

## **As canções para canto e piano de Radamés Gnattali: diálogos composicionais e formação identitária nacional**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

*Luísa Vogt Cota*  
UFMG - luisacota@gmail.com

*Mônica Pedrosa de Pádua*  
UFMG – monicapedrosa1@gmail.com

**Resumo:** Esta comunicação refere-se a uma pesquisa em andamento e propõe discutir o conceito de identidade nacional nas canções para canto e piano de Radamés Gnattali. O compositor foi contemporâneo ao movimento musical reconhecido como nacionalismo, ao mesmo tempo em que atuou no mercado do rádio e do cinema. O estudo é fundamentado em ideias de Stuart Hall (2015) e Mário de Andrade (1972). As canções apontaram para uma identidade nacional mais interconectada e global, possibilitando aos intérpretes releituras e ressignificações dessas obras.

**Palavras-chave:** Canção brasileira. Radamés Gnattali. Identidade nacional. Interpretação musical.

### **Radamés Gnattali Songs: National Identity and Compositional Dialogues**

**Abstract:** this paper refers to a research in progress and proposes to discuss the concept of national identity in songs for singing and piano by Radamés Gnattali. The composer was contemporary to the musical movement recognized as nationalism, at the same time that he acted in the market of the radio and the cinema. The study is based on ideas by Stuart Hall (2015) and Mário de Andrade (1972). The songs pointed to a more interconnected and global national identity, allowing the interpreters re-reading and re-signification of Gnattali's songs.

**Keywords:** brazilian song. Radamés Gnattali. national identity. musical performance

### **1. Introdução**

A preocupação com uma expressão musical própria faz parte das discussões da Semana de Arte Moderna em 1922, período em que é inaugurado, simbolicamente, o modernismo no Brasil. (TRAVASSOS, 2000). Mário de Andrade assume o lugar de pensador e crítico da música brasileira. Os modernistas criticavam o nacionalismo romântico, contestando o destaque em personagens indígenas, então compreendidos como símbolo de Brasil. Os pensadores objetivavam “encontrar “verdadeiros” símbolos de brasilidade e construir obra que refletisse o povo e a terra brasileira, o que fez com que o modernismo não apenas enfatizasse, como se tornasse um dos grandes sustentáculos do nacionalismo brasileiro” (PÁDUA, 2009, p.40).

Por intermédio desse propósito, o critério para se pensar em música nacional viria do social. Onde encontrar então elementos de música nacional? Mário de Andrade indica que

a manifestação musical feita por “brasileiro ou indivíduo nacionalizado reflete as características musicais da raça” (ANDRADE, 1972, p.20), e pode ser encontrada na música popular, nas manifestações da arte do povo. A possibilidade de utilização do folclore aliado às linguagens musicais contemporâneas implicou numa série de questionamentos sobre a identidade nacional.

Embora houvesse uma preocupação com a estética musical nacional por parte de compositores da época (Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, dentre outros), havia também uma aceleração de novas formas de entretenimento e de divulgação - abriram-se novas possibilidades para o mercado musical no Brasil. “Nessa época, os profissionais atuantes em rádio, cinema, teatro e outras mídias demonstravam capacidade ímpar de adequação a um mercado suscetível a rápidas mudanças” (BREIDE, 2006, p. 15). Autores de trilhas para cinema e arranjos para rádio, como Radamés Gnattali, César Guerra-Peixe e Francisco Mignone, construía tramas com elementos da música popular urbana e da música de concerto. Compositores com formação em música de concerto começaram a adentrar nesse mercado de trabalho e, por meio dele, criar linguagens próprias. É com a aceleração dessas mídias e das novas escutas da época que a música popular urbana passa a ser mais divulgada. É possível dizer que o rádio, como meio de comunicação, tenha dado início ao que hoje chamamos de globalização<sup>1</sup>, ao possibilitar formas mais rápidas de conhecimento, comunicação e apropriação de outras culturas.

Nesse contexto, Radamés Gnattali pode ser considerado um dos compositores que mais se adequou a essa realidade e talvez tenha sido um dos músicos de rádio mais proficientes de sua época. Assim, interessa-nos averiguar sobre quais seriam os elementos de identidade nacional que poderiam ser delineados nas suas canções. Além disso, buscam-se interlocuções com as canções de Gnattali, levando-se em conta a sua trajetória e os diálogos encontrados em suas obras.

## **2. Radamés Gnattali: entre a música erudita e popular**

Nascido no Rio Grande do Sul em 1906, descendente de italianos, Radamés Gnattali iniciou seus estudos musicais com a família e, posteriormente, estudou piano com Guilherme Fontainha. Em 1924, realizou uma pequena turnê como concertista, apresentando-se em São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. O pianista foi recebido com críticas positivas em jornais da época, como o *Jornal do Commercio* de São Paulo (escritas por Sá Pereira e Ernani Braga), *Jornal Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, dentre outros.

O ano de 1931 é marcado pela mudança de Gnattali para a cidade do Rio de Janeiro. A notícia de que o Instituto Nacional de Música abriria concurso para “lente catedrático<sup>2</sup>” lhe daria estabilidade como professor e a oportunidade de se tornar um concertista. No entanto, o concurso não foi realizado. O próprio compositor relata: “O sonho acabou! Getúlio [Vargas] mudou a minha vida...” (BARBOSA e DEVOS, 1984, p.30)

Com a impossibilidade de trabalhar como professor e com a falta de recursos para viver de suas composições, Radamés Gnattali se lançou no mercado da música popular. Começou a tocar em orquestras de bailes e carnaval, operetas, estações de rádio e em gravação de discos. Também a atuação como pianista<sup>3</sup> passa a ser outro ofício do compositor, e a casa Vieira Machado<sup>4</sup> abre portas para os seus arranjos. O trabalho como pianista, arranjador e regente amplia a atuação de Gnattali com as músicas das rádios. A primeira foi a Rádio Clube do Brasil e durante 30 anos trabalhou na Rádio Nacional. No entanto, o compositor esconde a sua identidade com o pseudônimo Vero (masculino de Vera, nome da sua mulher). “Naquele tempo não ficava bem um músico erudito fazer música popular” (BARBOSA e DEVOS, 1984, p.33) relata o compositor.

A carreira de Radamés Gnattali é entremeada pela produção de música erudita e popular, música para rádio, cinema e concertos. Embora MARIZ (2000), tenha tentado traçar uma linha divisória em sua produção musical, entre erudita e popular, esses limites podem se tornar difusos, tornando difícil classificar o gênero de muitas de suas composições. O próprio compositor já relatara essa combinação em suas composições, mostrando que essa separação pode ser considerada uma linha muito tênue:

Eu gravei um disco na Continental, de música popular, com orquestra, e um crítico disse que o disco estava muito bonito, mas que eu tinha levado um pouco para o lado clássico. Porque eu não tinha colocado o que todo mundo estava acostumado [...] Quando ganhei o Prêmio Shell, em 1983, (...) apresentei o Concerto nº 3 - Seresteiro, para piano e orquestra. Como a música desse concerto é muito brasileira, achei bom botar um regional junto com o piano. Os puristas não gostam muito de misturar regional com orquestra sinfônica, mas se o concerto é meu, eu escolho o repertório que vou tocar, é ou não é?<sup>5</sup>

O compositor revela em sua fala o preconceito que existia com relação aos músicos de formação erudita trabalharem com música popular. É possível supor que, por esse motivo, ao considerar a trajetória e ao realizar uma análise quantitativa das obras do compositor no catálogo de obras publicado no livro *Radamés Gnattali: o eterno experimentador* (BARBOSA e DEVOS, 1984), Gnattali tenha realizado mais trabalhos com a música popular e, paralelamente, deixado menos obras de música de concerto, tornando-se muitas delas desconhecidas atualmente. Essa questão torna-se um paradoxo complexo no que

diz respeito às ideias de nacionalismo deixadas por Mário de Andrade, que omitem ou não preveem a música popular urbana<sup>6</sup> como música nacional.

### 3. Reflexões sobre Identidade Nacional

O autor Stuart Hall (HALL, 2015) discute a identidade sob o paradigma pós-moderno da teoria social. A partir do argumento de que as identidades nacionais “não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação”, Hall (2015) problematiza as “culturas nacionais como comunidades imaginadas” (p.29-30). Dessa forma, a nação não é apenas uma entidade política, mas um sistema de representação cultural: “as pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação; elas participam da ideia de nação tal como representada em sua cultura nacional” (ibid, p. 30).

O autor nos convida a refletir sobre uma nova visão sobre identidade: é possível pensar num sujeito composto, amalgamado, misturado, e, ao mesmo tempo, dividido entre a identidade de tradição nacional e a globalização que atravessa fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado, mas ao mesmo tempo observando, “como a identidade e a diferença estão inextricavelmente articuladas ou entrelaçadas em identidades diferentes, uma nunca anulando completamente a outra” (HALL, 2015, p. 51). Assim, o sujeito assume mais de uma identidade e usa-as de maneira simultânea, com a possibilidade de criar uma nova identidade a partir de suas conexões.

No *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1972), Mário de Andrade preconizava a construção de uma identidade musical nacional principalmente por meio do diálogo com a música popular. O autor vivenciou “um momento histórico marcado pelo conservadorismo das elites, que visavam "exterminar" ou "silenciar" as práticas culturais dos "homens pobres"” (CONTIER, 1995, p.82). Assim, Mário de Andrade afirmava que era um engano pensar que o primitivismo brasileiro da época era estético. Para o autor, ele era social (ANDRADE, 1972, p. 18). Por essa razão, Mário de Andrade admitiu que a música brasileira existia exclusivamente na canção popular. E acrescentava ser a música folclórica ou popular, "rica" em temas, ritmos, formas e timbres.

A partir dessa crítica, SQUEFF e WISNIK (1983) discutem a exclusão da música popular urbana no projeto de nacionalismo proposto por Mário de Andrade. Para os autores, “o conceito de nação no Brasil, só surge no rastro do desenvolvimento urbano” (SQUEFF E WISNIK, 1983, p. 36). Esse nacionalismo exclui todas as “realidades amplas de um país, inclusive pelo fato de que a maioria da população brasileira hoje vive nas cidades, onde

*pathos* e *ethos* têm uma conotação diferente de tudo que se entendeu de nacional até agora” (ibid, p. 18). Para os autores, o projeto de nacionalismo no Brasil é contemporâneo ao processo de urbanização e ao crescente meio de comunicação por meio do rádio. Assim, pensar o nacionalismo seria também repensar sobre qual configuração de nação começava a surgir – um Brasil mais urbano e conectado. A trajetória e as obras de Radamés Gnattali podem ser avaliadas à luz dos pressupostos de Hall (2015) e das ideias nacionalistas de Mário de Andrade (1972).

A época de Radamés Gnattali pode ser analisada como um momento complexo em que muitos movimentos aconteciam ao mesmo tempo: as ideias de Mário de Andrade e o movimento modernista com a busca pela música nacional; a cultura de massa disseminada por meio do rádio; a ascensão dos novos meios de mercado musical com a chegada das gravações, dos discos e do cinema; a expansão e modernização das cidades e, junto disso, o movimento da música popular urbana (em especial de gêneros como o samba, o choro e, posteriormente, a bossa nova). É também um período da história em que o Brasil é governado por Getúlio Vargas durante quinze anos, divididos em três fases<sup>7</sup> de avanços e recuos políticos, econômicos e sociais. Em nossa pesquisa, temos verificado como essa combinação de vivências, estímulos e acontecimentos paradoxais da época se refletem nas canções do compositor. A seguir, apresentaremos um catálogo com as canções, algumas características das mesmas e algumas considerações sobre os diálogos composicionais nelas encontrados.

#### **4. As canções para canto e piano de Radamés Gnattali**

No que concerne às canções para canto e piano de Radamés Gnattali, foi verificado que o catálogo de obras do compositor encontra-se incompleto no livro *Radamés Gnattali: o eterno experimentador* (BARBOSA e DEVOS, 1984). Para o resgate dessas obras, foi feita uma busca prévia em bibliotecas de música em universidades, sites de partituras, acervos particulares de colegas da área de canto, além de um contato preliminar com a viúva do compositor Radamés Gnattali (responsável pelo acervo) via email. Nesse contato, foi constatado que as obras para canto e piano, em sua maioria, ainda estão manuscritas. O catálogo completo para canto e piano é composto dos seguintes títulos: 1. Azulão, 2. Letra para uma valsa romântica n.1, 3. Letra para uma valsa romântica n.2, 4. Modinha, 5. Toada, 6. Oração, 7. Poema relativo, 8. Prenda minha, 9. Seis canções com letra de Manuel Bandeira (Acalanto para John Talbot, Canção, Cantiga, Canto de Natal, Dona Janaína, Temas e Voltas), 10. Tayeras, 11. Três poemas de Augusto Meyer (Violão, Oração da Estrela Boieira, Gaita).

As partituras digitalizadas das canções foram enviadas no formato PDF para a realização da pesquisa. Em uma primeira análise foram identificados os poetas das canções. A maioria delas tem como autor o poeta Manuel Bandeira, além de Ribeiro Couto, Augusto Meyer, Jorge Lima e motivos populares, provavelmente advindos do folclore. As temáticas de várias canções dizem respeito a elementos nacionais como o aboio, a toada e o sertão, além de fazerem menção a regionalismos. Há também temas relacionados a sentimentos como o amor, o abandono e a saudade. Ademais, musicar poemas de Manuel Bandeira demonstra uma opção por textos de um poeta modernista<sup>8</sup>.

Algumas canções revelam a opção não apenas de tonalidade, mas de vários centros tonais em uma mesma canção, ou seja, proporcionam interpretações diferentes no que diz respeito à harmonia e forma composicional. Também foram identificados o uso do cromatismo e tétrades com dissonâncias (como acordes de quartas sobrepostas) que podem proporcionar ao ouvinte ou performer lembranças com características *jazzísticas* em alguns trechos ou interlúdios do piano. De maneira geral, as finalizações das canções se dão com dissonâncias provocadas por alterações incorporadas aos acordes que se mostram incomuns ao repertório de canção brasileira erudita, mas comuns à música popular urbana do mesmo período como o jazz e a bossa nova. As autoras BARBOSA e DEVOS (1984, p.55) indicam que Radamés Gnattali recebeu a classificação de “jazzista” desde os seus primeiros trabalhos e que essa classificação permaneceu indiscriminadamente. Além disso, o próprio compositor falava sobre esse estilo musical:

O jazz ganhou o mundo porque não exigia uma orquestra cara. Apenas um piano, contrabaixo e um instrumento de sopro. O jazz é a música popular mais evoluída do mundo e é claro que me influenciou, de Oscar Peterson às grandes orquestras como Glenn Miller, Benny Goodmann e Tommy Dorsey. Aprendi a escrever música popular também ouvindo jazz, uma música americana (DIDIER, 1996, p.70).<sup>9</sup>

O compositor é contemporâneo ao projeto nacionalista de Mario de Andrade, mas também contemporâneo à crescente veiculação do jazz no Brasil e, mais tarde, ao movimento da Bossa Nova. O autor Carlos Calado (2007) discute as origens africanas no jazz e em alguns gêneros da música brasileira, e aponta proximidades entre eles. Quando o jazz chega ao Brasil, ainda nas primeiras décadas do século XX, o autor analisa o receio dos nacionalistas em relação à influência norte americana no maxixe, por exemplo, e em outros ritmos característicos nacionais. Dessa forma, talvez seja essa a dificuldade em estabelecer classificações e rótulos sobre as formas composicionais de Radamés Gntalli.

## 5. Considerações finais

A trajetória do compositor nos permite refletir sobre a ideia de nacionalismo a partir de uma conformação ainda mais ampla do que aquelas pertencentes aos projetos propostos por Mário de Andrade. O compositor tentou se estabelecer na carreira de música de concerto, mas passou a maior parte da sua vida profissional trabalhando com música popular de diversas formas. Mesmo com o trabalho intenso na elaboração de arranjos, gravações e programas musicais em rádio, Gnattali também foi profícuo em suas composições para música de concerto, dentre elas a canção de câmara. No estágio da pesquisa, é possível considerar que as canções de Radamés extrapolam a ideia de nacionalismo como proposta por Mário de Andrade. Embora possua elementos inseridos no projeto de nacional como os poemas modernistas e temas vindos da cultura popular regional, possuem ainda diálogos com harmonias da música popular. É possível inferir que o compositor comunica com as duas linguagens.

Cabe por fim estabelecer diálogos com Stuart Hall (2015) sobre a problematização da identidade nacional como uma ideia de representação. A linguagem do compositor Radamés Gnattali analisada nas canções proporciona uma nova combinação, ou seja, uma identidade nacional não apenas fragmentada, mas também mais amalgamada, interconectada e mais global. Talvez seja a característica de experimentar elementos composicionais vivenciados, usar da música de sua época, inserir instrumentos da música popular na música de concerto é o que faz com que Radamés Gnattali ultrapasse a ideia de nacional e a definição sobre o que é música de concerto e o que é música popular. Pesquisar a sua trajetória proporciona o desvelar de sua obra. Pesquisar as suas canções possibilita refletir sobre sua trajetória e sobre os seus desvios – aquilo que extrapola a ideia de linearidade e de conceitos bem definidos. Essas reflexões permitem ao intérprete criar imagens e eger sonoridades e interpretações para a performance da canção de câmara de Radamés Gnattali, bem como estabelecer interlocuções com o compositor. Investigar as formas composicionais (as “experimentações”) de Gnattali possibilita releituras e ressignificações de suas canções de câmara para a contemporaneidade.

### **Referências:**

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1984.

BREIDE, Nadge Naira Alves. *Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico analítico*. Porto Alegre, 2006. 152f. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre, 2006.

CALADO, Carlos. *O Jazz Como Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *O Ensaio sobre a Música Brasileira: Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético (Mário de Andrade, 1928)*. Revista Música. São Paulo. v.6. n.1/2: 75-121 maio/nov, 1995.

DIDIER, Aluisio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 12 ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2015.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Editora Nova Fronteira, 5 ed., 2000.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. *Imagens de Brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UFMG, Belo Horizonte, 2009.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

WISNIK, J. M. S.; SQUEFF, Ê. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

## Notas

<sup>1</sup> Nesse trabalho, entende-se globalização como um processo que ocasiona uma integração ou ligação estreita, por meio da economia e mercado em diferentes países, o que resulta na quebra das fronteiras entre eles. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/globalizacao/> > Acesso em 23 de jan. de 2019.

<sup>2</sup> O concurso para lente catedrático equivale ao que reconhecemos hoje como professor concursado em uma instituição de ensino pública. Nessa época, ainda não havia Universidades Federais com curso de Graduação em Música. Instituições como os conservatórios e o Instituto Nacional de Música foram as primeiras a terem um formato para a profissionalização em música no Brasil.

<sup>3</sup> Pianeiros era o nome dado aos pianistas populares e arranjadores de temas populares para piano. O termo se distingue do termo Pianista, utilizado para os músicos concertistas.

<sup>4</sup> Editora de partituras e ponto de encontro dos pianeiros que tocavam em bailes.

<sup>5</sup> Os relatos de Radamés Gnattali estão disponíveis no site [www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br). Disponível em: <[www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br)>. Acesso em: 30 jul. 2017. No final de 2017 o site entrou fora do ar

<sup>6</sup> O início do período republicano no Brasil é marcado pelo ideal de progresso e modernização da civilização. Essa mentalidade progressista e cosmopolita era pouco propícia a uma proximidade das culturas populares nos centros urbanos mais próspero. A ideia dessa aproximação torna-se, então uma forma de desordem.

<sup>7</sup> O governo de Getúlio Vargas é dividido em três períodos: entre 1930 até 1934 é compreendido como Governo Provisório, que teve a tentativa de reorganizar o país com o início de um processo de centralização do poder. Posteriormente, entre 1934 e 1937, os conflitos da Segunda Guerra Mundial refletem embates políticos entre ideais fascistas com uma política totalitária e um ideal democrático. E, por fim, entre 1937 e 1945, inicia-se um período de ditadura conhecido como Era Vargas.

<sup>8</sup> Manuel Bandeira (1886-1968), é considerado como parte da geração de 1922 do modernismo no Brasil. Seu poema "Os Sapos" fez parte da inauguração da Semana de Arte Moderna de 1922.

<sup>9</sup> Transcrições das falas de Radamés Gnattali em várias entrevistas no capítulo Radamés Gnattali de A a Z em DIDIER (1996).