



Ritmos populares no *Concerto carioca n. 3* de Radamés Gnattali

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Eduardo Fernando de Almeida Lobo
UNICAMP – Eduardo.lobo@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende demonstrar de que maneira Radamés Gnattali (1906-1988) utilizou os ritmos da marcha, do samba-canção e do samba para compor o *Concerto carioca n. 3* (1971), e ainda, como o compositor buscou criar unidade rítmica utilizando células rítmicas da marcha-rancho.

Palavras-chave: Radamés Gnattali (1906-1988). Música popular. Análise musical.

Popular Rhythms in the *Concerto carioca n. 3* by Radamés Gnattali

Abstract: This paper intends to demonstrate how Radamés Gnattali (1906-1988) used the rhythms of march, samba canção and samba to compose the *Concerto carioca n. 3* (1971), and also as the composer attempted to create rhythmic unit by using rhythm patterns from marcha-rancho.

Keywords: Radamés Gnattali (1906-1988). Popular music. Music analysis.

1. Radamés Gnattali e a música popular

Este texto vem socializar apontamentos analíticos¹ acerca do *Concerto Carioca n.º 3* de Radamés Gnattali, quanto a presença de gêneros rítmicos da música brasileira popular.

Radamés Gnattali foi um compositor conhecido por sua circulação pelo meio da música popular e comercial. Segundo Barbosa e Devos (1984:31), no ano de 1932 o músico, para conseguir algum sustento, “se lançou no mercado de música popular. Tocou nas orquestras de Romeu Silva e de Simon Bountman, em bailes de Carnaval, em operetas, nas estações de rádio e em gravações de disco”. A partir daquele ano, iniciou seu trabalho em diversas rádios, e, em 1936, na Rádio Nacional, onde atuou, como arranjador e regente, de inúmeros programas.

Um deles, intitulado *Um milhão de melodias*, ficou treze anos no ar e apresentava músicas de todas as partes do mundo (Sérgio Cabral, apud BARBOSA e DEVOS, 1984). Radamés era o arranjador e regente responsável pelo programa, e elaborava cerca de nove arranjos por semana. Nesta orquestra, de característica popular, encontravam-se Zé Menezes, Garoto e Bola Sete nos violões e cavaquinho, Luciano Perrone na bateria, Pedro Vidal no contrabaixo, João da Baiana no pandeiro, Heitor dos Prazeres na caixeta e prato com faca e Bide no ganzá. Posteriormente Chiquinho do Acordeão passou a integrar o grupo. Destes músicos, os três percussionistas vinham das classes populares: João da Baiana, neto de escravos, cresceu no bairro da Cidade Nova, no Rio de Janeiro, e foi o único carioca entre 12



irmãos baianos; Heitor dos Prazeres, também cresceu na Cidade Nova; e Bide, apelido para Alcebíades Barcelos, era um dos bambas que fundou a escola de samba Deixa Falar em 1927.

Esta lida diária com músicos populares teve impacto na sua produção musical, Gnattali também foi compositor de choros, valsas, sambas, marchas, toadas e canções, muitas destas gravadas em discos. O uso, pelo compositor, de elementos vindos da música popular não parou por aí, e encontramos-los em sua obra destinada às salas de concerto.

Radamés também inseriu instrumentos musicais pouco comuns à tradição da música de concerto em suas obras sinfônicas. Foi o caso do seu *Concertino nº 2* para violão e orquestra, de 1951, obra dedicada ao violonista Garoto e estreada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro sob regência de Eleazar de Carvalho. Radamés nos conta que “naquele tempo nenhum violonista havia tocado ainda no teatro. Talvez o Segóvia tenha dado um concerto lá.” (GNATTALI apud BARBOSA e DEVOS, 1984:65). Precisoções históricas à parte, já que é conhecido que, ao menos Sainz de la Maza e o paraguaio Agustín Barrios haviam dado concertos naquele teatro no ano de 1929 (PEREIRA, 2007), aquele depoimento transparece um certo preconceito ao violão no mundo da música de concerto e uma atitude ativa de questionamento por parte do compositor. É certo que já existia, na metade do século XX, alguma tradição de violão clássico, 100 anos passados do violão de Jurado. Também havia bons violonistas no Brasil, mas o instrumento tinha uma penetração modesta no meio erudito, nem de longe comparável a um piano ou um violino, tampouco existia um grande volume de obras escritas para o instrumento acompanhado de orquestra.

Indo nesta mesma direção, Gnattali ainda escreveria Concertos para harmônica de boca, acordeão, bandolim e outros instrumentos comuns ao cenário popular brasileiro do século XX. Seguem pela mesma corrente a pequena série três Concertos intitulados *Concertos Carioca*. O *Concerto Carioca nº 1*, para violão elétrico e piano, foi composto em 1951 e dedicado ao violonista Laurindo de Almeida. O *Concerto Carioca nº 2*, para trio de piano, contrabaixo e bateria, foi composto em 1964 e dedicado ao Tamba Trio de Luiz Eça, Bebeto e Helcio Milito. E o *Concerto Carioca nº 3*, para dois pianos, acordeão, guitarra elétrica, contrabaixo elétrico e bateria, que foi composto em 1971 e não consta dedicatória na partitura. Porém é nítido que foi escrito para o Sexteto Radamés, que era formado, além do próprio compositor, por Zé Menezes, Chiquinho do Acordeão, Pedro Vidal, Luciano Perrone e Aída Gnattali. Este concerto foi estreado em junho de 2014 pelos músicos Eduardo Lobo, Rafael dos Santos, Lucas Casacio, Daniel Muller, Danilo Penteadado e Guilherme Ribeiro junto à Orquestra Municipal de Campinas sob a regência do maestro Victor Hugo Toro.



Uma característica comum a estes três Concertos é o uso de ritmos urbanos do Rio de Janeiro na composição dos movimentos. Encontramos a seguinte estrutura no primeiro: I - marcha; II - canção; III - valsa seresteira e IV - samba. No segundo, I - samba; II - sambacção; III - choro. E no terceiro, I - marcha; II - samba canção; intermezzo em tempo de samba; III - batucada. Neste último encontramos na orquestração duas flautas, dois oboés, dois clarinetes em si bemol, dois fagotes, quatro trompas em fá, quatro trompetes em si bemol, quatro trombones, uma tuba, tímpanos, pratos, caixa, bumbo, violinos um e dois, viola, violoncelo e contrabaixo.

2. Os ritmos populares no *Concerto Carioca n° 3*

O primeiro movimento deste concerto é intitulado *Marcha*. Este ritmo foi popularizado no início do século XX pelos bailes de carnaval. Segundo Tinhorão (1974, p. 115), a marcha, de marcação forte, foi utilizada por ranchos carnavalescos com o intuito de organizar o desfile. Encontramos ao menos dois tipos de marchas com temática de carnaval: as marchas-rancho e as “marchinhas”. As primeiras são de andamento mais lento, e são executadas por volta de 100 b.p.m.² As segundas são de andamento mais acelerado, devido à influência das “jazz-bands” que foram moda no Rio de Janeiro do início do século XX, e são executadas por volta de 130-140 b.p.m. No Concerto em questão, Radamés indicou na partitura “Andando $\square = 110$ ”, o que aproxima a relação com a marcha-rancho.

Oscar Bolão, em seu livro *Batuque é um privilégio* (2003), demonstra que uma condução de marcha pode ser executada, na bateria, pela caixa, bumbo e pratos de choque. O bumbo marca os tempos enquanto os pratos, os contratempos. As variações rítmicas são realizadas na caixa.



Figura 1 - Variações rítmicas da caixa no ritmo de marcha. Fonte: BOLÃO, 2003

Radamés utilizou as células rítmicas da caixa de três maneiras diferentes. Na primeira aparição deste ritmo, que ocorre dos compassos 9 ao 23, utilizou-a para compor o ostinato grave presente no piano 1.



c. 9

Piano 1

Redução do ritmo

Exemplo 1 - Variação da caixa utilizada como ostinato grave do piano

A segunda aparição do ritmo da marcha é realizada pela seção de cordas, quando é explorada nas violas.

c. 29

Caixa Clara

Viola

Exemplo 2 - Variações rítmicas da caixa utilizadas na viola

Na terceira aparição do ritmo de marcha, o compositor diluiu o número de eventos rítmicos, o que corroborou com a exposição do segundo tema, de característica lírica.

c. 67

Tímpanos

Pratos

c. 77

Prato

Bateria

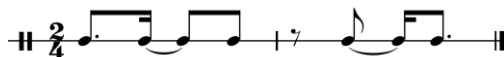
Exemplo 3 - Variação rítmica da marcha com diminuição de eventos rítmicos

O segundo movimento é intitulado *Samba-Canção*, e na indicação de andamento temos “Saudoso $\square = 100$ ”, ressaltando que o compositor escreve este movimento em 2/2. Segundo Tinhorão (1974), este gênero, muito popular na música brasileira do século XX, surgiu em meados da década de 1920, fruto da criação de compositores ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro, com o objetivo de substituir os números de maxixe. De temática amorosa, era uma mescla da canção romântica com marcação de samba, com andamento lento.

Em seus vários anos de trabalho no meio da fonografia e das rádios, Radamés compôs, arranjou e gravou inúmeros sambas-canção. Os padrões rítmicos, segundo Bolão



(2003), são os mesmos do samba, executados em andamento mais lento. Porém, a análise deste movimento não nos mostrou esta característica, e encontramos muitos padrões rítmicos comuns à marcha-rancho. Uma entrevista com o autor supra citado trouxe a informação de que esta célula rítmica foi largamente utilizada pelos bateristas da década de 1960 nos acompanhamentos de bossa nova. Por exemplo, o acompanhamento realizado em 1963 pelo baterista Edison Machado no disco *The Composer of Desafinado Plays*, de Tom Jobim.

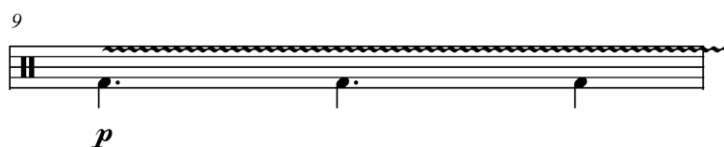


Exemplo 4 - Acompanhamento no aro realizado por Edison Machado

No movimento Samba Canção o ritmo de marcha-rancho é ouvido em sua abertura e aparece na bateria e em naipes da orquestra.

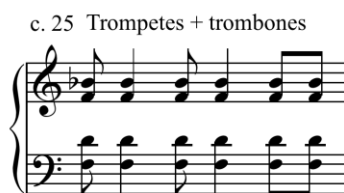


Exemplo 5 - Redução do ritmo de marcha rancho tocada pelas cordas (c. 1 e 2)



Exemplo 6 - Bumbo de marcha rancho tocado pela bateria (c.9)

O outro padrão rítmico utilizado neste movimento é o de samba, que pode ser ouvido pelos trompetes e trombones em um trecho e pelo contrabaixo do sexteto, em outro.



Exemplo 7 - Célula rítmica de samba



Exemplo 8 - Célula rítmica de samba no contrabaixo do sexteto



O último movimento é intitulado *Batucada*. Segundo D'Ávila (2009), a batucada é compreendida como derivada do batuque, que era uma forma de canto e dança do norte de Portugal. No final do século XIX, o termo batuque ficou conhecido, no Rio de Janeiro, pelo nome de samba. (Carneiro 1961, apud D'Ávila, 2009). O termo *Batuque* chegou a ser utilizado por Alberto Nepomuceno (1864-1920), por Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) e por Ernesto Nazareth (1863-1934).

D'Ávila também entende a batucada, como “primeira formação de samba de acompanhamento rítmico-percussivo”, surgida no início do século XX. Coloca ainda que as batucadas podem ser de pequeno porte, realizadas em bares e pequenos pagodes, e de grande porte, como as Escolas de Samba. Aqui, faço relação da batucada como intimamente ligada às baterias de escola de samba do Rio de Janeiro.

No exemplo abaixo, o compositor demonstra conhecimento das conduções rítmicas para 3 tamborins em seu *Concerto Carioca nº 1*. Estas conduções, segundo Bolão (2003:36) ficaram eternizadas pelos músicos Luna, Marçal e Eliseu. No mesmo exemplo encontra-se uma possível análise de como a célula rítmica do tema do refrão A do 3º movimento pode ser compreendida como uma derivação das frases dos tamborins.

Concerto Carioca nº 1

Concerto Carioca nº 3

Ritmica do 1º tema

Exemplo 9 - Derivação das células rítmicas dos tamborins para formar o 1o tema

A mesma célula rítmica do primeiro tema reaparece com pouca modificação, iniciada pelo segundo compasso, no acompanhamento das cordas nos compasso 50 e 82. Da segunda vez que este mesmo evento ocorre, é enfatizado pelo bumbo da bateria.



c. 50

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Ritmica do 1º tema

Exemplo 10 - Célula rítmica realizada pelas cordas

Esta célula rítmica, além de ser derivada da frase do tema, cria referência às conduções rítmicas de marcha-rancho do primeiro e segundo movimentos.

c. 1 e 2 - 2º movimento - cordas

A mesma célula transformada em semicolcheia

c. 50 - 3º movimento - cordas

Redução do ritmo: somente as notas acentuadas

Exemplo 11 - Comparação entre células rítmicas

No desfile das escolas de samba encontramos as viradas, as convenções e os breques de bateria. Mestrinel (2006, p. 117) explica que as viradas são convenções de curta duração utilizadas como transição; as convenções, ou breques, são arranjos onde o ritmo é descontinuado para dar lugar a variações, que podem ser realizadas em uníssono ou em diálogos entre diferentes instrumentos. Nos compassos 72 a 79 encontramos algo parecido. Perguntas e respostas, como um diálogo, com duração de dois compassos cada, acontecem entre o sexteto e os metais. Este breque está situado em uma seção de transição, o que o coloca ainda, como uma virada de bateria.



The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The first system starts at measure 72 and is labeled 'Sexteto'. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes in both the treble and bass staves. Above the staff, there are labels 'Sexteto', 'Metais+Tímpanos', and 'Sexteto' indicating the instruments playing. The second system starts at measure 78 and is labeled 'Metais + Tímpanos'. It continues the rhythmic pattern, with labels 'Metais + Tímpanos' and 'Sexteto' above the staff. The score is written in 2/4 time and uses a key signature of one flat (B-flat).

Exemplo 12 - Ideia de virada de bateria realizada pela orquestra e sexteto

Ao nos depararmos com obras de Gnattali que tenham nomes de ritmos em seus movimentos, somos induzidos a buscar alguma relação com o análogo na música popular. Porém, esta análise nos revela que o compositor não os transpunha de maneira direta. Percebe-se que Gnattali tinha um profundo conhecimento sobre estas músicas, e nos chama a atenção a sua preocupação com a criação de uma unidade rítmica para um Concerto com ritmos variados. Embora cada movimento tenha sido composto em um ritmo diferente, ele buscou criar unidade lançando mão de uma célula rítmica que se faz presente na marcha, no samba-canção e na batucada. Assim, também ritmicamente, o autor conseguiu criar coesão em sua obra.

Referências:

- Livro

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

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio: A percussão na música do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da Modinha à Canção de Protesto*, Editora Vozes: Petrópolis, RJ, 1974.

- Artigo

D'Ávila, Nícia Ribas. O Batuque: das raízes afro-indígenas à Música Popular Brasileira.

- Dissertações

LOBO, Eduardo F. A. *Concerto Carioca nº 3 de Radamés Gnattali: um estudo analítico*. Dissertação de mestrado: Campinas, UNICAMP, 2011.

PEREIRA, Fernanda M. C. O violão na sociedade carioca (1900-1930): técnicas, estéticas e ideologias. Dissertação de mestrado: Rio de Janeiro, UFRJ, 2007.

MESTRINEL, Francisco A. S. A batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.



Notas

¹ Pesquisa realizada com financiamento FAPESP, modalidade bolsa de mestrado percebida entre 2009 e 2011.

² Segundo audições realizadas no site do Instituto Moreira Sales <www.ims.uol.com.br> acesso no dia 18 de março de 2014.