

**O MODERNISMO, O MODERNO E A NACIONAL:
APROXIMAÇÕES ESTÉTICAS NA PRODUÇÃO MUSICAL
RADIOFÔNICA DE RADAMÉS GNATTALI**

**The Modernism, the Modern and the National:
aesthetic approaches in the radio musical production of
Radamés Gnattali**

**Lo Modernismo, lo Moderno y lo Nacional:
enfoques estéticos en la producción musical radiofónica de
Radamés Gnattali**

Carlos Gregório dos Santos Gianelli¹

Resumo:

Este artigo propõe uma breve análise sobre a trajetória e produção musical do maestro Radamés Gnattali, sua relação com os pressupostos estéticos modernistas no campo musical e sua contribuição para a construção de uma nova sonoridade moderna para a música brasileira entre as décadas de 1930 e 1950. Para isso, analisou-se o início de sua produção musical radiofônica na Rádio Nacional, emissora de maior alcance e relevância no Brasil no período supracitado, além do processo de elaboração dos arranjos para a gravação da canção “Aquarela do Brasil”, composta por Ary Barroso, que permanece até os dias atuais como um dos principais símbolos musicais brasileiros mundo afora.

Palavras-chave: História do Brasil. Modernismo. Modernidade.

Abstract:

This article proposes a brief analysis of the trajectory and musical production of maestro Radamés Gnattali, his relationship with modernist aesthetic assumptions in the musical field and his contribution

to the construction of a new modern sound for Brazilian music between the 1930s and 1950s. For this purpose, the beginning of his radio musical production at Rádio Nacional, the broadcaster with the greatest reach and relevance in Brazil in the aforementioned period, was analyzed, in addition to the process of preparing the arrangements for the recording of the song “Aquarela do Brasil”, composed by Ary Barroso, which remains to this day as one of the main Brazilian musical symbols around the world.

Keywords: History of Brazil. Modernism. Modernity.

Resumen:

Este artículo propone un breve análisis de la trayectoria y producción musical del maestro Radamés Gnattali, su relación con los presupuestos estéticos modernistas en el campo musical y su contribución a la construcción de un nuevo sonido moderno para la música brasileña entre las décadas de 1930 y 1950. Se analizó el inicio de su producción musical radiofónica en Rádio Nacional, emisora de mayor alcance y relevância en Brasil en el período mencionado, además del proceso de preparación de los arreglos para la grabación del tema “Aquarela do Brasil” compuesta por Ary Barroso, quien permanece hasta el día de hoy como uno de los principales símbolos musicales brasileños en el mundo.

Palabras clave: História de Brasil. Modernismo. Modernidad.

No que se refere às ideias que circulavam no Brasil na virada do século XIX para o século XX, percebe-se a forte influência que o movimento modernista desenvolvido na cidade de São Paulo e também no Rio de Janeiro desencadeou em suas mais diversas correntes influenciando os mais variados locais de produção cultural desde a literatura, escultura, artes visuais, música e até mesmo a radiodifusão. A ideia que buscamos trazer a baila neste texto é demonstrar a influência que o movimento modernista exerceu sobre a produção musical radiofônica daquela que foi a maior emissora de rádio do Brasil durante as décadas de 1930 a 1950, a Rádio Nacional. Aqui, ajustamos o foco na produção musical do maestro Radamés Gnattali, principal maestro da emissora, responsável pela maioria dos arranjos e regências das peças musicais e programas apresentados pela Nacional em seu auge compreendido nas décadas já mencionadas. Ao frequentar a casa de Cândido Portinari e desenvolver amizade com os modernistas Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Murilo Mendes e José Lins do Rego, Gnattali acabou se aproximando do movimento e demonstrou preocupação em incluir elementos de nacionalidade que ao mesmo tempo soassem modernas em sua produção musical. Arranjador de gravações originais icônicas do cancionário brasileiro como “Aquarela do Brasil”, Radamés Gnattali propõe em seus arranjos algo que reúna elementos estéticos da música brasileira desenvolvida pelo folclore nacional, mas que aponte para a modernidade latente que vigorava no país que recém adentrava de modo pungente no capitalismo industrial desenvolvido a partir dos governos de Getúlio Vargas e mais tarde retomado no nacional-desenvolvimentismo de Juscelino Kubistchek. Para compreender melhor como se deu essa trajetória do maestro e quais elementos modernistas estão presentes em

sua obra apresentaremos sua carreira na Rádio Nacional bem como se deu o desenvolvimento de algumas de suas principais composições e arranjos.

O início na Rádio Nacional

Inaugurada no dia 12 de outubro de 1936, a Rádio Nacional irá apostar fortemente em seu *cast* na área musical, sendo esse já um dos primeiros sinais de modernidade que a emissora apresentava. Um breve relato do próprio Radamés fornece algumas pistas do que, hoje, pode parecer normal, mas para a época, não era: a variedade musical e, principalmente, um conjunto de orquestra dedicado exclusivamente para música brasileira:

Tinha uma orquestra de jazz, dirigida por Gaó, e uma de tango, cujo regente era o Patané. Até essa época, nas rádios não existiam orquestras tocando música brasileira. Eram só os regionais e as orquestras de salão, formadas por cordas e alguns sopros, para tocar trechos de óperas e operetas. Os arranjos para as orquestras vinham todos já impressos do estrangeiro. Então comecei a fazer pequenas peças para trio, como toadas e choros. Eu no piano, Iberê, violoncelo, e Romeu Ghipsman, violino (GNATTALI Apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 39.).

Alguns dos grandes nomes do início da Rádio Nacional vieram de uma emissora que tinha sido inaugurada meses antes: a Rádio Transmissora Brasileira, PRE-3. Pertencente à grande gravadora RCA-Victor, a Transmissora surgiu com grande impacto devido ao forte investimento em seu *cast* musical. De fato, era impressionante o número de artistas de alto calibre que a emissora conseguiu reunir. Havia uma grande orquestra, comandada por Romeu Gipsman, que tinha, como músicos fixos, nomes como Radamés Gnattali e Pixinguinha. O naipe de cantores também foi um dos maiores já reunidos em uma estação, contando com Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Silvío Caldas e Almirante, entre outros.

Renato Murce, que trabalhava na direção artística da Transmissora, lembra que alguns dos grandes nomes daquela rádio foram contratados pela Nacional. Em tom de lamento, o radialista relata: “Foi assim que perdemos Almirante, Haroldo Barbosa, Pixinguinha e Seu Conjunto Regional, Radamés Gnattali, Iberê Gomes Grosso, e alguns mais; além do Cozzi, que se transferiu em dezembro” (MURCE, 1976, p. 51).

A relação entre a Rádio Nacional e Radamés Gnattali atravessará três décadas e, dentre várias características já demonstradas neste texto, será um dos principais diferenciais da emissora, como Zuza Homem de Mello atesta:

Na área musical o grande trunfo da Rádio Nacional foi ter mantido ininterruptamente, de 1936 a 1969, como seu principal maestro, o gaúcho Radamés Gnattali, o que resultou na mais abundante produtividade de um orquestrador e regente do rádio brasileiro (MELLO, 2017, p. 94).

Com o alto investimento proveniente de um consórcio jornalístico do porte do A Noite, os artistas escolhiam a Rádio Nacional não necessariamente pela diferença no valor dos cachês, mas pela projeção que uma rádio de grande alcance territorial podia oferecer, além de uma estrutura física e humana capaz de dar suporte a nove orquestras, por exemplo. No depoimento a seguir, podemos ter uma noção mais precisa da rotina de trabalho intensa desenvolvida por Gnattali durante boa parte de sua carreira na Rádio Nacional:

Eu trabalhava todo dia na Rádio Nacional. Ensaaiava duas horas por noite. Aí, o José Mauro veio falar comigo, para eu fazer um programa de música popular de meia hora, com nove músicas ligadas uma na outra. O programa era o Um milhão de melodias. Aí eu disse pro Zé Mauro: eu posso fazer isso, mas não venho mais trabalhar aqui como pianista, não. Acabou esse negócio. Agora eu venho aqui para fazer o programa nas quartas feiras e acabou. Não ia ganhar mais por isso, não. O programa era na quarta-feira. Eu trabalhava quinta, sexta e sábado. Fazia tudo e entregava ao copista. A segunda e a terça-feira eram para fazer o que eu quisesse. [...] O programa todo era uma espécie de parada musical. Eu fazia nove arranjos por semana, para esse programa. [...] Quem escolhia as músicas era o Paulo Tapajós e o Haroldo Barbosa, que era o discotecário da rádio e estava por dentro de todas as músicas de sucesso, do mundo inteiro (GNATTALI apud PEREIRA, 2012, p.165).

Em levantamento realizado no acervo de partituras da Rádio Nacional, Leandro Pereira verificou que Radamés Gnattali foi o responsável pela elaboração de 1.653 arranjos para a emissora (PEREIRA, 2012). Não demoraria muito para que a Rádio Nacional fosse responsável por projetar o nome de Gnattali pelo Brasil e pelo mundo. Inseridos em uma política de expansão do nome do Brasil como local de atração turística, a Rádio Nacional, juntamente com a revista Turismo, realizaram uma ação em conjunto para divulgar o nome do país, usando, como cartão de visitas, a música produzida aqui como símbolo nacional. A reportagem veiculada pelo jornal A Noite, no ano seguinte à inauguração da Rádio Nacional, no dia 6 de julho de 1937, abordou o tema com destaque para esse alcance internacional da ação conjunta. Intitulada “Do microfone da ‘Nacional’ para todo o mundo”, a matéria relata que, dali dois dias, em 8 de julho, seria irradiado o programa “Meia hora de música brasileira” para “todo o mundo” (DO MICROFONE, 1937, p. 10). No programa, estavam previstas as músicas “1 – Arranjo sobre ‘Cidade Maravilhosa’, de André Filho; 2 – ‘Carinhoso’, de Pixinguinha; 3 – ‘No tabuleiro da baiana’, de Ary Barroso; 4 – ‘Fantasia Brasileira’, de Radamés Gnattali”. Tais peças seriam executadas pela Orquestra da Rádio Nacional sob a regência do maestro Simão Bountman.

Um elemento interessante dessa empreitada foi o fato de que, além de promover a irradiação do programa, a Revista Turismo distribuiu, juntamente de seus exemplares em todas as embaixadas do Brasil pelo mundo, uma cópia da partitura da “Fantasia Brasileira”, de Gnattali, que, de acordo com a reportagem, teria sido “especialmente composta para esta meia hora, grandiosa e feliz inspiração desse grande músico.” (DO MICROFONE, 1937, p. 10) Percebe-se, no texto do jornal, que Radamés era uma das joias musicais que a Rádio Nacional fez questão de mostrar para os ouvintes de outros países, e que Gnattali, além de cumprir as funções de pianista, maestro e arranjador, também seria compositor de peças exclusivas enquanto funcionário da emissora. Isso, a nosso ver, seria um diferencial para uma rádio recém-criada e que, aos poucos, conquistava mais espaço dentro do já disputado mercado radiofônico brasileiro.

A Revista Turismo ressalta a brasilidade presente na produção feita por Radamés especialmente para o programa veiculado na Rádio Nacional, divulgado juntamente da publicação internacional. Ainda nesta edição, que foi a primeira da revista, é possível ter acesso à informação dos órgãos do governo responsáveis pela publicação de uma partitura de mais de 60 páginas em todas as embaixadas brasileiras:

Para encerrar, foi escolhida a Fantasia Brasileira, de autoria de Radamés Gnattali, peça de efeito espetaculoso, para grande orquestra, inspirada em diversos motivos populares brasileiros, sem dúvida alguma um fecho magnífico para um programa desse gênero. Todas as medidas para o êxito dessa iniciativa foram tomadas. Turismo, em seu primeiro número, divulgou a partitura de Fantasia brasileira, espalhando-a pelo mundo inteiro, em tiragem distribuída gratuitamente no estrangeiro por intermédio do Departamento Nacional de Propaganda e do Departamento Nacional de Indústria e Comércio (TURISMO apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 41).

No que diz respeito ao breve comentário musicológico tecido pela publicação, cabe ressaltar que os “motivos populares brasileiros” seriam aqueles vindos do cancionário folclórico nacional. Naquele momento, ainda não tinha sido consolidada a expressão “popular” para algo produzido nos grandes centros urbanos. A música urbana brasileira, como o choro e o samba, não era vista como fonte dessa nacionalidade que Gnattali usaria de “matéria-prima” para suas composições orquestrais ou ainda não seria exaltada por qualquer publicação ou operação feita pelo governo. O samba, por exemplo, será adotado adiante pelo Estado brasileiro como símbolo nacional. Por enquanto, ainda estava em situação razoavelmente marginal. Rafael Velloso aponta para a importância que Radamés teve na “construção de uma sonoridade brasileira como parte do projeto estado-novista de construção de uma identidade cultural nacional.” (VELLOSO, 2015, p.16.) Corroborar nesse sentido Gabriel Lima Rezende, ao indicar que “um problema estético

sempre traduz, de alguma maneira, um problema de natureza histórico-social.” (LIMA REZENDE, 2018,p.122.)

Sobre o contexto político brasileiro em que a parceria entre a Rádio Nacional e a Revista Turismo foi estabelecida, cabe lembrar que o regime do Estado Novo ainda não havia sido implantado. A irradiação da meia-hora de música brasileira ocorreu em meados de julho de 1937, e o Estado Novo é estabelecido em novembro de 1937. No entanto, é importante perceber, nessa parceria entre a rádio e a revista, uma ascensão do sentimento nacionalista e, por vezes, ufanista, que encontrará seu ápice no Estado totalitarista implantado por Getúlio Vargas no final daquele mesmo ano.

A parceria Perrone e Gnattali

Na trajetória de Radamés Gnattali como maestro e arranjador, uma das parcerias que rendeu os maiores frutos para as suas orquestrações e para a música brasileira de uma maneira geral foi aquela firmada com o percussionista, baterista e compositor Luciano Perrone. Nascido em 1908, no Rio de Janeiro, Perrone, assim como seu colega maestro da Rádio Nacional, iniciou sua carreira realizando efeitos sonoros no Cine Odeon aos 14 anos de idade.

Perrone, em 1924, já tinha o ofício de baterista estabelecido na cidade do Rio de Janeiro, acompanhando vários grupos em bailes, teatros de revista e cantores em suas apresentações. Além da parceria estabelecida com Gnattali na Rádio Nacional, Perrone protagonizou um importante momento como instrumentista: “o primeiro ‘solo’ de bateria gravado no Brasil (na música “Faceira”, em 1931, acompanhando o cantor Sílvio Caldas)” (BARSALLINI, 2018, p. 67). A mediação entre a música estadunidense, proveniente da sonoridade importada das *big bands*, e os timbres já disponíveis em uma orquestra cujo maestro e arranjador, Radamés Gnattali, também tinha experiência em resinificar música folclórica, somada à sonoridade urbana vinda do samba produzido no Rio de Janeiro, encontra em Perrone um catalisador importante, como afirma Barsallini:

Perrone pode ser considerado um mediador entre os dois universos do samba. Se por um lado o baterista acumulava a experiência de ter cantado ao lado de Enrico Caruso ainda quando criança, e posteriormente aposentar-se como timpanista da Orquestra Sinfônica Nacional, em sua carreira de baterista estabeleceu estreito contato com “bambas” do samba como João da Baiana, Marçal e Bide (BARSALLINI, 2018, p. 72).

Barsallini traz outro exemplo de como Perrone aproximava universos sonoros até então vistos como distintos na maneira como explorava a sonoridade da bateria:

Esse recurso de tocar com uma das mãos na pele e outra com baqueta remete aos procedimentos utilizados na execução de toques de atabaque em algumas nações de candomblé, ou mesmo do próprio tamborim, em que os toques de baqueta são alternados com o contato do dedo médio da mão que segura o instrumento na parte debaixo da pele. Essa maneira de construir os ritmos de samba na bateria, em que a sonoridade dos tambores foi mais explorada, foi chamada de “samba batucado”, e originou sofisticados padrões que ficaram conhecidos por “samba cruzado” (BARSALLINI, 2018, p. 75).

A inovação estética, que consideramos uma das principais representantes da modernização da música brasileira desenvolvida pela dupla, tem sua origem na seção rítmica das gravações e irradiações, como explica Perrone, em relato dado aos 75 anos de idade:

Até 1927, não se podia gravar batucada, porque a cera não suportava a vibração dos instrumentos. Quando veio a gravação elétrica, a gente começou – na Odeon e na Parlophon – a usar os instrumentos de percussão, mas com uma batida muito leve. Na RCA, a partir da década de 1930, as gravações já comportavam a batucada, e a orquestra tinha muita gente na percussão, como Tio Faustino no omelê, João da Baiana no pandeiro; Bide, Marçal e Buci nos tamborins; Vidraça no ganzá; Oswaldo na cabaça; e eu. Radamés fazia os arranjos para Orlando Silva, por exemplo, e quando esteve cantando, a orquestra fazia a harmonia, e o ritmo era todo na percussão. Quando fomos para Rádio Nacional, o cantor trouxe da gravadora o mesmo arranjo, mas, como na rádio nessa época só tinha eu de bateria e mais um outro na percussão, ficava um vazio enorme. E eu me desdobrando na bateria para suprir a falta dos outros instrumentos! (PERRONE apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 45).

Para suprir o vazio ritmo que ficava nas irradiações da Rádio Nacional pela pouca massa de instrumentos de percussão, Perrone irá sugerir a Radamés que mude a orquestração de algumas das músicas apresentadas. A primeira experiência nesse sentido será uma composição do próprio Luciano Perrone, intitulada “Ritmo de Samba da Cidade”, na qual a seção rítmica seria feita também pelos instrumentos geralmente dedicados à harmonia e à melodia da orquestra e não somente pela sessão percussiva.

A música “Ritmo de Samba na Cidade” estreou em um novo programa da Rádio Nacional logo na primeira semana de 1938. O fato seria destacado em reportagem do jornal *A Noite*, datada de 4 de janeiro de 1938, com a manchete: “Passando a limpo os processos do broadcasting brasileiro”. Nela são descritos dois pontos como os principais sinais da novidade na composição e no arranjo de Radamés. A “orquestração nova”, como vimos no relato de Perrone, seria a utilização de instrumentos geralmente dedicados à harmonia ou à melodia deslocados para a seção rítmica da orquestra, juntamente dos instrumentos de percussão. Essa mudança no arranjo de timbres da orquestra acarretaria então na percepção do ouvinte para a tal “nova utilização de compassos melódicos nativos” (PASSANDO A..., 1938, p. 2). O nativo ali faz

referência ao que era produzido ritmicamente no jongo, maxixe e finalmente no samba, oriundo da cultura afro-brasileira. O tema composto por Perrone faz uso da mesma célula rítmica dos instrumentos de percussão para os instrumentos de sopro, que auxiliariam na seção rítmica do arranjo. Com isso, a síncope do samba evidencia-se não somente na batucada, mas em uma linha melódica sincopada que faz a cama para a entrada de outros instrumentos, que se dedicarão à harmonia e à melodia do tema. Ouvindo hoje, a música parece soar relativamente comum aos nossos ouvidos, tendo em vista todo o desenvolvimento ocorrido na musicalidade brasileira posteriormente, mas para a época, o deslocamento de instrumentos dedicados à harmonia e à melodia, como instrumentos de sopro e cordas, foi uma inovação estética e sonora (que, como vimos, partiu de uma necessidade dos estúdios de rádio levantada por Perrone) a qual, em pouco tempo, será um de nossos principais produtos de exportação do que seria identificado como musicalidade brasileira.

Qual seria a relevância desse programa, bem como desse tema, para os anos posteriores no rádio brasileiro e na própria música brasileira? Um indício importante pode ser encontrado no programa “Gente que Brilha”, irradiado pela Rádio Nacional em 1950, ou seja, doze anos após a estreia de “Ritmo de Samba da Cidade”. O programa tinha como tema as estrelas do *cast* da emissora, dedicando cada edição a um artista. O programa de estreia, irradiado dia 23 de outubro de 1950, às 20h30, teve como tema Luciano Perrone. O narrador e produtor do programa, Paulo Roberto, apresentou, de forma bastante didática, como foi desenvolvida a ideia de Perrone de ampliar o leque de timbres para a seção rítmica dos arranjos orquestrais da rádio:

Paulo Roberto: Vamos mostrar agora para vocês, uma curiosa transformação, uma radical transformação, aliás, que o samba sofreu exatamente na passagem do ano de 1937 para 1938. Até dezembro de 1937 todo o ritmo do samba estava entregue exclusivamente a bateria. A orquestra executava a parte melódica, e a batucada marcava o andamento do samba. Eis aqui um samba típico numa velha orquestração de 1937:

(entra o samba em *fade in* - crescendo)

Paulo Roberto: Vocês entenderam bem? Neste samba que apresentamos a orquestra se mostrava dividida em dois naipes, um deles encarregado da melodia o outro realizando a parte acessória do arranjo. Se dividíssemos esses dois naipes e retirássemos a bateria eis o que ouviríamos na voz dos instrumentos acessórios:

(entra o mesmo samba apenas com instrumentos fazendo a harmonia e contracantos)

Paulo Roberto (sobre a música de fundo): Onde o ritmo? Onde? Os orquestradores respondiam logo que o ritmo estava a cargo da bateria. Mas, Luciano Perrone em dezembro de 1937, conversando com Radamés Gnattali, o mais famoso e evoluído orquestrador brasileiro lhe disse o seguinte: “Por que é que você não coloca Radamés um pouco de ritmo da bateria em alguns dos instrumentos da orquestra?” E deu logo um exemplo: a batida do tamborim, por exemplo, é mais ou menos essa:

(entra a bateria executando nos tons a célula rítmica do tamborim)

Paulo Roberto (juntamente da batida ao fundo): Que tal se os saxofones fizessem na orquestração essas batidas de tamborim?

(entra um naipe de saxofones executando o mesmo ritmo da batida mostrada anteriormente)

Paulo Roberto – com o naipe de saxofones ao fundo: Pois dessa conversa com Radamés Gnattali, o maior orchestrador brasileiro e Luciano Perrone, o príncipe da bateria, que nasceu um novo sistema de orquestração para o samba. Um sistema em que os instrumentos cantantes também marcam o ritmo tal como os instrumentos de percussão. E a 04 de janeiro de 1938, precisamente, explodiu no ar um samba revolucionário “Ritmo de Samba na Cidade” de Luciano Perrone com orquestração de Radamés. Vamos fazer inicialmente para que os ouvintes compreendam bem com que toque exclusivamente nesta instrumentação sensacional os instrumentos acessórios. Vejam que ritmo espetacular e magnífico mesmo sem bateria hein? Reparem que a bateria se transportou para a orquestra.

(entra a música “Ritmo de Samba na Cidade” sem instrumentos de percussão)

Paulo Roberto (com a música de fundo): Ouçam agora a execução integral dessa orquestração que marcou uma nova época na história do samba: (entra a música “Ritmo de Samba na Cidade” com orquestração completa.

(GENTE QUE BRILHA, programa irradiado no dia 23 de outubro de 1950 pela Rádio Nacional)².

O trecho transcrito demonstra como a Rádio Nacional, tinha dentro de seu *modus operandi*, uma valorização forte de seus artistas como agentes históricos relevantes para estabelecer grandes mudanças na música brasileira, como no caso mostrado das novas orquestrações de samba vindas da parceria entre Perrone e Gnattali. A dinâmica que a explicação tem no programa faz o ouvinte renovar a sua atenção, em média, a cada 30 segundos, fazendo com que fique atento e “preso” na explicação que está sendo dada pelo narrador. Percebemos, nesse sentido, uma referência, mesmo que indireta, ao rádio educativo, objetivo inicial de Roquette-Pinto nos primórdios da radiodifusão brasileira.

A novidade da sonoridade proposta por Perrone e Gnattali para os arranjos orquestrais não consistia no uso da bateria no samba ou na música brasileira de um modo geral, até porque “[...] a “bateria americana” foi incorporada na música brasileira já no início de todo esse processo, por volta de 1920” (BARSALINI, 2018, p. 62). O que vai mudar os padrões da música brasileira é justamente o rearranjo de timbres que já existiam na paleta sonora dos maestros.

A respeito da questão da síncope como elemento diferenciador do samba – e que diferenciaria esse gênero musical de outros desenvolvidos no Brasil e em outras localidades na América Latina –, Sérgio Freitas chama a atenção para duas questões. A primeira é de que a síncope não pode ser abordada somente como algo presente formalmente na partitura, mas também como algo presente na performance musical em si:

A síncope é também (ou muito mais) uma questão de elocução, um modo de expressar, assim, não é propriamente uma questão exclusiva da composição (notação, etc.), é um componente de interpretação e performance, um tipo de pronúncia ou sotaque que atua também (ou muito mais) no tecido rítmico dos “acompanhamentos” destas melodias (FREITAS, 2010, p. 141).

Outra questão sinalizada por Freitas diz respeito ao uso que se faz da sinalização da síncope no samba como maneira de forjar um símbolo nacional único e diferente de outros gêneros musicais, buscando, com isso, um caráter de autenticidade:

[...] a busca de uma historicidade formativa do que seria a síncope brasileira, a busca do que é em que medida compõe uma espécie de DNA, ou de “alma” da musicalidade brasileira, etc. – dependem do cruzamento de um espesso caldo de considerações (FREITAS, 2010, p. 141).

Desse modo, assim como outros elementos ligados à invenção de tradições e forjas de símbolos nacionais, o destaque dado para a síncope na música brasileira, com foco especial no samba, deve ser encarado com cuidado a fim de que não seja naturalizada uma questão musical como inerente à cultura brasileira como, muitas vezes, parece ressoar nos discursos que buscam, nesse elemento, uma prova de originalidade estilística.

Aquarela do Brasil: a paleta sonora brasileira ganha nova cores

Quando voltamos nossos olhos para o ano de 1939, percebemos que o que viria na sequência na produção de arranjos para muitas das mais conhecidas músicas brasileiras seguiria, de fato, os novos parâmetros estabelecidos por “Ritmo de Samba na Cidade”. Um dos exemplos mais emblemáticos que podemos elencar de uma canção que ficou internacionalmente conhecida é “Aquarela do Brasil”, composição de Ary Barroso. A música teve sua estreia em uma revista apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, intitulada “Jouxjoux e balangandãs”, de Henrique Pongetti. Integravam o espetáculo duas orquestras: a da Rádio Mayrink Veiga e a da Rádio Nacional, esta última sob o comando de Radamés Gnattali. No momento em que “Aquarela do Brasil” começou a ser executada, chamava a atenção, já em sua introdução, a maneira como o ritmo era apresentado. Radamés foi o responsável pelo arranjo, realocando alguns timbres para ter o efeito esperado. Apesar de muitos apontarem para o maestro como o responsável por propor o fraseado que logo se tornou conhecido em todo o mundo, Gnattali esquivava-se, falando que a composição era de Ary Barroso, sendo ele apenas o arranjador.

Em um momento do depoimento ao MIS em que estavam presentes Tom Jobim, Sérgio Sarracene, Aluizio Didier e Luciano Perrone, o maestro Radamés Gnattali revelou parte do início do seu processo como arranjador, sempre focado na escuta dos diferentes instrumentos, sem

medo de perguntar para os próprios instrumentistas a respeito da sonoridade de timbres que ele não dominava:

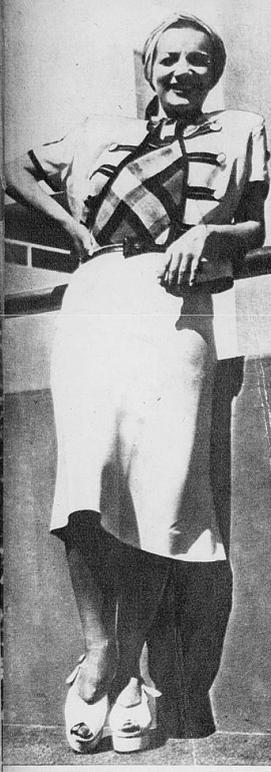
Por exemplo, quando eu comecei a escrever música, a escrever para orquestra sinfônica, quando eu não sabia um negócio, por exemplo, o trombone, eu ia chamar um trombonista e perguntar para ele como é que faz esse negócio. Tem muita gente que tem vergonha. Outro dia, falando com o Roberto, meu sobrinho, ele disse assim: ‘Como é que eu escrevo?’. Eu digo: ‘Ó, Roberto, eu não estou muito por dentro desse troço, não, por que tu não fala com o trombonista?’. Ele tem vergonha de falar, não pode, tem que perguntar, poxa, eu perguntei muito! Depois estudei um pouco de flauta, estudei um pouco de clarinete, estudei violino muito tempo, isso é muito bom para saber escrever para as cordas; violas e violoncelo, por exemplo, eu conheço bem os instrumentos. Cordas eu conheço bem, não sei bem o pistom e o trombone, isso não conheço muito, saxofone mais ou menos, mas você tem que aprender (GNATTALI, 1984 apud VELLOSO, R., 2015, p. 98-99).

Parte da repercussão de “Aquarela do Brasil” pode ser verificada em periódicos, como o jornal *A Noite* e a *Revista Carioca* no mesmo ano de sua estreia em “Jouxjoux e balangandãs”. Na edição de 31 de julho de 1939, um trecho de uma grande reportagem sobre o musical revela que o público pediu o bis de algumas das músicas apresentadas, dentre elas “Aquarela do Brasil”. No mês de setembro, precisamente em virtude das comemorações do terceiro aniversário da Rádio Nacional, o jornal *A Noite* divulgou, na edição de 9 de setembro de 1939, a programação comemorativa da rádio em alusão ao seu aniversário. Dentre as atrações musicais, figurava, para ser irradiada às 20h30, uma Audição da Orquestra Carioca com arranjos de Radamés Gnattali. Fechando o programa da audição, a música “Aquarela do Brasil de Ary Barroso com refrão de Nuno Roland” (SOC. RADIO, 1939 ,p.7.)

No final do mesmo ano, na edição de 17 de novembro de 1939, em uma reportagem que comentava o musical “Uma Noite de Debret”, a composição de Ary Barroso é destacada: “Aquarela do Brasil, aquele quadro inesquecível de ‘Jouxjoux e balangandãs’, cuja música não deixou nossos ouvidos, saiu diretamente do seu velho álbum” (A NOITE, 1939, p.4.) A edição 206 da *Revista Carioca* trazia, em sua seção “Por Trás do Dial”, a letra de “Aquarela do Brasil” acompanhada de uma fotografia de Carmen Miranda visitando a Feira de Nova Iorque.

Imagem 1 - Reportagem na Revista Carioca que trazia a letra de Aquarela do Brasil juntamente de uma fotografia de Carmen Miranda na Feira de Nova Iorque

POR TRÁS DO DIAL...



CARMEN MIRANDA NA FEIRA DE NOVA YORK

"The little miss from the pampas" — como a chamam os americanos, aí está num instante colhido durante a sua visita à Feira de Nova York, no "stand" da Ford Motor Company, na rampa da "Estrada de amanhã". A famosa cantora brasileira, que está realizando nos Estados Unidos a grande ofensiva do samba, com um sucesso inegável, fez também esta visita á curiosa contribuição da Ford Motor Company, que já recebeu mais de 1.000.000 de visitantes. Carmen Miranda compareceu, com todo o "cast" de sua "troupe", "lunchando" no pavilhão, nessa tarde, com os seus colegas de teatro da Broadway.

Cartoca

O SUCESSO DA SEMANA

Um sentido forte de brasilidade marca sempre as composições de Ary Barroso. O carinho das mães-pretas, as crenças ingênuas do nosso povo, as bonitas paisagens da nossa terra são motivos que estão constantemente animando as músicas do autor de "O tableiro da baiana". E, entre as suas últimas composições, destaca-se essa magnífica "Aquarela brasileira", gravada por Francisco Alves e que está obtendo um sucesso digno de registro.

E a seguinte a letra do vitorioso samba estilizado de Ary Barroso:

**Brasil,
Meu Brasil brasileiro,
Meu mulato insoneiro.
Vou cantar-te nos meus versos.**

**Ó Brasil, samba que dá
Bamboleio, que faz ginga.
Ó Brasil do meu amor,
Terra de Nosso Senhor.
Brasil!
Brasil!
P'ra mim...
P'ra mim...**

**Ó abre a cortina do passado,
Tira a mãe preta do serrado,
Bota o rei congo no congado.
Brasil!
Brasil!**

**Deixa cantar do novo o trovador,
À mercençora luz da lua,
Todá a canção do meu amor...
Quero vêr a "siá dona" caminhando
Pelos salões, arrastando**

**O seu vestido rendado.
Brasil!
Brasil!
P'ra mim...
P'ra mim...**

**Brasil, terra boa e gostosa
Da moreninha sestrosa
De olhar indiscreto.
Ó Brasil verde, que dá
Para o mundo se admirá,
Ó Brasil do meu amor,
Terra de Nosso Senhor.
Brasil!
Brasil!
P'ra mim...
P'ra mim...**

**Ó esse coqueiro que dá côco
— Oi! — onde amarro a minha réde,
Nas noites claras de luar.
Brasil!
Brasil!
Ó — oi! — essas fontes murmurantes
— Oi! — onde mato minha sede
E onde a lua vem brincar.
Oi, esse Brasil lindo e trigoero,
É o meu Brasil brasileiro,
Terra de samba e pandeiro.
Brasil!
Brasil!
P'ra mim...
P'ra mim...**

A MUSICA DO LEITOR

Carlos Galhardo gravou, recentemente, a valsa "Último beijo", de Roberto Martins e Jorge Faraj. E está alcançando, com a linda melodia, valorizada por um poema interessante, um dos maiores sucessos do momento. Exito merecido.

Aí fica, atendendo a varios pedidos, a letra da ultima criação do brilhante interprete de "Dia ha de chegar":

I

**Na carta, nem o nome ela escreveu:
— "Adeus..." — e, torturando o meu desejo,
Igual aos falsos beijos que me deu,
A mancha de carmim de mais um beijo...**

**Na carta que eu não pude devolver,
Eu vejo a flor daquela boca
Sorrindo sempre desta angustia louca,
Sorrindo sempre deste meu sofrer!**

II

**Leio e releio, a chorar,
— "Adeus..." — "Adeus..." — E,
sem pensar,
Beijo e torno a beijar
A flor do seu ultimo beijo...
Sei que ela nunca me quis.
A verdade esta carta me diz...
Mas, beijando, na carta, o seu beijo,
Eu sou menos infeliz!...**

NOTICIARIO

Odette Amaral vai gravar um samba destinado a sucesso — "Quando dei adeus". Produção de Ataulpho Alves e Wilson Baptista.

— O "Teatro de operetas", o popu-

Senhora!
PARA EMAGRECER

S
I
L
U
E
T



S
I
L
U
E
T

• não contém tiróide nem toxina • é um preparado científico á base de principios vegetaes e extratos glandulares • normaliza as funçoes intestinaes, descongestiona o fígado, atua á circulação sanguínea, regulariza as funçoes dos órgãos femininos • emagrece tonificando o organismo.

Fabricado agora no Brasil • Em vidros de 100 cc.

MARZULLO - Alfaiate
Confeccão para homens e costumes para senhoras
Rua do Ouvidor, 132-2,9 Tel. 42-6692

★ 44 ★

Fonte: Por Trás... (1939, p. 44).

O comentário que introduz a transcrição da letra parece estar na esteira do mito da igualdade racial no Brasil na composição que galvanizaria as várias raças e credos, tudo isso com a natureza exuberante como pano de fundo: "O carinho das mães-pretas, as crenças ingênuas do nosso povo, as bonitas paisagens da nossa terra são motivos que estão constantemente animando as músicas do autor de "Tableiro da baiana" (POR TRÁS, 1939, p. 44). Nas edições posteriores, toda vez que Ary Barroso é mencionado em alguma nota ou reportagem, tem seu nome

relacionado à composição. No texto da revista, ele passa de “autor de Tabuleiro da baiana” para “autor de Aquarela do Brasil”.

Do modernismo a modernidade?

Dos artistas e intelectuais que estariam mais fortemente vinculados ao modernismo brasileiro os que estavam mais próximos a Radamés, seria o escritor e pesquisador Mário de Andrade, com quem trocava correspondências sobre a influência da música folclórica brasileira em sua produção erudita (ou ainda o papel da música erudita – de moldes europeus – na elaboração de uma música brasileira) e o pintor Cândido Portinari, de quem frequentava a casa: “Nesta época, morando no Rio de Janeiro, Radamés Gnattali desenvolveu amizade com Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Murilo Mendes e José Lins do Rego, todos modernistas frequentadores da casa do pintor Cândido Portinari” (DIDIER, apud BREIDE, 2006, p.43.)

Apesar das aproximações existentes entre as ideias desenvolvidas em São Paulo e no Rio de Janeiro na esteira das reflexões modernistas, não houve, na então capital federal, um movimento organizado como ocorreu na capital paulista. No prefácio do livro “Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes” (2015), de autoria de Monica Pimenta Velloso, Vera Lins destaca um dos pontos centrais da obra ao sinalizar que “a autora ressalta que não houve no Rio um movimento de vanguarda em torno da ideia de moderno; o simbolismo para eles já era moderno” (LINS apud VELLOSO, M, 2015, p.18). Essa relação do simbolismo com o que poderia ser classificado como moderno vai ter, na voz de Manuel Bandeira, um de seus principais representantes: “Quando convidado a participar do movimento paulista de 1922, Manuel Bandeira argumenta que não poderia fazê-lo porque era simbolista e, para ele, o simbolismo era moderno” (VELLOSO, M., 2015, p. 52). Salientamos, todavia, que não se trata de colocar a ideia de moderno desenvolvida no Rio de Janeiro em oposição ao que foi feito em São Paulo. Ângela Castro Gomes demonstra, por meio das correspondências trocadas entre Mário de Andrade e o próprio Manuel Bandeira, que o que existia não era uma rixa ou rivalidade entre os dois locais, como se perpetuou no imaginário social brasileiro, mas uma rede de intelectuais que, entre tensões e aproximações, desenvolvia sua arte, suas reflexões, sua obra. Em carta de Mario de Andrade a Manuel Bandeira, é possível percebê-lo fazer a distinção entre modernista e moderno, bem como uma nova reflexão com relação às críticas que tinha ao simbolismo:

O que eu faço, e talvez já reparaste nisso, é uma distinção entre modernos e modernistas. [...] Toda reação traz exageros. Eu tive porque fui reacionário contra o simbolismo. Hoje não sou. Não sou mais modernista. Mas sou moderno como você. Hoje eu já posso dizer

que sou também um descendente do simbolismo. O modernismo evoluciona. Está certo nisso. O que também não impede que os modernistas tenham descoberto suas coisas e que se não fossem eles muito moderno de hoje estaria bom e rijo passadista. Não é isso mesmo? (ANDRADE, apud GOMES, 1993, p. 70).

Para além de questões estéticas que poderiam estar relacionadas à recusa do movimento modernista em São Paulo, havia também, por parte dos cariocas, outra visão a respeito do que um movimento poderia representar: “No imaginário desses intelectuais, a ideia de um projeto remetia à de sua institucionalização, o que significava perda de originalidade e, sobretudo, comprometimento” (VELLOSO, M., 2015, p. 48). É nesse mesmo sentido que concordamos com Gomes quando a autora afirma que “o Rio de Janeiro foi mais moderno que modernista, sem deixar, contudo, de abrigar debates e toda uma diversificada produção artística que alterou e revigorou sua própria tradição intelectual.” (GOMES, 1993, p. 75).

Rafael Velloso (2015), ao analisar a trajetória profissional de Radamés Gnattali, aponta para uma das ideias centrais defendidas neste artigo, na qual o maestro pode ser considerado um dos principais responsáveis pelo estabelecimento de novos padrões para a música brasileira:

Na rádio, Gnattali mudou rapidamente de status profissional, passando de pianista a arranjador e diretor musical. Essa posição foi decisiva para a criação de uma sonoridade brasileira que converteria o músico em uma das referências na construção da identidade musical do projeto político estado-novista (VELLOSO, R., 2015, p. 128).

Ao analisarmos a trajetória artística e a produção radiofônica de Radamés Gnattali, percebemos uma tensão entre o moderno e a tradição, que marcará as diferenças entre alguns intelectuais modernistas. Radamés não é, por assim dizer, diretamente ligado ao movimento modernista, no entanto, a rede da qual fazia parte estava fortemente vinculada ao movimento que observará no trabalho Radamés como arranjador de uma nova sonoridade para a música brasileira, uma maneira de colocar em prática muitos dos ideais comuns para a estética modernista. É nesse sentido que Rafael Velloso, citando Lúcia Lippi Oliveira, afirma que:

Pode-se supor que tanto no caso de Gnattali como nos dos demais intelectuais da rede examinada nesta pesquisa, foi a estética modernista que os aproximou das atividades públicas. [...] Sobre a construção cultural modernista baseada nas práticas musicais urbanas e/ou regionais, a pesquisadora Lúcia Lippi Oliveira afirma que “o que divide os modernistas em diversas correntes é a relação entre o moderno e a tradição” (VELLOSO, R., 2015, p. 128).

Ao observarmos sob uma perspectiva histórica, podemos acrescentar que o processo de criação dessas conexões imaginativas ocorre de modo acumulativo, ao passo que as referências

dadas por gerações anteriores vão se somando às novas, sendo que os símbolos e signos sonoros mais fortes vão resistindo ao tempo. A força de um símbolo será fruto, em grande parte, do aparato midiático, que o reforçará como símbolo de determinado povo ou nação, como foi o caso da identidade sonora brasileira estabelecida por “Aquarela do Brasil” e sua introdução marcante. Essa música em especial foi amplamente utilizada tanto pelo Estado brasileiro sob a égide estado-novista quanto como um dos principais produtos tipo exportação no contexto da política da boa-vizinhança, sendo ela usada como trilha sonora para a animação do Zé Carioca pelos estúdios da Walt Disney.

Por isso é que concordamos com Ricardo de Oliveira Thomasi quando ressalta a importância da produção radiofônica de Radamés Gnattali com os seus arranjos “exercendo um papel fundamental na formação da sonoridade da rádio brasileira.” (THOMASI, 2013, p.211.) José Miguel Wisnik delimita um espaço cronológico entre a Semana de Arte Moderna, em 1922, até a morte do compositor Heitor Villa Lobos, em 1959, sendo um espaço de criação de elementos culturais de um país recém-saído de um longo período escravocrata:

Ele marca o momento em que a cultura letrada de um país escravocrata tardio enxergou na liberação de suas potencialidades mais obscuras e recalçadas, ligadas secularmente à mestiçagem e à mistura cultural, entremeadas de desejo, violência, abundância e miséria, a possibilidade de afirmar seu destino e de revelar-se através da união do erudito com o popular (WISNIK, 2007, p.61-62).

Esse período é o mesmo abordado neste artigo, em que tratamos sobre a produção radiofônica e a trajetória de Radamés Gnattali e suas contribuições na modernização da radiofonia e da música brasileira. As ideias desenvolvidas por Gnattali em seus arranjos na Rádio Nacional estabelecerá um padrão na música brasileira que se manterá por várias décadas. Segundo Homem de Mello:

[...] o conceito veio a se converter num padrão de arranjos orquestrais de quase toda a música popular brasileira gravada nas décadas de 1950 a 1990. O modelo só foi sendo desprezado pela inviabilidade do custo de se manter uma grande orquestra num estúdio por várias horas. (MELLO, 2017, p. 96).

Concordamos, portanto, com Homem de Mello quando este afirma: “Na Rádio Nacional havia portanto esse grupo de músicos que, não gozando de popularidade tão explícita entre as habitués do auditório, teve decisiva participação na trilha da modernidade.” (MELLO, 2017, p. 431.) Radamés pode não ter recebido os mesmos holofotes de outros artistas, mas com certeza, foi um dos maiores operários da canção da música brasileira.

Referências:

- A NOITE Maravilhosa de Debret. **A Noite**, Rio de Janeiro, edição 09975, p. 4, 17 nov. 1939.
- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali: o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- BARSALINI, Leandro. Sobre baterias e tamborins: as jazz bands e a batucada de samba. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 70, p. 59-77, ago. 2018.
- BREIDE, Nadge Naira Alvares. **Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico-analítico**. Porto Alegre: Instituto de Artes/PPGM, 2006.
- DO MICROFONE da “Nacional” para todo o mundo. **A Noite**, Rio de Janeiro, edição 09123, p. 10, 6 jul. 1937.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. A memória e o valor da síncope. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 22, 2010, p. 127-149.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Passar dos limites? Harmonias de mediantes e repertório popular no Brasil. **Opus**, v. 23, n. 1, p. 104-146, abr. 2017.
- GOMES, Angela Castro. Essa gente do Rio, os intelectuais cariocas e o modernismo. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. II, 1993, p. 62-77.
- LIMA REZENDE, Gabriel S. S. O truque do mestre: a crise da modernização em “Chega de saudade”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 70, p. 121-148, ago. 2018.
- MELLO, Zuza Homem de. **Copacabana: a trajetória do samba-canção**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- MURCE, Renato. **Bastidores do Rádio**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- PASSANDO A limpo os processos do broadcasting brasileiro. **A Noite**, Rio de Janeiro, edição 09302, p. 2, 4 jan. 1938.
- PEREIRA, Leandro Ribeiro. Os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, décadas de 1930 a 1960. **Revista Brasileira de Música**, v. 25, ed. 1, p. 157-184, jan./jun. 2012.
- SOC. RADIO Nacional Grande Programa Comemorativo ao 3º aniversário. **A Noite**, Rio de Janeiro, edição 09908, p. 7, 9 set. 1939.
- UM DESLUMBRAMENTO da lenda oriental. **A Noite**, Rio de Janeiro, edição 09866, p. 1/19, 29 jul. 1939.
- POR TRÁS do Dial. **Carioca**, Rio de Janeiro, edição 206, p. 44, 1939.
- UM GRANDE acontecimento na radiophonia brasileira. **Carioca**, Rio de Janeiro, edição 47, p. 40-41, 1936.
- VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e quixotes**. Petrópolis: KBR, 2015.
- VELLOSO, Rafael Henrique Soares. **Aquarelas Musicais das Américas: Projetos identitários de nação nas performances radiofônicas de Radamés Gnattali e Alan Lomax (1939–1945)**. 2015. Tese (Doutorado) - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, 2015.
- VERDADEIRO DELÍRIO. **A Noite**, Rio de Janeiro, 31 jul. 1939
- THOMASI, Ricardo de Oliveira. Radamés Gnattali, intermediador cultural. **Anais do I Congresso de Música, História e Política** Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, p. 206-224, 2013.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. *Revista de História*, São Paulo, ed. 157, p. 55-72, 2º sem. 2007.

Notas:

¹ Doutor em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Atualmente realiza estágio de Pós-Doutorado em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina. Atua como professor na rede de Educação Básica desde 2010 como professor de História, Geografia e Musicalização. E-mail: gianelli.historia@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0002-2123-7571>

² O arquivo de áudio deste programa foi encontrado em uma publicação do YouTube do pesquisador português Miguel Catarino (<https://www.youtube.com/watch?v=BPKFjBsJCAE>). Em correspondência eletrônica com Catarino, ele relatou que o arquivo original foi encontrado em outro canal do YouTube, desta vez do pesquisador Gabriel Gonzaga (https://www.youtube.com/watch?v=HF9_gzEEECY), no qual constam várias gravações de programas de rádio com a participação de Radamés Gnattali. Catarino explicou que separou a gravação do programa “Gente que Brilha”, de 1950, e fez a masterização antes de subir o trecho para o YouTube. As informações sobre o programa ele encontrou no sítio <https://girandonoprato.wordpress.com/>. Acessos em: 18 jul. 2020. A gravação deste programa pode ser conferida em mídia digital em <https://soundcloud.com/tesegianelli/programa-gente-que-brilha-radio-nacional-23-outubro-de-1950>