticas e Processos de Hibridação Cultural

Abstract: This paper aims at the analysis and interpretation of the work *Toccata in Samba Rhythm n. 1* for guitar Radames Gnattali, targeting the peculiarities of technical / stylistic and cultural processes circularity. Invested in literature and documents in "open audition" and the syntactic, semantic and ontological analysis (FERRARA, 1984) that indicated a trajectory of life in dialogue with two fields of production music (classical and popular) and with knowledge of resources of the guitar. Possibly contribute a scarce and little known existing literature.

Keywords: *Toccata in samba rhythm n1 for Guitar Radames Gnattali: Stylistic Peculiarities religious cult and Hybridization Process*

Este trabalho apresenta como estudo de caso a *Toccata em Ritmo de Samba n. 1* que integra os *Três Estudos de Concerto* para violão solo do compositor Radamés Gnattali, enfocada nas suas características estilísticas forjadas na interação do compositor com o idiomatismo do instrumento e com processos de circularidade cultural (GINGSZBURG, 2002). Surgiu dos meus primeiros contatos, ao iniciar os estudos de violão, com programas de concerto, com as gravações difundidas no mercado fonográfico, que se juntaram à observação da literatura pertinente disponível e ao resultado da conversa com alguns músicos instrumentistas que levaram à percepção de que há pouca execução e difusão das obras de Gnattali compostas para esse instrumento. Essa constatação, junto ao apreço pelo instrumento que escolhi, e à observação da carência de material sobre o tema, me instigou muito, já que, por outro lado, ao fazer as primeiras análises de algumas obras para violão de Gnattali, pude perceber peculiaridades estilísticas que apontaram para o domínio da técnica de composição do instrumento, assim como colocaram grandes possibilidades de observação de processos característicos relacionados à sua interação com dimensões culturais distintas.



Esboçou-se, assim, a oportunidade de investigar as peculiaridades de um diálogo realizado por esse compositor entre diferentes campos de produção musical inerentes à trama cultural brasileira – o erudito e o popular. Nesse momento, em que também se reconhece com Bourdieu (2003) as especificidades inerentes a cada campo de produção cultural/musical, o diálogo foi acrescido das reflexões de Chartier (1994), que discorreu sobre os *constructos* simbólicos que remetem a uma forma de conhecimento coletivo, partilhado, que se objetiva nas práticas, obras e formulações intelectuais de um grupo social, evidenciando investimentos, valorações, categorizações, classificações, ou seja, representações sociais. Um processo implicado com representações identitárias, portanto, que não deixam de interagir com processos de hibridação cultural, conforme também colocado por Bourdieu, que reconhece a inevitabilidade do diálogo entre diferentes campos de produção e o papel peculiar do representacional nesse processo. Essa abordagem, sobretudo levando-se em consideração o híbrido cenário brasileiro, se completa com Canclini (2003) e Burke (2001), quando lembram que devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como resultado de um único encontro.

A biografia de Radamés Gnattali já revela as possibilidades colocadas por essa fundamentação teórica e perspectivas de hibridação cultural. Natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, (1906-1988) esteve em contato com a música desde muito cedo. Estudou flauta, clarineta, viola clássica e violino no Conservatório de Música de sua terra natal, o que lhe proporcionou conhecer e obter domínio da técnica e da escrita musical. Apesar de seus estudos de piano terem sido pautados e baseados em obras de compositores como Bach, Chopin, Beethoven e Villa-Lobos, dentre outros, o caminho percorrido no domínio da música erudita e das primeiras investidas profissionais foi difícil, o que fez com que esse compositor, para se manter, se voltasse também para o universo da música popular (BARBOSA; DEVOS, 1984). Já aparecem aqui indícios do seu diálogo com diferentes “campos de produção cultural”, o trânsito entre o erudito e o popular, as suas relações com o mercado de trabalho, com os meios de comunicação, com músicos populares, a experiência como regente de orquestras na Rádio Nacional, onde trabalhou por trinta anos. Nesse cenário de interações e circunstância de vida, de acordo com informações encontradas em seu site na Internet, entrou em contato direto não só com a música popular brasileira, mas também com o jazz, o que o levou a observar que o “Jazz é a música popular mais evoluída do mundo e é claro que me influenciou (...) ninguém tira nada do nada, portanto, tem sempre que haver influências.”¹. O fato de ter o jazz como influência foi fundamental para a sua maneira de conceber e de trabalhar a música (arranjar e compor). Esse gênero americano entrou com mais força no



Brasil no pós-guerra, quando os Estados Unidos saiu como um dos países hegemônicos frente ao cenário global (ARIZA, 2001).

Por outro lado, a obra *Toccata em Ritmo de samba n. 1* foi escolhida como objeto de estudo desse trabalho, não apenas por fazer parte de uma coletânea para violão que, numa primeira instância, evidenciou os elementos que me interessam nessa investigação, mas também por ter sido composta na década de 1950, período marcado pelos primeiros investimentos de Gnattali na composição para violão e pelas relações acentuadas do Brasil com os Estados Unidos, favorecedoras de novos processos de hibridação cultural no país. Assim, tendo em vista o interesse em me inteirar das características técnicas e estilísticas do compositor Radamés Gnattali no referente a obras compostas para violão, esse trabalho tem como objetivo analisar e interpretar a obra *Toccata em Ritmo de samba n. 1*, buscando a maneira peculiar com que esse compositor aproveitou os recursos e as possibilidades sonoras do instrumento, ao realizar processos de hibridação cultural. Justifica-se, de um modo geral, por contribuir com uma bibliografia muito escassa sobre as obras do compositor para violão, sobretudo, a partir da análise que aqui é realizada, além de se constituir em um meio de divulgação desses investimentos de Gnattali.

A abordagem metodológica se desenvolveu em duas etapas: levantamento bibliográfico e documental, além da efetivação de entrevistas. A pesquisa bibliográfica (livros, teses, dissertações, artigos, anais e revistas), teve em vista as obras relacionadas tanto à fundamentação teórica, já mencionada, quanto aos autores que permitiram o estudo da obra, da trajetória musical de Gnattali e dos cenários sócio-histórico e culturais com os quais interagiu (CARVALHO, (2006); DUDEQUE (1994); CAZES, (1998); BARBOSA e DEVOS, (1984). No referente à pesquisa documental, foram reunidas reportagens encontradas em arquivos de jornais de maior circulação no país, programas de recitais, folders, fotos, cartazes, relacionados ao compositor. A partitura da obra selecionada se consistiu em material importante nessa investigação: foi analisada, interpretada, relacionada com gravações em CD e DVDs, com dados colhidos no cenário sócio-cultural analisado e nos relatos das entrevistas. Entrevistas semi-estruturadas - buscando relatos e indícios das peculiaridades estilísticas da obra para violão de Radamés Gnattali e da sua trajetória musical no cenário musical brasileiro – foram realizadas com três intérpretes, pesquisadores e professores de violão, ligados, numa primeira instância, à dimensão erudita da música e com intérpretes da música popular que trocaram experiências com o compositor. Napolitano (2002) e Bourdieu (2003), por sua vez, possibilitaram afirmar que a análise da partitura deve sempre estar relacionada à análise da performance e do contexto da obra, assim como Ferrara (1984) permitiu a observar que a



“audição aberta” deve interagir de forma intrincada com três níveis de análise: análise sintática (organização sonora); análise semântica (busca de significantes) e análise ontológica (relação significante/significado).

Por outro lado, nesse contexto de buscas, uma abordagem do instrumento violão também se fez importante. Segundo Dudeque (1994), o violão no Brasil a princípio foi bastante utilizado na música popular, que passava por momentos de grande discriminação cultural na primeira metade do século XX. Só depois da atuação do violonista espanhol Andrés Segovia (1893-1987) no cenário da música de concerto começou a ganhar um tratamento especial e diferenciado, o que aconteceu através da atuação de violonistas como João Pernambuco (1883-1947), Joaquim Santos - o Quincas Laranjeiras (1873-1935), Aníbal Sardinha – o Garoto (1915-1955) e Dilermando Reis (1916-1977), dentre outros, responsáveis por dar ao instrumento certa seriedade, fazendo com que deixasse de ser típico da boemia e atingisse as demais classes sociais da sociedade. Influenciados por esses precursores do violão, alguns compositores brasileiros passaram a se interessar pelo instrumento, a compor utilizando-o como instrumento solista ou camerístico nas salas de concerto. Dentre eles, sobressaíram Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Radamés Gnattali (1906-1988).

Dudeque (1994) menciona ainda que no Brasil o violão se desenvolveu principalmente em dois grandes centros, Rio de Janeiro e São Paulo. O fato de o Rio de Janeiro ter sido um dos berços para o florescimento de muitos violonistas brasileiros se faz importante nesse trabalho, pois possibilita um recorte geográfico relacionado à trajetória de Gnattali, já que esse compositor interagiu e atuou intensamente no cenário da música carioca. Atuou tanto em salas de concerto, em rádios onde desenvolveu atividades como arranjador e maestro (que já incluíam algumas vezes o violão), quanto nas várias manifestações populares como rodas de choro, reuniões entre amigos (BARBOSA E DEVOS, 1984). Essa circunstância permitiu também observar o diálogo do compositor com diferentes campos de produção musical, atuando sempre ao lado de músicos da estirpe de Alfredo da Rocha Viana (o Pixinguinha) e Aníbal Sardinha (o Garoto). Assim, tendo em vista o seu grande convívio com violonistas, os primeiros trabalhos na Rádio Nacional, e os autores citados, pode ser dito que nos anos anteriores a 1950 Radamés Gnattali estudou, realizou laboratórios para conceber, entender e aprender como funcionava o violão. Se for observada grande parte dos arranjos feitos para a orquestra da Rádio Nacional anteriores à década de 1950, em que o violão se mostra presente, chegando a serem utilizados dois violões de seis cordas e um de sete, já pode ser constatado também que era um instrumento valorizado por Gnattali. Foi a partir da década de 1950, no entanto, que o compositor voltou-se mais precisamente para o

violão como um instrumento solista, iniciou uma fase em que surgiram obras como: *Toccatas em Ritmo de Samba* nº 1 e 2, *Dez estudos* para violão, *Dansa Brasileira*, *Pequena Suíte para violão solo*, além de suas obras para duos, trios, quartetos e os concertos para orquestra e violão solista. Dentre essas obras, de acordo com meu interesse pelo instrumento solo e os objetivos desse trabalho, foi selecionada a obra *Toccata em Ritmo de Samba n. 1*, com o intuito de ser analisada e interpretada.

Toccata em Ritmo de Samba n. 1

Os *Três Estudos de Concerto* para violão, foram escritos entre os anos de 1950 e 1981. As peças que compõem este ciclo são: *Toccata em Ritmo de Samba nº1* (1950), que interessa a esse trabalho, *Dansa Brasileira* (1958) e *Toccata em Ritmo de Samba nº 2* (1981). A análise inicial da *Toccata em Ritmo de Samba n. 1* já evidencia o título dessa obra como representação da circularidade cultural realizada por Gnattali. *Toccata* vem do italiano *toccare* que significa tocar, e se constitui num termo muito utilizado para nomear obras para teclado de caráter erudito, no estilo de música improvisatório, virtuosístico, compostas por compositores barrocos como Bach e Buxtehude (GROUT, 1994). Há aí uma hibridação de termos (e suas conotações) difundidos em dois diferentes campos de produção musical.

A análise demonstrou também que a obra é estruturada em duas partes - A e B - e uma CODA ao final, contratantes entre si. A parte A acontece do compasso 1 ao 32, a parte B do compasso 33 ao 44 e a Coda do compasso 45 ao 48. Já no início da Parte A podem ser observadas células rítmicas que remetem ao ritmo do samba, como pode ser constatado no Exemplo 1, embora predomine no transcorrer dessa parte sequências rítmicas que privilegiam uma movimentação de semicolcheias, ilustradas no Exemplo 2.



Exemplo 1 –Gnattali, *Toccata em Ritmo de Samba n° 1*. Compassos 1 e 2. Harmonia, “baixarias” e células rítmicas que remetem ao ritmo do samba.

No Exemplo 1 pode ser constatado também, nos compassos iniciais da obra e em toda Parte A, o uso na região mais grave de material rítmico-melódico que remete ao efeito sonoro da “baixarias” característico da música dos conjuntos de choro (trabalho realizado no baixo pelos violões), uma peculiaridade estilística que pode ser considerada também uma representação desse trânsito realizado por Radamés entre o campo de produção erudito e o

campo de produção popular, já que essa obra, no seu cômputo geral, remete a peculiaridades características do campo erudito. Trechos “contramétricos”, conforme expressão utilizada por Sandroni (2001), presentes em outras partes da estrutura da obra, podem ser observados ainda no Exemplo 1, no mesmo desenho rítmico melódico que lembra as “baixarias” e que se efetiva num grupo acéfalo de semicolcheias que termina numa nota prolongada no primeiro tempo do compasso seguinte. Na parte B a contrametricidade característica da música brasileira se apresenta de forma mais constante.

A análise da harmonia permitiu observar que os acordes, muitas vezes, não estabelecem um centro tonal, se “individualizam” a partir do momento em que são acrescidos de inúmeras notas de tensão, lembrando um trabalho com a música contemporânea europeia que interagiu, através do também já híbrido jazz, com a música popular brasileira na segunda metade do século XX. O uso de cromatismos é também um elemento marcante presente no decorrer da peça, cromatismos que são encontrados com grande frequência no jazz, gênero que influenciou Gnattali no início de sua carreira, sobretudo, na maneira de fazer arranjos. Nos compassos 7 e 8 do Exemplo 2 podem ser observados trechos em que o compositor usa esses cromatismos em escalas trabalhadas com semicolcheias. Vale ressaltar, no entanto, que o uso de escalas cromáticas descendentes faz alusão também a um *glissando*, usual nos instrumentos de cordas friccionadas com arcos. Sabe-se que Gnattali inseriu com bastante frequência as cordas em seus arranjos de música popular. O Exemplo 2 ilustra o cromatismo que marca o diálogo com o jazz, e, nesse mesmo trecho, o efeito de *glissandos*. Essa última peculiaridade estilística, segundo Zorzal (2009, p. 84), remete à apropriação de aspectos técnicos comuns a linguagem de outros instrumentos, muito realizada nos trabalhos de Gnattali: técnicas usais do piano, do violino, da percussão dentre outros. Representações se evidenciam, portanto, relacionadas tanto às peculiaridades de diferentes campos de produção, quanto ao trânsito efetivado entre eles pelo compositor.



Exemplo 2 - Toccata em ritmo de samba nº 1. Compassos 7 e 8. Cromatismos com efeito de glissando, ligaduras de expressão.

A utilização da escala Mi Mixolídio, escala comumente usada na cultura musical popular nordestina, que pode ser observada nos compassos 15-16, ilustrados no Exemplo 3, se constitui em mais uma representação da interação com o campo de produção musical popular.



Exemplo 3 - Toccata em ritmo de samba n.º 1. Compassos 15 e 16. Escala mixolídia.

Finalmente, na parte B pode ser encontrado um trecho que contrasta com a primeira seção da peça, reafirmando mais uma vez o trânsito cultural proposto pelo compositor. Aparece o violão tocando em andamento lento, fazendo alusões a uma seção tocada por cordas, o que se evidencia também através da indicação de tocar “ligado expressivo” no início da seção, conforme pode ser observado no Exemplo 4.



Exemplo 4 – Toccata em Ritmo de Samba n.º 1. Compasso 33. Violão fazendo alusão às cordas friccionadas.

Considerações Finais

Gnattali faz fusões de estilos de campos de produção musical diferentes buscando construir uma mesma obra, obra essa capaz de evidenciar as representações que remetem às experiências e significados relacionados à sua trajetória de vida. A análise da *Toccata em Ritmo de Samba n.º 1* revelou também as suas habilidades como compositor e o domínio da técnica de compor para o violão, a exploração das possibilidades sonoras e técnicas do instrumento, o que propiciou e facilitou, inclusive, a exploração e imitação das condições idiomáticas de outros instrumentos, conforme já foi observado.

Por outro lado, a análise da *Toccata em Ritmo de Samba n.º 1* indicou que essas possibilidades estilísticas evidenciam representações que se objetivam numa obra híbrida, capaz de revelarem tanto as peculiaridades de diferentes dimensões culturais, quanto a circularidade cultural que perpassa o cenário em que essa obra foi composta: o cenário brasileiro da década de 1950. Nessa circunstância Gnattali resgatou elementos que possibilitaram peculiaridades estilísticas como *glissandos* e passagens em legato lento, muito utilizados nos trabalhos com as cordas na música erudita; termos, passagens melódicas e rítmicas, ligadas a gêneros tradicionais dessa música, como a Toccata; “individualização” de acordes, passagens harmônicas características da música erudita européia do século XX.



Peculiaridades estilísticas essas que se mesclaram com outras peculiaridades que apontaram para passagens cromáticas e estilo improvisatório bem características do jazz, para células rítmico-melódicas das “baixarias” realizadas pelos violões dos grupos dos chorões, para passagens que remetem ao modo mixolídio tão característico da música popular nordestina, para células rítmicas que lembram o samba, para o já híbrido suporte rítmico “contramétrico” que está na base da música brasileira, segundo Sandroni (2001), muito presente na música popular. Cruzamento de características estilísticas que revelaram processos de hibridação cultural relacionados a dois campos de produção musical. Trato aqui, portanto, de uma circunstância complexa, que tem a ver com o sujeito descentrado, implicado com diferentes processos identitários (HALL, 2003), forjador de obras híbridas (CANCLINI, 2003), uma circunstância que hoje provoca e vai continuar provocando discussões acirradas no meio acadêmico, porque não se pode deixar de refletir também com Vargas (2007, p. 20), quando observa:

Numa obra de perfil híbrido, não há somente um elemento em questão, mas um leque efetivo de determinantes, referentes e configurações que funcionam de forma complexa... o híbrido é um produto instável de uma mescla de elementos e tende a colocar em xeque as determinações teóricas unidirecionais feitas sobre ele.

Referências

- BARBOSA, Vivaldinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. RJ: FUNARTE/ Instituto Nacional de Música/ Divisão de Música Popular, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003.
- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2001.
- CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações sociais*. RJ: Bertrand, 1994.
- DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: Editora UFPR, 1994.
- FERRARA, Lawrence. *Phenomenology as a tool*. In Musical Quarterly, p. 355-373, 1984, v. 70, 3.
- INGSZBURG, Carlo. *Os queijos e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GROUT, Donald; PALISCA, Claude; *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994
- GNATTALI, Roberto. *Catálogo Digital Radamés Gnattali*. Manaus: MIDIARTE: 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. *Música & História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- OLIVEIRA, Rodrigo Carvalho. *Seleção de estudos para violão de Villa-Lobos, Mignone e Gnattali: o idiomatismo revisitado*. 2006. 60 p. Dissertação (Mestrado). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2006.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente – transformações no samba no Rio de Janeiro*. RJ: Zahar, 2001
- VARGAS, Heron. *Hibridismos Musicais em Chico Science & Nação Zumbi*. São Paulo: Ateliê, 2007.
- ZORZAL, Ricieri Carlini. *Dez Estudos para violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico interpretativas*. São Luis /MA: EDUFMA, 2009, 94p. II.
- www.radamesgnattali.com.br (Web site Radamés Gnattali)
- ZALKOWITSCH, Gennady and MACMEEKEN, Michael. *Três Estudos de Concerto para violão*. Radamés Gnattali: Chanterelle Verlag. West Germany: Heidelberg, 1990. (Partitura)