



# Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico-analítico\*

Nadge Breide

## Resumo

Este trabalho objetiva evidenciar como *Valsas para Piano*, de 1939, de Radamés Gnattali reflete, no Brasil dos anos 1930, o diálogo entre os dialetos americanos e as culturas americanas, causado pelo desenvolvimento dos meios de comunicação e pelo 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) toma por base Schuller, Santos e Garcia & Rodriguez.

## Palavras-chave

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 tools for evaluation.

## Keywords

Stylistic analysis – Radamés Gnattali – brazilian music.

Ao se examinar em uma perspectiva histórica e analítica, a peça intitulada *Valsas*<sup>1</sup> de Radamés Gnattali, depara-se com a complexidade da escrita pianística, a versatilidade dos elementos técnico-musicais e certo distanciamento da estética nacionalista então vigente. Nesta análise, procuram-se mostrar os aspectos mais relevantes dessa obra, escrita para piano, em 1939, e editada, em 1945, por Irmãos Vitale S.A.

Características do que atualmente se conhece como 'bossa', 'swing', 'balanço', 'atraso' já formam um mosaico 'arlequinal'<sup>2</sup> cujos elementos estéticos atingem diferentes camadas de significação. Tendo por base a premissa da intencionalidade<sup>3</sup>

\* Extrato da tese de doutorado da autora, cuja orientadora foi Cristina Capparelli Gerling.

<sup>1</sup> Esta peça é composta de dez valsas enfeixadas, como em uma suíte de danças, e precedidas de uma introdução a exemplo de Weber em seu *Convite a Dança*.

<sup>2</sup> O adjetivo 'arlequinal' é um neologismo utilizado por Mário de Andrade em *Paulicéia Desvairada* (1922) para elucidar dialeticamente retalhos que costuram traços anacrônicos de romantismo, certo gosto retórico e uma tendência à proximidade. Assim como Andrade, o compositor não abre mão do passado hierárquico; por outro lado, ele compreende o valor do novo, o efeito espetacular da industrialização, o papel dos novos empreendimentos tecnológicos e a democratização da vida urbana.

<sup>3</sup> Husserl diz a este propósito que "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 [...]" (Abbagnano, 2003, p. 576).



da obra de arte e sua apresentação como produto de um contexto político, social e cultural, constata-se que a peça *Valsas* reflete tanto um processo de integração quanto de fragmentação de diversas tendências; mudanças sociais, científicas e político-econômicas. Essa obra retrata o processo de modernização ocorrido no Brasil e espelha o desenvolvimento dos meios de comunicação, durante os anos 1930,<sup>4</sup> época em que 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 losangos que caracterizam a fantasia de Arlequim e que identificam o influxo de Radamés Gnattali na música brasileira, concretizando-se na síntese do seresteiro, pianeiro, pianista, compositor, regente e arranjador.

Gnattali tramou elementos da música popular e da música de concerto, fazendo aflorar a combinação de ritmos brasileiros com elementos de outras procedências, ampliando as fronteiras da linguagem musical e abrindo seu próprio espaço na apropriação.<sup>5</sup> Esses aspectos demandam indagações, tais como: seria essa espécie de apropriação um procedimento capaz de produzir e reproduzir ideias, formas, conceitos e conteúdos; para ser aceito como processo espontâneo ou, de fato, a peça *Valsas* manifesta relações entre intertextualidades de elevado nível de sofisticação? (KRISTEVA, 1974, p. 98; MEYER, 2000).

Comentaristas<sup>6</sup> pontuam aspectos plurais da produção e da recepção do compositor caracterizadas principalmente pelo adjetivo ‘popularesco’.<sup>7</sup>

A percepção da época contemporânea com relação ao passado atua como uma espécie de entendimento histórico, na qual se considera a história como uma exposição construída pela interpretação relacional. Mudanças na perspectiva cultural influenciam tradições interpretativas, repercutindo direta ou indiretamente nas ideologias particulares de um campo específico.

Os subsídios obtidos pelo conhecimento retrospectivo e prospectivo permitem-nos questionar a real dimensão do agudo processo de polarização entre a música popular e a música erudita, ocorrido, no Brasil, durante o século XX. Esse processo que, na primeira metade do século, surgiu 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 se propagandeou

<sup>4</sup> Ver Breide, Nadge. *Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico estilístico*. Porto Alegre: Tese de doutorado, PPG em Música da UFRGS, 2006 (15).

<sup>5</sup> 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’.

<sup>6</sup> Barbosa & Devos (1985) e Didier (1996), Tinhorão (1997).

<sup>7</sup> Popularesca – que pretende ter caráter popular (adaptação ao nível cultural das massas) (Houaiss, 2001, p. 2261).



a espiritualização da música erudita como moralmente elevada, ordenou-se a rejeição da música popular<sup>8</sup> e instigou-se de modo acintoso a separação de classes.

Radamés, como músico, não rejeitou qualquer tipo de manifestação musical, 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 nas homenagens prestadas por ocasião do centenário de seu nascimento. 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 essa miscigenação? Em que medida ou maneira as *Valsas* de Radamés Gnattali são representativas de seu tempo? A análise a seguir procura responder a esses questionamentos. Por acreditar na pertinência de vasculhar a multiplicidade de padrões, opta-se por uma análise que abrange as estratégias do jazz, do choro, da música popular e da música europeia de concerto.

A música, por ser uma atividade humana, é estudada não só em função das diferenças culturais, mas também pelo entendimento das características universais no âmbito das cognições biológicas e psicológicas (LIDOV, 2005). 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 e 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 e musicais para realizar conexões analíticas. No caso específico de *Valsas*, obra que apresenta extensa gama de estratégias no gerenciamento de regras estabelecidas, considera-se apropriado seguir também os pressupostos de Meyer e Sant’Anna.<sup>9</sup>

Meyer entende que as ‘leis’ estabelecem limites transculturais, universais, físicos ou psicológicos que regem a percepção e a cognição musicais. As ‘leis’ exigem regras que permitam aos estilos o estabelecimento de relações funcionais dentro dos parâmetros musicais.<sup>10</sup> Em função da sintaxe<sup>11</sup> musical, ocorrem possibilidades que se apresentam mais como estratégias do que como regras. As ‘estratégias’ tratam de escolhas composicionais obtidas entre as regras de um estilo, sendo que, cada

<sup>8</sup> Utilizamos o termo no sentido de música do povo, nascida e desenvolvida nas camadas de mais baixa renda da população de uma região específica.

<sup>9</sup> SANT’ANNA, João Afonso Romano. *Paródia Paráfrase & CIA*. São Paulo: Ática, 2003.

<sup>10</sup> O autor distingue duas classes de parâmetros musicais, os primários: pré-estabelecidos, convencionais, sintáticos; e os secundários: decorrentes e articuladores que operam como agentes pelos quais os primários atuam.

<sup>11</sup> Sintaxe – “arranjos, disposição, composição, obra, tratado, construção gramatical” (HOUAISS, 2001).



estilo contém um número finito de regras para infinito número de estratégias. A complexa relação entre regra e estratégia se estabelece pela mútua influência exercida, nos diferentes parâmetros musicais de cada estilo, por ideologias, condições sociais e de execução (MEYER, 2000).

As escolhas composicionais também se ordenam hierarquicamente em dialeto, linguagem particular e estilo *intraopus*. Por ‘dialeto’ entendem-se os diferentes subestilos que apresentam regras e estratégias semelhantes, geralmente, utilizados por compositores conterrâneos ou vizinhos geográficos. A ‘linguagem particular’ ou ‘idioma’ compreende a seleção e a extração de algumas constrictões do dialeto, que passam a integrar a linguagem de um compositor concomitante às novas constrictões por ele idealizadas, distinguindo a presença de elementos comuns nas diferentes obras do mesmo compositor. 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).

Com base nas considerações anteriores, pergunta-se: como entender a multiplicidade de aspectos como ocorrência constante na linguagem musical utilizada por Radamés Gnattali na obra *Valsas* para piano de 1939? Como identificar e classificar o hibridismo dos elementos musicais, aspecto tão indissociável da sua linguagem?

Referente à linguagem, cabe ressaltar a paródia como um dos efeitos de linguagem de amplo uso em obras contemporâneas e de extremo consenso com a modernidade. A paródia pode ser visualizada sob dois aspectos: em sua intertextualidade<sup>12</sup> e em sua intratextualidade<sup>13</sup>. Paródia e apropriação operam como elemento de tensão, por melhor esclarecerem a apreciação de paráfrase e estilização. Alguns autores (TYNIANOV e BAKHTIN, *apud* SANT’ANNA, 2003) avaliam a paródia como um subgênero próximo ao burlesco, enquanto contemporâneos chegam a considerá-la 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 segundo aspecto estilizado ou parodiado. A paródia, por introduzir no outro idioma uma intenção contrária à original, integra-se em dois enfoques dis-

<sup>12</sup> Quando assinalada em textos alheios (Sant’anna, 2003).

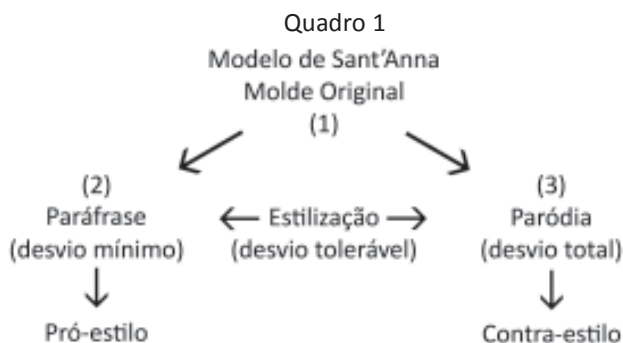
<sup>13</sup> Quando apontada nos próprios textos (Sant’anna, 2003).



cordantes, isto é, de parodiar o estilo de outro ou de si próprio em diversificadas direções (SANT'ANNA, 2003).

O intérprete, assim como o tradutor, lê a obra segundo seu viés cultural e, ao parafrasear, mantém, com suas palavras, o sentido do autor, portanto paráfrase, estilização, paródia e apropriação são abordadas dentre os processos linguísticos. O desvio na paráfrase apresenta-se mínimo, através de uma técnica de citação ou transcrição. Na estilização, devido às alternativas de diferenciação relativas ao modelo original, o desvio aumenta, mantendo-se fiel ao significado. A paródia preserva semelhança quer seja esta melódica, rítmica, ou harmônica, embora o sentido seja transformado. A paródia, a paráfrase e a estilização dependem, portanto, do conhecimento do receptor e sua compreensão requer determinada especialização (MEYER, 2000; 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. A paródia é uma reapresentação, 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, p. 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. Considera que este modelo pode ser aplicado com vantagem em outros domínios artísticos, tais como manifestações de artes visuais e artes representativas.



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 de sua delimitação bem como o grau de flexibilidade do nível de desvio. Pode-se medir a diferença entre a estili-



zação e a paráfrase se a estilização for colocada no âmbito do desvio tolerável e a paráfrase, no âmbito do desvio mínimo. Salienta o autor que a paráfrase e a estilização pertencem a um conjunto oposto à paródia. Tal não significa, entretanto, que não possam ocorrer na mesma obra, pois isto depende da relação inter e intratextual pertinente à própria obra.

### ANÁLISE 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*<sup>14</sup> 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 sequência 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, Alberto Ginastera (1916-1984)? Esta indagação procede dado o uso frequente e decidido que Ginastera faz dessa sonoridade, tanto que, em sua obra, ela é conhecida por ‘acorde simbólico’ (CHASE, 1957). Considerando-se o ‘dialeto’ e a disseminação do *topos*,<sup>15</sup> pode-se conjecturar sobre a inserção de uma figura tão marcante da tradição gauchesca, o acorde natural da guitarra, como chamamento para esta coletânea.

Esse trecho inicial, conforme consta na Figura 2, apresenta dois aspectos que se intercalam: um harmônico 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. O 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 essas 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

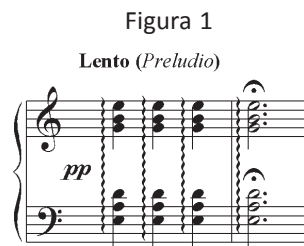


<sup>14</sup> O padrão de chamada e resposta sobrepõe-se amiúde ao conceito de refrão. Assimilado pelo *jazz*, convergiu em duas mutações: o *riff tune* e o *fours*, respectivamente, para acomodar padrões de acordes mutáveis e nos *choruses* que precedem a recapitulação final dos temas. (Schuller, 1970, p. 47)

<sup>15</sup> *Topos*, na filosofia aristotélica é a noção de *topoi*, entendidos como lugares-comuns produzidos acerca de silogismos retóricos e dialéticos (Piedade, 2007).



O aspecto harmônico (Figura 1, c. 1-2), que aqui se denomina elemento losango, se faz presente em toda a obra através de suas transformações. As características inerentes ao elemento losango integram, neste trabalho, 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, considera-se o modelo apresentado na Figura 1, isto é, o elemento losango, em seus diferentes aspectos, seja por intermédio das 4<sup>as</sup>, de sequências paralelas, do gesto ascendente, do conteúdo intervalar, das notas-chave e suas reiteraões, seja pelas próprias sonoridades utilizadas. O elemento losango – aspecto do estilo *intraopus* –, que remonta o acorde simbólico, confere a característica arlequina, visto sua função de elemento unificador, ao efetuar a confecção do todo musical da obra *Valsas*.



Para explicar e interpretar esse processo, adota-se a noção de desvio proposta por Sant'Anna (2003) em seus três elementos: paráfrase, estilização e paródia, respectivamente: desvio mínimo, desvio tolerável e desvio total. A *Valsa VI* (Quadro 2, página 114), por apresentar grau mais elevado na incidência desses desvios, ilustra de modo abrangente o procedimento<sup>16</sup> aplicado em toda a peça.

As outras valsas desta coletânea tendem a apresentar ora a estilização, ora a paródia, ora a paráfrase. Este aspecto 'arlequina' da linguagem particular – idioma – de Radamés Gnattali manifesta-se já na introdução e evidencia uma forte característica intertextual pela miscigenação de elementos da modinha, do choro e da seresta. Expedientes presentes na música brasileira, dos anos 1930 e 1940, em franco diálogo com expedientes da música sul-americana e com padrões do dialeto do *jazz*.

A introdução (Figura 2, c. 1-16) apresenta um padrão de chamada e resposta<sup>17</sup>, em andamento 'Lento' e de caráter 'Prelúdio'. O aspecto harmônico é sucedido por






<sup>16</sup> Para uma análise completa destes procedimentos veja BREIDE, Nadge & GERLING, Cristina Capparelli. *Convergências e Divergências em Valsas de Radamés Gnattali*. In *Anais da XV ANPPOM*, Rio de Janeiro, 2005 (pp. 826-934).

<sup>17</sup> De acordo com Schuller (1970) ainda se encontra, vigente no *jazz*, o padrão de chamada e resposta em formas bastante modificadas. Esse 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*. (Schuller, 1970).



uma passagem na qual o melódico toma precedência. Aludindo ao caráter improvisado, a linha melódica contém implicações definidas na harmonia (Figura 2, c. 25). 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 2, 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.

Quadro 2

| paráfrase - (desvio mínimo)   | estilização - (desvio tolerável)  | paródia - (desvio total)   |
|---|---|--|
| <p><b>C. 23-24</b></p>  <p>#11      11      #9<br/>7            7            7<br/>fá;          mim;       Ré b;</p> | <p><b>C. 8</b></p>  <p>7<br/>lá</p>                                    | <p><b>C. 1-4</b></p>  <p>13<br/>#5                    b9            (9)<br/>4                    13            7<br/>lá b;            lá/            lá b;<br/>                  [lá b];       [lá b];</p> |
|   | <p><b>C. 71-72</b></p>  <p>b 9<br/>#5<br/>[lá m];            lá b</p> | <p><b>C. 30-31</b></p>  <p>9<br/>b 5            13<br/>7            7            7 m<br/>mi; ré;       ré;            sol</p>   |

Evidencia-se a semelhança com o *blues* cantado, em que o cantor<sup>18</sup> dispunha de, no mínimo, dois compassos para delinear a frase, e isso sobre um único acorde. Entretanto, tal aspecto (Figura 2, c. 2-5) assemelha-se ao movimento da linha melódica da modinha que se mesclou à valsa, no Brasil. Na articulação de *tenuto* e *staccatos* (Figura 2, c. 4) constata-se uma alusão à baixaria do choro violado.

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 em sua articulação variada, encaminha-se por tercinas em movimento descendente cuja finalização, por intermédio da escala descendente de Ré m harmônica, esboça uma

<sup>18</sup> Na música religiosa, o cantor da *chamada*, na figura responsorial (Schuller, 1970, p. 439).





formação escalar sobre Fá M (Figura 2 c. 5). Segundo Santos (2002), esse procedimento alude ao dialeto do choro moderno, desenvolvido por Pixinguinha, nos anos 1930.

Figura 2 (c. 1-16)

A primeira recorrência do modelo ocorre na segunda frase (Figura 3, 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 ambiguidade 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 3 (c. 6-10)



A terceira e última frase (Figura 4, 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 4, c. 11-15) apresenta quatro contornos descendentes intercalados por três impulsos ascendentes. O segundo contorno (Figura 4, 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 4 (c. 10-16)

### VALSA I

A primeira valsa estruturada no esquema A (c. 1-15), A' (c. 16-31) apresenta-se como um desvio total (paródia) da terceira e última frase do aspecto melódico da introdução (Figura 5, c. 1-8). O acompanhamento articula-se através de acordes em *staccato*. Os acordes são formados por dominante com 7ª, 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 nº 7 de Chopin, pois assim como neste estudo, 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 5 (c.1-8)



Sob a indicação de andamento *Vivo* (Figura 6, c. 11-14 e c. 23-25), traços nacionalistas particularizados afloram na passagem de terças paralelas. Essa passagem contém elementos que apontam para o internacional e popular urbano. O primeiro deles é o movimento descendente das terças, semelhante ao da introdução da obra, de uso difundido no choro urbano. O segundo elemento encontra-se no acompanhamento (m.e.): Gnattali empregou o procedimento de acentuar a segunda colcheia do primeiro tempo (Figura 6, c. 11) – com uma nota de *swing*, repetindo-se nos c. 12, 13, e 14 sob a designação de síncope.<sup>19</sup> Este procedimento foi empregado, em 1937, no acompanhamento da valsa ‘Lábios que Beije’ do segundo disco de Orlando Silva (DIDIER, 1996). Esta inflexão é amplamente empregada, em âmbito internacional, nos padrões dos *blues* e *jazz*, no aspecto denominado sincopação. Entretanto, essa espécie de ‘bossa’ que a passagem oferece pode ser atribuída à síncope, considerada elemento característico da música brasileira. Santos (2002) elucida que o procedimento análogo, no dialeto do choro classifica-se como valorização<sup>20</sup> melódica do contratempo. O emprego da paráfrase, da estilização e da paródia, como estratégias composicionais de Gnattali, remontam à alusão estilizada de uma característica tradicional da *performance* da valsa vienense,<sup>21</sup> Em particular das valsas vienenses compostas a partir da segunda metade do século XIX.

Figura 6 (c. 11-14)

Vivo

## VALSA II

Nas duas frases, *a* (Figura 7, c. 1-4), *a'* (c. 5-8), que constituem a seção *A* da Valsa II, surge, disfarçado, o elemento losango. Em virtude da sucessão harmônica paralela,

<sup>19</sup> Sandroni define as características da contrametricidade melódica correspondente à síncope e suas variações (2001, p. 48-49)

<sup>20</sup> 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 sua intensidade (Santos, 2002, p. 8).

<sup>21</sup> Em particular das valsas vienenses compostas a partir da segunda metade do século XIX (Groves, 2001, pp. 72-77).



ocorre a rápida reincidência das dissonâncias e o elemento losango transformado (articulado em *staccato* na m.d.) provoca auditivamente a ideia de acento sonoro, endossando a configuração rítmica, tornando-se uma inflexão.<sup>22</sup> O emprego de 4<sup>as</sup> e 5<sup>as</sup> harmônicas intercaladas na mão esquerda, procedimento corrente no repertório de *jazz* da época, também pode ser visto pelo dialeto da tradição gauchesca. Schwartz-Kates (2002, p. 248-281) comenta que os intervalos de 4<sup>as</sup> e 5<sup>as</sup> melódicos ou harmônicos, como evocação da imagem sonora do violão, funcionam como um arquétipo do instrumental gaúcho.

O emprego do baixo cromático descendente remete a dois padrões: à música europeia de concerto e ao *jazz*. Na primeira, mencionam-se os padrões da *Chaconne*<sup>23</sup> ou *Passacaglia*, formas musicais caracterizadas por uma série de variações sobre a persistente e invariável linha do baixo. No segundo, surgem procedimentos utilizados nos acompanhamentos de pianistas como Art Tatum, denominados como baixo<sup>24</sup> 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 7, c. 1-8) e *a'* (Figura 7, 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 7, c. 9-16), o desenho do acompanhamento é mantido. Conforme García & Rodriguez (1995), o acompanhamento no *Cielito* mantém-se ou cede lugar à figuração.<sup>25</sup> No caso em estudo, Radamés emprega os dois procedimentos, visto que a figuração da m.d. (Figura 7, c. 1-8) sugere um acompanhamento e emprega a configuração rítmica simultânea na m.e. Entretanto, a melodia apresentada na Figura 7 (c. 9-16) também se baseia na estratégia da superposição de quatro semitons cromáticos descendentes, intercalados por notas de passagens.

<sup>22</sup> Inflexão – no *jazz*, consta como a gama de idiossincrasias 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)

<sup>23</sup> Originariamente música espanhola e centro-americana.

<sup>24</sup> 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, p. 8).

<sup>25</sup> Própria de *zamba*. (Garcia & Rodriguez, 1995)



Figura 7 (c. 1-16)

A seção *B* (Figura 8, 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 frequente no dialeto do choro.

Figura 8 (c. 16-21)

Na sequência (Figura 9, c. 22-24), que tem por base o acorde inicial da introdução, Gnattali emprega estruturas paralelas através de 6<sup>as</sup>, 3<sup>as</sup> melódicas e 7<sup>as</sup> harmônicas. Este procedimento recorda o recurso de improvisação jazzística, *extended form improvisation*<sup>26</sup>. Entretanto, em virtude do registro agudo, do andamento rápido e

<sup>26</sup> Improvisação na qual a estrutura do acorde envolve mudança harmônica mínima, alongando ou à vontade do compositor. (Schuller, 1970)



da presença do baixo condutor harmônico, depara-se 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 7<sup>a</sup> harmônico, ligado à primeira nota do próximo compasso, reforçando rapidamente no baixo a atmosfera das sonoridades cromáticas.

Figura 9 (c. 22-24)

Na seção A' (Figura 10, 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.

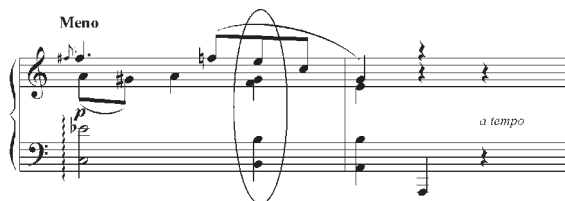
Figura 10 (c. 33-38)

Essa seção finaliza com a presença do elemento losango (Figura 11, c. 47), sob forma de acorde<sup>27</sup> de tensão com a 9<sup>a</sup> abaixada. Este procedimento peculiar do *jazz* norte-americano foi incorporado ao choro moderno, a partir dos anos 1930, por Pinguinha. Desse modo, o elemento losango, através de uma cadência autêntica pouco convencional, costura-se à *Valsa III*.

<sup>27</sup> 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, p. 12)



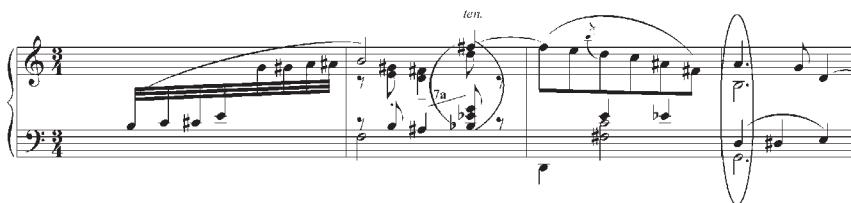
Figura 11 (c. 47)



### VALSA III

A terceira valsa da coletânea tem 33 compassos estruturados no esquema *A, B, A'*, finalizando na tonalidade de Sol Maior. A primeira parte desta valsa, seção *A* (c. 1-12) é 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 (Figura 12, c. 1-3). 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 com 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*.

Figura 12 (c. 1-3)



A indicação de andamento *Mais Vivo* (c. 13-20) remonta aos moldes da música sul-americana (citados por GARCIA & RODRIGUEZ, 1995) 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, logo após, realizar uma sequência cromática descendente de acordes de 7ª em movimento paralelo. Os intervalos de 4ª consecutivas (Figura 13, 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 elemento losango, em uma espécie de rasgueado, em versão ampliada que, parodiada, escoo para *A'*.

Figura 13 (c. 13-20)

Na calma de Sol Maior, a valsa termina (Figura 14, c. 31-32) com a estilização do elemento losango, ajustando a costura à *Valsa IV*.

Figura 14 (c. 31-32)

#### VALSA IV

A seção *A* da *Valsa IV* é formada por duas frases *a* e *b*. Na frase *a* (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 rítmico<sup>28</sup> e a inserção do elemento losango (Figura 15, c. 2-4 m.d.). Referente ao as-

<sup>28</sup> Do aspecto melódico da Introdução, apresentado na m.e.





pecto melódico que perfaz o acompanhamento (Figura 15, c. 3-4), salienta-se o emprego da escala menor harmônica ancorada na dominante. Tal procedimento, de acordo com Santos (2002), configura-se como um dos padrões mais utilizados no dialeto do choro.

Figura 15 (c. 1-4)

A frase *b* (Figura 16, c. 13-24), em seu aspecto melódico e rítmico, configura uma paráfrase de *a*. Escrita em Si menor, com transposição ascendente à distância de um semitom, contém o discurso ideológico da primeira frase, porém características específicas são evidenciadas (Figura 16, c. 17-20). Neste trecho, o compositor dispõe as ondulações da frase – impulsos ascendentes e declínios, alusivos ao choro – em acordes diminutos de 7<sup>as</sup> executados com arpejos nostálgicos. Ressalta-se a articulação *staccato* e *legato*, de maneira alternada nos declínios, que Gnattali solicita do executante. O paralelismo em 7<sup>as</sup>, 6<sup>as</sup> e 5<sup>as</sup> da figura do baixo, contraposto ao cromatismo descendente da sequência na voz superior (Figura 16, c. 21-24) evidencia que o compositor utiliza a técnica da paráfrase quanto ao aspecto melódico e a técnica da estilização quanto ao elemento losango.

Figura 16 (c. 13-24)



Retomando Si b menor na seção A' e realizando uma síntese da terceira frase da introdução (Figura 17, c. 35-36), a valsa direciona-se para a convencional cadência IV, V, I. Evidencia-se, entretanto, nesta cadência (c. 38), o inusitado acorde F4 (#5) (9) (b9), ou seja, uma sonoridade composta por duas 9<sup>as</sup> 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, como escala menor, harmônica descendente, valorização melódica do contratempo, presença de frase longa acoplada ao cromatismo e apojeturas ornamentais concorrem para a manutenção da atmosfera de serestas improvisadas ou programadas.

Figura 17 (c. 35-40)

### VALSA V

A quinta valsa estrutura-se no esquema A-A'. Na frase *a* da seção A (Figura 18, c. 1-8), constata-se 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 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 sequência de acordes cromáticos de 7<sup>as</sup> enriquecidos de 9<sup>as</sup> (Figura 18, c. 5-6), fazendo a transição para A' através de uma convencional cadência VI.

Figura 18 (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 costurase à próxima, através da estilização do elemento losango (Figura 19, c. 14-15).

Figura 19 (c. 9-16)

## VALSA VI

A sexta valsa tem 76 compassos, estruturada no esquema *A, B, A'*. A seção *A*, constitui-se de uma chamada de quatro compassos *a* (Figura 20, c. 1-4) seguidos de resposta, frase *b* (c. 5-19) em dinâmica *pp*. Neste tipo de *riff*<sup>29</sup> (Figura 20, 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*.<sup>30</sup> Sobre a dominante de Ré b Maior, realiza mudanças de harmonias<sup>31</sup> 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. O aspecto melódico em linha contínua com notas repetidas em oitavas assemelha-se a procedimentos pianísticos utilizados por Liszt, na Rapsódia Húngara nº 6.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Pode-se definir o *riff* como uma frase relativamente curta, repetida em uma figura cambiante de acordes, inicialmente como um expediente de fundo musical e, mais tarde, utilizado como material de primeiro plano nos denominados *riff tunes* da Era do *Swing* (Schuller, 1970, p. 68).

<sup>30</sup> Nota sustentada, mantida usualmente na linha do baixo, sob uma série de acordes ou linhas melódicas em movimento (Schuller, 1970, p. 443).

<sup>31</sup> Ab; Ab4 (#5,13); Ab (13 b9); Ab7 (9).

<sup>32</sup> Escrita em 1853.



Figura 20 (c. 1-9)

A seção *B* apresenta-se dividida em quatro frases, *c*, *d*, *e*, *f*. (c. 19-46). A frase *c* (Figura 21, c. 19-24) movimentava-se em acordes que ocasionam instabilidade tonal, costurando-se à frase *d* através do elemento losango em molde de paródia (Figura 21, c. 22) e de paráfrase (Figura, 21 c. 23-24) com encadeamento em 4<sup>as</sup> paralelas. Tal procedimento, corrente no jazz, denomina-se *Block Chorus*.<sup>33</sup>

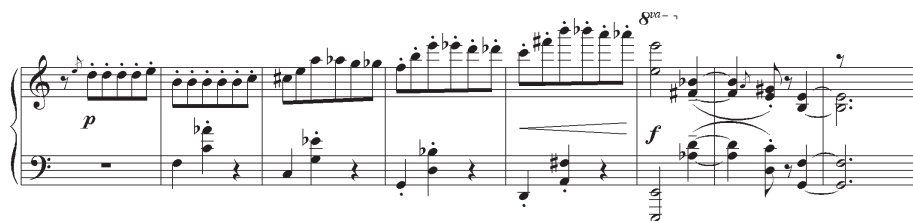


Figura 21 (c. 19-24)



A frase *d* (Figura 22, c. 25- 31), de início acéfalo, consiste em uma estrutura paralela de um fragmento da frase *b* (Figura 20, c. 5-6) em forma de paráfrase, que se faz acompanhar no baixo por uma seqüência descendente de 4<sup>as</sup> consecutivas. Costura esta frase de oito compassos na próxima com o elemento losango transformado em paródia sob forma de acordes de 7<sup>as</sup> – tétrades – com b5,<sup>34</sup> enriquecidos com tensões de 9<sup>as</sup> e 13<sup>as</sup>, de amplo emprego no *jazz* e suas derivações.

Figura 22 (c. 25-31)



O retorno para seção *A'* é marcado pela repetição do que nomeia-se de *riff* inicial 38<sup>35</sup> (Figura 20, c. 1-4), ou seja, da figura de chamada *a'* (Figura 23, c. 47-50), que, neste trecho, mostra-se costurada ao *pedal point* D7 (b5) (Figura 23, c. 45).

Figura 23 (c. 45-50)



Inicialmente, em dinâmica forte, a coda (Figura 24, 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 confi-

<sup>34</sup> 5<sup>a</sup> abaixada ou bemolizada.

<sup>35</sup> Apresentação do modelo – elemento losango – em desvio total, ou seja, em paródia.



guração pentatônica em ondulações ascendente e descendente. Santos (2002) elucida que este recurso (Figura 24, c. 67-76) encontra-se amplamente empregado “pelos pianistas do estilo *stride*”.<sup>36</sup> 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 24, 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. Nessa 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.

Figura 24 (c. 67-76)

## VALSA VII

Na seção A da sétima Valsa, constam duas frases, respectivamente *a* e *a'*. Sob indicação de caráter ‘a vontade’ e dinâmica *p*, o compositor solicita na frase *a* (Figura

<sup>36</sup> 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 pentatônicas, que terminam com um pequeno cromatismo. (Santos, 2002, p. 14)



25, c. 1-8) a articulação ‘muito ligado’ para o acompanhamento. Aponta-se, nessa seção, uma intertextualidade com a linguagem particular de Schumann, evidenciada na linha do acompanhamento. Tal expediente pode ser observado em *Humoresque* op. 20 e em *Cenas Infantis* op. 15, para citar algumas obras. Entretanto, essa configuração caracteriza-se também como um dos recursos associados ao estilo *stride*, constituído, em grande parte, por acordes em posição afastada. Igualmente, ressalta-se o diálogo que a linha do acompanhamento, plena em cromatismo, estabelece com a melodia (Figura 25, c. 6,7 e 8). Salienta-se que as características expostas, acopladas às ondulações agógicas, conferem à seção A uma atmosfera dolente.

Figura 25 (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 26, c. 16-32) e a segunda *b'' b'''* (Figura 26, c. 17-28 e 33-36). Ambas as frases, em suas alterações de andamento ‘Mais Vivo’ (Figura 26, c. 16-19) e alteração ‘Menos’ (Figura 26, c. 20-24), remetem a duas vertentes: uma relativa à alternância de movimentos lentos e rápidos pertinente às valsas europeias, 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*. 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 quiáteras 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 ‘arlequinal’.

Figura 26 (c. 16-36)

### Valsa VIII

A oitava valsa estrutura-se no esquema *A, B, A'* e, assim como a valsa precedente, estabelece de início a tonalidade de Si menor como referencial. Na seção *A*, constam duas frases, *a* e *b*. Na frase *a* (Figura 27, c. 1-8), observa-se que a linha do acompanhamento (c. 1-4) configura-se em uma estilização do aspecto melódico da terceira frase da Introdução (Figura 2, c. 11-15). O modelo inicialmente apresentado na m.e. (Figura 27, c. 1-2), para o qual o compositor indica o caráter com a indicação ‘suavemente’, estabelece um diálogo com a melodia, aspecto que configura o baixo<sup>37</sup> melódico do choro.

<sup>37</sup> Baixo melódico – mais movimentado e ousado, definindo ideias melódicas, podendo aparecer em contraponto com a melodia ou dialogando com esta (Santos, 2002, p. 9).





Figura 27 (c. 1-8)

Na frase *b* (Figura 28, 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 28, 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 modinha (BARBEITAS, 1995, p. 56) sancionada como um dos elementos da gênese da valsa brasileira.

Figura 28 (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 28, c. 16 e Figura 29, c. 17-20), *d* (Figura 29, c. 21-26), *e* (Figura 29, c. 26-38) em *p* e *pp* apresentam uma linha melódica com articulações em *staccato*, *non legato*, *legato*. Esses traços que



se distribuem em ondulações descendentes e em impulsos ascendentes acenam para dois dialetos: o *jazz*, sendo referencial à ‘democratização dos valores rítmicos’<sup>38</sup> e o repertório dos chorões. Este procedimento utilizado pela linha melódica destaca-se 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 29, c. 17-20), o paralelismo de 5<sup>as</sup> e 4<sup>as</sup> harmônicas no acompanhamento, sob forma de baixo condutor harmônico, confere à peça uma disposição linear característica do choro.

A frase *d* (Figura 29, c. 22-26), representada por arpejos maiores descendentes com emprego da 6<sup>a</sup>, se faz acompanhar por uma sequência de acordes em ligação cromática. Este procedimento remete a seus elaborados arranjos orquestrais radiofônicos dos anos 1930, semelhante ao *Block Chorus*. Na frase *e* (Figura 29, c. 27–33), depara-se com a estilização do elemento losango (c. 31-33), precedendo à paródia do aspecto melódico da introdução (c. 34-36) que costurar-se à estilização do elemento losango (Figura 29, c. 37-38), à seção A’.

Figura 29 (c. 17-38)

<sup>38</sup> 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 frequentemente mostram-se destacados, contrário à música europeia. Por intermédio da manutenção da igualdade dinâmica entre elementos fracos e fortes 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 frequência 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 ritmadas, a conservação do elemento autopropulsor de sua música. Estas características, ao resistirem a outras influências, sobreviveram no *jazz* sob a forma de *swing*. (Schuller, 1970, p. 21).



Continuação da Figura 29 (c. 17-38)

A seção *A'* é reexposta de maneira semelhante à seção *A*, entretanto, na frase *b'* (Figura 30, c. 46-54), apresenta distinções na linha cromática descendente do acompanhamento e na estilização (Figura 30, c. 50) do elemento losango que costura à *Valsa IX*.

Figura 30 (c.46-54)

## VALSA IX

Gnattali estrutura esta nona valsa de 58 compassos 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 seção *A* (c. 1-12), como uma estilização da chamada, é composta de duas frases, *a* e *a'*, respectivamente. Na en-



trada da melodia (Figura 31, c. 4), Gnattali proporciona singularidades, como a indicação de caráter ‘pernóstico’. Nesta instância, cabe indagar sobre o gestual apropriado para sua realização. No caso da indicação ‘a melodia bem fora’ (Figura 31, c. 5), fica clara a alusão ao *en dehors*, bem ao gosto de Debussy e Ravel. A melodia (Figura 31, c. 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’.

Figura 31 (c. 1-12)

Na frase *a'* (Figura 32, c. 13-20), 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 sequências 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.

Figura 32 (c. 13-20)



Continuação da Figura 32 (c. 13-20)

O aspecto intratextual é uma característica que permeia a seção *B* (Figura 33, c. 21-38), conferindo-lhe uma complexidade adicional. O processo de intratextualidade e autocitação nas formas já referidas de paródia, paráfrase e estilização é agudizado, a partir deste momento (Figura 33, c. 21-22). Dotada de uma escrita linear, apresenta uma estrutura de duas frases, *b*, *b'* seguida de um *riff*. Na continuação da frase (Figura 33, c. 25-26), ressoam ecos da *Valsa VII*. A frase *b'* apresenta o elemento losango sobre Am9, tipificando um *riff* (Figura 33, c. 34-38) sobre E 7 (13 b9) e configurando uma estilização da *Valsa II* (ver Figura 8, c. 17-19).

Figura 33 (c. 21-38)



Gnattali aborda a coda (Figura 34, 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 ‘arlequin’ com a *Valsa X*.

Figura 34 (c. 54-58)

### VALSA X

A décima e última valsa desta coletânea acirra o processo de intratextualidade. A seção *A* (c. 1-25) constitui-se de introdução e duas frases, *a* e *a'*. Os quatro compassos que precedem a frase *a* (Figura 35, c. 1-4) configuram uma estilização do aspecto melódico da introdução (ver Figura 2, c. 11-14). Essa 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*. O início anacrústico e tético das frases *a* e *a'*, respectivamente (Figura 35, c. 4 e 13), denota a opção do compositor em reiterar o padrão de chamada e resposta da introdução. O encadeamento de acordes alterados<sup>39</sup>43 complementa-se no contorno de décimas consecutivas no baixo (ver Figura 35, c. 5-12, 14-18, 20 e 22). Tal procedimento assemelha-se ao padrão jazzístico denominado *broken tenths*.<sup>40</sup>

Figura 35 (c. 1-22)

<sup>39</sup> 7<sup>as</sup> acrescidos de b5 e 9<sup>as</sup>.

<sup>40</sup> Conforme Schuller (1970), por *broken tenths* entendem-se os intervalos de décimas ou acordes que abrangem esse intervalo, tocados 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.



Continuação da Figura 35 (c. 1-22)

Na extensa seção *B*, o compositor estabelece uma ideia 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 36, 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*.

Figura 36 (c. 23-42)



Continuação da Figura 36 (c. 23-42)

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 28-31) shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 32-35) is labeled 'Valsa II, a'' and 'a tempo', featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'ced.' marking. The third system (measures 36-38) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'f' marking. The fourth system (measures 39-42) is labeled 'Menos' and 'a tempo', featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with 'f' and 'p' markings.

Em seguida, a figura cadencial (Figura 37, c. 41-42) pertinente à seção *B* da *Valsa II* é retalhada, sendo seus fragmentos unidos à *Valsa VIII*, frase *a* (Figura 37, c. 43-46). Para usar um termo caro ao modernismo, o compositor faz uma colagem. Simultaneamente, este gesto encaminha-se para a cadência articulada por A9-D (c. 46-47), entrelaçando-se a reminiscências da *Valsa VII* com fragmentos de acorde em posição afastada em breve passagem ascendente sobre sonoridade diminuta (c. 49), que se encaminham para *Valsa VI*, *a* (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).





Figura 37 (c. 41-53)

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, titled 'Valsa VIII, a', spans measures 41 to 46. It begins with a tempo marking 'a tempo' and dynamics 'f p'. Measure 44 includes a 'dim.' (diminuendo) marking, and measure 46 ends with 'poco rall.'. The second system, titled 'Valsa VII, a' and 'B Valsa VI, chamada', spans measures 47 to 51. It starts with 'a tempo' and a tempo of '♩ = 144'. Measure 49 has an 'accel.' (accelerando) marking. Measure 51 has a tempo change to '♩ = 84'. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings.

Intensificando a intratextualidade e o efeito produzido na estrutura *intraopus*, Gnattali dialoga entre valsas, salientando-se, neste caso, a utilização de um parâmetro secundário – *acell.* – (Figura 38, c. 86) como estratégico elo para o andamento Vivo. Gnattali (Figura 38, c. 83-84) recorre à estilização de um curto fragmento pertinente à *Valsa VII*, figuração que dá início a uma sequência ascendente em andamento ‘Vivo’ (Figura 38, c. 87-94). Esta sequência com ares de improviso inverte a ordem das frases. Assim, *b* precede *a* na recapitulação da *Valsa VII*. A sequência que configura uma nova atmosfera pela indicação do andamento ‘Vivo’ enseja uma passagem que tipifica o assim denominado *flag waver*<sup>41</sup> (Figura 38, c. 87 e Figura 46, c. 101).

Figura 38 (c. 79-94)

The image shows a system of musical notation for piano, titled 'Valsa VII, b', covering measures 79 to 94. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. It starts with 'dim. rall.' (diminuendo and rallentando), followed by a 'Menos' marking. Measure 83 features a triplet of eighth notes with a 'p' (piano) dynamic. The system concludes with an 'intenso' (intensity) marking. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

<sup>41</sup> 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).



Continuação da Figura 38 (c. 79-94)

The musical score shows a continuation of a piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on the right and a bass clef on the left. The right hand part features a melodic line with triplets and a section marked 'Vivo' and 'b estilizado'. The left hand part has a bass line with chords and a 'pedal' effect. Dynamics include 'accel.' and '8va'. The second system continues the melodic and harmonic development.

Após quatro compassos da costura com a *Valsa VII a* (Figura 39, c. 95-107) em *f* e *sempre cresc.*, o compositor (Figura 39, c. 99) reafirma o *accel.* e retoma *a'* da *Valsa VII* (Figura 39, c. 101-110), inserida na indicação 'Muito Vivo'. A seção *B* da *Valsa X* encerra, empregando o pedal de prolongação, (Figura 39, 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.

Figura 39 (c. 95-110)

The musical score is divided into two systems. The first system is labeled 'Valsa VII, a' and shows a melodic line in the right hand with a 'sempre cresc.' marking. The left hand has a bass line with chords. The second system is labeled 'Valsa VII, a'' and features a 'Muito vivo' section with a 'loco' marking. The right hand has a melodic line with a '100' marking, and the left hand has a bass line with chords. Dynamics include 'f', 'accel.', and '100'.



## Continuação da Figura 39 (c. 95-110)

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 105, 106, and 107. The second system contains measures 108, 109, and 110. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Gnattali encerra esta coletânea de valsas assim como a começou, estiliza a introdução (Figura 40, 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. Salientam-se, nessa passagem (Figura 40, c. 111-115), o compasso ternário e a configuração rítmica em dois tempos, caracterizando uma hemíola. Entretanto, a seguir (Figura 40, c. 116-125), sob indicação  $\text{♩} = \text{♩}$  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 diminuição consistente de volume, passando de *p* para *pp*, solicita constância na manutenção do andamento no *block chorus*, mesmo que ocorra a mudança da métrica, de 3/4 para 2/4 (Figura 40, c. 116-125). Finaliza com a estilização do elemento losango (Figura 40, c. 120-123) arpejado em articulação *staccato*, procedimento recorrente no choro também utilizado no final da *Valsa VI*. Entretanto essa 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 40, c. 123-125) estiliza o elemento losango, acorde símbolo da peça que inaugura um novo tipo de valsa brasileira.



Figura 40 (c. 111- 125)

Ao finalizar este trabalho, considera-se que o hibridismo e o conflito manifestam-se em vários parâmetros, primários ou secundários. Ao explorar sistematicamente o cromatismo, Gnattali confere a esta peça um caráter de ambiguidade tonal. Tal aspecto acarreta a necessidade de escolha, dada a relativa indefinição do ambiente harmônico. Em longo prazo, a tonalidade é definida e estável, em curto prazo, configura-se como escorregadia e evasiva. O jogo entre as duas possibilidades, com paralelismos e sequências, aponta para as estratégias utilizadas na caracterização de sua linguagem particular, ou seja, seu idioma.

Dentre a mescla dos diversos dialetos, ressalta-se a convergência dos elementos de influência negra presentes no *jazz*, na música brasileira, na música sul-americana em suas vertentes e derivações. 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 mesclam-se a motivos melódicos curtos em frases longas com caráter de improvisação. Tais expedientes marcam a presença tanto do choro quanto do dialeto do *jazz* e da música sul-americana. Concretizam-se na ocorrência e na recorrência de motivos melódicos for-



mados por células curtas, como o emprego de intervalos de 4<sup>as</sup> e 5<sup>as</sup> consecutivas ou alternadas, em sequência ou em paralelismo.

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

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 ‘ar-lequinal’ 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 permeiam seu entorno, retratando o contexto real. A relação intertextual que Gnattali estabelece com a antiga valsa europeia 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. Essa 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.

Nessa 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 hibridismo 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.

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. Consideram-se inegáveis 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 em 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.
- 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.
- BARBEITAS, Flávio Terrigno. *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.
- BREIDE, Nadge. *Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico estilístico*. Porto Alegre: Tese de doutorado, PPG em Música da UFRGS, 2006.
- BREIDE, Nadge & GERLING, Cristina Capparelli. Convergências e Divergências em Valsas de Radamés Gnattali. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*, Rio de Janeiro, 2005.
- CHASE, Gilbert. Alberto Ginastera: Argentine Composer. In *The Musical Quarterly*. 1957 (439-460).
- CATÁLOGO DIGITAL. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Mediarte, 2005.
- DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.
- ENCICLOPÉDIA BRASILEIRA DE MÚSICA: *Popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art, 3. Ed., 2003.
- GARCIA, Zoila & RODRIGUEZ, Victoria. *Música latinoamericana y caribeña*. Madri: Editorial Pueblo y Educación, 1995
- HOUAISS, Antônio & VILAR, Mauro. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LIDOV, David. Is a language a music? In *Writings on musical form and signification*. Indiana: Un. Press, Bloomington, 2005.
- MEYER, Leonard B. *El Estilo em La Música: Teoria musical, historia e ideologia*. Madri: Pirâmide, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autentica, 2002.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu. *Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical*. Revista Eletrônica de Musicologia, v. XI, p. 6. UDESC, 2007.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, UFRJ, 2001.
- SANT'ANNA, João Afonso Romano. *Paródia Paráfrase & CIA*. São Paulo: 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. In *The Musical Quarterly* 86 (2): Summer 2002. Oxford University Press, 2004 (248-281).

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular - um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.