

Uma Rosa para Pixinguinha: considerações sobre o processo criativo de Gnattali a partir da Rosa de Pixinguinha

Autor¹, Autor²

¹Endereço

²Endereço

e-mail, e-amil

Abstract. *This paper aim to discuss the creative process employed by Radamés Gnattali in his composition Uma Rosa para Pixinguinha. This music, composed as a tribute to Pixinguinha's Composition entitled Rosa, mixes aspects of some derivative modes of creation in the construction of a musical portrait transformed by it's on Radamés style. In order to better characterize this process, the relationship between the two pieces will be scrutinized with purpose of characterizing a directed creation practice developed by Gnattali, focusing on musicians and composers that he admired.*

Keywords: *Radamés Gnattali, Comparative analysis, Derivative modes of creation, Pixinguinha.*

Resumo. *Este trabalho propõe discutir o processo criativo empregado por Radamés Gnattali na obra Uma Rosa para Pixinguinha. Esta música, composta como uma homenagem à música Rosa de Pixinguinha, mistura aspectos de alguns modos de criação derivativa na construção de um retrato musical transformado pelo estilo de Radamés. A fim de caracterizar melhor este processo, a relação entre as duas obras será escrutinada com o objetivo de caracterizar uma prática de criação direcionada, desenvolvida por Gnattali tendo como foco músicos e compositores que admirava.*

Palavras-chave: *Radamés Gnattali, Pixinguinha, processo criativo derivativo, análise comparativa.*

1. Introdução

A música *Uma Rosa para Pixinguinha*, composta em 1964¹, é uma homenagem do compositor Radamés Gnattali ao amigo e companheiro de trabalho de mais de 15 anos

¹ A composição foi tocada pela 1ª vez no show em comemoração aos 70 anos de Pixinguinha no teatro municipal e foi reapresentada no show em comemoração ao aniversário de 80 anos de Gnattali na Funarte juntamente com a cantora Elizeth Cardoso e o grupo Camerata Carioca. A gravação do show lançada pela Funarte anos depois, traz a música executada ao piano solo, por Gnattali, como introdução a canção *Rosa*, esta interpretada por Elizeth Cardoso.

como orchestrador da gravadora RCA Victor no Rio de Janeiro, Pixinguinha. Por constatar a ausência de estudos sobre esta obra em especial, este artigo propõe analisar a homenagem de Gnattali como um estudo de caso, e discutir que tipo de relação esta composição estabelece com a canção homenageada. A proposta deste artigo, portanto, é de analisar as estruturas musicais de ambas as peças, a fim de compreendermos melhor o processo criativo utilizado por Gnattali, bem como os recursos técnicos composicionais empregados. Tais análises serão construídas a partir da transcrição da música de Gnattali, editada e revisada por Pinto (2005), figura 1, e de uma transcrição de referência da canção de Pixinguinha, revisada por Antônio Carlos Carrasqueira e Cifrada por Edmilson Capelupi, publicada por Irmãos Vitale (1997), figura 2.



Figura 1: *Uma Rosa para Pixinguinha* (Radamés Gnattali) revisada por Pinto (2005).

Rosa
Valsa

Revisão: Antônio Carlos Carrasqueira
Cifra: Edmilson Capelupi

Pixinguinha

Figura 2: *Rosa* (Pixinguinha), revisada por Antônio Carlos Carrasqueira e Cifrada por Edmilson Capelupi, publicada por Irmãos Vitale (1997).

As características rítmicas, melódicas e harmônicas foram analisadas desde suas estruturas macro e desmembradas em partes menores na busca de semelhanças e diferenças entre as duas músicas nos planos tonais e das estruturas fraseológicas. No contexto desta produção, levamos em conta uma escrita caracterizada pela hipótese que aqui apresentamos como “direcionada”, que teria sido desenvolvida ao longo dos anos por Gnattali, voltada para instrumentistas e compositores específicos. Tal fenômeno foi observado como um padrão em arranjos e composições que buscam valorizar as

características dos músicos com quem Gnattali trabalhava e que o inspiravam. De maneira similar ao observado nesta composição, Gnattali propõe uma escrita similar em obras tais como a *Suíte Retratos*, já analisadas por Lima (2011), em que o retrato musical de outros compositores é feita pelo prisma do estilo pessoal de Gnattali. Em ambos o compositor faz uma síntese de sua maneira de criar com a identidade musical do sujeito a quem sua música estava direcionada.

Acerca destas diferentes formas de representação dos processos criativos em música, o musicólogo e compositor Charles Seeger propõe uma interessante reflexão em seu artigo de 1958, em que discute sobre representações gráfico-musical descritivas e prescritivas de estilos de criação. Neste artigo Seeger caracteriza a descrição como uma preocupação objetiva de capturar um fenômeno musical e associa prescrição às tradições de leitura da escrita musical, que preenche os espaços naturalmente deixados pela notação tradicional para serem preenchidos pelos costumes e pela subjetividade do leitor. Optamos então na presente pesquisa por manter a reflexão sobre essa dupla característica da escrita construindo uma analogia com o processo composicional de Gnattali. Com base nestes contextos e nestas premissas passamos então a análise descritiva.

2. Análise descritiva

Partindo de uma estrutura rítmica e formal similar a canção de Pixinguinha, uma valsa em compasso simples (3/4), na forma binária e de andamento moderato com 64 compassos, Gnattali criou uma nova melodia que apresenta um nova curvatura melódica com grande expressividade. Esta nova melodia, ao mesmo tempo que é capaz de impingir uma nova sonoridade à obra, procura em alguns pontos se aproximar dos motivos melódicos mais profundos de *Rosa*, empregando em seu desenvolvimento fraseológico uma proposta estética bem distinta.

A música de Gnattali segue quase a mesma forma ABA da composição de Pixinguinha, diferindo somente pela ausência de um tema análogo à introdução da música de Pixinguinha, que se tornou famosa na voz de Orlando Silva. Segundo Seve (2015) em seu artigo sobre a canção de Pixinguinha, o pesquisador analisa as diferenças entre a primeira gravação da música ainda instrumental feita em 1919 em três partes no estilo rondó e a versão com letra que passou a ser referência:

Na análise das partituras de *Evocação* e *Rosa*, percebem-se diferenças e similaridades: – *Evocação* tem três partes (A, B e C, na forma rondó) de 32 compassos, enquanto *Rosa* tem duas partes (um ABA, com A e B semelhantes à versão original) acrescidas de introdução e coda instrumental (esta similar à introdução) (SEVE, 2015, p. 90)

Ainda segundo Seve, além da incorporação da letra acrescida de uma introdução e coda:

Há algumas alterações na melodia de *Rosa* para ajustá-la, suponho, à (nova) prosódia (an1, c.3, 20 e 21 em A), às respirações (omitindo ou acrescentando notas em c.15 e 16, c.22 e 23 na parte A) propostas pela letra ou, mesmo, para simplificar seu fluxo (em c.29 a 31 de A) e torná-la cantabile, menos dependente de uma execução instrumental. (SEVE, 2015, p. 90)

A versão que iremos utilizar, interpretada por Elizeth Cardoso anos depois, será a versão cantada, por ser esta a mais próxima da utilizada na gravação por Gnattali anos depois. Contudo esta informação nos traz a seguinte questão, ao retirar novamente a letra, Gnattali passa a recriar a obra de Pixinguinha a partir de novos padrões melódicos que primam pela relação tonal/modal e não prosódica feita para a nova versão. Além disso, era de se imaginar que se tratando de uma canção conhecida, a homenagem de Gnattali tivesse como modelo a versão consagrada por Silva anos antes.

2.1 Melodia

Buscamos a seguir apontar algumas similaridades e diferenças entre as duas obras com duas estratégias de comparação paradigmática: sobreposição comparativa das melodias e sobreposição comparativa dos desenvolvimentos harmônicos.

A primeira observação geral que se pode fazer a partir dessas comparações é que, além do estilo, métrica e forma (valsa, $\frac{3}{4}$ e ABA) Gnattali transpôs para a sua peça o mesmo esqueleto da organização e quadratura das frases da obra de Pixinguinha. Nas duas músicas, cada parte, A e B, possui duas frases de 16 compassos divididas em segmentos de frase de 4 compassos cada em uma métrica muito regular. Grande parte do ritmo da melodia da *Rosa* foi mantido na composição, mas é a partir deste nível que começam a surgir as diferenças que caracterizam a homenagem de Gnattali.

Parte A, primeira frase, primeiro segmento: A melodia se inicia na anacruse do compasso 1 com um salto de terça menor descendente seguido por uma inversão na curva melódica, e pelo desenvolvimento do motivo original por modulação ao tom de sol menor, elaboração esta que se repete nos compassos seguintes. Na representação de Gnattali a anacruse característica da *Rosa* é alongada de colcheia para semínima durante toda a música. Essa variação da duração pode ser considerado como uma variação interpretativa, que altera o caráter da anacruse. Além desta variação rítmica, o primeiro segmento de frase sofreu uma inversão da direção melódica após anacruse característica.

No segundo segmento da primeira frase: anacruse desce antes de saltar ascendentemente, variação esta que interpretamos como uma ornamentação da melodia.

No terceiro segmento da primeira frase: o terceiro compasso é substituído por um arpejo idiomático para o piano. O autor propõe a adição de uma frase em uma quiáltera de 7 tempos no tom de sol menor que modifica significativamente a intenção motívica originalmente proposta por Pixinguinha, como podemos visualizar na figura 3.

Nesta primeira frase da parte A, dois momentos tornam a separação dos segmentos mais difusos na composição de Gnattali se comparada a de Pixinguinha: a conexão entre o *segundo* e o *terceiro* e entre o *terceiro* e o *quarto*. Enquanto na música de Pixinguinha cada segmento repousa em uma nota mais longa, na homenagem de Gnattali a continuidade da melodia mistura o início e o fim de cada segmento. É um tipo de realização musical mais adequada a música instrumental que a música vocal, quando o cantor precisa respirar, a partir dos finais de frase.

Na segunda frase da parte A: os mesmos tipos de variações se repetem, mas os ritmos das duas músicas são de certa forma mais próximos. Uma diferença importante de ser notada é uma expressiva ampliação na tessitura da melodia. Mais uma vez apropriado à realização instrumental. A frase, contudo, preserva a intensão rítmica e a quadratura original de *Rosa*.

Na parte B: Gnattali varia sua melodia de maneira acentuada em relação a de Pixinguinha. Os principais pontos de chegadas, com notas longas, são preservados e grande parte dos ritmos são mantidos, contudo, diversas variações são acrescentadas.

Na Primeira frase da parte B, primeiro segmento: Radamés reinterpreta o desenho sinuoso da melodia em um novo padrão arpejado que é, mais uma vez, idiomático para o piano.

Nos segmentos 2 e 3 os contornos são preservados, com exceção de alguns pontos de repouso ritmo que assumem uma maior ativação. A melodia de Gnattali retoma o padrão rítmico original de *Rosa* com poucas alterações até o final da frase. As diferenças harmônicas entre as duas peças faz com que alguns momentos os motivos melódicos precisem se adaptar para estar em sintonia com essa harmonia, modificando o sentido quase que por completo.

A anacruse do *quarto segmento* recebe uma variação mais acentuada em movimento escalar levando a nota seguinte. Outra vez percebe-se neste trecho a opção por um desenho melódico mais característico da ornamentação instrumental.

Na segunda frase da parte B: a variação em relação à música de Pixinguinha é ainda maior que na primeira frase. Enquanto na *Rosa* de Pixinguinha, o início do *primeiro segmento* desta segunda frase repete o primeiro segmento da frase anterior, na homenagem de Radamés acontece uma nova variação do novo padrão melódico. Embora o contorno seja paralelo em alguns momentos, a separação entre os dois primeiros segmentos fica muito apagada, sendo este um trecho de bastante liberdade interpretativa. Nos dois *segmentos restantes, 3 e 4*, há uma delimitação formal clara, mas o tratamento composicional parece se inverter: enquanto o segmento 3 tem movimentos rítmicos mais contínuos que na *Rosa*, no segmento 4 a melodia é ritmicamente menos contínua e regular, com uma ornamentação claramente instrumental: a cadência descendente em quiálteras de 3 e 5. Parte da diferença rítmica deste final ocorre por causa da concepção do arranjo para piano deste trecho, que coloca parte da atividade melódica no baixo e no preenchimento dos espaços pelo acompanhamento harmônico. Este tratamento corresponde muito a uma diferença marcante de percurso harmônico entre as duas músicas: enquanto Pixinguinha resolve a parte B na tônica desta seção (lá menor), Gnattali prepara com uma meia cadência o retorno ao primeiro acorde da seção A (fá maior com sexta).

2.2 Harmonia

Harmonicamente as duas músicas também tem similaridades e diferenças. De forma geral as duas músicas estão predominantemente em uma tonalidade maior na parte A (dó maior em Pixinguinha e mib maior em Gnattali) e na tonalidade relativa menor na parte B (lá menor em Pixinguinha e dó menor em Gnattali). Contudo, tanto em uma perspectiva macro (centros tonais) quanto a superfície musical (as montagens de acorde a cada compasso) os caminhos traçados por Gnattali são mais variados, o que é característico de suas composições.

No esquema elaborado a seguir fizemos uma régua de compasso a fim de representar os mapas harmônicos de ambas as composições figura 4. As cifras abaixo em preto representam a música de Gnattali e as cifras em cinza representam a música de Pixinguinha. As setas caracterizam a direção da progressão harmônica a uma determinada tonalidade (normalmente a progressão II ou IV - V - I, maior ou menor). As cifras com letras maiores representam tonalidades alcançadas e as com letras menores a progressão

harmônica. Muitos detalhes da harmonia foram omitidos, como tensões de acordes (abundantes e características da composição de Gnattali) e alguns baixos. Especificamente F#7 cr Eb7 representa um caminho de acordes paralelos cromáticos partindo do primeiro ao segundo. Os baixos foram omitidos nesse caso, mas eles são um aspecto muito importante desta passagem por causa do longo caminho cromático: F#7/E, F7/E, E7/D, Eb7/Db (trecho que foi resumido na figura), Fm/C, E7M/B, Bb7.

A tonalidade da *Rosa de Pixinguinha* se estabelece claramente em Dó na parte A (considerando a versão analisada). A primeira frase tem uma rápida tonicização do sexto grau e a segunda frase faz o mesmo com o quarto grau.

Já na seção A da *Rosa de Radamés*, a música não inicia no acorde que se estabelece como tônica. A tonalidade maior só se estabelece a partir da segunda frase e encerra a seção. Neste caso a música inicia com uma tonicização do terceiro grau menor (sol menor). Contudo se por um lado os caminhos harmônicos traçados são diferentes em cada música, os movimentos de modulação acontecem em momentos semelhantes na estrutura das frases, por mais que as direções, regiões e recursos empregados sejam diferentes.

Se considerarmos que Radamés estabelece Mi bemol como tonalidade da parte A, o movimento em direção a parte B é o mesmo: a relativa menor. Esse tipo de contraste harmônico ocorre em boa parte do repertório de Pixinguinha e foi mantido na homenagem feita por Gnattali

Desconsiderando a diferença de recursos harmônicos empregados, o movimento macro é muito similar: a tonalidade é bem estabelecida no início de cada frase. Pixinguinha faz um rápido passeio em direção ao quarto grau menor nas duas frases, enquanto Gnattali percorre dois caminhos diferentes: no primeiro não toniciza nenhuma outra região percorrendo um trajeto de breve afastamento antes de retornar a dó menor, e no segundo direciona a música para a relativa maior. A diferença estrutural mais marcante é que enquanto Pixinguinha termina a segunda frase com um retorno a tônica menor da parte B (lá menor), Gnattali cria uma meia cadencia para preparar o retorno ao primeiro acorde da parte A, o F6 (concluindo em C7 e não dó menor). Uma vez que a parte A de Gnattali inicia com um acorde mais distante das tonalidades principais (Mib maior e Dó menor), ele aproxima a relação tonal entre o fim de B e o início de A através da progressão C7 - F6.

Parte A

Guattali

Pixinguinha

Guattali

Pixinguinha

Figure 3A shows the musical score for Parte A. It consists of four staves. The first two staves are for Guattali and Pixinguinha, and the next two are for Guattali and Pixinguinha. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Guattali parts are characterized by a melodic line with a series of eighth notes and a final triplet of eighth notes. The Pixinguinha parts are characterized by a melodic line with a series of eighth notes and a final triplet of eighth notes. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat.

Parte B

Guattali

Pixinguinha

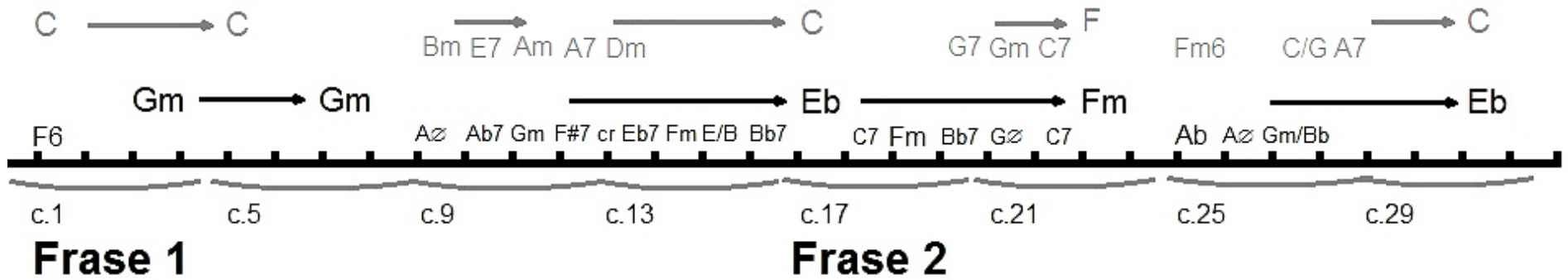
Guattali

Pixinguinha

Figure 3B shows the musical score for Parte B. It consists of four staves. The first two staves are for Guattali and Pixinguinha, and the next two are for Guattali and Pixinguinha. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Guattali parts are characterized by a melodic line with a series of eighth notes and a final triplet of eighth notes. The Pixinguinha parts are characterized by a melodic line with a series of eighth notes and a final triplet of eighth notes. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat.

Figura 3: Comparação entre as melodias: sobrepostas e marcadas nos segmentos de frase com ligaduras.

Parte A



Parte B

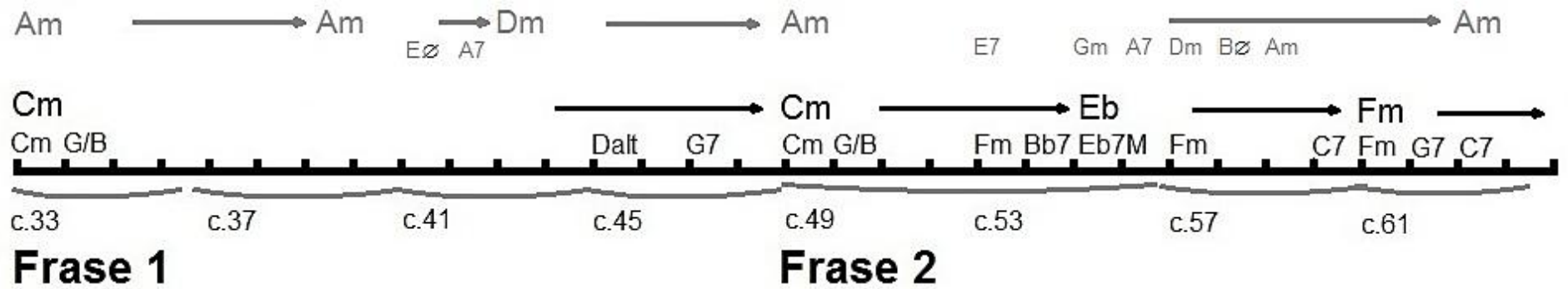


Figura 4: Comparação dos caminhos harmônicos

3. Conclusão

A obra de Gnattali cuja versatilidade passou a ser um tema bastante estudado em pesquisas acadêmicas desde 1999 por Melo (2007), Pinto (2005), Oliveira (1999), Bark (2007) e Breide (2006), ainda carece de uma análise que possa discutir o seu processo criativo, e definir o que chamamos de uma escrita musical direcionada. Tal escrita já analisada por Lima (2011) tendo como recorte a Suíte Retratos, busca investigar as obras de Gnattali que foram inspiradas nas obras de importantes compositores ou intérpretes da música brasileira, através de uma representação musical que se caracteriza por uma amálgama entre as estéticas de orquestração erudita e popular, e pela adoção das principais matizes composicionais ou interpretativas dos universos sonoros dos músicos e compositores a quem Gnattali dedicava suas obras.

No tema *Uma Rosa para Pixinguinha*, percebemos esta relação com a música *Rosa*, que, de uma perspectiva macro, apesar de estabelecer tonalidades e cadências em comum utiliza-se em seu desenvolvimento estruturas que desestabilizam as tonalidades principais, mas que mantêm um paralelismo com as estruturas motivicas de Pixinguinha. A nível micro, a estrutura fraseológica, apesar de se manter em grande parte ritmicamente semelhante, é transformada pelo novo processo de elaboração motivica e pelas mudanças no plano tonal.

Diante da análise apresentada, interpretamos a construção de *Uma Rosa para Pixinguinha* como um releitura da *Rosa* por ter como referência processos comuns a criação em música popular, principalmente quanto aos estilos improvisados. Vemos neste processo a criação de um arranjo rearmonizado com aspectos idiomáticos de escrita e ornamentação instrumental, mas que tem a liberdade de uma improvisação sobre a estrutura da música. Dessa maneira, Gnattali misturou algumas categorias de derivação musical no seu processo.

Para compositores de choro e outros gêneros instrumentais brasileiros o procedimento de render homenagens uns aos outros por meio de suas composições é um procedimento bem comum, contudo, ganha novas perspectivas a partir da metodologia adotada por Gnattali, que desafia as fronteiras dos processos criativos tais como improvisação, composição e arranjo. Da mesma maneira a tradição da música de concerto europeia na forma Tema e Variações por exemplo, uma das mais antigas já catalogadas que está presente em boa parte dos processos composicionais de compositores românticos e modernistas brasileiros, se baseia em processos similares de apropriação de temas alhures. Contudo algumas obras de Gnattali como *Uma Rosa para Pixinguinha*, inferimos não ser possível classificar de forma estrita em uma categoria de processo criativo, pois coleta e mistura algumas características dessas categorias. A partir das análises formais e das revisões dos trabalhos de performance e análise citados mais acima, inferimos que Gnattali ao se debruçar na obra e na estética de compositores como Pixinguinha, revela a apropriação não só de melodias mas de estilos composicionais associados as práticas musicais destes autores. Se por um lado Gnattali ao adotar tal estratégia restringe a liberdade formal ao plano rítmico da peça, por outro permite a alteração e recomposição da obra nos planos harmônicos e melódicos que alcança uma nova proposta estética sem abandonar certos traços importantes da obra que o inspirou, replicando a obra para outras propostas interpretativas e readaptando sua sonoridade a outros contextos.

Para a nossa analogia com as categorias de descrição e prescrição através do texto musical, inferimos que em processos como a criação de *Uma Rosa para Pixinguinha* o autor se baseou tanto na observação (descrição) técnica e estilística dos músicos, como na rerepresentação (prescrição) desta observação através de uma escrita intencionalmente deformada que ele dedicava aos músicos como uma homenagem. Tais representações, muito diferentes das observações científicas de fenômenos musicais, não pretendem ser fieis a sonoridade original pois buscam representar em essência as principais características do seu modelo, através de uma recomposição de seus elementos mais básicos e por meio de um estilo composicional que lhe é próprio.

Referências

- Bark, Jamil Mamedio. Radamés Gnattali: “Suíte para quinteto de sopros” Estudo Analítico e Interpretativo. Mestrado em Música. USP, 2007.
- Breide, Nadge Naira Alvares. Valsas de Radamés Gnattali: Um estudo histórico analítico.(Doutorado em música) UFRGS, 2006.
- Lima, Luciano Chagas. Ernesto Nazareth e a valsa da Suíte Retratos de Radamés Gnattali. *Permusi* [online]. 2011, n.23, pp.113-123. ISSN 1517-7599. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992011000100013> .
- Melo, Raïssa Anastásia de Souza. A Sonatina para flauta e violão de Radamés Gnattali: Estudo de aspectos estruturais e interpretativos do primeiro movimento. (Mestrado em Música), UFMG, 2007.
- Oliveira, Ledice Fernandes de Oliveira. Radamés Gnattali e o Violão: Relação entre campos de produção na música brasileira. Mestrado em Música, UFRJ, 1999.
- Pinto, Marco Túlio de Paula. O Saxofone na Música de Radamés Gnattali, Mestrado em Música, UNIRIO, 2005.