

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

VALSAS DE RADAMÉS GNATTALI:
Um estudo histórico-analítico

Nadge Naira Alvares Breide

Porto Alegre

2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

NADGE NAIRA ALVARES BREIDE

**VALSAS DE RADAMÉS GNATTALI:
Um estudo histórico-estilístico**

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Música da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Como Requisito Parcial à obtenção do grau de Doutor

Orientadora: Prof^a Dra. Cristina Capparelli Gerling

Porto Alegre

2006

B835v Breide, Nadge Naira Alvares

Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico-analítico.

Porto Alegre: Instituto de Artes/PPGM, 2006.

175 p.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música, 2006.

1. Compositores: Música: Brasil; 2. Gnattali, Radamés: Análise estilística. I. Título

CDU 78.071.1

Catálogo na publicação: Biblioteca do Instituto de Artes/UFRGS

Aos Arlequins

AGRADECIMENTOS

Ao incentivo, a crítica de amigos, a ajuda e ao coleguismo reverberantes neste trabalho, agradeço:

À minha orientadora, Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling, pela assistência intelectual nas minhas dificuldades, pelo incentivo e profissionalismo transmitidos durante este trajeto.

Aos membros da banca examinadora, Profa. Dra. Maria Lúcia Pascoal, Prof. Dr. André Loss e Prof. Dr. Ney Fialkow.

À coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, Prof. Luciana Del Ben.

Aos meus colegas de doutorado, Rosane Cardoso, Marcelo Cazarré, Joana Holanda e Silvia Haasselaar.

Aos amigos e colegas da Escola de Música da UFRJ, Luiz Senise, Marcelo Verzoni, Inês Martins Jarque, João Guilherme Ripper, Patrícia Bretas, Eugenio Ranevsky, Ermelinda Paz Zanini, Ernani Aguiar, Cláudio Dauelsberg e Harlei Raymundo.

A valiosa colaboração do Prof. Dr. Marcos Nogueira, na elaboração da análise alfa numérica destinada aos quadros do padrão harmônico de 'Valsas'.

Às amigas Gladis Kalil, Janete Teixeira e Iza Sá, pela presença amiga nos recitais e pelo auxílio em momentos delicados.

Aos amigos e ex-professores Hubertus Hofmann e Carmen Romana, pelos ensinamentos transmitidos, constante apoio, afeto e amizade.

Ao Dr. Emílio Salle, pelo acompanhamento e auxílio na administração de minhas dificuldades, durante o curso e desenvolvimento deste trabalho.

Aos meus pais, pelo constante apoio, afeto, dedicação e amizade em todos os momentos de meu percurso.

“O campo intelectual e o campo artístico constituem o espaço de lutas incessantes a propósito das obras do presente e do passado que enfrentam, ao mesmo tempo, o

desafio da reviravolta da hierarquia dos produtores correspondentes e a alta das 'ações culturais' daqueles que investiram (no duplo sentido) em suas obras.”

Pierre Bourdieu

RESUMO

Este trabalho objetiva evidenciar como 'Valsas para Piano' de 1939, de Radamés Gnattali refletem o diálogo entre os dialetos americanos e as culturas americanas no Brasil dos anos 1930, causados pelo desenvolvimento dos meios de comunicação e acesso às formas de entretenimento de massa. Após o exame de posturas analíticas (MEYER), aponta-se a recorrência de elementos e de seus desvios delineados segundo o modelo literário de Sant'Anna e considerações pontuais de Chase, Schwartz-Kates, Lidov e Santos. A avaliação do rótulo de americanizado atribuído ao compositor Radamés Gnattali (1906-1988) teve por base Schuller, Santos e Garcia & Rodriguez.

Palavras-chaves: análise estilística-Radamés Gnattali-música brasileira.

ABSTRACT

This text aims at showing how the development of mass communication, mass entertainment and cultural diversity during the 1930's in Brazil, are reflected upon *Valsas para Piano* (1939), by Radamés Gnattali (1906-1988). The analytical interpretation (MEYER) points out to the recurrence of elements as well as patterns of deviation according to the literary model proposed by Sant'Anna. Other references are Chase, Schwartz-Kates, Lidov and Santos. Concerning "American traits" attributed to his music, Schuller, Santos and Garcia & Rodriguez are used as a tools for evaluation.

Keywords: Stylistic Analysis, Radamés Gnattali, Brazilian Music.

SUMÁRIO

Índice de Diagramas

Índice de Quadros

Índice de Exemplos Musicais

INTRODUÇÃO.....13

Capítulo

I. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1. Apresentação e contexto.....15

1.2 O ponto e o porto de partida: aspectos biográficos de Gnattali e
aspectos sócio-culturais do país de 1930-1945.....26

II. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

2.1. Breve painel do gênero valsa.....48

2.2. Enfoque Analítico 65

III. ABORDAGEM ANALÍTICA.

3.1. Análise Estilística – Valsas.....85

CONCLUSÕES.....140

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS144

ANEXOS.....149

ÍNDICE DE DIAGRAMAS

Diagrama	Página
1. Introdução.....	86
2. Valsa I.....	88
3. Valsa II.....	93
4. Valsa III.....	98
5. Valsa IV.....	102
6. Valsa V.....	105
7. Valsa VI.....	107
8. Valsa VII.....	114
9. Valsa VIII.....	118
10.Valsa IX.....	124
11.Valsa X.....	129

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro	Página
1. Síntese Arlequinal.....	63
2. Leis-Regras-Estratégias.....	67
3. Modelo	73
4. Introdução.....	76
5. Valsa I.....	76
6. Valsa II.....	77
7. Valsa III.....	78
8. Valsa IV.....	79
9. Valsa V.....	80
10. Valsa VI.....	80
11. Valsa VII.....	82
12. Valsa VIII.....	82
13. Valsa IX.....	83
14. Valsa X.....	84
15. Padrão Harmônico da Introdução.....	88
16. Padrão Harmônico da Valsa I.....	92
17. Padrão Harmônico da Valsa II.....	97
18. Padrão Harmônico da Valsa III.....	101
19. Padrão Harmônico da Valsa IV.....	104
20. Padrão Harmônico da Valsa V.....	107
21. Padrão Harmônico da Valsa VI.....	113
22. Padrão Harmônico da Valsa VII.....	117
23. Padrão Harmônico da Valsa VIII.....	122
24. Padrão Harmônico da Valsa IX.....	128
25. Fragmentos estilizados da Valsa X.....	131
26. Padrão Harmônico da Valsa X.....	138

ÍNDICE DE FIGURAS MUSICAIS

Figura	Página
Introdução	
1. c.1-16.....	75
2. c.1-2.....	75
3. c.1-16.....	85
4. c. 1-5.....	87
5. c. 6-10.....	87
6. c. 10-16.....	88
Valsa I	
7. c. 1-8.....	89
8. c. 11-14.....	91
9. c. 26-31.....	92
Valsa II	
10 c. 1-8.....	94
11. c. 9-16.....	95
12. c. 16-21.....	95
13. c. 22-24.....	96
14. c. 33-38.....	96
15. c. 47.....	97
Valsa III	
16. c. 1-12.....	99
17. c. 13-20.....	100
18. c. 31-32.....	100
Valsa IV	
19. c. 1-12.....	102
20. c. 13-14.....	103
21. c. 35-40.....	104
Valsa V	
22. c.1-8.....	106
23. c 9-16.....	107
Valsa VI	

24. c. 1-4.....	108
Figura	Página
25. c. 5-9.....	109
26. c. 19-24.....	109
27. c. 25-31.....	110
28. c. 32-39.....	110
29. c. 40-46.....	111
30. c. 47-50.....	111
31. c. 62-66.....	111
32. c. 67-76.....	112
Valsa VII	
33. c. 1-8.....	115
34. c. 16-36.....	116
Valsa VIII	
35. c. 1-8.....	119
36. c. 8-16.....	120
37. c. 16-20.....	121
38. c. 16-38.....	122
39. c. 49-54.....	122
Valsa IX	
40. c. 1-12.....	125
41. c. 13-10.....	126
42. c. 21-28.....	126
43. c. 29-38.....	127
44. c. 54-58.....	127
Valsa X	
45. c. 1-25.....	130
46. c. 23-42.....	132
47. c. 41-53.....	133
48. c. 54-64.....	133
49. c. 61-76.....	134
50. c. 79-94.....	135
51. c. 95-110.....	136

52. c. 111-125.....138

INTRODUÇÃO

O primeiro contato desta pesquisadora com a obra de Radamés Gnattali ocorreu quando ela interpretou a Sonatina em Ré M para piano e flauta. Chamou-lhe a atenção, no segundo movimento desta obra, a presença de elementos extramusicais que se assemelham à música urbana cisplatina¹. Naquela ocasião, 1999, a pesquisadora realizou o mapeamento superficial da produção pianística do compositor para verificar a operacionalidade de tais expedientes em obras para piano solo. Deparou-se então com a obra 'Valsas' para piano, escrita em 1939 e editada em 1945. A complexidade da escrita pianística, a versatilidade dos elementos técnico-musicais e o distanciamento da estética nacionalista então vigente foram alguns dos aspectos que mais se evidenciaram nesta coletânea de 10 valsas. Em 2002, ao ingressar no curso de doutorado, surgiu-lhe a oportunidade de examinar, em uma perspectiva histórica e analítica, as 'Valsas' para piano, dedicadas ao pianista espanhol José Arriola² e editadas por Irmãos Vitale S.A.

Nesta obra, o compositor solicita ao intérprete uma determinada gama de conhecimentos quanto à realização e à articulação de 'conjuntos específicos de inflexões'. Desde a primeira audição, é possível discernir como o compositor impõe características do que atualmente se conhece como 'bossa', 'swing', 'balanço', 'atraso' e de outros atributos musicais a serem explorados no corpo do texto.

Dada a multiplicidade de seus aspectos, o resultado musical delineado pela coletânea de 'Valsas' estimulou a busca de maior entendimento da linguagem pianística de Radamés Gnattali. Partindo do fato de esta obra apresentar a diversidade de expedientes já mencionados, seu aspecto proeminentemente plural levou a pesquisadora a ponderar sobre uma característica 'arlequinal³', que a envolve e a permeia de elementos estéticos com diferentes camadas de

¹ Assunto desenvolvido no Cap. III

² O pianista espanhol, José Arriola foi o solista da Rapsódia Brasileira frente à orquestra da Rádio de Berlim, sob a regência de Georg Wachs, em 1939, ano em que Gnattali escreveu 'Valsas' e as dedicou ao pianista.

³ O adjetivo 'arlequinal' é um neologismo utilizado por Mário de Andrade em Paulicéia Desvairada para elucidar dialeticamente a diversidade dos aspectos .

significação. Tendo por base a premissa da intencionalidade⁴ da obra de arte e a sua apresentação como produto de um contexto político, social e cultural, constata-se que ‘*Valsas*’ reflete tanto um processo de integração quanto de fragmentação de diversas tendências, mudanças sociais, científicas e político-econômicas. Surge assim a necessidade de descrever e avaliar o reflexo do processo de modernização ocorrido no Brasil, levando em conta o desenvolvimento dos meios de comunicação, durante os anos 1930.

O primeiro capítulo apresenta uma breve exposição de dados bibliográficos e de confrontos de opiniões que propiciaram convergências e divergências em torno da produção de Radamés Gnattali, assim como a contextualização da sua obra na primeira metade do século XX. Dado seu escopo surgiu a necessidade de realizar um estudo sistematizado tendo em vista uma melhor compreensão dos fatos e da obra pianística deste compositor.

O segundo capítulo se destina às ligações intertextuais do gênero valsa, assim como a modelagem dos pressupostos teóricos que fornecem respaldo à análise estilística da obra no terceiro capítulo deste trabalho. Após as conclusões seguem-se, referências bibliográficas e anexos.

⁴ Husserl diz a este propósito: “A característica das vivências (Erlebnisse), que pode ser indicada como o tema geral da fenomenologia orientada objetivamente, é a intencionalidade. Representa uma característica essencial da esfera das vivências, porquanto todas as experiências, de uma forma ou de outra, têm intencionalidade. A intencionalidade é aquilo que caracteriza a consciência em sentido pregnante, permitindo indicar a corrente da vivência como corrente de consciência e como unidade de consciência”. Acrescenta o autor que a “intencionalidade atuante”, no sentido de que a vivência não se refere somente ao seu objeto, mas também a si mesma e por isso ser ciência de si. Seja como for, no âmbito da fenomenologia, a intencionalidade era assumida como característica fundamental da consciência, e como tal ficou em boa parte da filosofia contemporânea, especialmente na fenomenologia e no existencialismo (ABBAGNANO, 2003:576).

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

CAPÍTULO I

1.1. Apresentação e contexto

A acelerada difusão da cultura e a propagação das formas do entretenimento de massa vêm ao encontro da formação de Radamés Gnattali, conforme se vê no decorrer deste estudo. Embora esses fenômenos não deixem de abranger e exercer influência sobre as formas de entretenimento e sobre as manifestações culturais das três primeiras décadas do século XX, sua pertinência, entre 1930 a 1945, reflete-se diretamente na produção artística do compositor. Nessa época, os profissionais atuantes em rádio, cinema, teatro e outras mídias demonstravam capacidade ímpar de adequação a um mercado suscetível a rápidas mudanças, metaforicamente, ajustes semelhantes à costura dos retalhos que identificam a fantasia de Arlequim. O influxo de Radamés Gnattali na música brasileira concretizou-se na síntese de seresteiro, pianista, pianista, compositor, regente e arranjador.

Autor de trilhas sonoras para cinema e de inúmeros arranjos para rádio, construiu tramas com elementos da música popular e da música de concerto. Ao combinar ritmos brasileiros com elementos de outras procedências e introduzir, simultaneamente, instrumentos característicos da música popular⁵, sem simplificar a qualidade da execução instrumental, ele ampliou fronteiras da linguagem musical e abriu seu próprio espaço na apropriação cultural. Emerge daí a indagação se essa espécie de apropriação teria sido um procedimento capaz de produzir e re-produzir idéias, formas, conceitos e conteúdos; de ser aceita como processo espontâneo ou se, de fato, a peça 'Valsas' manifesta relações entre intertextualidades de elevado nível de sofisticação? (KRISTEVA, 1974:98; MEYER, 2000).

Visando à sistematização, propõe-se uma abordagem analítica da peça 'Valsas' para piano escrita em 1939, de modo a revelar a inter-relação de elementos polissêmicos que caracteriza sua linguagem musical e lhe confere identidade própria. Este trabalho apresenta dois enfoques: um de cunho histórico e o outro de

⁵ Instrumentos tais como: violão, gaita de boca, cavaquinho e acordeom, entre outros.

cunho analítico. O enfoque histórico fixou-se na inserção de Radamés Gnattali no período da produção de 'Valsas' no contexto sócio-cultural brasileiro da primeira metade do século XX. O enfoque analítico tem por objetivo a contextualização da utilização de elementos musicais de caráter internacional, nacional, popular urbano e regional. Na análise estilística de 'Valsas', focaliza-se a explanação de ocorrência e recorrências dos elementos musicais característicos da linguagem particular, ou seja, o idioma de Radamés Gnattali, segundo os preceitos de Meyer (2000) e Sant'Anna (2003).

Mesmo após o lançamento, em 2005, do CD Rom intitulado "Catálogo Digital Radamés Gnattali", constatam-se lacunas nas informações histórico-musicais nas fontes disponíveis sobre o compositor. Os subsídios encontrados nem sempre refletem um pensamento isento, mesmo considerando seu contexto acadêmico. O interesse dos pesquisadores direciona-se, na quase totalidade, para a produção orquestral e camerística. Torna-se evidente também que a produção global de Radamés Gnattali ainda não passou por uma avaliação estética, por exemplo, a obra 'Valsas', até a realização do presente estudo, não havia sido alvo de nenhum estudo sistemático. Entretanto a aproximação entre o dialeto do jazz e a escrita pianística de Gnattali já havia sido discutida por Santos (2002) no contexto de dois choros para piano, Canhoto (1950) e Manhosamente (1955).

Na Enciclopédia Brasileira de Música (2003), encontra-se uma breve biografia de Gnattali a qual comenta sobre sua trajetória no rádio e sobre as trilhas que compôs para televisão e cinema. O verbete⁶ finaliza com uma lista de suas composições - erudita, instrumental, sacra e popular – entre as quais menciona 'Valsas para piano'.

O musicólogo Gerard Béhague, no verbete do Dicionário Grove de Música (2001), expõe um breve comentário biográfico sobre Radamés Gnattali, no qual destaca sua trajetória na rádio. A seguir, apresenta a produção de Gnattali de 1944 a 1962, considera suas incursões nacionalistas e ressalta a estilização dos

⁶ O verbete refere-se a obras completas, no entanto nem o próprio compositor podia assegurar o fato de sua obra estar completamente catalogada.

diferentes tipos de samba na Brasileira nº2⁷ (1948). Assinala que, durante os anos 1950, Gnattali, na tentativa de retirar-se do nacionalismo, voltou-se para moldes neo-românticos e neoclássicos, mantendo um leve estilo freqüentemente associado ao *jazz* sinfônico. Béhague, assim como outros, faz apenas uma referência passageira a 'Valsas'.

Entre as fontes que tratam da História Geral da Música Brasileira, Almeida (1942) expõe um breve texto biográfico, comenta sobre a influência moderna de Gershwin e dos processos clássicos herdados de Liszt na 'Rapsódia Brasileira'. Aponta a tendência nacionalista na utilização de temas populares infantis. O autor comenta sobre os dois Concertos para piano e Orquestra, e sobre sua produção camerística fazendo rápida menção à obra 'Valsas'. Situando Radamés Gnattali entre os jovens compositores brasileiros, assinala sua capacidade criativa e qualidade de construção ao utilizar processos rítmicos bem brasileiros. Não menciona, todavia, quais processos rítmicos seriam considerados brasileiros naquela época. (o grifo é nosso)

Assim como outros autores já mencionados, Corrêa de Azevedo (1956) traça considerações sobre alguns aspectos da biografia de Gnattali, tais como sua formação e as diversificadas vivências profissionais até 1931, ano de sua estréia como compositor. Afirma o autor que inicialmente a fusão do domínio pianístico com elementos das diversas regiões brasileiras granjeou a consideração da crítica e do público. Comenta que uma "certa e natural permeabilidade – principalmente na fase inicial de sua produção – faz com que obras do tipo sério reflitam processos com tanta felicidade nas do outro" (p.355). Evidencia ainda o "horror a essa pecha, que é a tecla batida por quase todos os críticos", considerando que este fator induziu Gnattali a adotar uma "escrita mais severa e despojada dos efeitos mais legítimos" (p. 355). Ao esforçar-se para produzir obras sem vínculo com a música popular e de mistura com *jazz* (sempre presente nos seus sucessos radiofônicos), Gnattali acabou por se afastar do nacionalismo. Corrêa de Azevedo conclui que o compositor:

⁷ 1948 – Brasileira nº2, samba em três movimentos para piano, orquestra de cordas e bateria popular. Gravação Disco Sinter. (BARBOSA&DEVOS)

[...] produziu certo número de peças – de importância capital no conjunto de sua obra – em que recorre à forma do Concerto, tão favorável ao seu temperamento e às suas aptidões musicais. São peças - concebidas em estilos diversos, ora brilhante e expansivo, ora severo, de técnica rebuscada – em que a virtuosidade do solista encontra largos horizontes, e em que o conjunto orquestral é tratado com suprema mestria e pitoresco. (p.356)

França (1957:125) tece considerações sobre a “habilidade técnica, uma rara destreza, e rapidez no trato do material sonoro” e enfatiza a alta qualidade da produção de Radamés Gnattali, em todos os âmbitos, por conservar o ‘valor espiritual da música’, isto por que não precisa recorrer a elementos da técnica comum. Este autor é um dos raros a apresentar comentários mais extensos referentes a ‘Valsas’. Menciona que as composições desta coletânea “são deliciosas de humor, originalidade, de imprevisto de um sutil lirismo, que insufla nova vida à forma tradicional”. (p.125). Aponta na Toccata certa influência debussyniana, assim como perceptíveis processos do *jazz*, encadeiam uma musicalidade corrente em um “admirável tratamento pianístico” (p.126).

Posterior ao comentário de França sobre ‘Valsas para piano’, Abreu & Guedes (1992) abordam de forma abrangente ‘Valsas’;

Uma introdução e a suíte de 10 valsas. Representam essas valsas uma belíssima contribuição pianística à forma valsa brasileira. Escrita num tonalismo de extrema liberdade, com intenso cromatismo o tempo todo, o que contribui para a tão falada ambigüidade tonal, estas valsas devem ser executadas como um todo, como as ‘valsas nobres e sentimentais’ de Ravel, sendo que a última valsa faz citações das valsas anteriores, o que dá um sentido cíclico à obra (p.24).

Referindo-se ao que classifica como Terceira Geração Nacionalista, Mariz (1983), aborda de relance a influência do *jazz* e do *rock* na música brasileira da época. Ao tecer um breve comentário biográfico sobre o compositor, classifica sua produção em dois períodos distintos. Sem acrescentar novas idéias, atém-se a uma apreciação mais voltada para a obra camerística do compositor, complementada por citações de conhecidos críticos, compositores e pianistas do cenário musical brasileiro. Quanto à produção para piano solo de Gnattali, o autor assim a ela se refere: “Entre a música para piano solo, salientamos [...], as Valsas (a melhor das quais é a 7ª)” (p.262). Observa-se, nesta citação, que o autor incorre em um

descuido de uso freqüente em fontes da bibliografia musical brasileira: a divulgação de informações mescladas com opiniões particulares.

Neves (1981) ressalta o contato direto que Gnattali teria tido desde pequeno, no sul do Brasil, com o folclore e com a música popular e faz considerações referentes à fluência de escrita do compositor como orquestrador de música radiofônica. Posiciona-se com firmeza ao considerar como “perdição” do compositor “uma posição fronteira entre a música erudita de gosto romântico e o jazz, dando como resultado um nacionalista francamente populista (a maneira do populismo norte-americano) [...]” (p.72). Para o musicólogo, a obra de Gnattali, na primeira fase, é “marcada por um folclore direto” com forte presença de virtuosidade e, na segunda fase, se faz reconhecer “por uma transfiguração do espírito folclórico” em que apresenta maior domínio da técnica composicional. Referindo-se a ‘Valsas’, cita apenas que a obra integra sua produção da primeira fase. Menciona, de modo sucinto, outras obras de Gnattali, porém direciona sua ênfase ao “populismo” que considera não mais “admissível” no compositor. (1981:71-73).

Com certa freqüência, a obra de Radamés Gnattali foi classificada por um viés nada sutil. Mariz é pródigo nas opiniões pessoais e Neves solidifica os estigmas. Para esses dois autores, é deletéria a associação de Radamés com a música popular, sobretudo aquela de origem norte-americana. Neves expõe este preconceito em livro sancionado pelo *stablishment*, pois que adotado em escolas oficiais.

Tal aspecto leva a se questionar quais os paradigmas utilizados para as superficiais afirmações negativas emitidas por críticos, musicólogos e teóricos que dedicam apenas alguns parágrafos à obra de Gnattali, sem uma abordagem musical, analítica e artística propriamente dita. Instiga a refletir sobre a importância do discernimento entre as áreas da crítica e da análise estilística apontada por Meyer, conforme abordado no Capítulo III deste estudo. A tendência, até hoje, é privilegiar e descrever o que há de mais reconhecível e recorrente na linguagem utilizada pelo compositor, via de regra, em um discurso grandiloqüente e hiperbólico tal como usado, no século XIX, em biografias de heróis.

Bourdieu (2001), ao discorrer sobre este assunto, assinala que o sentido inscrito na obra tende a desempenhar um papel determinante no processo de tomada de consciência da intenção objetiva das obras. Ao colaborar com o esforço dos escritores e artistas na realização de sua essência singular, as variações sincrônicas da interpretação do crítico, do discurso do produtor sobre sua obra e da própria estrutura da obra comprovam a eficácia específica do discurso crítico que o produtor reconhece, porque se sente nele reconhecido e nele se reconhece. “Entretanto nada seria mais falso do que atribuir a um crítico⁸ o poder carismático de reconhecer em uma obra os signos imperceptíveis da graça e de revelar aos próprios autores os signos que soube descobrir” (BOURDIEU, 2001:113). Em um processo de circulação e de consumo, no qual dominam as relações objetivas entre as instâncias e os agentes envolvidos, a relação pela qual o autor é definido e está obrigado a se definir, constitui o ‘sentido público’ da obra. As relações sociais, nas quais se realiza este conjunto de ‘propriedades de recepção’, revelam-se quando a obra torna-se pública.

Os músicos que compartilham ‘o sentido público’ do ambiente musical de trabalho com Radamés Gnattali mostram-se divergentes quanto à ‘recepção’, conforme assinala o maestro Nelson Nilo Hack:

Foi na década de quarenta que travei contato com a marcante personalidade de Radamés Gnattali [...] Concentrava-se na intensa programação da Rádio Nacional o que havia de melhor no Rio relativamente a artistas, músicos e regentes eruditos e populares. Especificamente Radamés e Guerra-Peixe imprimiram à música brasileira um novo caráter elevando-a a um nível artístico-musical mais erudito, [...] Os arranjos e orquestrações desses mestres criaram um novo estilo de música popular, preservando inclusive a nossa música da forte influencia do jazz. Se considero Radamés o “Músico Perfeito”, é porque ele compunha com perfeita maestria tanto um samba, um choro, uma valsa, etc...como uma sinfonia, um concerto para piano, [...].Eu mesmo tive o privilégio de acompanhá-lo com a Orquestra Sinfônica Nacional, em um de seus concertos como solista, ao piano (I audição do concerto para piano, acordeom, percussão e contra-baixo).[...] Algumas dessas composições foram dedicadas à orquestra de Câmara da Rádio MEC e executadas em I audição no Rio, em minhas apresentações na Sala Cecília Meireles e no Teatro Municipal (COLUNA DO MAESTRO, CATÁLOGO DIGITAL. DEPOIMENTOS, 2005).

⁸ Ou editor de vanguarda ou ao marchand de quadros audaciosos

Em 1984, Divisão de Música Popular do Instituto Nacional de Música da Funarte promoveu um concurso de monografias, sobre a vida e obra do compositor e maestro Radamés Gnattali. BARBOSA & DEVOS (1985) foram as vencedoras. A monografia que escreveram abrange aspectos biográficos, profissionais e peculiaridades, de Radamés Gnattali. As autoras coletaram dados relevantes em críticas de jornais da época e depoimentos do próprio compositor. Elas abordam os fatos com uma linguagem reveladora de constante admiração e simpatia. Da metade ao final do livro, aproximadamente, apresentam um catálogo (p.73-359) no qual organizaram, por segmentos, dados referentes à obra completa do compositor. A peça ‘Valsas’ consta no catálogo apenas com as seguintes informações: “Ano-1939; formação-piano; duração 12’; I audição-nada consta; Edição-Vitale; observações-nada consta” (p.89).

DIDIER (1996) dedica seu trabalho a aspectos biográficos, apresenta fatos ocorridos na vida profissional e mostra detalhes musicais que permitem vasculhar especificidades estilísticas da linguagem particular de Radamés Gnattali. O autor encerra o livro com uma entrevista, denominada ‘Radamés de A-Z’, e com depoimentos do próprio compositor. Um vídeo completa a edição. Como outros autores, apenas menciona ‘Valsas’.

Há também abordagens da produção do compositor sob o enfoque de produção ‘popularesca’⁹ referente não à obra ‘Valsas’, mas ao compositor. Tinhorão (1997) menciona uma alusão de Francisco Mignone a Radamés Gnattali:

Tais composições, que em alguns pontos não se poderiam distinguir da música norte-americana, eram arranjadas pela nova geração de orquestradores, todos eles - como Radamés Gnattali - profundamente influenciados pela “música americana tipo Gershwin”

⁹ Popularesca – que pretende ter caráter popular (adaptação ao nível cultural das massas) (HOUAISS, 2001:2261).

(a observação quanto a Radamés é de Francisco Mignone, em artigo publicado no tablóide Pensamento da América, em 1949). (TINHORÃO, 1997:60)

Chamam à atenção as controvertidas ‘interpretações’, ou seja, o entendimento quanto a Gershwin no universo de Radamés Gnattali difere, conforme o momento de quem faz o comentário e sua conseqüente reverberação. Observa-se tal aspecto tanto na citação anterior como na subseqüente mencionada pelas autoras Abreu & Guedes (1992):

A freqüente comparação entre Radamés e Gershwin faz sentido pela natureza do talento de ambos. Num e outro a verve no trato com o ritmo, as modulações sobre acordes cujo aparecimento por vezes inesperado transforma a cor afetiva de um ambiente. Eles têm intimidade com o som da vida noturna. Só que, enquanto Gershwin se apropria do espírito de Nova Iorque, Gnattali coloca na pauta o Rio de Janeiro urbano. (p. 24)

A observação de Francisco Mignone (apud Tinhorão) data de 1949, quatro anos após o término da II Guerra Mundial, período em que o mundo revelava-se sob impacto dos vencedores e sob ameaça das armas atômicas. A referência a Gershwin com certeza não significava um elogio da parte de Mignone, mas corroborava a ‘pecha’ atribuída a Gnattali. Já em 1992, Abreu & Guedes mostram o distanciamento que torna possível uma relação análoga entre os compositores das duas Américas.

A percepção da época contemporânea e do passado é uma espécie de ‘entendimento’ histórico, na qual se considera a história como uma exposição construída pela interpretação relacional. Meyer (2000) elucida que as influências oriundas das tradições interpretativas conectadas às mudanças na perspectiva cultural dos movimentos históricos, por atuarem diretamente sob o ponto de vista de um campo particular, não podem ser consideradas como interpretações infalíveis ou finais. O acréscimo de dados passados aumenta as possibilidades de modificação nos fatos básicos. Assinala o autor que, ao “mudar as teorias sobre a natureza da

afinidade em todos os âmbitos¹⁰ nossas interpretações, por sua vez, baseadas nessas teorias também irão mudar” (p.115). Acrescenta ainda que “nossa compreensão e nossa interpretação de um acontecimento não depende somente de seu presente contextual, mas das implicações as quais acreditamos que estes acontecimentos reverberaram nos subseqüentes. Visto que o futuro está aberto, as interpretações não podem ser definitivas”. (p.115)

Este aspecto abordado por Meyer mostra-se fundamental para a área da música, na qual as reinterpretações de obras e estilos do passado são atividades constantes, não se afirma, contudo, que todas as interpretações são igualmente válidas. Documentos contribuem mais para o estabelecimento de fatos do que para o discernimento entre possíveis interpretações.

Observa-se que, com os subsídios obtidos pelo conhecimento retrospectivo e prospectivo, hoje se torna possível questionar a real dimensão do agudo processo de polarização entre a música popular e a música erudita ocorrido no século XX, no Brasil. Este processo apresentado, na primeira metade do século, como um conceito historicamente construído, paulatinamente, transformou-se em uma espécie de arma política categorizada como um forte argumento separatista e elitista. Por intermédio de uma aristocracia que não aceitava a condição de nobreza extinta, aos poucos propagandeou-se a espiritualização da música erudita como moralmente elevada, ordenou-se a rejeição da música de raiz¹¹ e instigou-se de modo acintoso a separação de classes. Radamés como músico não rejeitou a música de raiz, pelo contrário, ele fundiu as categorias inserindo-as em novas classificações. Hoje, os temas populares, assim como no denominado classicismo musical, apresentam-se como constante na música de concerto e nas pesquisas acadêmicas. Felizmente para Radamés e sua música, atributos como ‘perdição’, ‘popularesco’ e ‘americanizado’ transformaram-se, como se observa no interesse pelo estudo sistematizado de sua obra e na homenagem prestada por ocasião do centenário de seu nascimento.

¹⁰ Físico e biológico; psicológico e ideológico; político e econômico.

¹¹ Utilizamos o termo no sentido de música do povo, nascida e desenvolvida nas camadas de mais baixa renda da população de uma região específica.

Referindo-se ao centenário de nascimento de Gnattali, Loureiro Chaves escreve:

[...] Radamés Gnattali também subiu para o centro do país no final dos anos 1920. Fez carreira no Rio de Janeiro, adonou-se da música popular, compôs chorinhos e sinfonias como se fazer uma e outra coisa fosse normal numa época em que os preconceitos eram mais fortes do que a evidência estética. (LOUREIRO CHAVES, ZERO HORA, CADERNO CULTURA. 21/01/2006).

Loureiro Chaves elucida que a modernidade da música no Rio Grande do Sul ocorreu, no início do século XX, com Armando Albuquerque, Luis Cosme e Radamés Gnattali. Os três vivenciaram o mesmo meio, compartilharam a mesma formação, mas apresentaram-se diversificados em suas escolhas composicionais. Um delicado ponto comum os une -o regionalismo- indício do momento. O autor comenta a respeito de 'Oração da Estrela Boeira' sobre o poema de Augusto Meyer:

A versão de Gnattali é de 1931, a de Albuquerque é dos plenos 1940, o que talvez explique a diferença de enfoque. Para Gnattali, o tema campeiro de Augusto Meyer motivou uma canção semi-estrófica em que aparecem até os contracantos em terças maiores e menores, quase um *topos* da música gauchesca. Era época do nascimento do regionalismo no Rio Grande do Sul (se diria até no Brasil, nos rastros dos modernismos dos 1920). A canção de Gnattali explicita o regional e mantém pulso rítmico constante do início ao fim. [...] A última vez que vi Gnattali [...] me dei conta que o respeito de Albuquerque pelo seu colega compositor podia ser justificado sem discussões: ali estava um artesanato composicional de fazer inveja, um manejo idiomático dos instrumentos sinfônicos, exercido por alguém que tinha na composição e no arranjo musical as partes integrais do seu dia-a-dia. [...] Dos três fundadores do modernismo musical rio-grandense, Radamés Gnattali foi o que teve a carreira mais disparatada. O disparate está no desprezo aos preconceitos, fazendo com que Radamés sinfonista se aproxime do Vinicius de Moraes poeta. Ambos foram transgressores e deixaram extravasar dos ternos e gravatas das categorias oficiais. Vinicius, de poeta, transformou-se em letrista de canção. Radamés Gnattali, de acadêmico, transformou-se em chorão. Um manejando palavras, o outro manejando pautas, ambos corporificando esta simbiose úmida de opostos que é a cultura brasileira. (LOUREIRO CHAVES, ZERO HORA, CADERNO CULTURA. 21/01/2006).

Destaca-se o trecho no qual Armando Albuquerque retruca comentário proferido por Loureiro Chaves:

Achei interessante o comentário que você faz a respeito da diferença de estilos entre a música do Radamés e a minha, e não desfaço em nada a seriedade com que o meu amigo Gnátali procura abordar o problema da regionalidade da nossa música, sem descuidar de uma boa e clara escrita musical (ALBUQUERQUE, 2006 apud LOUREIRO CHAVES ZERO HORA, CADERNO CULTURA. 21/01/2006).

Ressalta-se, em especial, a observação sobre “uma boa e clara escrita musical” sobre a qual se falará no Capítulo III.

Os comentários sobre a produção de Radamés Gnattali são mais direcionados à produção orquestral, camerística e radiofônica do compositor, confirmando certo desinteresse por parte de musicólogos, críticos e pesquisadores, tanto de sua época, como em nossos dias por um estudo sistemático da obra para piano solo de Radamés Gnattali. Recentemente Santos (2002) aborda aspectos da escrita pianística de Gnattali com o dialeto do jazz, porém refere-se a produção do compositor nos anos 1950. O estudo da fusão de elementos, estéticos, históricos e técnico instrumental, que coalescem em ‘Valsas’, bem como a releitura da obra como gênero e expressão da música brasileira de concerto propiciam um nítido retrato dos anos 1930.

Advêm assim as questões: como se fundem os elementos que resultam na linguagem particular de Valsas para piano escritas em 1939 por Radamés Gnattali? Como se processa esta miscigenação? Qual é o resultado musical e instrumental deste processo de hibridização? Em que medida ou maneira as *Valsas* de Radamés Gnattali são representativas de seu tempo? O presente estudo procura responder estes questionamentos.

Muitos acham que a música brasileira só pode ser tocada com flauta, violão e cavaquinho. Ora, tanto faz tocar Guriatã de Coqueiro com órgão ou sanfona. Quer dizer que se a música não é tocada com bandolim, que, aliás, nem é um instrumento brasileiro, ela não é brasileira? Então, a rigor, música brasileira, no duro, seria apenas música de índio. O próprio samba se modificou se formos ver as origens. Esses ortodoxos vivem no século passado (GNATTALI apud DIDIER, 1996, p. 74).

1.2. O Ponto e o Porto de partida: Gnattali e as transformações ocorridas no Brasil até 1945.

Esta seção apresenta um breve panorama sobre a formação de Radamés Gnattali e os principais eventos de sua carreira até o ano de edição de 'Valsas'. Os fios condutores do texto são a cronologia e a busca das evidências plantadas na trilha percorrida pelo pianista, compositor popular, compositor erudito, arranjador, regente, compositor de músicas para cinema, pianeiro, músico de orquestra de salão, seresteiro e chorão. Em virtude do período abrangido por este estudo, torna-se pertinente abordar os conceitos de 'modernidade', 'modernização' e 'modernismo', palavras-chave no Brasil da primeira metade do século XX.

Modernização é entendida como aporte de recursos e de capital para a geração de empregos e o conseqüente aumento da produtividade; imposição dos poderes políticos centrais; construção da identidade nacional. Modernização atrela-se à consolidação da pólis, a qual se relaciona com a centralização do poder político e impulsiona a concentração cultural e industrial. Por modernismo, entende-se o movimento das diversas correntes estilísticas que configuram o universo de mudanças artístico-culturais e refletem as transformações da modernização. A modernidade, no início do século XX, expressa a atmosfera gerada em relação às transformações econômico-político-sociais e sua elaboração simbólica pelas manifestações estilísticas, isto é, pelo espírito da época (CANCLINI, 2000).

Travassos considera que (1997) espírito da época – *zeitgeist* - “supõe a autonomia autopropulsora, movendo-se num vácuo sem remissão seja à sociedade, seja a sujeitos concretos”. Ela propõe o termo ideologia como o que melhor elucida a “dimensão simbólica da vida social como objeto inseparável da prática social” (1997:14).

A atmosfera ideológica do início do século XX circunda o nascimento, em Porto Alegre, no dia 27 de janeiro de 1906, de Radamés Gnattali, filho do professor de música e regente Alessandro Gnattali e de Adélia Fossati Gnattali, ambos de origem italiana. Segundo os preceitos educativos partilhados pelos imigrantes europeus, aos seis anos de idade, inicia, no âmbito familiar, a formação musical de Radamés.

Em meados de 1920, após o término da Primeira Guerra Mundial, a industrialização tomou novas e imponentes proporções globais. No Rio de Janeiro, capital da República, a indústria também avançou e o aumento do poder econômico impulsionou o processo de modernização. Com intenso reflexo nas artes e na cultura, este processo abrigou uma renovada ideologia de nacionalismo. Surgiram, nessa época, novas tecnologias que provocaram a rápida evolução dos meios de comunicação e de entretenimento. O advento do gramofone, da vitrola, do cinema mudo e falado propiciou, no Rio de Janeiro deste período, um influxo dos gêneros norte-americanos em moda. O jazz, o *ragtime*, os *blues* e sua conseqüente estilização em *fox-blues* reverberaram na formação de inúmeras orquestras de dança que adotaram o *ragtime*, o *shimmy*, o *charleston* e o *cake-walk*, como novos estilos. Nos bailes de gafieira¹, cuja animação era feita por orquestras denominadas de *jazz bands*, conviviam indiscriminadamente sambas, maxixes, *fox-blues* e valsas. (BARROS, 2002; TINHORÃO, 1997)

Gnattali, em 1920, decidido a estudar piano com vistas ao profissionalismo, ingressou no Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, na classe de piano do professor Guilherme Fontainha². Em busca de desenvoltura

¹ Realizados em sobrados do centro da cidade e em bairros próximos, como Catete e Botafogo, nos quais se divertia boa parcela da população negra e mestiça da cidade (TINHORÃO, 1997).

² Guilherme Halfeld Fontainha (MG: 1887-RJ: 1970) iniciou seus estudos musicais, em Juiz de Fora, com Francisco Vale. Transferindo-se para o Rio de Janeiro, continuou seus estudos de piano no I.N.M. Posteriormente, em Berlim participou de cursos de interpretação e virtuosidade com José Vianna da Mota, Severin Eisenberg, Conrad Ansoerge e Michel von Zandora. Depois de Berlim foi para Paris aperfeiçoar-se na moderna música francesa representada por Debussy e Ravel, período em que estudou com Motte Lacroix. Em 1916, regressou ao Brasil e fixou-se em Porto Alegre RS, onde dedicou-se ao magistério. Dirigiu o Conservatório de Música e fundou a Sociedade de Cultura Artística. Ainda no Rio Grande do Sul fundou nove conservatórios, entre eles os de Pelotas, Rio Grande e Bagé. Transferiu-se novamente para o Rio de Janeiro, onde foi professor do I.N.M.,

técnico-musical, dedicou-se ao estudo específico das chamadas obras primas do repertório pianístico. Das fontes que documentam o repertório estudado, foram identificados os Prelúdios e as Fugas de Bach; os *Estudos* de Chopin; as Rapsódias Húngaras, os Estudos Transcendentais, a Valsa Mephisto e os Estudos Paganini de Liszt. Os biógrafos mencionam que Radamés Gnattali utilizava essas obras também como material de estudo para composição. (BARBOSA & DEVOS, 1985; DIDIER, 1996.). Estes são dados significativos para o procedimento analítico de 'Valsas' (1939), obra centralizadora deste trabalho.

A evolução dos meios de comunicação e entretenimento da época atingiu outros centros urbanos brasileiros. Em 1922, Radamés começou a trabalhar em um conjunto de câmara o qual animava sessões de filmes no Cine Colombo da cidade de Porto Alegre. O grupo fazia uso de um repertório com os gêneros predominantes na época: valsas, polcas, canções, trechos de operetas adequados em *pot pourri*. O comentário de Gnattali - "Nós líamos tudo o que havia na estante, enquanto na tela passavam filmes" (BARBOSA & DEVOS 1985:14) - permite considerar que essa vivência do jovem musicista oportunizou-lhe a prática de leitura à primeira vista; a familiaridade com a técnica de transposição; a busca constante de mecanismos de improvisação e harmonização. Se, na sua formação acadêmica, Radamés deparava-se principalmente com o conservadorismo do repertório herdado dos conservatórios europeus, no ofício de pianista e seresteiro, seu pensamento direcionava-se para a versatilidade e a flexibilidade no tratamento dos materiais musicais.

Ao par da influência musical norte-americana e da presença de sua música popular, eclodia o movimento modernista no Brasil. Bulhões (2000) aponta o aspecto positivo proporcionado pela importação dos padrões estéticos europeus e os efeitos desta interação na realidade local. A autora defende que, na América Latina, ocorreu um processo de modernismo sem modernização, que se relaciona à urbanização e ao desenvolvimento da produtividade de modo descontínuo, justificando-se assim falar em modernismo e não em modernidade nessa região. Enfatiza ainda que o modernismo brasileiro não se efetivou pela intersecção entre modernização e modernidade como no continente europeu e conclui que considerar o modernismo

sendo nomeado seu diretor em 1931. Publicou os livros: O Ensino do Piano, seus problemas técnicos e estéticos, RJ 1956; A criança e o piano, SP, 1968 (E M B, 2003).

como mera importação formal é efetuar um juízo unilateral. Considera a autora que, se houve importação de padrões do modernismo europeu, houve também a criação de um referencial de re-conhecimento, ou seja, “um voltar-se sobre si próprio”. (BULHÕES, 2000, p.154-53). Acrescenta a necessidade de considerar dois aspectos relevantes na divergência entre a modernidade no continente latino-americano e a modernidade no continente europeu. O primeiro deles refere-se à fragilidade do campo cultural e, o segundo, à aliança da intelectualidade com o estado. Bulhões determina uma época mais circunscrita à primeira metade do século XX.

Garcia e Rodriguez (1995) dizem que, aos poucos, o movimento nacionalista se fez forte, dirigido pela pequena e média burguesia que buscavam firmar-se como classe e assumir posições que podem ser consideradas progressistas, embora não implicassem um compromisso ideológico com os setores revolucionários que despontavam no continente. Ocorreu assim a exaltação dos valores nacionais e a afirmação da raiz patriótica, utilizada às vezes pelas oligarquias governantes em seu proveito e, em outras, como reação inevitável ao norte-americanismo.

A tomada de consciência nacional na década de 1920 induz a classe média urbana carioca a buscar um estilo nacional com o qual pudesse identificar-se. Com a ocorrência de eventos como o Centenário da Abertura dos Portos (1908) e a Exposição³ Internacional do Centenário da Independência, (1922), desvela-se a canção folclórica nordestina. A classe média encontra nesta música sua identificação. O grande representante desta tendência foi o letrista e cantor de modinhas Catulo da Paixão Cearense (TINHORÃO, 1997).

Em 1924, Gnattali realizou sua primeira visita à cidade do Rio de Janeiro para a apresentação de um recital⁴ no Instituto Nacional de Música⁵. Predominavam no programa obras de Liszt. A escolha da Sonata em Si menor evidenciou seu grau de comprometimento com obras transcendentais. (BARBOSA & DEVOS, 1985; DIDIER,

³ Nesta ocasião, ocorre a primeira experiência radiofônica de Roquete Pinto (BARBOSA & DEVOS, 1985).

⁴ Organizado por seu professor Guilherme Fontainha.

⁵ Em 1929 chamava-se Instituto Nacional de Música, a partir de 1931 passou a chamar-se Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil e em 1965 passou a ser chamada Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (BAPTISTA SIQUEIRA, 1972).

1996). Na capital do país, Radamés Gnattali deparou-se com a diversidade de seu cotidiano. Ao ouvir Ernesto Nazareth, que trabalhava como pianista no Café do Cinema Odeon, estabeleceu contato direto com a música urbana carioca. Radamés já tivera contato com esta música, através de partituras de diversos tangos de Ernesto Nazareth ofertadas por seu pai, Alessandro Gnattali. A afinidade com a música de Nazareth solidificou-se ao longo do tempo. Villa-Lobos, Debussy e Ravel também possibilitaram a Gnattali contato direto e imediato com a contemporaneidade. Conforme explanado no final deste capítulo, estes múltiplos contatos constituíram uma das importantes matrizes de sua música. (BARBOSA & DEVOS, 1985; DIDIER, 1996)

A crise internacional do capitalismo, em 1928, ensejou elevada expectativa para as nacionalidades emergentes, refletindo-se no Brasil, durante os anos de 1930 a 1945, como uma época de intensa modernização. Barros (2001) enfatiza que, nos primeiros quinze anos do governo de Getúlio Vargas, surgiu, no Brasil, a cultura de massa, cujo principal centro de difusão foi a cidade do Rio de Janeiro. As transmissões radiofônicas implantadas nos últimos anos da República Velha (até 1930) constituem-se no aspecto mais representativo do processo de 'modernidade' que o país vivenciava. O divertimento de massa, que configurava a modernidade, expressava-se através do cinema, do *music hall*, das revistas, do circo, do *vaudeville*, do carnaval e do futebol. Os meios de cultura de massa multiplicaram-se rapidamente, promovendo significativo intercâmbio musical entre Brasil, Argentina, México, Cuba e outros países da América Latina. Não havia fronteiras para as músicas das diferentes nacionalidades: a rumba marcava presença na produção Argentina, o tango fazia-se notar na produção mexicana, a música brasileira entrelaçava-se aos melodramas mexicanos e argentinos. Para o autor, o binômio diversão/público, assim como particularidades históricas da capital brasileira influenciaram modificações no entretenimento organizado.

Garcia & Rodriguez (1995) elucidam que, na América Latina, determinadas danças e cantos pertinentes aos folguedos rurais, assim como outros gêneros urbanos destinados aos salões da burguesia, repentinamente se encontraram na esfera profissional, em decorrência do manejo comercial advindo de meios de comunicação de massa, tais como: gravações para gramofones e radiofonia.

A dinâmica dos acontecimentos foi de encontro a Radamés Gnattali quando, em 1929, ano da estréia do cinema sonorizado⁶ na Cinelândia, ele apresentou-se novamente no Teatro Municipal⁷. A sonorização cinematográfica acarretou o desemprego de muitos músicos que animavam sessões de cinema-mudo, pois, conforme as salas de cinema adaptavam-se à novidade do filme sonorizado, os músicos eram dispensados (BARROS, 2002; BARBOSA & DEVOS, 1985; DIDIER, 1996). Neste mesmo ano, todavia, a inserção da gravação elétrica no mercado brasileiro aperfeiçoou o disco e gerou investimento de capital em um mercado emergente. As gravadoras contrataram bons músicos, alguns formados pela Escola Nacional de Música⁸, para a direção de seus setores artísticos e para a função de orquestradores. A crescente expansão da rede de eletricidade possibilitou a ascensão do mercado do disco, da radiodifusão e do teatro de revista. Com a eletrificação dos teatros, surgiu a técnica denominada carpintaria de palco, a qual resultou em investimento de capital e, conseqüentemente, em mais empregos para os músicos (TINHORÃO, 1997; BARROS, 2002). As possibilidades do novo mercado, o ambiente profissional e a vida cultural do Rio de Janeiro exerciam fascínio sobre Radamés Gnattali.

Paralelamente em São Paulo no ano de 1929, Mário de Andrade veiculava suas idéias de nacionalismo e modernismo além de publicar o *Compêndio de História da Música*⁹. Também em São Paulo, Villa-Lobos (1887-1959) apresentou a série de 'Choros'¹⁰. Francisco Mignone (1897-1986), com 'Congada'¹¹, obtinha êxito na Itália e na Alemanha.

Ainda em 1929, Gnattali travou conhecimento com o baterista Luciano Perrone, substituiu o pianista Mário Martins no Cassino das Fontes em Lambari (MG), fez temporada como pianista do Teatro Lírico, ingressou como violista na

⁶ Com o filme - *Melodias da Broadway*

⁷ Como solista do Concerto em Si b Maior de Tchaikovsky, sob regência do maestro Arnaldo Glückmann.

⁸ Em 1929 chamava-se Instituto Nacional de Música, a partir de 1931 passou a chamar-se Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil e em 1965 passou a ser chamada Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (BAPTISTA SIQUEIRA, 1972).

⁹ Posteriormente, em São Paulo (1942), reescrito e reintitulado 'Pequena História da Música (EMB 2003).

¹⁰ Choros – compostos entre 1920-1929 (EMB 2003).

¹¹ Congada – da ópera ' O Contratador de Diamantes' – 1921 (EMB 2003).

orquestra de uma companhia russa de ópera que fazia temporada no Rio de Janeiro e ainda foi pianista temporário na Rádio Clube do Brasil (BARBOSA & DEVOS, 1985; DIDIER, 1996). Aos 23 anos, Radamés Gnattali já havia circulado, experimentado, aprendido, observado, escutado muito e, portanto, havia absorvido elementos que no futuro serão costurados à sua fantasia.

Canclini (2000) descreve que em meados de 1930, advêm modestos sinais de autonomização na produção cultural de alguns países da América Latina. No Brasil, na Argentina e no México, imigrantes com experiência na área e produtores nacionais impulsionaram a indústria da cultura com redes de comercialização nos centros urbanos. Simultaneamente à ampliação dos circuitos culturais provocada pela alfabetização crescente da população, escritores e partidos políticos estimularam a produção nacional de bens culturais (2000:84).

Bulhões (2000) assinala que os projetos de modernidade no Brasil efetivaram-se atrelados à ideologia nacionalista. Sob a liderança de um Estado forte, os processos de desenvolvimento nacionalista apoiaram e reforçaram os projetos de modernidade. A intelectualidade modernista, promovendo reformas culturais, se fez presente nos governos. Tal fato, ocorrido nos anos 1930, incidiu na dependência dos produtores intelectuais do mecenato do Estado e na condição de ideologia nacionalista.

Referindo-se à aliança da intelectualidade com o estado, Pierre Bourdieu (2001) elucida o modo abrangente com que a modernidade na Europa incluía a autonomização do campo cultural. Segundo este autor, a autonomia relativa implica em dependência, por isso ele salienta a necessidade de avaliação na maneira como se tecem as relações entre o campo intelectual e os demais campos, em especial, o campo do poder. O sociólogo refere-se aos efeitos culturais propriamente ditos que esta relação de dependência estrutural produz. De acordo com as sociedades e as esferas da vida artística, os ritmos de autonomização ocorrem em tempos diferenciados. Ao comentar tal aspecto, ele assinala a significativa aceleração que este ritmo sofreu durante a Revolução Industrial. Ao discutir o desenvolvimento da indústria cultural como uma relação entre a imprensa e a literatura, aponta o fenômeno ocorrido na Europa, no século XIX, que proporcionou a produção em série

de obras semi-industriais. Acrescenta que isto foi manifesto através do surgimento do folhetim, do melodrama, do *vaudeville* em coincidência à expansão do público escolarizado com acesso ao consumo cultural através da leitura, o qual incluía até mesmo as mulheres.

Este processo típico da modernidade europeia, segundo Bulhões (2000), não prosperou na América Latina devido à impossibilidade de consolidação de campos específicos. No Brasil, tais campos mostravam-se ainda relacionados a problemas de mercado, como o ensino elementar destinado a poucos e o conseqüente acesso insuficiente ao consumo cultural através da leitura; a pouca extensão de público; entre outras especificidades impeditivas de um desenvolvimento mais autônomo do meio cultural. A rigidez das leis outorgadas pelo governo centralizador, que conforme o próprio Gnattali, afetou diretamente a sua vida, de certo modo se mantém em vigor, pois o Brasil continua tentando administrar seu campo cultural através de editais, fomentos e decretos.

Em 1930, foi deposto, no Rio de Janeiro, o Presidente Washington Luís, representante da República Velha e das oligarquias cafeeiras, e, assumiu o poder o gaúcho Getúlio Vargas. Conforme diz Barbosa & Devos: “a reforma de ensino superior do governo Vargas atingia a área musical e o compositor, pianista e professor Luciano Gallet [...] era nomeado diretor do Instituto Nacional de Música, com a função de executar a reforma naquela instituição” (1985:28). As autoras mencionam que Gallet solicitou a colaboração de Mário de Andrade e de Antonio Sá Pereira para a elaboração do novo programa de ensino do Instituto Nacional de Música, incorporado à Universidade do Rio de Janeiro. A reforma, entretanto, não alcançou o êxito esperado em função de questões político-administrativas que culminaram na demissão de Gallet, após seis meses de gestão. Foi nomeado para assumir em seu lugar o professor Guilherme Fontainha, que em seguida informou sobre um concurso para lente catedrático. Radamés Gnattali interessou-se. De acordo com as autoras, caso Gnattali ingressasse para o quadro docente daquela instituição poderia continuar sua carreira como pianista de concerto. Nesse período, ele estudou harmonia com o professor Agnelo França e obteve garantias do Presidente da República que o concurso aconteceria segundo as leis vigentes. O

concurso, todavia, não se realizou e outros professores receberam a nomeação. Gnattali viu-se forçado a traçar outros caminhos.

Baptista Siqueira (1972) esclarece que o empreendimento da reforma universitária iniciada pelo Dr. Francisco de Campos possibilitou o retorno da música à sua função educativa durante a efêmera administração de Luciano Gallet. Este dirigiu-se aos críticos e escritores nacionais, acreditando que a “música se reencontrasse passando, a seguir, para a fase decisiva da propaganda e difusão através dos modernos meios de divulgação” (1972:79). Sua gestão compreendeu o período entre 17 de dezembro de 1930 e 24 de junho de 1931, quando foi pressionado a abandonar o cargo, por circunstâncias alheias à sua vontade. Em 27 de julho de 1931, Guilherme Fontainha foi nomeado para a direção do Instituto Nacional de Música e durante seis anos orientou os destinos da instituição. Assinala Baptista Siqueira que, em 4 de junho de 1937, proveniente do Ministério da Educação e Saúde, a lei nº144 dispôs sobre concursos para o magistério superior. Entretanto, a lei que deu curso à organização do ensino superior da música no país e organizou a Universidade do Brasil foi a de nº 452, de 5 de julho de 1937. Conforme consta em seu art.4º parágrafo 1º, o nome Instituto Nacional de Música foi oficialmente mudado para Escola Nacional de Música. Concluiu-se assim parte da reforma prevista pelo Estado Novo. Acrescenta ainda o autor que, em 6 de outubro de 1937, Guilherme Fontainha deixou o cargo de diretor devido a ocorrências políticas que o surpreenderam em divergências com os planos do Governo Vargas.

Este fato faz com que nos deparemos com a impossibilidade de conhecermos as ações humanas do passado em sua totalidade visto que permanece apenas o que foi conservado em documentos, objetos e crônicas. Como menciona Meyer (2000), o passado remoto e o passado recente apresentam semelhanças, pois apesar de finitos, os sinais históricos superam a capacidade dos indivíduos de interpretá-los na totalidade de seus significados. As leis interpretativas mostram-se limitadas e são realizadas por intermédio de conceitos e classes; categorias e hipóteses estabelecidas por regras estilísticas; estratégias dialéticas de uma cultura concreta; interesses idiomáticos, hábitos cognitivos e preconceitos de observadores individuais. Deve-se considerar, no entanto, que para Radamés o ocorrido no Instituto Nacional de Música foi um fato marcante e que operou mudanças

significativas em sua vida, pois segundo entende-se por Barbosa & Devos (1985) Radamés percebeu os fatos como uma derrota pessoal.

Entrementes, o acentuado processo de modernização, a intensa influência das orquestras populares norte-americanas e a rápida aculturação proveniente das novas tecnologias prosseguiram sua trajetória. O rádio e os conjuntos sonoros difundiam os cambiantes estilos musicais e as mídias competiam pela capacidade de reproduzir o aumento da massa sonora dos possantes conjuntos radiofônicos. A inauguração da Rádio Transmissora da RCA Victor ocasionou a primeira incursão de Radamés Gnattali ao mundo da radiofonia. Sua produção de música de concerto, entretanto, não diminuiu. Em 1931, escreveu a 'Rapsódia Brasileira' para piano, 'Três Poemas' para canto e piano-violão; 'Gaita'; 'Oração da Estrela Boeira' com versos de Augusto Meyer. (BARROS, 2001; DIDIER, 1996). Ao referir-se a esta canção Loureiro Chaves comenta:

[...] o tema campeiro de Augusto Meyer motivou uma canção semi-estrófica em que aparecem até os contracantos em terças maiores e menores, quase um *topos* da música gauchesca. [...]. A canção de Gnattali explicita o regional e mantém pulso rítmico constante do início ao fim. (LOUREIRO CHAVES, Zero Hora, Caderno Cultura. 21/01/2006).

Em 1932, Gnattali iniciou suas atividades como pianista nas estações da Rádio Clube do Brasil, Mayrink Veiga e Cajuti. Nesta última, durante 15 minutos, ele e o baterista Luciano Perrone apresentavam uma espécie de *pot pourri* de vários ritmos brasileiros para piano, pratos e tambores. Neste ínterim, colaborou como pianista e arranjador com a gravadora *Victor Talking Machine Co. of Brazil* e como *free lancer* com a Odeon. Neste mesmo ano de 1932 escreveu para revistas teatrais e encenou a opereta 'Marquesa de Santos', com libreto de Luiz Peixoto. Gnattali compôs a opereta 'Os Sertões', com libreto de Jaime Ovalle e realizou uma audição com composições próprias para a Associação dos Artistas. Gnattali dispunha, portanto, de pouco tempo para estudo do repertório pianístico de concerto. Após sua apresentação no Teatro Municipal¹², sob regência de Francisco Braga, viu-se obrigado a atuar apenas executando sua própria obra (BARBOSA & DEVOS, 1985; DIDIER, 1996).

¹² Não consta, nas fontes consultadas, o concerto interpretado por Radamés.

Através do contato com os ‘pianeiros’ da Casa Vieira Machado na Rua do Ouvidor, Radamés desenvolveu o que se caracteriza como “*jeito brasileiro de tocar piano*¹³” e se fez conhecer por meio da transcrição do assobio¹⁴ para a partitura. Inicialmente, Radamés Gnattali apenas observava, pois acreditava que tocar Chopin ali seria um “*vexame danado*” (Didier, 1996, p. 77). Ele esclarece:

Logo que cheguei no Rio, vi esses caras tocando, na Casa Vieira Machado, de um jeito que nunca tinha visto alguém tocar; **em Porto Alegre era só tango argentino**. Aproveitavam o pedal para dar ritmo e usavam bastante a mão esquerda, pois não tinha contrabaixo nem bateria. Eu ficava ali do lado deles só observando, **aprendendo como é que se tocava música popular brasileira**. (GNATTALI apud DIDIER, 1996, p.77) (o grifo é nosso).

O comentário de Gnattali fornece dois aspectos importantes, conforme a análise de ‘Valsas’, apresentada no capítulo III deste estudo. O primeiro refere-se ao aspecto grifado na citação, anteriormente exposta, o qual remete à introdução deste trabalho, onde há referência à presença de elementos semelhantes à música cisplatina. Ao referirem-se ao tango, Garcia & Rodriguez (1995) elucidam que, em 1907, na Argentina foram realizadas as primeiras gravações deste gênero, com um conjunto instrumental formado por bandoneon, violino, flauta e guitarra. O tango se inseriu, em meados de 1911, nos salões aristocráticos franceses.

No ano de 1914, foi registrada, na Casa Eléctrica da cidade de Porto Alegre, a prensagem do primeiro disco de tango *El Chamuyo*, embora haja desconfianças a propósito deste pioneirismo. Há, todavia, consonância que este gênero embrenhou-se em Porto Alegre, nos anos 1930, através das rádios uruguaias e argentinas, que, em virtude da localização geográfica, proporcionavam boa qualidade de sintonização. Ocorrem divergências, entretanto, sobre como ela se popularizou e quando aportou na cidade. O pesquisador Hardy Vedana menciona como meio de propagação da dança, os cabarés, nos quais os homens aprendiam a dançar. Para

¹³ Esta expressão refere-se à ‘bossa’, ao ‘balanço’ dado a uma característica específica de enfatizar determinados recursos pertinentes à música brasileira, conferindo-lhe propriedade.

¹⁴ Esta expressão refere-se aos músicos impossibilitados de escrever sua própria criação por não dominarem o código musical. Conforme Tinhorão, “[...] *compositores das camadas mais baixas da população, semi-analfabetos e ignorantes de música*” (1997:52).

o apresentador Roque Vianna¹⁵, a propagação da dança ocorreu por intermédio dos bailes familiares, no qual a presença do tango¹⁶ era imperativa. Acrescenta o apresentador que, nas matinês, o tango era muito tocado e dançado pelos adolescentes, mesmo que não soubessem dançá-lo adequadamente. Ainda nos dias atuais, esta dança freqüenta as escolas de dança de salão e os *shows*. Ela reverbera no trabalho dos músicos gaúchos Vitor Ramil e Arthur de Faria. Para Saturnino Rocha, “Temos uma forte identidade com o Uruguai e a Argentina. Até pelo nosso próprio clima, estamos mais para tango do que para Axé”. (ZERO HORA, CAPA DO SEGUNDO CADERNO, 18 DE MARÇO DE 2006).

Considera-se, neste caso, clima não apenas sob o prisma de condições atmosféricas, mas também como elemento de tradição gauchesca, pertinente aos ‘pampas gaúchos’, os quais se estendem pela Argentina, atravessam o Uruguai e adentram parte do Brasil, na fronteira do estado do Rio Grande do Sul. Tal aspecto, em virtude desta irmandade de solo e folclore, repercute no capítulo III, do presente estudo.

Didier fornece a explicação do significado para Radamés Gnattali da afirmação “como é que se tocava música brasileira” (1996:77). Elucida o autor que a mão esquerda realizava o baixo no tempo e rapidamente se deslocava até a região média para efetuar o acorde, enquanto a mão direita destinava-se aos desenhos e improvisos. Ressalta que esta atitude ao piano assemelhava-se à dos pianistas de *ragtime* e gerava a ilusão de uma orquestra tocando. Como Radamés Gnattali precisasse ‘ganhar a vida’, atuou em bailes, conjuntos de choro, operetas, gravações de discos e elaborou arranjos para estações de rádios. Na função de copista, assim como no convívio com planeiros e músicos populares na Casa Vieira, apropriou-se da ‘bossa¹⁷’ inerente à música popular urbana carioca cujo

¹⁵ Há 28 anos à frente do programa *Tangos en la Noche*, na Rádio da Universidade, UFRGS. (ZERO HORA, CAPA DO SEGUNDO CADERNO: 18 DE MARÇO DE 2006)

¹⁶ Na cidade de Buenos Aires, em 1916, o maestro Roberto Firpo programou alterações no estilo interpretativo desta dança, conferindo ao piano um papel de relevância. O tango foi muito utilizado desde o início da cinematografia argentina, o que largamente contribuiu para sua propagação internacional. Por volta dos anos 1920, o maior aproveitamento das possibilidades acústicas dos violinos e do bandoneon, por parte dos compositores, a consolidação a um texto poético e a conseqüente independência da música com a coreografia, tornam o tango mais lírico, evoluindo aos poucos ao *cantabile* e ao instrumental. (GARCIA & RODRIGUEZ, 1995).

¹⁷ Bossa designa queda especial de uma pessoa para determinada atividade, é de etimologia popular até agora não determinada. Existe como palavra corrente no Rio de Janeiro, pelo menos desde o

acoplamento à sua formação acadêmica resultou na singular ‘hibridicidade’ de sua música. Radamés manteve contato direto com a música popular do Rio de Janeiro nas orquestras de Simon Bountman e Romeu Silva. Este fenômeno não se distancia da cultura urbana carioca e brasileira vigente nas décadas medianas do século XX.

O Rio de Janeiro teve, nos anos 1930 e 1940, como símbolos da modernidade, o rádio, a revista teatral, o cinema e o futebol que tinham uma platéia direcionada e manipulada pelo cunho ideológico do Estado Novo e pelas demandas do capitalismo. Radamés inseriu-se neste campo como pianista, arranjador, compositor e regente. Tinhorão enfatiza que houve uma trégua da influência avassaladora da música norte-americana “durante os 15 anos de clausura política do Estado Novo” (1997:50).

Pertinente a este aspecto, Bourdieu (2001) assinala que o desenvolvimento da produção de bens simbólicos encontra paralelo no processo de diferenciação dos públicos, pois as perspectivas divergentes direcionam-se para mercadorias e significações, cujo valor mercantil e valor propriamente cultural subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos de intervenção do estado na consagração cultural.

Na esfera populista e mercantilista a Rádio Nacional¹⁸ empenhou-se na divulgação de arranjos que exaltassem o aspecto ufanista através dos mais diversos gêneros da música brasileira. Gnattali responsabilizou-se pela maioria das orquestrações de artistas importantes, da década de 1930, como a dos cantores Orlando Silva, Chico Alves, Sílvio Caldas e Carlos Galhardo. Em parceria com Pixinguinha, imprimiu um novo padrão nos acompanhamentos orquestrais. Por solicitação do diretor da RCA Victor, começou a escrever arranjos à maneira

início de 1930, quando Noel Rosa a registrou no samba ‘Coisas Nossas’, que em uma das estrofes diz “O samba, a prontidão e outras bossas, são coisas nossas”. No campo da música popular, a palavra teve largo uso a partir da década de 1940, principalmente para referências ao samba de breque, que apresentava novo tipo de bossa representada pelas grandes paradas súbitas da música, a fim de se encaixar frases faladas. Esta expressão também é utilizada para designar alguém capaz de frases ou atitudes inesperadas, tidas como demonstração de inteligência e bom humor. (TINHORÃO, 1997:41-42).

¹⁸ Gnattali passou a integrar efetivamente os quadros da Rádio Nacional, em 1936 (BARBOSA & DEVOS, 1985; DIDIER, 1996).

americana, aproximando-se de Art Tatum, Benny Goodman, Tomy Dorsey e Glenn Miller, entre outros (BARBOSA & DEVOS, 1985; DIDIER, 1996). Ao explorar novos timbres, empregou estratégias não tradicionais de expedientes rítmico-harmônicos e modais sobre motivos brasileiros. Se ele granjeou a consideração dos músicos profissionais, também sofreu, por parte de significativa parcela da sociedade 'cultura', forte discriminações que beiraram o ostracismo.

A primeira trilha sonora para cinema, das quarenta e oito que assinou, data de 1933, e foi composta para o filme 'Ganga Bruta' de Humberto Mauro. Didier (1996) menciona que esta trilha, escrita para piano, cordas, flauta, clarinete, saxofone, celesta e metais, desenvolve-se em uma atmosfera chapliniana de cinema mudo, na qual Gnattali acomoda gêneros tão diversos quanto a seresta; as canções de Hechel Tavares e Joracy Camargo; as melodias de Bach e de Schubert; a música ligeira, romântica; o baião. Esta multiplicidade de materiais reunidos remete ao aspecto 'arlequinal' de Radamés Gnattali em sua trajetória profissional. Este aspecto se coaduna com o postulado de Meyer (2000), segundo o qual, no estágio atual, fatos ocorridos proporcionam o conhecimento das conseqüências, através do ato interpretativo. Assim é possível rastrear e demonstrar com eficácia as alternativas de escolha do compositor. A apreciação do significado destas escolhas depende, entretanto, do que se considera como conseqüência. Com respaldo dos antecedentes, acoplados ao esclarecimento das conseqüências do passado, e com afastamento emocional, pode-se abordar o ocorrido em uma perspectiva mais abrangente do que a de um participante no momento da ocorrência. Meyer (2000) acrescenta que as relações que conduzem os fenômenos não provêm deles mesmos, mas de conceitos desenvolvidos por diferentes parâmetros que reverberam na ideologia cultural.

Entre os anos de 1933 e 1935, Gnattali percebeu que a música de concerto não lhe proporcionaria meios de sobrevivência, porém ainda acreditava que deveria realizar algo semelhante a Albéniz na Espanha¹⁹. Ao perceber que não podia depender da repercussão de seu trabalho na área erudita, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, viu que era impossível buscar sua autonomia artística, pois

¹⁹ "Criar um idioma nacional, uma escola nativa de música para piano e divulgá-los pelo mundo" (DIDIER, 1996:18.).

esta dependia de outros interesses. A partir de então, ampliou sua esfera de atuação e sua bagagem musical, de modo a delinear uma abordagem orquestral na música popular, levou para a música erudita a experiência das rodas de choro, dos pianeiros e das *jazz bands*. Vista por este ângulo, explica-se a criatividade de Radamés Gnattali como fenômeno de intertextualidade e como aspecto essencial na sua produção musical.

Em 1936, ingressou na Rádio Nacional²⁰, onde a convivência com músicos como Léo Peracchi, Romeu Ghipsman, e Lírio Panicalli foi para ele muito significativa, pois lhe permitiu implementar melhorias nos recursos de gravação e de emissão. Em contínua produção, sua música de concerto enriqueceu-se gradativamente pelo cotidiano do ofício e pelo acesso ao conhecimento e ao resultado de novos materiais sonoros. Como nas emissoras inexisteriam orquestras que se propusessem a tocar música brasileira, empenhou-se em encontrar uma maneira de divulgá-la através da Rádio Nacional. Assim, passou a escrever arranjos de toadas, choros e canções para trios, quartetos, quintetos. Explorava novos timbres tanto de *jazz* como de música brasileira. Através da transmissão radiofônica, Gnattali teve possibilidade de divulgar sua música de concerto, como ocorreu, em 1936, com o Segundo Concerto para Piano e Orquestra, do qual foi solista o pianista Arnaldo Estrela. Em 1937, o aproveitamento das ondas curtas, permitiu maior amplitude de difusão e possibilitou a transmissão do programa 'Meia Hora de Música Brasileira'. Gnattali nele realizou parte de seu propósito ao compor uma obra em idioma nacional, a 'Fantasia Brasileira nº1²¹ para piano e orquestra'. A respeito do acontecido, o musicólogo Andrade Muricy expõe sua opinião: (BARBOSA & DEVOS, 1985; DIDIER, 1996).

Esta Fantasia Brasileira, de Radamés Gnattali, está cheia de jazz e, entretanto não podemos condená-la por isso. A obra destina-se à vulgarização mundial de elementos (pelo menos) de música brasileira. A sua instrumentação pelo jazz facilita a difusão, a sua aceitação é mais

²⁰ Almirante, influente radialista da Rádio Nacional, concebia sua função como um sistema de diversão para as massas urbanas, porém com caráter pedagógico, no sentido de integração nacional. Para alguns de seus programas, os ouvintes enviavam, pelo correio, canções folclóricas, relatos sobre usos e costumes regionais que Almirante coletava e para os quais mandava fazer arranjos musicais para depois irradiá-los, satisfazendo a expectativa dos ouvintes de todo o país. Ele lembra as pretensões de Mário de Andrade e Luciano Gallet, pois concebia uma pedagogia radiofônica baseada na troca de conhecimento com o próprio povo, utilizando-se da música como elemento mediador. Desse modo, promovia um trabalho de troca e polimento dos fragmentos culturais regionais que estimulava uma conversação nacional (BARROS, 2001 p.355).

²¹ Sem data de composição.

segura, e afinal, através de harmonia típica, que já ouvimos no repertório de Paul Whiteman, lá passarão harmonias e modismos tipicamente brasileiros, e já seria lucro muito ponderável.

É feita essa observação apenas para que seja melhor compreendida a intenção do autor, e o seu sacrifício à conveniência da propaganda. Radamés Gnattali sabe, como poucos, usar do nosso ambiente instrumental próprio, como vimos recentemente, quando fez gravar em disco um saboroso 'choro', de inteira propriedade de timbres e de dinâmica expressional.

Após uma introdução francamente jazz, os temas brasileiros esfuziam com acerto e vivacidade, nos violinos, nas flautas, numa atuação complexa de metais e madeiras, sustidos por uma parte de piano escrita como poucos, muito poucos, no Brasil podem fazer. Radamés Gnattali é um pianista nato de técnica rica e fácil, invulgarmente seguro e brilhante, no jogo das oitavas, o que bem transparece na sua escrita pianística. Todo o episódio em oitava e acordes é magnífico (BARBOSA & DEVOS, 1985:42). (o grifo é nosso).

A intencionalidade, apontada por Andrade Muricy, de Radamés Gnattali ao criar a Fantasia Brasileira *jazzificada* atendia a um princípio de conquista de mercado, porém não deixou de enfatizar seu domínio do manejo instrumental. Dentro do modelo de criação de Radamés Gnattali, teria sido uma opção deixar o *jazz* invadir a música brasileira assim como outros elementos invadiram o cenário nacional? Seria isso 'sacrificar' a nacionalidade brasileira em favor do mercado? Ou, em sua elaboração simbólica, produziu um diálogo com o estabelecido e evidenciou conflitos gerados pelas transformações ideológicas, tanto na integração como na fragmentação das diversas tendências proporcionadas pelas manifestações estilísticas?

Bourdieu (2001) enfatiza que, embora o campo de produção erudita não se apresente dominado por uma ortodoxia, sempre se encontra envolvido com a questão dos critérios que deliberam a legitimidade de uma determinada prática intelectual ou artística. A busca de temas, técnicas e estilos dotados de valor determinam a existência cultural dos grupos que os produzem, conferindo valor e atribuindo-lhes marcas de distinção. Isto ocorre através de uma especialidade, um estilo ou de uma maneira reconhecida pelo campo como culturalmente pertinentes. Tais pertinências são percebidas e reconhecidas, em virtude das sistemáticas culturais disponíveis em determinada etapa de um campo específico. Esta mesma lei que impõe a busca da distinção gera limites no interior do campo e passa a exercer a legitimidade de ação. As marcas de distinção que conferem o valor da busca,

conforme Bourdieu (2001), entendem-se como as escolhas feitas pelo compositor e adotadas como estratégias em sua linguagem particular. Com referência às escolhas, Meyer acrescenta:

[...] a escolha sempre é realizada por uma pessoa. Entretanto, as delimitações que mais influenciam nas escolhas composicionais, e que configuram o curso da história da música, não são aquelas peculiares a psique do compositor individual, mas as do estilo musical predominante e, da comunidade cultural de maneira geral (MEYER,2000:219-220).

Ao considerar que sistemas ideológicos em cada época apresentam diferenças na definição de estético, Sant'Anna (2003) elucida que o aspecto brasilidade cruza a temática das leis e ideologias em estado de competição. Na definição/redefinição do estético, passa-se a ver, ler e ouvir o mundo por parâmetros novos e diferentes. O não estético de uma época pode se concretizar como tal em outra, isto é, a não brasilidade de uma época pode, *a posteriori*, ser considerada como tal, fato que ocorreu com a Bossa-Nova, escassos 20 anos à frente. Na medida em que prática e teoria evoluem por meio de estratégias afloradas, também o conceito de brasilidade sofre transformações evolutivas dentro das linguagens existentes. Meyer (2000) e Sant'Anna (2003) mostram-se concordantes que os estilos lingüísticos apresentam significativas mudanças funcionais, conforme o momento vivenciado, por exemplo, quando se telefona, profere-se uma palestra, compõe-se um musical, compõe-se uma sinfonia, escreve-se uma novela, pinta-se um mural, ilustra-se um livro. Conforme a postura adotada ou a exigência circunstancial, o estilo assume diferentes comportamentos e intenções. O idioma verbal veicula vários aspectos da linguagem como: burocrático, coloquial, poético, acadêmico etc. Visto que tais aspectos ocorrem na linguagem verbal comunicando ideologias, adotaremos um raciocínio análogo para relacionar e analisar os traços característicos da linguagem musical de Radamés Gnattali. Considera-se, portanto, pertinente reconhecer o estilo pianístico adotado por Radamés Gnattali em 'Valsas' de 1939.

Este emaranhado de influências, hoje tão valorizado nos estudos de intertextualidade, permite considerar os dialetos do *jazz*, da música européia de concerto e da música latino-americana veiculada através dos meios de

entretenimento de massas²². Permite também admitir a inter e intratextualidade erudita / popular e vice-versa, como fatores extraordinariamente positivos na gênese da obra de Radamés Gnattali. O compositor conseguiu captar e sintetizar a brasilidade de sua época através da ampliação das fronteiras entre estilos, formas, gêneros e linguagens.

Bosi (2002) informa que, antes do surgimento das universidades estatais, os centros urbanos brasileiros de maior porte ofereciam uma vida cultural e literária sólida, com a palpável interação dos intelectuais. Nesta época²³, morando no Rio de Janeiro, Radamés Gnattali desenvolveu amizade com Manuel Bandeira²⁴, Jorge de Lima, Murilo Mendes e José Lins do Rego, todos modernistas freqüentadores da casa do pintor Cândido Portinari (DIDIER, 1996). Por esses encontros acontecerem fora do ambiente universitário, chama atenção a semelhança destas reuniões freqüentadas por Gnattali, ao que Bosi classifica de 'cultura criadora'. Para o autor, a 'cultura criadora' opera extra-academia em todos os lugares e tempos, mesmo que compartilhada por poucos em relação à totalidade. Ela apresenta-se dotada de caráter denso, visto que sintetiza a vida psicológica e social do povo. Esta cultura²⁵ não enxerga os símbolos e os bens culturais de um povo com objetos de análise nem os submete a interpretações sistemáticas, eles apenas são pensados e vivenciados. Nesta perspectiva, a figura de Radamés Gnattali mostra-se particularmente essencial como uma fusão de modernismo e de porvir.

Sant'Anna (2003) considera que o modernismo no Brasil emite sinais ambíguos, através da morte de uma estética antiga e o surgimento de uma nova. A arte passa a ser vista como possibilidade de revelação de um mundo novo pelo processo de desconstrução das coisas inseridas na aparência da realidade. Ressalta que a apropriação aparece tanto na releitura do passado quanto na leitura do presente e como técnica de autocitação. Meyer (2000) adiciona que a paráfrase,

²² Tais como: a gravação, o disco, o rádio, o cinema e as revistas teatrais.

²³ Anos 1930.

²⁴ Ver como a técnica de "apropriação parodística" e de "apropriação parafrásica" encontra-se explicada em Affonso Romano de Sant'Anna. Paródia, Paráfrase & CIA. 2003:51.

²⁵ Nessa abordagem, Bosi enfatiza o conceito antropológico do termo cultura como "conjunto de modos de ser, viver, pensar, e falar de uma dada formação social". (2002:319) Ressalta ser fundamental abandonar o conceito de cultura apenas como produção escrita, oriunda de instituições de pesquisa e de ensino superior.

o molde e o empréstimo apresentam-se como prática freqüente em todos os períodos e, mais ainda, no século XX. Relembrando os empréstimos que Händel tomou das obras de Telemann e Kaiser, os que Mozart tomou de Händel, o uso de modelos das obras de Beethoven por Schubert, Meyer assinala as paródias e empréstimos de compositores do século XX entre os quais “Prokofiev, ‘o clássico’; Stravinsky, o ‘barroco’, ‘clássico’ e ‘gótico’ que utiliza Gesualdo e Pergolesi; Bartók, com o emprego de materiais populares” (2000:93). Nestes casos, particularidades do pensamento musical (anteriores e posteriores) podem ser esclarecidas por um exame minucioso das diferenças entre os objetos comparados. Para isso, o autor, considera as semelhanças perceptíveis, quanto a gênero, textura, melodia e sintaxe harmônica. O analista que estuda o estilo pode chegar a formular hipóteses sobre a natureza das delimitações que direcionam as escolhas composicionais. Neste estudo, parte-se, pois, da premissa que as escolhas de Radamés Gnattali em ‘Valsas’ revelam a natureza dos limites por ele adotados. Pelo conhecimento retrospectivo, pode-se apontar para a natureza dos limites que direcionaram as escolhas de Ravel e Debussy nas suas apropriações ‘jazzísticas’, que são material integrante de seus idiomas composicionais. Neste caso, o material tem sido descrito como estratégia bem sucedida e altamente positiva.

Em 1928, Ravel viajou aos Estados Unidos e ao Canadá para realizar recitais de piano em importantes salas de concerto de vinte e cinco cidades. Frequentou o Harlem e depois viajou de carro para Nova Orleans, para apreciar mais de perto o *jazz*, a música do *ragtime*. e o *blues*. Percebendo a relutância dos compositores americanos em adotarem o *jazz* e o *blues* como um estilo nacionalista de música, ele declarou: “eles temem acima de tudo ver-se confrontados pelo impulso misterioso de quebrar as regras acadêmicas que [os faria] sentirem-se desvirtuados em sua consciência individual²⁶ Assim sendo, estes músicos, bons burgueses que são, compõem sua música de acordo com as regras clássicas da contemporaneidade européia”. Nesta mesma época, escreveu que os compositores deveriam estar cientes tanto da consciência individual quanto nacional.

²⁶ greatest fear is to find themselves confronted by mysterious urges to break academic rules rather than belie individual consciousness. Thereupon these musicians, good bourgeois as they are, compose their music according to the classical rules of the European epoch (CONTEMPORARY MUSICIANS, Volume 25. Thomson Gale. 2005).

Bourdieu (2001) emite parecer análogo ao mencionar que o campo da produção erudita determina normas e critérios de avaliação de seus produtos, assim como obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento cultural que o grupo de pares lhe concede. Este grupo de pares possui duas faces: clientes privilegiados e concorrentes. Chama a atenção, as implicações provenientes desta relação circular que encobre o campo de produção erudita, o 'grande público' e a interpretação que os intelectuais ou artistas constroem dessa relação. Nos anos 1930, Mário de Andrade buscava caminhos que retomassem o nacional em meio à intensa concorrência sobre as delimitações deste conceito. Entretanto, sementes antinacionalistas e universalistas em breve seriam propostas pelo jovem J. Koellreuter.

A dupla face da concorrência reflete-se em diversos âmbitos não só no da produção erudita. Paulo Tapajós comenta a respeito de estilos e apropriações na música popular: “Por essa época a gente começou a sentir necessidade não só de ilustrar os programas. [...], mas de dar maior importância à música popular do Brasil”. ele enfatiza a necessidade da manutenção da música brasileira e acrescenta: “Os músicos brasileiros naquele tempo [...] eram muito influenciados pelas orquestras americanas de Benny Goodman, Tommy Dorsey, Glenn Miller, e aprendiam ou estudavam ouvindo música americana” (BARBOSA & DEVOS, 1985:45). O tratamento para a música brasileira, ao qual Paulo Tapajós alude, seria o mesmo que, em 1936, quando recém ingresso na Rádio Nacional, Radamés Gnattali desenvolveu? A resposta encontra-se no *modus operandi* do compositor que, para cultivar, realizar e divulgar a música brasileira, passou a escrever toadas e choros para trios e outras formações camerísticas e na sua significativa produção, seja no âmbito popular ou da música de concerto, divulgada nos estúdios e no auditório da PRE-8(DIDIER, 1996). Dessa produção, ressalta-se o Ponteio, roda e samba para piano (1931), Concerto para violino, piano e quarteto de cordas (1933), Trio nº1 para piano, violino e violoncelo(1933), Sonata para violoncello e piano (1934), o Concerto nº 1 para piano (1934) que teve interpretação do pianista espanhol Tomás Téran, Concerto nº2 (1936), Fantasia Brasileira nº 1(1937); Flor da Noite para violino e piano (1938); Quarteto nº1 (1939); Quarteto Popular (1940), Concertino nº1 para piano (1941) Brasileira nº1 (1944), Serestas para violão , flauta, e quarteto de

cordas (1944). Radamés, cada vez mais respeitado, sentia-se livre para, na rádio, experimentar à vontade. (BARBOSA & DEVOS, 1985; EMB, 2003)

Em 1938, o pianista José Arriola estreou a Fantasia Brasileira nº1 nos estúdios radiofônicos da Reichs Rundfunks, em Berlim. O ano de 1939, no qual Gnattali escreveu 'Valsas' - dedicada a José Arriola - foi vigorosamente prolífico para Radamés. Ele utilizou intensamente a técnica dos *riffs* em sua produção, como nos arranjos de 'Ritmo de Samba na Cidade', 'Meu Consolo É Você' e do samba-exaltação 'Aquarela do Brasil', de Ary Barroso, cantado por Francisco Alves. Este samba, com o *riff* elaborado pelos saxofones, tornou-se a música brasileira mais divulgada internacionalmente. Gnattali escreveu e regeu as músicas da revista teatral 'Jouxjoux e Balangandãs'²⁷. Em 1939, n'O Estado de São Paulo, Mário de Andrade menciona considerar Radamés como a maior promessa brasileira daquele momento. Entretanto, considera que ele 'jazzificava' um pouco demais para seu gosto defensivamente nacional (CATÁLOGO DIGITAL: DEPOIMENTOS, 2005; DIDIER, 1996), comentário pertinente à sua posição e à sua ideologia. Na visão de Tinhorão (1997), a influência da música norte-americana, de certo modo, apenas se fez sentir nas "variedades de sambas orquestrados para atender o gosto da classe média (samba-canção; samba orquestral tipo Aquarela do Brasil, etc.)" (1997:50).

Em concorrência com o cinema e a música norte-americanos, efetiva-se, no Brasil da primeira metade do século XX, a importação de formas estilísticas do modernismo europeu. Juntamente com as transformações econômico-político-sociais ocorridas desde o término da I Guerra Mundial e com a ascensão do Estado Novo, o início da indústria cultural e a maior integração na América Latina colocaram o Brasil frente à multiplicidade de escolhas em diversos âmbitos.

De modo bastante cômico destes fenômenos, Gnattali afirmou ter, em sua bagagem cultural, influências marcantes de sua época, de suas vivências, de seu período de formação. Ele comentou: "Eu me criei dentro do impressionismo francês de Debussy e Ravel" (Barbosa & Devos 1984:15). Disse também:

²⁷ Primeira revista teatral cantada em português que estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1939, montada por Custódio Mesquita. (BARROS, 2001)

Até uns dezoito anos, meu pai comprava tudo de Villa-Lobos e me dava. Comecei a tocar Nazareth porque existiam partituras impressas. Não ouvia, tocava, pois naquele tempo não havia ainda vitrola, rádio, nada. Estudei nove anos de piano, querendo assimilar Bach, Beethoven, Schumann, Chopin. Mais tarde trabalhei em orquestra de jazz, em cinema, fiz misérias. Foi bom, porque tive contato com a música popular, conheci Pixinguinha, Jacob do Bandolim, conversava muito com eles, me meti naquela roda de choro com aquela turma toda. Ali aprendi música brasileira, popular, que serviu pra fazer minha música sinfônica, de concerto. Isso, tanto como compositor como pessoalmente, me valeu muito (GNATTALI apud DIDIER, 1996:68).

Percebe-se, pois, que Radamés tem pleno entendimento da ‘hibridicidade’ presente nos padrões anteriormente descritos. Ele, com muita propriedade, afirma: “*Sou um Neoclássico²⁸ Nacionalista*”. Uso a forma Sonata para compor da minha maneira, claro” (GNATTALI apud DIDIER, 1996:61). O compositor se autodefinia como um neoclássico nacionalista por utilizar a escala maior com a sétima menor; empregar formas convencionais como a sonata, a canção ou esquemas secundários e apropriar-se de motivos brasileiros. Os ritmos nacionais urbanos por ele adotados, como o choro, o samba, o frevo, o baião e o ponteado, foram utilizados em uma elaboração harmônica e rítmica não tradicional. Estes aspectos, que permeiam sua produção com recursos sofisticados, conferiram o motivo para as restrições de uma ala mais conservadora do meio artístico.

²⁸ Com relação à multiplicidade de aspectos coexistentes desde esta época, encontra-se uma definição para o termo o neoclassicismo: movimento estilístico adotado por um grupo de compositores do século XX, surgiu do período entre-guerras visando reviver as formas simétricas e a clareza perceptível dos processos temáticos de épocas anteriores para substituir os gestos exagerados e a falta de forma do romantismo tardio. Visto que o neoclassicismo se predispõe mais a empregar determinada espécie de tonalidade ampliada, modalismo ou mesmo atonalidade do que reproduzir hierarquicamente o estruturado sistema tonal do verdadeiro classicismo (vienense), o prefixo ‘neo’ freqüentemente acarreta a implicação de paródia ou distorção, das verdadeiras características clássicas. O advento das suscetibilidades do pós-moderno dos anos 1970 possibilitou ver o neoclassicismo não como regressivo nem nostálgico, mas como a expressão nítida da multiplicidade do conhecimento contemporâneo. Portanto, é intrincado e, ao mesmo tempo, artificial considerar neoclassicismo e pós-modernismo como separados, exceto na seqüência histórica designando o primeiro termo o período a partir da I Guerra Mundial até os anos 1950. (THE NEW GROVE , 2001:753-754)

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

CAPITULO II

2.1 Breve Paineil do Gênero Valsa

Por ser a análise estilística de Valsas para piano de Radamés Gnattali o foco deste trabalho, considera-se, a seguir, a trajetória do gênero em suas diversas disposições, desde que superou o minueto e tornou-se o ritmo dançante mais presente nas manifestações musicais do século XIX. A valsa, em seu percurso do campo à cidade, dos salões de baile às salas de concerto, deixou raízes profundamente assentadas nas figurações rítmicas ternárias. Em virtude das demandas emergentes da burguesia, a valsa prosperou e encontrou grande aceitação entre as formas musicais de composição, como mostra sua extraordinária amplitude quantitativa e qualitativa. Até a primeira metade do século XX, sua popularidade incidiu de modo intenso na história da música ocidental. A valsa atraiu a atenção de compositores associados aos mais variados dialetos, linguagens e classificações.

Os círculos burgueses da Alemanha dispensaram à valsa uma rápida e cordial acolhida. O processo foi mais lento em outros países, como França e Inglaterra, que a aceitou em meados de 1812 (GROVES, 2001, v 27:72). Por ocasião do Congresso de Viena¹ (1814/1815), a valsa venceu as barreiras do preconceito e passou a ser aceita nos salões, nos palácios e nas cortes imperiais. Os primeiros registros da valsa no Brasil datam de 1816 (SACHS, 1944; KIEFER, 1983; EMB, 2003).

Em todas as esferas da composição, a valsa arrebatou celebrações. Na Europa, Hummel escreveu um grupo de valsas para a abertura de Apollosaal. Encontram-se valsas na coleção Mödlinger Tänzer (1819) de Beethoven, assim como as 33 Variações op 120, uma de suas mais extraordinárias composições, baseia-se em uma simples valsa de Diabelli. Este tema foi trabalhado em cerca de

¹ Reunião internacional que restabeleceu o equilíbrio europeu após a derrota de Napoleão Bonaparte.

50 variações de diversos compositores entre os quais Schubert e Liszt. (GROVES, 2001, v.27). Encontra-se na obra de Franz Schubert (1797-1828) uma extensa produção mencionada como valsas, as quais, até então, eram publicadas sob um título generalizado. Em alguns manuscritos de Schubert, a nomenclatura consta como *Ländler*, em outros como *Deutscher*, entretanto o compositor publicou valsas em ampla proporção. Algumas foram construídas em forma ternária, em duas seções de oito compassos, como a Erste Walzer D 365, em outras o compositor adota um padrão de 16 ou 24 compassos. Schubert escreve a valsa com um trio apropriado, a exemplo da Letzte Walzer D 146, porém não se encontra nenhuma tentativa de desenvolvimento. Este compositor distingue as partes através de melodias, harmonias e modulações típicas e através do notável emprego do modo menor. Por volta de 1816, Schubert passou a associar um nome para cada valsa, como a Trauerwalzer, que se popularizou de maneira notável, mesmo antes de sua publicação nas Valsas D 365. Este compositor escreveu grande número de valsas, algumas com título de ‘Valsas Nobres’ e outras de ‘Valsas Sentimentais’(GROVES, 2001, v.27:74), (KIEFER, 1983:8 –1982:63).

Em 1819, ocorreu um episódio muito significativo para o desenvolvimento da valsa. Weber, pela publicação do rondo para piano “Convite a Dança”, proporcionou a ascensão da valsa, de peça de salão à peça de concerto e estabeleceu a configuração da forma, que passou a ser adotada pela maioria dos compositores de baile. As valsas enfeixam-se em seqüência, precedidas por uma introdução formal e finalizadas por uma coda constituída dos temas expostos. O alongamento das seções da valsa, a elegância de seus temas e o fluxo de uma valsa para a próxima mostravam-se adiantados, no mínimo, em uma década. (KIEFER, 1983:9; GROVES, 2001, v.27:74). A dinâmica do gênero mostrou-se incessante. O trabalho conjunto desenvolvido por Lanner (1801-43) e Johann Strauss (1804-49), até 1825, delineou novas possibilidades de conformação à valsa, embora Lanner apresentasse uma intensa produção direcionada ao *Ländler*. Este dois compositores dedicaram-se à valsa, intercalando-a com outras formas de dança popular, dentre as quais, o galope. (GROVES, 2001, v.27:74) As alterações dinâmicas da valsa decorreram da influência urbana na linha melódica, que induziu os saltos extremados, os amplos intervalos desapareceram em detrimento da progressão suave. A alteração para um andamento mais vivo acarretou a mudança da forma, o período de oito compassos

do *ländler* e da dança alemã tornou-se pequeno e o período com 16 compassos passou a ser utilizado. Nesta época, meados de 1825, Lanner no op. 15, intitulado 'Vermählungswalzer' adotou o período de dezesseis compassos, mesmo procedimento utilizado por Weber, em 1819, no Convite à Dança. (SACHS, 1944:433). Observa-se, pois, a intertextualidade e o movimento da apropriação cultural entre compositores e entre os gêneros, popular e erudito.

Em 1829, a valsa usufruía de popularidade internacional e encontrava-se amplamente difundida nos bailes populares, porém em menor escala na França e na Inglaterra. Neste ínterim, Viena tornou-se um pólo de orquestras e bailes e adquiriu popularidade incontestável, nela vivia-se a uma espécie de renascimento. As novas gerações de maestros e compositores de orquestra concederam-lhe inigualável importância. Neste ambiente, a valsa fixou-se definitivamente como peça de concerto e teve ampla ascendência na música popular. No início dos anos 1830, as coletâneas constituíam-se de cinco valsas divididas em partes de 16 compassos e, posteriormente, de oito compassos, o andamento era estipulado em média de 70 batidas por minuto. O aumento da velocidade foi uma decorrência da mudança para o piso encerado e do uso de sapatos adequados para a dança. O aumento da velocidade modificou a forma melódica e o ritmo. O equilíbrio do 3/4 e o acento marcado com o pé no segundo tempo, caráter particular do *ländler* e das danças alemãs, desapareceram. Surgiu a valsa com o acento exagerado do primeiro tempo seguido de um alongamento do segundo tempo, o qual formava um segundo momento acentuado, porém mais fraco. Tal aspecto conferiu à dança o caráter alado condizente com o traje urbano de baile e a lisura do assoalho de madeira. (GROVES 2001, v.27; SACHS, 1944). O esquema de Weber tornou-se importante, pois inúmeras são as coleções que iniciam com uma introdução e uma coda com a recapitulação dos temas principais das valsas individuais. As introduções constituídas de poucos compassos, gradualmente se estenderam, designando o caráter contrastante, em ritmo e métrica, com a valsa propriamente dita. (GROVES, 2001:74)

No decorrer do século XIX, os franceses criaram sua própria versão da valsa, *saltillo*, e os americanos desenvolveram o lento e deslizado *boston* que, nesta forma modificada, retorna à Europa por volta de 1874. Entre os alemães surgiram

variações tais como o *schottische* e a valsa de dois passos. O *scottische* originou-se da inclusão de voltas ao modo de valsa na *écossaise*, depois do desaparecimento desta dança, e sobreviveu como valsa em compasso 2/4. A Valsa de dois passos ou *Valsa Balance* de caráter leve e aéreo apresentava-se em compasso 3/4 ou 2/4. A forma clássica, no entanto, foi e seguirá sendo a valsa vienense, denominada, na região do Danúbio, *langhaus*². (SACHS, 1944:433). Evidenciou-se, nesta época, a proliferação de dialetos que passaram a coexistir na acepção europeia da valsa.

No período que se estende de 1870 a 1880, o influxo da valsa ocorreu em outros domínios. Johann Strauss alcançou êxito no âmbito da opereta e suas coletâneas de valsa passaram a ser construídas sobre seus temas de sucesso. Com o êxito internacional, surgiu a proposta de Waldteufel: uma valsa de característica musical mais cômoda e a utilização da orquestra de cordas, ao estilo das valsas francesas *Mon Revê*; *Pluie d'Or*. Nas duas últimas décadas do século, valsas de diversos compositores tornaram-se populares, tais como: 'Valsa do Imperador' de Johann Strauss, (1889); 'Sobre as Ondas' (1891), do mexicano Juventino Rosas (1868-94) e, na virada do século, 'Gold und Silver' (1902) de Léhar. Muitos destes compositores adicionaram um desenvolvimento na valsa popular, composta de três partes, uma introdução e duas partes de 32 compassos. Algumas obtiveram mais sucesso como peças de concerto do que como peças de salão. No início do século XX, tal procedimento provocou reações contrárias às pretensões dessa tendência burilada ao estilo de Léhar. As valsas dessa tendência eram constituídas de uma curta introdução, prefaciando a canção seguida de uma extensa valsa com trio, e, finalizando com uma coda demonstravam o processo visível de refinamento em composições como as do inglês Charles Ancliffe (1880-1952). (GROVES, 2001:76)

O diálogo estabelecido pela valsa, nos segmentos popular e erudito desde 1754³, eclode em Viena no século XIX. Sua abrangência proporciona subsídios a toda espécie de espetáculo musical, por exemplo, no teatro como ingrediente principal das operetas de Suppé⁴; em Gounod no final do segundo ato de *Fausto*⁵

² O modelo original encontra-se na Ópera "Uma coisa rara" de V. Martin estreada em Viena em 1776. (SACHS, 1944:433).

³ O primeiro exemplo conhecido da música especificamente associada com a palavra encontra-se na *Stegreifkomödie* valsa da comédia musical de Bernardon, GROVES. 72

⁴ *Bela Galatea* de Suppé (1865).

(1859); sob a forma-canção em *Romeu e Julieta* (1867). Com *Die Fledermaus*, Johann Strauss (1874) granjeou reconhecimento como produtor da opereta vienense, na qual a valsa vienense atuava como protagonista. As valsas vienenses compostas a partir da segunda metade do século XIX caracterizam-se por uma leve antecipação do segundo tempo e o uso sutil do rubato. Este aspecto constituiu-se em elemento de tradição nas interpretações da valsa vienense e inseriu-se na música de concerto, na música ligeira e nas apresentações das orquestras de salão e das orquestras sinfônicas. (GROVES, 2001:76).

A valsa, posteriormente, adotou uma veia pronunciadamente nostálgica que se tornou o feitiço básico das operetas⁶ de Léhar entre outros. Nos balés ocupou lugar de destaque em ‘Coppelia’ (1870) e ‘Sylvia’ (1876) de Delibes; em ‘O Lago dos Cisnes’ (1877), ‘A Bela Adormecida’ (1890) e ‘O Quebra-Nozes’ (1892) de Tchaikovsky.. Em 1823, Weber inseriu o gênero na ópera ‘Der Freischutz’. Balfe para prestigiar o gosto popular, utilizou o gênero em ‘The Bohemian Girls’ (1843). Tchaikovsky e Offenbach, respectivamente, em ‘Eugen Onegin’ (1877) e ‘Contos de Hoffmann’ (1881) seguem a linha das valsas empregadas por Gounod em suas óperas. Wagner entusiasmado com Johann Strauss encontrou sua expressão na valsa de ‘Klingsor’s Flowers Maidens’ em Parsifal (1882). Massenet e Leoncavallo fizeram amplo uso do gênero que manteve presença constante nas óperas do final do século XIX. No período que antecedeu a I Guerra Mundial, a valsa encontrou fortes defensores como Puccini, que utilizou para Musetta⁷ uma espécie de valsaliad, e Richard Strauss, que a utilizou em Salomé (1905), Cavaleiro da Rosa (1911) e Arabella (1933). Encontram-se valsas orquestrais e instrumentais na produção da maioria dos compositores reconhecidos do século XIX e início do século XX. Em igualdade com o Convite à Dança de Weber, encontra-se esta dança, como motivo programático, na Sinfonia Fantástica de Berlioz (1830) (GROVES, 2001: 76).

Chopin, ao iniciar sua série de valsas para piano em diversificadas categorias, seguiu a ala de Weber, visto que nelas empregou procedimentos como virtuosismo brilhante e estados anímicos. Com ampla liberdade rítmica, conservou a nítida

⁵ Valsa para solistas e coro

⁶ Der Opernball, Heuberger (1899), Die Lustige Witwe, (1905) e Der Graf von Luxemburgo (1909)

⁷ La Bohème (1896)

diferença entre a valsa peça de concerto e a valsa dança. Liszt também explorou a valsa por meio de transcrições e paráfrases de obras de outros compositores, como de Schubert, em *Soirées de Vienne* (1852); de Gounod sobre a valsa de Fausto (1861). Utilizou o poema como base nas 4 Valsas Mefisto (1860, 1881-5), e produziu outras de caráter individual como *Valses Oubliées* (1881-5). (GROVES, 2001:76).

Os sinfonistas vienenses do final do séc. XIX, Bruckner y Mahler, mostraram-se mais inclinados ao rústico *Ländler* do que à valsa, embora Mahler tenha utilizado uma burlesca deste gênero na Quinta Sinfonia. Brahms, admirador de Johann Strauss, seguiu o caminho intimista da valsa de Schubert como constata-se na coletânea de Valsas para piano op. 39 a quatro mãos (1865), e nas duas coletâneas posteriores de *Liebslieder Walzer* (1869 e 1874). (GROVES, 2001:76). Os russos envolvidos pelas características contagiantes encontraram sua representatividade nas obras de Glinka - *Valse-fantaisie* (1839-56) - e em Tschaikovsky, compositor que concedeu, par das óperas e balés, uma distinção especial às valsas em sua produção com 'As Estações' (1876) para piano, 'Serenata' para cordas (1880) e 'Quinta Sinfonia' (1888). Das valsas compostas por Glazunov, destacam-se duas *Concert Waltzes* para orquestra. O francês Saint-Säens mostrou um gosto especial pela valsa em composições como *Wedding-Cake*, valsa-capricho para piano e orquestra de cordas. (1886). No contexto do funesto, Liszt realizou experiência semelhante com *Danse Macabre* (1874). Um exemplo adicional em viés análogo é a Valsa Triste de Sibelius, na música incidental tocada por Kuolema (1903). (GROVES, 2001:76).

Em Ravel, encontra-se o resumo efetivo da era da valsa. Em 'Valsas nobres e sentimentais' (1911), o compositor cita desembaraçadamente um período de 90 anos, desde as Valsas de Schubert, e, no poema coreográfico *La Valse* (1918), relembra, de maneira análoga, um baile imperial de 1855. Neste poema, Ravel captou o ímpeto das valsas daquele período e descreveu a decadência do continente e o desmoronamento da civilização européia. A partir de 1920, com o aniquilamento da monarquia austro-húngara, após o término da Primeira Guerra Mundial, as manifestações populares ajustaram-se aos novos estilos de dança provenientes do cinema e do teatro musicado praticado nos Estados Unidos da

América. A música ligeira européia, de Viena e Berlim, cedeu sua posição hegemônica para as danças de procedência americana. (GROVES, 2001:76).

Na música de concerto, Ravel, em suas composições para valsa, demonstrou a postura reflexiva sobre valsa como algo do passado. A dança foi tratada de modo burlesco por Mahler e Stravinsky em *Petrushka* (1911), com a paródia da valsa *Die Schönbrunner* de Lanner. A valsa, contudo, manteve soberania suficiente no sentimento popular para continuar atraindo a atenção dos compositores de música ligeira, quer em exemplos orquestrais como Eric Coates, as canções sentimentais de Robert Stolz (1880-1975), quer por dramáticas razões de registros musicais como *Carousel* de Richard Rodgers (1945) e *Kiss me, Kate* de Cole Porter (1948). Em 1973, Stephen Sondheim em *A little night music* (1973) utilizou inteiramente compasso 3/4 ou dele derivados. Entre compositores de música de concerto, a valsa foi inegavelmente adotada por músicos soviéticos, como; Kachaturian em *Masquerade* (1939); Prokofiev em 'Suíte de Valsas op. 110' (1947) e Britten em 'Variações sobre um tema de Frank Bridge' (1937). A atual e conhecida valsa lenta, que chegou a ser internacionalmente popular em meados de 1910, é uma derivação da Valsa Boston, que veio dos USA nos anos 1870. A maioria dos exemplos são estilizações para danças de sucessos cantados, como *Ramona* (1927); *Parlami, Mariú* (1933); *El Ultimo Vals* (1970). (GROVES, 2001:76).

Ao referirem-se às danças de salão dos séculos XVIII e XIX, na América Latina, García & Rodriguez (1995) apontam para um complexo de danças ternárias e para a valsa, praticadas no solo latino americano desde o Rio Grande do Sul até a Patagônia, desde o Pacífico até o Atlântico. Expõem que o movimento básico advindo das espécies dançantes latino-americanas encontra sua origem na contradança e culmina com a valsa, ambas procedentes da Europa. Os elementos essenciais que estas danças mantêm em comum nas derivações latino-americanas são:

[...]metrorritmo baseado em pés ternários; violão e piano, alternância de movimentos lentos com vivos, predomínio do modo maior e estruturação de idéias melorrítmicas contidas em períodos de oito ou dezesseis compassos. (1995:176).

De acordo com as autoras, a trajetória destas danças tem como ponto de partida as danças de pares solto⁸ e se desenvolvem até a dança de pares individuais⁹. Por sua conexão com a mazurca, definem-se, em sua evolução, como valsa¹⁰. As autoras elucidam que estas danças têm grau de parentesco com a gavota-minueto¹¹ européia, porém ao serem recriadas nos países sul-americanos, interagiram com danças de substrato indo-americano, como o gato e o *zamba*. Desse modo, através de andamento mais vivo que o Allegro, mais saltado e mais sapateado, o estilo galante converteu-se em franca modalidade ‘picaresca’¹², que lhes imprimiu características de fusão com tradições específicas do continente latino americano.

García & Rodriguez (1995) acrescentam que estas danças vincularam-se a acontecimentos sociais e políticos, decorrentes da independência do jugo espanhol e do nascimento das repúblicas sul-americanas. Inspiradas na reprodução de beligerância ou protesto à inconformidade com as tendências que acarretaram as guerras civis do século XIX, tornaram-se danças de salão, tiradas do complexo da *zamacueca*. Pelo enriquecimento da estrutura e da harmonia, culminaram na valsa e em sua variante mais destacada, o *pasillo*. Isto repercutiu no complexo de danças binárias, em virtude da conversão do pé ternário em binário, procedimento singular ocorrido na América. Integram este complexo de danças *cielito*, *pericón*, *mediacaná*, mazurca, *pasillo* e valsa.

Do final do século XIX à primeira metade do século XX, a valsa, amplamente praticada nos países latino-americanos, destaca-se especialmente no Peru, Venezuela, México e Uruguai. Nesses países suas variantes apresentam-se acopladas ao canto, e em tempo ternário estável, conferem um impulso especial ao primeiro tempo do compasso. De caráter elegante, as variantes regionais possuem

⁸ Com presença de bastoneiro condutor e de sapateados com clara origem hispânica (GARCIA & RODRIGUEZ, 1995)

⁹ Que conserva as formações de ruas, rodas, cadeias e cata-ventos. (GARCIA & RODRIGUEZ, 1995)

¹⁰ Com pares soltos e entrelaçados (GARCIA & RODRIGUEZ, 1995).

¹¹ Fortemente próxima à contradança (GARCIA & RODRIGUEZ, 1995:176).

¹² Picaresco - gênero literário, em que se descreve a vida dos pícaros. Cultivou-se a ‘picaresca’ na Espanha, em especial durante os séculos XVI e XVII. Pícaro = patife (pessoa sem honra e de baixa condição, que engana os outros para viver) (SENÃS, 2002:986-87).

andamento vivo ou nostálgico, nos salões aparecem geralmente acompanhadas por piano ou conjunto instrumental e nas zonas rurais, por violão ou acordeom. A valsa sul-americana estrutura-se em duas partes de quatro frases, de modo que a segunda frase apresenta os floreios na linha melorrítmica, que se configuram em um esquema **AABB**, ou **ABA'**. Predominantemente escritas nos V e I graus da tonalidade, o primeiro tempo constrói-se na fundamental completando a tríade no segundo e terceiro tempos. Constituída de idéias melódicas fluidas, no Uruguai, o emprego do acordeom possibilitou agregar inúmeros adornos à melodia. As valsas adotadas na América Latina caracterizam-se pelo andamento diverso da valsa européia. No Equador, na Colômbia e no México esta dança possui um andamento rápido, na Venezuela, andamento moderado, no Peru seu andamento caracteriza-se como lento. Concomitante à recriação da valsa em solo latino-americano, advém a influência de outras danças como jota, mazurca, polca e *habanera*. Neste continente a valsa, no século XIX, teve três âmbitos de ação: a) como dança de salão e de teatro; b) como peça instrumental; c) como dança rural. A peça instrumental converteu-se na forma por excelência do nacionalismo novecentista no meio sonoro pianístico. (GARCIA & RODRIGUEZ. 1995:176-91).

No Brasil, a história deste gênero dançante conecta-se à primeira notícia referente à composição de valsas que congrega os nomes do Príncipe D. Pedro I e de Sigismund Neukomm. Na documentação encontrada por Mozart de Araújo, consta a Fantasia para Grande Orquestra sobre uma Pequena Valsa de Sua Alteza Real o Príncipe D. Pedro I (1816), publicada em Paris. (KIEFER. 1983:8 –1982:63).

Neste íterim, a música urbana brasileira, que tivera sua gênese no final do século XVIII e início do século XIX, desenvolvia-se em duas formas musicais básicas: a modinha e o lundu. A modinha caracterizada pela atmosfera melancólica e ascendência erudita em sua forma clássica, popularizou-se, no final do II Império, e tornou-se “uma das matrizes da seresta brasileira” (NAPOLITANO, 2002:40-41).

Em fins do Primeiro Império (1822-1831), os bailes no Rio de Janeiro eram organizados segundo o esquema de programação social e artística das cortes européias, que apresentavam em seu repertório gêneros musicais dançantes como

valsas, *habaneras*, *schottischs* que eram dançados em sua forma tradicional. Em meados de 1850, com a entrada da polca no país, os referidos gêneros musicais se mesclaram com outras danças aí cultivadas, surgindo, pouco a pouco, polca-*habanera*, *xote-habanera*, valsa-modinha, valsa-mazurca entre outros gêneros híbridos. Kiefer (1983), ao citar a constatação de Debret ¹³- “os músicos barbeiros tocavam a valsa arranjada a seu modo” (DEBRET apud KIEFER 1983:8) - alerta para o fenômeno de imbricação das valsas européias com a cultura popular vigente.

Napolitano (2002) complementa que boa parte da atividade musical, especificamente a da realização instrumental, era atribuída aos negros e mestiços, muitos dos quais ainda escravos. Este aspecto proporcionou aos negros e mestiços da corte e aos escravos libertos a transmissão da pluralidade de elementos musicais pertinente ao final do século XVIII e início do século XIX. Por volta de 1850, a polca e a valsa tornaram-se os gêneros preferidos da cidade do Rio de Janeiro. A chegada do piano agitou e fortaleceu o mercado de edição de partituras, predominantemente, de polcas, valsas e modinhas. As famílias por uma questão protocolar, deveriam possuir um piano. Desse movimento dos gêneros estrangeiros nas diferentes camadas sociais brasileiras, surgem as mesclas musicais, que resultam os gêneros híbridos da música brasileira, valsa capricho, valsa-mazurka, a polca-lundu, o tango brasileiro, o choro, o maxixe, isto é, resulta a essência da vida musical urbana do século XX. (KIEFER, 1983; NAPOLITANO, 2002:44)

Acrescenta Mário de Andrade (1989) que “A valsa [...], amaneirou-se no Brasil onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu influência da modinha e adaptou-se ao choro nacional”. (1989: 548). Diz ele que a valsa langorosa¹⁴ ‘Terna Saudade’ e a valsa brilhante¹⁵ ‘Primeiro Amor’ representam dois exemplos proeminentes da valsa brasileira, amplamente cultivada por compositores eruditos filiados à corrente modernista.

Alvarenga (1950) explica como ocorreu a intersecção da modinha com a valsa:

¹³ Em seu livro ‘Viagem Pitoresca e Histórica no Brasil’. (KIEFER, 1983:8)

¹⁴ De Anacleto Ribeiro

¹⁵ De Patápio Silva.

...Abandonando os compassos 2/4 ou C mais usados nas peças do Primeiro Império, a Modinha popular passou a emprestar de preferência o corte rítmico da Valsa, já largamente usado nas peças de salão do Segundo Império. [...] Atualmente apenas de longe em longe aparece na nossa discografia comercial alguma Modinha rotulada como tal ou escondida sob uma indicação de “Valsa ou de Canção”. (1950: 283 – 91).

A valsa conhecida no Brasil nas primeiras décadas do século XIX, conforme Kiefer (1983) foi intencionalmente cultivada em todas as camadas da sociedade brasileira. Evidencia este autor o grande número de valsas impressas naquela época¹⁶, bem como a impressionante quantidade de títulos em francês. Ele aventa a predominante influência da valsa francesa sobre a valsa brasileira como uma das causas deste fato. Na segunda etapa de sua pesquisa, o autor categoriza as valsas impressas no Rio de Janeiro, em três módulos: valsa de autores europeus reimpressas no Brasil; valsas de autores estrangeiros radicados no Brasil; valsas de autores brasileiros com títulos em francês.

Ao vasculhar as aquisições que este gênero obteve em sua trajetória desde os salões aristocráticos brasileiros, circulando pelos músicos barbeiros, chorões e planeiros, até atingir sua configuração de música popular, Kiefer menciona:

Na análise estética ressaltam dois aspectos: a presença quase essencial do clima modinheiro, ora mais, ora menos disfarçado, em versões mais brilhantes ou mais enfáticas, mais dolentes ou mais brincalhonas; a presença praticamente constante do baixo cantante (o baixo dos violões seresteiros de saudosos tempos). Claro, há exceções, mas estas só confirmam a regra. (1983:15).

O desenvolvimento republicano foi marcado, entre outros fatores, pela imigração ocorrida desde 1870; pelo declínio da cultura do café no Vale da Paraíba; pela Abolição da Escravatura (1888). Isto acarretou a condensação, no Rio de Janeiro, de diferentes raças, classes e culturas regionais. Ali despontam uma cultura de origem africana, proveniente da zona portuária, do Mange, da Cidade Nova, de

¹⁶ O autor cita como fonte primária as contracapas das partituras que se encontram nos fichários da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

favelas e subúrbios cariocas. Com o processo de reorganização urbana da cidade, esta população, de negros, mulatos, conectados aos *lumpen* e aos proletários que habitavam o centro da cidade, foi empurrada para os morros e subúrbios. Desse modo, formaram-se os guetos da cultura popular urbana carioca, que cultivaram gradativamente o maxixe, o samba e o chorinho (TINHORÃO, 1997; BARROS, 2001).

Santos (2002) acrescenta que a partir de 1910, o choro começou a ser considerado um gênero de características definidas, através do trabalho de Pixinguinha¹⁷. Entretanto esclarece que os elementos musicais que caracterizam seu aspecto estrutural, melódico, harmônico e rítmico, não são originais e nem exclusivos do choro. Salienta que o modo de execução deste gênero se relaciona com a prática interpretativa específica da música popular, tais como: sonoridade leve visando a manutenção da textura transparente, o ritmo realizado de maneira relaxada em relação ao pulso, articulação enfática na síncope, e fraseados sem exageros de dinâmica.

Napolitano (2002) corrobora Santos (2002) ao mencionar que nas primeiras décadas do século XX, o choro surge no Rio de Janeiro como uma espécie de síntese musical da cultura brasileira. Acrescenta o autor que a partir de 1871 desponta, com o tango brasileiro, a produção semi-erudita que encontrou sua consagração na produção para piano enquanto o choro estabeleceu-se no quarteto de dois violões, cavaquinho e flauta. Na segunda metade do século XIX, o choro já apresentava uma configuração urbana através da presença “do pensamento contrapontístico do barroco, o andamento e as frases musicais típicas da polca, os timbres instrumentais suaves e brejeiros, levemente melancólicos, e a sincopa que deslocava a acentuação rítmica quadrada” (NAPOLITANO, 2002:45). Entretanto, ressalto entender como ‘escrita linear’ o que Napolitano descreve como: ‘contrapontístico do barroco’. A consolidação do choro ocorreu simultaneamente à da polca. As modinhas adquiriram um lugar no teatro de revista.

Os gêneros mencionados constituem uma representativa contribuição cultural das primeiras camadas de caráter urbano do Rio de Janeiro. Até então, o que havia,

¹⁷ Alfredo da Rocha Viana Filho. (SANTOS, 2002)

relacionava-se à elite e ao cultivo pela música de ópera, com ocasional produção de valsa e modinha. Esta última, de brejeira no século XVIII, por influência das valsas românticas, se fez sentimental no século XIX. Para atender as demandas das camadas médias e populares, foram inseridos nas festas de salão gêneros da música popular européia. Polcas, *schottiches*, mazurcas, valsas e quadrilhas popularizaram-se até o advento do maxixe, ritmo feito para o requebro que anunciava o advento dos mestiços na sociedade livre. O surgimento, no começo do século XX, do gramofone e da eletricidade propiciou, no Brasil, inúmeras perspectivas de trabalho. Significativa parcela da população encontrou meios de subsistência em diversas ocupações proporcionadas por circos, palcos de variedades, teatros de revistas, cabarés e cinemas. Nesta pluralidade de ofertas, desenvolveu-se a cultura popular brasileira nas mais variadas formas de expressão. Parte desta cultura popular vinculou-se a formas de expressão procedentes das camadas mais altas da sociedade. Tal aspecto, em virtude das técnicas de apropriação e estilização, possibilitou uma linguagem intermediária, acessível às heterogêneas da população. A cultura popular também foi influenciada pela ascensão de uma classe média urbana, oriunda do processo de industrialização dos anos 1930 e 1940. Através do rádio e do disco ela revestiu-se de formas popularescas e alienígenas (KIEFER, 1983; TINHORÃO, 1997; BARROS, 2001:121).

Tais variações ocorreram em diversos países do continente sul-americano, visto que neste período - década de 1930 - houve uma espécie de mobilização, visando ao estabelecimento de um sistema autônomo de produção cultural e conseqüentemente de identificação nacional. (CANCLINI, 2000)

No Brasil, o sistema de diversão e público fez parte do processo de transformações e particularidades da história da cidade do Rio de Janeiro, onde se irradiou o entretenimento organizado. Durante os anos 1930 e 1940, a diversão de massa - rádio, revista teatral, cinema, futebol - alastrou-se como representação de modernidade. A diversão de massa ao interagir com o *music hall*, o circo, o *vaudeville*, o carnaval e com outras formas de entretenimento já estabelecidas, proporcionou o fenômeno da formação de platéia. Advinda das interações decorrentes de um gênero de entretenimento com outro, a relação produtor/

consumidor trilhou o caminho da infiltração do gosto através da esquematização de linguagens específicas destinadas a um determinado entretenimento. Isto ocorreu em função da liderança do rádio que, em torno de 1930, constituía, com a revista teatral, o cinema e o futebol, o alicerce do aparato da diversão de massa. Por ser o cinema predominantemente estrangeiro e por necessitar o futebol sobremaneira das transmissões radiofônicas, o rádio comandou o espetáculo. Por aproximadamente vinte anos, ele manteve também uma relação intertextual com o teatro de revista. Era com estas duas formas de comunicação e expressão que se deparavam os compositores, os artistas brasileiros e os autores de textos. (CANCLINI, 2000; TINHORÃO, 1997; BARROS, 2001).

No final dos anos 1930 e início dos anos 1940, os laços culturais entre Brasil e Estados Unidos voltaram a se fortalecer no cenário musical brasileiro, através das *Big Bands* com suas elaboradas orquestrações, em detrimento das *jazz*. Foram introduzidos gêneros como o *ragtime* e *charleston*. Estas substituições mostraram-se determinante nas demandas sociais. A classe média brasileira, a exemplo da burguesia vienense, sucumbiu à normalidade de dançar com o 'corpo colado'. Reavivou-se a antiga prática urbana dos bailes domésticos, agora ao som da vitrola, uma das novidades da modernização. Esta constituiu um elo para a inserção de danças como: *foxes*, *swing*, *samba-canção* e *valsas*, amplamente aceitas pelas normas da burguesia. (TINHORÃO, 1997; BARROS, 2001). A classe média assim apropriou-se do baile doméstico, proveniente de remotos hábitos das classes populares.

No final dos anos 1930, a renovação da popularidade da valsa firmou-se no Brasil. Cada vez mais fortificada, foi cultivada durante toda a década de 1940. Embora com traços da Valsa da *Belle Époque*, como a suavidade e melancolia, impõe-se nitidamente diferente por vir temperada pela modinha. Esse gênero de valsa brasileira foi muito valorizado pelos filmes musicais da época, visto que a opereta e a valsa vienense passaram a ter lugar apenas nos espetáculos circenses. (TINHORÃO, 1997; BARROS, 2001:318-319).

Mário de Andrade (1972) afirma que o único caminho para a universalidade consiste em utilizar elementos característicos das culturas brasileiras. Para o autor, a música tem a função social de expressar os anseios do povo, por isso ele postula que os reflexos elementares do Brasil encontram-se junto ao povo. De fato, durante sua vida as valsas brasileiras adquiriram traços de brasilidade sem, no entanto, se desvincularem do contexto político e dos interesses da economia.

Oriundos da burguesia em plena ascensão Francisco Mignone (1897-1986), Camargo Guarnieri (1907-1993) e Radamés Gnattali, foram os compositores que mais utilizaram o gênero em suas composições para piano. Francisco Mignone, nas três coleções¹⁸, incluídas as doze 'Valsas de Esquina'¹⁹, expressou as diferentes modalidades da valsa brasileira, porém mais afeitas a aspectos do gênero encontrado no sudeste do país. Outra coleção igualmente notável é a constituída por Dez Valsas²⁰ escritas por Camargo Guarnieri. Radamés Gnattali, por outro viés, sintetizou a valsa brasileira dentro de particularidades decorrentes do que Bosi denomina 'culturas brasileiras'.

SÍNTESE ARLEQUINAL

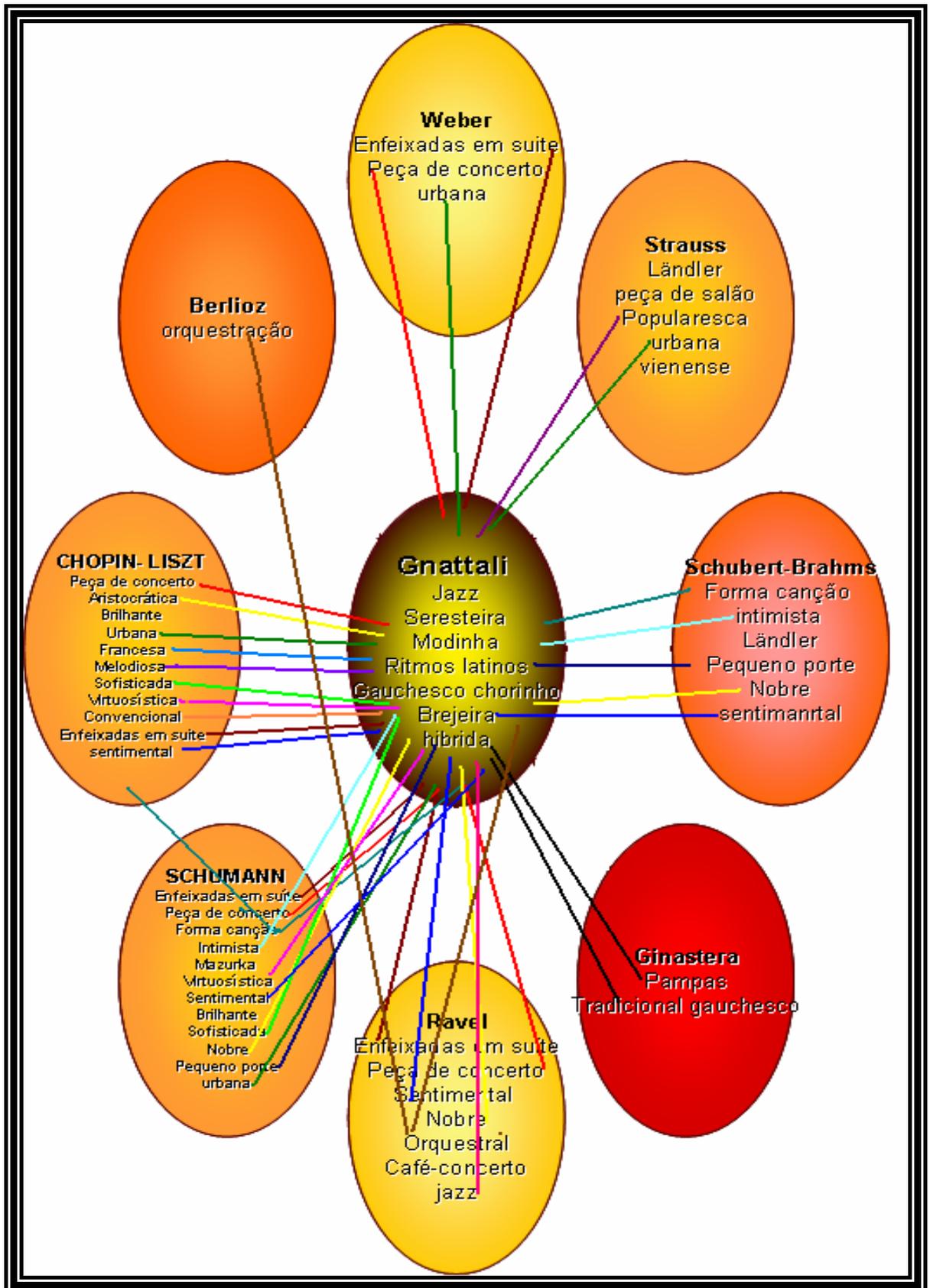
A seguir o quadro 1, elucida o emaranhado de influências, demonstrativo dos 'diálogos' que Gnattali travou com textos do passado remoto e recente. Os diálogos ocorrem subsidiados pelos parâmetros musicais: primários e secundários.

Os parâmetros primários tendem a se descrever como relacionados em categorias/classes. São convencionais e sintáticos, portanto pré-estabelecidos. (MEYER, 2000). Os parâmetros secundários tendem a se descrever em termos de quantidade. Conforme o nome são derivados e articuladores, agente através do quais os primários atuam. Sendo os primários sintáticos e os secundários estatísticos, a sua natureza, é em grande parte uma questão de regras. (MEYER, 2000).

¹⁸ Valsas Brasileiras – nº 1 a 24 (1963-1984); Valsa-Choro - nº 1 a 12 (1946-1955) (EMB, 2003).

¹⁹ Valsas de Esquina - nº 1 a 5 (1938); nº 6 a 8 (1940); nº 9 a 12 (1943) (EMB, 2003).

²⁰ Dez Valsas – nº 1 a 10 (1934-1959) (EMB, 2003).



Quadro 1

Como explicitado no quadro anterior (Quadro 1) o diálogo se processa através de uma profusão de parâmetros secundários. Dentre estes se destacam, por exemplo, a virtuosidade instrumental, o pequeno porte das peças. Como parâmetro primário, apontamos para a manutenção do encadeamento de danças, prática privilegiada por quase todos os compositores citados no quadro anterior.

2.2 ENFOQUE ANALÍTICO

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS PARA A ANÁLISE

A análise organizada, em suas diversas modalidades, por parâmetros internos e externos tem função definidora nas atividades humanas. A música, por ser uma atividade humana, é estudada não exclusivamente em função das diferenças culturais, mas também pelo entendimento das características universais no âmbito das cognições biológicas e psicológicas. (LIDOV, 2005). Por ser a análise musical uma atividade privilegiada, o entendimento dos parâmetros internos e externos mostra-se relevante na definição e compreensão dos estilos da música ocidental. A contextualização de correntes políticas, circunstâncias econômicas, crenças religiosas e movimentos intelectuais torna-se assim tão significativa quanto o exame minucioso dos parâmetros primários constituídos, no século XX, por harmonia, ritmo, melodia, timbre entre outros. Ao buscar estabelecer, sob o enfoque de analista, o que delimita o estilo de Radamés Gnattali, realizou-se o levantamento de dados históricos, sociais, musicais para realizar conexões analíticas (MEYER, 2000). No caso específico de 'Valsas para piano', obra que apresenta extensa gama de estratégias no gerenciamento de regras estabelecidas, considerou-se apropriado, para o entendimento das escolhas de Radamés Gnattali seguir os pressupostos de Meyer e Sant'Anna.

Meyer entende que as 'leis' estabelecem os limites transculturais, universais, físicos ou psicológicos que regem a percepção e a cognição musicais. O autor distingue duas classes de parâmetros musicais¹: os primários – pré-estabelecidos, convencionais, sintáticos; os secundários – decorrentes e articuladores que operam como agentes pelos quais os primários atuam. As 'leis', por sua natureza, exigem regras passíveis de entendimento como meios materiais que permitam aos estilos o estabelecimento de relações funcionais dentro dos parâmetros. Em função da sintaxe² musical, ocorrem possibilidades que se apresentam mais como estratégias

¹ Vide Quadro 1 (p.65)

² Sintaxe – 1-gram. Parte da gramática que estuda as palavras enquanto elementos de uma frase, as suas relações de concordância, de subordinação e de ordem. 2-ling. Componente do sistema lingüístico que determina as relações formais que interligam os constituintes da sentença, atribuindo-lhes uma estrutura. 3- qualquer conjunto de regras sintáticas que se pode depreender do

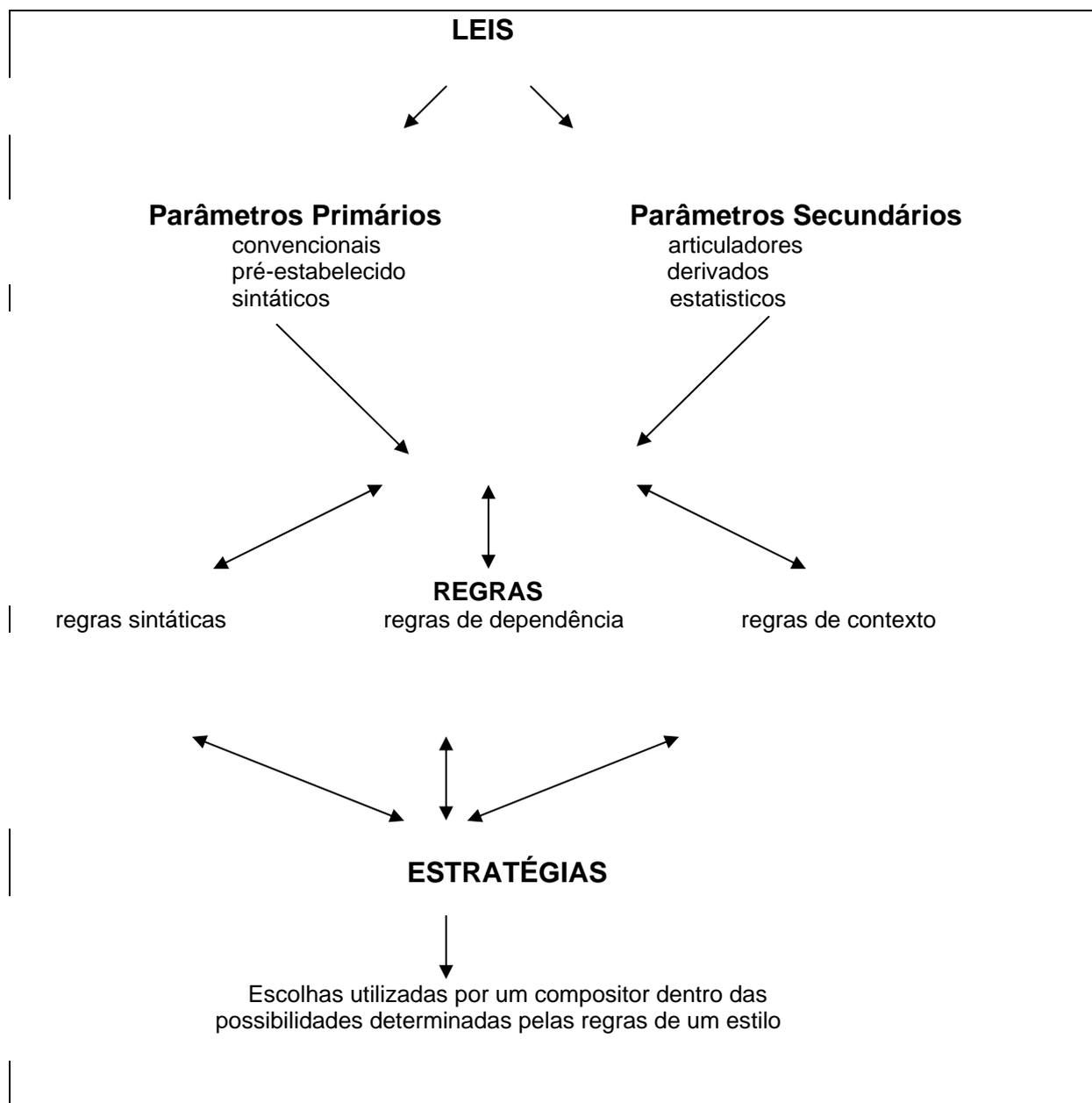
do que como regras. As ‘estratégias’ tratam de escolhas composicionais obtidas pelas regras de um estilo. Cada estilo possui um número finito de regras para infinito número de estratégias de desempenho. A complexidade da relação que se estabelece entre regra e estratégia implica influência recíproca exercida, nos diferentes parâmetros musicais de cada estilo, por ideologias, condições sociais e de execução. Para que as inovações convertam-se em prática tradicional de um estilo, faz-se necessário, todavia, que as estratégias apresentem coerência, estabilidade, redundância e mostrem-se consoantes com as vigências ideológicas (MEYER, 2000).

Uma estratégia ou regra pode se tornar uma delimitação hierárquica no repertório de um grupo de compositores, de um compositor ou de uma obra específica. As escolhas composicionais também se apresentam ordenadas hierarquicamente em: dialeto; linguagem particular ; estilo *intraopus*. Por ‘dialeto’, entendem-se os diferentes subestilos que apresentam regras e estratégias semelhantes, geralmente, utilizados por compositores conterrâneos ou vizinhos geográficos. Classificam-se os dialetos por área geográfica, nacionalidade, movimento, classe social ou função cultural, cada aspecto acarreta elementos comuns na obra de diferentes compositores. A ‘linguagem particular’ ou ‘idioma’ compreende a seleção e a extração de algumas constrações do dialeto que passam a integrar a linguagem de um compositor concomitante às novas constrações por ele idealizadas, distinguindo a presença de elementos comuns nas diferentes obras do mesmo compositor. Classificam-se as linguagens conforme seu gênero ou função em acréscimo à sua classificação histórica, incluída por historiadores e analistas. O ‘estilo *intraopus*’ ou ‘idioleto’ compreende os elementos que se reproduzem na obra de um compositor. ‘O modelo reproduzido’ pode ser o tema, uma progressão harmônica, uma textura, um ordenamento de dinâmica, como pode ocorrer em um nível hierárquico mais extenso ou mais estrutural. O modelo reproduzido como elemento do estilo *intraopus* de uma composição pode funcionar como delimitação específica da mesma obra ou de outras obras. Torna-se, pois, relevante reconhecer a diferença entre o ‘estilo *intraopus*’ de uma obra e sua ‘*estrutura intraopus*’ (MEYER, 2000).

uso numa determinada época, escola, autor. Etim.gr. *súntaksis,eos*’ arranjos, disposição, composição, obra, tratado, construção gramatical.” (HOUAISS, 2001:2581)

LEIS - REGRAS – ESTRATÉGIAS

(MEYER, 2000)



Quadro 2

O modelo reproduzido assemelha-se a uma classe e é entendido como um aspecto de ‘estilo *intraopus*’. O modelo único não recorrente refere-se à singularidade da ‘estrutura *intraopus*’. Quando a meta são as ‘semelhanças’ dos enunciados de um tema ou sinfonia, a atenção volta-se para o ‘estilo *intraopus*’ da

obra. Se o interesse concentra-se nas individualidades e particularidades de cada apresentação do tema, procura-se a 'estrutura *intraopus*' da obra (MEYER, 2000).

Este discernimento mostra-se significativo, pois fornece o esclarecimento necessário sobre as áreas da crítica e da análise estilística, que, embora sejam disciplinas complementares, guardam entre si significativa diferença. A crítica encontra-se subordinada às generalizações que a análise estilística utiliza para esclarecer aspectos singulares da obra musical. A análise estilística ocupa-se do que é recorrente e do que forma a base descritiva das regras e estratégias determinantes das escolhas de um compositor. Permite ainda a averiguação mais apurada no estudo das obras individuais como um estudo de caso (MEYER, 2000).

Por apresentar modelos alternativos, o entendimento da produção de Radamés Gnattali mostra-se menos acessível ao entendimento das escolhas composicionais. Neste estudo, entretanto, estabeleceram-se alguns pressupostos teóricos que possibilitam a avaliação do fenômeno. Com base nas considerações expostas no Cap. I, pergunta-se: como entender a multiplicidade de aspectos como ocorrência constante na linguagem musical utilizada por Radamés Gnattali nas Valsas para piano de 1939? Como identificar e classificar a hibrididade dos elementos musicais, aspecto tão indissociável da sua linguagem? Em que intensidade esta obra é representativa de sua época? Estes questionamentos procedem ao se considerar como, na literatura especializada, Gnattali foi e continua sendo avaliado. Conforme mencionado no capítulo I deste trabalho, permanece a 'pecha' de americanizado e de populista associada à sua produção musical desde o início de sua carreira.

Em concordância com Meyer (2000), no atual estágio de conhecimento, os fatos acontecidos fornecem dados que permitem, por meio de interpretação, rastrear e mostrar de modo eficaz as alternativas de escolha do compositor. Por considerar que a apreciação dos significados das escolhas composicionais depende de vieses culturais, do conhecimento retrospectivo e de certo afastamento emocional, procura-se operar em uma perspectiva mais abrangente. Por acreditar na pertinência de vasculhar a multiplicidade de padrões, opta-se por uma análise que abrange estratégias do *jazz*, do choro, da música popular e da música europeia de concerto.

Isso não significa aceitar ou rejeitar suas crenças, muito menos adivinhar o que se passou na mente do compositor no momento da escolha. O exame das estratégias escolhidas, a reconstrução dos fatos ocorridos e o estudo interpretativo da obra podem contribuir para, de forma sistemática, elucidar a hibridicidade inquestionável no idioma-linguagem particular de Radamés Gnattali. Acrescenta o autor que não existe relação imediata entre metáfora e música, mas a convenção do século XVIII firmou um acordo para que a música fosse tratada como linguagem. Desde então noções de retórica musical, estrutura do período e o escandir poético vêm afetando a prática composicional e permitindo catalogar inovações.

Meyer (2000) considera que os conceitos filosóficos podem atuar como modelos metafóricos e assinala que no século XIX, o conceito que os teóricos e compositores tinham da forma sonata evidenciava noções do processo dialético. A primeira área tonal pensada como a tésis do processo dialético e a segunda área tonal como a antítese, propiciando a manifestação do conflito resultante. Este conflito intensificado na seção do desenvolvimento encontrava sua resolução na recapitulação. Desse modo torna-se plausível que, o pensar nas formas musicais do ponto de vista da oposição e resolução propiciou a invenção de contrastes inovadores e reconciliações novas. No século XX, a metáfora da arte como descobrimento científico³ não somente propiciou a busca de meios novos, ainda que, através de paralelismos metafóricos com teorias concretas, como a da mecânica quântica, tem levado compositores a conceber modelos novos, presumivelmente congruentes de algum modo com a teoria modelo. Enfatiza o autor a importância capital da ideologia – crença sobre espírito e corpo, natureza e sociedade, liberdade e necessidade, origens e fins – não residem no efeito sobre a concepção de inovações, mas na sua influência sobre os modos que os compositores escolhem entre as alternativas disponíveis, quais usar e quais descartar.

Lidov (2005), ao discutir sobre a linguagem da música e a música da linguagem, não hesita em abordar a dificuldade de estabelecer comparações viáveis entre os dois termos – música e linguagem. Ressalta, no entanto, que ambas 1)

³ Meyer (2000) refere-se ao descobrimento realizado através da experimentação e resolução de problemas.

baseiam-se em estruturas possíveis de inflexão e articulação; 2) possuem elementos referenciais; 3) apresentam possibilidades de elaboração e estabelecimento de significado–discurso.

Referindo-se à linguagem, Sant’Anna (2003) ressalta a paródia como um dos efeitos de linguagem de amplo uso em obras contemporâneas e de extremo consenso com a modernidade. Ele visualiza a paródia sob dois aspectos: em sua intertextualidade⁴ e em sua intratextualidade⁵. Elucida o autor que a paródia e a apropriação operam como elemento de tensão, por melhor esclarecerem a apreciação de paráfrase e estilização. Adiciona que os problemas da linguagem, não são apenas lingüísticos, pois os interesses desses conceitos extrapolam o campo da literatura e se reproduzem em outros campos artísticos, eles expandem-se no *jazz*, na pintura, na confecção dos jornais, no carnaval, no código de moda, etc. O autor explica que o termo paródia teve sua origem na música, na qual é um poema para ser cantado e refere-se a uma canção dentro de outra. Modernamente define-se paródia como um jogo inter e intratextual. Sant’Anna, elucida que alguns autores⁶ avaliam a paródia como um subgênero próximo ao burlesco e que certos autores contemporâneos chegam a considerar a paródia como sinônimo de *pastiche*. O trabalho de agregar pedaços de diferentes partes da obra de um ou de diversos artistas não exclui, entretanto, a perspectiva da intratextualidade e da intertextualidade, pois paródia e estilização convivem com a dualidade de um segundo aspecto estilizado ou parodiado.

A paródia, por introduzir no outro idioma uma intenção contrária à original, integra-se em dois enfoques discordantes. Sant’Anna (2003) menciona a possibilidade de parodiar o estilo de outro ou de si próprio em diversificadas direções. Ele esclarece que a estilização ocorre, no entanto, apenas na direção proposta pelo texto original e que a paráfrase⁷ deve ser entendida como uma reafirmação do sentido do modelo escrito com palavras diferentes.

⁴ Quando assinalada em textos alheios (Sant’Anna, 2003).

⁵ Quando apontada nos próprios textos (Sant’Anna, 2003).

⁶ Tynianov e Bakhtin (Sant’Anna, 2003).

⁷ Do grego para-phrasis= continuidade ou repetição de uma sentença (Sant’Anna, 2003).

Na multiplicidade de linguagens que convivem no período do modernismo brasileiro, contata-se a presença da paródia e da paráfrase. Uma paráfrase não realizada pelo próprio autor é uma transcrição. Esta espécie de co-autoria de amplo emprego em música é conhecida como arranjo. O arranjo e a interpretação mostram-se assemelhados por serem uma apropriação do músico e/ou pianista. O arranjador, assim como o pianista representam personagens e criam atmosferas que remetem à produção alheia a sua própria e, ao fazê-lo, impõem suas características pessoais sobre a obra de outrem (SANT'ANNA, 2003).

Meyer (2000) corrobora com Sant'Anna (2003), ao acrescentar que o intérprete lê a obra segundo seu viés cultural e assim como o tradutor, ao parafrasear, mantém o sentido do autor, mas com suas palavras. Considera, portanto, que todo estudo teórico de uma linguagem tende a se situar no campo da filosofia, no qual processos lingüísticos encontram acolhimento para traduzir formas simbólicas. A paráfrase, a estilização, a paródia e a apropriação serão abordadas dentre os processos lingüísticos.

O deslocamento na paráfrase apresenta-se mínimo, através de uma técnica de citação ou transcrição. Na estilização, o desvio aumenta, pois acontecem alternativas de diferenciação em relação ao modelo original, porém fiel à seu significado. A paródia, preserva semelhança na atmosfera sonora, ou na rítmica, ou na harmônica, embora o sentido seja transformado. A apreciação da paródia, da paráfrase e da estilização dependem, portanto, do conhecimento do receptor e sua compreensão requer uma determinada especialização (Sant'Anna, 2003). Obras metalingüísticas, que como 'Valsas' utilizam a inter e a intratextualidade, acabam por apresentar um discurso fechado, circunscrito ao entendimento de especialistas.

Em pólos opostos a paródia e a paráfrase constituem um eixo parodístico e um eixo parafrásico. A paródia, por estar do lado oposto da paráfrase, sempre implanta um novo paradigma, que, aos poucos, desenvolve sintagmaticamente⁸ o

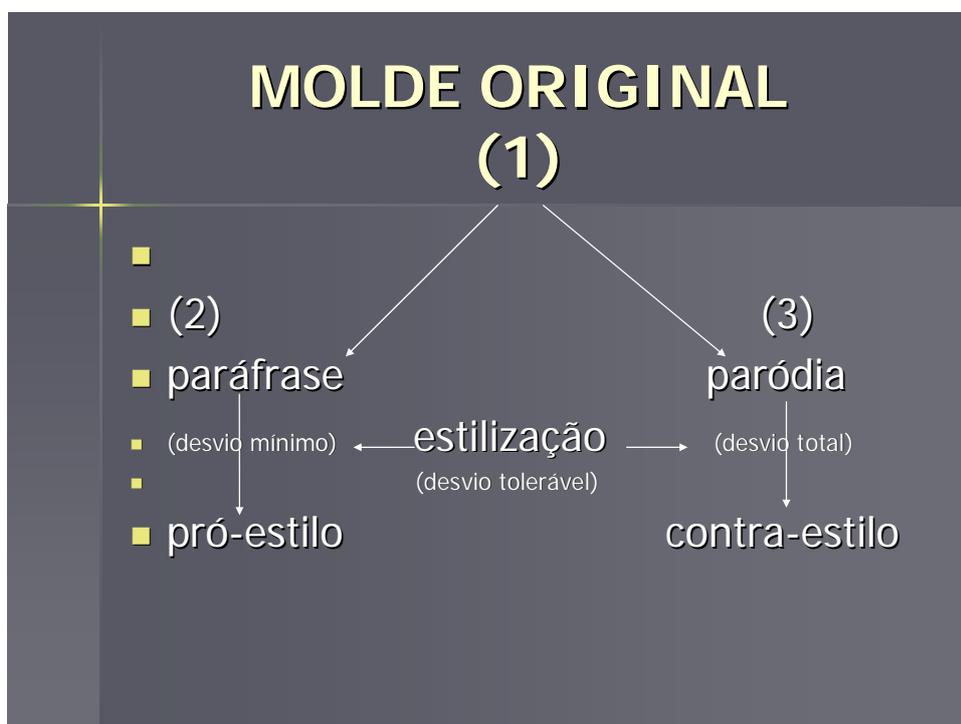
⁸ sintagma- 1 ling. unidade da análise sintática composta de um núcleo (p ex. um verbo, um nome, um adjetivo etc.) e de outros termos que a ele se unem, formando uma locução que entrará na oração [o nome do sintagma depende da classe da palavra que forma havendo assim sintagma nominal, sintagma verbal, sintagma adjetival, sintagma preposicional; na teoria gerativa existem sintagmas formados por núcleos mais abstratos como tempo, concordância etc.. Etm.gram.

discurso de uma linguagem. A paráfrase colocada sobre o idêntico e o semelhante desenvolve pouco a linguagem, pois se oculta atrás de algo já estabelecido, de um velho paradigma, no qual ocorre uma substituição, mas o discurso se mantém com sua permanência reforçada (Sant'Anna, 2003). Com a paródia, o autor revela a maturidade de seu discurso, liberta-se do código e do sistema e estabelece novos padrões de relação entre as regras. A paráfrase atua como uma continuidade da ideologia dominante. A paródia significa uma descontinuidade, um aspecto contra ideológico. Como não é possível, entretanto, a existência de um texto fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia tocam-se em um efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato (Sant'Anna, 2003).

Ao fundir os preceitos de Sant'Anna (2003) com os de Meyer (2000), descortina-se uma possível linha de pensamento. Falar de paródia é falar da estrutura *intraopus* (intertextualidade das diferenças). Falar de paráfrase é falar de estilo *intraopus* (intertextualidade das semelhanças). Na paráfrase, abre-se mão da própria fala para deixar o outro falar. Na paródia, emerge a fala recalcada do outro. Sant'Anna utiliza o termo 'o outro' na acepção moderna da palavra: "aquela voz social ou individual recalcada e que é preciso desentranhar para que se conheça o outro lado da verdade" (2003:29). A paródia é uma re-apresentação, que traz à tona informações encobertas, ou seja: "uma nova e diferente maneira de ler o convencional, proporcionando um processo de libertação do discurso. É uma tomada de consciência crítica" (Sant'Anna; 2003:31). O autor considera o dualismo entre a paródia e a paráfrase, bem como as nuances intermediárias, ferramenta apropriada para a análise tanto de textos literários quanto de músicas populares. Ele considera ainda que este modelo pode ser aplicado com vantagem em outros domínios artísticos, tais como manifestações de artes visuais e artes representativas.

súntagma, atos' coisa alinhada com outra, grupo de homens, obra, doutrina, constituição política, acorde (em música), sistema ou combinação mecânica[...]."(HOUAISS, 2003:2581)

MODELO DE SANT'ANNA (2003)



Quadro 3

O autor afirma que o processo de estilização como o da paródia não se constitui em uma 'traição' à ideologia do sistema. No *jazz*, o jogo da estilização proporcionado pelos participantes enseja o mascaramento do núcleo temático de modo próximo ou afastado, através de semelhanças e diferenças. Cada obra estabelece regras da sua delimitação bem como o grau de flexibilidade do nível de desvio. Pode-se medir a diferença entre a estilização e a paráfrase se a estilização for colocada no âmbito do desvio tolerável e a paráfrase, no âmbito do desvio mínimo. Salaria o autor que a paráfrase e a estilização pertencem a um conjunto oposto à paródia. Isto não significa, entretanto, que não possam ocorrer na mesma obra, pois isto depende da relação inter e intratextual pertinente à própria obra.

CAPITULO III

3.1 ANALISE ESTILÍSTICA de ‘VALSAS’

Além dos padrões e funções associados à escrita da música brasileira, em particular, ao choro e suas características, Radamés introduziu o padrão de *riffs*⁹ na música brasileira e dele fez uso recorrente em arranjos radiofônicos. Em ‘Valsas’, ocorrem expedientes análogos. A introdução apresenta um acorde arpejado MI – LÁ – RÉ – SOL – SI – MI. Esta seqüência de sons aponta diretamente para o rasgueado de violão sobre cordas soltas. Como sonoridade inicial e reiterada pergunta-se: estaria Radamés Gnattali familiarizado com a música de seu colega mais jovem, Alberto Ginastera (1916 – 1984)? Esta indagação procede dado que Ginastera faz uso freqüente e decidido desta sonoridade, tanto que, em sua obra, ela é conhecida por ‘acorde simbólico’ (CHASE, 1957). Considerando-se a região geográfica e a disseminação do *topos*¹⁰, procede conjecturar sobre a inserção de uma figura tão marcante da tradição gauchesca, o acorde natural da guitarra, como chamamento para esta coletânea.

A introdução para esta coletânea de *Valsas* baseia-se em uma figura cadencial que estabelece os encaixes entre o melódico e o harmônico



. Observa-se que, no transcurso desta introdução constituída de dezesseis compassos, esta figura implica na mudança do baixo a cada cinco compassos. Este trecho inicial, conforme consta na figura 1, apresenta dois aspectos que se intercalam: um harmônico¹¹ de caráter estático, em dinâmica **pp**, e outro melódico, em dinâmica **f**, que se expande e dá forma à configuração intervalar básica utilizada no decorrer da obra.

⁹ O padrão de chamada e resposta sobrepõe-se amiúde ao conceito de refrão. Assimilado pelo *jazz* convergiu em duas mutações: o *riff tune* e o *fours*, respectivamente, para acomodar padrões de acordes mutáveis e nos *choruses* que precedem a recapitulação final dos temas. (SCHULLER, 1970:47)

¹⁰ *Topos* refere-se ao que Meyer denomina marca; Chase, *signature*.

¹¹ Elemento Losango - neste estudo assim denominam-se o modelo, as reproduções e as variações do aspecto harmônico de caráter estático configurado pelos arpejos sobre as cordas soltas do violão, que segundo Mozart de Araújo (1963) do agudo para o grave guardam a seguinte configuração intervalar: mi, si, sol, ré, lá, mi. Este elemento costura o traje da fantasia que envolve a obra.

Figura 1: (c.1-16)

O aspecto harmônico (figura 2) denominado losango se faz presente na obra, através das suas transformações. Para explicar e interpretar este processo, adotaremos a noção de desvio proposta por Sant'Anna (2003) em seus três elementos: paráfrase, estilização e paródia, respectivamente: desvio mínimo, desvio tolerável e desvio total¹².

As características inerentes ao elemento losango neste trabalho integram as diversas possibilidades musicais que se configuram viáveis de manipular e apresentar em um mesmo acorde, pequeno núcleo, célula, motivo ou tema. Em nosso caso consideramos o modelo a seguir em seus diferentes aspectos, sejam por intermédio das 4as, de seqüências paralelas, do gesto ascendente, do conteúdo intervalar, das notas chaves e suas reiterações, assim como das próprias sonoridades utilizadas.

Modelo

Figura 2 (1-2)

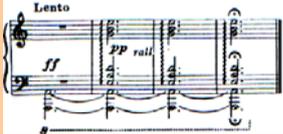
¹² (Vide páginas 67-69)

Introdução

compasso	paráfrase (desvio mínimo)	estilização (desvio tolerável)	parodia (desvio total)
6-7 10-11 15-16	 <p>11 11 11</p> <p>7 7 7</p> <p>mi mi mi</p>		

Quadro 4

Valsa I

compasso	paráfrase (desvio mínimo)	estilização (desvio tolerável)	paródia (desvio total)
8-9			 <p>(9)</p> <p>7M 7M</p> <p>Dó Fá</p>
15-16 19-20			 <p>(b9) (b9)</p> <p>7 7</p> <p>[Si]¹³ Si</p>
28-31	 <p>7</p> <p>mi m/ Lá</p>		

Quadro 5

¹³ Acordes em colchetes = acordes implícitos na progressão, mas não necessariamente realizado no texto pelo compositor.

Valsa II

compasso	paráfrase (desvio mínimo)	estilização (desvio tolerável)	paródia (desvio total)
1-6			 <p>7M</p> <p>Fá/Lá, Mi/Sol#, Mi b/Sol, Ré/Fá#</p>  <p>Ré b /Fá, Dó / Mi</p>
15			 <p>(b9)</p> <p>o o</p> <p>dó si</p>
22-23-24			 <p>(9)</p> <p>#5 7 #5 7 7</p> <p>Sol fá#m; Fá mi m; Dó</p>
47			 <p>(b9)</p> <p>o o</p> <p>dó si; lá m</p>

Quadro 6

Valsa III

compasso	paráfrase (desvio mínimo)	estilização (desvio tolerável)	paródia (desvio total)
1 e 8			 <p>#5 11 Ré</p>  <p>- #9 #5 #5 7 o 11 Lá b dó # ; Ré</p>
11-12 e 31-32		 <p>6 6 Sol _____ Sol _____</p>	
18-19			 <p>sib/Ré mi m</p>  <p>o o o dó# fá# dó</p>

28-29			 <p>#9 #5 7 o #5 Lá b dó # ; Ré</p>
-------	--	--	--

Quadro 7

Valsa IV

compasso	paráfrase (desvio mínimo)	estilização (desvio tolerável)	paródia (desvio total)
2 e 26		 <p>(9) (9) #11 #11 si b m /Fá Ré b Ré b</p>	
4 e 28		 <p>7 7 mi b m mi b m</p>	
13-14		 <p>#11 #5 b5 7M 7 Ré Sol</p>	
39-40		 <p>si b m</p>	

Quadro 8

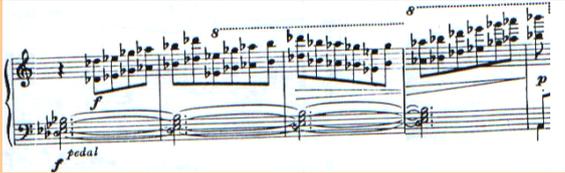
Valsa V

compasso	paráfrase (desvio mínimo)	estilização (desvio tolerável)	paródia (desvio total)
1		 <p>7M dó# m</p>	
14-15		 <p>b9 b5 b13 7 7 6 Lá / Mib Sol# dó# m</p>	

Quadro 9

Valsa VI

compasso	paráfrase (desvio mínimo)	estilização (desvio tolerável)	paródia (desvio total)
1-4			 <p>13 #5 b9 (9) Lá/ 4 13 7 Lá b ; Lá b [Láb] ; Láb ; Lá b ;</p>
8		 <p>7 lá</p>	

<p>22</p>			 <p>b5 7 7 fá # m [fá#m]</p>
<p>23-24</p>	 <p>#11 11 #9 7 7 7 Fá ; mi m; Réb</p>		
<p>30-31</p>			 <p>9 b5 13 7 7 7M Mi Re Ré- Sol</p>
<p>47-50</p>			 <p>b5 7 _____ Ré</p>
<p>67-71</p>			 <p>7 _____ [lám] mi b m</p>
<p>71-72</p>		<p>b9 #5 láb</p>	<p>[lá m]</p>

Quadro 10

Valsa VII

compasso	paráfrase (desvio mínimo)	estilização (desvio tolerável)	paródia (desvio total)
1-15			 <p>6 Sol b</p>
23			 <p>Fá</p>

Quadro 11

Valsa VIII

compasso	paráfrase (desvio mínimo)	estilização (desvio tolerável)	paródia (desvio total)
16			 <p>7 Fa#</p>
32-33		 <p>(b9) Mi</p>	
37-38		 <p>b9 #11 7 Fá#</p>	

Valsa X

compasso	paráfrase (desvio mínimo)	estilização (desvio tolerável)	paródia (desvio total)
4-5		 <p>(b5) 7 9 7 9 Mi; lá m; [fá m; fá m</p>	
111-115		 <p>(9) (9) (9) 7 7 7 Réb Ré b; Ré/Fá #</p>	
123-125		 <p>(9) 7 7M Ré b Sol b</p>	

Quadro 14

A introdução, (Figura 3 c.1-16), apresenta um padrão de ‘chamada e resposta’, em andamento ‘Lento’ e de caráter ‘Prelúdio’. De acordo com Schuller (1970) ainda encontra-se, vigente no *jazz*, o padrão de chamada e resposta em formas bastante modificadas. Este padrão ao combinar-se com a estrutura do refrão do *blues* e introduzir-se no *jazz* ambulante de New Orleans, passou a ser conhecido como *riff* e transformou-se em expediente integral da estrutura do *jazz*. Através de Benny Moten e posteriormente de Count Basie, incorporou-se ao *jazz* orquestral baseado no *blues*, tornando-se um padrão da ‘Era do *Swing*’. Paralelamente, Fletcher Henderson o desenvolveu, em esfera mais sofisticada, na canção popular. Em meados da década de 1930, Bennie Goodman utilizou o *combo* de Henderson, e, posteriormente adotou práticas de Count Basie.(SCHULLER, 1970)

Figura 3 (c.1-16)

Este princípio de variação perpétua que se fraciona em padrões básicos, relativamente longos, consiste em repetições de fragmentos menores de frase com diminutos padrões celulares. Coincidência ou não, são precisamente estas as estratégias adotadas por Gnattali para a introdução como um padrão básico e com seu aproveitamento da ‘forma ampliada’ costura ‘Valsas’, conforme mostra o Diagrama 1.

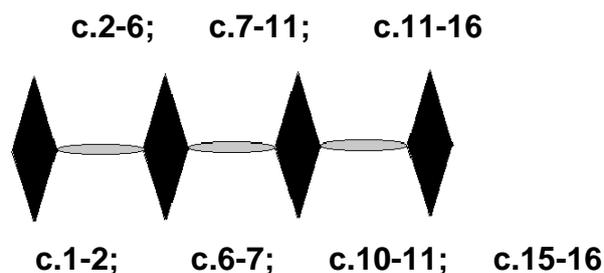


Diagrama 1

O elemento losango¹ - aspecto do estilo *intraopus* - demarca os arpejos baseados em uma sonoridade que agrega tanto a tríade de mi m quanto as quartas superpostas de ré e lá (Figura 4 c.1-2). O aspecto harmônico é sucedido por uma passagem na qual o melódico toma precedência. Aludindo ao caráter improvisado, a linha melódica contém implicações definidas na harmonia (Figura 4 c.2-5). Os aspectos melódicos apresentam projeções horizontais da subestrutura harmônica evidenciados pelo início anacrústico em um intervalo de 7ª menor que reproduz o Mi-Ré dos acordes iniciais. Esta frase (Figura 4 c.2-5) ondula-se em três impulsos ascendentes e em três declínios. A ligadura de expressão escolhida pelo compositor induz a um sutil deslocamento métrico. Evidencia-se à semelhança do *blues* cantado, em que o cantor² dispunha de, no mínimo, dois compassos para delinear a frase, e isso sobre um único acorde. O andamento Lento, solicitado por Gnattali, proporciona a liberdade rítmica e inflexional à maneira do *blues* ou da baixaria do choro. Tanto o modelo harmônico quanto o melódico mostram-se como traços de dialeto, da linguagem particular, assim como um aspecto do estilo *intraopus*. Esta passagem modelar na sua articulação variada, encaminha-se por tercinas em movimento descendente cuja finalização, por intermédio da escala descendente de ré m harmônica, esboça uma formação escalar sobre Fá M (Figura 4 c.5). Segundo Santos (2002), este procedimento alude ao dialeto do choro moderno, desenvolvido por Pixinguinha nos anos 1930.

¹ Elemento losango - neste estudo assim denomina-se o modelo, as reproduções e as variações do aspecto harmônico de caráter estático configurado pelos arpejos sobre as cordas soltas do violão, que do agudo para o grave guardam a seguinte configuração intervalar: mi, si, sol, ré, lá mi. Este elemento costura o traje da fantasia que envolve a idéia da obra.

² Na música religiosa, o cantor da *chamada*, na figura responsorial (SCHULLER, 1970:439).



Figura 4 (c.1-5)

A primeira recorrência do modelo ocorre na segunda frase (Figura 5 c.6-10). O fragmento melódico não chega a se definir quanto a uma região tonal específica, porque o emprego de Fá e Fá# contribui para uma ambigüidade pronunciada. Na continuidade dos arpejos, o motivo melódico é transposto a uma 4ª acima em um intervalo de 6ª Maior sob indicação rubato. Apresenta pequena variação na ondulação do movimento sonoro para dois impulsos ascendentes, dois declínios e uma ligeira ascensão para a nota si.



Figura 5 (c.6-10)

A terceira e última frase (Figura 6 c.10-16) da introdução retorna o elemento losango em andamento lento com seus arpejos sobre a ressonância da nota si e a indicação rubato. Esta frase (figura 6 c.11-15) apresenta quatro contornos descendentes intercalados por três impulsos ascendentes. O segundo contorno (figura 6 c.10-13) alude à escala harmônica de mi m. Conclui sobre a ressonância da nota mi, que atua como baixo pedal, acrescentando os arpejos do elemento losango como ajuste de costura à Valsa I.

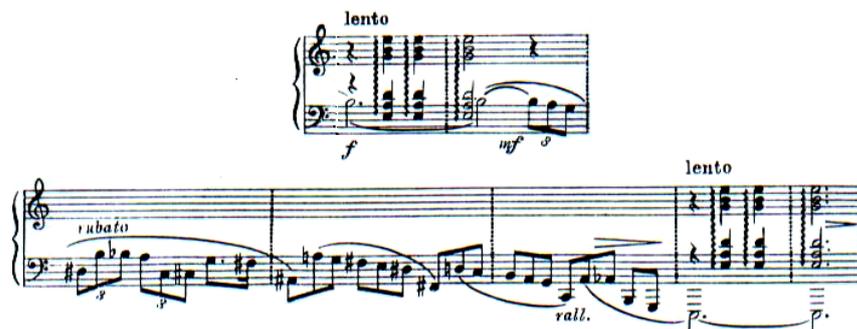


Figura 6 (c.10-16)

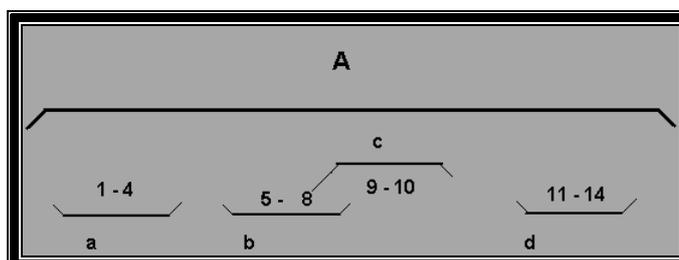
Padrão Harmônico – Introdução

1- 7 mi m	(11) 	2- _____	3- o mi	4- 7 7 Lá Dó
5- Fá	6- [Fá] 	7- _____	8- 7 Fá#	
9- _____	10- 7 mi m	11- _____	12- 7 Si	
13- _____	14- _____	15- 7 mi m	16- _____	(11) 

Quadro 15

VALSA I

A primeira valsa desta coletânea tem 31 compassos estruturados no esquema **A, A'** ao final fixando-se em lá menor e movimenta-se em uma dinâmica que se estende nas nuances do **pp** ao **ff**.



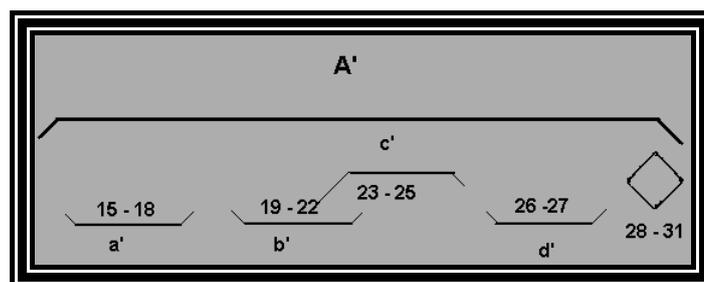


Diagrama 2

A melodia é apresentada pela mão esquerda em dinâmica que oscila entre **pp** e **p** (Figura 7 c.1-8), e apresenta-se como um desvio total (paródia) da terceira e última frase do aspecto melódico da introdução. O acompanhamento articula-se através de acordes em *staccato*, os acordes são formados por dominante com 7^a, tríades maiores com notas estranhas agregadas e por sonoridades diminutas que, partindo de mi m, direcionam-se para lá m. A melodia de procedimentos cromáticos apresenta semelhanças significativas com o arquétipo pianístico elaborado no Estudo op. 25 nº7 de Chopin, pois assim como neste estudo de Chopin, a mão esquerda executa uma melodia dolente e de alto grau de expressividade. Apesar das diferenças de linguagem harmônica, a utilização dos registros e da topografia do piano é semelhante à de Chopin e Liszt. .



Figura 7 (c.1-8)

Sob a indicação de andamento **Vivo**, frase **d**, (figura 8 c.11-14 e **d'**, (vide anexo da obra, c.23-25), traços nacionalistas particularizados afloram na passagem de terças paralelas. Esta passagem contém elementos que apontam para o popular urbano, regional e internacional. O primeiro deles é o elemento regional articulado por terças maiores e menores [em *staccato*], conforme Loureiro Chaves (2006), “[...]”

quase um topos da música gauchesca” (ZERO HORA, CADERNO CULTURA; 21/01/2006). O segundo elemento é o movimento descendente das terças, semelhante ao da introdução da obra, de uso difundido no choro urbano. O terceiro elemento encontra-se no acompanhamento (m.e.): Gnattali empregou o procedimento de acentuar a segunda colcheia do primeiro tempo (figura 8 c. 11) - com uma nota de *swing*, repetida nos c. 12, 13, e 14 – sob a designação de síncope³. Segundo informa Didier (1996), este procedimento foi empregado, em 1937, no acompanhamento da valsa “Lábios que Beije⁴” do segundo disco de Orlando Silva. Esta inflexão é amplamente empregada, em âmbito internacional, nos padrões dos *blues* e *jazz*, no aspecto denominado sincopação. Entretanto, essa espécie de ‘bossa’ que esta passagem oferece pode ser atribuída à síncope, considerada elemento característico da música brasileira. Santos (2002), elucida que o procedimento análogo, no dialeto do choro se classifica como valorização⁵ melódica do contratempo.

³ Sandroni (2001) define as características da contrametricidade melódica correspondente a síncope e suas variações, tais como:



A omissão da primeira semicolcheia; a substituição de duas colcheias do segundo tempo por uma nova síncope igual à primeira. Por vezes, estas síncopes iguais se unem por uma ligadura, gerando um caso de síncopes entre tempos e não mais no interior de um só tempo.



Outra variante é o das frases anacrústicas iniciadas por síncopes de colcheia.



Outra variante de contrametricidade consiste no final das frases musicais. Verifica-se em terminações femininas, mais próximo dos hábitos populares. Todavia, ocorrem síncopes que são oriundas da soma dos tipos examinados propiciando frases intensamente contramétricas.



Os três tipos de figuras contramétricas são síncopes característica e suas variações; anacruse contramétrica; terminações contramétricas. No decorrer do século XIX, ocorreu uma progressiva afirmação de fórmulas de acompanhamento na música considerada como tipicamente brasileira (polcas, tangos etc.) o paradigma do tresillo, em sua versão de síncope característica, impõe-se em toda a parte. (Sandroni, 2001:48-49)

⁴ Para este arranjo Gnattali empregou, pela primeira vez, orquestra de cordas em uma canção romântica, flauta, e caixa para acentuar a segunda colcheia do primeiro tempo, visando movimentar a cadência lenta da valsa (DIDIER, 1996:19).

⁵ Valorização melódica do contratempo – ocorre quando notas referentes aos contratempos são as mais graves ou mais agudas de um grupo melódico, sendo que, quanto maior o salto melódico, maior será a sua intensidade (SANTOS, 2002:8).

O emprego da paráfrase, da estilização e da paródia, como estratégias composicionais de Gnattali, remonta à alusão estilizada de uma característica tradicional da *performance* da valsa vienense⁶, isto é, uma leve antecipação do segundo tempo e o emprego de um rubato sutil. Este procedimento, particularidade das valsas vienenses compostas a partir da segunda metade do século XIX (GROVES, 2001.72- 77), mostra-se manifesto na literatura pianística do século XIX, por exemplo, em Schumann, Carnaval op. 9 – Coquette (m.e.) A escrita de terças descendentes em *staccato* em tercinas é bastante utilizada na literatura pianística do século XIX, por exemplo, em Trinta e duas Variações em dó menor (Var. XIV) de Beethoven.



Figura 8: (c 11-14)

Assim como na tradição gauchesca, (figura 9 c. 26-27) o glissando em terças paralelas pode aludir a outro elemento gauchesco - efeito de som realizado na gaita. Contudo, outros compositores, como Ravel e Bártok, empregaram esta espécie de efeito sonoro no piano. O baixo Lá⁷ (figura 9 c. 28) é acrescentado ao elemento característico de costura – o losango do início da obra, na interpretação da pesquisadora, entende lá menor como elo com a Valsa II.



Figura 9: (c. 26-31)

⁶ Em particular das valsas vienenses compostas a partir da segunda metade do século XIX. (GROVES, 2001:72: 77)

⁷ No dialeto do choro denomina-se baixo pedal e no dialeto do jazz *pedal point* (SCHULER, 1970; SANTOS, 2002).

Padrão Harmônico - Valsa I

1- 7M Dó	2- (b9) 7 Si	3- o mi	4- 7M Dó
5- (9) 7 M Fá	6- (#9) 7 Mi	7- (b9) 7 7 lá Mib	8- 7M Dó
9- (9) 7M Fá	10- 7 Láb	11- 7M Fá	12- 7 mi m
13- 7 ré m	14- 7M Dó	15- (b9) 7 [Si] ⁸ 7M Dó	16- (b9) 7 Si
17- o mi	18- 7M Dó	19- (9) 7M Fá	20- (#9) 7 Mi
21- (9) 7 lá m	22- /:	23- 6 Fá	24- 7M Dó
25- 6 dó m	26- 6 9 Fá	27- /:	28-
29- 7 mi m/ Lá	30- /:	31- /:	

Quadro 16

Valsa II

A segunda valsa da coletânea tem 48 compassos estruturados no esquema **A, B, A'** em uma tonalidade centrada em lá, movendo-se em uma gama de nuances que se estendem do *pp* ao *f*.

⁸ Acordes em colchetes são acordes implícitos na progressão, mas não necessariamente realizados no texto pelo compositor, ou realizados como interpolação.

A		B		A'		
a 1-8	a' 9-16 ↑ figura cadencial	b 16-21	b' 22-24 ↑ modulação	24-28 / 29-32 ↑ figura cadencial	a'' 33-40	a''' 41-48 ↑ figura cadencial
1 período Formado de duas frases simétricas em dois padrões 8 compassos		1 período Formado de duas frases simétricas em dois padrões 8 compassos		1 período Formado de duas frases simétricas em dois padrões 8 compassos		

Diagrama 3

Nas duas frases, **a** (c.1-4), **a'**(5-8) que constituem esta primeira seção **A**, há o elemento losango, disfarçado⁹. Em virtude da sucessão harmônica paralela, ocorre a rápida reincidência das dissonâncias e o elemento losango transformado (articulado em *staccato* na m.d.) provoca auditivamente a idéia de acento sonoro, endossando a configuração rítmica, tornando-se uma inflexão¹⁰. O emprego de 4as e 5as harmônicas intercaladas na mão esquerda, procedimento corrente no repertório de *jazz* da época¹¹, também pode ser visto pelo dialeto da tradição gauchesca. Schwartz-Kates (2002:248-281) comenta que os intervalos de 4as e 5as melódicos ou harmônicos, como evocação da imagem sonora do violão funciona como um arquétipo do instrumental gaúcho.

O emprego do baixo cromático descendente remete à dois padrões: a música europeia de concerto e o *jazz*. Na primeira mencionam-se os padrões da Chaconne¹² e/ou Passacaglia, formas musicais caracterizadas por uma série de variações sobre

⁹ Apresentando alterações no acorde natural, referente ao gauchesco (desvio total).

¹⁰ Inflexão – no *jazz* consta como a gama de idiosincrasias fraseológicas desenvolvidas pelo executante como: acentuar, sustentar, dobrar, abemolar e numerosas combinações daí decorrentes. As inflexões peculiares ao *jazz* são requisitos indispensáveis ao *swing*. (SCHULLER, 1970)

¹¹ Muito utilizado por Fat Waller (SCHULLER, 1970)

¹² Originariamente música espanhola e centro-americana.

a persistente e invariável linha do baixo. No segundo, surgem procedimentos utilizados nos acompanhamentos de pianistas como Art Tatum, denominados como, baixo¹³ condutor harmônico.

Observam-se nesta valsa semelhanças com traços da contradança ternária e da valsa criadas e recriadas em solo sul-americano, mencionadas por García & Rodriguez (1995).

Na seção **A**, constata-se a ocorrência de duas frases **a** (Figura 10 c.1-8) e **a'** (figura 11 c.9-16), assemelhando-se ao *Cielito*, *Pericón* e *Meia Cana*. Estas danças apresentam-se em duas partes alternadas: uma instrumental e outra cantada. A parte instrumental ou acompanhante desenvolve-se em harmonia rítmica, sempre em pés ternários, representada por **a**, como nas danças mencionadas. Na entrada de **a'** (figura 11 c.9-16), o desenho do acompanhamento é mantido. Conforme Garcia & Rodriguez (1995), o acompanhamento no *Cielito* se mantém ou cede lugar à figuração¹⁴ . No caso em estudo, Radamés emprega os dois procedimentos, visto que a figuração da m.d. (Figura 10 c.1-8) sugere um acompanhamento e emprega a configuração rítmica simultânea na m.e. Entretanto, a melodia apresentada nos compassos 9-16 (Figura 11) também se baseia na estratégia da superposição de quatro semitons cromáticos descendentes, intercalados por notas de passagens.

Vivo (♩=80)



Figura 10 (c.1-8)

¹³ Por baixo condutor harmônico entende-se o elemento estrutural que também ocorre no choro. É responsável pela condução das harmonias invertidas, acumula em si a realização da linha do baixo, da harmonia e do ritmo (SANTOS, 2002:8).

¹⁴ Própria de *zamba*. (GARCIA & RODRIGUEZ, 1995)



Figura 11 (c.9-16)

A seção **B** (Figura 12 c. 16-21) contém um período de duas frases **b** e **b'**. Nele evidencia-se a manutenção da estrutura baseada no paralelismo. A partir do compasso 17, a frase **b** de início anacrústico, é assinalada por uma bordadura de uso freqüente no dialeto do choro. O acompanhamento da mão direita se configura em 4as paralelas por movimento descendente cromático. Esta movimentação, remete à fragmentos do aspecto melódico da segunda frase da introdução mantendo o intervalo de 6a menor. A seqüência com harmonias paralelas em intervalos de 4as é um procedimento de amplo uso na música dos compositores brasileiros da corrente modernista, como se observa na Balada da 'Homage a Chopin' de Villa Lobos.



Figura 12 (c.16-21)

Na seqüência (Figura 13 c.22-24) que tem por base o acorde inicial da introdução¹⁵, Gnattali emprega estruturas paralelas através de 6as, 3as melódicas e

¹⁵ Elemento losango

7as harmônicas. Este procedimento recorda o recurso de improvisação 'jazzística', *extended form improvisation*¹⁶. Entretanto, em virtude do registro agudo, do andamento rápido, e da presença do baixo condutor harmônico, nos deparamos com procedimentos empregados pelo conjunto instrumental do choro urbano. Ressalta-se a articulação *staccato* dos intervalos melódicos sob a ligadura, assim como o emprego do pedal no intervalo de 7a harmônico, ligado à primeira nota do próximo compasso, reforçando rapidamente no baixo a atmosfera das sonoridades cromáticas.

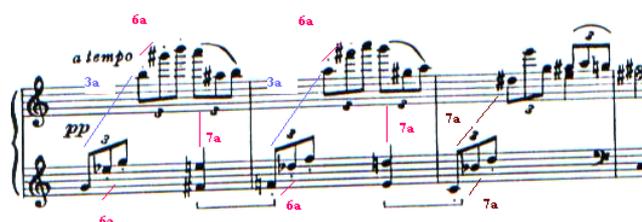


Figura 13 (c. 22-24)

Na seção **A'** (figura 14 c.33-38), observa-se a inserção do terceiro pentagrama, procedimento de escrita corrente na música europeia de concerto do século XIX, acoplado à figuração rítmica de acompanhamento da tradição gauchesca.



Figura14 (c.33-38)

Esta seção finaliza com a presença do elemento losango (Figura 15 c.47), sob forma de acorde¹⁷ de tensão com a 9ª abaixada. Este procedimento peculiar do jazz norte-americano foi incorporado ao choro moderno a partir dos anos 1930, por

¹⁶ Improvisação na qual a estrutura do acorde envolve uma mudança harmônica mínima, alongando ou à vontade do compositor. (SCHULLER, 1970)

¹⁷ Um acorde com tensões é produzido quando são superpostas terças além da sétima nas tétrades, por exemplo, a nona, a décima primeira, e a décima terceira. Quando houver mais de uma tensão, ela aparecerá na cifra entre parênteses. (SANTOS, 2002:12)

Pixinguinha. Desse modo, o elemento losango através de uma cadencia autêntica pouco convencional, costura-se à Valsa III.



Figura 15 (c.47)

Padrão Harmônico –Valsa II

1- 7M Fá / Lá	2- Mi / Sol #	3- Mib / Sol	4- Ré / Fá#
5- Ré b / Fá	6- Dó / Mi	7- (b5) 7 Si / Ré#	8- 7 si m / Ré
9- (9) 7 M Fá / Lá	10- Mi / Sol#	11- Mi b / Sol	12- Ré / Fá#
13- Ré b / Fá	14- Dó / Mi	15- (b9) o o dó si	16- lá m
17- 7M do m	18- 7M si m	19- lá m	20- 7 Mi
21- (9) 7 Fá#	22- #5 7 Sol fá#m	23- #5 7 Fá mi m	24- (9) 7 Dó
25- 7M dó m	26- 7M si m	27- lá m	28- 7 Mi
29- (9) 7 Fá#	30- 7 Dó	31- lá m	32- /:
33- 7 M Fá / Lá	34- Mi / Sol #	35- Mi b / Sol	36- Ré / Fá #

37- Re b / Fá	38- Dó / Mi	39- (b5) 7 Si / Ré#	40- 7 si m / Ré
41- (9) 7M Fá / Lá	42- Mi / Sol #	43- Mi b / Sol	44- Ré / Fá #
45- Ré b / Fá	46- Dó / Mi	47- (b9) o o dó si 	48- lá m

Quadro17

Valsa III –

A terceira valsa da coletânea tem 33 compassos estruturados no esquema **A, B, A'**, finalizando na tonalidade de Sol Maior, e move-se em uma faixa dinâmica que se estende do **pp** ao **mf**.

A	B		A'
a	b	b'	a'
1 - 12	13 - 16	17 - 20	21 - 33

Diagrama 4

A primeira parte desta valsa, seção **A** (Figura 16 c.1-12) é formada por uma única frase, **a**. Como uma espécie de continuação da Valsa II em dinâmica **pp**, uma apojatura sob forma de rasgueado, manifestação do elemento losango, costura-se à Valsa III. Com a função de retardar a figura cadencial, o elemento losango transformado cria um ponto de tensão no (figura 16 c.1). A articulação em *tenuto*, o pedal e o intervalo de 7a m, contribuem para estabelecer o estilo *intraopus* (idioleto). Este diálogo que o compositor estabelece entre os elementos de seu próprio texto confere o que Sant'Anna (2003) denomina de intratextualidade. O compositor aplica os recursos de paráfrase, estilização e paródia nos elementos de sua própria obra. Tal procedimento é corrente no *jazz*, no tema com variações e também na Fuga, visto a diversidade de recursos na manipulação de um pequeno núcleo, célula, motivo ou tema em suas variadas possibilidades.

Salienta-se a característica altamente cromática acoplada à escrita linear, alusiva tanto ao dialeto do choro quanto ao dialeto do jazz. Nos compassos 6-7 (figura 16), os acordes de 7as sucessivas são enriquecidos por 9as e 10as, configurando, um padrão de baixo condutor harmônico e de acordes de tensões.

The image displays four systems of musical notation for piano accompaniment. The first system includes a tempo marking of $\text{♩} = 126$ and a *ten.* marking. A red circle highlights a chord in the second measure of the first system, with a red arrow pointing to it labeled "7a". The second system features a *p.* marking in the first measure and *aff.* markings in the second and fourth measures. The third system has a *ced.* marking in the first measure, an *a tempo* marking in the second measure, and a *ten.* marking in the fourth measure. The fourth system shows a red circle around a chord in the second measure. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature.

Figura 16 (c.1-12)

A indicação de andamento **Mais Vivo** ($\bullet / = 38$) (Figura 17 c. 13-20) remonta aos moldes da música sul-americana¹⁸ e à alternância de movimentos lentos e rápidos em uma mesma dança. Ressalta-se a recorrência do padrão rítmico do acompanhamento da Valsa II, aplicando movimento ascendente ao cromatismo, para realizar logo após uma seqüência cromática descendente de acordes de 7a em movimento paralelo. Os intervalos de 4as consecutivas (Figura 17 c.15-16) são mantidos, estas formações cordais configuram uma das versões do elemento losango em suas três modalidades de desvios. A seção **B** encerra-se, através do

¹⁸ Citados por Garcia & Rodriguez (1995)

elemento losango, em uma espécie de rasgueado, em versão ampliada que parodiada escoa para A'.

Mais vivo (♩=138)

The musical score for 'Mais vivo' (♩=138) is presented in four systems. The first system is marked *pp*. The second system is marked *mf-p*. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs, characteristic of a 'rasgueado' or 'losango' figure.

Figura 17 (c.13-20-)

Na calma de Sol Maior, a valsa termina (figura 18 c.31-32) com a estilização do elemento losango, ajustando a costura à Valsa IV.

The musical score for the ending of the waltz (c. 31-32) is presented in two systems. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs, characteristic of a 'losango' figure.

Figura 18 (c. 31-32)

1-  #5 11 Ré	2- 9 b9 #5 #5 7 Ré =	3-  6 Sol	4- (9) (b13) 7 7 Mi b Mi
5-  7 Lá	6- 9 13 (9) 7 7 7 Fá# Sol	7- #9 9 7M 11 #9 b5 7 7 7 7 7 Mi Fá# Sol	8- #9  #5 o 7 Lá b dó #
9- #5 11 Ré	10- 9 b9 #5 #5 7 Ré =	11- 6  Sol	12- /:
13- Dó/Mi fá#m	14- sib/Ré mi m	15- 7 7M 7M fá m si b Lá	16- 7M 7M Lá b Sol
17) Dó/Mi fá#m	18) sib/Ré mi m	19) o o  o dó# fá# dó	20) 7 7  o Mi b Ré dó#
21) #5 11 Ré	22) 9 b9 #5 #5 7 Ré =	23) 6 Sol	24) (9) (b13) 7 7 Mi b Mi
25- 7 Lá	26 (9) 13 7 7 Fá# Sol	27- #9 9 7M 11 #9 b5 7 7 7 7 7 Mi Fá# Sol	28- #9 o #5 Lá b dó # 7
29 - #5 11 Ré 	30) 9 b9 #5 #5 7 Ré =	31) 6  Sol	32) /: 

Quadro 18

Valsa IV

A quarta valsa da coletânea tem 40 compassos estruturados no esquema **A, A'**, a tonalidade é centrada em si b menor e sua extensão dinâmica apresenta-se do **p** ao **f**.

A		A'	
a	b		a'
1 - 12	13 - 20	21 - 24	25 - 36
	↑		
	modulação		
			coda
			37 - 40

Diagrama 5

Esta valsa, na seção **A**, é formada por duas frases **a** e **b**. Na frase **a** (Figura 19 c.1-12), em si b menor, o compositor apresenta a melodia na mão esquerda e configura o movimento sonoro da frase através da estilização dos três impulsos ascendentes e descendentes do aspecto melódico da introdução. O processo de estilização capta o aspecto rítmico¹⁹ e a inserção do elemento losango (figura 19 c.2-4 m.d.). Referente ao aspecto melódico que perfaz o acompanhamento (figura 19 c.3-4) salienta-se o emprego da escala menor harmônica ancorada na dominante. Tal procedimento, de acordo com Santos (2002) se configura como um dos padrões mais utilizados no dialeto do choro.



Figura 19 (c.1-12)

A frase **b** (figura 20 c.13-24), em seu aspecto melódico e rítmico, configura uma paráfrase de **a**. Escrita em si menor (um semitom acima) contém o discurso ideológico da primeira frase, porém características específicas são evidenciadas nos c. 17 - 20. Neste trecho, o compositor dispõe as ondulações da frase - impulsos

¹⁹ Do aspecto melódico da Introdução, apresentado na m.e.

ascendentes e declínios, alusivos ao choro, em acordes diminutos de 7as executados com arpejos nostálgicos. Ressalta-se a articulação *staccato* e *legato*, de maneira alternada nos declínios, que Gnattali solicita do executante. O paralelismo em 7as, 6as, e 5as da figura do baixo, contraposto ao cromatismo descendente da seqüência na voz superior (figura 20 c. 21-24) evidencia que o compositor utilizou a técnica da paráfrase quanto ao aspecto melódico e a técnica da estilização quanto ao elemento losango.

The image shows a musical score for piano, measures 13-24. The score is in 3/4 time and features a complex harmonic structure. The right hand (treble clef) has a melodic line with chromatic descents and parallelisms, while the left hand (bass clef) has a bass line with parallelisms in 7th, 6th, and 5th positions. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics include 'p' (piano) and 'ced.' (crescendo).

Figura 20 (c.13-24)

Retomando si b menor na seção **A'** e realizando uma síntese da terceira frase da introdução (Figura 21 c.35-36), a valsa direciona-se para a convencional cadência IV, V, I. Evidencia-se, entretanto, nesta cadência (figura 21 c.38) o inusitado acorde F4 (#5) (9) (b9), ou seja, uma sonoridade composta por duas 9as conflitantes. Embora Gnattali adote estratégias harmônicas bastante incompatíveis com a ideologia vigente no Brasil do final dos anos 1930 e início dos anos 1940, prevalece nesta valsa a atmosfera do choro, expedientes tais como: escala menor harmônica descendente, a valorização melódica do contratempo, presença de frase longa acoplada ao cromatismo, e apojeturas ornamentais concorrem para a manutenção da atmosfera mencionada por Tinhorão.



Figura 21 (c.35-40)

“[...] resultado da cristalização daquela maneira lânguida de tocar mesmo as coisas alegres, que foi a maior contribuição dos negros das antigas bandas das fazendas, em combinação com a maneira piegas com que as camadas médias do Rio de Janeiro apreenderam os transbordamentos do romantismo” (TINHORÃO, 1997:125).

Conforme Tinhorão, a maneira chorada de tocar, utilizada em festas de casamento, batizados, serenatas improvisadas ou programadas, vigeu desde o final do século XIX até o século XX, quando houve o advento do rádio nos anos 1920.

Padrão Harmônico – Valsa IV

1- si b m/Fá (#11) Ré b	2- _____ (9)	3- si bm Lá b	4- _____ mi b m 7
5- (b9) 7 Si b	6- _____	7- 6 mi b m	8- _____
9- (#11) 7 Fá#	10- _____	11- 7M Sol	12- 7 Fá#
13- #11 #5 7M Ré	14- 6 (b5) 9 7 Sol Sol	15- 7M (si m) Sol / Si	16- (9) 7 Lá
17- o ré#	18- _____	19- o ré	20- o mi
21- (b9) 7 Si b	22- 7 Dó / Si b	23- 7 Si / lá	24- (#11) 7 Sol b

25) si b m /Fá (#11) Ré b	26)  (9)	27) si b m Lá b	28) mi b m 7
29 - (b9) 7 Si b	30)	31) 6 mi b m	32)
33) (#11) 7 Fá#	34)	35) 7M Sol	36- (b5) 7 Si b
37) 7 mi m	38) b9 9 #5 4 Fá ²⁰	39)  si b m	40) 

Quadro 19

Valsa V

A quinta valsa estruturada no esquema **A, A'** alude a dó # menor e contém duas frases **a** e **a'**, uma em cada seção, respectivamente. Com indicação de caráter 'Expressivo', move-se numa faixa dinâmica do **pp** ao **mf**.

A	A'
a	a'
1 - 6 7 - 8	9 - 13 14 - 16
↑ (2+2+1+1)	↑ terminação
↑ alongamento	
1 frase com um padrão de 8 compassos	1 frase com um padrão de 8 compassos

Diagrama 6

Na seção **A**, frase **a** (figura 22 c.1-8), constata-se na melodia a estilização parodística do aspecto melódico da introdução. O acompanhamento em seu intenso cromatismo e em sua obstinação acerca-se tanto do *blues* quanto da seresta. O

²⁰ Cifra inusitada, como esta empregada no penúltimo acorde da Valsa IV (acorde com duas 9^{as} em princípios incompatíveis), é um exemplo claro do estilo harmônico altamente cromático imprimido por Radamés nesta obra.

chorado, o cromático e a síncope mesclam-se para formar um padrão pertinente tanto ao dialeto do *jazz* quanto da música brasileira urbana. Em uma atmosfera de *Blues* –seresta, com alterações agógicas escritas, Gnattali não abandona o uso de estruturas paralelas em seqüência de acordes cromáticos de 7as enriquecidos de 9as (figura 22 c.5-6), fazendo a transição para A' através de uma convencional cadência V-I.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked "Expressivo (♩ = 76)". The second system includes markings "affvel." and "ced.". The third system also includes "affvel." and "ced.". The music features complex harmonic structures with chromatic movements and syncopation.

Figura 22 (c.1-8)

Retoma a frase a', com o baixo da mão esquerda uma oitava mais grave, finaliza sob indicação de andamento Lento em uma cadência V# 7(b13) (b9) I, isto é, a cadência autêntica em fusão com os acordes tensionados do *jazz*. Esta valsa costura-se a próxima, através da estilização do elemento losango (Figura 23 c. 14-15).



Figura 23 (c.9-16)

Padrão Harmônico – Valsa V

1- 7M dó# m	2- 7 Fá#	3- 7M dó# m	4- 7 Fá#
5- 7 ré#m	6- (9) 7 Lá	7-	8-
9- 7M dó# m	10- 7 Fá#	11- 7M dó# m	12- 7 Fá#
13- (11) 6 dó# m	14- b9 b5 7 Lá / Mib	15- 6 dó# m	16-

Quadro 20

Valsa VI

A		B				A'		
a	b	c	d	e	f	a'	b'	coda
chamada	resposta					chamada	resposta	
1 - 4	5 - 19	19 - 24	25 - 33	34 - 40	40 - 46	47 - 50	51 - 67	67 - 76

Diagrama 7

A sexta valsa tem 76 compassos, estruturada no esquema **A, B, A'**. Movimenta-se em uma faixa dinâmica que abrange as nuances que se estendem do **pp** ao **ff** e no final define sua tonalidade em Ré b Maior.

Esta seção inicial **A**, constitui-se de uma chamada de quatro compassos **a** seguidos de resposta, frase **b** (figura 24 c.5-19) em dinâmica **pp**. Neste tipo de *riff*²¹ (figura 24 c.1-4) em versão de paródia do elemento losango da introdução, a mão esquerda encontra-se em um padrão próximo ao 'jazzístico' *pedal point*²². Sobre a dominante de Ré b Maior, realiza mudanças de harmonias²³ a cada compasso, enquanto a mão direita, também na dominante, emprega apojeturas nas partes fortes e fracas do compasso a partir do segundo tempo. Com isto induz a sutis deslocamentos métricos conferindo *bossa* e imprevisibilidade.



Figura 24 (c.1-4)

Como observado no exemplo da Figura 25, o compositor utiliza na frase **b**, (Figura 25 c.5-19) em dinâmica **mf**, um intenso cromatismo acompanhado por acordes menores, diminutos, e acordes de 7as enriquecidos com 11as. Este acompanhamento molda-se em 5as e 6as harmônicas. O aspecto melódico em linha contínua com notas repetidas em oitavas assemelha-se a procedimentos pianísticos utilizados por Liszt na Rapsódia Húngara nº6²⁴. A seção **B** apresenta-se dividida em quatro frases, **c, d, e, f**.

²¹ Pode-se definir o *riff* como uma frase relativamente curta, repetida em uma figura cambiante de acordes, inicialmente como um expediente de fundo musical, embora mais tarde venha a ser usado como material de primeiro plano nos denominados *riff tunes* da Era do *Swing* (SCHULLER, 1970:68).

²² Nota sustentada, mantida usualmente na linha do baixo, sob uma série de acordes ou linhas melódicas em movimento (SCHULLER, 1970:443).

²³ Ab; Ab4 (#5,13); Ab (13 b9); Ab7 (9).

²⁴ Escrita em 1853.

Figura 25 (c.5-19)

A frase **c** (Figura 26 c.19-24) movimenta-se em acordes e dinâmica **ff** dentro de uma instabilidade tonal, costurando-se à frase **d** através do elemento losango em molde de paródia (figura 26 c.22) e de paráfrase (figura 26 c.23-24) com encadeamento em 4as paralelas. Tal procedimento, corrente no *jazz*, denomina-se *Block Chorus*²⁵.

Figura 26 (c.19-24)

A frase **d** (figura 27 c.25- 31) de início acéfalo e dinâmica **p**, consiste em uma estrutura paralela de um fragmento da frase **b** (figura 25 c.5-6) em forma de

²⁵ *Block Chorus* – acordes extensos de muitas vozes que usualmente se movem em movimento paralelo. (SCHULLER, 1970:438)

paráfrase, que se faz acompanhar no baixo por uma seqüência descendente de 4as consecutivas. Costura esta frase de oito compassos na próxima com o elemento losango transformado em paródia sob forma de acordes de 7as –tétrades- com b⁵²⁶, enriquecidos com tensões de 9as e 13as, de amplo emprego no jazz e suas derivações.



Figura 27 (c.25-31)

No exemplo apresentado na Figura 28 ,a frase e (figura 28 c.32-39) também de início acéfalo, o compositor alude a idéia do padrão de chamada e resposta presente na introdução desta obra. Recorrendo à paráfrase em estrutura paralela, utiliza neste trecho o mesmo fragmento de **b** (figura 25 c.5-6) com o qual costura a próxima frase auxiliada pela indicação de crescendo.



Figura 28 (c.32-39)

A frase **f** (Figura 29 c. 40-46) inicia com uma apojatura no primeiro tempo com indicação de **sff** sobre um acorde de Bm6 (acrescentada). Molda em **p** súbito uma paráfrase com um fragmento da frase **b** (figura 29 c.5) acompanhada por harmonias

²⁶ 5^a abaixada ou bemolizada.

paralelas em seqüência de acordes de 7as sucessivas: C7(9), L7, G7(9), E7(b13), D7(b5).



Figura 29 (c.40-46)

O retorno para seção **A'** é marcado pela repetição do que nomeia-se de *riff* inicial²⁷ (Figura 24 c.1-4), ou seja, da figura de chamada **a'**, que, neste trecho, mostra-se costurada ao *pedal point* D7(b5) (Figura 29 c.45 cont. figura 46 até c. 50).



Figura 30 (c.47-50)

Em **b'**(figura 31c.62-66), Gnattali, através de um movimento cromático descendente que estabelece as diferenças no contorno melódico em relação a **b**, realiza a conexão com a coda.



Figura 31 (c.62-66)

²⁷ Apresentação do modelo- elemento losango - em desvio total, ou seja, em paródia.

Inicialmente, em dinâmica forte, a coda (figura 32 c. 67-76) é construída sobre um acorde de Ebm 7 (II grau de Ré b M), nela a m.d. realiza em oitavas uma configuração pentatônica em ondulações ascendente e descendente. Santos (2002) elucida que este recurso ancontra-se amplamente empregado “pelos pianistas do estilo *stride*”.²⁸ Tal aspecto proporciona um momento lúdico entre o intérprete e seu instrumento, o uso das teclas pretas perfaz o acorde mencionado acrescido da 4a agregada. O prolongado emprego do pedal direito no decrescendo para atingir a dinâmica *p* (Figura 32 c.67-70) proporciona uma atmosfera peculiar para transitar pelo elemento losango transposto e arpejado em articulação *staccato* em lá menor (paródia), que se sobrepõe ao acorde de Ab7(#5b9) em *sff*, para finalizar em Db6. Nesta valsa, observa-se que Gnattali estrategicamente aborda o jogo intratextual que perfaz a paródia. A intratextualidade e o intenso cromatismo mostram-se, portanto, como traços estratégicos que configuram aspectos do estilo *intraopus* do compositor.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, corresponding to measures 67-70, shows a right-hand part with a pentatonic scale in octaves, marked with a forte (f) dynamic and a 'pedal' instruction. The left hand plays a strong, sustained chord. The second system, corresponding to measures 71-76, shows a right-hand part with a descending pentatonic scale, marked with a pianissimo (pp) dynamic. The left hand plays a complex chord structure, including a tritone chord (Ab7(#5b9)) and a final chord (Db6).

Figura 32(c.67-76).

²⁸ O estilo *stride* requer técnica bastante virtuosística, combinando figuras percussivas que geralmente alternam, com grandes saltos, notas na região grave (primeiro e terceiro tempos) com acordes na região média do instrumento (segundo e quarto tempos) na mão esquerda, com uma atividade rítmica bastante intensa na mão direita. Uma de suas características principais é a substituição do baixo em oitavas do *ragtime* por tríades (e, no caso de *Art Tatum*, tétrades) em posição aberta formando intervalos de décima entre as vozes extremas. Outro recurso bastante usado pelos pianistas do estilo *stride*, é a utilização de arpejos ascendentes ou descendentes com características pentatônica, que terminam com um pequeno cromatismo. (SANTOS, 2002:14)

Padrão Harmônico Valsa VI

1- Lá b 	2- Lá /Lá b  ¹³ #5 4 [La b]	3-  ^{b9} 13 Lá b	4- ⁽⁹⁾ 7  Lá b
5- 6 Ré b	6- 6 ré m	7- o mi b	8- 7  lá
9- 6 fá m	10- 7 Ré#	11- 7 Mi	12- 7 Mi b
13- 7 Ré	14- o o fá [si]	15- DÓ / MI	16- o fá
17- o dó	18- 7M o = o sol [lá#]	19- ⁽⁹⁾ 7 4 si Fá#	20- ^(b5) ^(#9) 7 7 --- dó # m Fá #
21- ^{b9} ^{b5} ^(b5) 7 7 Fá sol #m	22- ^(b5) 7  7 fá # m [fá#m]	23- ^(#11)  7M Fá	24- ⁽¹¹⁾ ^(#9) 7 7 mi m Re b
25-	26- ^(b9) 6 o fá m [si] ²⁹	27- 6 dó m	28- 6 sol m
29- 7 ⁽¹³⁾ Ré	30-  ⁹ ^{b5} 7 Mi Ré	31-  ⁽¹³⁾ 7M Sol	32-
33-	34-	35- ^{b9} 7 Dó	36- ^(#9) Ré
37- Re b/ Fá	38- Dó / Mi	39- ^(7M) dó m	40- 6 si m
41- ⁽⁹⁾ 7 Do	42- 7 Lá	43- ⁽⁹⁾ 7 Sol	44- ^(b13) 7 Mi
45- 7 ^(b5) Ré	46- /:	47-  /:	48-  /:

²⁹ Opções de interpretações do acorde nos compassos 2, 14, ou 26.

49- /: ◇	50- /: ◇	51- 6 Ré b	52- 6 Ré m
53- o mi b	54- (b9) 7 lá	55- 6 fá m	56- (b5) 7 Ré #
57- 7 Mi	58- 7 Mi b	59- 7 Re	60- o si
61- Dó / Mi	62- o fá	63- 6 dó m	64-
65-	66-	67- ◇ 7 mi b m	68- ◇ _____
69- _____ ◇	70- _____ ◇	71- ◇ [lá m]	72- ◇ b9 #5 lá b
73-	74-	75- 6 Ré b	76-

Quadro 21

Valsa VII

A sétima valsa, composta de 52 compassos, estrutura-se no esquema **A, B, A'**. Transcorrendo em uma extensão dinâmica de *pp* a *mf*, esta valsa apresenta um esquema tonal mais estável em relação às demais, visto que inicia e encerra na tonalidade de Sol b Maior.

A		B				A'	
a	a'	b	b'	b''	b'''	a	a'
1 - 8	9 - 16	16-24	25 - 32	17 - 28	33 - 36	37 - 44	45 - 52

Diagrama 8

Na seção **A**, constam duas frases, respectivamente **a** e **a'**. Sob indicação de caráter 'a vontade' e dinâmica *p*, o compositor solicita na frase **a** (figura 33 c.1-8) a

articulação ‘muito ligado’ para o acompanhamento. Evidencia-se nesta seção uma intertextualidade com a linguagem particular de Schumann, evidenciada na linha do acompanhamento. Tal expediente pode ser observado em *Humoresque* op.20, *Cenas Infantis* op.15, para citar algumas obras. Entretanto, esta configuração se caracteriza também como um dos recursos associados ao estilo *stride*, constituído em grande parte por acordes em posição afastada. Em seguida, mescla a esta figuração uma rápida alusão a peculiaridades transmitidas pelo repertório dos chorões. (figura 33 c.5,6 e 7), através da linha cromática descendente, contraposto a melodia. As estratégias de Gnattali evidenciam-se na fusão da linha melódica movimentada alternadamente - por graus conjuntos, cromatismo (figura 33 c.1-2; 5-6) e paralelismo (figura 33 c.3-4; 7-8) - ao acompanhamento de harmonias arpejadas. Outrossim, ressalta-se o diálogo que a linha do acompanhamento, plena em cromatismo, estabelece com a melodia (figura 33 c.6, 7,8). Salienta-se que as características expostas, acopladas às ondulações agógicas, conferem à seção **A** uma atmosfera dolente.



Figura 33 (c.1- 8)

A seção **B** em *pp* é formada por duas frases, porém em virtude do *ritornello* utiliza-se a seguinte distinção: a primeira **b b'** (figura 34 c. 16-32) e a segunda **b''b'''** (figura 34 c.17-28; 33-36). Ambas as frases, em suas alterações de andamento ‘Mais Vivo’ (figura 34 c.16-19) e alteração ‘Menos’ (figura 34 c. 20-24), remetem a duas vertentes: uma relativa à alternância de movimentos lentos e rápidos pertinente às valsa européias, como a Valsa Improviso e a Valsa Mephisto de Liszt; a outra relativa aos procedimentos transmitidos pelo ambiente oriundo dos chorões. O

contorno melódico cita a harmonia de modo arpejado através de linhas descendentes e ascendentes em alternância com passagens cromáticas, traços do estilo *stride*. O acompanhamento, com seqüência de 5as (figura 34 c.25-27) em estrutura paralela, reitera e corrobora os aspectos de seu estilo *intraopus* recorrentes nesta coletânea. Tal aspecto proporciona uma alusão à atmosfera seresteira, ao choro, gênero musical com o qual Gnattali tinha intimidade. O cromatismo, as bordaduras, o emprego de quiálteras a instabilidade tonal em curto prazo, a diversidade de dialetos em sofisticadas atmosferas sonoras definem, portanto, alguns traços característicos do idioma -linguagem particular- do compositor. Desse modo, torna-se ilustrativo que os elementos supracitados proporcionam a multiplicidade de padrões que conferem a característica *arlequinial*.

The image displays a musical score for a piece titled "Mais vivo" by Gnattali. It consists of four systems of piano accompaniment. The first system is a small inset at the top right, labeled "m.c. Mais vivo" and "pp". The second system is marked "Menos" and "mf". The third system is marked "Vivo" and "p" with "accel.". The fourth system is marked "Vivo" and "p" with "a tempo", "sfz-p", and "rall.". A red annotation "pedal fá?" is written below the final measure of the fourth system.

Figura 34 (c.16-36).

Padrão Harmônico – Valsa VII

1- 6 Sol b	2- (b9) 7 Fá	3- (b9) lá / Dó#	4- b9 #11 7 Dó
5- (b5) 7 sol # m	6- 7M si m	7- (13) 7 si b	8- (13) 7 Lá
9- 6 Sol b	10- (b9) 7 Fá	11- (b9) lá / Dó#	12- b9 #11 7 Dó
13- (9) o si	14- (13) 7 Sol	15- b Sol	16- _____
17- #11 13 7 Dó	18- 7 Re b	19- #9 b5 7 Fá	20- _____
21- b(9) 7 si b	22- o o Ré b [mi]	23- Fá 	24- _____
25- (#11) 7 Dó	26- (7M) o sol #	27- o fá #	28- b5 7 fá m
29- o sol	30-	31-	32-
33- #9 b5 7 Fá	34-	35-	36-
37- 6 Sol b	38- (b9) 7 Fá	39- (b9) lá / Dó#	40- b9 #11 7 Dó
41- (b5) 7 sol # m	41- 7M si m	43- (13) 7 si b	44- (13) 7 Lá
45- 6 Sol b	46- (b9) 7 Fá	47- (b9) lá / Dó#	48- b9 #11 7 Dó
49- (9) o si	50- (13) 7 Sol	51- b Sol	

Quadro 22

Valsa VIII

A oitava valsa, composta de 54 compassos, estrutura-se no esquema **A, B, A'**. Movimenta-se em uma faixa dinâmica que se estende do *pp* ao *f*, e assim como na valsa precedente, estabelece de início a tonalidade de si menor como referencial. Na seção **A** constam duas frases, **a** e **b**.

A		B			A'	
a	b	c	d	e	a'	b'
1 - 8	8 - 16	16 - 20	21 - 26	26 - 38	39 - 46	46 - 54

Diagrama 9

Na frase **a** (1-8), observa-se que a linha do acompanhamento (figura 35 c. 1-4) configura-se em uma estilização do aspecto melódico da terceira frase da Introdução (figura 4 c.11-15). O modelo inicialmente apresentado na m.e. (figura 35 c. 1-2), para qual o compositor indica o caráter com a indicação 'suavemente', estabelece um diálogo com a melodia, aspecto que configura o baixo³⁰ melódico do choro. Os fragmentos melódicos (figura 35 c. 5) com ondulações descendentes, alternados por saltos ascendentes, acompanhados pelo paralelismo dos acordes F13, F#7 (b9), atraem o foco de atenção que, inicialmente (c. 1-4), se dividia na competição das vozes.

a

Figura 35 (c.1-8)

³⁰ Baixo melódico - mais movimentado e ousado, definindo idéias melódicas, podendo aparecer em contraponto com a melodia ou dialogando com esta (SANTOS, 2002:9).

Na frase **b** (figura 36 c.8-16), observa-se a continuidade da linha melódica descendente, apojeturas superiores com caráter expressivo, resultando na duplicação do padrão de chamada e resposta em pequena dimensão, assim como procedimentos empregados no choro moderno dos anos 1930 (figura 36 c.10,13-15). A frase finaliza com extenso salto ascendente sob forma de arpejo, ou seja, o elemento losango parodiado em estilo *stride*. A descrição da seção **A**, acena para características da modinha³¹ sancionada como um dos elementos da gênese da valsa brasileira. Mário de Andrade (1989) corrobora ao mencionar que: “A valsa [...], amaneirou-se no Brasil onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu influência da modinha e adaptou-se ao choro nacional” (p.548) Assinala Alvarenga (1950:283-91) que a modinha popular apropriou-se do corte rítmico da valsa, gênero em voga no Segundo Império. Na primeira metade do século precedente, ela aparece na discografia comercial, sob o título de Valsa ou Canção. Gnattali, fiel às suas estratégias, incorpora as características tradicionais da valsa brasileira.

b

Figura 36 (c.8-16)

A seção **B** (c.16-38) é representada por três frases **c**, **d**, **e**, como no exemplo a seguir. Sob indicação de andamento ‘Vivo’, as frases **c** (figura 37 c.16-20), **d** (figura 38 c.21-26), **e** (figura 38 c.26-38) em **p** e **pp** apresentam uma linha melódica com articulações em *staccato*, *non legato*, e *legato*. Esses traços que se distribuem

³¹ (BARBEITAS, 1995:56)

em ondulações descendentes e em impulsos ascendentes acenam para dois dialetos. De um lado o *jazz*, sendo referencial a ‘democratização dos valores rítmicos’³² e de outro alude ao repertório dos chorões. Este procedimento utilizado pela linha melódica se destaca nos dois dialetos pelo espírito de ‘virtuosismo do instrumentista’. Gnattali funde tais características a aspectos de seu estilo *intraopus*, como se observa na frase **c** (figura 37 c.17-20), o paralelismo de 5as e 4as harmônicas no acompanhamento sob forma de baixo condutor harmônico, confere a peça uma disposição linear característica do choro.

The image shows a musical score for piano. The top part is a smaller section labeled 'B' and 'c' above it. The bottom part is a larger section starting with 'Vivo' and 'pp'. The score consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The accompaniment features a bass line with parallel 5th and 4th intervals, characteristic of a harmonic conductor. The melody includes dynamics like 'pp' and 'ten.'.

Figura 37 (16-20)

Na frase **d** (figura 38 c.22-26), representada por arpejos maiores descendentes com emprego da 6^a, se faz acompanhar por uma seqüência de acordes em ligação cromática. Este procedimento remete aos seus elaborados arranjos orquestrais radiofônicos dos anos 1930, semelhante ao *Block Chorus*. Na frase **e** (figura 38 c.27 –33), depara-se com a estilização do elemento losango (figura

³² Democratização dos valores rítmicos = Por democratização dos valores rítmicos entende-se a ênfase atribuída aos tempos fracos do compasso. No jazz os tempos fracos apresentam o mesmo nível sonoro dos tempos fortes e freqüentemente mostram-se destacados, contrário à música européia. Por intermédio da manutenção da igualdade dinâmica entre elementos fracos e fortes que se obtém o efeito da democratização dos valores, assim como pela preservação da sonoridade plena da nota mesmo no tempo fraco de um compasso. Entretanto este procedimento tornou inviável o ‘legato’ puro, pois a inflexão no jazz, além de conduzir com freqüência para a acentuação das notas fracas ainda as salienta por alongamento. A transformação da contra acentuação realizada pelo negro em sincopação proporcionou a hegemonia do ritmo na hierarquia dos elementos musicais. A democratização dos impulsos rítmicos e a combinação de ambos conceberam as melodias ritimizadas a conservação do elemento auto propulsor de sua música. Estas características ao resistirem a outras influencias, sobreviveram no jazz sob a forma de swing. (SCHULLER, 1970; p. 21),

38 c. 32-33), precedendo a paródia do aspecto melódico da introdução (c.34-36) que irá costurar-se, com a estilização do elemento losango (c. 37-38), à seção A'.

d



e



Figura 38 (c. 16-38)

A seção A' é reexposta de maneira semelhante à seção A, entretanto, na frase b' (figura 39 c.46-54), apresenta distinções na linha cromática descendente do acompanhamento e na estilização (figura 39 c.50) do elemento losango que costura à Valsa IX.



Figura 39 (c.49-54)

Padrão Harmônico – Valsa VIII

1) 9 si m 	2) 7M Sol	3) (b9) 7 Do # 	4) _____
5) (13) 7 Fá	6) (b9) 7 Fá#	7) (#11) 7M Sol	8) _____
9) (b9) 7 Dó #	10) o sol	11) 7M Ré / Fá#	12) _____
13- (b5) 7 4 Fá#	14- (b5) 7 Si	15- 9 b5 7 mi m	16-  7 Fa#
17- o re#	18- 7 Lá b /Dó	19- 7 Mi / si	20- 7 Fá
21- #5 7M Dó	22- b9 7  7 Fá fá m	23- #11 7M  Sol	24- b5 7 o 4 [si] Fá#
25- b5 b5 7 7 Sol sol#m	26- 9 b5 #5 7 7 [lá m] Dó	27- Fá _____	28- _____
29- _____	30- _____	31- _____	32-  (b9) Mi
33-  _____	34- _____	35- _____	36- _____
37- b9 #11 7  Fá#	38- 	39- (9) si m	40- 7M Sol
41- b9 7 Dó #	42- _____	43- (13) 7  Fá	44- (b9) 7 Fá #
45- #11 7M Sol	46- _____	47- b9 7 Dó #	48- o sol
49- 7M Ré / Fá #	50- _____	51- (#11) 7 Fá	52- (#11) 7M  Si b
53- 7 si m	54- _____	_____	_____

Quadro 23

Valsa IX

A nona valsa desta coletânea, constituída de 58 compassos, é concebida em uma atmosfera sonora entre o *ppp* e *mf*, com a tonalidade centrada em lá. Gnattali estrutura esta valsa em um esquema **A, B, A'** estrategicamente singular. A elaboração que o compositor confere ao referido esquema remete à estilização do padrão de chamada e resposta, na seguinte perspectiva: **A** = chamada; **B** = resposta; **A'** = reprise da chamada.

A		B			A'		
a	a'	b	b'	riff ³³	a''	a'''	coda
1 - 12	12 - 20	21 - 28	29 - 35	35 - 38	39 - 46	47 - 53	54 - 58

Diagrama 10

A seção **A**, como uma estilização da chamada, é composta de duas frases, **a** e **a'**, respectivamente. O desenrolar da frase **a** (figura 40 c.1-12) processa-se pela recorrência do elemento losango estilizado, na alternância de A7m e E7(b5⁹). Assim como na introdução da obra, o aspecto harmônico de caráter mais estático é apresentado pela m.e. (figura 40 c.1-4). Na entrada da melodia (figura 40 c.4), Gnattali proporciona singularidades, como a indicação de caráter 'pernóstico'. Nesta instância, cabe perguntar sobre o gestual apropriado para sua realização. No caso da indicação 'a melodia bem fora' (figura 40 c.5), fica clara a alusão ao *en dehors*, bem ao gosto de Debussy e Ravel. A melodia (figura 40 4-9) apresenta-se fragmentada. Em virtude da ligadura do fraseado, desloca-se da métrica e do padrão de acompanhamento. Isto sugere uma espécie de 'democratização dos valores rítmicos'. Ao mesmo tempo em que recorre a linhas descendentes por graus conjuntos (figura 40 c.5), acoplados por impulsos ascendentes, coerente com seu estilo *intraopus*, mantém o nível de cromatismo. O padrão rítmico do acompanhamento (figura 40 c.9-12) retoma o aspecto harmônico estático com acréscimo de um tipo de baixo melódico. Referente à configuração rítmica do acompanhamento das seções **A** e **A'** desta valsa, observa-se que Gnattali a

³³ Conforme explicação fornecida na Valsa VI.

emprega sob molde de paráfrase do padrão rítmico utilizado no acompanhamento da Valsa II.

a

The figure displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked with a tempo of $(♩ = 72)$ and the instruction *pernostico*. The second system is marked *a melodia bem fóra*. The third system continues the accompaniment. The score is in 3/4 time and features a recurring rhythmic pattern in the bass line.

Figura 40 (c.1-12)

Na frase a'(figura 41 c.13-25), a linha melódica angular e imprevisível recebe uma carga extra destes atributos pela presença não só de síncopes, mas também de tercinas, quintinas e apojaturas. O cromatismo e as seqüências melódicas flutuam irresponsavelmente sobre o acompanhamento firmemente ancorado em uma figura recorrente. Este padrão está configurado ritmicamente como uma paráfrase das seções **A** e **A'** da Valsa II. Na adoção de tais estratégias o compositor estabelece uma atmosfera híbrida, promovendo dessa maneira uma espécie de *blues* pampeano.

a'

Figura 41 (c.13-20)

O aspecto intratextual é uma característica que permeia a seção **B** (c.21-38), conferindo-lhe uma complexidade adicional. Na minha percepção, o processo de intratextualidade e autocitação nas formas já referidas de paródia, paráfrase e estilização é agudizado, a partir deste momento (figura 42 c.21-22). Dotada de uma escrita linear, apresenta uma estrutura de duas frases, **b**, **b'** seguida de um *riff*. A frase **b** (figura 42 c.21-28) reitera o elemento losango da seção anterior sobre F# (#11, 9). A linha superior da melodia (figura 42 c.21-23) configura-se como uma estilização da Valsa IV (vide figura 20 c.13-15), acompanhada por uma seqüência de 5as consecutivas. Predominantemente fragmentada, a linha melódica superior complementa-se com síncopes, a valorização melódica do contratempo, notas pontuadas, acentos rítmicos e apojaturas, ou seja, com inflexões fraseológicas que estabelecem sutis e expressivos deslocamentos métricos. Na continuação da frase (figura 42 c.25-26), ressoam ecos da Valsa VII.

b

Pouco mais

Figura 42 (c.21-28)

A frase **b'**, apresenta o elemento losango sobre Am9, tipificando um *riff* (figura 43 c.34-38) sobre E 7 (13 b9) e configurando uma estilização da Valsa II (vide figura 12 c. 17-19).

b'

a tempo

Figura 43 (c.29-38)

Gnattali aborda a coda (figura 44 c. 54-58) da Valsa IX com a estilização do aspecto harmônico e do caráter estático da introdução da obra, uma transformação distanciada do elemento losango, que confere traços *jazzísticos* dos acordes com tensões. Desse modo, ao realizar a costura, utiliza o último retalho da fantasia neste arremate 'arlequinal' com a Valsa X.



Figura 44 (c. 54-58)

Padrão Harmônico – Valsa IX

1- 7 lá m	2- 9 b5 7 Mi	3- 7 lá m	4- 9 b5 7 Mi
5- 7 lá m	6- 9 b5 7 Mi	7- 7 lá m	8- 9 b5 7 Mi
9- 7 lá m	10- 9 b5 7 Mi	11- 7 lá m	12- 9 b5 7 Mi
13- 7 lá m	14- 9 b5 7 Mi	15- 7 lá m	16- 9 b5 7 Mi
17- 7 lá m	18- 9 b5 7 Mi	19- 7 lá m	20- 9 b5 7 Mi
21- 9 #11 Fá#	22-	23- 7 Fá#	24-
25- 9 #5 7 Dó	26- 9 11 Fá m #9 7 Si	27- #5 6 7 [Fá] Mi Mi b	28- 7 [si m] 7 7M Ré Ré b

29- 9 lá m	30- #9 [Ré b] Ré	31- 7 [Mi b] Mi	32-
33- 9 #5 7 Fá	34- 9 b5 7 Si m	35- b9 13 7 [Mi]	36-
37-	38-	39- 7 lá m	40- b5 (9) 7 Mi
41- 7 lá m	42- 9 b5 7 Mi	43- 7 lá m	44- 9 b5 7 Mi
45- 7 lá m	46- b5 (9) 7 Mi	47- 7 lá m	48- b5 (9) 7 Mi
49 7 lá m	50- 9 b5 7 Mi	51- 7 lá m	52- 9 b5 7 Mi
53- 7 lá m	54- b5 (9) 7 Mi	55- 7 lá m	56 b5 (9) 7 Mi
57- 7M 6 lá m	58-		

Quadro 24

Valsa X

A décima e última valsa desta coletânea acirra o processo anteriormente descrito. Composta de 125 compassos, estrutura-se no esquema **A, B, CODA**. Em andamento Vivo ($\text{o/} = 72$), esta valsa movimenta-se em uma extensão dinâmica **ppp – ff**.

A				
Introdução		a		a'
1 - 4		4 - 13		13 - 25
B				
valsa II, a	valsa II, a'	valsa VIII, a	valsa VII, a	valsa VI, a
26 - 33	34 - 42	43 - 46	47 - 50	51 - 54
valsa VI, d	valsa VIII, a	valsa VI, a	valsa VII, b	valsa VII, a
55 - 62	63 - 75	76 - 78	78 - 94	95 - 107
VER				
108 - 110				
Coda				
a	introdução	b	introdução	a
	111 - 116	117 - 120	121 - 125	

Diagrama 11

A seção **A** (1-25) constitui-se de introdução e duas frases, **a** e **a'**. Os quatro compassos que precedem a frase **a** (figura 45 c.1-4), configuram uma estilização do aspecto melódico da introdução (vide figura 1 c.11-14). Esta apropriação inverte o contorno ondulado, ao articular três impulsos ascendente seguidos de breve volteio que modifica a direção. Esta recorrência foi utilizada pelo compositor nas Valsas VI e IX.

Intro



Figura 45 (c.1-4)

O início anacrústico e tético das frases **a** e **a'**, respectivamente (vide anexo de 'Valsas' c.4-13), denota a opção do compositor em reiterar o padrão de chamada e resposta da introdução. Nesta passagem, seqüência de 4as que indagam em colcheias (Quadro 24 c.5) e rebatem em tercinas (Quadro 24 c.8). O encadeamento de acordes alterados³⁴ complementa-se no contorno de décimas consecutivas no baixo (Quadro 24 c.5-12; 14-18; 20 e 22). Tal procedimento assemelha-se ao padrão 'jazzístico' denominado *broken tenths*³⁵. Estas frases que se enquadram na classificação de estilização recorrem a extratos melódicos, fragmentos da Valsa II, conforme mostrado no Quadro 24.

FRAGMENTOS Seção A	Valsa X
<p data-bbox="395 1055 504 1088">Valsa II</p>  <p data-bbox="408 1330 491 1364">(c.17)</p>	<p data-bbox="1050 947 1219 981">Estilização</p> <p data-bbox="938 1025 959 1059">a</p>  <p data-bbox="1098 1211 1166 1245">(c.5)</p>  <p data-bbox="1086 1431 1177 1464">(c.8-9)</p>
<p data-bbox="395 1503 504 1536">Valsa II</p>  <p data-bbox="408 1711 491 1744">(c.21)</p>	<p data-bbox="1050 1503 1219 1536">Estilização</p>  <p data-bbox="1086 1727 1177 1760">(c.6-7)</p>

³⁴ 7as acrescidos de b5 e 9as.

³⁵ Conforme Schüller (1970), por *broken tenths* entendem-se os intervalos de décimas ou acorde que abrange esse intervalo tocado não simultaneamente, mas em rápida sucessão. As figuras de mão esquerda, que utilizam uma série de décimas interrompidas visando ao preenchimento de uma progressão de acordes, começaram a ser usadas por pianistas e improvisadores na década de 1920. O autor acredita que este recurso pode ter sido criado por pianistas cujas mãos não eram grandes o suficiente para alcançar a décima no teclado.

<p>Valsa II</p>  <p>(c.11-12)</p>	<p>Estilização</p> <p>a'</p>  <p>(c.18-22)</p>
--	--

Quadro 25

Na extensa seção **B**, o compositor estabelece uma idéia cíclica e, estrategicamente, expõe traços característicos de sua linguagem particular, entrelaçando um diálogo entre as Valsas II, III, VI, VII e VIII que arremata esta coletânea. Na junção entre as seções **A** e **B** (figura 46 c.23-25) da Valsa X, Gnattali estabelece um acabamento em lá m com coloridos cromáticos, caindo em cheio na figuração característica da Valsa II. Esta configuração alude de modo estilizado à escala menor harmônica descendente utilizada no choro. Assim, a seção constituída por duas frases - **a** (figura 46 c. 26-33) e **a'**(figura 46 c.34-41) - rememora a segunda valsa da coleção.

B Valsa II,a



The image shows three systems of musical notation for 'Valsa II, a''. The first system (measures 28-32) features a treble clef with a 7-measure rest at the start, followed by eighth-note patterns. The second system (measures 33-37) includes the instruction 'a tempo' and 'sem pedal'. The third system (measures 38-42) includes 'Menos' and 'a tempo' markings, with dynamics ranging from *f* to *p*.

Figura 46 (c.23-42)

Em seguida, a figura cadencial (figura 47 c.41-42) pertinente à seção **B** da Valsa II é retalhada, sendo seus fragmentos unidos à Valsa VIII, frase **a** (figura 47 c.43-46). Para usar um termo caro ao modernismo, o compositor faz uma colagem. Este traço relaciona-se tanto ao seu estilo *intraopus*, quanto à estrutura *intraopus* tipificados no emprego de 4as consecutivas e nas estruturas paralelas. Simultaneamente, este gesto encaminha-se para a cadência articulada por A9-D (figura 47 c.46-47), entrelaçando-se a reminiscências da Valsa VII com fragmentos de acorde em posição afastada em breve passagem ascendente sobre sonoridade diminuta (figura 47 c.49), encaminham-se para Valsa VI, **a** (figura 47, c.51). Evidencia-se que, nesta recapitulação, o compositor reitera o uso característico do recurso intitulado no idioma do *jazz* como *block chorus* (c.52-54).

The image shows two systems of musical notation. The top system (measures 41-42) is for 'Valsa VII, a' and includes the instruction 'a tempo' and dynamics *f-p*. The bottom system (measures 43-48) is for 'Valsa VIII, a' and includes instructions 'a tempo', 'dim.', 'poco rall.', and 'pedal'.

B
Valsa VI, chamada

Figura 47 (41-53)

Através da cadência Db7, Gb7M (figura 48 c.54-55), efetua-se a ligação com a frase **c** (c.55-62) da valsa rememorada. Nesta valsa, a estratégia adotada configura a ligação da frase **a** da seção **A** com a frase **c** da seção **B** das Valsas recapituladas (figura 48 c.56). Outro traço característico do parâmetro primário evidencia-se no arremate, (figura 48 c.57-61) cujo emprego proporciona a constante sensação de flutuação e ambigüidade tonal expressa pela seqüência de acordes D7, E7, (figura 48 c.57-58); E7(b5+9), D7 (b5+9), G7 (13) (figura 48 c. 59- 61) tétrades e tensões do dialeto do *jazz*.

Valsa VI,c

Valsa VIII,a

Figura 48 (c.54-64)

A emenda realizada com o fragmento da Valsa VI, frase **c** (figura 49 c.61-63) configura-se, neste acompanhamento, como uma estilização do compasso 62 da segunda valsa da coletânea. Este, através de Bm9 (figura 49 c.63), ajusta-se ao motivo inicial da Valsa VIII, frase **a**, que sob a máscara de uma cadência estilizada (figura 49 c.63-66) promove o encaixe com a Valsa VIII **c** (figura 49 c. 67-75). Evidencia-se que a seqüência estilizada da Valsa VIII **a**, se estende por quatro compassos entrelaçando-se a já mencionada frase **c** da Valsa VIII. Intensificando a intratextualidade pertinente à sua própria criação e o efeito produzido na estrutura

intraopus, Gnattali dialoga entre valsas, salientando-se, neste aspecto, a permanência de figurações cuja identidade é tão atrativa no todo que supera o efêmero de cada dança. Fragmentos da Valsa VIII (figura 49 c.75) dão lugar a remanescentes fragmentos da Valsa VI, **a** (c. 76-78) para fundir-se de imediato na Valsa VII.

The image displays three staves of musical notation for piano. The first staff, titled 'Valsa VIII, a', shows measures 61 and 63. The second staff, titled 'Valsa VIII, c', shows measures 65 through 70. The third staff, titled 'Valsa VI, a', shows measures 71 through 76. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *p*, *pp*, and *f*.

Figura 49 (c.61-76)

O alinhavo processa-se através do semitom Ré-Ré b (figura 50 c.78-79) que proporciona a emenda com a Valsa VII **b**, sob indicação 'Menos' (figura 50 c.79-86). Evidencia-se neste caso a utilização de um parâmetro secundário-acell.-(figura 50 c. 86) como estratégico elo de ligação para o andamento Vivo. Gnattali (figura 50 c.83-84) recorre a estilização de um curto fragmento pertinente a Valsa VII, figuração que dá início a uma seqüência ascendente em andamento 'Vivo' (figura 50 c.87-94). Esta seqüência com ares de improviso inverte a ordem das frases. Assim, **b** precede **a** na recapitulação da Valsa VII. A seqüência que configura (figura 50 e 51 c.87-100) uma nova atmosfera pela indicação do andamento 'Vivo' enseja uma passagem que tipifica o assim denominado *flag waver*³⁶.

³⁶ Passagem de um arranjo orquestral rápido e em constante crescendo, refere-se ao recurso que as bandas de jazz utilizam para assegurar o aplauso generoso da audiência. (SCHULLER, 1970).

Valsa VII, b

The musical score for Valsa VII, b, measures 79-94, is presented in three systems. The first system (measures 78-82) is marked 'Menos' and includes 'dim. rall.', 'p', and 'intenso'. The second system (measures 83-87) is marked 'Vivo' and includes 'b estilizado' and 'accel.'. The third system (measures 88-94) includes 'cresc.' and measure number 92.

Figura 50 (c. 79-94)

Após quatro compassos da costura com a Valsa VII **a** (figura 51 c.95-107) em **f** e **sempre cresc**, o compositor (figura 51 c.99) reafirma o **accel.**, e retoma **a'** da Valsa VII (figura 51 c.101-110), inserida na indicação 'Muito Vivo'. A seção **B** da Valsa X encerra, empregando o pedal de prolongação, (figura 51 c.107-109), em uma fusão de arpejo e escalas configuradas em colcheias, tercinas e quintinas que efetua a ligação para a coda. Nesta passagem o compositor funde elementos do choro com procedimentos do estilo *stride*, pré-estabelecendo a tonalidade de Sol b M.

Valsa VII, a

Valsa VII, a'

Muito vivo

100

Valsa VII, a

Valsa VII, a'

Muito vivo

100

Figura 51 (c. 95-110)

Gnattali encerra esta coletânea de valsas assim como a começou, estiliza a introdução (figura 52 c.111-114) no padrão de chamada e resposta sobre um baixo

que sobrepõe a Dominante e a Tônica. Com características de improviso, em dinâmica **ff** sobre a dominante do tom, ressoa o elemento losango. Saliem-se, nesta passagem (figura 52 c.111-115) o compasso ternário e a configuração rítmica em 2 tempos, caracterizando uma hemíola. Entretanto, a seguir (figura 52 c.116-125), sob indicação $o=o/$ do compasso anterior, estabelece o compasso em 2/4. Gnattali emprega a estilização para os parâmetros primários e a paródia para um dos parâmetros secundários, representado pela dinâmica. Embora solicite uma diminuição consistente de volume, passando de **p** para **pp**, solicita uma constância na manutenção do andamento no *block chorus*, embora ocorra a mudança da métrica, de 3/4 para 2/4 (figura 52 c.116-125). Finaliza com a estilização do elemento losango (figura 52 c.120-123) arpejado em articulação *staccato*, procedimento recorrente no choro também utilizado no final da Valsa VI. Entretanto esta passagem de cunho virtuosístico combinada à sutil percussividade da harmonia, confere ao final, características do estilo *stride* em intensa fusão com elementos procedentes do choro dos anos 1930. Como na Valsa I, o baixo no registro grave do instrumento prenuncia o acorde que incide no tempo forte. A sucessão de dois acordes (figura 52 c. 123-125) estiliza o elemento losango, acorde símbolo da peça que inaugura um novo tipo de valsa brasileira.

CODA

Int b

Figura 52 (c.111- 125)

Padrão Harmônico – Valsa X

1- 7 Fá	2-	3-	4- 7 Mi	5- 9 (b5) lá m [fá m fá m]	6- 9 lá m
7- Fá	8- 9 (b5) lá m [fá m fá m]	9- (b5) 7 lá m	10- Fá	11- #9 #9 7 7 Fá Mi	12- 7M Fá
13-	14- 9 b5 7 7 9 rém [sibm sibm]	15- 7M Fá	16- ré m	17- 7 7 9 Fá Mi si b m	18- 7 7 re b m fá m
19- 7 Mi	20- 7 7 si b m re m	21- 7 Ré b	22- 7 7 sol m si m	23- 7 Mi	24-
25-	26- 7 lá m	27- 7 (b9) Mi	28- lá m / Sol	29-o fá #	30- 7 ré m /Fá
31 Dó / Mi	32- b9 b5 7 Si / Ré#	33- b5 7 sol # m/ Ré	34- 7 lá m	35- b9 7 Mi	36- Mi b/ Sol
37- Ré/Fá #	38- Ré b /Fá	39- Dó / Mi	40- o 7 dó Sol / Si	41- #9 7 Fá#	42- o fá#
43- 9 fá # m	44- 9 si m	45- 9 mi m	46- 9 Lá	47- Ré	48- b9 b5 7 o [si m] fá
49- o fá #	50-	51- [Sol b]	52- Fá	53- Ré	54- 7 Ré b
55- 7M Sol b	56-	57- 7 Ré	58- 7 Mi	59- 9 b5 7 Mi	60- 9 b5 13 7 7 Ré b Sol

61-	62-	63- 9 si m	64- 9 mi m	65- 9 Lá	66- (b5) mi m
67- o mi b	68- Lá b / Dó	69- 7 Mi / Si	70- (b5) lá m	71- (#5) 7M Dó	72- (#5) 7M Fá
73- (#5) 7M Dó	74- b9 (#5) b5 7 7 Fá [ré m]	75- (#11) Sol	76-	77- Sol	78-
79- (b9) 7 Dó	80- 7 Ré b	81- #9 b5 7 Fá	82-	83- 13 o ré	84- o réb
85- 9 6 Fá	86-	87- (b5) 7 Dó	88- o si	89- o si b	90- o lá
91- 7 Fá	92- (b9) 7 Mi/Sol#	93- (13) 7 Dó	94- 7 Ré b	95- 6 Sol b	96- (b9) 7 Fá
97- (b9) Lá / Dó #	98- (# 11) 7 Dó	99- (9) o si	100- (13) 7 Sol	101- 6 Sol b	102- (b9) 7 Fá
103- (b9) Lá / Dó #	104- (# 11) 7 Dó	105- (9) o si	106- (13) 7 Sol	107- Sol b	108-
109	110	111- 9 7 Ré b	112	113	114
115- (9) (9) 7 7 Ré b Ré/Fá #	116- (11) (9) 7 7 si b m Ré b	117- 6 Sol b	118-	119	120-
121	122	123	124- (9) 7 Ré b	125- 7M Sol b	

Quadro 26

CONCLUSÕES

Ao finalizar este trabalho considera-se que a hibridade e o conflito se manifestam em vários parâmetros, sejam eles primários ou secundários. Ao explorar sistematicamente o cromatismo, Gnattali confere a esta peça um caráter de ambigüidade tonal. Tal aspecto acarreta a necessidade de escolha, dada a relativa indefinição do ambiente harmônico. No longo prazo, a tonalidade é definida e estável, no curto prazo, configura-se como escorregadia e evasiva. O jogo entre as duas possibilidades, com paralelismos e seqüências, aponta para as estratégias utilizadas na caracterização de sua linguagem particular (idioma).

Da diversidade de dialetos que se fundem, ressalta o amplo uso de elementos característicos da influência negra¹ na música brasileira. Eles mesclam-se com elementos característicos da influência da música negra no *jazz* e em suas várias vertentes. Evidenciam-se os diálogos que o autor estabelece, conscientemente ou não, com as vertentes negras das músicas do continente americano. Tal aspecto concretiza-se na ocorrência e na recorrência de motivos melódicos formados por células curtas, como o emprego de intervalos de 4as e 5as consecutivas ou alternadas, em seqüência ou em paralelismo. Este procedimento atende ao dialeto do *jazz*, à tradição do gauchesco e aos traços característicos da música brasileira, em especial na corrente modernista.

Na peça analisada, predominam elementos procedentes da música africana, como: o movimento descendente na linha melódica; a síncope e suas derivações; a ruptura da quadratura melódica por meio de acentos, frases deslocadas e células rítmicas em *ostinato*, hemíolas. Tais aspectos mesclam-se com o emprego de motivos melódicos curtos em frases longas com caráter de improvisação, que marcam a presença tanto do choro quanto do dialeto do *jazz*, e da música sul-americana.

No ambiente harmônico, observa-se o constante emprego de acordes 9as, 11as, 13as, maiores e menores 5as e 7as abaixadas (bemolizadas), cuja implicação

¹ Os elementos negros na música brasileira encontram-se elucidados em Cazarré (2001).

harmônica reflete-se na melodia. Estes procedimentos espelham a relação intertextual com os padrões do *jazz* e suas derivações, que se incorporaram ao choro moderno, a partir dos anos 1930. Tais elementos, que, nos anos 1930, entraram em choque com os conceitos estético de brasilidade, hoje se encontram sistematizados em estudos sobre o choro brasileiro.

Através da paráfrase, da estilização e da paródia de elementos já estabelecidos no dialeto das músicas sul-americana, brasileira, européia de concerto e do *jazz*, Gnattali funde os elementos de sua criação, o que resulta na síntese da linguagem particular de 'Valsas'. Neste trabalho, observa-se que o estilo de Gnattali não se restringe apenas ao aspecto *intraopus*, visto que sua linguagem particular delimita-se pelo emprego sobreposto de mais de um dialeto. Gnattali driblou, através do jogo estratégico, as delimitações que definem diferentes dialetos, apropriando-se delas e as sintetizando em sua linguagem particular.

Torna-se evidente, na linguagem particular de Gnattali, tal como se apresenta nesta obra específica, a diferença entre os conceitos de originalidade e criatividade, em virtude da clara distinção que o compositor confere ao emprego de regras e ao jogo de suas estratégias. Visto que ele não provoca, nesta composição, a mudança de regras estabelecidas e sim as realiza por meio do descobrimento de novas estratégias, considera-se o fator criatividade como preponderante.

A análise estilística permitiu constatar a intencionalidade do compositor que descobriu, na formulação de um modelo, as bases para suas recorrências. Pelo estabelecimento das relações inter e intratextuais, assim como pelo emprego das figuras de linguagem consideradas como modelo, vários aspectos foram esclarecidos. Este discernimento ainda se mostra escasso na literatura específica, influenciando sobremaneira nos mecanismos de recepção. Mesmo nos dias atuais, a recepção desta obra, não ocorre, de imediato, na primeira escuta. A pesquisadora teve a oportunidade de constatar isto, quando houve a apresentação pública de 'Valsas', em repertório conjunto com obras do século XIX. Na ocasião, o público mostrou-se respeitoso, porém cauteloso com esta composição de Gnattali.

Evidencia-se que a força da unidade de 'Valsas' consiste na diferenciação dos desvios e não na semelhança das recorrências relativas ao modelo, ou seja, a costura dos retalhos fornece identidade à obra. Assim a caracterização descrita como 'arlequinal' permanece como a mais apropriada ao idioma do compositor.

Pelas possibilidades de manipulação que as próprias estratégias proporcionam, Gnattali estabelece um diálogo com os diferentes contextos que permeia seu entorno, conferindo um retrato do contexto real. A relação intertextual que Gnattali estabelece com a antiga valsa européia mostra-se associada aos gestos franceses e alemães da escrita pianística de Liszt, Schumann, Chopin e Ravel. O colorido sonoro, o emprego da cadência autêntica, o esmero e o acabamento da escrita pianística, o desafio ao executante, a grande frase - acoplados à forma ABA' - conferem a estrutura implícita do convencional. Ao dialogar com fenômenos de sua época, Gnattali retrata as evidências do momento que, geradas pelos conflitos ideológicos oriundos do processo normal de transformação, afetaram a sociedade brasileira, no final dos anos 1930. Esta mesma sociedade não conseguiu, entretanto, assimilar as ocorrências da época na proporção em que se manifestaram, devido à violência e à rapidez com que elas se processaram. Entende-se, portanto, a impossibilidade de uma recepção calorosa, justa e proporcional ao compositor.

A técnica da apropriação também conhecida por *assemblage*, na qual o artista manipula objetos da sociedade industrial para conceber suas obras, encontra amplo emprego em 'Valsas'. Nesta obra Gnattali manipula os elementos por ele criados e os saboreia junto às possibilidades de materiais musicais e sonoros que lhe ofertavam as novas tecnologias da época. Daí a característica arlequinal que, a princípio, conferiu-se a esta peça, a qual, por fim, foi entendida como uma apropriação do gênero valsa, de modo bastante peculiar.

Neste processo de apropriação, Gnattali recorre aos elementos musicais como parte integrante de um duplo processo de integração e de fragmentação de um modelo musical, no qual elabora a permanência da mescla. Este modelo, representado pelo elemento losango, através da reestruturação em diferentes desvios, proporciona nova configuração ao gênero e ao dialeto. A hibridização de

seu idioma ocorre em virtude de o compositor empregar os elementos musicais em sua totalidade. Nesta obra de 1939, ele não manifesta discriminação entre popular e erudito. Na configuração que a linguagem particular de Gnattali, em sua síntese, proporcionou a 'Valsas', encontra-se sua representatividade. Por sua estrutura *intraopus*, ela tornou-se um dos mais significativos exemplos da produção pianística de Radamés Gnattali e das possibilidades oferecidas pela música brasileira, ao final dos anos 1930.

O resultado musical e instrumental do processo de hibridização permite que, pela elaboração simbólica do compositor, desvelem-se, em sua mescla internacional e nacional urbana e regional, traços de brasilidade genuína, bem como das etnias e ideologias do entorno da época. O emprego de padrões do dialeto do *jazz* - simultâneo a procedimentos pertinentes à música sul-americana, acoplados ao choro urbano e a elementos que direta ou indiretamente mesclam-se ao regional - denotam a não discriminação, por Gnattali, das categorias musicais.

Por último, o rótulo de americanizado procede não como *pecha* nem como elemento explícito, mas sim como ponto de partida significativo para um exame do mérito de Gnattali. Considera-se inegável sua aproximação com práticas do *jazz* dos anos 1930 e a fixação de elementos na introdução como um modelo que retorna em cada uma das peças. Este modelo passa por transformações: ele é remasterizado, mascarado e, até mesmo, destruído. Tanto a estrutura quanto o estilo *intraopus* desafiam a brasilidade desta obra em sua mestiçagem cultural e no seu estado de conflito, que se expressam sob as máscaras da paráfrase, da estilização e da paródia. Os aspectos evidenciados tornam Gnattali um músico para além dos rótulos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ABREU, Maria & GUEDES, Zuleika Rosa. O piano na música brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- ALMEIDA, Renato. História da Música Brasileira. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- ALVARENGA, Oneyda. Música Popular Brasileira. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- ANDRADE, Mário de. Dicionário Musical Brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- _____. Paulicéia Desvairada. São Paulo: Landmark, 2003.
- _____. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins; Brasília: INL; 1972.
- BARBEITAS, 1995. Circularidade cultural e nacionalismo nas doze valsas para violão de Francisco Mignone. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, Escola de Música da UFRJ. 1995.
- BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. Radamés Gnattali o eterno experimentador. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BARROS, Orlando de. Custódio Mesquita um compositor romântico no tempo de Vargas (1930- 45) Rio de Janeiro: Funarte /EdUERJ, 2001.
- BOSI, Alfredo. A dialética da Colonização. São Paulo: 4. ED. Schwarcz, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. A Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo: 5. ED. Perspectiva, 2001.
- BULHÕES, Maria Amélia, Saudáveis Oportunismos. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXVI n. 2 p.151-168, dezembro 2000.
- CHASE, Gilbert. “Alberto Ginastera: Argentine Composer: The Musical Quarterly. 1957:439-460.
- CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade: São Paulo, Edusp, 3. ED. 2000.
- CATÁLOGO DIGITAL. Radamés Gnattali. Rio de Janeiro: Mediarte, 2005.
- DIDIER, Aluísio. Radamés Gnattali. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.
- CAZARRÉ, Marcelo. A Trajetória das Danças de Negros na Literatura Pianística Brasileira: um estudo histórico-analítico. Editora e Gráfica Univeritária - UFPel. Pelotas. 2001

- ENCICLOPÉDIA BRASILEIRA DE MÚSICA: Popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art, 3. ED. 2003.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. Música do Brasil: fatos, figuras e obras. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- GARCIA, Zoila & RODRIGUEZ, Victoria. Música latinoamericana y caribeña Madrid: Editorial Pueblo y Educación. 1995
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Música e músicos do Brasil. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. 150 anos de música no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- HOUAISS, Antônio & VILAR, Mauro. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KIEFER, Bruno. História da música brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- _____. Música e Dança Popular. Porto Alegre: Movimento, 1983.
- _____. A Modinha e o Lundu. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- KRISTEVA, Julia. Introdução à semanalise. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LIDOV, David. Is a language a music? writings on musical form and signification Indiana Un. Press, Bloomington. 2005.
- LOUREIRO CHAVES, Celso. Zero Hora, Caderno Cultura. Porto Alegre: 21/01/2006
- MARIZ, Vasco. História da Música Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- "Maurice Ravel." Contemporary Musicians, Volume 25. Gale Group, 1999. Reproduced in Biography Resource Center. Farmington Hills, Mich.: Thomson Gale. 2005.
- MEYER, Leonard B. El Estilo em La Música: Teoria musical historia e ideologia. Madrid: Pirâmide, 2000.
- NEVES, José Maria. Música Contemporânea Brasileira. São Paulo: Ricordi, 1981.
- NAPOLITANO, Marcos. História e Música: História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autentica 2002.
- NOGUEIRA, Marcos. Comunicação Pessoal. 2005.
- SACHS, Curt. La História Universal de la Danza. Buenos Aires: Centurión, 1944.

- SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. UFRJ. 2001.
- SANT'ANNA, João Afonso Romano. Paródia Paráfrase & CIA. São Paulo: 7.ED. Ática, 2003.
- SANTOS, Rafael. Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali. Revista de Performance Musical v.3 p.5-16. Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte:2001
- SCHULLER, Gunther. O Velho Jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical. São Paulo: Cultrix, 1970.
- SCHWARTZ-KATES. "Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction, and the Gauchesco Tradition. The Musical Quarterly 86 (2): Summer 2002, pp. 248-281 Oxford University Press. 2004.
- SENÃS. Diccionario para la Enseñanza de la Lengua Española para Brasilenõs. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SIQUEIRA, Baptista. Do Conservatório à Escola Nacional de Música: Ensaio Histórico. Rio de Janeiro: UFRJ, 1972.
- SPENCER, Peter. The Praticice of Harmony. New Jersey: Englewood Cliffs, 1983.
- TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. São Paulo: 34.1998.
- _____. Música Popular - um tema em debate. São Paulo: 34. 1997.
- _____. Pequena História da Música Popular. São Paulo: Art, 1986.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Mandarins Miraculosos Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1997.
- THE Cambridge Companion To Ravel (Cambridge Companions to Music) Publisher: Cambridge University Press (August 24, 2000)
- THE NEW GROVE: Dictionary of Music and Musicians. New York, London: 2.ED. v.10; 27. Macmillan, 2001.

OBRAS CONSULTADAS

- ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDRADE, Mário de. Aspectos da música brasileira. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.
- ARAÚJO, Mozart de. A Modinha e o Lundu no Século XVIII. São Paulo: Ricordi, 1963.
- CASTRO, Ênio de Freitas e. Rio Grande do Sul Terra e Povo: Porto Alegre, Editora Globo. 2. ED. 1969.
- CASTRO, Ruy. Chega de Saudade. São Paulo: 3. ED. Swarcz, 2002.
- COGAN, Robert & POZZI, Escot. Sonic Design: The nature and sound of nature and music. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1976.
- CORTE REAL, Antônio. Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul: Porto Alegre. Movimento, 1984.
- DAMASCENO, Athos. Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no Século XIX: Porto Alegre. Globo, 1956.
- EFEGÊ, Jota. Figuras e coisas da música popular brasileira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- FERRER, Marcus de Araújo. Suíte Retratos e Choros IV - o choro visto por Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, Escola de Música da UFRJ. 1996.
- FERRARA, Lawrence. Philosophy and the analysis of music: bridges to musical sound, form, and reference. New York, Westport, London: Greenwood, 1991.
- FREYRE, Gilberto. Ordem e Progresso. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- HEITOR [Corrêa de Azevedo] Luiz. Música e músicos do Brasil. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- MAGNANI, Sérgio. Expressão e Comunicação na linguagem da Música. Belo Horizonte: UFMG, 1989.
- "Maurice **Ravel**." Contemporary Musicians, Volume 25. Gale Group, 1999. Reproduced in Biography Resource Center. Farmington Hills, Mich.: Thomson Gale. 2005.
- MÁXIMO, João. A Música de Cinema: os 100 primeiros anos. Rio de Janeiro: v.2. Rocco, 2003.

- OLIVEIRA, Ledice Fernandes de. Radamés Gnattali e o Violão: Relação entre campos de produção na música brasileira. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, Escola de Música da UFRJ: 1999.
- PICCHIA, Menotti Del. Poemas: Juca Mulato, 'Máscaras', e a Angústia de D.João. Belo Horizonte: Itatiaia. 1981.
- RAYNOR, Henry. História Social da Música: Da idade média a Beethoven. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- ROSEN, Charles. El Estilo Clásico. Madri: Alianza. 1986.
- SALAZAR, Adolfo. História da Dança e do Ballet. Lisboa: Artis, s/ data.
- SANT'ANNA, João Affonso Romano. Música Popular e Moderna Poesia Brasileira. São Paulo: 4.ED. Landmark, 2004.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO Zuza Homem de. A Canção No Tempo: 85 anos de músicas brasileiras v.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense. 1982.
- THE Cambridge Companion to **Ravel** (Cambridge Companions to Music) Publisher: Cambridge University Press (August 24, 2000)
- TRAVASSOS, Elizabeth. Modernismo e música brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2000.
- TINHORÃO, José Ramos. A música popular no romance brasileiro. São Paulo: Editora 34, 2000.
- VASCONCELLOS, Ary. Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Epoque. Rio de Janeiro: SantAnna , 1977.
- _____. Carinhoso etc. História e Inventário do Choro. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro Ltda, 1984.
- _____. Raízes da música popular brasileira. São Paulo: Martins, 1977.
- WIESE, Bartolomeu. Radamés Gnattali e sua obra para violão. Dissertação de Mestrado Escola de Música UFRJ. Rio de Janeiro: 1995
- WISNIK, José Miguel. O coro dos contrários. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANEXOS