



Tendências composicionais de Radamés Gnattali nas décadas de 1930 e 1940 à luz dos movimentos musicais

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Eduardo Fernando de Almeida Lobo

Universidade Estadual de Campinas – eduardo.lobo@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo discutir a trajetória composicional de Radamés Gnattali entre as décadas de 1930 e 1940, considerando seus estudos musicais, sua inserção no cenário musical do Rio de Janeiro e os principais movimentos musicais que estavam ocorrendo no país durante período em questão. A postura composicional de Gnattali, verificada por meio das primeiras análises, demonstra como ele se posicionou, com certa autonomia, frente a questões pertinentes a estes movimentos, em especial o Modernismo e o Música Viva.

Palavras-chave: Radamés Gnattali (1906-1988). Música Brasileira do Século XX. Música Popular. Nacionalismo Musical.

Title of the Paper in English: Radamés Gnattali compositional tendencies from 1930's until 1940's.

Abstract: This paper aims to discuss and illustrate the compositional trajectory of Radamés Gnattali between 1930's and 1940's, based on his musical studies, his insertion in the musical scenario of Rio de Janeiro and the main musical movements that were taking place in the country in that period. The compositional attitude of Gnattali, verified by the first analyzes, shows how he positioned himself in front of pertinent issues to these movements, especially the Modernism and the Música Viva.

Keywords: Radamés Gnattali (1906-1988). 20th Century Brazilian Music. Popular Music. Musical Nationalism.

“(…) Radamés é impermeável porque quando ele faz música popular é música popular e quando faz música de concerto é música de concerto. Uma não atrapalha a outra. Como arranjador e regente, ele faz uma orquestra sinfônica tocar um samba sem tirar-lhe o espírito, nada fica cheirando a sinfonia.” (Luciano Perrone, baterista, in: <www.radamesgnattali.com.br>. Depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 1985)

1. Porto Alegre

Na mesma época em que ocorria a Semana de Arte Moderna em São Paulo Radamés trabalhava como pianista do Cine Colombo em Porto Alegre, ao lado, dentre outros, do violinista Luiz Cosme. Na época com 16 anos, estudava piano no conservatório de Porto Alegre e tocava cavaquinho e violão informalmente com os amigos. O repertório do conservatório incluía obras de Liszt, Chopin, Bach, e ainda Debussy e Ravel: “eu me criei dentro do impressionismo francês de Debussy e Ravel” (Radamés Gnattali apud BARBOSA e DEVOS, 1984). O das ruas incluía músicas de carnaval, serestas, trechos de óperas e polcas.

Neste período seria composto o samba “Malandro” (192?) (Catálogo digital <www.radamesgnattali.com.br>. Acesso em 28/06/2014), para piano solo. Enquanto Gnattali dava seus primeiros passos como compositor, a música brasileira era discutida por intelectuais

brasileiros influenciados por novidades francesas e financiados por “uma burguesia de tradição latifundiária” (WISNIK, 1977 p. 64).

O movimento modernista instaurou-se como “choque, confronto, polêmica, afirmação de tendências” (WISNIK 1977, p.63). Foi a ruptura entre o velho e o novo, quando a cultura brasileira era repensada em relação à matriz europeia. A Semana de Arte Moderna foi o ponto de chegada de uma movimentação que já vinha ocorrendo durante as décadas de 1910 e 1920. Período politicamente instável, a ascensão dos imigrantes industriais causava incômodo às oligarquias latifundiárias, que entravam em declínio. Este incômodo produziu certa reação nacionalista, com a afirmação dos valores nacionais por meio da valorização regional. No *Caçador de Diamantes*, de Afonso Arinos, musicada por Francisco Braga, pela primeira vez o congado foi dançado no palco do Teatro Municipal de São Paulo (SEVCENKO, 1992 p.242).

A Semana ocorreu em três festivais, onde foram apresentadas obras de Villa-Lobos, Debussy, Blanchet, Vallon, Satie e Poulenc. É importante ressaltar que a obra de Satie e algumas de Villa-Lobos geraram muita discussão por parte do público e dos críticos, em especial de Oscar Guanabara, que teceu críticas contundentes ao compositor brasileiro e às questões modernas na arte. Assim como na política, onde havia uma polarização entre as velhas oligarquias decadentes, ainda escravistas e latifundiárias, e a chegada e a ascensão dos imigrantes industriais trazendo um novo modelo, havia, no público e nos críticos, ainda ancorados aos valores clássicos e românticos, resistência ao receber essa nova arte.

Os modernistas, na música, tinham como pontos de referência Stravinsky e o Grupo dos Seis, estes tutelados por Jean Cocteau. Teciam críticas ao romantismo, em especial a Carlos Gomes, e à *pianolatria* que reinava no país. Segundo eles, faltava aos compositores nacionais do final do século XIX conhecimento profundo sobre a música brasileira, para que pudessem transcender a citação direta e evoluir em suas formas de expressão.

Dois anos depois do furor causado pela Semana, Gnattali se formaria na classe de piano de Guilherme Fontainha e, no mesmo ano, seguiria ao Rio de Janeiro para um recital no Instituto Nacional de Música, onde executaria a transcrição de August Stradal para o *Concerto para órgão*, de W. F. Bach, a *Gondoliera*, a *Sonata em Si menor* e a *Rapsódia 9*, de Franz Liszt, e o *Estudo 12*, de F. Chopin (Catálogo digital <www.radamesgnattali.com.br> acesso em 28/06/2014). Radamés chegou à capital com um programa que contemplava seu virtuosismo ao piano rodeado de obras do período romântico, merecendo destaque dos

críticos, dentre eles, do já citado Oscar Guanabara. O que o programa deste recital nos demonstra é que a orientação de Gnattali estava longe de ser moderna.

Durante a década de 1920, os vãos de Gnattali como compositor estavam no início e eram escassos. No ano de 1926, compôs “*Batuque*”, para piano solo, e no ano de 1928, “*Reminiscência*” e “*Violino*”, ambas para instrumentos de tradição europeia. Ainda residindo em Porto Alegre, no ano de 1929, retornaria à capital da república para interpretar, no Teatro Municipal, o *Concerto em Si Bemol para piano*, de Tchaikovsky.

Durante a década de 1920, houve um movimento de racionalização da estética nacionalista. A primeira fase do movimento modernista, caracterizada pela atitude combativa, daria lugar à preocupação com a realidade brasileira e aos possíveis rumos que essa música poderia tomar. Em 1928, Mário de Andrade publicou o *Ensaio sobre a música brasileira*, que acabaria se tornando uma espécie de guia para muitos compositores. Neste texto o autor enumerou diretrizes sobre como os compositores brasileiros poderiam dar tratamento à melodia, ao ritmo, à polifonia e à forma, buscando certa independência do jugo europeu. Também comenta sobre a importância do trabalho de coleta de materiais folclóricos, chamando “elementos entre os aborígenes pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros” (ANDRADE, 1928), baseado em uma crença de que a raça brasileira era a mistura do português, do negro e do índio. Elizabeth Travassos sintetizou esta racionalização em cinco proposições:

“1) a música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5 - elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional (...).” (TRAVASSOS, 2000 p. 33)

Radamés, ainda no Rio Grande do Sul, participou da Revolução de 1930, quando alistou-se como voluntário. A respeito deste evento sua irmã Aída comentou que sua participação na revolução “foi mais de farra, ele nunca foi de política” (Aída Gnattali apud BARBOSA e DEVOS 1984 p.27). Neste mesmo ano, compôs, dentre outras, “*Alma Brasileira*” (choro) e “*Rapsódia Brasileira*”. A primeira é uma melodia acompanhada, onde pode-se notar elementos provenientes da música urbana e texturas idiomáticas do piano romântico. A segunda remete o ouvinte às rapsódias nacionalistas da segunda metade do século XIX, onde temas folclóricos são utilizados para erigir uma obra de estética romântica e grande virtuosismo ao piano, valores amplamente combatidos pelos modernistas. Mais

próximo das diretrizes de Andrade, compôs “*Ponteio*”, “*Roda*” e “*Baile*”, com motivos folclóricos.

2. Rio de Janeiro

Durante a década de 1930, Gnattali se tornou mais produtivo como compositor, escrevendo 33 obras. Mudou-se definitivamente para o Rio de Janeiro em 1931, com o objetivo de se preparar para o cargo de professor catedrático do Instituto Nacional de Música. Nesta época, por indicação de Fontainha, teve aulas de harmonia com o compositor Agnelo França. Infelizmente o concurso não ocorreria, “Getúlio nomeou dez pessoas para lá e eu fiquei na mão” (Radamés Gnattali apud BARBOSA e DEVOS 1984 p.30). A partir de então, passou a integrar grupos e orquestras de música popular e a se inserir neste mercado para poder se manter financeiramente.

Ainda neste ano participou da programação do Quarto Concerto da Série Oficial do Instituto Nacional de Música, quando foram apresentadas composições de Luciano Gallet, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes, Luiz Cosme e Camargo Guarnieri. De Radamés, foram executadas “*Rapsódia Brasileira*” e “*Pequena Suíte para quarteto de arcos*”. Radamés também foi intérprete, ao lado de Oscar Borgerth, na “*Sonata Fantasia*” de Villa-Lobos.

Este concerto possibilitou a Gnattali um contato estreito, inclusive como intérprete, com compositores e obras ligados ao nacionalismo modernista, tendência que chegou aos anos 1930 menos experimental do que na década anterior. Nos anos seguintes pode-se notar aproximação com esta tendência, evidenciada pelo uso de termos populares nos nomes de músicas e movimentos. Títulos como “*Nego véio tá sonhando*” (1932), “*Canção sobre um tema de aboio e dança*” (1934), “*Lenda e choro*” (1936), “*Fantasia Brasileira*” (1936) e ainda nomes de movimentos como *Bicho Tutu*, *Nigue Nigue Ninhas*, e o uso de temática folclórica, ilustram a proximidade com aquelas diretrizes.

A partir de 1932, Radamés iniciou seu trabalho em rádios, como pianista e arranjador, e na gravadora RCA Victor como pianista das orquestras dirigidas por Pixinguinha. Em 1936 incluiu, a pedido de Orlando Silva, uma seção de cordas no arranjo do samba “*Juramento Falso*”, que fez grande sucesso na época. No mesmo ano tornou-se maestro da Rádio Nacional, que, quatro anos depois, teria seu controle acionário comprado pelo governo federal, de Getúlio Vargas. A partir de então a emissora se tornou porta voz do Estado e dos setores dominantes, enquanto servia de instrumento de legitimação cultural perante os ouvintes. “Durante os anos de 1940 e 1950, verificou-se (...) todo um trabalho de

compositores, intérpretes e arranjadores no sentido de aprofundar o ‘refinamento formal’ do samba e a sua consolidação como uma das principais expressões da ‘brasilidade’” (ZAN, 1996 p.74). Radamés participou ativamente deste processo, justamente como arranjador e maestro.

A vida diária com a música popular e comercial trouxe elementos para as composições de Radamés. Encontramos a “*Fantasia Brasileira no. 1*” (1936?) em duas versões para orquestra. A primeira foi orquestrada para 2 flautas, flautim, 2 oboés, 2 fagotes, 2 clarinetes, clarinete baixo, 4 trompas, 3 trompetes, 2 trombones, tuba, tímpanos, bateria, pratos, bumbo, reco-reco, chocalhos, e seção de cordas. Já na segundaⁱ, a presença de 2 flautas, quinteto de saxofones (AATTB), 4 trompetes, 4 trombones, tímpanos, bateria, 2 violões, contrabaixo, vibrafone e cordas. E do mesmo ano há a “*Rapsódia para dois pianos e orquestra de jazz*”. A incorporação de um quinteto de saxofones e de uma seção rítmica com violões, contrabaixo e bateria, o uso de 4 trompetes e 4 trombones e ainda o termo “jazz”, parecem demonstrar o apreço e a apropriação de elementos desta música pelo compositor.

Travassos cita que “(...) a música popular das cidades mostrava-se mais vulnerável às influências internacionais que poderiam atrapalhar o processo de nacionalização” (TRAVASSOS, 2000 p. 52). Uma destas influências internacionais era o jazz, que era visto, por alguns, como problemático, pois havia uma preocupação por parte dos intelectuais, no segundo momento do modernismo, de se nacionalizar a música de concerto brasileira.

Pode-se concluir que Gnattali passou pela década de 1930 esboçando, como compositor, duas perspectivas: a primeira, de opção pela escola nacionalista que o aproxima das diretrizes modernistas; a segunda, de apropriação de elementos da música comercial brasileira e do jazz em sua música de concerto, demonstrando alguma permeabilidade entre os dois universos em suas obras, fato que continuaria ocorrendo até o final de sua vida.

No final da década de 1930 ocorreu a chegada de um atuante personagem na história da música brasileira: em 1937 Hans Joachim Koellreutter radicou-se definitivamente no Brasil e foi figura central em importantes mudanças. Ele havia sido discípulo de Hermann Scherchen, importante formador preocupado com a divulgação e a melhor compreensão da música nova. Além de propagar técnicas de composição pouco conhecidas por aqui, como a dodecafônica, foi responsável por trazer ao Brasil um repertório pouco ou nada conhecido, desde música medieval e obras de Bach, até obras de Stravinsky, Bartok, Schoenberg e Weber, dentre outros. No ano de 1939, Koellreutter fundou o grupo Música Viva, que agregava,

dentre outros compositores e intérpretes, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Luiz Cosme. O grupo, em seu primeiro momento, teve uma característica de integração: Villa-Lobos foi indicado presidente honorário do grupo e nos programas das apresentações musicais eram encontrados compositores muito díspares, estética e ideologicamente.

Dentre as atividades do Música Viva destacam-se a publicação de boletins, a edição de partituras, a realização de cursos, programas de rádio e a promoção de recitais. No ano de 1940 o grupo passou a editar a revista Música Viva, onde eram publicados artigos sobre problemas técnico-estéticos da música contemporânea, análise de obras e textos que refletiam sobre a tensão entre a busca de uma nova estética musical e o nacionalismo.

Não foi encontrada na literatura nenhuma informação de que Gnattali tenha se engajado neste movimento. Fato é que ele se colocou em contato com o Música Viva e isto nos é revelado pela execução de sua obra *Flor da Noite* (1938) no programa radiofônico de 12 de abril de 1947, e pela presença de uma obra na primeira audição promovida pelo grupo, realizada em junho de 1939. Nesta ocasião foi apresentada, ao lado de obras de outros compositores nacionalistas, “*Três miniaturas*” - *Valsa, Modinha e Jongo* (1938).

Com o final da segunda guerra mundial cresceu a preocupação de conferir um peso ideológico às composições. Segundo Neves, uma das preocupações de Koellreutter e do Música Viva era libertar a música dos traços românticos que ainda existiam, seja pela música programática, pela temática sentimental ou pela obsessão do belo.

Com o Manifesto 1944 foi inaugurado um segundo momento, em que o grupo Música Viva se reorganizou e ficou mais coeso, com a saída dos membros conservadores e com a ruptura com o meio musical tradicional. Esteticamente, esta nova escola – que tinha uma preocupação clara com a renovação musical – se colocava como única alternativa à escola nacionalista. Koellreutter assumiu uma postura mais ofensiva, de ataques às deficiências dos meios pedagógico e artístico, estes ainda bastante conservadores no Rio de Janeiro. Dos músicos que ficaram no grupo, ocorreu um engajamento político, ou pela militância no Partido Comunista ou pela adesão a ideias da esquerda socialista.

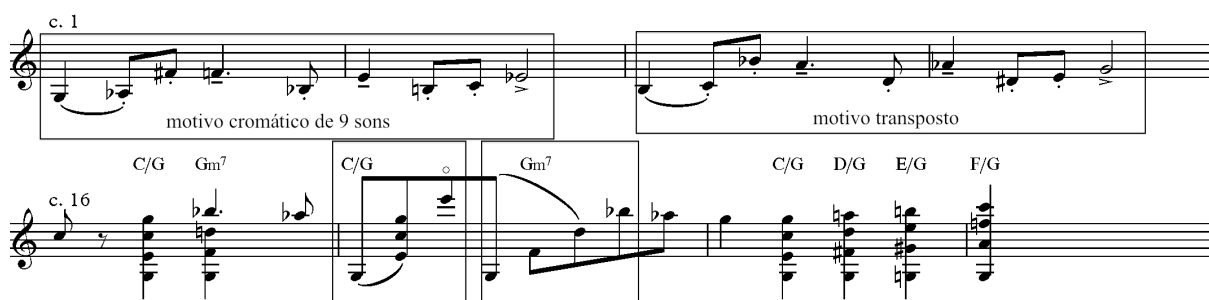
O Manifesto 1946 inaugura o último e terceiro momento. Aqui, o fato musical é tratado não somente esteticamente, mas também social e economicamente, e já contém as contradições que serão responsáveis por consecutivas marteladas que abalarão suas estruturas e levarão ao seu encerramento. José Maria Neves aponta que este manifesto se desenvolve sobre cinco pontos básicos:

“1) a música como produto da vida social; 2) a música como expressão de uma cultura e de uma época; 3) a necessidade de se educar para a nova música; 4) a concepção utilitária da arte; 5) a postura revolucionária essencial.” (NEVES, 2008 p. 144)

Outro ponto importante é que este manifesto se declara contrário ao formalismo, “a arte na qual a forma se converte em autônoma” (Manifesto 1946 in KATER 2001 p. 64). Neves compreende que no Manifesto 1944 existia um elitismo oculto, ligado principalmente à preocupação em tornar a nova música a música do futuro, que não era mais coerente com as pretensões de engajamento presente no novo momento, e a repulsa ao formalismo poderia ser compreendida como parte deste mesmo movimento.

Como dito anteriormente, não foi encontrado nenhum autor que afirme que Radamés tenha se engajado ao Música Viva, e, durante os anos que o movimento esteve atuante, não parece que o compositor tenha revisto sua orientação composicional. As formas musicais ainda são ligadas ao século XIX: concerto, divertimento, prelúdios, quartetos, tocata, concertino e sonata. Encontramos em “Azulão” (1941) e “Poema relativo” (1941), textos de poetas modernistas. Referências às temáticas folclóricas são encontradas na “Música para Rádio” (1941), “Suíte para grande orquestra” (1941), “Tayeras” (1941), “Brasilianas” 3, 4 e 5. Referências às temáticas urbanas cariocas, aparecem em “Canhoto” (1943), “Brasilianas 3 e 4”, “Serestas 1” (1944), “Trapaceando” (1948). Pela primeira vez Gnattali fez uso do violão em sua música de concerto (“Serestas 1”) e destacamos o início da série “Brasilianas”.

Também encontramos, do ano de 1948, a obra “Variações sobre uma série de sons”, para violino e piano com orquestra. No catálogo digital do compositor encontramos disponível a primeira página do manuscrito, que foi editada em Sibelius e analisada. A análise nos revela que no início da composição ocorre um motivo cromático de 9 sons, que reaparece transposto uma terça maior acima (c. 3). Após, Gnattali o combina com outros elementos mais afeitos aos ouvidos tonais, como tríades e tétrades (c. 16) e poliacordes (c. 18).



The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled 'c. 1', contains a melodic line with a chromatic scale of nine notes (C, B, A, G, F, E, D, C, B) and its transposition one major third higher (D, C, B, A, G, F, E, D, C). The bottom staff, labeled 'c. 16', shows a piano accompaniment with chords: C/G, Gm7, C/G, Gm7, C/G, D/G, E/G, and F/G. The analysis highlights the relationship between the chromatic motif and the harmonic accompaniment.

Figura 1 - Trechos da análise da *Variações sobre uma série de sons*

Pode-se supor que a escolha de um motivo cromático de 9 sons, de contorno melódico anguloso e com a presença de intervalos de segunda menor, sétima menor e trítone, decorreu do contato de Gnattali com obras atonais, divulgadas pelo grupo Música Viva.

Pelo fato de, no decorrer de sua vida artística, não ter sido ligado formalmente a alguma escola ou manifesto, Radamés Gnattali parece ter feito suas próprias deduções estéticas e tomado, assim, seu rumo como compositor. Quando opta por utilizar elementos da música urbana em sua música nacionalista ou quando mescla sonoridades tonais e atonais em sua *Variações sobre uma série de sons*, o compositor demonstra um não alinhamento estrito a certas propostas advindas de pensamentos que circulavam entre as elites musicais brasileiras no período em questão. Com isto, ao contrário do que nos diz Perrone sobre a característica de Gnattali de separar hermeticamente sua música de concerto da popular, podemos concluir que este era bastante permeável em suas produções musicais.

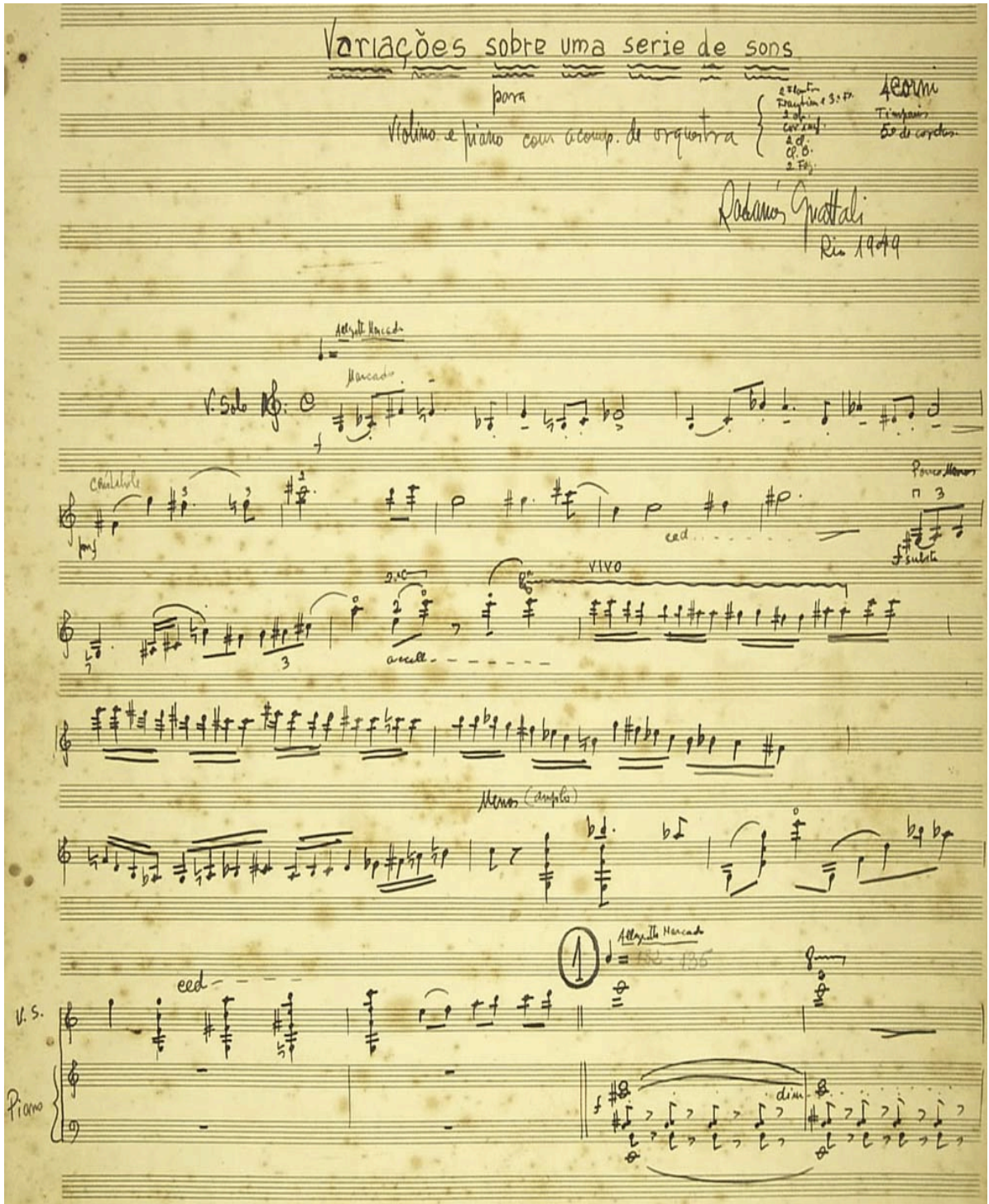
Referências:

- BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1984.
- KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2001.
- KATER, Carlos. O Programa Radiofônico “Música Viva”. Visualizado no site http://www.atravez.org.br/ceem_4_5/programa_radio.htm em 10 de novembro de 2014.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.
- RADAMESGNATTALI.COM.BR. Disponível em: www.radamesgnattali.com.br. Acesso em 28/06/2014.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.
- WISNIK, José M. *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda*. Campinas. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

Notas

ⁱ A segunda versão da *Fantasia brasileira nº 1*, é datada, segundo o catálogo do compositor, de 1937?, porém sem precisão. Sobre a curiosa presença do baixo elétrico, as primeiras páginas manuscritas destas obras não se encontram no catálogo digital para esta conferência.

Anexos:



Variações sobre uma série de sons
para
Violino e piano com acomp. de orquestra

2 Flautas
2 Clarinetes
2 Oboés
2 Fagotes

Acorn
Tímpanos
60 de cordas

Roberto Gualtieri
Rio 1949

Allegro Marcato
Marcato
Chalante
ced.
3
and.
VIVO
Meno (amplo)
Allegro Marcato
ced.
Piano
dim.

Anexo 1 - Primeira página do manuscrito da obra *Variações sobre uma série de sons*

Variações sobre uma série de sons (1949)

Radamés Gnattali (1906-1988)

Alegretto Marcado

Violino



5 *f*

5 *mf cantabile* rit. Pouco menos 3 *f subito*

10 accel. 2^a C 8^{va} vivo

13

15 **Menos (amplo)**

18 rit. **Allegretto Marcado** ♩=132-135

Pno.