

Radamés Gnattali - O samba do “Malandro” gaúcho entre as estudantinas, jazz bands e cafés de Porto Alegre, RS (1920-1924)

Rafael Henrique Soares Velloso¹

¹ _ Saxofonista e etnomusicólogo. Bacharel em Música com habilitação em Saxofone, pela Universidade Estácio de Sá (1998), Licenciado em Música (2010) e Mestre em Musicologia/ Etnomusicologia (2006) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente cursa o doutorado em Etnomusicologia no PPGMúsica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: rafavelloso@hotmail.com

Resumo: Nesta comunicação apresentaremos as etapas iniciais de um projeto de tese de doutorado em Etnomusicologia, que tem como objetivo o estudo das trajetórias do compositor, pianista e arranjador musical brasileiro Radamés Gnattali (1906-1988) e do musicólogo, antropólogo e ativista político americano Alan Lomax (1915-2002). Por ser esta uma pesquisa que trata das relações entre a música popular e as construções de identidade nacional, iremos tratar nesta comunicação o período de formação musical de Gnattali na cidade de Porto Alegre, e seus primeiros contatos com o ambiente cultural da capital, Rio de Janeiro, tendo em vista as transformações socioculturais da modernidade. Acreditamos poder, desta forma, contribuir com outras versões possíveis para a historiografia da música brasileira.

Palavras-chave: Radamés Gnattali; samba; redes; música popular.

1. Introdução

Com o intuito de nos afinarmos com as propostas apresentadas pelos demais colegas que integraram nossa mesa e em sintonia com o tema simpósio do qual este trabalho se originou, iniciaremos o presente artigo com uma reflexão acerca do uso da biografia nos estudos acadêmicos focados em temas musicais. Mais especificamente, procuraremos discutir se o estudo da trajetória de um indivíduo, pode de fato contribuir para a compreensão de determinados sistemas normativos gerais. A trajetória do compositor e arranjador Radamés Gnattali, de forma semelhante aos outros compositores brasileiros do início do séc. XX, se caracteriza pela necessidade de uma rápida adaptação aos modernos meios de comunicação como a gravação fonográfica, o rádio, e a televisão, na perspectiva da severa mudança que a introdução destes novos

canais de difusão e entretenimento provocou na sociedade moderna, através da ampliação da circulação de pessoas, repertórios e artistas. Tomado como um exemplo típico desta situação, seu projeto de vida enfrenta instituições, diferenças regionais e, longe de atingir seus objetivos principais, seu sucesso ocorre muito mais pelo desvio em sua trajetória, o que possibilita sua inserção dentro da máquina de produção comercial de música popular e da propaganda nacionalista do Estado Novo encampada pela Rádio Nacional a partir de 1937, passando desta forma a fazer parte da historiografia de um importante período da música brasileira. Podemos supor que Gnattali além de um caso típico foi também um caso extremo, ou seja, por conta do desvio em sua trajetória passou a configurar, para alguns contextos, como um caso marginal. Tal dualidade nos exige que consideremos ambas as possibilidades analisando sua trajetória através das alternâncias em seu registro biográfico, para desta forma compor uma descrição que respeite

sobretudo suas crises, dificuldades, êxitos e posições divergentes.

Tendo como base este contexto plural descrito por Pierre Bourdieu em *A ilusão biográfica* como uma individualidade biológica socialmente estabelecida pela nomeação, propriedades e poderes à ela atribuídos que fornece (em alguns casos) “uma superfície social, isto é, a capacidade de existir como agente em diferentes campos” (Bourdieu 2006: 190), que procuraremos posicionar Gnattali junto a outras trajetórias que tiveram relação direta com as atividades em que se envolveu nos primeiros anos de sua vida profissional. Assim é através da análise do habitus individual que podemos estabelecer uma relação com o habitus do grupo. Segundo Bourdieu, tal modelo pode ser determinado a partir da disposição individual, se a considerarmos como uma variante estrutural dos demais.

Vemos ainda que é por meio desta superposição de trajetórias que podemos identificar a existência da oposição entre normas e práticas, entre indivíduos e grupos, entre o ‘determinismo’ da vida acadêmico-musical ou a ‘liberdade’ da música popular. Desta forma nos deparamos com as incoerências que cercavam os diferentes agentes e que possibilitaram as transgressões destes sistemas normativos. Assim a desconstrução de narrativas

que dão ênfase ao individualismo artístico e às trajetórias espetaculares, e que ainda constituem boa parcela da historiografia da música brasileira, incluiriam como estratégias retóricas tanto a inclusão destas oposições e crises, como suas relações com as análises dos contextos e textos musicais, tarefa que esboçamos no presente trabalho.

2. Formação musical: entre o Conservatório e a Jazz Band do Café Colombo

Radamés Gnattali apresentava desde jovem as características necessárias a um hábil concertista, tal como descrito por membros de sua família, em seu histórico escolar e nas críticas que foram publicadas ao longo de sua curta carreira como concertista. Além das capacidades técnicas de um bom pianista, Radamés desde seu tempo pueril apresentava uma leitura e escrita musical muito bem treinada, fruto de um convívio musical familiar intenso e da orientação de sua mãe Adélia Fossati, reputada como exímia pianista. Contudo não tinha muito interesse em estudar teoria musical ou composição, nutria sua atenção, sobretudo, na prática musical e no contato com músicos, estimuladas pelo nascente ambiente boêmio e multicultural de uma metrópole regional dinamizada pelo processo de modernização-industrialização de inícios do século XX.

No conservatório musical da cidade, Gnattali estabeleceu seu primeiro contato com o ambiente acadêmico de ensino formal de música, aos moldes europeus, visando sua formação como concertista. Seu colega de conservatório, Luiz Cosme, que também nasceu de uma família musical e iria se tornar um reconhecido compositor de estética modernista, apesar da rotina de estudos que era exigida aos jovens estudantes, tinha muitos contatos entre diversos músicos da cidade e organizou, no período em que estudaram juntos, além de um bloco de carnaval outros conjuntos musicais para atuarem profissionalmente.

Tal relação com a música popular iria acompanhar Gnattali nos quatro anos de estudos no conservatório, iniciado em março de 1921 e finalizado em dezembro de 1924, quando a convite de seu professor Guilherme Fontainha, Radamés foi para o Rio de Janeiro a fim de se preparar para seu primeiro recital público no Instituto Nacional de Música. Segundo entrevista concedida por Gnattali para a Associação Portinari² ele teria ficado por seis meses na cidade na casa de seu professor estudando para a sua estreia, voltando a Porto Alegre somente em outubro, para participar de um recital no Thea-

² _ Entrevista concedida em 20 de abril de 1983, para o programa depoimentos, conduzida pelas entrevistadoras Maria Christina Guido e Rose Ingrid Goldschmidt, como parte do projeto Portinari, coordenado pela PUC-RJ.

tro São Pedro, realizar as provas finais do curso de piano e de um concurso promovido pela instituição de onde saiu consagrado e laureado com a medalha de ouro.

A família de Radamés por ser composta de músicos e artistas, não podia sustentar sua atividade como concertista, assim o pianista, em seu retorno a Porto Alegre mesmo com o êxito obtido, teve de atuar como professor particular e músico profissional em diversos contextos como podemos notar através das fotos pertencentes ao acervo da família que integra o CDROM produzido por seu sobrinho Roberto Gnattali (2005)³, e dos anúncios de aulas particulares publicados nos jornais locais.

Desde antes de sua ida ao Rio de Janeiro, a partir dos contatos feitos no conservatório, com personagens que transitavam entre os mundos acadêmicos e os circuitos boêmios que a Porto Alegre moderna oferecia, mediados por seus colegas de turma, como Luiz Cosme, Júlio Grau e Sotero Cosme, Radamés estabeleceu contato com a música popular feita em diferentes espaços da cidade. Por exemplo, durante o período carnavalesco, tocava cavaquinho em um bloco denominado Os Exagerados. Encontramos no jornal *Correio do Povo* de 23 de fevereiro de 1922, uma descrição acerca das ati-

vidades performáticas do grupo que, em forma de glosa, parodiava as estudantinas e performances musicais acadêmicas, num clima que remetia aos novos elementos estéticos da modernidade que estavam repercutindo nos círculos intelectuais do país neste início de década.

Conforme registra o jornal:

O lord Fumaça promete tirar faíscas de seu violino encantado. Para-Raio promete surpresas com o seu inseparável companheiro Rabecão. O Lord Folia já estudou mais de 50 improvisos e prepara-se para recitar um soneto de sua lavra que consta da insignificante quantidade de 349 estrophes... ..O Conde do Foles fará uma conferencia “patehumoristiphantastica” sobre o thema “Marimbau não é gaita”. (*Correio do Povo*, Porto Alegre, 1922: 4)

Menos evidente e não por acaso, esta parodiagem estava prevista para ocorrer em Porto Alegre exatamente nos dias em que ocorria em São Paulo a ruidosa SAM (Semana de Arte Moderna), marco inaugural do modernismo nas artes no Brasil⁴. Os jo-

3 _ A Semana de Arte Moderna (SAM) é considerada um marco estético e histórico das artes no Brasil, ocorrido na cidade de São Paulo em fevereiro de 1922, organizada por um grupo de intelectuais de São Paulo liderado pelo musicólogo e literato Mario de Andrade, o evento foi muito discutido e contestado por diversas

vens músicos falavam da vida moderna através das brincadeiras musicais e assim revelavam os elementos da modernidade a que estavam expostos no ambiente intelectual e plural das ruas centrais da cidade, onde conviviam com o conservatório, os teatros, os cinemas, confeitarias, os cabarês, lojas de disco, cafés e clubes sociais.

3. Experiência como músico profissional em Porto Alegre

Enquanto Radamés apenas iniciava sua vida acadêmica e profissional em Porto Alegre, seu pai Alessandro Gnattali imigrante italiano, artesão de ideais anarquistas, que aprendeu a tocar fagote por conta própria nos momentos de folga, dirigia orquestras e associações musicais, dava aulas de música e fazia arranjos musicais. Foi um dos fundadores da Associação Musical Porto Alegrense, entidade que iria se transformar no Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre. Era de se esperar, portanto, que ao perceber a tendência do filho primogênito em seguir seus passos, demonstrasse o desejo de lhe passar o seu ofício e indicá-lo para trabalhos musicais a partir de seus contatos, muitos dos quais músicos atuantes nas orquestras de cafés, cabarês e cinemas da cidade.

correntes intelectuais no país, sendo alvo de inúmeras discussões, artigos e críticas publicadas pela imprensa no período.

3 _ Disponível também em www.radamesgnattali.com.br

Dentre as diversas formações musicais em que Radamés trabalhou, as que mais se destacavam na cidade pela sua novidade sonora e de repertórios internacionais eram as *jazz bands*, e dentre elas a Ideal Jazz Band. A partir da biografia sobre o autor, *Radamés Gnattali o eterno experimentador*, de autoria de Barbosa & Devos (1986), pudemos notar que a foto, (fig. 1)⁵, tirada em 1924, identificada como sendo do grupo *Jazz Colombo* era na verdade a *Ideal Jazz Band* da Confeitaria Colombo. A mesma foto seria utilizada para a colagem da capa da partitura de um samba composto na mesma altura por Radamés - “Malandro”⁶, (fig. 2) - alardeado como um grandes sucessos da *Ideal Jazz Band*. Curiosamente, segundo relatos de familiares de Gnattali, malandro acabou sendo, também, o seu apelido na família.



Fig. 1: *Ideal Jazz Band*, Porto Alegre, RS (c.1924)

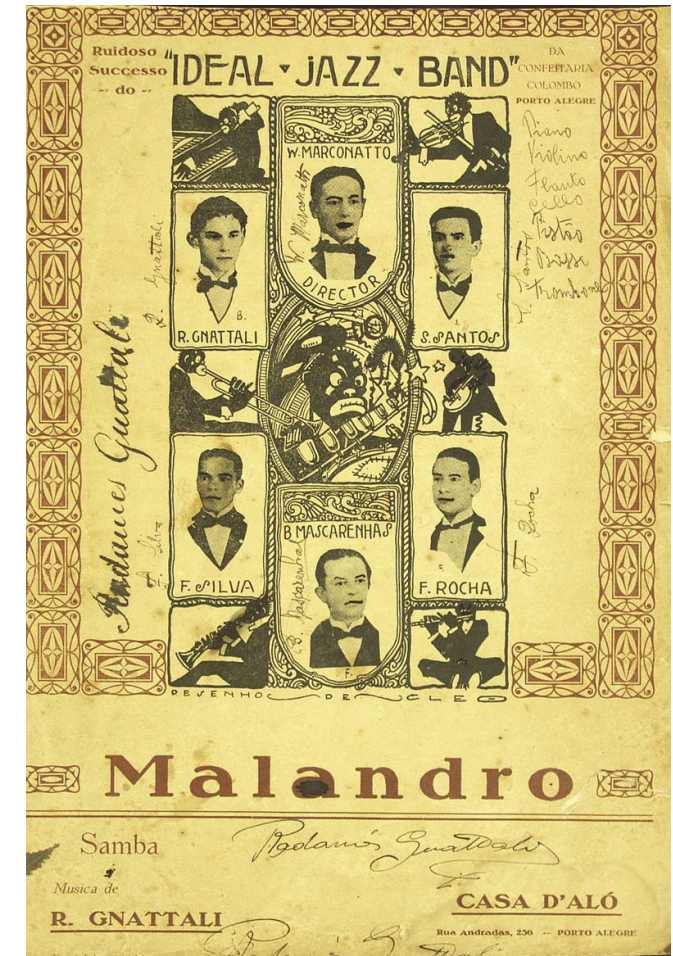


Fig. 2: Capa partitura samba *Malandro*, com as fotos dos integrantes da *Ideal Jazz Band* e assinatura do compositor

⁵ Disponível em www.radamesgnattali.com.br

⁶ Disponível em www.radamesgnattali.com.br

Márcio de Souza (2010) em seu trabalho sobre o compositor e chorão Otávio Dutra, contemporâneo do jovem Gnattali, chama atenção para o fato de alguns grupos musicais da cidade adotarem o nome dos estabelecimentos comerciais onde atuavam. Desta forma os estabelecimentos ofereciam ao público as *jazz band* como atração musical, e aproveitavam para divulgar outra atividade comercial bastante praticada na época, a venda de partituras. Era comum, segundo Souza, as casas de edições musicais como a D'Aló, que lançou a composição de Gnattali, publicar além das músicas de seu catálogo nacional e internacional, alguns compositores locais, o que indica a possibilidade de trocas musicais na formação dos repertórios entre grupos de diferentes centros urbanos.

4. Contextos da criação de “Malandro”

A partir dos relatos acima, podemos inferir algumas ideias iniciais sobre o contexto em que a música “Malandro” foi concebida. Radamés relata em depoimento à historiadora e radialista Lilian Zaremba em 1978⁷, no período em que ficou se preparando para o recital no Rio de Janeiro, teve o primeiro contato com a música popular que era tocada nos cinemas e cabarés da cidade, conhecendo de perto músicos importantes para a formação da música

popular urbana do Rio de Janeiro como o famoso pianista e compositor Ernesto Nazareth, o que certamente o marcou na composição do samba “Malandro” e em suas atividades musicais, no seu retorno a Porto Alegre.

No mesmo depoimento, Radamés ao falar sobre o choro e o samba na década de 20, afirma que em Porto Alegre ninguém sabia como se tocava a música popular, e samba mesmo era no Rio de Janeiro, tal como tocado pelos “pianeiros” Nonô, Zequinha e Cardoso de Menezes. Em entrevista com o neto professor de Gnattali, o pianista Guilherme Fontainha, fomos informados sobre o fascínio que ambos nutriam pelo estilo dos pianistas cariocas deste período. Tal fascínio fez inclusive que seu mestre passasse a administrar a partir de 1925 uma tradicional casa de comércio musical no centro do Rio de Janeiro, a Vieira Machado, local onde os pianeiros e o próprio Nazareth tocavam e vendiam suas partituras.

Podemos inferir que esta observação atenta de Gnattali aos pianeiros, com quem, segundo o autor aprendeu a tocar samba, pode ser melhor compreendida se a tomarmos não só do ponto de vista sonoro, mas também enquanto uma performance. Gnattali, que neste momento estava sendo exposto pela primeira vez à música popular carioca, iria

tornar-se posteriormente reconhecido justamente por esta facilidade em incorporar a linguagem da música popular nos arranjos, composições ou performances ao piano. O músico, ao recriar esta performance, atinge o reconhecimento dos seus pares pela agilidade e versatilidade com que lidava ao apresentar tais elementos, bem como pela ousadia em trazê-los a um contexto ainda pouco receptivo a tais práticas, tais como as salas de concerto que eram destinadas à música erudita.

5. Análises – mixagens dos textos e contextos musicais

Considerando-se o ambiente e as práticas musicais ao qual o compositor foi exposto neste primeiro contato com a música popular, partiremos então para os comentários acerca da partitura do samba “Malandro”.

Em seu livro *Acertei no Milhar* (1982), Claudia Mattos refere que o termo malandro, que dá o título a uma das primeiras composições de Gnattali, teria tido origem no Rio de Janeiro nos anos vinte no contexto dos grupos que cultivavam o samba em caráter informal. A palavra malandro teria sido posteriormente relacionada a um estilo de vida, a uma espécie de vadiagem ligada à prática da música popular, atribuída, por vezes de forma jocosa, como

7 _ Arquivo pessoal da pesquisadora - Rio de Janeiro.

um apelido dado pela imprensa e pelo público consumidor aos sambistas que se formaram em torno do bairro do Estácio e da primeira escola de samba carioca Deixa Falar. Aversa às políticas ditatoriais do Estado Novo que pregava o culto ao trabalho, a expressão ganhou um grande espaço na mídia, antes de ser oficialmente proibida, no final da década de 30.

Mas o que podemos inferir deste samba de Gnattali a partir da redução da performance da *jazz band* para uma partitura para piano?

A análise da escrita musical do arranjo, que segue a forma rondó muito utilizada nas composições executadas pelos grupos de Choro, apesar de não representar a performance “real” dos músicos, revela nos acompanhamentos harmônicos da parte A e B, e nas cadências presentes na parte C, conforme indicação da tabela abaixo, a representação de padrões rítmicos comuns à polca e ao tango brasileiro, (padrões 2 e 3) tal como utilizado, por exemplo, pelo compositor e pianista Ernesto Nazareth em suas músicas. Tal relação se estabelece em parte devido ao contexto da performance dos pianistas, que atuavam em cinemas e cafés a partir de um repertório comum. Contudo, se pensarmos em *Malandro* em relação a outras composições denominadas samba, podemos observar que o padrão

estabelecido para o acompanhamento das vozes da versão de Gnattali, possuía também elementos em comum aos sambas que começaram a ser gravados por volta de 1917, claramente amaxixado, (padrões 1 e 5) utilizado, por exemplo, por João da Bahiana na gravação do samba “Pelo Telefone”, e pelo grupo de Pixinguinha no acompanhamento do samba “Les Batutas”.

Malandro Radamés Gnattali	Acompanhamento Harmônico	Linhas Melódicas
Padrão 1 Maxixe Ocorrência: Parte B		
Padrão 2 Polca Ocorrência: Parte B		
Padrão 3 Tango Brasileiro Ocorrência: Parte A		
Padrão 4 Samba Ocorrência: parte A e C		
Padrão 5 Choro Ocorrência: Parte C		
Padrão 6 Samba e choro Ocorrência: Parte C		

Tabela 1: padrões de acompanhamento do samba “Malandro”

Percebemos ainda, que é através das linhas melódicas sincopadas e das cadências típicas dos grupos de choro presentes na parte C (padrões 5 e 6), que podemos identificar um jeito malandro e desafiador de se tocar, tipificado pelos grupos cariocas, tal como referido por Piedade (2005) através do que denominou ‘Tópicas: Brejeiro’, em uma adaptação para a música instrumental brasileira da linha conceitual proposta por V. Kofi Agawu (1991).

Conforme Piedade:

O brejeiro na musicalidade brasileira é brincalhão, difere do gesto que se entende por *scherzando*, por seu caráter menos infantil e mais malicioso e desafiador. A figura do malandro na cultura carioca e brasileira em geral alude a este tópico: o malandro que ginga com os pés é esperto e competente (na gíngua), desafiador (quem me pega?). A expressão musical deste caráter da brasilidade se dá através das ‘Tópicas: Brejeiro’. (Piedade 2005: 4)

Assim foi tendo em vista o significado do termo “malandro”, associado na época à esperteza de alguns personagens ligados a música popular, nos espaços deixados pelo antagonismo entre o capital e o trabalho e incorporado na *performance practice* de músicos cariocas, principalmente entre os pia-

neiros com quem teve contato no período, que Radamés incorporou na sua criação musical um imaginário do samba que mesclava elementos da sua própria experiência musical em Porto Alegre, como por exemplo as breves citações melódicas alusivas à música *folk* gaúcha, produzindo assim uma versão de samba, que podemos inferir como uma nova configuração da ‘Tópicas: Brejeiro’, sugerida por Piedade (2005).

Ao identificarmos estas diferenças musicais, estando cientes dos mitos construídos sobre a formação do samba no Rio de Janeiro, conforme descrito por inúmeros autores, acreditamos que uma nova leitura ocasionada pela revisão crítica destas interpretações, principalmente à luz de novos fatos e indícios históricos como os oferecidos pela reflexão acerca da trajetória de Gnattali e da partitura de “Malandro”, pode nos mostrar que tal construção foi de fato historicamente condicionada, principalmente pela recorrência de narrativas construídas em cima das trajetórias dos músicos, que eram descritos como fiéis representantes da tradição, mas que talvez se valeramos mesmos processo que Radamés para a sua criação musical.

Para Jason Toynebee, em seu artigo *Music, Culture and Creativity* (2003), a criatividade musical deve ser tomada como um processo cultural, mais do

que como o produto de um indivíduo, tomado no conceito romântico, como gênio e único responsável por sua produção. A nova produção musical ou a música que possui um sentido original, é feita por atores sociais que trabalham em rede de forma colaborativa, e que por vezes, entram em conflito com a indústria cultural e a audiência. O tema da autoria musical é recorrente nos trabalhos etnomusicológicos. John Blacking, no seu livro *Music, Culture & Experience* (1995), afirma, contudo, que é difícil definir precisamente quando a música produzida passa a ser mais do que um elemento de socialização ou de função social, transformando-se em um movimento estético ou mercadológico específico. Podemos inferir, portanto, apenas que Gnattali tinha, no contexto de sua formação profissional em Porto Alegre, cidade em vias de modernização e de expansão de sua diversidade cultural, uma grande capacidade de combinar tais representações de forma distinta dos outros compositores populares do período. O samba “Malandro” representa, portanto, uma ocorrência relevante ao pensarmos na desconstrução das narrativas sobre a música brasileira e suas origens, apresentando desta forma novo ângulo que acreditamos ter relação direta com a formação das identidades nos diversos contextos de criação e divulgação da música popular no Brasil.

6. Conclusão

Procuramos realizar neste breve artigo, uma análise inicial acerca dos processos de criação e representação musical protagonizados pelo compositor e arranjador Radamés Gnattali, com uma ênfase sobretudo no estudo de sua trajetória, que acreditamos ter influência direta tanto nos discursos posteriores sobre a formação da música popular brasileira, como nos anos 30 e 40, chamada pelos historiadores emblematicamente como “Época de Ouro”, e que caracteriza-se também como o período de maior produção musical de Gnattali. Tais processos estão diretamente ligados a trajetória de um dos mais emblemáticos músicos e arranjadores do período, que orbitando em torno de um gênero igualmente emblemático como o Samba, acreditamos poder nos auxiliar na reflexão sobre o papel da socialização de músicos oriundos de outras regiões do país na construção desta representação musical centrada na música popular do Rio de Janeiro.

Procuramos ainda, a partir da rede social que se formou em torno de Gnattali no período de sua formação e inserção no mercado musical, bem como do espaço social em que o autor estava inserido, apontar alguns indícios de como a mesma foi expandida a partir do desvio de sua trajetória, determinada já nos primeiros contatos que teve com a

música popular tanto em Porto Alegre como no Rio de Janeiro. Desta forma procuramos mostrar como, a partir das atividades de um único personagem, podemos perceber o comportamento e a organização social em torno da cultura brasileira em um período considerado fundamental para a compreensão da construção da música popular como símbolo de representação nacionalista.

As análises baseadas tanto nos contextos históricos como nos elementos musicais, nos proporcionaram uma aproximação às performances dos músicos da época, contrapondo tais aspectos com as práticas sociais que se realizavam em torno da música e das posteriores narrativas sobre suas origens. Acreditamos que futuramente, no contexto desta pesquisa, tais análises, aliadas às metodologias e teorias contemporâneas sobre as práticas culturais das chamadas “sociedades complexas”, possam nos aproximar mais de uma leitura desveladora de algumas das motivações que estão por detrás destas práticas musicais e que foram responsáveis pelos movimentos culturais e políticos, fundamentais para a criação de uma determinada identidade brasileira na qual se baseia a atual crítica em torno de sua representação.

Referências

Agawu, V. Kofi. 1991. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press.

Barbosa, Valdinha & Devos, Anne Marie. 1985. *Radamés Gnattali : o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte.

Blacking, John. 1995. *Music, culture and experience - Selected papers of John Blacking*. Chicago: The University of Chicago Press.

Bourdieu, Pierre. 2006. “A ilusão biográfica”. Em: *Usos & abusos da Historia Oral*, ed. Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira. Rio de Janeiro: Ed. FGV.

Gnattali, Roberto. (org.) 2005. *Catálogo Digital Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Olhar Brasileiro, 1 CD-ROM.

Matos, Cláudia Neiva de. 1982. *Acertei no Milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz & Terra.

Piedade, Acácio Tadeu de C. 2005. “Música Popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira”. Em: *Revista da Pesquisa*, 1(2) Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina.

Souza, Márcio de. 2010. “Mágoas do violão: mediações culturais na música de Octávio Dutra (Porto Alegre, 1900-1935)”. *Tese de Doutorado em História*, PUC-RS. Porto Alegre.

Toynbee, Jason. 2003. “Music, Culture and Creativity” Em: *The Cultural study of Music A Critical introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton. Nova York: Routledge.