



**RAÍSA FARIAS SILVEIRA**

**MEDIAÇÕES NOS CHOROS PARA PIANO SOLO DE  
RADAMÉS GNATTALI (1906-1988)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Guilherme Sauerbronn de Barros

**FLORIANÓPOLIS, SC  
2016**

S587m Silveira, Raísa Farias  
Mediações nos choros para piano solo de  
Radamés Gnattali (1906-1988) / Raísa Farias  
Silveira. - 2016.  
152 p. il. ; 21 cm

Orientador: Guilherme Sauerbronn de Barros  
Bibliografia: p. 141-148

Dissertação (Mestrado) - Universidade do  
Estado de Santa Catarina, Centro de Artes,  
Programa de Pós-Graduação em Música,  
Florianópolis, 2016.

1. Música. 2. Características nacionais.  
3. Choro - Brasil. 4. Piano - Brasil. I.  
Barros, Guilherme Sauerbronn. II.  
Universidade do Estado de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Música. III.  
Título.

CDD: 780 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA - DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM MÚSICA**  
**Área de Concentração: Música**  
**Subárea: Musicologia/Etnomusicologia**  
**Linha de Pesquisa: A música no contexto histórico e sócio-cultural**

Atendendo à legislação vigente, às 14h do dia 22/06/2016, nas dependências do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora, presidida pelo Doutor Orientador: **Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros**, a fim de argüirem sobre a Dissertação de Mestrado da Aluna **Raísa Farias Silveira**, intitulada “**Mediações nos choros para piano solo de Radamés Gnattali (1906-1988)**”, requisito final para a obtenção do título de **Mestra em Música**. Aberta a sessão pelo Presidente, coube à mestranda, na forma regimental, expor o tema de sua Dissertação, tendo o que, dentro do tempo regulamentar, foram apresentadas as arguições pelos Membros da Banca Examinadora. Em seguida, deram-se as explicações que se fizeram necessárias. Em ato contínuo, a Banca Examinadora reuniu-se reservadamente para proceder à avaliação final, pelas normas vigentes, sendo o trabalho:

**Aprovado**                       **Reprovado**

**Comentários da banca:**

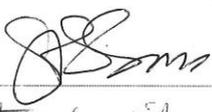
O grande mérito do trabalho é oferecer um novo olhar, uma novidade sobre a obra de Radamés, oferecendo uma compreensão daquilo que, num primeiro olhar, parece um estilo pasticheiro.

A contar desta data, a mestranda tem 60 (sessenta) dias para entrega da versão final para posterior confecção do Diploma que concede o título de Mestre, seguindo as normas da UDESC. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata, que vai assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela acadêmica.

Florianópolis, 22 de junho de 2016.

**Banca Examinadora:**

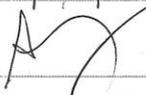
Dr. Guilherme Antonio  
Sauerbronn de Barros

  
Presidente/orientador - UDESC

Dr. Luis Fernando Hering  
Coelho

*participação na video-conferência e parecer anexo*  
Membro - UFPel

Dr. Rafael dos Santos

  
Membro - UNICAMP

**De acordo:**

Raísa Farias Silveira

  
Acadêmica



## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu orientador, Guilherme Sauerbronn de Barros, pelo incentivo constante, pela paciência, confiança, tempo despendido e dedicação a este trabalho ao longo dos últimos dois anos. Pela sua generosidade e apoio em todos os momentos.

Aos colegas de curso e demais professores do PPGMUS pelas conversas e discussões que me proporcionaram valiosas oportunidades de crescimento. Aos secretários do PPGMUS e da SECEPG, Lucinda, Rodrigo e Célia, pela prestatividade e simpatia. À CAPES, pela bolsa concedida, que permitiu a minha dedicação integral ao curso durante a maior parte de sua duração.

Aos professores Luís Fernando Hering Coelho e Antônio Rafael Carvalho dos Santos pelas valiosas contribuições no processo de qualificação, assim como pela pronta disponibilidade em participar novamente na banca de conclusão deste trabalho.

À minha família, pelo amor, companheirismo e amizade. Ao Ricardo, meu par, pelo apoio incondicional em todas as horas; pelas conversas, sugestões e discussões que contribuíram profundamente para o amadurecimento das propostas deste trabalho.

Por fim, agradeço a todos que contribuíram para que eu pudesse ter a valiosíssima oportunidade de trilhar este caminho.



“Qual das fisionomias de Brás é a verdadeira? Está claro que nenhuma em particular...”

Roberto Schwarz



## RESUMO

SILVEIRA, Raísa F. Mediações nos choros para piano solo de Radamés Gnattali (1906-1988). Dissertação (Mestrado em Música – Área: Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2016.

Em linhas gerais, a temática da mediação está sempre presente quando o assunto é Radamés Gnattali, mesmo que de forma indireta. Nesta investigação propomos colocar o tema em primeiro plano, buscando reconhecer de que forma este caráter mediatório se manifesta no repertório por ele composto, mais especificamente nos choros para piano solo, *Manhosamente*, *Canhoto* e *Negaceando*, datados da década de 1940. Partindo do princípio de que Radamés não seria um caso isolado dentro da música brasileira, tampouco dentro dos fluxos de produção musical a nível do ocidente como um todo, a pesquisa coloca em diálogo as leituras sobre o impacto do desenvolvimento dos meios de comunicação massivos na transição do século XIX para o século XX propostas por Jacques Attali no livro *Noise: The Political Economy of Music* (2003 [1977]), e por Jesús Martín-Barbero, no livro *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia* (2009 [5ª edição]). Soma-se a estas duas referências a proposta de identidade nacional reconhecida pelo crítico Roberto Schwarz em análises sobre obra de Machado de Assis. Seus estudos nos interessam como alternativa aos conceitos correntes de nacionalismo, particularmente o de nacionalismo musical cunhado no âmbito do movimento modernista do início do século XX, cujo principal mentor foi Mario de Andrade. Enquanto, por um lado, o nacionalismo romântico caracterizava-se pela escolha da temática e o nacionalismo modernista na assimilação de materiais oriundos do folclore, o tipo de nacionalismo que

identificamos em Radamés refere-se prioritariamente a processos de mediação cultural.

**Palavras-chave:** Radamés Gnattali. Mediação. Choros para piano solo. Identidade nacional. Repertório brasileiro.

## ABSTRACT

SILVEIRA, Raísa F. Mediações nos choros para piano solo de Radamés Gnattali (1906-1988). Dissertação (Mestrado em Música – Área: Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2016.

In general, mediation is a recurrent issue when talking about Radamés Gnattali, even if it is not directly referred to. In this study the issue has been called into the foreground, in an intent to recognize the ways in which this mediatorial trait is expressed in the *choros* for solo piano entitled *Manhosamente*, *Canhoto* and *Negaceando*, all of them composed in the 1940s. Considering that Radamés is not an isolated case in Brazilian music, nor in music produced in the West as a whole, this study proposes a discussion about the impact of the development of mass media in the transition from the 19<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century, using Jacques Attali's "Noise: The Political Economy of Music" (2003 [1977]) and Jesús Martín-Barbero's "*Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*" (2009 [5<sup>a</sup>edição]) as main references. Roberto Schwarz's studies on national identity in the work of the Brazilian writer Machado de Assis have also been used as reference. His studies present an alternative to recurrent concepts of Brazilian nationalism, particularly that of musical nationalism coined within the modernist movement in the beginning of the 20<sup>th</sup> century, whose main mentor was Mário de Andrade. Whilst on the one hand romantic nationalism was characterized through the choice of nationalistic themes and modernist nationalism in the assimilation of material derived from folklore, the kind of nationalism which we identified in Radamés refers primarily to processes of cultural mediation.

**Keywords:** Radamés Gnattali; mediation; *choros* for solo piano; national identity; Brazilian repertoire.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – ESQUEMA ATTALI VERSUS MARTÍN-BARBERO. ....	42
FIGURA 2 – MAPA DAS MEDIAÇÕES CF. MARTÍN-BARBERO, 2009. ....	57
FIGURA 3 – MAPA DAS MEDIAÇÕES ADAPTADO. ....	63
FIGURA 4 – <i>MANHOSAMENTE</i> , CC. 1 A 4 COM CADÊNCIA. ....	86
FIGURA 5 – <i>MANHOSAMENTE</i> , ANÁLISE HARMÔNICA DOS CC. 1-8 CF. PRONSATO (2013, p. 49, FIGURA 16) .....	87
FIGURA 6 – <i>MANHOSAMENTE</i> , CC. 1 A 8. ....	88
FIGURA 7 – <i>MANHOSAMENTE</i> , SOBREPOSIÇÃO $BbAb$ NOS CC. 8 E 9.....	89
FIGURA 8 – <i>LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN</i> (1910) – PRELÚDIO VIII, LIVRO 1 DE CLAUDE DEBUSSY. USO DE HARMONIAS PARALELAS NOS CC. 14 E 15. ....	90
FIGURA 9 – <i>MANHOSAMENTE</i> , CC. 5-18. ....	92
FIGURA 10 – III MOV. PIANO CONCERTO IN F (1925), GERSHWIN – CC. 37-38. .....	94
FIGURA 11 – <i>VOILES</i> – PRELÚDIO II, LIVRO 1 (1910) DE DEBUSSY. USO DE TERÇAS PARALELAS NOS CC. 1-4.....	95
FIGURA 12 – <i>MANHOSAMENTE</i> , CENAS 5 E 6 – CC. 15-18.....	95
FIGURA 13 – <i>MANHOSAMENTE</i> , CC. 15-31.....	98
FIGURA 14 – <i>MANHOSAMENTE</i> , FINALIZAÇÃO DA SEÇÃO A E TRANSIÇÃO PARA SEÇÃO B.....	99
FIGURA 15 – <i>MANHOSAMENTE</i> , CENA 12, CC. 43-50. ....	100
FIGURA 16 – ARRANJO PARA BIG BAND CF. ALMADA, 2000, p. 226.....	102
FIGURA 17 – <i>MANHOSAMENTE</i> , CENA 13 – CC. 50-62.....	104
FIGURA 18 – <i>MANHOSAMENTE</i> , ENCADEAMENTO $bII-V-Im6$ . ....	105
FIGURA 19 – <i>MANHOSAMENTE</i> , ACORDES FINAIS – CC. 65-68. ....	106
FIGURA 20 – <i>AN AMERICAN IN PARIS</i> (1928), DE GEORGE GERSHWIN – CC. 103-108. ....	107
FIGURA 21 – <i>MANHOSAMENTE</i> , PÁGINA 1.....	109
FIGURA 22 – <i>MANHOSAMENTE</i> , PÁGINA 2.....	110
FIGURA 23 – <i>CANHOTO</i> , PÁGINA 1. ....	112
FIGURA 24 – <i>CANHOTO</i> , PÁGINA 2. ....	113
FIGURA 25 – <i>CANHOTO</i> , CC. 1-6.....	114
FIGURA 26 – <i>CANHOTO</i> , CC. 17-21 – TRANSIÇÃO CENA 2 PARA CENA 3. ...	116
FIGURA 27 – <i>CANHOTO</i> , CC 28-29 E CC. 32-33.....	117
FIGURA 28 – <i>GAÚCHO – O CORTA-JACA DE CÁ E LÁ</i> , DE CHIQUINHA GONZAGA – CC. 1-4.....	117
FIGURA 29 – <i>ATREVIDO</i> , DE ERNESTO NAZARETH – CC. 1-4 .....	118
FIGURA 30 – <i>CANHOTO</i> , CENA 5 – CC. 34-37.....	119
FIGURA 31 – <i>CANHOTO</i> , EQUIVALÊNCIA ENTRE C. 16 E CC. 48-9.....	119
FIGURA 32 – <i>CANHOTO</i> , CC. 50-57.....	120

FIGURA 34 – NEGACEANDO, PÁGINA 2. ....	123
FIGURA 35 – ODEON (1910), DE ERNESTO NAZARETH – CC. 1-4. ....	124
FIGURA 36 – NEGACEANDO, CC. 9-12 E CC. 23-26.....	124
FIGURA 37 – <i>ODEON</i> (1910), ERNESTO NAZARETH, CC. 13-16. ....	125
FIGURA 38 – NEGACEANDO, CC. 13-14. ....	125
FIGURA 39 – <i>NEGACEANDO</i> – CC. 47-49.....	126
FIGURA 40 – TEA FOR TWO, TRANSCRIÇÃO DA GRAVAÇÃO DE 1933 DO PIANISTA ART TATUM – CC. 113-115. ....	126
FIGURA 41 – PIANO CONCERTO IN F (III MOV.), GEORGE GERSHWIN – MARCAÇÃO DE ENSAIO 35, P. 31, CC. 5-7.....	127

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>17</b>
<b>1 REDES E MEDIAÇÕES</b> .....	<b>25</b>
1.1 REDES 26	
1.1.1 Sobre a formação das massas .....	39
1.1.2 O rádio .....	43
1.2 MEDIAÇÕES .....	51
1.2.1 O mapa das mediações .....	55
<b>2 OS CHOROS PARA PIANO SOLO E O NACIONAL</b> .....	<b>67</b>
2.1 A IDENTIDADE NACIONAL SOB A ÓTICA DE ROBERTO SCHWARZ .....	67
2.1.1 Volubilidade e fórmula narrativa nas Memórias .....	75
2.2 ANÁLISES DOS CHOROS MANHOSAMENTE, CANHOTO E NEGACEANDO .	78
2.2.1 Manhosamente .....	85
2.2.2 Canhoto .....	111
2.2.3 Negaceando .....	121
2.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS CHOROS .....	128
2.3.1 Sobre o revezamento de poses enquanto regra de composição .....	128
2.3.2 Sobre o nacional nos choros .....	131
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>137</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>143</b>
<b>NOTAS DE FIM</b> .....	<b>151</b>



## INTRODUÇÃO

A figura de Radamés Gnattali (1906-1988) é bastante conhecida no Brasil; quando não pelo nome, referências a composições ou arranjos seus são reconhecidas a partir de um cantarolar, ou a partir de associações com outros nomes da música brasileira. O que chama atenção é a variedade dessas referências – alguns o conhecem como “o cara que fez o arranjo de ‘Aquarela do Brasil’, aquele que começa com os trompetes”. Outros o conhecem pelos arranjos dos discos de histórias infantis da Coleção Disquinho. Alguns o associam à Rádio Nacional ou à Rede Globo, mesmo que às vezes de maneira um tanto imprecisa, sem conseguir atribuir nenhuma obra específica a ele. Como compositor de choros, é associado a nomes como Pixinguinha, Donga e Canhoto, ao mesmo tempo ao grupo Camerata Carioca e aos músicos Raphael Rabello, Maurício Carrilho e Joel Nascimento, sendo que neste movimento é relacionado ao chamado choro moderno. Concomitantemente, consolidou-se como compositor através da música de concerto, sendo que seu trabalho está presente com frequência em repertórios dos cursos de bacharelado em música<sup>1</sup>. O fato de ter composto para instrumentos como guitarra, saxofone, cavaquinho e gaita de boca também se tornou motivo de referência.

O que percebemos é que a atuação de Radamés como músico esteve intensamente ligada tanto à música de concerto e popular quanto às mídias sonoras, a dizer rádio, televisão, cinema e disco. Esta diversidade no exercício profissional aponta para um caráter mediatório, o que transparece frequentemente em menções à sua capacidade de conectar e

---

<sup>1</sup> Para citar apenas algumas obras, a Sonata para viola e piano (1969), a Sonatina em Ré Maior para flauta e piano (1974), Dança Brasileira para violão solo (1958) e uma coleção de choros e valsas para piano solo publicadas no final da década de 1950 pela Editora Musical Brasileira, do Rio de Janeiro, com pedal e dedilhado de Francisco Mignone.

transitar entre diversos meios, culturas, tecnologias, gêneros, estilos musicais e gerações. O fato de ter trabalhado junto a grandes emissoras como a Rádio Nacional e a Rede Globo parece ter intensificado e potencializado o alcance dessa mediação, projetando seu nome no cenário nacional e internacional.

Em linhas gerais, a temática da mediação está sempre presente quando o assunto é Radamés, de forma direta ou indireta. Por esta razão propomos trazer o tema para primeiro plano, buscando compreender como este caráter mediatório se manifesta no repertório por ele composto, mais especificamente em alguns dos choros para piano solo escritos na década de 1940. O processo de reflexão sobre as peças se deu a partir de estudo voltado para um entendimento sobre mediações, chegando até o repertório. Quanto à opção de estudarmos justamente os choros, vários pontos foram considerados.

Primeiramente, Radamés tinha um apreço especial pelo choro, o qual considerava “o gênero mais evoluído da música brasileira” (GNATTALI *apud* DIDIER, 1996, p. 58). Tinha em Pixinguinha uma de suas principais referências no estilo – “os bons mesmo são os do Pixinguinha” (*op. Cit., ibidem*) –, e em Ernesto Nazareth referência no que diz respeito à escrita para piano e performance ao instrumento. Conheceu este último pessoalmente a partir de meados da década de 1920, sendo que já tocava peças suas desde a juventude (GNATTALI *apud* DIDIER, 1996, p. 75-76). Já com Pixinguinha, Radamés trabalhou lado a lado durante muitos anos na Rádio Nacional<sup>2</sup>.

Outro ponto que nos levou a escolher analisar especificamente choros dentre os gêneros dos quais o compositor se ocupou, deve-se ao número expressivo de composições suas declaradas como tal. Os choros também permeiam tanto o repertório composto e/ou arranjado para o

---

<sup>2</sup> Sobre semelhanças e diferenças entre Pixinguinha e Radamés ver BESSA, 2005, pp. 212-227.

rádio, disco e cinema, quanto a sua produção de música de concerto. Ademais, Radamés participou ativamente do movimento de redescoberta do choro, na década de 1970. Acredita-se também que o choro é propenso a mediações desde sua gênese, que, de acordo com Bessa (2005, p.46) teria ocorrido através da fusão entre a música para ouvir e a música para dançar<sup>3</sup>; ou ainda, de acordo com Cazes (2010 [1998], p.15), através da união entre danças europeias somadas ao sotaque musical do colonizador e à influência negra.

Além da questão do choro em si ser propenso a mediações, a própria trajetória musical de Radamés aponta para esta característica, e costuma estar presente como argumento principal nos trabalhos que analisam sua obra. No entanto, acreditamos que trajetória pessoal e contexto histórico iluminam-se mutuamente, e espero que tenhamos conseguido lograr uma leitura que contemple ambos os aspectos de forma equilibrada. Neste sentido, é importante reconhecer que sua trajetória se assemelha à de muitos de seus contemporâneos, os quais tiveram uma formação musical anterior às mídias sonoras, porém que fizeram carreira trabalhando em estúdios e gravadoras.

Tratando especificamente sobre Radamés, temos, desde a infância, o estudo de piano e viola em casa. A partir dos 14

---

3 “Da fusão entre a música para ouvir e a música para dançar surge o que hoje conhecemos como choro. A palavra, que originalmente se aplicava a uma formação instrumental e a um modo de execução de músicas dançantes, passa a designar também um gênero e um idioma, que têm em Pixinguinha um de seus principais sistematizadores. É bem verdade que muitas das características desse novo gênero musical já podiam ser encontradas em Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros entre outros. Mas nesses autores o choro se configurava antes como um modo de dizer – um sotaque, muitas vezes identificado como brasileiro – do que como um idioma propriamente dito. É na geração de Pixinguinha que essa nova linguagem ganha forma, sintetizando diversos elementos que se encontravam dispersos nas gerações anteriores” (BESSA, 2005, p. 46).

anos foi admitido para o Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, onde permaneceu até os 18. O período em que Radamés estudou no conservatório proporcionou a ele a possibilidade de aprimorar as suas habilidades de leitura e transcrição musical (VELLOSO, 2015b, p.91). Radamés pontua que em sua juventude, seu pai lhe comprava partituras de Heitor Villa-Lobos, e que começou a tocar Ernesto Nazareth “porque existiam partituras impressas” (GNATTALI *apud* DIDIER, 1996, p. 68). Também declara que estudou “[...] nove anos de piano, querendo assimilar Bach, Beethoven, Schumann, Chopin...” (idem, *ibidem*). Seu contato com a música popular ocorria através da prática como músico urbano, desde o período em que frequentava o conservatório e tocava, além de piano, “cavaquinho e violão em um bloco de carnaval, ou piano em cinemas e confeitarias, ao lado de músicos amadores e profissionais de Porto Alegre” (VELLOSO, 2015, p. 92). No que se refere à oportunidade de atuar profissionalmente como arranjador e maestro de música popular, Velloso comenta:

Deve-se considerar ainda que a atividade de arranjador e maestro de orquestras de música popular era bastante requisitada em um mercado de música profissional ainda em formação, graças à grande rejeição que sofria por parte dos compositores brasileiros, formados na tradição da música de concerto europeia. Esse cenário fez com que as empresas de radiodifusão e gravação comercial interessadas na produção de música popular nas grandes capitais do país recorressem a músicos de outros estados, e mesmo de outros países, que tivessem habilidade na transcrição e arranjo musical para a concepção de material original para as orquestras de música popular. (Op. Cit., pp. 93-4).

Notamos assim uma instrução formal que se apoia estética e ideologicamente sobre a prática dos períodos Clássico

e Romântico – incluindo aqui também um viés nacionalista que acaba por incluir também a obra de Villa-Lobos e Ernesto Nazareth –, e uma instrução não institucionalizada de música popular urbana, ambas sendo manifestadas tanto na forma de composição e arranjo, quanto de regência e prática instrumental. Reconhecemos também que há uma transição entre prática musical apoiada predominantemente em uma cultura de concerto e música ao vivo e outra relacionada à gravação e às mídias de comunicação massivas.

À medida que a pesquisa foi sendo desenvolvida, tornou-se cada vez mais evidente que autor e obra coevoluem com o contexto histórico do qual fazem parte<sup>4</sup>. Nesta lógica, a obra de Radamés pode ser entendida como fruto de determinado contexto ao mesmo tempo em que este mesmo contexto também se molda em torno de suas obras. Podemos perceber essa dinâmica coevolutiva no caso do rádio no Brasil, onde Radamés participou ativamente do processo de formação de sua estética (e tradição) entre as décadas de 1920 e 1970. Se considerarmos a representatividade da Rádio Nacional frente às demais rádios do país, podemos dizer que esta estética foi moldada também por demandas decorrentes de uma forte presença estatal com caráter educativo, a qual visava a criação de uma identidade musical que pudesse ser reconhecida como *nacional*. Ao mesmo tempo, estava atrelada a uma lógica de produção que deveria se adequar também ao funcionamento do mercado e às características e recursos do rádio enquanto meio<sup>5</sup>.

As mídias sonoras também acabaram por fomentar uma forte e inevitável proximidade entre o assunto “Radamés” e a

---

<sup>4</sup> O termo “coevolução” é utilizado nas ciências biológicas para referir-se a casos nos quais duas ou mais espécies com relacionamento ecológico próximo evoluem de forma simultânea. Estas se afetam de maneira recíproca, adaptando e complementando-se mutuamente. O termo foi aqui empregado no sentido de processo dialógico.

<sup>5</sup> A mesma afirmação pode ser feita em relação às outras mídias sonoras nas quais teve participação.

própria atribuição de significado a rótulos como “choro”, “nacional”, “música popular” ou “música erudita”. Destarte, um existe em relação aos outros, os quais se adaptam e complementam entre si. São muitas vezes compreendidos a partir de uma relação de oposição ou semelhança: *nacional* em oposição a *estrangeiro*; *popular* em relação a *erudito*; *choro* como *nacional*; *jazz* como *estrangeiro*; *Radamés* como alguém que faz *música brasileira*; *Radamés* como *músico erudito*; *música erudita/clássica* como *música europeia*; *jazz* como *música popular*. É neste meio, entre um rótulo e outro, que podemos encontrar músicos como Radamés, Ernesto Nazareth, Arthur Moreira Lima, Egberto Gismonti e André Mehmari. E é neste *entre-lugar* que as mediações parecem ocorrer de forma ainda mais intensa.

A intenção deste trabalho, portanto, não é chegar a conclusões causais, da ordem do dilema do “ovo ou a galinha”, porém de propor reflexões que permitam a realização de uma leitura sobre Radamés e obra que não sejam limitadas ao material musical e trajetória pessoal numa relação de causa e efeito. Isto posto, buscamos um caminho que nos permitisse analisar os processos que o circundam, priorizando uma visão na qual Radamés é encarado como um homem de seu tempo, sendo a multiplicidade de influências mais uma questão de convergência histórica do que um caso único. Por um lado, esta confluência está vinculada às possibilidades que surgem a partir do advento da gravação. Este é um movimento a nível global, considerando a possibilidade de trânsitos e interações ligadas ao desenvolvimento tecnológico das mídias sonoras e suas relações com o fazer musical. Por outro lado, refletimos sobre as particularidades do contexto histórico brasileiro dentro deste esquema, agora diretamente sobre o repertório escolhido para análise.

Estes ângulos, por fim, servem à divisão do trabalho em dois grandes capítulos: o primeiro trata do contexto histórico sob a ótica do desenvolvimento das mídias; o segundo trata do

contexto brasileiro tomando a própria música (em forma de partitura) como um registro a partir do qual podemos reconhecer determinada ‘brasilidade’.

Tomamos como ponto de partida deste trabalho a realização de uma revisão bibliográfica sobre as mudanças trazidas pelo uso de mídias de comunicação massivas como modo predominante de produção musical. A aproximação entre os pensamentos de Attali em *Noise: The Political Economy of Music* (2003[1977]) e de Martín-Barbero em *Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia* (2009[1987]) possibilitou conexões que se mostraram frutíferas para o entendimento do momento histórico referido. Estas leituras são apresentadas na primeira parte do capítulo 1.

Jacques Attali (1943- ) discorre sobre a transição entre sistemas de produção da música, considerando-a parte constituinte das mudanças na organização política do mundo ocidental junto ao desenvolvimento do capitalismo, relação designada pelo termo Economia Política da Música. Já Jesús Martín-Barbero (1937- ) discute os movimentos sociais e dinâmicas culturais que ocorrem como consequência da passagem do popular ao massivo, nas quais o desenvolvimento dos meios de comunicação teve papel determinante. No livro, o autor propõe uma forma de analisar a comunicação holisticamente, trazendo o foco para as mediações relacionadas aos meios, tendo como objeto de estudo principal a ocorrência do fenômeno na América Latina. Esta referência nos interessa especialmente por ter se apresentado como uma alternativa à Escola de Frankfurt, mais frequentemente presente nos escritos sobre música. Os principais expoentes desta escola, Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) conferem um caráter puramente negativo às manifestações culturais que se conectam às massas, visão que Martín-Barbero considera problemática por limitar a leitura do fenômeno.

A segunda parte do capítulo 1 traz uma discussão sobre as mediações no âmbito da comunicação, ainda em diálogo com

as ideias de Martín-Barbero. Considerando que na primeira parte foram abordadas reflexões sobre a passagem para uma sociedade de massas, tendo em vista as novas mídias que surgem a partir da gravação temos, portanto, um deslocamento de foco de eventos que podem ser historicamente datados (invenção do fonógrafo, popularização do rádio, cinema e disco), para uma concepção mais geral de *processos mediatórios*.

O segundo capítulo apresenta as análises e discussões que surgem em torno do nacionalismo nos choros *Manhosamente* (194-?), *Canhoto* (1943) e *Negaceando* (194-?). As análises do material musical encontram base nos estudos realizados por Almeida (1999), Santos (2002) e Pronsato (2013), que são colocados em diálogo com as propostas de Roberto Schwarz (1938- ) sobre a identidade nacional na obra de Machado de Assis. Esta parte do trabalho apresenta uma possibilidade de leitura sobre como os contrastes gerados a partir da alternância de estilos nas peças analisadas parecem dar vazão a uma maneira pela qual o compositor lida com o aspecto identitário nacional.

## 1 REDES E MEDIAÇÕES

Toda música, qualquer organização dos sons é então uma ferramenta para a criação ou consolidação de uma comunidade, de uma totalidade. É o que conecta um poder central aos seus sujeitos, e assim, de maneira mais geral, é um atributo do poder em todas as suas formas<sup>1</sup>. (ATTALI, 2003 [1977], p. 6)

Em *Noise: The Political Economy of Music* (2003 [1977]), Attali propõe uma maneira de compreender a história da música considerando os seus modos de produção. O autor se refere a zonas ao longo da narrativa histórica do ocidente, cuja delimitação foi construída sob o ponto de vista das relações entre economia e os sistemas culturais em cada período. Attali considera a música um atributo do poder, um espelho da organização social, cuja função é ordenar: “Não estamos falando de uma função secundária. Sua função fundamental é ser ordem pura. Primordialmente, e não de maneira incidental, a música sempre serve para afirmar que uma sociedade é possível<sup>ii</sup>” (ATTALI, 2003, p. 31). O autor defende a tese de que a música é profética, e que a partir da observação de como ela se organiza é possível antecipar mudanças na ordem social<sup>6</sup>.

São identificadas quatro *redes* de organização da música: Sacrifício, Representação, Repetição e Composição<sup>7</sup>. Reconhecemos que o uso do termo ‘rede’ refere-se aos modos pelos quais a música é distribuída e como esta está implicada no restante da ordem social, sendo o termo relacionado aos

---

<sup>6</sup> Não nos interessa aqui discutirmos o discurso de Attali sob este ponto de vista relativo ao caráter profético da música, porém sim as ordens sociais das quais participa.

<sup>7</sup> Na versão em inglês: Sacrifice, Representation, Repetition e Composition. O livro não dispõe de exemplar em português, e a tradução aqui proposta foi realizada pela autora deste trabalho.

múltiplos alcances da música na sociedade. O autor salienta também que as redes não são mutuamente excludentes, e sim apontam para os modos de produção da música predominantes em determinados períodos históricos. Estes modos se sobrepõem: quando é reconhecida a emergência de um modo de produção diferente, isto não significa que o anterior deixou imediatamente de existir, porém que este perdeu força, abrindo caminho para outra dinâmica produtiva.

A Representação haveria se formado a partir da consolidação do capitalismo, com o surgimento da burguesia e como consequência da desintegração do sistema feudal. Já a rede de Repetição haveria surgido no final do século XIX, vinculada às novas possibilidades trazidas pelo advento da gravação<sup>8</sup>, mantendo sua hegemonia por aproximadamente dois terços do século XX. A invenção do rádio está localizada dentro da rede de Repetição, a qual será foco principal neste estudo. Entretanto, como diversas formas de mediação desempenhadas por Radamés podem ser reconhecidas como adaptações decorrentes da passagem entre as redes de Representação e Repetição, compartilharemos de reflexões sobre ambas, conjuntamente com a perspectiva de Martín-Barbero (2003) sobre a transição do popular para o massivo.

## 1.1 Redes

A rede de Representação é marcada pelo processo de independização artística do músico, processo que teve início no século XVIII. Martín-Barbero (2003) identifica este período

---

<sup>8</sup> Vale lembrar que as referências temporais de Attali estão apoiadas em eventos que ocorreram na Europa, assim diferenças sensíveis poderiam ser apontadas quando da sua aplicação ao mesmo período no Brasil, especialmente se considerarmos integralmente o período que se refere à Representação. No entanto, a aplicação dos conceitos referentes a estas redes se dá aqui considerando a transição entre as duas, já que esta sim ocorre de maneira sincrônica no Brasil e na Europa.

como aquele no qual a evocação do povo como sujeito serve à necessidade de legitimação da burguesia<sup>9</sup>. Sabendo que naquele momento poderiam depender de outras rendas que não somente aquela fornecida pelas cortes, músicos acabam por vender sua música em forma de serviços a serem consumidos pela burguesia recém-surgida com a Revolução Industrial. O músico deixa de ser funcionário (e propriedade) exclusiva de uma corte, e passa a ser autônomo, fornecendo seu ofício a quem estivesse disposto a pagar. Neste momento, o valor da música é o seu valor de uso como espetáculo (ATTALI, 2003, p. 31-32) ocupado em representar uma suposta coesão social, atingível através do intercâmbio comercial e o progresso do conhecimento racional (idem, p. 46). A racionalidade aplicada ao capitalismo marca este período, juntamente com a crença na universalidade dos fenômenos culturais, traços da passagem de uma organização social baseada no político para uma organização baseada no econômico. Em revisão sobre o problema da formação do Estado Moderno no Ocidente, Florenzano (2007) discute o pensamento de Max Weber:

(...) Weber procurou justamente demonstrar que somente na Civilização Ocidental teve lugar o desenvolvimento de um capitalismo racional, de fenômenos culturais dotados de “universal[idade] em seu valor e significado”, e o desenvolvimento de um Estado como uma “entidade política, com uma ‘Constituição’ racionalmente redigida, um Direito racionalmente ordenado, e uma administração orientada por regras racionais, as leis, e administrado por funcionários especializados” (FLORENZANO, 2007, p. 11).

---

<sup>9</sup> “Em sua “origem”, o debate se acha configurado por dois grandes movimentos: o que contraditoriamente põe em marcha o mito do povo na política (ilustrados) e na cultura (românticos); e o que, fundindo política e cultura, afirma a vivência moderna do popular (anarquistas) ou a nega por sua “superação” no proletariado (marxistas)” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 33).

Podemos referenciar a rede de Representação como o período que compreende desde o Classicismo até o final do Romantismo, passando pelas propostas da Primeira Escola de Viena, caminhando cronologicamente em direção à escola Wagneriana do final do século XIX. Interessantemente, este período acompanha o florescimento e desenvolvimento do sistema tonal como hegemônico no ocidente. Herdamos do Classicismo a marca profunda da categorização do povo através da legitimação de diferenças sociais; do Romantismo, o conceito de Nação e a “descoberta” da existência de uma pluralidade de povos, heranças que se manifestam no fazer musical.

Ocorre no século XVIII o reconhecimento do povo na política, porém somente na medida em que este permite a consolidação do Estado Moderno, em forma de base da pirâmide social. Este mesmo povo corresponde na cultura ao não-ilustrado, ao irracional, designando “aquela generalidade que é a condição de possibilidade de uma verdadeira sociedade” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 34). Nesta ordem a música torna-se um elemento que acentua a relação entre estrato social e um determinado ideal de cultura; a sala de concerto representa um novo espaço para encenação de poder (ATTALI, 2003, p. 50).

A invocação do povo legitima o poder da burguesia na medida exata em que essa invocação *articula* sua exclusão da cultura. E é nesse movimento que se geram as categorias “do culto” e “do popular”. Isto é, do popular como inculto, do popular designando, no momento de sua constituição em conceito, um modo específico de relação com a totalidade do social: a da negação, a de uma identidade reflexa, a daquele que se constitui não pelo que é, mas pelo que lhe falta (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 35).

Na diferenciação entre o culto e o inculto, o músico passa a ser reconhecido como detentor de um conhecimento específico que o distingue da plateia que o assiste, pois o próprio acesso ao conhecimento da escrita e leitura musical é restrito a determinadas classes. Attali lembra também que ao longo da agitação deste período o status econômico do músico e sua relação política com o poder mudaram<sup>10</sup>, assim como os códigos estéticos e formas pelas quais a nova plateia queria se ver refletida (idem, p. 57). Este lugar é institucionalizado através do papel dos conservatórios, os quais marcam a passagem de um ensino apoiado no estudo de tratados e o convívio intenso com o mestre, para um ensino regularizado através de disciplinas curriculares, baseado no uso de métodos<sup>11</sup>. Essa dinâmica de ensino serve também ao fortalecimento e ampliação do mercado de instrumentos e partituras, e consolida definitivamente o papel da música na sociedade capitalista e industrial, em um processo de retroalimentação. Assim, o acesso ao ensino musical é capitalizado, em acórdância com a organização social do período<sup>12</sup>. No Brasil, a referência de ensino de música aplicado aos conservatórios é o modelo europeu, e daí surge a importância de reconhecermos o papel desempenhado pelo conservatório na

---

<sup>10</sup> Consolidação do capitalismo e estabelecimento do sistema Parlamentar (como alternativa ao poder exclusivamente monárquico), Iluminismo, Revolução Francesa, Revolução Industrial, etc.

<sup>11</sup> Ao mesmo tempo em que o sistema de conservatório, através do uso de métodos e aplicação de disciplinas, permitiu o aumento do número de alunos e o acesso ao ensino da música através de um processo de aprendizagem mais dinâmico, com aulas em grupo e previsibilidade de alguns conteúdos, este também acarretou, a longo prazo, num certo “afastamento da origem”, no qual a separação entre as funções de compositor e intérprete levou à supervalorização do texto musical. Esta aproximação entre compositor e intérprete voltará a ocorrer somente no século XX, após o advento da gravação, a partir do qual os intérpretes poderão voltar a ter uma conexão *sonora* direta com o compositor.

<sup>12</sup> A lembrar, o piano é o primeiro instrumento que é produzido em linha industrial, e se consolidará como representante de toda esta era tonal, das grandes tradições, da universalidade, do sistema conservatorial.

formação de Radamés, pois estes modelos ainda estarão presentes em sua prática musical na rede de Repetição.

Já o movimento Romântico vai questionar essa noção herdada historicamente de que havia somente *um* povo identificável a partir de sua diferenciação da classe burguesa. Assim, busca referências no passado e no não-urbano, em uma valorização do primitivo e do irracional, dando vazão ao surgimento dos movimentos nacionalistas e consolidando a conexão entre povo e Nação. Apesar do reconhecimento da existência destes outros povos, devemos ter em mente que “O Romantismo tinha a tendência de dar conta apenas das “belas artes”, somente as mais altas manifestações pelos homens mais proeminentes teriam alguma importância” (LEONI, 2010, p. 103); o que é visível nas próprias narrativas históricas que herdamos sobre este período, muitas das quais são construídas sobre a “Arte dos grandes gênios”. Ao dar especial atenção para diferenças entre os termos *Volk*, *folk*, e *peuple* e os imaginários que estes evocam enquanto categorias ideológicas (diferenças que muitas vezes passam despercebidas devido ao jogo de traduções), Martín-Barbero problematiza as classificações que surgem com o olhar diferenciado sobre os povos a partir do período Romântico:

De um lado *folk* e *Volk* serão o ponto de partida do vocábulo com que se designará nova ciência – *folklore* e *Volkstunde* –, enquanto *peuple*, em vez de se ligar a um sufixo nobre para engendrar o nome de um saber, ligar-se-á a uma modalização carregada de sentido político e pejorativo: populismo. E enquanto *folk* tenderá a recortar-se sobre um topos cronológico, *Volk* o fará sobre um geológico e *peuple*, sobre um sociopolítico (2003, p. 38)

Enquanto *folk* remeteria à tensão entre tradição e modernidade, *Volk* significaria “basicamente a matriz telúrica da unidade nacional “perdida” e por recuperar” (idem, ibidem).

Estas duas definições, as quais o autor chama de povo-tradição e povo-raça, se confundem e entrelaçam ao longo da história. Já o termo *peuple* percorrerá um caminho paralelo, e será utilizado pelos românticos para remeter ao povo que se encontra renegado à miséria e sofrimento, tanto no campo quanto nas massas operárias.

Neste jogo de palavras podemos pensar comparativamente nas figuras de Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos (1887-1959). A produção musical de Villa-Lobos parece entrar no século XX muito mais explicitamente em acordância com a descoberta romântica do *folk* e *Volk* – de maneira semelhante a Béla Bartók (1881-1945) e Igor Stravinsky (1882-1971) –, do que a produção de Radamés, que realiza mediações em tempo real também com o mercado, conciliando influências da música popular urbana brasileira e norte-americana. Há inclusive a comparação entre Gnattali e George Gershwin<sup>13</sup> (1898-1937), percebida por Mignone em artigo datado de 1949. Enquanto a participação de Villa-Lobos nas políticas do governo Vargas foi bastante notável no projeto de canto orfeônico, construído especialmente sobre mediações entre cultura de música de concerto e cultura *folk/Volk*, Radamés envolver-se-á com o papel desempenhado pelo rádio e cinema neste período: o de “integrar o país sob uma identidade comum, permitindo que as pessoas de regiões mais afastadas se conectassem, transformando a ideia política de Nação em vivência” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 234). Aqui a participação da categoria *peuple* é crucial, pois o sinal de rádio chegará até aqueles aos quais a escola é incapaz de alcançar. O rádio no Brasil possibilitará que, da fusão do encontro entre folclore brasileiro, música de concerto e manifestações musicais urbanas, seja forjada uma identidade nacional mestiça – alinhada

---

<sup>13</sup> Sobre a “influência Gershwiniana” em Radamés ter sido notada por Francisco Mignone, ver palestra/vídeo-aula *Nacionalismo, realismo socialista e música brasileira VI – Radamés Gnattali*, por Luiz Giani [www.youtube.com/watch?v=b9PWRKYY1PQ].

com as aspirações do Governo Vargas – na qual essa grande massa poderia se reconhecer.

Antes da rede de Repetição começar a ser formada, a circulação de repertório em grande escala se dava por cópias de música em papel, uma forma importante de comercialização da música. O mercado de partituras cresceu significativamente no Brasil no século XIX, que, de acordo com Leme (2005, p. 512), foi o país que mais editou música na América Latina naquele século<sup>14</sup>. Aqui percebemos a partitura como elemento que viabiliza e populariza, já no século XIX, o acesso a músicas que não pertenciam à “grande cultura”, porém que representavam uma importante fatia do mercado<sup>15</sup>.

Em sua tese sobre a trajetória e obra de Pixinguinha, Virgínia Bessa (2005) revisa a questão do lugar dos músicos e músicas populares no momento imediatamente anterior ao desenvolvimento da gravação, e faz referência tanto o mercado de partituras quanto ao papel dos músicos nos espaços privados e públicos. De acordo com a autora,

Max Weber aponta que a “vulgarização” da arte musical teria ocorrido no final do século XVIII, intensificando-se no XIX, justamente com a popularização do piano, um “instrumento doméstico burguês” que, muito antes do fonógrafo, tornara-se um meio de difusão musical de massa, invadindo os lares e as ruas. “Ao mesmo tempo, forma-se uma nova legião de músicos instrumentistas que não seguem estritamente as escolas tradicionais de formação musical, mesclando uma técnica ‘popular’ à

---

<sup>14</sup> Ver LEME, Mônica. *Impressão Musical no Rio de Janeiro (séc XIX): Modinhas e Lundus para “Iáiás” e “Ioiôs”*. Em *Anais do XV Congresso da ANPPOM*. Rio de Janeiro, 2005.

<sup>15</sup> A perceber aqui o cabo-de-guerra entre mercado e ideologia; a cultura da música de concerto continua idealizada como “superior”. Entretanto, a força do capital leva o mercado a assumir a produção de bens que possam ser consumidos pelo maior número de pessoas possíveis.

técnica formal que o instrumento exigiria”. Equivalentes ao piano nos espaços privados, as bandas militares ocupavam o espaço público (op. cit. , p.26-27).

Temos então no piano, nas bandas militares (e na partitura como meio) um mercado sólido de música popular, já consolidado no século XIX. Millard (1995, p. 62) afirma que a reprodução mecânica a um preço acessível foi oferecida como um substituto ao piano e anos de prática. Por esse viés percebemos então um crescente interesse pelo consumo (e, portanto, pela venda) de outras músicas que não a de concerto, e poderíamos dizer que a indústria fonográfica irá assumir confortavelmente e expandir justamente este mercado.

Para Attali (2003), o fonógrafo é parte de um espaço social e cultural radicalmente novo, que acabou por desfazer totalmente as construções econômicas da Representação. De acordo com Iazzetta (2009, p. 30) “o registro sonoro eliminou a necessidade de conexão espaço-temporal entre performance e escuta”, fazendo com que as pessoas comprassem música cada vez mais, ao invés de realizá-la; o espaço clássico do discurso se desfaz e sua origem se torna menos palpável. Em oposição às pessoas reunidas em torno do piano, teremos pessoas reunidas em torno do aparelho de som.

Deve-se considerar a expressão tão familiar “tocar um disco”. O uso do verbo “tocar” tem uma função específica que pode passar despercebida nos dias de hoje. A escolha desse verbo faz parte de uma estratégia de marketing usada ao início da indústria fonográfica para convencer os consumidores de uma certa equivalência entre *tocar* fonógrafos e gramofones e *tocar* música. Não foi uma escolha neutra. Se para um ouvinte do final do século XIX a relação com a música estava fortemente atada à ideia de ação, de fazer música, ou ao menos de presenciar sua realização, a situação

de escutá-la em frente a uma caixa mágica disposta numa sala de estar, e sobre a qual girava um cilindro ou um disco, introduzia uma situação de estranhamento na experiência musical (IAZZETTA, 2009, p. 33).

A rede de Repetição é a primeira na qual a música – enquanto som – pode ser transformada em um bem, sendo colocada no mesmo patamar de troca do que outros produtos industrializados que poderiam ser adquiridos prontos. De acordo com o pensamento de Attali, as tecnologias de gravação individualizaram o consumo da música, criando ordem a partir do silenciamento causado por repetição, transformando-a em uma relação solitária entre espectador e objeto. Na Repetição a música não é mais uma forma de socialização, uma oportunidade para plateia se encontrar e comunicar, mas uma ferramenta que possibilita a estocagem de música em grande escala (p.32).

Quando criada, a tecnologia da gravação foi concebida como um auxiliar político da Representação, pois idealmente seria uma maneira de ampliar o seu espaço de atuação. Entretanto, o que passou a ser consumido foram as réplicas, e a música não seria mais um divertimento baseado em trabalhos presenciais (ATTALI, 2003, p. 88). Ao contrário do que pode parecer em uma primeira leitura, apesar da gravação ter afastado o ouvinte da presença na sala de concerto, o sentido estético e ideológico da Representação continua a ser perpetuado inclusive nas gravações século XX adentro, reforçando também a relação comparativa entre o que seria música “alta” ou música “baixa”.

As empresas que construíram suas campanhas de publicidade em torno da “boa música” em seus discos ajudaram a criar a percepção de uma divisão entre formas musicais que eram altas ou baixas, (...) Elas eram parte de um movimento para elevar a cultura, para transformar a música sinfônica e a ópera da Europa em arte elevada da América (...) Como uma das principais

promotoras da “boa música”, as gravadoras tomaram para si a tarefa de educar o seu público. A Victor Company publicou *The Victor Book of the Opera*, o qual passou por oito edições entre 1912 e 1929 (...) A *talking machine* poderia então ser retratada como uma força importante na civilização das massas<sup>iii</sup> (MILLARD, 1995, p. 93).

Apesar de esforços de algumas gravadoras em “civilizar as massas”, a indústria fonográfica acabou por tornar possível o encontro com outras tradições musicais que ocorrem em paralelo à narrativa da grande tradição, visto que servia também às dinâmicas de mercado nas quais o acúmulo de capital dependia da venda de discos e da audiência. A possibilidade de criar cópias de uma mesma performance que pudessem ser vendidas para um público infinitamente maior e diverso apresentou-se como uma alternativa de produção muito mais lucrativa, reduzindo custos através da ampliação do público consumidor. Não mais se faria necessário o investimento na aprendizagem de um instrumento musical, tampouco a compra e manutenção do mesmo. Além de que os resultados são imediatos, diferentemente do que ocorre num processo de aprendizagem. De maneira geral, a gravação aumentou as possibilidades de difusão da música e facilitou o acesso àquelas pessoas que sob circunstâncias diferentes talvez não o tivessem. Esta relação se estira definitivamente com a popularização do rádio, a partir do qual a Representação será disponibilizada gratuitamente<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Para retomarmos brevemente a reflexão sobre Villa-Lobos, percebe-se as diferentes funções desempenhadas por ele em relação ao Radamés no plano político-estratégico do Estado. Por um lado, Villa-Lobos estabelece um vínculo de longo prazo, sedimentado em bases educativas, com intervenção direta nas escolas; por outro, a Rádio Nacional estabelece uma relação mais imediata, a qual depende diretamente da aceitação do público para existir, mensurável através dos índices de audiência.

### **Do papel ao disco**

A gravação como nova possibilidade de registro musical vai atravessar a lógica da escrita e leitura ao permitir que a música seja apenas tocada e ouvida, sem intermédio de uma “tradução” para o papel. Ou seja, torna-se facultativo o processo de conversão de algo que era *ouvido* (audição) em algo que pudesse ser *lido* (visão), o que trouxe para o mercado todo um outro repertório de tradições musicais das quais a escrita musical não faz obrigatoriamente parte. Antes da gravação, o domínio da leitura e escrita significava o domínio do registro: portanto o domínio sobre a história e o domínio sobre o conhecimento. Daí a associação comum de que o músico erudito é aquele que sabe ler e escrever partituras. Outra questão importante é a de que estas tradições não escritas começam a ter destacada representatividade na indústria fonográfica, movimentando grandes quantias de capital e sendo amplamente difundidas. Observando a música como cultura, ganhar espaço no mercado e nos ouvidos das pessoas implica diretamente em um aumento de representatividade e na legitimação cultural de diversos estratos sociais<sup>17</sup>. Assim, ao mesmo tempo em que a gravação torna a música um bem mais acessível, insere diversas outras culturas musicais no grande mercado.

A oposição entre gravação e escrita muito interessa ao considerarmos a figura de Radamés, pois o domínio de ambas as tecnologias é uma ferramenta importante na mediação entre universos. Ademais, acredita-se que ambas as formas de pensar e trabalhar, uma mais próxima de domínios teórico-conceituais em termos de escrita e teoria tradicional, e outra mais próxima de uma vivência guiada auditivamente, estariam refletidas na sua escrita musical.

---

<sup>17</sup> Inclusive nas narrativas de história da música, que atualmente não estão mais centralizadas somente em música escrita. A gravação se tornou importante ferramenta de pesquisa, pois sem passar pelo código escrito permite o registro de repertórios que não surgiram em torno dessa linguagem.

RS<sup>18</sup> – Naquele tempo eu ouvia muito disco na casa do sobrinho do Fontainha, normalmente a gente ia no domingo, passava o domingo lá, tinha a vitrola e tinha muitos discos de *jazz*, de Benny Goodman...

JS – Isso aqui no Rio, né?

RS – No Rio. Tinha o Benny Goodman, tinha o Fletcher Henderson, orquestras muito boas, aí a gente fica ouvindo aquilo e acaba aprendendo, né, como usar os saxofones, é uma escola.

(GNATTALI, 1985 *apud* VELLOSO, 2015b, p. 97)

Antes de começar a trabalhar junto ao rádio, Radamés já havia trabalhado em estúdio, portanto já estava familiarizado com as particularidades e dinâmicas inerentes ao trabalho de gravação, ao mesmo tempo que trazia seu conhecimento do código escrito, através do estudo como pianista, violinista e violista.

Como podemos perceber através da fala de Radamés, o congelamento de performances em discos e no rádio criou referências para outras performances posteriores, moldando tradições cujos referenciais estéticos pertencem ao universo das músicas gravadas. Parece emblemática a afirmação de Antoine Hennion (2003, p. 87) de que “o jazz foi escrito nas gravações”, pois centraliza a questão do papel das tecnologias como parte constituinte das tradições musicais.

Contra a suposta rigidez de uma música clássica em espartilho – prisioneira de partituras, hierarquias orquestrais, “leis” harmônicas – o jazz, que é tão afeiçoado a gravações antigas, assume sua voz mais doce para louvar a improvisação. Mas, ocupado adornando o seu objeto amoroso com estes louvores, o amante de jazz esquece que esta transgressão esplêndida de

---

<sup>18</sup> RS = Radamés; JS = Jairo Severiano (1927- ), produtor, historiador e pesquisador de música popular brasileira.

séculos de música escrita não aconteceu voltando às fontes orais de uma música tradicional que não pode ser escrita no papel, mas ao contrário indo para frente com o uso de novos meios de fixar música, através de um meio sobre o qual nenhum gênero anterior podia se apoiar: o jazz foi escrito nas gravações. Testemunhos de todos os grandes do jazz convergem: eles treinaram, praticaram escalas, com uma orelha colada ao gramofone e ao rádio<sup>iv</sup> (HENNION, 2003, p. 87).

Da mesma forma que a música na Representação estava apoiada na tradição escrita, o jazz apoiou-se na gravação, a qual se tornou parte de sua identidade. O mesmo ocorreu com diversos outros gêneros e estilos no século XX, sendo que no Brasil tanto o choro quanto o samba passaram por esse processo. Sobre a gravação do choro no Brasil no começo do século passado, Cazes (2010) comenta:

Se na década de 10 e 20 tínhamos choro gravado por bandas, trios, quartetos sem base (do tipo clarinete, trompete, bombardino e tuba), solistas com piano acompanhante e outras formações, aos poucos o choro passa a ser gravado só com regional, num modelo que vai permanecer quase inalterado por quatro décadas. (p. 13)

Ainda de acordo com o autor, o nome “regional” haveria se originado como referência a “grupos como Turunas Pernambucanos, Voz do Sertão e mesmo Os Oito Batutas, que, na década de 20, associavam a instrumentação de violões, cavaquinho, percussão e algum solista a um caráter de música regional” (CAZES, 2010, p. 85). A gravação elétrica, que permitia uma melhor resolução na captação dos sons das cordas favoreceu a abertura dessas vagas no mercado fonográfico, sendo de praxe a contratação de chorões nos regionais para preencher lacunas na programação e acompanhar cantores ao vivo.

Foi a gravação como suporte material que permitiu que até hoje tenhamos registros de diversos músicos tocando, os quais serviram de escola para muitas gerações posteriores, especialmente por possibilitar a percepção de detalhes sonoros que transpõem os limites daquilo que seria passível de ser escrito (e lido). Voltando à afirmação de Hennion sobre o jazz ser escrito nas gravações, podemos dizer que não foi somente este gênero que foi grafado desta maneira. Embora Attali entenda o advento da gravação como uma maneira de silenciamento através da repetição, talvez este silêncio possa ser percebido também como uma pausa para ouvir.

### *1.1.1 Sobre a formação das massas*

No segundo capítulo de Martín-Barbero, intitulado “Nem povo nem classes: a sociedade de massas”, o autor se debruça sobre os trabalhos de vários pensadores que se ocuparam da questão do reconhecimento das multidões na sociedade. Esta revisão atravessa os séculos XIX e XX, desde Alexis de Tocqueville (1805-1859) até Marshall McLuhan (1911-1980). Atravessa também o oceano, visto que todos os estudiosos apontados até a década de 1940 são de origem europeia, enquanto aqueles posteriores à Segunda Guerra Mundial são norte-americanos, deslocamento este apontado pelo autor como consequência da passagem do poder econômico da Europa para os Estados Unidos. E é nessa passagem, a partir da derrota do Velho Continente pelo Novo Mundo, que significa também a sobrevivência ao fascismo e o fim de um período extremamente sombrio da história recente, que a cultura das massas será vista com um viés diferente ao de identidade reflexa; não como alternativa a uma cultura que se buscava preservar, como acontecia no caso das leituras dos teóricos europeus analisados pelo autor (p.66).

Sem a intenção de rever toda a trajetória traçada por Martín-Barbero, colocamos apenas alguns pontos. Sobre a

concepção de Edward Shils (1910-1995) de que a sociedade de massa significou também uma revitalização do indivíduo, devido ao aumento da possibilidade de acesso a novas experiências, Martín-Barbero comenta:

Desse modo massa deve deixar de significar adiante anonimato, passividade e conformismo. A cultura de massa é a primeira a possibilitar a comunicação entre os diferentes estratos da sociedade. E dado que é impossível uma sociedade que chegue a uma completa unidade cultural, então o importante é que haja circulação (...) Enquanto o livro manteve e até reforçou durante muito tempo a segregação cultural entre as classes, o jornal começou a possibilitar o fluxo, e o cinema e o rádio intensificaram o encontro (2003, p. 67).

Outra leitura realizada por Martín-Barbero é a de David Riesman (1909-2002). Para este, a sociedade de massas é aquela que é o princípio de uma nova cultura, a qual se torna possível a partir dos meios de comunicação massivos (idem, p. 69).

Por fim, Martín-Barbero fecha o capítulo com o entendimento de que a denominação do *popular* fica atribuída à cultura de massa, “operando como um dispositivo de mistificação histórica, mas também propondo pela primeira vez a possibilidade de pensar *em positivo* o que se passa culturalmente com as massas” (idem, p. 70). De maneira contrastante, vale lembrar que o pensamento de Theodor W. Adorno contribuiu significativamente para a construção de uma visão crítica *negativa* sobre o que passa culturalmente com as massas. Considerando sua própria formação como músico, é possivelmente o único filósofo de grande vulto que se ocupou com propriedade do caso específico da música, o que contribuiu para a perpetuação de sua visão nessa área.

Até o momento, buscamos traçar uma linha histórica que possibilitasse uma aproximação do contexto social no qual

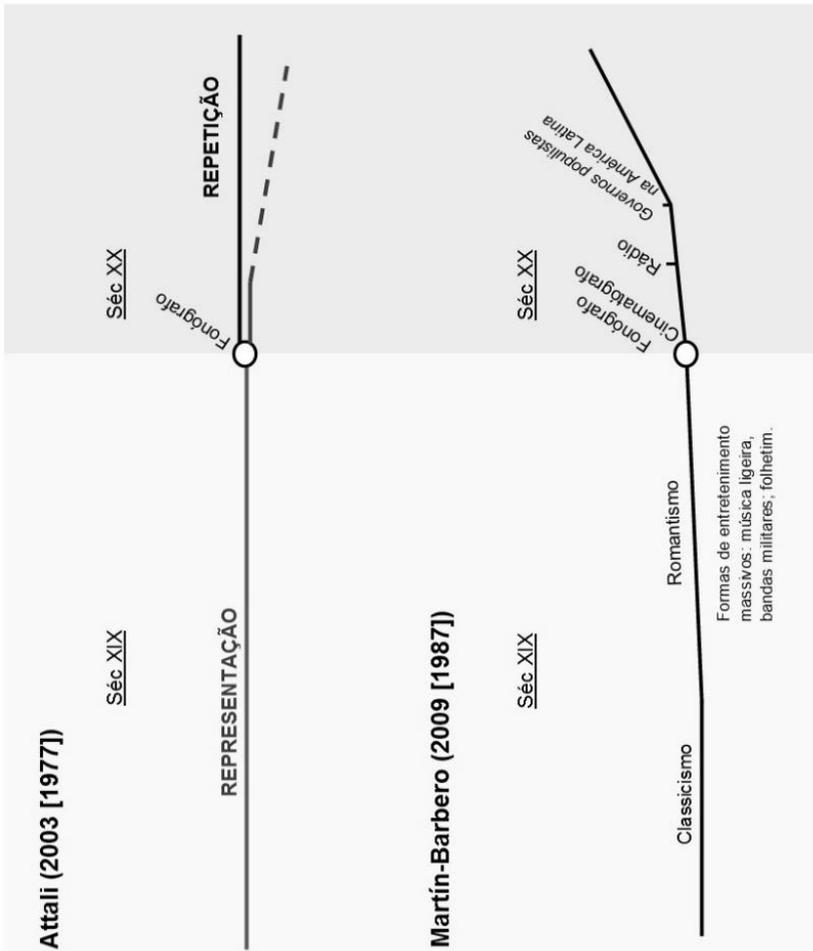
Radamés esteve inserido durante o período em que trabalhou para a Rádio Nacional, colocando a questão das mídias e a transformação da economia política da música, considerando desde o período pré-gravação até a inserção dos meios de comunicação massivos na sociedade moderna. Temos a questão da mudança na maneira de registrar a música, que passa da escrita para a gravação implicando em diversas outras mudanças no fazer musical. A escolha por esta aproximação que não se dá diretamente via a figura de Radamés, é uma tentativa de contornar determinados lugares-comuns no que se refere ao personagem em questão, através do foco nos processos do qual participa e que o envolvem, sendo esta postura fruto de reflexões sobre resultados obtidos em pesquisa anterior<sup>19</sup>. A revisão proposta apresenta um olhar transdisciplinar sobre diversos aspectos que nos pareceram pertinentes para transpor a concepção de Radamés enquanto caso isolado, cuja trajetória é única em relação a seus contemporâneos, buscando inseri-lo em mudanças de um contexto mais amplo. Compartilhamos do pensamento de Martín-Barbero sobre a formação das massas, que confere aos meios de comunicação massivos o papel de possibilitadores de novas manifestações culturais.

Para permitir uma visão geral das percepções de Jacques Attali e Martín-Barbero conforme discutidas até o momento, proponho um pequeno diagrama que coloca o pensamento dos dois autores em paralelo, seguindo o traçado histórico proposto.

---

<sup>19</sup> Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “Retratos de Radamés Gnattali: O Discurso do Sujeito Coletivo sobre um músico e sua música” (SILVEIRA, 2013). Ver Referências.

Figura 1 – Esquema Attali versus Martín-Barbero.



Fonte: produção da própria autora, 2015.

A primeira linha demonstra a leitura feita por Attali, para o qual a lógica de produção da música na Representação será desconstruída e sobreposta pela Repetição, processo que ocorre a partir da invenção do fonógrafo. A segunda linha contém a

leitura feita por Martín-Barbero, guiada pelo reconhecimento e formação das massas ao longo dos últimos séculos. A linha ascendente representa a crescente representatividade das massas na sociedade em termos econômicos e culturais. Colocamos nesse diagrama também outros meios de comunicação massivos que são abordados na obra do autor. As diferenças nas tonalidades de cinza ao fundo do diagrama representam os tipos de registro: primeiro escrito e depois gravado.

Na sequência, enfocaremos a questão de um dos pontos do diagrama; o rádio dentro do contexto brasileiro.

### *1.1.2 O rádio*

A popularização do rádio ao longo do século XX trouxe diversas mudanças para a percepção do país enquanto nação. Apesar deste processo não se restringir ao Brasil – visto que o rádio se tornou rapidamente um objeto de consumo popular e desempenhou papel semelhante também em outras partes do mundo –, é reconhecível a posição privilegiada que o rádio ocupa como mediador polivalente no cenário brasileiro e latinoamericano a partir da década de 1930.

Juntamente com o cinema, o rádio será o outro meio que permitirá conectar o que vem das culturas camponesas com o mundo da sensibilidade urbana. Conservando suas falas, suas canções e não poucos traços de seu humor, o rádio mediará entre tradição e modernidade. E será também o veículo mais eficaz – até o surgimento da televisão em finais dos anos 1950 – para a transmissão de valores de classe e raça, bem como para a redução da cultura a *slogans*: uma crescente deformação melódica ou ideológica das canções e um nacionalismo que se torna a cada dia mais vazio e pitoresco. Cinema e rádio serão ao mesmo tempo os gestores de uma integração musical latino-americana que se apoiará tanto na

"popularidade" de certos ritmos – o bolero, a rancheira, o tango – quanto na mitificação de alguns ídolos da canção [grifo nosso] (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 270).

Seguindo as fases do rádio no Brasil conforme propostas por Neuberger (2012, pp. 55-70), o período que compreende desde 1919 até 1932 é a *fase de implantação*, na qual surgiram diversas emissoras independentes por todo o país. Em 7 de Setembro de 1922 foi realizada a primeira transmissão radiofônica oficial em comemoração ao centenário da Independência do Brasil, por meio de um transmissor localizado no morro do Corcovado, no Rio de Janeiro. Foram apresentados discursos do então presidente Epitácio Pessoa e a partir deste dia e nos dias seguintes foram transmitidos também trechos da ópera O Guarani, de Carlos Gomes (NEUBERGER, 2012, p. 56). Interessante como a música fez parte da concepção do rádio desde o começo da sua trajetória, ao mesmo tempo representando uma ferramenta de projeção política. Embora esta tenha sido a primeira transmissão oficial, a Rádio Clube de Pernambuco, em Recife, já havia realizado sua primeira transmissão civil no dia 6 de Abril de 1919 (NEUBERGER, 2012, p. 56; KLÖCKNER, 2009, p. 468).

Inspirado pelas possibilidades educativas da transmissão radiofônica, Edgar Roquette-Pinto (1884-1954) funda a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro em 1923. Posteriormente, não sendo mais viável a manutenção do foco educativo frente à concorrência das rádios comerciais, a emissora seria doada para o então Ministério da Educação e Saúde, no ano de 1936. Desta doação surge a Rádio Nacional, que busca manter-se fiel aos ideais de Roquette-Pinto ao longo de toda sua trajetória, embora mesmo estatizada acabe paradoxalmente se tornando modelo para as outras rádios comerciais.

Neuberger (2012) denomina o período entre 1932 e 1940, de *fase de estruturação*, a qual é marcada pela regulamentação do uso de publicidade por parte das emissoras.

Esta regulamentação significou uma forma de renda importante para as rádios, acelerando o desenvolvimento da radiofonia no país. Acarretou também no aumento do profissionalismo e consolidou determinados procedimentos no que diz respeito à organização da programação. É nesta fase que surge o programa Hora do Brasil (atual Voz do Brasil), veiculado pela primeira vez em 1935 por iniciativa do governo de Getúlio Vargas (1930-1945), e a Rádio Nacional, conforme mencionado anteriormente. Esta última viria a induzir um salto tecnológico também nas demais emissoras, funcionando como forte aliado do governo tanto na integração do território nacional quanto na projeção internacional de uma cultura que se queria brasileira.

Nesta época Radamés mudou-se para o Rio de Janeiro, mais precisamente em 1932. No mesmo ano, começou a trabalhar junto à Victor Talking Machine Co. of Brazil, como pianista, sob a direção do maestro Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha (1897-1973). A partir de 1936 foi contratado pela PRE-8 Rádio Nacional, também como pianista, passando posteriormente a trabalhar como arranjador e maestro. Em 1940, Radamés organiza o programa *Instantâneos Sonoros do Brasil*, junto a José Mauro (1916-2004) e Almirante, marcando sua primeira participação, como produtor, de uma série de programas sobre música folclórica dos quais viria a participar ao longo dos anos seguintes (VELLOSO, 2015b, p.77, Quadro 1).

A *fase de apogeu* refere-se ao período entre 1940 e 1955, ou seja, compreende os anos da Segunda Guerra Mundial e o começo da Guerra Fria. No Brasil, temos como pano de fundo as políticas do Estado Novo (1937-1945), o governo do general Eurico Gaspar Dutra (1946-1951) e o retorno de Getúlio no Governo Eleito (1951-1954). Para o rádio no Brasil, este período é considerado a “época de ouro”,

(..) caracterizado por uma programação eclética, com programas de auditório, radionovelas,

programas humorísticos, esporte e jornalismo. Antes desse momento, o rádio vivia de grandes experimentações, realizadas por visionários, que buscavam, além de lucro, obviamente, consolidar o veículo como um meio de comunicação ideal (NEUBERGER, 2012, p.66).

Velloso (2015a, 2015b) se ocupará de analisar comparativamente os projetos identitários de nação no Brasil e nos Estados Unidos nos anos da Segunda Guerra Mundial, através da atuação de Radamés Gnattali na Rádio Nacional e de Alan Lomax (1915-2002) na CBS. De acordo com o autor,

(...) a intensificação das relações musicais entre o Brasil e os EUA foi o resultado do incentivo produzido pela criação da divisão de rádio do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA) e pela realização da 1ª Conferência de Relações Interamericanas na Área da Música em 1939. Com base nas discussões realizadas nesta conferência, foi criada a Divisão de Música da União Pan Americana (UPA) presidida por Charles Seeger, que tinha como principal objetivo a estruturação de políticas públicas e privadas para o intercâmbio de projetos musicais e educacionais entre os países das Américas (VELLOSO, 2015<sup>a</sup>, p. 660).

No mesmo ano da 1ª Conferência, foi criado o DIP<sup>20</sup> – Departamento de Imprensa e Propaganda –, novo órgão regulador da mídia no Brasil, sendo que “todos os serviços de propaganda e publicidade dos ministérios, departamentos e estabelecimentos da administração pública federal e entidades autárquicas passaram a ser executados com exclusividade pelo

---

<sup>20</sup> O DIP substituiu o Departamento Nacional de Propaganda (DNP), criado em 1938 a partir do antigo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, o DPDC, de 1934.

órgão” (ARAÚJO, 2014). De acordo com Vieira (2011, p. 77), o DIP firmou um acordo com a CBS, que possuía 120 estações de rádio, para transmitir diversos programas brasileiros nos Estados Unidos. Ainda sobre transmissões de programas brasileiros no exterior neste período, Tinhorão (1990, p. 237) declara que a emissora El Mundo<sup>21</sup>, de Buenos Aires, havia criado uma *Hora do Brasil* com financiamento do DIP, e que alguns anos antes, pelo menos uma transmissão deste programa ocorreu na Alemanha, em 29 de janeiro de 1936. Estas informações não puderam ser verificadas; todas as menções encontradas em outros locais fazem referência à mesma obra de Tinhorão, sem apresentação de documentos ou fontes alternativas, portanto não conseguimos obter informações diferenciadas. De qualquer forma, é possível que também outras transmissões tenham ocorrido considerando a preocupação do Estado com o desenvolvimento e projeção da imagem do Brasil no exterior, sublinhada pelas tensões provocadas pela Segunda Guerra Mundial. Ao longo de sua vigência, até o ano de 1945, o DIP consolidou definitivamente o controle do Estado sobre toda a propaganda e publicidade veiculada, bem como sobre conteúdos, especialmente dentro da Rádio Nacional. Este período foi crucial para a formação e rotulagem de representações musicais de caráter nacionalista, sendo que estas noções, em certa medida, ainda permeiam o inconsciente coletivo no que se refere a discussões sobre a brasilidade tanto em obras musicais quanto relativas aos músicos compositores/intérpretes.

Na relação entre Brasil e Estados Unidos neste período, Velloso (2015) ressalta também o papel desempenhado pelo musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, o qual havia se mudado para Washington D.C. em 1941 para trabalhar junto à Unidade Pan Americana “escrevendo livros sobre música brasileira e produzindo, juntamente com os intelectuais

---

<sup>21</sup> No livro o autor escreve “El Mondo”, porém se trata de um erro gráfico.

americanos, um catálogo de obras e gravações com os mais destacados compositores das três Américas” (p. 660). O autor aponta também para a publicação de diversos artigos do musicólogo sobre a radiodifusão brasileira e norte-americana para a revista *Cultura Política* (1941), também organizada pelo DIP (idem, ibidem).

Apesar das investigações de Velloso (2015b) focarem especificamente nos papéis de Gnattali e Lomax dentro do contexto da radiofonia entre os anos de 1939 e 1945, e no projeto pan-americanista, o autor observa que

(...) além das transformações operadas pelos núcleos de poder em torno das produções que analiso nesta pesquisa, deve-se também considerar que tais programas apresentam propriedades ligadas a um contexto intercultural, onde os processos de aculturação descritos por Seeger no passado colonial<sup>22</sup> passariam a ser artificialmente estimulados no contexto das interações pan-americanas. Essas novas identidades nacionais, focadas mais na produção de semelhanças do que diferenças, produziriam novas possibilidades de identificação cultural pautadas por uma busca pela autenticidade fabricada e performatizada em estúdio, que foram responsáveis pela introdução de discursos regionais nas interações mediadas pela radiodifusão nos contextos nacionais e pan-americanos (VELLOSO, 2015b, p. 118).

As associações discutidas nos últimos parágrafos atestam, mesmo que brevemente, a existência de relações políticas e culturais bastante íntimas entre Brasil e Estados Unidos que ultrapassam tanto a figura e obra do próprio Radamés quanto o alcance da Rádio Nacional. Isto é, o destaque conferido a certos programas da RN no que diz respeito à

---

<sup>22</sup> Ver Capítulo 1 de VELLOSO (2015b, p. 26-85).

formação e consolidação de uma identidade nacional com forte influência norteamericana não deve ser interpretado como um caso isolado, e sim como um movimento geral que marcou toda uma época e as gerações de músicos e ouvintes que dela participaram, assim como as gerações futuras. Neste sentido, Freitas (2010) aponta que:

Para evitar uma interpretação demasiadamente *monocausalista*, importa lembrar que, entre os anos de 1940 a 1960, o célebre “Um milhão de melodias” não esteve sozinho na missão de norte-americanizar os ouvidos da brava gente brasileira. Num mundo em que o sedutor estilo norte-americano encantava (encanta) todos os domínios da vida e dos costumes, em várias rádios, com vários diretores e arranjadores musicais, foram vários os programas que participaram do projeto: “A hora da Broadway”; “A Hora dos Amigos do Jazz”; “Amigos da América”; “Aquarelas das Américas”; “Aquarelas do Mundo”; “*Big Broadcasting* Matinal da Exposição”; “Ecos da *Broadway*”; “*Midnight* (um verdadeiro desfile dos grandes mitos da música popular norte-americana)”; “Nas asas de um *Clipper*”; “Ritmos de Tio Sam”; “*Your Hit Parade*”; etc. (FREITAS, 2010, p.787).

Nos anos que seguem, novas tecnologias se tornam disponíveis para a radiofonia, conferindo agilidade a partir da invenção de transistores e a popularização da fita magnética. Em torno de 1950 foi criado o Departamento de Música Brasileira na Rádio Nacional, focado no desenvolvimento de programas de música brasileira (SAROLDI & MOREIRA, 1984, p.135). Na mesma década surge a televisão, e os últimos anos da fase do apogeu serão de transição de artistas, produtores e audiência para este novo veículo.

A *fase de decadência*, de 1955 a 1970 marca a substituição da música feita dentro dos estúdios das emissoras por gravações em fitas e discos, porém apresenta um crescimento no que diz respeito ao rádio jornalismo (NEUBERGER, 2012, p. 71)<sup>23</sup>. Nesta fase Radamés faz a transição para a TV, em 1963. A saída do músico da Rádio Nacional o leva primeiramente para a TV Excelsior, Rio de Janeiro, sendo por fim contratado pela Rede Globo de Televisão no ano de 1968, onde trabalhou até o fim da vida (GNATTALI, Sítio oficial de Radamés Gnattali, linha do tempo).

Concluídos estes apontamentos sobre o rádio, vale lembrar que a nossa proposta de fazer uma breve revisão sobre o desenvolvimento deste veículo no Brasil não reduz a importância do papel de outros meios e locais de atuação do Radamés. Os fluxos musicais se entrelaçam, e a escolha pela revisão sobre o rádio deve-se à importância deste meio enquanto agente na formação de uma identidade que se queria nacional dentro do contexto histórico brasileiro em questão, além de que parece ilustrar de forma concisa e clara um certo desenvolvimento da articulação de Radamés dentro do cenário musical que compreende o período entre as décadas de 1920 e 1950.

Saindo destas reflexões sobre o rádio, seguimos em direção às propostas de Martín-Barbero deslocando o foco para as *mediações* no âmbito da comunicação. No tocante a Radamés, temos aqui uma dupla relação, decorrente tanto de sua vinculação com os meios de comunicação massivos, quanto à própria música como forma de comunicação.

---

<sup>23</sup> A revisão de Neuberger abrange até as rádios pela internet do começo do século XXI, no entanto não serão abordadas neste trabalho.

## 1.2 Mediações

Para Martín-Barbero (2014), “A mediação é tudo aquilo que há “entre”, não o que está de um lado ou de outro: nem do lado dos meios, nem do lado das pessoas”<sup>24</sup>. Este é um conceito próximo ao sugerido por Abagnano (2007), que descreve mediação como “a função que relaciona dois termos, pensamentos ou objetos em geral” (p. 655). A primeira descrição, encontrada em diversas entrevistas e palestras de Martín-Barbero sobre sua própria obra, não aparece de maneira explícita no livro que estamos utilizando como referência neste trabalho, embora seja, ao mesmo tempo, o assunto do qual trata ao longo de todo o texto. Raymond Williams encontra nos escritos de Chaucer, já no século XIV, três usos do termo mediar:

(...) dois dos exemplos mais antigos do uso de mediação em inglês, ambos de Chaucer, carregam dois dos três principais sentidos que se estabeleceram: (i) intervir entre adversários, com o forte propósito de reconciliá-los - “pela mediação do papa [...] chegaram a um acordo” (Man of Law's tale, c. 1386); (ii) um meio de transmissão ou agência como um meio - “pela mediação desse pequeno tratado, proponho ensinar[...]” (Astrolabe, c.1391). Desde aproximadamente 1425, registra-se o terceiro sentido original, hoje obsoleto: (iii) dividir ou partir ao meio - “mediação é dividir pela metade um número inteiro” (WILLIAMS, 2007, p. 273).

---

<sup>24</sup> “La mediación es lo que hay <<entre>>, no lo que está a un lado ni al otro: ni al lado de los medios ni al lado de la gente”. Trecho extraído do vídeo *Jesús Martín-Barbero: conceptos clave en su obra. Parte 1: mediaciones*. En entrevista con Pensadores.co el maestro Jesús Martín Barbero comenta cuatro conceptos clave en su obra y pensamiento, siendo uno de ellos 'mediaciones'. Disponível online em <https://www.youtube.com/watch?t=420&v=NveV5ScaZHg>

O primeiro uso pressupõe a intervenção de uma terceira parte, que visa a conciliação entre as partes conflituosas. Simioni & Helfer (2013) fornecem uma revisão sobre as origens históricas do processo de mediação na área jurídica, sua conceituação, seus objetivos, princípios, papel social e aplicabilidade em artigo do I Seminário Internacional de Mediações de Conflitos e Justiça Restaurativa. Neste, declaram que

O foco da mediação é o conflito e não a solução, “[...] pretende-se na mediação o restabelecimento de uma convivência com equilíbrio de posições independentemente de se chegar a uma composição, embora esta seja naturalmente desejada”. Mesmo que após a mediação as partes não tenham chegado a um consenso para a solução pacífica do litígio o fato de se abrirem para um método voluntário de restauração do diálogo promove uma tomada de consciência das posições de cada parte envolvida. Essa tomada de consciência permite uma redução do desgaste emocional dos conflitantes e o respeito às divergências [grifo nosso] (SIMIONI E HELFER, 2013, p. 4).

Nesta conceituação, um pouco diferente da encontrada em Williams, o foco recai sobre o conflito e não sobre a resolução do mesmo (embora esta seja “naturalmente desejada”). A “tomada de consciência das posições de cada parte envolvida” à qual os autores se referem, acresce outra característica interessante à revisão sobre o termo, se considerarmos que a mediação só ocorre através do contato entre, pelo menos, duas partes conflituosas; inevitavelmente, a mediação exige que as partes reconheçam a existência uma da outra como agentes na situação, bem como reflitam sobre seus posicionamentos no conflito. O reestabelecimento do convívio com equilíbrio de posições almejado neste processo aponta para

uma participação mútua, que coloca o diálogo e a comunicação como intenções principais. Desta maneira se opõe ao que ocorre no processo litigioso, no qual a resolução do conflito se sobrepõe à intenção de criar diálogo entre as partes envolvidas, e que envolve, necessariamente, o domínio de uma parte sobre a outra. Os autores afirmam ainda que “a cultura da execração do conflito o transforma em litígio, o que acaba por separar uma parte do todo gerador do conflito para se negociar uma situação específica” (2013, p. 3).

Partimos para o segundo uso do termo em Chaucer no qual a mediação seria um “meio de transmissão ou agência como um meio”. Para Martín-Barbero, a mediação é tudo aquilo que ocorre *entre* os meios e as pessoas, conforme anunciado no começo do capítulo. Sendo assim, essa interação não poderia ser reduzida nem ao meio de transmissão, nem à agência, embora ambos estejam implicados no processo. De acordo com o autor “Confundir a comunicação com as técnicas, os meios, resulta tão deformador como supor que eles sejam exteriores e acessórios à (verdade da) comunicação” (op. cit., p. 18). Se trata de considerarmos a complexidade das interações que ocorrem, sem descartar nesta equação o papel dos meios, porém tampouco sem reduzir a leitura a eles.

Chegamos então à terceira definição trazida por Williams, a qual se refere à mediação como o “ato de dividir um número inteiro ao meio”. Apesar desta última ser considerada “obsoleta” pelo próprio autor, podemos pensar que a mediação também tem a ver com a separação em pelo menos duas partes. Nesse ponto percebemos a definição como “inversa”: ao invés da mediação ser aquilo que se encontra *entre* elementos diferentes no sentido de servir como espaço de conexão, o termo referencia igualmente aquilo que, ao mesmo tempo, delimita o espaço entre elas. Dessa forma, a mediação não é somente aquilo que *está* na fronteira, porém *é* própria fronteira em si.

Assim, encontramos em comum nos três usos da palavra mediação a referência a um “entre-lugar”, plástico e indefinível,

que vem a existir também justamente através das figuras que o ocupam – os chamados “mediadores”.

Sobre mediadores culturais, Gomes (1992, p. 77) declara que “Na realidade, estamos lidando com um fenômeno essencialmente difuso. E para abarcá-lo será preciso renunciar, desde logo, à esperança de descobrir padrões constantes, ou elementos reiterativos”. No livro *Ideologias e Mentalidades*, Vovelle (2004 [1991]) inicia a discussão sobre o mediador cultural reconhecendo-o em termos dinâmicos, “como seu próprio nome sugere, transitando entre dois mundos” (p. 214):

O mediador cultural, nas diversas feições que assume, é um guarda de trânsito (me perdoem este deslize em uma metáfora duvidosa). Situado entre o universo dos dominantes e o dos dominados, ele adquire uma posição excepcional e privilegiada: ambígua também, na medida que pode ser visto tanto no papel de cão de guarda das ideologias dominantes, como porta-voz das revoltas populares. Em outro plano, ele pode ser o reflexo passivo de áreas que convergem para sua pessoa (...) criando um idioma para si mesmo, expressão de uma visão de mundo bem particular. (idem, ibidem)

Os diversos olhares sobre a figura do mediador propostas no ensaio de Vovelle permitem interpretar o personagem Radamés como um intermediário por função, devido ao seu trabalho como músico, atuando como agente de contato e circulação; sua agência é potencializada devido à atuação junto aos meios de comunicação massivos. Esta classificação se refere a grupos e profissões que, por natureza, já posicionam o mediador “entre o universo dos senhores e dos dominados” (p. 216).

A vasta maioria dos estudos sobre Radamés e obra recai sobre a dicotomia erudito/popular como principal forma de mediação por ele realizada. No entanto, esta dialética não parece

dar conta da complexidade das mediações implicadas no momento histórico ao qual este estudo se refere, nem tampouco da própria figura de Radamés. Daí a razão de termos optado por não centrarmos o estudo nesta questão.

A discussão sobre os intermediários culturais trazida por Vovelle chega então aos séculos XIX e XX apontando para a “importância crescente do estudo dos meios de comunicação em confronto com a relação humana direta, à medida que nos afastamos da civilização oral tradicional” (p. 222). No que tange a nossa pesquisa sobre Radamés como mediador, Vovelle nos direciona novamente para a necessidade do estudo das mediações, e adverte que o mediador cultural não representa a terceira figura capaz de resolver o problema da visão simplificadora da “dialética esterilizante entre cultura popular e cultura de elite”:

A guerra de trincheiras onde parecíamos soterrados cedeu lugar, da forma mais auspiciosa, a uma guerra de movimento, que corresponde a essa leitura “dinâmica e pluralista” que com razão reclama Jean Molino, autor de uma contribuição com o título “Combien de cultures?” (“Quantas culturas?”). (idem, p. 224).

Seguimos assim em busca de um maior entendimento sobre as diversas mediações nas quais Radamés está implicado, concentrando a atenção sobre a função dos meios, das técnicas e dos agentes.

### *1.2.1 O mapa das mediações*

No prefácio da obra citada neste trabalho, Martín-Barbero propõe um “mapa das mediações”, com o intuito de apontar tipos de mediação que ocorrem no processo comunicativo. O objetivo deste mapa é ilustrar as

“complexidades nas relações constitutivas entre comunicação, cultura e política” (p. 13)<sup>25</sup>. O mapa é de 1998, e poderia ser argumentado que ele estaria cronologicamente afastado da referência deste trabalho, considerando que foi elaborado para ilustrar mediações sociais na América Latina naquele momento. Entretanto, estudando o mapa de perto percebemos que seria importante trazê-lo à discussão, com reflexões que permitam sua adequação ao âmbito desta pesquisa<sup>26</sup>.

O principal objetivo dos estudos de Martín-Barbero é fornecer uma visão holística na qual a comunicação é constituída tanto pelos meios quanto pelas mediações. O autor é bastante enfático ao criticar diversos teóricos anteriores por limitarem suas leituras do processo comunicativo aos meios, sendo que neste ponto traz também a crítica à escola de Frankfurt que ignorava a figura do receptor. Neste sentido estamos falando da mesma concepção de silenciamento por repetição, proposta por Attali, para o qual o receptor seria passivo no processo de comunicação. Vamos então ao mapa:

---

<sup>25</sup> Há outro mapa, mais recente, proposto pelo mesmo autor. No entanto, de acordo com sua própria declaração em entrevista à revista FAPESP (2009), a adaptação se refere a como essas mediações ocorrem no presente. Apoiase no *Terceiro entorno*, proposto por Javier Echeverría para referir-se ao entorno que surge com a internet. De acordo com Martín-Barbero o mapa anterior implicava nas relações encontradas no Segundo Entorno de Echeverría – o meio urbano. Assim sendo, como a proposta deste trabalho é trabalhar com um período anterior ao ambiente virtual, optamos pelo uso do mapa do prefácio da 5ª edição.

<sup>26</sup> A pesquisadora Mônica Leme utiliza extensivamente as propostas de Martín-Barbero no livro “Que 'tchan' é esse?: indústria e produção musical no Brasil dos anos 90” (2002). O texto foi originalmente apresentado como dissertação da autora. Tivemos ciência desta relação somente na fase de conclusão do estudo aqui proposto, por este motivo não figura ao longo do texto. Ver referências disponíveis no final do trabalho.

Figura 2 – Mapa das Mediações cf. Martín-Barbero, 2009.



Fonte: MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

Podemos observar através da figura que as relações constitutivas entre comunicação, cultura e política são condicionadas também por relações entre Lógicas de Produção, Formatos Industriais, Competências de Recepção e Matrizes Culturais. Conforme mencionado anteriormente, as mediações são percebidas como aquilo que está no entorno dos meios, incorporando as dimensões simbólicas das dinâmicas sociais e culturais e suas relações políticas e econômicas. Na proposta do mapa, as dimensões simbólicas e concretas se entrelaçam e misturam nas relações sociais (matrizes culturais), na produção, no consumo e nos formatos. Sua aplicação ao caso de Radamés permite perceber que tanto ele quanto sua obra realizam diversas mediações que extrapolam a análise dos materiais usados em suas composições de maneira isolada, pois apontam para relações que não estão somente no papel.

Num primeiro momento observemos o eixo que se move entre Matrizes Culturais e os Formatos Industriais. Esse eixo remete à transformação de expressões culturais ao longo do tempo, ou seja, é diacrônico. Tomando o caso do choro: podemos associar uma suposta “origem” do choro ao cenário urbano carioca do século XIX, que surge a partir do encontro entre matrizes culturais africanas e matrizes culturais europeias, de danças de salão e música “para ouvir” (relembrando a definição de Bessa). Esse choro, como prática social, possui diversos traços que o caracterizam. A partir do começo do século XX, ao ser incorporado pela indústria, esta prática será adaptada a formatos que sirvam também ao mercado, aos meios nos quais serão veiculados, bem como às limitações tecnológicas tanto no processo de gravação quanto de reprodução. Pessoa & Freire (2013) discutem estas relações dentro do universo do choro, e observam que “o desenvolvimento da indústria fonográfica esteve associado à transformação da própria prática musical, influenciada por questões sociológicas e tecnológicas” (p.56). É essa negociação, esse “ir e vir” entre as matrizes e suas representações na indústria ao longo do tempo que se encontra em jogo no eixo do qual estamos falando. Essa relação nos permite

(...) pensar a trama das cumplicidades entre discursos hegemônicos e subalternos, assim como a constituição – ao longo dos processos históricos – de gramáticas discursivas originadas de formatos de sedimentação de saberes narrativos, hábitos e técnicas expressivas. Gramáticas *gerativas*, que dão lugar a uma topografia de discursos movediça, cuja mobilidade provém tanto das mudanças do capital e das transformações tecnológicas como do movimento permanente das *intertextualidades* e *intermedialidades* (op. cit., p. 17).

O eixo que conecta as Lógicas de Produção às Competências de Recepção é sincrônico, mediado pelas formas de comunicação, pela cultura e pela política. Assim, é localizado historicamente, e se refere a determinado contexto. No que concerne as peças que estamos estudando, este eixo está localizado historicamente sobre as décadas de 1940 e 1950, e compreende as reflexões que trouxemos no capítulo anterior, sobre a formação das massas, o desenvolvimento dos meios de comunicação, o papel do rádio, etc.

No mapa, os Formatos Industriais se conectam às Competências de Recepção (consumo) através da mediação das ritualidades. Por um lado, as ritualidades formam “*gramáticas da ação* – do olhar, do escutar, do ler – que regulam a interação entre os espaços e tempos da vida cotidiana e os espaços e tempos que conformam os meios” (op. cit., p. 19), ou seja, regulam a maneira que os eventos nos Formatos Industriais podem ser compreendidos em relação à vida cotidiana. Pelo lado das Competências de Recepção, referem-se aos “usos sociais dos meios” (idem, ibidem). No caso de uma música, podemos pensar se ela está sendo tocada em uma festa para que as pessoas possam dançar, se está sendo tocada para alguém que quer contemplá-la, ou se é tocada no elevador, por exemplo. Os usos sociais dos meios também passam pelo o que o autor chama de *trajetórias de leitura*, que são determinadas pelas vivências e saberes de cada pessoa. Refere-se aos nexos que guiam a percepção dos indivíduos sobre aquilo que está sendo ouvido/visto.

A mediação de ritualidades talvez tenha sido a primeira e principal motivadora desta investigação. Localizada no mapa entre os Formatos Industriais e as Competências de Recepção, remete ao “nexo simbólico que sustenta toda comunicação: à sua ancoragem na memória, aos seus ritmos e formas, seus cenários de interação e repetição” (p.19). É intrigante perceber os múltiplos usos e alcances das composições de Radamés; as que foram estudadas neste trabalho, ao mesmo tempo que podem

fazer parte do repertório dos cursos de bacharelado que se ocupam de música de concerto – nos quais são tocadas para serem contempladas por uma plateia de recital –, as mesmas composições poderiam ser trabalhadas em um festival de música popular, ou em ambientes informais, e parecem se comunicar com um público amplo e diversificado. Em meio ao repertório de música de concerto pode ser reconhecida como ‘popular’, e em meio ao repertório de música popular, pode ser reconhecida como ‘de concerto’. Em ambos os casos há menção à influência da linguagem *jazzística* e ao choro.

A socialidade, posicionada no mapa entre as Competências de Recepção e as Matrizes Culturais, se refere à dimensão na qual ocorrem as práticas cotidianas, onde os sujeitos interagem:

(...) é por sua vez lugar de ancoragem da *práxis comunicativa* e resulta dos modos e usos coletivos da comunicação, isto é, de interpelação/constituição dos atores sociais e de suas relações (hegemonia/contra-hegemonia) com o poder (idem, p. 17).

Aqui a comunicação se revela uma questão de *fins* (p.18), de constituição do sentido nas relações entre pessoas que formam um grupo social. Podemos considerar o contexto dos estúdios das emissoras de rádio e/ou estúdios de gravação como locais de socialidade. Ao colocar músicos de orquestra e músicos atuantes em outros espaços culturais diretamente em contato dentro dos estúdios da Rádio Nacional, a figura de Radamés se torna agente que induz, a partir do compartilhamento de um espaço físico comum, a criação de práticas comunicativas entre músicos (e músicas) de diferentes vertentes.

Olhando agora para a parte superior do mapa, localizamos as Lógicas de Produção. Martín-Barbero traz uma “tríplice indagação” (palavras do autor) ao se referir às Lógicas:

a estrutura empresarial, a competência comunicativa e a competitividade tecnológica. A estrutura empresarial se refere às próprias “dimensões econômicas, ideologias profissionais e rotinas produtivas” (op.cit. p.18). A competência comunicativa diz respeito à habilidade de formar públicos consumidores. A terceira indagação – a competitividade tecnológica – se refere aos usos da tecnicidade, e que “é menos assunto de aparatos do que de *operadores perceptivos* e destrezas discursivas” (idem, ibidem). Localiza-se aqui a própria lógica administrativa da Rádio Nacional, incluindo o projeto identitário Pan Americano, o papel do DIP, a relação com as demais rádios comerciais, a programação, etc.

Considerando estes três pontos, localizamos o papel do produtor musical na indústria fonográfica. Como figura conectora, o produtor é aquele que dialoga simultaneamente com a estrutura empresarial e o público consumidor, ao mesmo tempo em que trabalha com o olhar sobre os Formatos Industriais, através das possibilidades da tecnicidade.

Em artigo de 2008, Barros propõe reflexões sobre a criação e recepção da cultura de massa na música, analisando dois trabalhos que apresentam olhares divergentes: um escrito por Antoine Hennion (1950-) e outro por Theodor Adorno (1903-1969). Hennion afirma que os produtores “(...) têm mais a função de sentir o pulso do público do que manipulá-lo” (Hennion *apud* Barros, 2008, p. 81). Nesta leitura, o produtor seria uma figura-chave na indústria fonográfica, com capacidade de projeção e identificação (BARROS, 2008, p. 81). Na Rádio Nacional, essa função era desempenhada de forma notável por Henrique Foreis Domingues (1908-1980), conhecido como Almirante<sup>27</sup>. Almirante iniciou sua carreira no rádio em 1932, como intérprete, tornando-se posteriormente produtor e diretor.

---

<sup>27</sup> “Almirante foi o apelido que o jovem recebeu quando serviu à Reserva Naval (...) De estatura alta, voz imponente e fala bem articulada, logo foi escolhido como orador de sua turma” (LIMA, 2012, p.24).

Lima (2012, p. 14) data de 1935 sua primeira série como produtor independente, para a Rádio Transmissora. Almirante trabalhou lado a lado com Radamés na Rádio Nacional, sendo as funções desempenhadas por eles complementares: Almirante trabalhando mais intensamente com produção e direção, e Radamés com composição, arranjo e regência.

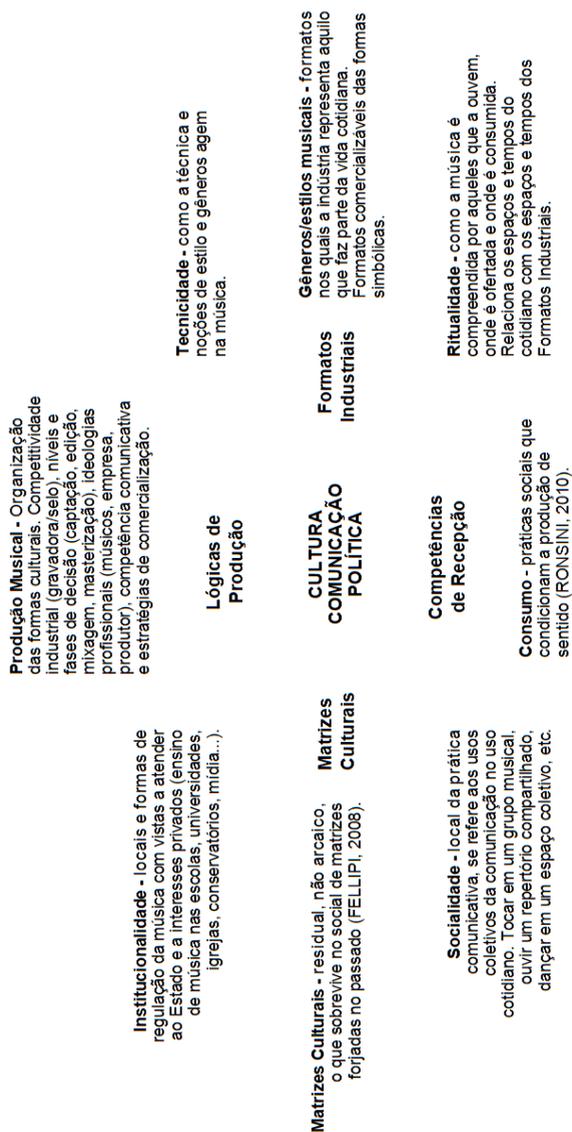
Para completarmos o mapa, cabe menção à institucionalidade, que conecta as Lógicas de Produção com as Matrizes Culturais. “A *institucionalidade* tem sido, desde sempre, uma mediação densa de interesses e poderes contrapostos” (op. cit., p. 17). Diz respeito a como e onde o Estado e os interesses privados devem regular a comunicação para manter a ordem estabelecida, ao mesmo tempo abrindo espaço para que os cidadãos possam se reconhecer. Trata-se de um processo de negociação constante, onde os interesses dos cidadãos se confundem com os interesses das instituições que os circundam e das quais participam. Universidades, festivais de música, a escola, os conservatórios, igrejas, a mídia, são alguns dos lugares nos quais ocorre essa mediação. A escolha sobre os repertórios, compositores e músicos que recebem maior destaque e que ocupam mais espaço nestes locais norteiam e balizam as noções que temos sobre música.

Em vista das discussões acima, esboçamos uma versão adaptada do mapa ao contexto deste trabalho<sup>28</sup>:

---

<sup>28</sup> A figura foi inspirada na versão adaptada do mapa das mediações como proposta metodológica para o estudo do jornalismo, conforme FELIPPI (2008).

Figura 3 – Mapa das Mediações adaptado.



Fonte: produção da própria autora, 2015.

O diagrama nos permite visualizar a atuação de Radamés no contexto histórico em questão, considerando todos os pontos do mapa como agentes e formas de mediação. Embora aqui o diagrama tenha sido elaborado sob o ponto de vista das mídias, é importante ressaltar que a própria partitura também é fruto das mediações apresentadas no mapa. Basicamente, o mapa está posicionado em relação à comunicação na modernidade, seja ela midiática, como é o caso colocado acima, ou comercializável por outros meios.

O mais importante é reconhecer que os gêneros/estilos musicais que são comercializados (como partitura ou fonograma) não são apenas fruto de mediações econômicas, embora estejam ligadas às Lógicas de Produção. O consumo depende da capacidade de darmos sentido àquilo que está sendo ouvido, ou seja, à ancoragem na memória, tanto aquela que surge através da socialidade cotidiana, quanto aquela que se forma através da interação com os Formatos Industriais. A institucionalidade insere o papel das organizações como agentes que regulam os discursos nas Matrizes Culturais, e a tecnicidade se refere às maneiras pelas quais os materiais musicais podem então ser moldados em Formatos Industriais para serem consumidos.

Se veem implicadas na obra de Radamés as diversas formas de mediação discutidas neste capítulo, sendo a própria construção de significado sobre sua obra igualmente fruto dessas mediações. O rótulo “choro” presente nas obras das quais aqui nos ocuparemos diz respeito a um choro “moderno”, em oposição à uma suposta referência tida como “tradicional”. Um choro que pertence a um mundo midiaticizado (e, portanto, globalizado ou em vias de globalizar-se) – porém que acima de tudo, se mantém como um gênero/estilo reconhecido como *brasileiro*.

Ao mesmo tempo, devemos considerar que o próprio sentido atribuído à palavra *brasileiro* é, em certa medida,

construído e ressignificado através daquilo que é veiculado pela indústria fonográfica, em uma relação que se revela também cíclica, onde o residual das Matrizes Culturais ancoradas no passado é tanto fonte quanto local de chegada da construção do nacional como simbólico.

Sem que pouquíssimos percebessem isso na época — mas o rádio foi um instrumento essencial à nossa feitura como nação. (...) O rádio criou e recriou estilos de vida. O rádio inventou palavras, expressões e práticas cotidianas. O rádio moldou interesses e estimulou idéias e comportamentos. Através das ondas do rádio, forjamos traços singulares da nossa identidade, a partir da qual edificamos, aos trancos e barrancos, o nosso país possível — este que aí está. Imperfeito, desigual, macunaímico. (AGUIAR, 2007, p. 9).

Na citação acima, Aguiar faz referência a uma identidade nacional mestiça, desigual, anti-heróica personificada na figura de Macunaíma. Em busca de entendimentos possíveis sobre essa identidade, nos deparamos com os escritos de Roberto Schwarz. Seus estudos nos interessam como alternativa aos conceitos correntes de nacionalismo, particularmente o de nacionalismo musical cunhado no âmbito do movimento modernista do início do século XX, cujo principal mentor foi Mario de Andrade. Se, por um lado, o nacionalismo romântico caracterizava-se pela escolha da temática (O Guarani, Lo Schiavo) e o nacionalismo modernista na assimilação de materiais oriundos do folclore, o tipo de nacionalismo que identificamos em Radamés refere-se prioritariamente a processos de mediação cultural. É neste ponto que o elemento nacional expresso nas obras de Radamés se aproxima daquele identificado por Schwarz nas obras da segunda fase de Machado de Assis. Este assunto será abordado no capítulo que segue.



## 2 OS CHOROS PARA PIANO SOLO E O NACIONAL

Este capítulo se destina a discutir uma proposta de identidade nacional apoiada nas análises do crítico literário Roberto Schwarz, em diálogo com os choros *Manhosamente*, *Canhoto* e *Negaceando*, compostos por Radamés Gnattali. Para tanto, organizamos o capítulo em três partes: a primeira traz alguns dos conceitos sobre a identidade nacional conforme proposto por Schwarz; a segunda consiste em análises sobre o material musical dos choros; e a terceira, traz considerações sobre a manifestação desta identidade nacional no repertório analisado.

### 2.1 A identidade nacional sob a ótica de Roberto Schwarz

Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Roberto Schwarz analisa a obra *Memórias Póstumas De Brás Cubas* a partir da analogia entre estrutura social e fórmula narrativa. O contexto histórico ao qual pertence o romance de Machado de Assis é o Segundo Reinado (1840-1889), período marcado pela mistura e tensão entre tendências modernizantes e tendências arcaicas, conservadoras. É a dinâmica imposta por esta oposição – enquanto traço característico da identidade nacional – que é discutida nas análises sobre a obra de Machado.

No centro da discussão encontramos o argumento de que as peculiaridades das relações sociais brasileiras estão ligadas à estruturação objetiva do país, que é interiorizada pelos seus cidadãos e manifesta de diversas formas. Estas particularidades se marcam a partir do começo do século XIX, através da persistência do sistema escravista no Brasil pós-colonial e das relações de clientela, as quais, conforme apontado pelo crítico, são complementares à escravidão.

No Brasil a abolição da escravatura ocorreu somente no final daquele século, sendo todo o sistema econômico e social do país organizado segundo as relações de classe estabelecidas

por este sistema. Ao mesmo tempo, o avanço das ideias liberais na Europa representa o progresso almejado pelas elites brasileiras. Temos então a oposição escravagismo x liberalismo, cujo encontro aqui não ocorre da mesma forma que na Europa: não houve no país uma revolução que o levasse a romper realmente com um sistema para instituir outro. Nas palavras de Schwarz, o processo de independência do Brasil “alterou o processo político de cúpula” e redefiniu relações estrangeiras, porém não chegou a alterar o complexo socioeconômico gerado pela exploração colonial, “que ficava intacto, como que devendo uma revolução” (2000, pp. 25-6).

Noutras palavras o senhor e o escravo, o latifúndio e os dependentes, o tráfico negreiro e a monocultura de exportação permaneciam iguais, em contexto local e mundial transformado. No tocante às idéias caíam em descrédito as justificações que a colonização e o Absolutismo haviam criado, substituídas agora pelas perspectivas oitocentistas do estado nacional, do trabalho livre, da liberdade de expressão, da igualdade perante a lei etc, incompatíveis com as outras, em particular com a dominação pessoal direta (idem, ibidem).

Ou seja, a desvalorização das ideias do período colonial e a sua substituição pelas perspectivas modernas do liberalismo ocorre no Brasil sem que aconteça a abolição da escravatura, e, portanto, sem que ocorra uma mudança real nas bases socioeconômicas do país. Assim, o ideário liberal compromete-se em permanecer no plano das ideias, fazendo com que tenhamos a simultaneidade de ideologias contraditórias entre si no discurso e na prática.

Embora supostamente incompatíveis com a herança colonial, as ideias liberais irão *somar-se* à ordem social existente, sem prejuízo de *exclusão*; forçando, portanto, *a constante mediação entre os dois universos ideológicos*, em uma

dinâmica que estaria na origem da formação da identidade brasileira. Esta soma acresce à ordem escravagista a figura do trabalhador livre, o qual, sem ser escravizado de maneira explícita, depende igualmente da classe dominante para sua sobrevivência, subsistindo através das relações de clientela e a prática do favor.

Na conjuntura explorada por Schwarz, a singularidade do caso brasileiro reside justamente no caráter *volúvel* que suas elites assumem ao usufruir dos privilégios proporcionados por suas posições junto ao sistema escravista, ao mesmo tempo em que aspiram ao modo de vida europeu, cuja economia se erige necessariamente sobre uma classe de trabalhadores não-escravos. À esta condição Schwarz dá o nome de *ambivalência ideológica das elites*. Poder-se-ia supor que tal ambivalência levaria a uma inconsistência no que se refere ao comportamento destas elites, ora defendendo uma conduta, ora o seu oposto. O que é colocado é que o que dá consistência ao modo de ser dessas classes é justamente a *volubilidade* como característica. Ou seja, a norma é a própria flexibilidade moral, e não o comportamento moralmente coerente<sup>29</sup>.

Neste estudo, reconhecemos a volubilidade como uma forma de mediação sociocultural. Este traço particular da sociedade brasileira representa uma forma de lidar com os abismos sociais que caracterizam o país, em uma tentativa de mediar realidades. Na música, o samba e o choro são referências

---

<sup>29</sup> As análises de Schwarz dão continuação ao trabalho de Antonio Candido (1918- ), autor do célebre ensaio sobre a “Dialética da malandragem”. Este usa o termo “dialética da ordem e desordem” para referir-se à “construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados” (CANDIDO, 1970, p. 71). “Assim, a dialética de ordem e desordem é construída inicialmente enquanto experiência perspectiva de um setor social, num quadro de antagonismo de classes historicamente determinado. Ao passo que noutra momento ela é o *modo de ser* brasileiro, isto é, um traço cultural através do qual nos comparamos a outros países e que em circunstâncias históricas favoráveis pode nos ajudar” (SCHWARZ, 2002, p. 150).

emblemáticas enquanto “pontes” entre estes abismos, ao mesmo tempo em que são ativos na produção das próprias diferenças que mantêm a separação entre eles. Temos nos sambas de Cartola (1908-1980) referências sociais e históricas diferentes daquelas presentes nos sambas de Chico Buarque (1944- ), por exemplo. Podemos pensar também no espaço que ocupa a figura de Noel Rosa (1910-1937) nesta reflexão. São as semelhanças e as diferenças entre eles que aproximam (e afastam) estes universos que carregam o mesmo rótulo, porém que se articulam de maneiras diferentes<sup>30</sup>.

Voltemos à posição de Radamés como mediador: traços da função *volubilidade* podem ser reconhecidos nos mais variados lugares de seu convívio, e transparecem tanto em suas obras – na maneira que utiliza materiais de diferentes estilos e linguagens – quanto nos discursos que o circundam – através da maneira como se auto define (ou como outros o definem) de forma às vezes contraditória ou ambígua. As relações de semelhança e diferença nos choros que estamos estudando são bastante latentes e geram contrastes que implicam em um revezamento de poses semelhante àquele que Schwarz identifica na obra de Machado.

Os argumentos formulados por Schwarz em relação à identidade brasileira<sup>31</sup> surgem a partir da análise do personagem Brás Cubas, narrador e protagonista das *Memórias* e membro da elite carioca. O traçado analítico adota a figura de Brás como ilustrativa de um movimento geral das elites do Segundo Reinado, as quais

---

<sup>30</sup> Estas distinções determinam e são determinadas pelas relações que discutimos no mapa das mediações (Figuras 2 e 3).

<sup>31</sup> Lembrando aqui que a referência de ‘Brasil’ se encontra irradiada a partir do Rio de Janeiro enquanto capital e principal centro cultural do país no século XIX. Além disso, o personagem Brás Cubas pertence à elite carioca, portanto o cenário que o circunda é justamente o Rio de Janeiro.

(...) se queriam parte do Ocidente progressista e culto, naquela altura já francamente burguês (a norma), sem prejuízo de serem, na prática, e com igual autenticidade, membro beneficiário do último ou penúltimo grande sistema escravocrata do mesmo Ocidente (a infração). Ora, haveria problema em figurar simultaneamente como escravista e indivíduo esclarecido? Para quem cuidasse de coerência moral, a contradição seria embaraçosa. Contudo, uma vez que a realidade não obrigava a optar, por que abrir mão de vantagens evidentes? Coerência moral não seria outro nome para a incompreensão do movimento efetivo da vida? Valorização da norma e desprezo pela mesma eram da natureza do caso... (SCHWARZ, 2000, p. 29)

Notamos na penúltima frase uma incontestável ironia por parte do autor, que incorpora o estilo narrativo de Machado para criar uma inversão de valores: a “coerência moral” assume o papel de deficiência, de “incompreensão do movimento efetivo da vida”. Este tipo de movimento é ilustrativo do funcionamento da volubilidade na fórmula narrativa. As análises exploram a maneira pela qual a ordem social vigente na época da composição do romance é representada em forma de *estrutura narrativa* nas *Memórias*. A relação é mimética; para além daquilo que é dito por Brás, a própria fórmula imita a ordem social. Ou seja, as contradições que decorrem dos vínculos de dominância fundadas no tripé latifundiário-escravo-trabalhador livre são transpostas para a forma do texto. O brasileiro nas obras da segunda fase de Machado estaria, portanto, no estilo da narração enquanto regra de escrita, deixando de ser uma questão de temática.

(...) a fórmula narrativa de Machado consiste em certa alternância sistemática de perspectivas, em que está apurado um jogo de pontos de vista

produzido pelo funcionamento mesmo da sociedade brasileira. O dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra da escrita. (...) há dissonância aguda entre a elevação de propósitos — algo incômoda — do ensaio sobre o “Instinto de nacionalidade” e o clima desabusado que dá nervo às *Memórias póstumas*. Ao transpor para o estilo as relações sociais que observava, ou seja, ao interiorizar o país e o tempo, Machado compunha uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida, em situação muito particular, em parte inconfessável, nos antípodas da pátria romântica. O “homem do seu tempo e do seu país”, deixava de ser um ideal e fazia figura de *problema* [grifo nosso] (SCHWARZ, 2000, p. 9).

A concepção do “homem do seu tempo e do seu país” foi discutida por Machado de Assis no ensaio *Notícia atual da literatura brasileira. Instinto de nacionalidade* (1873). Neste, faz uma crítica ao nacional romântico e defende que os escritores brasileiros deveriam desprender-se da mera descrição da natureza ou paisagem e da figura do índio como representante do nacional. Para Machado, a literatura deveria ser capaz de expressar algo mais interessante do que a descrição de convenções.

A citação acima aponta igualmente para o fato de que o ensaio traz uma elevação de propósitos que destoa do retrato do país que surge quando as relações sociais observadas por Machado são transpostas para o estilo narrativo nas *Memórias*. Ao internalizar a dinâmica social de sua época, o retrato do Brasil que surge não é aquele idealizado; é outro, “uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida, em situação muito particular, em parte inconfessável, nos antípodas da pátria romântica”. Neste ponto, o nacional nos choros de Radamés também contrasta com o nacionalismo romântico e o nacionalismo modernista, aproximando-se de uma

vivência da realidade que admite a presença de referências da música popular urbana e do jazz. Sobre este último, Mário de Andrade lamenta publicamente que Radamés o tenha incorporado em sua música, em artigo para o jornal *O Estado de São Paulo* de 1939, apesar de prestar elogios ao compositor no que concerne outros aspectos de suas obras<sup>32</sup>.

A não aceitação do indígena como símbolo único do nacional vai de encontro à possibilidade de que a identidade brasileira poderia ser algo para além do ‘puro’, legitimado na figura de um ser intocado pelo mundo moderno (percebe-se novamente aqui um pensamento que se apoia no entendimento das categorias ideológicas *Folk/Volk* e *peuple*). Por conseguinte, Machado problematiza o nacional, discute e amplia sua concepção para compreender também os “costumes civilizados” como matéria igualmente importante na representação do brasileiro.

Neste sentido temos a fala de Martín-Barbero (2009), que atenta para a mestiçagem – tida em seu sentido amplo, referente a processos históricos diversos que geram relações sociais particulares – como característica identitária dos povos da América Latina de maneira geral.

(...) uma mestiçagem que (...) não remete a algo que passou, e sim àquilo mesmo que nos constitui, que não é apenas um fato social, mas também razão de ser, tecido de temporalidades e espaços, memórias e imaginários que até agora só a literatura soube exprimir. Talvez somente aí a mestiçagem tenha passado de objeto e tema a sujeito e fala: um modo próprio de perceber e narrar, contar e dar conta [grifo nosso]. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 262)

---

<sup>32</sup> Artigo publicado em *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, em 12 de fevereiro de 1939, e editado no livro *Música, doce música* (ANDRADE, 1963, p. 286). Ver Referências.

A ideia de mestiçagem faz oposição à noção de que existe uma ‘pureza’ localizada no cronologicamente ou geograficamente remoto, o intocado, o originário, as raízes, etc. No ensaio de Machado, o remoto é reconhecido como a própria redução da identidade brasileira a *objeto e tema*. Embora o autor considerasse discutível a existência de uma literatura que pudesse, naquele momento, ser chamada propriamente de brasileira (considerando que o Brasil seria “um país que apenas entra na mocidade”), ele percebe que há um movimento neste sentido, e que aquilo que conecta (ou deveria conectar) os escritores, como brasileiros, é um certo sentimento íntimo da ‘cor’ local. Insistindo um pouco na relação entre o instinto de nacionalidade e o nacionalismo romântico, percebemos que

(...) onde o Romantismo queria criar um sentimento de identidade (patriótico e positivo), Machado o supunha existente, e queria dar-lhe como campo a totalidade dos assuntos, para que se manifestasse inteiramente, e se desse a conhecer (talvez de maneira inglória). Sendo a manifestação de um modo de relação criado na prática, o sentimento do país e do tempo existe, e pode existir inclusive a contragosto (...). Enfim, uma identidade que é conflitiva, e que não é incondicional (SCHWARZ, 2002, p. 137).

Pensado desta forma, seria possível que uma obra abordasse qualquer assunto que fosse, sem deixar de ser ‘brasileira’, pois o que a caracteriza como tal não é o tema descrito e sim o “modo próprio de perceber e narrar, contar e dar conta”, resultado de uma *vivência* das relações sociais, e não de uma criação idealizada sobre aquilo que se *queria* nacional.

Sete anos depois do ensaio de Machado, a idealização do homem imbuído de seu tempo e país (SCHWARZ, 2000, p. 9) tomaria forma na figura de Brás Cubas. Entre o reconhecimento de uma fórmula narrativa e a ordem social vigente no período do romance, Schwarz constrói pontes argumentativas que

entrelaçam o movimento da prosa machadiana com o contexto histórico. Por refletir o funcionamento mesmo das relações de classe no Brasil, a fala de Machado é de largo alcance, sendo estas relações observáveis nos dias atuais, conforme constatado por Schwarz (2000, p. 10).

Considerando o desdobramento desta investigação sobre Radamés, a concepção de um nacionalismo cuja principal característica é sua qualidade mediatória abriu caminho para que fossem criadas conexões entre o olhar de Schwarz e o nosso olhar analítico sobre os choros. O mesmo tipo de alternância de perspectivas encontrado nas *Memórias* foi encontrado nos choros que analisamos, o que será discutido posteriormente neste capítulo.

Antes de prosseguirmos às nossas análises, cabe ilustrar brevemente a maneira pela qual se dá o movimento da *volubilidade* na estrutura narrativa das *Memórias*. Não se pretende realizar uma revisão minuciosa da análise completa, portanto foram selecionados alguns trechos considerados de compreensão mais imediata da prosa, a fim de encontrarmos nexos associativos com os choros de Radamés. Para tanto, algumas das relações propostas pelo autor serão explicitadas a seguir.

### 2.1.1 *Volubilidade e fórmula narrativa nas Memórias*

*Memórias Póstumas de Brás Cubas* é um romance datado de 1881, originalmente publicado como folhetim, em 1880. Trata-se uma coletânea de memórias narradas em primeira pessoa. Estas não obedecem a nenhuma ordem cronológica específica, e seu desenrolar se dá conforme o capricho do narrador que é, ao mesmo tempo, protagonista da história.

A mistura de funções leva Brás a narrar os “causos” conforme lhe convém. Ao mesmo tempo, estabelece intimidade com o leitor interrompendo a história a esmo, dirigindo-se àquele que lê e propondo algumas divagações. Os assuntos

variam desde *A ponta do nariz* (Capítulo 49) até a comparação da amada Virgília com um travesseiro (Capítulo 62). Tudo envolto por um virtuosismo retórico de um *gentleman* erudito, o que encobre o absurdo daquilo que é dito. Brás conecta temas completamente diferentes de maneira despreocupada, assumindo a posição de homem culto, porém sem nunca passar realmente para além do superficial.

A escrita é densa e virtuosística em sua construção, e ao mesmo tempo dá a impressão de que se refere apenas a bagatelas. Ao fim do romance, a sensação é de que nada aconteceu, não há um direcionamento causal da história. A fórmula narrativa persiste ao longo de todo o livro, transparecendo como traço da personalidade do narrador, que será reconhecido pelo modo de falar.

Na abertura, dirigida *Ao leitor*, Cubas compara sua obra com a de diversos autores ilustres. Entretanto, é no começo do capítulo 1 que esta comparação atinge o seu extremo. As *Memórias* são comparadas ao Pentateuco, diferenciando-se deste pelo simples fato de que Brás inicia a contar suas memórias pela morte, enquanto Moisés inicia pelo nascimento.

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo; diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (ASSIS, 1994 [1881], p. 2) [grifo nosso].

A fala move-se rapidamente, os comentários são *en passant*, frívolos, descartáveis. Servem ao deleite imediato. As construções antitéticas (grifadas acima – princípio/fim, nascimento/morte, ...) também são formas de rebuscar a escrita, e apoiam a alternância constante de posições do narrador. O intuito é mostrar superioridade através da destreza da fala, do domínio do vocabulário e da amplitude de assuntos tratados. Soma-se a estas observações a comparação das *Memórias* com os primeiros livros da Bíblia, cujo objetivo é mostrar a audácia de Brás. A relação de semelhança e diferença conecta as mudanças de pose do narrador, sendo os movimentos mais audaciosos percebidos como aqueles onde as relações de semelhança são mais distantes. A comparação com a Bíblia é um destes casos, já que, embora descabida, é factível sob o ponto de vista lógico: de fato, tanto Brás quanto Moisés estão narrando memórias.

A velocidade das falas contribui para que as diferenças ocorram em forma de intervenções, causando a sensação de instabilidade e constante transição. O sentimento de ambiguidade, contradição, contraste, exagero, surge na fórmula narrativa através do *revezamento das poses* assumidas pelo narrador: o efeito literário “não está nas gracinhas ou na profanação tomadas separadamente, mas na súbita intimidade que se estabelece entre as duas, e na sua sucessão” (SCHWARZ, 2000, p. 16).

O revezamento das poses é sem transição, um exercício de volubilidade, e o resultado literário depende da viveza e freqüência dos contrastes. Para completar, a prosa culta — que é pose ela também — empresta um verniz de respeitabilidade a pulos, manobras e transformações do narrador, o que lhe disfarça o lado gritante da desfaçatez, ao mesmo tempo que aprofunda o seu tipo social, além naturalmente de causar uma desproporção cômica. (Op. Cit., p.17) [grifo nosso]

Até este ponto, colocamos a fórmula narrativa realizada por Machado seguindo as diretrizes das análises propostas por Schwarz. Chegamos ao movimento da volubilidade agora não somente como uma descrição de seu funcionamento, porém com a demonstração de um caso no qual o mesmo pode ser percebido diretamente no discurso literário. Elucidada a fórmula, cabe prosseguirmos para as análises dos choros para piano solo.

Primeiramente, são apresentadas as análises do material musical e em seguida as considerações sobre o material analisado.

## **2.2 Análises dos choros *Manhosamente*, *Canhoto* e *Negaceando***

As análises presentes neste trabalho buscam colocar em evidência estilos musicais que Radamés Gnattali evoca nas composições dos choros *Canhoto* (1943), *Manhosamente* (1947) e *Negaceando* (194-). Se inserem no restante do trabalho com o objetivo de apresentar uma possível leitura sobre como a alternância de estilos presente nas peças gera contrastes que parecem dar vazão a uma maneira pela qual o compositor lida com o aspecto identitário nacional em sua música<sup>33</sup>. Partindo desta premissa, buscamos reconhecer de qual forma Radamés realiza sua síntese estilística em obras que se propõem a ser brasileiras já no próprio título, porém que, conforme discutido anteriormente, não se coadunam de forma satisfatória nem com o nacionalismo romântico, nem com o nacionalismo moderno. Para tanto, focamos na organização formal das peças a partir do reconhecimento dos materiais e técnicas utilizadas pelo compositor, já que o que nos interessa é justamente a maneira

---

<sup>33</sup> Sobre a relação entre *estilo* e *gênero* no choro, ver “O Toque de Midas do choro: estabilidade e fricção sob a luz das tópicas” (MOURA, 2012, pp. 46-48)

pela qual este articula os diversos estilos de modo a dar unidade às suas obras.

A função que as análises desempenham nesta investigação é de complementação da narrativa principal, sobre o papel de Radamés como mediador e a manifestação destas mediações em sua obra. Por conseguinte, este estudo não se propõe a realizar uma análise estilística complexa e aprofundada sobre os choros, e sim apontar caminhos potenciais de escuta e leitura sobre as peças. Há ciência de que isto pressupõe certo grau de subjetividade, o qual buscamos minimizar relacionando os materiais e técnicas com outros repertórios, bem como através do apoio em análises anteriores dos choros.

Neste capítulo será apresentada uma análise pormenorizada do choro *Manhosamente*, e os demais – *Canhoto* e *Negaceando* – de forma resumida, visto que o olhar sobre a totalidade das peças é o que mais importa para este estudo. A escolha por colocar uma das análises por extenso tem como finalidade proporcionar ao leitor um entendimento sobre como se deu o processo de estudo das peças e mostrar os critérios que deram origem às categorias estilísticas que foram referenciadas nas análises seguintes. Vale lembrar também que as análises aqui propostas estão em constante diálogo com os estudos de Almeida (1999), Santos (2002) e Pronsato (2013). Portanto, para evitar a repetição de discursos, muitos dos pontos levantados por estes autores não foram abordados aqui.

Os choros para piano solo apresentam diversos seccionamentos que marcam mudanças de caráter, perceptíveis tanto ao ouvir quanto ao tocar, e chamam atenção por serem reconhecíveis como pastiches de estilos variados. Tocados sequencialmente, conferem à peça um aspecto de “colcha de retalhos” musicais<sup>34</sup> semelhante a um estilo rapsódico, sendo

---

<sup>34</sup> Metáfora emprestada de Bergamini (2013), da tese “Criação Literária no Outono do Escravismo – Machado de Assis”. Em referência ao personagem Brás Cubas, o autor afirma: “(...) há ainda o que parece ser uma colcha de retalhos de lugares-comuns do dia-a-dia e da imprensa fluminense.

esta característica comum às três peças. Surge daí um revezamento de poses que nos remete à volubilidade reconhecida por Schwarz como característica do nacional.

Poderíamos pensar nestes choros como sucessões de cenas que aludem a universos musicais distintos: como se cada trecho pudesse formar, por si só, uma micropeça musical com alguns segundos de duração. De maneira semelhante ao que acontece em uma narrativa cinematográfica, uma troca de cena pode indicar diversas relações temporais, e a mudança de foco para outros personagens não necessariamente significa ruptura ou estagnação de tempo, e sim paralelismo entre acontecimentos que continuam a ocorrer em planos diferentes.

Todas as peças aqui estudadas foram compostas na década de 1940 e publicadas no final da década de 1950 pela Editora Musical Brasileira, com pedal e dedilhado de Francisco Mignone, conforme indicação na partitura<sup>35</sup>. Foram consultadas três versões das partituras de *Manhosamente* e *Negaceando*: o manuscrito, a versão publicada pela Editora Musical Brasileira e uma versão editada a partir do manuscrito, esta última disponibilizada pela Senhora Nelly Gnattali, viúva de Radamés.

---

Machado delegou – parodicamente – a Brás clichês sobre mulheres (haveria duas formas de conquista-las, um violento, outro usando dinheiro); sobre mendigos (poderiam estar melhor, se quisessem, bastaria que trabalhassem); sobre criados (teriam orgulho de servir a patrões abastados); sobre “programas” de periódicos (que prometiam corrigir a sociedade, defender a liberdade e a conservação, o comércio e a agricultura, derrubar ministérios); sobre panaceias (à época, havia na imprensa e nas ruas numerosos anúncios de produtos milagrosos como sabões, óleos, xaropes, essências, pomadas).” (BERGAMINI, 2013, p. 270).

<sup>35</sup> Há divergências quanto às datações, porém a localização dentro da década de 1940 parece adequada ao considerarmos características de outras peças compostas por Radamés no mesmo período. A referência à década de 1940 apoia-se sobre o catálogo de obras disponível no site oficial do músico, <[www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br)>.

Difere das demais somente o choro *Canhoto*, do qual não tivemos acesso ao manuscrito.

Buscamos trabalhar as análises tendo em mente que, além da presença de estilos cuja tradição está vinculada diretamente ao piano, há também um pensamento que contempla o uso do piano como instrumento redutor, o que significa considerar a alusão a outras formações instrumentais na observação do material. Esta distinção se faz necessária já que no caso do arranjo para piano solo é muitas vezes impossível dar conta da realização simultânea da melodia, textura harmônica, linha de baixo e padrões rítmicos relativos ao grupo de música popular o tempo todo no instrumento. Assim, o compositor arranjador necessariamente terá que optar por escrever apenas alguns dos instrumentos do grupo em determinados momentos, a fim de que a peça seja executável por somente uma pessoa.

No entanto, não podemos reduzir as mudanças de caráter exclusivamente a adaptações decorrentes de um processo de redução, visto que as escolhas feitas pelo compositor no que concerne parâmetros como textura, contorno melódico, condução de vozes e harmonia são imprescindíveis na caracterização dos estilos musicais.

(...) Estilo é uma replicação de *patterning*<sup>36</sup>, seja no comportamento humano ou nos artefatos

---

<sup>36</sup> O termo *pattern* em inglês é genericamente traduzido ao português como “padrão”, assim como a palavra *standard*. No entanto, enquanto *standard* representa alguma coisa *padronizada* – uma condição que antecede sua criação, que confere um sentido de replicação de algo sempre da mesma forma, como um processo industrial – a palavra *pattern* se refere a um padrão que é reconhecido a partir da observação de algo. Se considerarmos as folhas de uma planta, podemos observar padrões (*patterns*) semelhantes em suas superfícies; no entanto, as folhas não são todas iguais, portanto não são *padronizadas*. Assim, quando Meyer utiliza a palavra *patterning*, está se referindo a padrões musicais que podem ser reconhecidos em relação a determinados estilos, da mesma forma que certos padrões nas folhas

produzidos pelo comportamento humano, que resulta de uma série de escolhas feitas dentro de um conjunto de restrições. O estilo de fala ou escrita de um indivíduo, por exemplo, é resultante, em grande parte, de escolhas lexicais, gramaticais e sintáticas feitas dentro das restrições da língua e do dialeto que ele aprendeu a usar, mas que não é ele mesmo que cria. E assim o é na música, na pintura e em outras artes. De maneira geral, poucas das restrições que limitam as escolhas são recém-inventadas ou elaboradas por aqueles que as aplicam. Ao invés, são aprendidas e adotadas como parte das circunstâncias históricas/culturais de indivíduos ou grupos. Já que as restrições permitem uma variedade de realizações, os *patterns* não precisam ser semelhantes em todos os aspectos para serem replicações compartilhadas, mas somente naqueles aspectos que definem as relações de *pattern* em questão<sup>v</sup>. (MEYER, 1996[1989], p.3).

Quando determinado trecho é reconhecido como comum ao tipo de escrita consolidada nas *big bands*, por exemplo, estamos falando em uma redução para piano – ou seja, uma versão pianíssitica de algo que surgiu originalmente em outra formação instrumental. Em território nacional, é preciso ressaltar que este tipo de formação instrumental já havia sido celebrizado em arranjos de músicas de cantores como Ary Barroso (1903-1964) e Carmen Miranda (1909-1955). Por este motivo as menções às *big bands* encontradas nas análises se referem mais a uma textura resultante de um procedimento de arranjo vinculado a este tipo de formação, do que exclusivamente ao jazz. O que se pretende pontuar é que, na época da composição dos choros, este tipo de sonoridade já se

---

permitem a identificação das plantas às quais pertencem (folhas de árvores com frutas cítricas em oposição a frutas silvestres, por exemplo).

encontrava em território brasileiro há mais de 20 anos<sup>37</sup>, pelo menos desde a década de 1920.

Como estilos já vinculados ao piano temos o *ragtime* e o *stride*, que, apesar de possíveis ramificações, são nomes que remetem a características mais específicas, pianisticamente falando, do que o termo *big band*.

No que se refere ao choro, detectamos que Radamés trabalha com múltiplas referências, ora utilizando um tipo de escrita que remete diretamente ao repertório de choro tradicional ao piano – canonizado no repertório composto por Chiquinha Gonzaga (1847-1933) e Ernesto Nazareth (1863-1934) –, ora evoca características que remetem de maneira mais forte a outros instrumentos. O baixo melódico proposto por Almeida (1999, p. 116-120) é um destes casos, pois embora tenha sido utilizado no repertório para piano, seu desenvolvimento tem como referência os contracantos nas notas graves do violão (que, por sua vez, imitava o dos instrumentos de sopro como o bombardino e o oficleide<sup>38</sup>).

Embora não caiba neste estudo discutirmos estas questões de forma aprofundada, é preciso reconhecer a importância de tal diferenciação, não somente do ponto de vista das especificidades que decorrem da realização de uma escrita idiomática para o instrumento, porém da posição que o próprio piano ocupa(va) na sociedade brasileira<sup>39</sup>. Quando esta posição, tanto simbólica quanto física (o piano não é um instrumento facilmente transportável) é ignorada, perde-se a oportunidade de perceber que as particularidades musicais derivam de referências sociais e históricas distintas.

---

<sup>37</sup> Sobre a influência do jazz na formação musical de Radamés e as *jazz-bands* no Brasil ver PRONSATO (2013, p.19-22).

<sup>38</sup> Ver LIMA, 2003. É uma sonoridade que tem referência também na presença do próprio contrabaixo no choro, conforme GUEDES (2003).

<sup>39</sup> Sobre o piano e o samba, ver Capítulo 1 da dissertação intitulada “O samba para piano solo de Camargo Guarnieri”, GOMES (2012, p. 13-37).

Esta variedade de referências, ao ser explorada por Radamés contribui para potencializar o aspecto mediatório das composições em questão. Assim, mesmo que uma seção inteira remeta ao choro, como ocorre em *Negaceando*, as mudanças de cena podem ser percebidas na análise a partir do reconhecimento de replicações de *patterning* que indicam a presença de mais de um “tipo” de choro. Para o ouvinte, a identificação acontece por semelhança com referências individuais daquilo que ele reconhece como choro, e são da ordem das Competências de Recepção, conforme discutido no capítulo sobre mediações. Desta forma, os diversos “choros” apelam a diversas plateias.

O mesmo pensamento se aplica aos demais rótulos que utilizamos nas análises, pois estes não se destinam a dar conta de toda a complexidade dos estilos aos quais se referem. A questão presente é buscar aproximações, e não comprovar através de uma análise exaustiva e detalhada a presença de determinado estilo.

No que tange a questão da escrita reduzida para piano de um grupo de música popular, que poderia ser entendida como uma certa “limitação” devido às restrições impostas pela execução de vários instrumentos em apenas um, este acaba por ser um recurso que favorece transições e contrastes: considerando que não há efetivamente um grupo com instrumentação definida tocando, o compositor pode “inserir e remover” instrumentos. Se considerarmos a instrumentação hipotética de um grupo de choro com, digamos, violão, bandolim, flauta transversal e pandeiro, a redução deste para o piano exigirá determinado tipo de escrita considerando as funções desempenhadas e as características físicas de cada um dos instrumentos. Agora, se considerarmos uma formação típica de *big band*, com trompetes, trombones, saxofones, guitarra, piano, baixo e bateria a escrita é outra. Como Radamés escreveu os choros ao piano, a instrumentação é uma espécie de simulação através da escrita, o que possibilita que, no plano das ideias, uma *big band* se “transforme” num grupo de choro. Não se deve

perder de vista, no entanto, que as peças foram compostas originalmente para piano, e que a intenção aqui não é de especular se Radamés as concebeu pensando ou não em fazer uma redução, e sim que este pensamento nos é útil enquanto ferramenta analítica<sup>40</sup>.

Prosseguimos agora às análises.

### 2.2.1 *Manhosamente*

Este choro está separado em duas grandes seções, em forma AABB, observável devido à separação marcada por um ritornelo entre as seções A e B. Encontramos nesta peça três áreas de estabilidade: o tema inicial, entre os compassos 1 e 4; o choro tradicional, entre os compassos 25 e 31 e o tema *jazz* da parte B, entre os compassos 43 e 50. O restante da peça é considerado transição entre as referidas áreas de estabilidade.

Os primeiros quatro compassos de *Manhosamente* apresentam uma melodia na região aguda, cujo contorno se assemelha às melodias de choro tradicional. Entretanto, a presença de tensões e alterações leva o ouvido em direção ao choro moderno; de acordo com Santos (2002), tanto *Manhosamente* quanto *Canhoto* apresentam

(...) recursos harmônicos bastante elaborados, incluindo procedimentos e sonoridades associados ao jazz norte-americano (...) Tais características (...) começaram a surgir na década de 1930, tendo Pixinguinha como um de seus expoentes (SANTOS, 2002, p. 9).

Este trecho inicia com o que aparenta ser um acorde de D $\flat$ /F acompanhado pela melodia em escala pentatônica do

---

<sup>40</sup> Algumas obras de Radamés possuem versões para diferentes instrumentações, como é o caso do choro *Canhoto*. A transcrição para duo de violões do próprio compositor é revisada em artigo da Revista Vórtex, publicado em 2013. Ver FUJYIAMA & MENDES (2013, pp. 144-156).

mesmo acorde. Devido à ausência do IV e VII graus, neste momento fica difícil fixar uma tonalidade – poderíamos estar trabalhando tanto em  $D\flat$  quanto em  $A\flat$  ou seus relativos menores ( $B\flat$  menor e  $F$  menor, respectivamente), considerando que a única aparição da nota Sol natural é apenas uma aproximação em tempo fraco à nota  $L\acute{a}b$  na anacruse para o compasso 1. No compasso 3 já encontramos uma modulação para o tom de  $E\flat$  Maior, e a frase é concluída sobre o acorde de dominante da mesma tonalidade, porém suspenso ( $B\flat 7sus4$ ). Surgiu aqui a discussão sobre a possibilidade de esta ser uma cadência para  $Fm7$ , porém a primeira opção parece se confirmar tanto pela sonoridade dominante do acorde, quanto pelo fato de que o Ré no começo do compasso seguinte resolve a suspensão na terça de  $B\flat 7$ .

Figura 4 – *Manhosamente*, cc. 1 a 4 com cadência.

The musical score for measures 1-4 of 'Manhosamente' is shown. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score is in piano (f) dynamics. The chords are:  $D\flat/F$  (ou  $Fm^{6No}$ ),  $A7^{(\#11)}$   $B\flat^{(\#11)}$ ,  $E\flat/G$ ,  $F\sharp^o$  ( $F7$ ),  $B\flat 7sus4$  (ou  $Fm7$ ), and  $E7$ . The cadence is marked with a red circle and the number 4, and the final chord is marked with a red circle and the number 3.

Fonte: produção da própria autora.

Conforme argumentado por Pronsato (2013, p. 47-50 e 52), é possível que toda a primeira parte entre o compasso 1 o compasso 8 seja uma grande preparação para a chegada na área tonal de  $D\acute{o}$  Maior, o que faria com que a interpretação inicial de que estávamos num acorde de  $D\flat/F$  ao começo da peça fosse substituída por um acorde de  $Fm^{6Np}$ , com função Subdominante, conforme figura a seguir:

Figura 5 – *Manhosamente*, análise harmônica dos cc. 1-8 cf. Pronsato (2013, p. 49, Figura 16).

1	7-8	9	
Fm <sup>6Sp</sup>	#6 Fr	B7 <sup>(6b9)</sup> / D#	C
Lidio	Lidio b7		Lidio
C: IVm <sup>6Sp</sup>	(SubV/V)	(V/III) m	I
S	D	D	T

PRONSATO, Carla Veronica. **Os choros para piano solo “Canhoto” e “Manhosamente” de Radamés Gnattali:** Um estudo sobre as relações entre música erudita e música popular. Campinas: Unicamp, Instituto de Artes, 2013. (Dissertação)

A autora chega a esta conclusão sobre o IVm em Dó a partir da análise da sequência harmônica que antecede o ritornelo para o começo do choro (compassos 32 a 34), no qual chega-se a uma acorde de C7, que é dominante de Fm. A presença do C7 reitera a possibilidade de que o primeiro acorde, no retorno da melodia, seja de fato um Fm<sup>6</sup> ao invés de um Db. Adiante retornaremos a esta questão. De todo modo, temos entre o primeiro e o quarto compassos uma frase completa, cujo delineamento se encerra com uma cadência à dominante. A este trecho chamamos *Choro moderno*<sup>41</sup>.

Os compassos seguintes apresentam uma sequência de acordes em posição aberta com intervalos de décima na mão esquerda, os quais se formam entre a fundamental e a terça do acorde uma oitava acima. O uso dos acordes formando

<sup>41</sup> A escolha por este rótulo é inspirada no tratamento harmônico conferido ao trecho. Apesar da denominação ser bastante abrangente, a escolha se apoia nas discussões sobre o termo presentes na dissertação de Celso Tenório Delneri: “O Violão de Garoto: A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha”, USP, 2009.

intervalos de décima entre as vozes extremas é descrito por Santos (2002, p. 14) como recurso vinculado ao estilo *stride*, que substitui os intervalos de oitava utilizados *ragtime*. Já Pronsato (2013: 41-44) sugere uma herança do virtuosismo do período Romântico, apoiada nos *Estudos Op. 10 e Op. 25* de Frederic Chopin (1810-1849) e nos *51 Exercícios*, de Johannes Brahms (1833-1897). Vejamos a figura a seguir, que apresenta os primeiros 8 compassos de *Manhosamente*: entre os colchetes em verde, o trecho que está sendo discutido no momento, e em laranja, os acordes com abertura de décima.

Figura 6 – *Manhosamente*, cc. 1 a 8.

CENA 1—CHORO MODERNO

Measures 1-4 Chords: D $\flat$ /F (ou Fm<sup>tr6</sup>), A7<sup>(#11)</sup>, B $\flat$ <sup>(#11)</sup>, E $\flat$ /G, F $\sharp$ <sup>o</sup> (F7), B $\flat$ 7sus4 (ou Fm7), E7

Measures 5-8 Chords: D/B (ou Bm/D), E $\flat$ 7M, E7, F6, F $\sharp$  G7M, A $\flat$ <sup>#6F</sup>, A $\flat$ , B<sup>(9)</sup>/D $\sharp$  C/E

Fonte: produção da própria autora, 2016.

Trazemos, portanto, uma terceira hipótese, que se soma às demais, e que considera a melodia juntamente com movimentação paralela dos acordes. A melodia dos compassos 4 a 8, marcada em azul, faz alusão ao tema dos primeiros quatro compassos, porém fragmentado, transposto e com uma terminação suspensa devido à condução harmônica cromática. Não chega a ser exatamente um desenvolvimento da Cena 1, parece algo mais próximo a uma dissolução do material em

estilo impressionista, especialmente pela condução das vozes e pela repetição imediata da célula melódica do compasso 5. Os acordes em décimas ajudam a enfatizar a melodia principal, ao mesmo tempo em que conduzem a uma espécie de “afastamento” tonal entre mão esquerda e mão direita. Este afastamento culminará na sobreposição de B $\flat$  na mão direita e A $\flat$  na mão esquerda no compasso 7.

Figura 7 – *Manhosamente*, sobreposição  $\frac{B\flat}{A\flat}$  nos cc. 8 e 9.

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score covers measures 8 and 9. In measure 8, the right hand plays a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and then a descending eighth-note pattern. The left hand plays a chordal accompaniment with notes G2, A2, B2, and C3. In measure 9, the right hand continues its melodic line, and the left hand plays a chord with notes G2, A2, B2, and C3. A yellow box highlights the right hand's notes in measures 8 and 9, with 'Bb' written above it. Another yellow box highlights the left hand's notes in measures 8 and 9, with 'Ab' written below it. The word 'dim.' is written below the right hand's notes in measure 9.

Fonte: produção da própria autora, 2016.

Percebe-se uma forte influência de Claude Debussy (1862-1918) nas harmonias deste trecho, tanto pelo paralelismo das décimas quanto pelo direcionamento tonal incerto. Na figura a seguir, podemos ver o uso de harmonias paralelas de maneira semelhante ao encontrado em *Manhosamente*.

Figura 8 – *La fille aux cheveux de lin* (1910) – Prelúdio VIII, Livro 1 de Claude Debussy. Uso de harmonias paralelas nos cc. 14 e 15.



Fonte: DEBUSSY, Claude. **La fille aux cheveux de lin**. Prelúdio VIII, Livro 1. Paris: Durand & Cie., 1910. pp. 31-32.

Embora os intervalos de décima não sejam tocados simultaneamente neste caso, a interação entre a linha melódica superior e os blocos harmônicos produz efeito bastante similar. A influência de Debussy na obra de Radamés foi reconhecida por Zorzal (2009) nas análises sobre os Dez estudos para violão (1967), nas quais evidencia características como o uso de escalas não tonais e instabilidade tonal: “A harmonia deixa de ser sintática e toda relação com forte sentido de processo tende a ser evitada” (ZORZAL, 2009, p. 39). O paralelismo harmônico em Debussy é um dos recursos que possibilitam a diluição da tensão e direcionamento característicos do tonalismo, e permite que o compositor conecte centros tonais afastados. Segundo Devoto (2005), a harmonia paralela em Debussy desempenha um papel diverso a outros estilos:

A harmonia paralela desempenha um papel diferente em sua obra. Ela não simboliza a estrutura mais profunda. A harmonia paralela enfatiza a melodia do momento, e ao mesmo tempo realça a sonoridade individual. Estas duas funções ortogonais tipicamente aumentam a estabilidade de uma única nota; com menor frequência, são usadas de forma conectora, para

unir pontos afastados tonalmente<sup>vi</sup> (DEVOTO, 2005, p. 484).

O trecho entre os compassos 4 e 8 foi, portanto, denominado “Cena 2 – Debussy”. Após a sobreposição  $\frac{Bb}{Ab}$  surge no finalzinho da Cena 2 o acorde  $B7^{(b9)}/D\#$ , com clara função dominante. Esta relação dominante  $\rightarrow$  tônica (cc. 9-10) destoa do momento anterior, e a melodia volta à região aguda, de maneira semelhante ao começo do choro. No entanto, esta nova tentativa de retomada da melodia inicial se dilui novamente: o acorde de Dó Maior, apesar de ser um ponto de chegada importante, não fixa a tonalidade. Retornamos ao acorde de  $B7^{(b9)}/D\#$  no compasso seguinte, agora seguido por um acorde de Mi.

Fazendo uma breve pausa na narrativa que foi construída até o momento, se olharmos para a análise harmônica, mesmo que somente neste trecho, já podemos perceber que esta peça não parece ser propriamente “tonal” ao longo de toda a sua extensão. É dizer, há vários momentos claramente tonais, porém nem todos os seccionamentos possuem função tonal facilmente identificável, sendo que o compositor joga com esta ambiguidade. Ora produz uma sensação de instabilidade ou “flutuação” tonal, onde os acordes não são conectados funcionalmente, subordinados à melodia principal; ora forma sequências inteiras de acordes que dão forte sensação de desenvolvimento tonal, com cadências bem marcadas. Nos trechos onde não há relações tonais, a estabilidade, a unidade da Cena, surge da relação com outros parâmetros. Desta forma, a realização de uma análise harmônica aprofundada pode se tornar problemática e restritiva se atribuirmos a este parâmetro demasiada importância do ponto de vista analítico. Tampouco acreditamos que este caminho seja o mais produtivo para dar conta das obras em questão. Portanto, daremos destaque somente àquelas harmonias que realmente se apresentam como determinantes para o seccionamento de determinada cena.

Figura 9 – Manhosamente, cc. 5-18.

5

CENA 2 - DEBUSSY

*dim*

$Bb^{(b9)}/D\# \rightarrow C/E$

10

CENA 3 - NA NOITE

*p*

$Bb^{(b9)}/D\#$   $E7M^{(b9,11)}/G\#$   $Eb7/G$   $Eb7^{(b9)}$   $D7^{(11,13)}$   $G7^{(9,13)}$   $Ab7^{(11)}$

15

$Ab7$   $Db7M$

Fonte: produção da própria autora, 2016.

Seguindo o contorno melódico dos compassos 9 a 12, grifados em laranja, encontramos a Cena 3, composta por bordaduras e escalas com função de ornamentação e preenchimento. No compasso 10, há um arpejo de efeito sobre o acorde de  $B7^{(b9)}$ . Escrito em fusas, o movimento descendente percorre uma distância um pouco maior do que três oitavas, concluindo por movimento cromático. Santos (2002, p. 14) reconhece este tipo de arpejo como comum ao *stride*, e aqui o reconhecemos de forma mais geral como um efeito de preenchimento com sonoridade brilhante, recurso comum também à estética de salão do século XIX. No século XX efeitos semelhantes serão utilizados amplamente por figuras como Pedrinho Mattar (1936-2007), principal representante no Brasil

do estilo consagrado por Wladziu Valentino Liberace (1919-1987) nos Estados Unidos. Consiste na mistura de técnicas oriundas do piano clássico aplicadas a temas contemporâneos, bem como versões de peças do repertório erudito, envoltos com ornamentações e floreios. “Pedrinho foi atração em casas de luxo e inferninhos (...) fez sucesso no Brasil e no exterior, foi um dos grandes músicos das noites luxuosas e românticas da Baiúca<sup>42</sup>” (BORELLI, 2005, p. 81).

Os seis compassos seguintes comportam duas Cenas diferentes, divididas de dois em dois compassos. Os compassos 13 e 14 tem como característica principal o ritmo com marcação nos contratempos em um desenho melódico ascendente, sendo que a sequência harmônica prepara o Ab7 que se prolongará nos compassos 15 e 16. Reconhecemos nesta 4ª Cena uma possível influência da escrita de George Gershwin (1898-1937), compositor admirado por Radamés e com o qual este já foi por vezes comparado. Este tipo de movimento rítmico-melódico pode ser encontrado em várias de suas obras, um caso assinalado a seguir:

---

<sup>42</sup> Casa noturna luxuosa de São Paulo, inaugurada na década de 1950 e fechada no final da década de 1960.

Figura 10 – III mov. Piano Concerto in F (1925), Gershwin – cc. 37-38.



Fonte: GERSHWIN, George. **Concerto in F for Piano and Orchestra**. Transcrição para dois pianos a quatro mãos. New York: Windsor Editions, S.D.

Antecipando um assunto que será abordado mais à frente, a valorização da síncopa é uma das características do choro conforme apontado por Almeida (1999). Argumenta-se que a rítmica deste trecho não valoriza nem alude à síncopa, pois o apoio está na terceira semicolcheia do tempo, e não na segunda.

Em seguida, temos dois compassos em  $A\flat 7$  que remetem novamente à obra de Debussy. Desta vez, uma melodia cromática em terças paralelas é acompanhada por um trinado sobre a nota  $L\acute{a}\flat$  na mão esquerda. O desenho lembra muito o uso que Debussy faz das terças no Prelúdio II do Livro I – *Voiles*:

Figura 11 – *Voiles* – Prelúdio II, Livro 1 (1910) de Debussy. Uso de terças paralelas nos cc. 1-4

(Dans un rythme sans rigueur et caressant.)

The image shows a musical score for the piano piece 'Voiles' by Claude Debussy. It features a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 3/4 time and consists of parallel thirds in the right hand. The dynamics are marked as *p* *très doux* and *più p*. The tempo/style instruction is '(Dans un rythme sans rigueur et caressant.)'.

Fonte: DEBUSSY, Claude. **Voiles**. Prelúdio II, Livro 1. Paris: Durand & Cie., 1910. pp. 3-6.

Figura 12 – Manhosamente, cenas 5 e 6 – cc. 15-18.

The image shows a musical score for 'Manhosamente' by Debussy, divided into two scenes. The first scene, 'CENA 5—DEBUSSY II', is highlighted in green and covers measures 15-18. The second scene, 'CENA 6—BIG BAND', is highlighted in pink and covers measures 19-22. The score is in 3/4 time and features complex harmonic structures with parallel thirds and other intervals.

Fonte: produção da própria autora, 2016.

O contraste desta Cena 5 com a anterior é enorme; a prolongação do Lá $\flat$  combinada com o desenho melódico interrompe a sensação de direcionamento recém induzida pelas seqüências de acordes bem ritmados dos compassos anteriores, amenizando a tensão do acorde dominante e criando um centro temporário em torno da nota Lá $\flat$ . Quando se chega à resolução no acorde de Db7M, o ouvido retoma a relação dominante → tônica, de maneira semelhante ao que ocorre na transição da Cena 2 para a Cena 3.

A sonoridade dos compassos 17 e 18 (que compõem a cena 6) se assemelha a uma conversa entre solista e orquestra, podendo os acordes da mão esquerda ao final do compasso 18 serem uma referência a algum dos naipes de sopro (madeiras ou metais), possivelmente inspirada na sonoridade das *big bands* norte-americanas. De acordo com Almada (2000),

O termo *background* (em inglês, “segundo plano”) é muito empregado no jargão musical para designar, a grosso modo [sic], tudo aquilo que, numa determinada peça, ocorre *entre* o solista (foco principal, ou primeiro plano) e a base rítmica (que seria, então, o terceiro plano). (p. 281).

Esta é a primeira vez na peça que ocorre uma menção explícita a esta formação, fortemente referenciada no jazz, e antecipa a presença muito mais marcante deste estilo que ocorrerá na seção B. A resultante rítmica da melodia é praticamente igual aos dois compassos anteriores, com exceção do último tempo do compasso 18, que anuncia uma célula rítmica que será explorada mais a frente, a partir do compasso 25. É especificamente esta célula do último tempo do compasso 18 que parece revelar a escrita para seção de metais. O movimento melódico é bastante similar ao da Cena 5, porém aparenta ser uma “tradução” da primeira frase de um estilo impressionista para um estilo *big band*.

Do ponto de vista da forma, a Cena 6, centrada em  $D\flat$  é um ponto estrutural representativo na seção. Ela está localizada exatamente no meio de sua quadratura. A forma tradicional do choro consiste em agrupamentos de 16 compassos, contendo 4 frases alternadas de 4 compassos. Ao longo do século XX seções mais longas se tornam comuns, passando a ter 32 compassos (2x16). Entretanto, a seção A do choro *Manhosamente* contém 34 compassos, o que quebra a quadratura esperada, que costuma ser regular. Podemos considerar os dois compassos que

“sobram” como justamente os dois que se encontram no meio da quadratura.

Os seis compassos seguintes (cc. 19-24) apresentam uma transição para a próxima zona de estabilidade, que inicia no compasso 25. Nesta transição encontramos novamente ornamentações, arpejos e escalas com sonoridade brilhante como aquelas já vistas anteriormente, porém agora com algumas particularidades. Os compassos 19 e 20 trazem novamente a sonoridade do choro, ao estabelecer uma relação de diálogo entre melodia na região aguda e resposta melódica do baixo. Almeida (1999, p. 116-120) reconhece como característica recorrente do baixo melódico a rítmica do choro – com valorização da síncopa, figuras pontuadas e motivo iniciado em contratempo – e a relação de diálogo entre melodia e baixo.

Entre os compassos 21 e 24 temos uma transposição a uma terça acima da linha melódica dos compassos 21-22 nos compassos 23-24. O tratamento conferido a esta cena é o mesmo que ocorre na Cena 3: a melodia que inicia no começo da Cena se dissolve em um arpejo descendente no compasso seguinte e é retomada transposta uma terça acima. No entanto aqui o destino da melodia transposta difere, neste caso, da Cena 3.

Figura 13 – *Manhosamente*, cc. 15-31.

The image displays a musical score for the piece 'Manhosamente', spanning measures 15 to 31. The score is divided into three systems, each with a different background color. The first system (measures 15-20) is labeled 'CENA 5-DEBUSSY II' (green background), 'CENA 6-BIG BAND' (pink background), and 'CENA 7-BAIXARIA' (grey background). The second system (measures 21-25) is labeled 'CENA 8-NA NOITE II' (yellow background) and includes dynamic markings 'cresc.' and 'dim.'. The third system (measures 26-31) is labeled 'CENA 9-CHORO PIANEIRO' (blue background). The score is written for piano, with treble and bass staves.

Fonte: produção da própria autora, 2016.

Como podemos ver, a melodia descendente da Cena 8 desta vez logra conduzir a transição para outra zona de estabilidade. A Cena 9, entre os compassos 25 e 30 faz alusão ao choro tradicional, notadamente à escrita pianística celebrizada por Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. Esta caracterização já foi largamente discutida por Pronsato (2013: 75-79), portanto não será esmiuçada neste trabalho.

O encerramento da seção A traz novamente a Cena Debussyniana, agora transposta, para o retorno ao começo da peça. Na transição para a seção B as Cenas 1 e 2 reaparecem, com uma pequena prolongação da Cena 2:

Figura14 – Manhosamente, finalização da seção A e transição para seção B.

The image displays a musical score for the piece 'Manhosamente'. It is divided into two systems. The first system, starting at measure 31, is highlighted with a light green background and is labeled 'CENA 10 - DEBUSSY III' and 'CENA 1 - CHORO MODERNO'. The second system, starting at measure 37, is highlighted with a light purple background and is labeled 'CENA 11 - DEBUSSY IV'. The score is written for piano with treble and bass staves. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings such as 'dim.'.

Fonte: produção da própria autora, 2016.

Temos em *Manhosamente* trechos de estabilidade intercalados com trechos de transição. A percepção de estabilidade está relacionada ao reconhecimento de frases/temas completos, com certa estabilidade harmônica. Olhando para as cenas de *Manhosamente*, fica evidente a alternância de estilos comentada no começo deste capítulo. É possível ver (e ouvir) os seccionamentos, apontando para uma síntese que passa pelo o que parece ser um processo de colagem, na qual os estilos se revezam na composição do conjunto. De maneira mais geral, podemos separar toda a primeira seção em duas zonas de estabilidade: o choro moderno da cena 1 e o choro pianeiro da cena 9. As demais cenas são de transição.

A seção B é consideravelmente mais estável do que a seção A, apresentando poucos seccionamentos. Os primeiros três compassos da seção introduzem uma melodia em bloco, que de acordo com Santos (2002, p.13) é uma técnica que está associada à escrita para *big band* e bandas de música popular. Segundo Almada (2000, p. 133) este tipo de escrita, também conhecida como “soli”, embora possa ser aplicada a “naipes de

quaisquer classes de instrumentos, é muito mais apropriada aos sopros (...)”. O autor afirma igualmente que

(...) a total transformação naquilo que hoje conhecemos por soli só aconteceria mesmo nas orquestras de jazz americanas, nas quais a escrita coral para sopros – já consagrada na música do Romantismo (século XIX) e ensinada nas classes de composição – foi novamente adaptada, desta vez ao ritmo sincopado, à harmonia e à melodia peculiares do estilo. Foi a partir daí que surgiu a, digamos assim, "regulamentação" dessa técnica, (...) (idem, ibidem).

A cena a qual nos referimos aqui inicia com uma textura de soli fechado com 8 vozes (sendo 4 dobramentos), porém posteriormente a melodia principal é escrita com dobramentos de oitava, acompanhada na mão esquerda pelos acordes com intervalos de décima. Apesar da referência à sonoridade das orquestras de jazz norte-americanas, o movimento melódico apresenta um caráter brasileiro:

Figura 15 – *Manhosamente*, Cena 12, cc. 43-50.

The image shows a musical score for a piece titled "Manhosamente" from "Cena 12" by Big Band. The score is presented in two systems of staves. The first system begins at measure 43 and concludes at measure 50. The second system starts at measure 49 and also ends at measure 50. The notation includes a variety of rhythmic patterns and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *sf*. A specific melodic line is highlighted with a pink background. The score is identified as "CENA 12 - BIG BAND".

A Cena 12 permanece até o compasso 50, onde termina a construção fraseológica. É provável que as oitavas e acordes da mão direita simulem dobramentos (e uníssonos) nas seções de metais – saxofones, trompetes e trombones – e as tríades da mão esquerda, intervenções da base. Almada (2000, p. 227) traz um exemplo semelhante de arranjo para *big band* com dobramento total (sopros e base). Para o autor, “Este tipo de textura deve ser guardado para momentos importantes de um arranjo, que necessitem tal ênfase” (Op. Cit., p.227). Na página seguinte, podemos ver um exemplo de arranjo para *big band* conforme proposto pelo referido autor.

Figura 16 – Arranjo para Big band cf. ALMADA, 2000, p. 226.

The image shows a musical score for a Big Band, arranged by Carlos Almada in 2000. The score is for a 12-piece band and includes parts for saxophones, trumpets, trombones, guitar, piano, double bass, and drums. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first measure is marked with a forte (f) dynamic and contains a triplet of eighth notes. The second measure is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic and contains a triplet of eighth notes. The third measure is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic and contains a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The guitar part (gtr.) is marked with a forte (f) dynamic and contains a triplet of eighth notes. The piano part (pno.) is marked with a forte (f) dynamic and contains a triplet of eighth notes. The double bass part (bax.) is marked with a forte (f) dynamic and contains a triplet of eighth notes. The drums part (bt.) is marked with a forte (f) dynamic and contains a triplet of eighth notes. The score also includes a section labeled '(VIRADA)' at the end of the third measure.

Fonte: ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2000.

Na figura 16, as tercinas estão em uníssono ou em oitava nos naipes de sopros. Os trombones dobram os trompetes uma oitava abaixo, e há ataques simultâneos dos sopros e base (guitarra, baixo, piano e bateria) em todos os *marcados*: “O trecho acima, uma espécie de *convenção*, da qual participam todos os instrumentos, é um excelente exemplo de uma das mais poderosas sonoridades que se pode obter com uma *big band*” (ALMADA, 2000, p. 227). A textura que Radamés utiliza na Cena 12 é similar ao caso acima, tanto pelos ataques aos acordes com ambas as mãos em determinados pontos, quanto pelas vozes dobradas em oitavas. Da mesma forma, encontramos diversas síncopas formadas entre a última semicolcheia e a primeira semicolcheia do tempo seguinte, sendo estas antecipações outro ponto em comum. É provável que a opção pelo dobramento em oitava esteja também relacionada ao uso do piano em si, que comporta muito bem este tipo de escrita.

Na Cena seguinte temos um retorno ao choro pianeiro, que permanece até o compasso 62, quando recomeçam os acordes que preparam o reinício da seção B. Como elementos característicos do choro encontramos, com ajuda de Almeida (Op.Cit., p. 106-141) e Santos (Op.Cit., p. 7-10), o uso de cromatismos, síncopa e alusão à síncopa, valorização melódica do contratempo, bordaduras e baixo melódico.

Figura 17 – *Manhosamente*, cena 13 – cc. 50-62.

Fonte: produção da própria autora, 2016.

Na figura acima, foram marcados alguns dos elementos típicos da música e do instrumental do choro com auxílio de Almeida (Op.Cit). O autor denomina “alusão à síncope” as diversas figurações rítmicas que fazem alusão à figuração *semicolcheia-colcheia-semicolcheia*, onde há a valorização da segunda semicolcheia de cada tempo. A Cena de encerramento do choro *Manhosamente* possui uma sequência de acordes ascendentes. Santos (Op.Cit., p. 9) acusa a presença de um acorde  $bII$  no final do compasso 62, subdominante no encadeamento para  $Bm6$ :  $bII-V-Im$ , conforme figura a seguir:

Figura 18 – Manhosamente, encadeamento  $\flat$ II-V-Im6.

The image shows a musical score for a piece titled "CENA 1/4 - FINALIZAÇÃO GERSHWIN". The score is in 4/4 time and features a sequence of chords: Bm,  $\flat$ II, V, and Im6. A blue box highlights a melodic line in the bass staff labeled "m.d.". The notes Dó and Dó# are marked in red above the staff. The score is set against a light yellow background.

Fonte: produção da própria autora, 2016.

A presença das notas Dó natural e Dó# no segundo tempo do compasso acusam a possibilidade de este ser um *tercian chord with split chord members*, segundo nomenclatura sugerida por Kostka (1990, p. 52), no livro “Materials and Techniques of 20th Century Music”. Neste caso, o acorde poderia ser descrito como um  $F\#m7(!5)$  ou seja, um acorde que contém tanto a quinta justa quanto a quinta diminuta. A presença das duas quintas do acorde forma dois trítonos: Dó#-Sol e Fá#-Dó. No entanto, a movimentação paralela dos acordes e a não resolução destes trítonos por condução de vozes quebram o discurso harmônico funcional. Os acordes continuam a se movimentar paralelamente, até atingirem o primeiro tempo do penúltimo compasso. Este acorde, no momento de seu ataque, pode ser interpretado como um  $G7M$ : esta leitura é reforçada se considerarmos os dois acordes anteriores, um  $F\#m7^{(b5)}$  e um  $Em7$ , sétimo e sexto grau da tonalidade de Sol Maior. Teríamos assim a sequência  $VIm7-VIIIm7^{(b5)}-I7M$  ocorrendo em paralelo à proposta anterior<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Outra interpretação possível para o acorde de  $F\#m7^{(b5)}$  seria  $D7^{(9)}/F\#$  (dominante de G na primeira inversão. Teríamos assim a sequência  $VIm7-V7^{(9)}-I7M$ .

Figura 19 – *Manhosamente*, acordes finais – cc. 65-68.

The musical score for the final chords of "Manhosamente" (measures 65-68) is shown in G major and B minor. The guitar part (G:) features chords VIIm, VIIIm7<sup>(b5)</sup>, and I7M. The bass part (Bm:) features chords V and Im6. The tempo is marked "rall.".

Fonte: produção da própria autora, 2016.

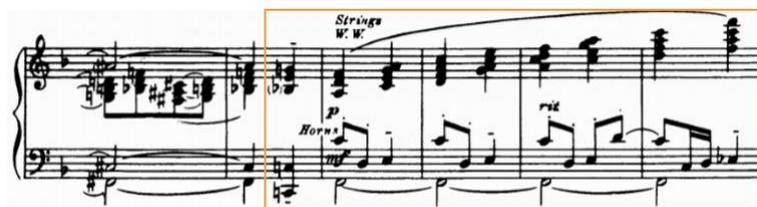
Ou seja, ao mesmo tempo em que existe um traçado harmônico que acusa a sequência  $\flat$ II-V-I em Bm, há também um jogo paralelo que mascara a sensação de direcionamento que se esperaria de um encadeamento do tipo assinalado, devido à ambiguidade entre a sonoridade dos baixos e dos acordes de preenchimento. Radamés parece induzir esta escuta a partir da presença do Dó natural e do Dó# no compasso 65: Dó# é nota característica da escala de Si menor, enquanto Sol Maior tem a nota Dó natural.

A hipótese colocada surge de uma necessidade criada ao ouvir a peça, já que a relação dominante-tônica nestes compassos parece enfraquecida. Observando o movimento predominantemente paralelo das vozes nestes últimos compassos chegamos novamente às observações de outrora, sobre a influência Debussyniana neste choro. O encadeamento descola os acordes de suas funções dentro do tonalismo tradicional para cumprir outra função – a de criar atmosferas através da apreciação de cada acorde. Quando finalmente a nota Si é tocada, quase que como uma brincadeira, o acorde muda de forma e assume finalmente sua identidade de Bm, ainda a tempo, antes que a peça seja concluída.

Esta cena recebeu o nome de “Finalização Gershwin” em referência à representatividade do trabalho dos irmãos

Gershwin<sup>44</sup> no desenvolvimento de uma sonoridade que se consolidou como característica dos filmes e musicais da Broadway (e filmes musicais) ainda na primeira metade do século XX. Os três choros aqui estudados fazem certa referência à esta sonoridade nas cenas finais. A associação da cena 14 com um uso impressionista da harmonia é caminho comum entre as composições de George Gershwin e Radamés, visto que ambos foram influenciados pela obra de Debussy<sup>45</sup>. A figura seguinte foi retirada de um trecho do famoso Poema Sinfônico “Um Americano em Paris” composto em 1928 por George Gershwin<sup>46</sup>, e apresenta uma finalização semelhante à utilizada por Radamés:

Figura 20 – An American in Paris (1928), de George Gershwin – cc. 103-108.



Fonte: GERSHWIN, George. **An American in Paris**. Transcrição para piano de William Daly. New York: New World Music Corporation, 1929.

<sup>44</sup> O irmão mais velho de George, Ira Gershwin (1896-1983), foi um letrista norte-americano. Juntos produziram diversos sucessos da Broadway, com canções como “I Got Rhythm” e “The Man I Love”. “George e Ira Gershwin serão sempre lembrados como o time cuja voz era sinônimo dos sons e estilo da Era do Jazz” (“George and Ira Gershwin will always be remembered as the songwriting team whose voice was synonymous with the sounds and style of the Jazz Age” [no original]). Ver site oficial dos irmãos Gershwin, [www.gershwin.com](http://www.gershwin.com).

<sup>45</sup> Ver POLLACK (2006, p. 29)

<sup>46</sup> Posteriormente, em 1951, foi lançado um filme musical de mesmo nome. A trilha, escrita pelos irmãos Gershwin, inclui as famosas canções *I got rhythm* (1930) e *The Man I Love* (1927) com letras de Ira Gershwin.

Nas duas páginas seguintes a partitura analisada do choro *Manhosamente* será apresentada, a fim de que possa ser visualizada de forma completa.

Figura 21 – Manhosoamente, página 1.

The image displays a piano score for the piece 'Manhosoamente' on page 1. The score is divided into nine distinct sections, each with a unique background color and a specific title:

- CENA 1-CHORO MODERNO** (Pink background, measures 1-4): Starts with a forte (*f*) dynamic.
- CENA 2-DEBUSSY** (Light green background, measures 5-9): Features a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- CENA 3-NA NOITE** (Yellow background, measures 10-14): Continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- CENA 4-GERSHWIN** (Light orange background, measures 15-19): Continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- CENA 5-DEBUSSY II** (Light green background, measures 20-24): Continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- CENA 6-BIG BAND** (Pink background, measures 25-29): Continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- CENA 7-BAIXARIA** (Light blue background, measures 30-34): Continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- CENA 8-NA NOITE II** (Yellow background, measures 35-39): Features a crescendo (*cresc.*) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- CENA 9-CHORO PIAINEIRO** (Light blue background, measures 40-44): Continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and phrasing slurs.

Fonte: produção da própria autora, 2016.

Figura 22 – Manhosamente, página 2.

The image displays a musical score for the piece 'Manhosamente, página 2'. It is divided into six systems, each with a different background color and containing piano and bass clef staves. The movements and composers are as follows:

- System 1 (Green background):** Measures 31-36. Labeled 'CENA 10—DEBUSSY III' and 'CENA 1—CHORO MODERNO'.
- System 2 (Light Green background):** Measures 37-42. Labeled 'CENA 11—DEBUSSY IV'.
- System 3 (Pink background):** Measures 43-48. Labeled 'CENA 12—BIG BANDY'.
- System 4 (Light Blue background):** Measures 49-54. Labeled 'CENA 13—CHORO PIANEIRO II'.
- System 5 (Light Blue background):** Measures 55-60. Labeled 'CENA 13 (CONTINUAÇÃO)'.
- System 6 (Yellow background):** Measures 61-66. Labeled 'CENA 14—FINALIZAÇÃO GERSHWIN'.

Dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, *dim.*, *sf*, *mf*, and *m.d.* are present throughout the score. Performance instructions like 'Cresc.' and 'rit.' are also included.

Fonte: produção da própria autora, 2016.

Na sequência serão apresentados os demais choros, *Canhoto* e *Negaceando*, seguidos pelos respectivos comentários analíticos. As análises propostas não serão apresentadas de forma tão extensa quanto a da primeira peça.

### 2.2.2 *Canhoto*

Nas páginas seguintes estão reproduzidas as duas páginas que compõem o choro *Canhoto*, com a demarcação das cenas conforme análise realizada.

Figura 23 – Canhoto, página 1.

The musical score is presented in a vertical layout with six systems, each containing a piano (right) and bass (left) staff. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4.

- System 1 (Measures 1-6):** Labeled "Choro" and "CENA 1—NA NOITE". It features a piano introduction with a triplet of eighth notes in the right hand.
- System 2 (Measures 7-11):** Labeled "CENA 2—BAIXARIA". It begins with a bass line marked "p" (piano) and includes a tempo marking "a tempo (não depressa) ♩=100".
- System 3 (Measures 12-16):** Labeled "CENA 2 (CONTINUAÇÃO)". It continues the bass line with a dynamic marking of "mf" (mezzo-forte).
- System 4 (Measures 17-21):** Labeled "ANACRUSE PARA CENA 3" and "CENA 3—BIG BAND". It features a piano introduction with a dynamic marking of "mf" and a first ending bracket.
- System 5 (Measures 22-26):** Labeled "CENA 3 (CONTINUAÇÃO)". It continues the piano part with a dynamic marking of "cresc." (crescendo) and includes a "m.d." (morendo) marking.
- System 6 (Measures 27-31):** Labeled "CENA 4—CHORO-RAGTIME/STRIDE". It features a piano introduction with a dynamic marking of "cresc." and includes a "m.d." marking.

Fonte: produção da própria autora, 2016.

Figura 24 – Canhoto, página 2.

32 *p* CENA 4 (CONTINUAÇÃO) *cresc.* CENA 5—CORDAS

36 CENA 5 (CONTINUAÇÃO) *p* CENA 6—CHORO MODERNO

41 ANACRUSE PARA CENA 3 *p* CENA 7—CHORO MODERNO *cresc.*

46 CENA 7 (CONTINUAÇÃO) Do  $\text{♩}$  ao  $\text{♩}$  Com Rep.

50 *mf* CENA 2—TRANSIÇÃO *Larga* *Menos* *p* CENA 8—FINALIZAÇÃO GERSHWIN

54 *mf* CENA 8 (CONTINUAÇÃO)

Fonte: produção da própria autora, 2016.

Este choro apresenta áreas de estabilidade maiores do que *Manhosamente*, e consideramos como tal as Cenas 2 e 4. Diferentemente do primeiro choro analisado, *Canhoto* está composto em forma ternária, com introdução e coda (Introdução AA BB A Coda). A introdução (Cena 1) apresenta nos primeiros dois compassos o motivo que será utilizado como elemento de transição entre as seções A e B (cc. 18-19 e cc. 42-43), posição importante na configuração geral da peça ao conectar cenas que referenciam fortemente universos distintos, do choro e do jazz. Os quatro compassos seguintes estão agrupados em pares, com harmonias com tensões adicionadas. Por conter características semelhantes àquelas apontadas na análise do choro anterior, chamamos novamente esta cena de “Na noite”.

Figura 25 – Canhoto, cc. 1-6.

The image shows a musical score for the first six measures of the piece 'Canhoto'. The score is written in 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a melodic line that starts with a triplet of eighth notes in the first measure, marked 'Choro'. The second measure is marked 'rall.'. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords. Brackets under the bass line indicate the chords Bb7 (13) (b13) and A7(b13).

Fonte: produção da própria autora, 2016.

Conforme observado no começo do texto, a amplitude proporcionada por este e outros termos que dão nome às Cenas é proposital; não há intenção de busca por uma origem absoluta. Este ponto é de extrema relevância quando tratamos de uma figura como Radamés, pois seu potencial mediador depende também das múltiplas referências que as sonoridades de suas obras podem evocar. Nestes choros para piano solo, o uso deste tipo de contorno melódico encontra-se em terreno comum ao *ragtime*, o *stride*, o choro, a escola “florida” e o estilo de

Liberace. Ao mesmo tempo deve-se considerar sua incorporação às trilhas cinematográficas, tanto pelas mãos de Radamés quanto de outros compositores<sup>47</sup>, brasileiros e estrangeiros. Encontramos sonoridades semelhantes no repertório dos *pianeiros*<sup>48</sup>, lembrando sua relação com os demais repertórios dos salões burgueses, bares, teatros de revista, casas de venda de partituras e antessalas de cinema a partir da segunda metade do século XIX.

O termo *pianeiro* surgiu para designar um tipo de músico que apareceu principalmente no Rio de Janeiro da segunda metade do século passado [séc XIX]. Eram músicos altamente intuitivos, mas com pouca instrução musical, que na maioria das vezes mal conheciam a escrita musical e tinham que “tirar de ouvido” o repertório de sucesso da época (...). O repertório dos *pianeiros* era constituído de diversos gêneros musicais em voga na época. Gêneros de música ligeira estrangeira e nacional como valsas, polcas, xótis, habaneras, tangos, tangos brasileiros, maxixes e tantos outros eram preponderantes, porém eram também ocorrentes obras de concerto de compositores consagrados como Beethoven e Chopin. (ALMEIDA, 1999, p. 72-73).

---

<sup>47</sup> Sobre a atuação de Radamés no cinema brasileiro, ver “Nas trilhas de Radamés – A contribuição de Radamés Gnattali para o cinema brasileiro” (ONOFRE, 2011).

<sup>48</sup> “Esse tipo de pianista profissional, de “ágeis e saltitantes dedos de negros e mestiços”, ficou conhecido com o rótulo de *pianeiro*, que na maioria das vezes indicava a formação musical informal desses músicos e sua atuação como profissionais do instrumento em bailes, salas de espera dos cinemas, teatro de revistas, lojas de partituras e outros. São músicos que se especializaram em proporcionar entretenimento para as diversas classes sociais da época (BLOES *apud* GOMES, 2012, p.16).

Ou seja, quando se fala em choro há também uma janela para outros gêneros que pertencem igualmente ao imaginário de sua sonoridade, incluídos aqui uma infinidade de ritmos derivados.

No caso específico dos primeiros compassos de *Canhoto*, a melodia parece soar confortavelmente como um choro (com tensões), especialmente quando começa a seção A, que confirma esta hipótese. Já quando o mesmo contorno aparece novamente, com algumas alterações nas alturas do segundo compasso, esta se encaixa perfeitamente bem como introdução para o soli que se inicia no compasso 20.

Figura 26 – *Canhoto*, cc. 17-21 – transição Cena 2 para Cena 3.

The image shows a musical score for the piece 'Canhoto'. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The music is in 2/4 time. A yellow rectangular box highlights a specific melodic phrase in the treble staff, starting at measure 17 and ending at measure 20. Below the score, the text 'CENA 3 - BIG BAND' is written. The background of the score is light pink.

Fonte: produção da própria autora, 2016.

Voltando à Cena 2, entre os compassos 7 e 17 há um contraponto entre baixo e voz intermediária. O baixo melódico, conforme visto anteriormente, é comum no choro tradicional, e neste caso forma um contraponto que marca a sonoridade do trecho.

A cena é repetida, sendo que na sequência da repetição chegamos novamente a uma melodia em blocos, de forma semelhante ao choro *Manhosamente*. Outra vez aqui a sonoridade remete à escrita para *big band*, em uma imitação das seções de sopros. O motivo inicial é mencionado ainda outras duas vezes, porém agora sua aparição é curta, fazendo a conexão entre melodia em bloco e transição/diluição do trecho.

Entre os compassos 27 e 34, encontra-se a quarta cena. Pronsato já havia apontado para a semelhança rítmica entre

alguns compassos deste trecho e O Gaúcho – Corta-Jaca, de Chiquinha Gonzaga.

Figura 27 – Canhoto, cc 28-29 e cc. 32-33.

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Canhoto'. The first system covers measures 28-29, and the second system covers measures 32-33. Both systems are in 2/4 time and feature a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat). The melody includes accents and slurs. The bass line includes fingering numbers 1-5 and dynamic markings like 'p' and 'cresc.'. Chord symbols 'Ilm', 'V', and 'I' are written below the bass line.

Fonte: produção da própria autora, 2016.

Figura 28 – *Gaúcho – O Corta-Jaca de CÁ e LÁ*, de Chiquinha Gonzaga – cc. 1-4

The image shows the first system of musical notation for the piece 'Gaúcho – O Corta-Jaca de CÁ e LÁ'. It is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piano part is labeled 'Piano' and 'Batuque'. The score shows a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Fonte: GONZAGA, Francisca. **Gaúcho** O Corta-Jaca de CÁ e LÁ (Tango Brasileiro). Acervo Digital Chiquinha Gonzaga, edição 2011 [1895].

O mesmo ritmo também é encontrado no tango *Atrevido* (1913), de Ernesto Nazareth:

Figura 29 – *Atrevido*, de Ernesto Nazareth – cc. 1-4

Piano

The musical score for 'Atrevido' by Ernesto Nazareth, measures 1-4, is presented for piano. It is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Alegre' and the dynamics are 'mf bem jocoso'. The right hand features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes, while the left hand plays a simpler accompaniment of quarter notes with accents.

Fonte: NAZARETH, Ernesto. **Atrevido**. Tango. Natura apresenta Nazareth, edição 20--? [1913].

A semelhança rítmica é inegável, porém se observarmos outras características da Cena 4, encontramos a repetição do encadeamento ii-V do baixo condutor em *Canhoto* como prática comum ao jazz, conforme Santos (2002, p. 14). Da mesma forma, devemos considerar que a função de preenchimento rítmico-harmônico desempenhada pela mão direita nos tangos de Chiquinha e Nazareth tampouco ocorre no *Canhoto*. Ao invés dos blocos de acordes, há uma melodia em terças nas vozes superiores e um movimento cromático na voz intermediária, que faz uma aproximação para o sétimo grau da tonalidade de cada trecho. Ademais, os compassos 30 e 31 trazem um arpejo descendente com característica pentatônica e terminação cromática, típico do estilo *stride* (SANTOS, 2002, p. 14). Em vista do encontro entre rítmica associada ao choro e tratamento harmônico/melódico associado ao *stride*, consideramos esta uma categoria híbrida: um *choro-ragtime/stride*.

Na cena 5, a melodia com notas dobradas em três oitavas na região aguda remete à escrita para cordas. Dentre as peças estudadas, este tipo de escrita aparecerá somente de forma breve também no choro *Negaceando*.

Figura 30 – Canhoto, cena 5 – cc. 34-37.

Fonte: produção da própria autora, 2016.

Os compassos 38 e 39 apresentam a diluição da melodia dos compassos anteriores, e os compassos seguintes (40 e 41) uma variação do material encontrado na Cena 2. Após a repetição, a casa 2 prepara o retorno à Cena 2, onde os compassos 48 e 49 são uma expansão rítmica do compasso 16, casa 1 para o retorno ao começo da Cena na primeira repetição.

Figura 31 – Canhoto, equivalência entre c. 16 e cc. 48-9.

Fonte: GNATTALI, Radamés. **Canhoto (choro)**: para piano solo. Partitura em pdf editada a partir do manuscrito original, disponibilizado por Nelly Gnattali. (1943).

O compasso 50, já na coda, imita a rítmica dos compassos 16 e 17, porém com tensões e dobramento da nota lá

em três oitavas, introduzindo a sonoridade *jazzística* do final da peça. As durações das notas aumentam e a música se encerra com um final que lembra os finais de trilhas sonoras do cinema ou musicais da Broadway.

Um longo acorde de D se estende pelos últimos 4 compassos após a cadência perfeita de  $\text{SubV} \rightarrow \text{V} \rightarrow \text{I}$ .

Figura 32 – Canhoto, cc. 50-57.

50 *mf* *Longa* *p* *Menos*

$\text{Eb}7^{(9, \#11)}$   $\text{Bm}7$   $\text{Bb}7^{(9,13)}$   $\text{A}7^{(13)}$   
 $\text{SubV}7$   $\text{VIm}7$   $\text{SubV/V}$   $\text{V}7$

54 *mf*

$\text{D}6^{(9)}$   
 $\text{D}: 16^{(9)}$

Fonte: produção da própria autora, 2016.

Concluindo, a grande forma da peça alterna entre uma seção A em choro e uma seção B em jazz. *Canhoto* possui seccionamentos mais longos quando comparado com *Manhosamente*, sendo que a primeira seção é composta de 32 compassos (16+16), em acordo com a forma consolidada do gênero. Já a seção B alterna entre uma configuração de melodia em blocos – uma forma de escrita para naipe, portanto uma redução – e o choro/*stride*, desenvolvido como estilo característicos ao piano.

### 2.2.3 *Negaceando*

Nas páginas seguintes é apresentado o choro *Negaceando* com a marcação das respectivas Cenas.

Figura 33 – *Negaceando*, página 1.

The musical score is presented in six systems, each with a different background color. The first system (yellow) is marked *a vontade* and contains **CENA 1—NA NOITE**. The second system (light blue) is marked *a tempo Moderato* and *p*, containing **CENA 2—CHORO PIANEIRO**. The third system (light blue) contains **CENA 2 (CONTINUAÇÃO)** and **CENA 3—CHORO-STRIDÉ** with a *cresc.* marking. The fourth system (light orange) contains **CENA 3 (CONTINUAÇÃO)** and **CENA 4—BAIXARIA**. The fifth system (light blue) contains **CENA 5—CHORO PIANEIRO**. The sixth system (light orange) contains **CENA 5 (CONTINUAÇÃO)** with *f* and *p* markings, and **CENA 6** with *p subito* and *acol.* markings.

Fonte: produção da própria autora, 2016.

Figura 34 – Negaceando, página 2.

Mais Vivo

35 *mf* CENA 6 – CHORO-RAGTIME/STRIDE

40 CENA 7 – BIG BAND I CENA 8 – CHORO-RAGTIME/STRIDE

47 CENA 8 (CONTINUAÇÃO) CENA 9 – CONVENÇÃO JAZZ FINAL

59 CENA 9 (CONTINUAÇÃO)

62 CENA 9 (CONTINUAÇÃO) CENA 10 – CORDAS

70 *dim. e rit.* CENA 11 – CONVENÇÃO JAZZ FINAL CENA 12 – FINALIZAÇÃO GERSHWIN  
( repete 2 vezes )

The image displays a musical score for the piece 'Negaceando' on page 2. It consists of six systems of music, each with a piano (right) and bass (left) staff. The score is divided into sections labeled 'CENA' (Scene) with specific musical styles or techniques. The tempo is marked 'Mais Vivo' and the dynamic is 'mf'. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and articulation marks. The sections are: CENA 6 (Choro-Ragtime/Stride) starting at measure 35; CENA 7 (Big Band I) and CENA 8 (Choro-Ragtime/Stride) starting at measure 40; CENA 8 (Continuation) and CENA 9 (Convenção Jazz Final) starting at measure 47; CENA 9 (Continuation) starting at measure 59; CENA 9 (Continuation) and CENA 10 (Cordas) starting at measure 62; and CENA 11 (Convenção Jazz Final) and CENA 12 (Finalização Gershwin) starting at measure 70. The score concludes with the instruction '( repete 2 vezes )'.

Fonte: produção da própria autora, 2016.

*Negaceando* está escrito em forma ternária, também com introdução: Introdução AA BB C. Sua disposição formal se assemelha consideravelmente ao *Canhoto*, no qual há uma seção A em choro e uma seção B que tende mais ao jazz. Na seção A, as Cenas 2 e 4 estão escritas em ritmo de maxixe. De forma semelhante ao que ocorre no tango *Odeon*, de Ernesto Nazareth, a melodia se encontra no baixo, com acordes na mão direita tocados no contratempo.

Figura 35 – *Odeon* (1910), de Ernesto Nazareth – cc. 1-4.

Fonte: NAZARETH, Ernesto. **Odeon** (Tango brasileiro). Natura apresenta Nazareth, edição 20--? [1910].

Figura 36 – *Negaceando*, cc. 9-12 e cc. 23-26.

Fonte: GNATTALI, Radamés. **Negaceando (choro)**: para piano solo. Partitura em pdf editada a partir do manuscrito original, disponibilizada por Nelly Gnattali. (194-?).

Os dois compassos que concluem a Cena 2 também são semelhantes ao movimento cadencial que encerra a primeira seção de *Odeon*:

Figura 37 – *Odeon* (1910), Ernesto Nazareth, cc. 13-16.



Fonte: NAZARETH, Ernesto. **Odeon** (Tango brasileiro). Natura apresenta Nazareth, edição 20--? [1910].

Figura 38 – *Negaceando*, cc. 13-14.



Fonte: GNATTALI, Radamés. **Negaceando (choro)**: para piano solo. Partitura em pdf editada a partir do manuscrito original, disponibilizada por Nelly Gnattali. (194-?).

A cena 8, identificada como *choro-ragtime/stride* apresenta nos compassos 48 e 49 um recurso explorado tanto por Tatum quanto por Gershwin; semicolcheias em movimento ascendente, acentuadas em agrupamentos de três. Devido ao andamento, o movimento é rápido e virtuosístico. Por vezes a subdivisão é mantida – 4 semicolcheias por tempo – e somente a acentuação é alterada, como ocorre em *Negaceando* e no compasso 115 de *Tea for Two*, em versão gravada por Tatum em 1933:

Figura 39 – *Negaceando* – cc. 47-49.



Fonte: GNATTALI, Radamés. **Negaceando (choro)**: para piano solo. Partitura em pdf editada a partir do manuscrito original, disponibilizada por Nelly Gnattali. (194-?).

Figura 40 – *Tea for Two*, transcrição da gravação de 1933 do pianista Art Tatum – cc. 113-115.

Fonte: TATUM JUNIOR, Arthur. **Tea for Two** (from Art Tatum's 1933 recording). Transcrição de Vincent Youmans. Disponível online através do endereço <<http://greglui.com/blog/art-tatum-tea-for-two-transcription/>> em Maio 2016.

Outra possibilidade é que o mesmo tipo de sonoridade seja escrito em quáteras (tercinas).

Figura 41 – Piano Concerto in F (III mov.), George Gershwin – marcação de ensaio 35, p. 31, cc. 5-7.

The image shows a musical score for two pianos, labeled I and II. Part I (top) features a melodic line with triplets and a 'simile' instruction. Part II (bottom) features a rhythmic accompaniment with dynamics like 'ppp cresc.', 'pp', and 'p'. The score is marked with rehearsal numbers 35, 36, and 37.

Fonte: \_\_\_\_\_. **Concerto in F for Piano and Orchestra**. Transcrição para dois pianos a quarto mãos. New York: Windsor Editions, S.D.

Optou-se por intitular algumas das últimas cenas como “convenção jazz” devido à sua sonoridade. O mesmo parece remeter também à escrita para grupo, porém não se trata de um soli como nas cenas *big band*. O uso de repetições de uma mesma frase em introduções e finalizações é bastante comum no jazz, e a categoria contempla igualmente várias possibilidades de instrumentação<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Este rótulo é propositalmente amplo por não termos encontrado uma remissão direta a este tipo de desenho localizada cronologicamente em período anterior aos choros. No entanto, a introdução da peça “Hello, Dolly!” (1964) apresentada ao vivo no canal ZDF é uma referência posterior que apresenta o mesmo tipo de desenho e sonoridade. A peça foi composta por Louis Armstrong (1901-1971) para o musical de mesmo nome. O vídeo está disponível online através do link:

< <https://www.youtube.com/watch?v=kmfeKUNDDYs>>.

## 2.3 Considerações sobre os choros

### 2.3.1 Sobre o revezamento de poses enquanto regra de composição

A síntese estilística de Radamés parece se realizar através do equilíbrio entre *semelhança* e *diferença*. Há diferentes graus de ruptura e contraste entre as cenas, visto que alguns materiais são mantidos na passagem entre elas, enquanto os demais elementos mudam ao seu redor. Os elementos escolhidos pelo compositor para serem mantidos variam, e as semelhanças ocorrem por associações diferentes: podem ser aproximações por contorno melódico, por região do teclado (timbre e posicionamento da mão, o que revela um aspecto apoiado na prática instrumental), por tratamento harmônico, por textura, etc.

Assim, quando o compositor opta por manter uma das características mais proeminentes da cena e alterar elementos de menor destaque na cena seguinte, a sensação de ruptura é menor. Por outro lado, quando este opta por fazer uma mudança brusca em um elemento que estava em primeiro plano no reconhecimento de determinada cena, a percepção de ruptura é maior. De maneira semelhante ao que ocorre no movimento narrativo da obra de Machado, qualquer elemento parece ser passível de fazer a conexão entre cenas. Igualmente pode-se mudar de assunto sem aviso prévio nem transição, um exercício de volubilidade por parte do compositor.

Olhemos outra vez para o *Manhosamente* (páginas 81 e 82). Os principais elementos comuns entre as primeiras três cenas são os acordes formando intervalos de décima na mão esquerda, que acompanham o movimento melódico da mão direita, e as quatro primeiras notas da melodia, que apresentam o motivo que será rerepresentado em estilos diferentes (cena 2 - Debussy e cena 3 - Na noite). O contorno melódico “chorão” da cena 1 é mantido no primeiro compasso da cena 2, porém agora

escrito na região central do piano. Apesar da mudança de timbre da região aguda para a região central, a manutenção da semelhança do contorno melódico e das funções da voz superior (melodia) e dos acordes da mão esquerda (acompanhamento harmônico) ameniza a ruptura com a cena anterior. Os acordes em décima se movem igualmente para a região central no começo desta cena, porém logo no segundo tempo do compasso seguinte assumem outro papel ao se movimentarem melodicamente, ascendendo paralela e cromaticamente, dando forma à sonoridade impressionista. À medida que o estilo se transforma, a impressão é de que a música está se afastando da sua proposta inicial. Antes de dar tempo de compreender exatamente o que aconteceu, a terceira cena rompe com a anterior a partir da relação dominante → tônica explícita entre os acordes de B7<sup>(b9)</sup>/D# e C/E (Fig. 9, p. 69) e o ouvinte é levado novamente para outro ambiente.

Outra vez a expectativa de estabilidade é rapidamente frustrada tanto pelas características da própria cena 3, quanto pela entrada da cena 4 (Gershwin). Esta última acelera o ritmo harmônico, desloca acentuações e prepara a dominante que será prolongada na cena seguinte (ver fig. 21, p. 81), com resolução somente na cena 6.

A sensação de ruptura imediata entre a cena 1 e a cena 2 é menor do que entre a cena 2 e a cena 3, já que no primeiro caso a semelhança da relação entre melodia e acompanhamento é inicialmente mantida. Já no segundo caso, a cena 2 havia diluído parcialmente o funcionamento tonal dos acordes, então quando a relação dominante → tônica é expressa categoricamente entre os compassos 9 e 10, e a melodia da mão direita retorna à oitava superior, a mudança de pose é mais brusca.

No choro *Negaceando*, a primeira seção alterna entre referências do choro para piano e a categoria híbrida, que mescla características do *stride*. A categoria que chamamos de *choro-ragtime/stride* possui principalmente uma forte vinculação com rítmica associada ao choro (cf. ALMEIDA, 1999, pp. 135-141),

juntamente com características associadas ao jazz e a técnicas do *stride* (cf. SANTOS, 2002, pp.11-15). Esta mesma categoria será utilizada na transição para a seção B e conecta a cena 5 – choro *pianeiro*, com a intervenção cena 7 – *big band* e as convenções de jazz. Assim, a categoria choro-*ragtime*/jazz se relaciona por semelhança tanto com a linguagem do jazz quanto com a do choro, o que permite que ela funcione como pivô entre cenas nas quais há predominância da sonoridade de um ou de outro estilo.

Ainda sobre o choro *Negaceando*, as mudanças de cena que ocorrem na seção B são principalmente referentes a variantes jazz: inicia-se com uma referência pianística (choro-*ragtime/stride*), passando por uma breve intervenção imitando escrita para metais (*big band*), para posteriormente chegarmos às convenções jazz. A cena 10, no entanto, parece referir-se a uma escrita para cordas. Saindo da sonoridade ritmada e *jazzística* da cena 9, a cena 10 parece uma colagem resultante de uma espécie de “divagação” do compositor. Desempenha papel semelhante ao da cena 7, que faz uma intervenção em blocos em meio ao choro-*ragtime/stride* das cenas 6 e 8. É como se o compositor não conseguisse manter um mesmo estilo sem fazer interrupções.

A função de ruptura destas duas cenas é particularmente interessante por fazer uso da relação entre o piano e outras instrumentações. Aplica-se aqui a reflexão proposta no começo das análises, na qual havia sido comentado que a redução de grupos instrumentais para o piano, ao invés de se apresentar como uma limitação, é um recurso que acaba por dar liberdade criativa a Radamés na referenciação de agrupamentos instrumentais diferentes. Assim, em um espaço de aproximadamente 30 compassos, o compositor pôde trabalhar com piano solo, uma *big band* e uma orquestra de cordas,

valendo-se de alguns “lugares-comuns” da escrita para as referidas formações<sup>50</sup>.

Por fim, o que mais nos interessa sobre as considerações feitas até o momento é perceber que o resultado sonoro dos choros é essencialmente uma sucessão de figuras conectadas em sequência. Radamés parece realizar “colagens” de estilos variados, para mais do que um suposto desenvolvimento dos materiais ou uma estrutura de tema e variações. Este caráter rapsódico dos choros apresenta recortes musicais com inúmeras vinculações, em uma dinâmica de revezamento de poses que expõe um Radamés multifacetado e contraditório, cuja poética declara a existência de contrastes permanentes.

### 2.3.2 Sobre o nacional nos choros

Ao que nossas análises apontam, Radamés posa igualmente de *pianeiro*, pianista de *stride*, pianista “da noite”, virtuose Romântico; impressionista; “moderno”, “tradicional”; “erudito”, “popular”, “jazzista”; arranjador de *big band*, compositor de trilha sonora, orquestrador. Todas facetas transparecem sem exclusão, sendo os choros aqui estudados o somatório de todas estas poses, cujo resultado não é homogêneo, e sim fragmentário. Tal revezamento de poses, que apontamos anteriormente como um exercício de volubilidade, leva o ouvinte a uma busca constante de compreender e classificar o autor, que foge a qualquer possibilidade de rotulagem:

---

<sup>50</sup> Reitero novamente que há certo grau de subjetividade na percepção e reconhecimento das cenas conforme os rótulos propostos. As fronteiras entre as cenas em muitos casos também são móveis, podendo ser posicionadas um ou dois compassos antes ou depois da delimitação proposta. Estes compassos entre uma e outra cena algumas vezes apresentam figuras de transição – como a escala ascendente de Láb maior no começo da cena 6 no *Negaceando* (p.92) ou o longo anacruse para a cena 3 no *Canhoto* (p. 84) – que podem ser associados a uma pluralidade de estilos e repertórios, portanto sua alocação está relacionada à proposta da cena como unidade.

Cria-se entre autor e leitor uma relação *defacto*, uma luta pela fixação do sentido e também pela rotulação recíproca – que espécie de manhoso é esse narrador? que espécie de infeliz é *este* leitor? (...) a representação flui francamente no elemento da vontade, ou melhor, do arbítrio, e a objetividade é no máximo uma aparência (...) (SCHWARZ, 2000, p. 23).

O choro como um dos principais representantes da música instrumental dita *brasileira* não encontra aqui uma representação que pretende um apaziguamento a partir da anulação das contradições. Ao invés, as expõe ao coloca-las lado a lado, cena a cena. Tais contradições, conforme discutido no começo deste capítulo, parecem apontar para uma maneira pela qual o compositor lida com o aspecto identitário nacional.

As poses enumeradas no primeiro parágrafo apontam para uma variedade de associações implicadas em questões mais profundas no que tange a própria ordem social vigente na sua época. A começar, há a dicotomia entre modernidade e tradição, que pode ser percebida mais diretamente nas categorias com rótulos relacionados ao choro: choro *pianeiro*, choro moderno, choro-*ragtime/stride* e baixaria. Enquanto o choro *pianeiro* e a baixaria apontam para características mais facilmente associadas ao choro do século XIX e primeiras décadas do século XX – o suposto choro “tradicional” –, as demais categorias apontam para inovações a partir deste.

Já a questão das referências *jazzísticas* nos rótulos “moderno” e “*ragtime-stride*” aponta para um duplo problema: o *jazz* enquanto influência estrangeira e, ao mesmo tempo, modernizadora. Aqui identifica-se um nó, pois esta característica serve tanto a valorizar quanto desacreditar a obra de Radamés<sup>51</sup>. Ao mesmo tempo que, à época, os Estados

---

<sup>51</sup> Ver SILVEIRA (2013, p. 29-51).

Unidos eram vistos como uma “nação-modelo”, valer-se de referências ao jazz implicaria também em uma suposta negação do nacional de acordo com os moldes do nacionalismo andradiano. Analogamente, os arranjos em estilo *big band* já haviam se consolidado na música brasileira principalmente junto ao samba em décadas anteriores à composição dos choros investigados. Aqui novamente a dupla referência: a escrita para *big band* representa o jazz, estrangeiro, e conjuntamente representa o samba, nacional, em sua versão “modernizada”.

Ao mesmo tempo há a questão do jazz enquanto música *popular*, que traz a oposição com o rótulo *erudito*. Esta oposição pode ser encontrada também na figura do próprio choro, assim como nas referências a estilos que vieram a se consagrar em grande parte através do cinema, da radiodifusão e do mercado fonográfico de maneira geral. No que diz respeito à erudição, os choros analisados lançam mão de referências orquestrais, referências ao impressionismo francês e a arpejos e escalas de efeito popularizadas no período Romântico. Em paralelo corre a questão do virtuosismo pianístico que é insinuado na execução das peças. É igualmente notável o fato de que na década da composição dos choros, o elemento estrangeiro sujeito a crítica é a referência à música norte-americana, enquanto os gêneros e estilos de tradição europeia são paradoxalmente tidos como referências de erudição e tradição.

Para “engrossar o caldo” podemos refletir sobre associações entre os estilos enumerados de forma mais geral. Fazendo referência primeiramente ao choro *planeiro*, ao *ragtime* e ao *stride*, é possível considerar que estes são estilos que se consolidaram no mesmo instrumento, portanto existe uma questão técnico-mecânica que diz respeito ao próprio *tocar* (à maneira de *lidar* com o instrumento) que se reflete no repertório composto. Outro ponto é que são oriundos basicamente da mistura entre danças de salão europeias com músicas e danças de origem africana, além de serem contemporâneos. Estes

estilos<sup>52</sup> circularam durante muito tempo tanto em forma de partitura quanto através de músicos que tocavam de ouvido, como acompanhadores, como parte de conjuntos ou ainda como solistas. São, essencialmente, estilos *urbanos* que possuem conexões comuns com o repertório de salão europeu.

A influência impressionista, conforme comentado nas análises, foi reconhecida em estudos anteriores na obra de Gershwin<sup>53</sup> assim como na obra de Radamés, e contempla um repertório que está vinculado à herança musical europeia. Mais precisamente, na primeira metade do século XX está vinculado também a um ideal de cultura francês. O uso de escalas e arpejos de efeito virtuosístico foi amplamente difundido no período Romântico por compositores como Franz Liszt (1811-1886), Frédéric Chopin (1810-1949) e Johannes Brahms (1833-1897),

---

<sup>52</sup> Não nos propomos a entrar no mérito da questão do choro enquanto gênero ou estilo, já que o presente trabalho se refere intencionalmente a traços estilísticos do choro. Porém gostaria de remeter novamente ao trabalho de Moura (2012, p. 11), que discute a questão sob o ponto de vista histórico sobre o termo “O termo Choro, portanto, primeiramente serviu para designar uma formação instrumental, posteriormente um estilo interpretativo e finalmente um gênero musical. Embora o emprego do termo apenas como forma de designar uma formação instrumental já não seja aceito desde o começo da história do gênero, as noções do Choro como gênero e estilo, sempre estiveram muito próximas. Isso se deve à importância do estilo interpretativo dos Chorões para compreensão do gênero. Essa característica particular de interpretação possibilitou ao músico de Choro a possibilidade de apropriação de outros gêneros e estilos. Esse procedimento será chamado de “toque de Midas”, em alusão ao personagem da mitologia grega, que transformava tudo o que tocava em ouro, ao passo que o Chorão o transforma em Choro”.

<sup>53</sup> “For his part, Gershwin denied ever playing “very serious things” as a piano student, though he told Monfried, “Hambitzer familiarized me with the music and the composers who have shaped my career – Liszt, Chopin and Debussy.” (...) Gershwin’s even closer ties with Debussy involved not only the appropriation of parallel harmonies, mixed orchestral colors, and other stylistic devices, but his basic working method of allowing melody free rein, supported by unconventional harmonies; (...)”. POLLACK (2006, p. 28).

porém foram igualmente utilizados por pianistas de *stride* e pelo *showman* Liberace (1919-1987). Este último atingiu o auge de sua fama a partir da década de 1950, no entanto sua carreira já se formava desde o final dos anos 1930. Esta associação é pertinente devido à sua representatividade como pianista cujo estilo marcou a indústria fonográfica e cinematográfica não somente norte-americana, porém internacional, além de apontar para outro paralelismo entre estilos geograficamente afastados.

Da mesma maneira, o jazz em suas mais variadas formas, assim como o choro e o samba, fez parte da própria história do cinema e da radiofonia das Américas. Assim, a associação do *jazz*, do choro e do samba como gêneros populares tem lastro também na associação com as mídias massivas. A lembrar que a Política da Boa Vizinhança foi uma iniciativa que teve início em 1933 – pelo menos dez anos antes da composição dos choros – e que aproximou os ouvidos e olhos brasileiros e norte-americanos. A questão, portanto, não é buscar apontar obstinadamente as origens de determinado elemento presente nos choros, mas de compreender o *uso* que Radamés faz deles.

O instinto de nacionalidade reconhecido por Schwarz na obra de Machado de Assis assim se revela nos choros *Manhosamente*, *Canhoto* e *Negaceando*; através do caráter volúvel decorrente do revezamento de poses assumido pelo compositor. De maneira semelhante às *Memórias*, o efeito não está nos materiais e técnicas tomados em separado, mas na súbita intimidade que se estabelece entre eles, e na sua sucessão; o resultado musical depende da vivacidade da frequência dos contrastes. “O intuito é mostrar superioridade através da destreza da fala, do domínio do vocabulário e da amplitude de assuntos tratados” (ver p. 56). Há ainda outro fator importante na caracterização dos choros de Radamés, que se assemelha às *Memórias*: a existência de certo “virtuosismo retórico de um *gentleman* erudito” que concede a permissividade para tratar de qualquer assunto, bem como conectar temas de maneira despreocupada. Este virtuosismo retórico é também uma

estratégia de mascaramento do propósito e do aspecto “popular” do choro enquanto identificação. Está relacionado à ambivalência ideológica das elites e se configura em forma de dilema, pois Radamés não assume totalmente nenhuma das identidades que propõe. “Qual das fisionomias de Brás é a verdadeira? Está claro que nenhuma em particular” (SCHWARZ, 2000, p. 22). É justamente este o aspecto que configura o nacional mediatório que tentamos ilustrar neste estudo. O resultado estético dos choros, de forma semelhante ao movimento proposto nas *Memórias*, imita e reflete as particularidades das relações sociais brasileiras, cuja complexidade está manifesta neste nacional profundo, conflitivo, contraditório e ambíguo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Filho de Zeus e Maia (filha da Titã Atlas), Hermes era o mensageiro dos deuses na mitologia grega. Também era responsável por guiar as almas dos mortais ao mundo inferior. Servia a Zeus com dedicação especial, mas era simultaneamente conhecido como benfeitor dos mortais. Hermes era deus das fronteiras e transições, da eloquência e do comércio; protetor dos viajantes, dos pastores e dos ladrões. Apaziguador de conflitos, intercessor entre os mortais e divindades, transitava livremente entre o Olimpo, a terra e o submundo.

É costumeiro que mensageiros e arautos sejam sensatos e discretos, e assim Hermes é associado à perspicácia, prudência e circunspeção; é patrono dos oradores, da literatura e dos poetas, bem como do atletismo e esportes. Outro de seus atributos é a invenção, sendo associado a ele a criação do fogo, do sacrifício aos deuses e da Lira, concedida a Apolo como oferta de paz por haver furtado seu rebanho de gado. Além destas, também é atribuída a ele a invenção da Siringe, do alfabeto, dos números, da música, da arte da luta e a ginástica, o cultivo da oliveira, medidas, pesos, entre outros.

Em suma, Hermes é o mais ocupado dos deuses, que não cessa de estar sempre atento e vigilante. Possui diversas representações, no entanto é comumente retratado vestindo um pértaso e sandálias de ouro aladas, estas que representam sua leveza e agilidade. Carrega também um caduceu representando o equilíbrio entre forças antagônicas e sua conciliação a partir da intervenção do bastão que está ao centro.

A referência a Hermes nos remete à reflexão central e ao desenvolvimento deste trabalho: a mediação como componente-base da poética do músico Radamés Gnattali. Comparável em atribuições à divindade grega, são inúmeros os relatos que se referem ao seu traço de incansável mediador, implicando desde temas que remetem a ideias de brasilidade em sua obra, até clássicos duelos entre uma suposta “alta” e “baixa” cultura. É

atribuída ao músico a autoria de inovações na linguagem do choro e em arranjos de música popular, notadamente em arranjos orquestrais. Estas características florescem em um contexto histórico marcado pelo rápido desenvolvimento e popularização dos meios de comunicação massivos, conforme discutimos neste estudo.

A pesquisa desenvolvida ao longo dos últimos dois anos faz parte de um projeto pessoal que esboçou seus primeiros sinais ainda no ano de 2011, enquanto eu era estudante do curso de bacharelado em piano. Na época, havia tocado a valsa *Perfumosa* (194-?), também de autoria de Gnattali, e no semestre seguinte iniciei o choro *Negaceando*. Esta última requereu muito estudo, e terminei o semestre tocando de forma bem elementar, com a impressão de não a ter compreendido. Naquele momento minhas referências de escuta eram as interpretações de Roberto Szidon (lançada em vinil em 1978), e a de Marc-André Hamelin (gravação de 1996, em apresentação ao vivo no festival de Husum<sup>54</sup>), completamente diferentes entre si. Já em 2012, se não me falha a memória, participei de uma masterclass com o professor Ney Fialkow (UFRGS), que, ao me ouvir tocar, sugeriu que eu dedicasse parte dos meus estudos aos choros de Ernesto Nazareth e semelhantes com o intuito de melhorar a minha interpretação. A conexão fez sentido para mim, porém me deixou intrigada; eu conseguia reconhecer o choro em alguns trechos da peça, mas ainda estava perdida sobre a relação com o restante da obra. A saga continuou, se transformou em um trabalho para uma disciplina de análise em 2012. A essas alturas tive contato com o artigo de Santos (2002) sobre os choros *Canhoto* e *Manhosamente*, e assim busquei conhecer um pouco sobre o *stride*.

54

Informação disponível no site

<<http://www.gramophone.co.uk/review/rarities-of-piano-music-at-schloss-vor-husum1996>>. Acesso em Maio 2016.

Enfim, o que fazer então? Estudar choro, um pouco de *ragtime* com vistas à uma aproximação com o *stride*, um pouco de jazz e manter o repertório do programa do bacharelado em dia? Afinal eu estava abordando uma peça *erudita*(?), como bem lembravam as minhas referências de escuta. O estudo sobre o repertório formal serviria a superar as dificuldades técnicas de execução, a fim de lograr atingir um andamento próximo ao desejado sem comprometer a clareza das melodias com dobramentos em oitavas, os saltos, as escalas e arpejos.

Ainda insatisfeita, chega o ano de 2013 e o Trabalho de Conclusão de Curso. Minha proposta: fazer uma análise do choro *Negaceando*, para piano solo, composto por Radamés Gnattali na década de 1940. Repetidas vezes tentei abordar a peça, porém me faltavam ferramentas; ela fugia constantemente pelas minhas mãos, e eu não conseguia passar para além do reconhecimento de materiais isolados. Naquele momento ficou claro que havia uma dificuldade que antecedia a música e dificultava o meu acesso a ela.

Com isto em mente, o TCC foi realizado a partir de um levantamento de discursos que se referiam a Radamés, “a fim de colocar em evidência quais e de que maneira determinadas crenças, valores e ideais são reforçados através destes discursos” (SILVEIRA, 2013, p. 12):

Estes discursos se expandem, se reiteram e se confundem ao longo dos anos criando um “personagem” Radamés, fruto de uma opinião que se mostra coletiva e parece transpassar diversas instâncias sociais. A solidificação desta imagem, por sua vez, acaba por limitar e pré-condicionar o pensamento crítico acerca do maestro, compositor, arranjador, pianista e produtor musical e do trabalho por ele produzido. (idem, ibidem).

Este “pré-condicionamento” insiste em posicionar Radamés e obra em relação a um ou outro lado das tensões

dicotômicas às quais nos referimos neste estudo. E na verdade ele nunca parece estar totalmente lá, nem totalmente cá. Tampouco em um terceiro lugar definível, motivo pelo qual é uma figura ambígua, contraditória e com enorme capacidade de mediação. Enquanto *lutava pela fixação do sentido* e tentava *rotular o narrador*, não percebi que a busca era recíproca: “que espécie de manhoso é esse narrador? que espécie de infeliz é este leitor?” (SCHWARZ, 2000, p. 23). Vagando entre as minhas percepções sobre o *choro “para piano solo”*, o *jazz*, o *stride*, o repertório *erudito*, o repertório *brasileiro*, enfim... “lá” esteve ele o tempo todo. Entre o Olimpo, a terra e o mundo inferior.





REFERÊNCIAS<sup>55</sup>

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 2007 [1982].
- AGUIAR, Ronaldo Conde. **Almanaque da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007 (e-book).
- ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2000.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde e Amarelo em Preto e Branco: as impressões do choro no piano brasileiro**. Campinas: Instituto de Artes, Unicamp, 1999. (Tese).
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Martins, 1963. (Obras completas de Mário de Andrade; v. 7).
- ARAÚJO, Rejane. **DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda**. In: Sítio da Fundação Getúlio Vargas, Fatos e Imagens: artigos ilustrados de fatos e conjunturas do Brasil. Disponível através do endereço: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/DIP>> em Maio 2016. (Site).
- ARAÚJO, Samuel (org.). **Estudos de folclore e música popular urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ARMSTRONG, Louis. **Hello dolly!** Apresentação ao vivo no canal ZDF, 1964. Disponível online através do endereço <<https://www.youtube.com/watch?v=kmfeKUNDDYs>> em Maio 2016. (Vídeo).
- ATTALI, Jacques. **Noise: The Political Economy of Music**. English translation by Brian Massumi. Minneapolis, Mn: University of Minnesota, 2003 [1977].

---

<sup>55</sup> As datas de acesso se referem à verificação da disponibilidade do material online, e não ao primeiro acesso.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994 [1881].

AUTOR NÃO IDENTIFICADO. GERSHWIN ENTERPRISES. **Sítio Oficial de George & Ira Gershwin**. Disponível através do endereço <www.gershwin.com> em Maio 2016. (Site).

BARBOSA & DEVOS. **Radamés Gnattali**: o eterno experimentador. Rio de Janeiro: Funarte: 1984.

BARROS, Guilherme Sauerbronn. **Dois olhares divergentes sobre a cultura de massa**. Em: Música Hodie, vol 8 nº1.

BERGAMINI Junior, Atilio. **Criação literária no outono do escravismo**: Machado de Assis. Porto Alegre: UFRGS, 2013. (Tese).

BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. New York: Dover, 1987.

BESSA, Virgínia. “**Um bocadinho de cada coisa**”: trajetória e obra de Pixinguinha. São Paulo: Departamento de História, USP, 2005 (Dissertação).

BORELLI, Helvio. **Noites Paulistanas**: Histórias e revelações musicais das décadas de 50 e 60. São Paulo: Arte e Ciência, 2005.

BREIDE, Nadge Naira Alvares. **Valsas de Radamés Gnattali**: um estudo histórico-estilístico. Porto Alegre: Instituto de Artes, UFRGS, 2006. (Tese).

BREIDE, Nadge; GERLING, Cristina Capparelli. **Convergências e Derivações em Valsas de Radamés Gnattali**. In: ANAIS DO XV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM. Rio de Janeiro: 2005, pp. 826-834.

CÂNDIDO, Antônio. **Dialética da Malandragem**: caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias. In: Revista do Instituto e Estudos Brasileiros, nº8. São Paulo: USP, 1970, pp. 67-89.

CAZES, Henrique. **O Choro**. In: Raízes Musicais do Brasil. Rio de Janeiro: SESC-RJ, 2005. pp. 15-23.

\_\_\_\_\_. **Choro:** do quintal ao Municipal. 4ed. São Paulo: Editora 34, 2010 [1998].

DEBUSSY, Claude. **La fille aux cheveux de lin.** Prelúdio VIII, Livro 1. Paris: Durand & Cie., 1910. pp. 31-32. (Partitura).

\_\_\_\_\_. **Voiles.** Prelúdio II, Livro 1. Paris: Durand & Cie., 1910. pp. 3-6. (Partitura).

DELNERI, Celso Tenório. **O Violão de Garoto:** A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha. São Paulo: ECA, USP, 2009 (Dissertação).

DEVOTO, Mark. **Some Aspects of Parallel Harmony in Debussy.** In: Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in Her Honor. Pendragon Press, 2005. pp 459-485.

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

FLORENZANO, Modesto. **Sobre as origens e o desenvolvimento do estado moderno no ocidente.** São Paulo: Lua Nova: Revista de Cultura e Política nº71, 2007.

FELLIPI, Ângela; ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Jornalismo e estudos culturais:** a contribuição de Jesus Martín-Barbero. In: Rumores, vol. 7, nº 14. Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias, 2014.

FREITAS, Sérgio Paulo R. **Que acorde ponho aqui?** Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Campinas: Instituto de Artes, Unicamp, 2010. (Tese).

FUJIYAMA, Laís Domingues; MENDES, Joel Carlos da Silva Viana. **Propostas de revisão da transcrição para duo de violões da obra Canhoto, de Radamés Gnattali.** In: Revista Vórtex. Curitiba: n.2, 2013, p.144-156.

GERSHWIN, George. **An American in Paris.** Transcrição para piano de William Daly. New York: New World Music Corporation, 1929. (Partitura).

\_\_\_\_\_. **Concerto in F for Piano and Orchestra.** Transcrição para dois pianos a quarto mãos. New York: Windsor Editions, S.D. (Partitura).

GIANI, Luiz. **Nacionalismo, realismo socialista e música brasileira**: VI – Radamés Gnattali. Grupo de Pesquisa em Sociologia do Conhecimento e Educação. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2010. Disponível online através do endereço <<https://www.youtube.com/watch?v=b9PWRKYY1PQ>> em Maio 2016. (Vídeo).

GNATTALI, Radamés. **Canhoto (choro)**: para piano solo. Partitura em pdf editada a partir do manuscrito original, disponibilizado por Nelly Gnattali. (1943). (Partitura).

\_\_\_\_\_. **Manhosamente (choro)**: para piano solo. Partitura em pdf editada a partir do manuscrito original, disponibilizado por Nelly Gnattali. (194-?). (Partitura).

\_\_\_\_\_. **Negaceando (choro)**: para piano solo. Partitura em pdf editada a partir do manuscrito original, disponibilizado por Nelly Gnattali. (194-?). (Partitura).

GNATTALI, Roberto (Coord.). **Sítio Oficial de Radamés Gnattali**. Disponível através do endereço <<http://www.radamesgnattali.com.br>> em Maio 2016. (Site).

GOLDFEDER, Miriam. **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Plínio Freire. **Notas sobre a mediação entre popular e erudito**. Revista História, n 125-126. São Paulo: Ago/dez-91, jan/jul-92. pp.05-80.

GOMES, Rafael Tomazoni. **O samba para piano solo de Cesar Camargo Mariano**. 2012. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012. (Dissertação).

GONZAGA, Francisca. **Gaúcho**: O Corta-Jaca de CÁ e LÁ (Tango Brasileiro). Acervo Digital Chiquinha Gonzaga, edição 2011 [1895]. (Partitura).

GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. **Introdução à poética do contrabaixo no choro**: o fazer do músico popular entre o querer e o dever. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes, UFRJ, 2003.

HENNION, Antoine. **Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music.** In: CLAYTON M., HERBERT T., MIDDLETON R. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, London: Routledge, 2003. pp.80-91.

IAZZETA, Fernando. **Música e Mediação Tecnológica.** São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

KOSTKA, Stefan. **Materials and techniques of twentieth-century music.** 3. ed. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.

KLÖCKNER, Luciano; PRATA, Nair. **Mídia Sonora em 4 dimensões.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. (e-book).

LEONI, Aldo Luiz. **Historiografia musical e hibridização racial.** In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, v.23/2, 2010.

LEME, Mônica. **Que 'tchan' é esse?: indústria e produção musical no Brasil dos anos 90 .** São Paulo: Annablume, 2003. Originalmente apresentada como dissertação da autora - Universidade do Rio de Janeiro, 2002.

\_\_\_\_\_. **Impressão Musical no Rio de Janeiro (séc XIX):** Modinhas e Lundus para “Iáiás” e “Ioiôs”. Em *Anais do XV Congresso da ANPPOM*. Rio de Janeiro, 2005.

LIMA, Giuliana de Souza. Almirante, “a mais alta patente do rádio”, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958). São Paulo: USP, 2012. (Dissertação)

LIMA, Luís Felipe de. **O Violão de sete cordas.** Post publicado em 19/05/2013. Disponível através do endereço <[http://www.samba-choro.com.br/print/debates/1053317678/index\\_html](http://www.samba-choro.com.br/print/debates/1053317678/index_html)> em Maio 2016. (Site).

MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

\_\_\_\_\_. **Batuque: mediadores culturais do final do século XIX.** In: *História e Música no Brasil*. MORAES, José Geranldo Vinci de; THOMÉ, Elias Saliba. (Orgs.) São Paulo: Alameda/FAPESP, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

\_\_\_\_\_. PENSADORES.CO. **Jesús Martín-Barbero: conceptos clave en su obra.** Parte 1: mediaciones. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2014. Disponível online através do endereço <<https://www.youtube.com/watch?t=420&v=NveV5ScaZHg>> em Maio 2016. (Vídeo).

MEYER, Leonard B. **Style and Music: Theory, History and Ideology.** Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music.** Buckingham: Open University Press, 2002.

MILLARD, Andre. **America on Record: A History of Recorded Sound.** Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

MOURA, Rafael Ferraz Marcondes de. **O toque de Midas do Choro:** estabilidade e fricção sob a luz das tópicas. Brasília: Universidade de Brasília, 2012. (Dissertação).

NAZARETH, Ernesto. **Atrevido.** Tango. Natura apresenta Nazareth, edição 20--? [1913]. (Partitura).

\_\_\_\_\_. **Odeon** (Tango brasileiro). Natura apresenta Nazareth, edição 20--? [1910]. (Partitura).

NEUBERGER, Rachel Severo Alves. **O rádio na era da convergência das mídias.** Bahia: FURB, 2012. (e-book)

NICOLAU NETTO, Michel. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização.** São Paulo: Annablume: Fapesp: 2009.

ONOFRE, Cíntia Campolina de. **Nas trilhas de Radamés – A contribuição musical de Radamés Gnattali para o cinema brasileiro.** Campinas: Unicamp, Instituto de Artes, 2011. (Tese).

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1994

\_\_\_\_\_. **Mundialização e cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2003 [1994].

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro:** Reminiscências dos chorões antigos. 3 ed. Rio de Janeiro: Acari Records, 2014.

PESSOA, Felipe; FREIRE, Ricardo Dourado. **Fonogramas, performance e musicologia no universo do choro.** Música Popular em Revista, Campinas, ano 2, v. 1, p. 34-60, jul.-dez. 2013. Disponível online através do endereço < file:///C:/Users/Ra%C3%ADsa/Downloads/71-483-2-PB.pdf > em Julho 2016.

POLLACK, Howard. **George Gershwin:** his life and work. Berkeley: University of California Press, 2006.

PRONSATO, Carla Veronica. **Os choros para piano solo “Canhoto” e “Manhosamente” de Radamés Gnattali:** Um estudo sobre as relações entre música erudita e música popular. Campinas: Unicamp, Instituto de Artes, 2013. (Dissertação)

SANTOS, Rafael dos. Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhoto e *Manhosamente* de Radamés Gnattali. In: Per Musi, v.3. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia. **Rádio Nacional:** O Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Martins Fontes/Funarte, 1984.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas:** forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 2ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981 [1977].

\_\_\_\_\_. **Um mestre na periferia do capitalismo:** Machado de Assis. 4ed. São Paulo: Ed.34, 2000.

\_\_\_\_\_. **Que horas são?:** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVEIRA, Raísa F. **Retratos de Radamés Gnattali:** O Discurso do Sujeito Coletivo sobre um músico e sua música. Florianópolis: Centro de Artes, Udesc, 2013. (Trabalho de Conclusão de Curso).

SIMIONI, Ariane; HELFER, Inácio. **A ética discursiva aplicada na cultura mediatória**. In: Anais do I Seminário Internacional de Mediação de Conflitos. Santa Cruz do Sul: Unisc, 2013.

TATUM JUNIOR, Arthur. **Tea for Two** (from Art Tatum's 1933 recording). Transcrição de Vincent Youmans. Disponível online através do endereço <<http://greglui.com/blog/art-tatum-tea-for-two-transcription/>> em Maio 2016. (Partitura).

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

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

VIEIRA, Erika. **A importância do rádio no Estado Novo**. In: Mídia Sonora em 4 dimensões. Org. Luciano Klöckner e Nair Prata. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011 (e-book).

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. **O folclore está no ar: a performance sônica dos projetos identitários de nação na radiodifusão panamericana**. In: Anais do VII Congresso ABET. Florianópolis: UFSC, 2015a. pp.663-676.

\_\_\_\_\_. **Aquarelas Musicais das Américas: Projetos identitários de nação nas performances radiofônicas de Radamés Gnattali e Alan Lomax (1939-1945)**. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Artes, 2015b. (Tese).

VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Bontempo, 2007.

ZORZAL, Ricieri Carlini. **Dez estudos para violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnicointerpretativas**. Escola de Música, UFBA, 2005. (Dissertação).

ZUCULOTO, Valci Regina Mousquer. **As influências históricas da fase do ouro da rádio comercial brasileiro nas emissoras do campo público: uma estação estatal comanda o espetáculo**. In: História da Mídia Sonora: experiências, memórias e afetos de norte a sul do Brasil. Org. Luciano Klöckner e Nair Prata. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009 (e-book).

## NOTAS DE FIM

---

<sup>i</sup> All music, any organization of sounds is then a tool for the creation or consolidation of a community, of a totality. It is what links a power center to its subjects, and thus, more generally, it is an attribute of power in all of its forms<sup>i</sup>. (ATTALI, 2003 [1977]: 6)

<sup>ii</sup> We are not talking about a secondary function. *Its fundamental functionality is to be pure order*. Primordially, and not incidentally, music always serves to affirm that society is possible. (ATTALI, 2003: 31).

<sup>iii</sup> The companies who built their advertising campaigns around the “good music” on their records helped to create the perception of a division between art forms that were high or low, (...) They were part of a movement to elevate culture, to turn the symphonic music and opera of Europe into the high art of America (...) As one of the chief promoters of “good music”, the record companies had taken it upon themselves to educate their audience. The Victor Company published *The Victor Book of the Opera*, which went through eight editions between 1912 and 1929 (...) The talking machine could then be depicted as an important force in civilizing the masses; (MILLARD, 1995: 93).

<sup>iv</sup> Against the supposed rigidity of a corseted classical music—prisoner of scores, orchestral hierarchies, harmonic “laws”—jazz, which is so fond of old records, assumes its sweetest voice to sing praises of improvisation. But, busy adorning the object of her love with these praises, the jazz lover forgets that this splendid transgression of centuries of written music did not come about by going back to the oral sources of a traditional music that cannot be written down on paper, but on the contrary by going forward with the use of new means to overfix music, through a medium that no former genre could lean on: jazz has been written by recordings. Testimonies from all the jazz greats converge: they have trained, they have practiced scales, with one ear stuck at the gramophone and radio. (HENNION, 2003: 87).

<sup>v</sup> (...) Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints. An individual’s style of speaking or writing, for instance, results in large part from lexical, grammatical, and syntactic choices made within the constraints of the

---

language and dialect he has learned to use but does not himself create. And so it is in music, painting, and other arts. More generally, few of the constraints that limit choice are newly invented or devised by those who employ them. Rather they are learned and adopted as part of the historical/cultural circumstances of individuals or groups. Since constraints allow for a variety of realizations, patterns need not be alike in all respects in order to be shared replications, but only in those aspects that define the pattern-relationships in question. (MEYER, 1996[1989]: 3)

<sup>vi</sup> Debussy's parallel harmony plays a different role in his work. It does not symbolize the deeper structure. Parallel harmony emphasizes the melody of the moment, and at the same time it highlights the individual sonority. These two orthogonal functions typically heighten the stability of a single key; rather less often, they are used connectively, to join points that are widely separated tonally. (DEVOTO, 2005: 484)