

Referências estilísticas no *Estudo V* para violão de Radamés Gnattali: a imitação como fonte de novidade

Ricieri Carlini Zorzal

Resumo: O presente artigo propõe sugestões interpretativas para o *Estudo V* para violão de Radamés Gnattali a partir de um processo imitativo de técnicas instrumentais pertencentes ao idioma da viola caipira. Referências estilísticas expressas na partitura são nosso objeto de estudo. Para fundamentar nossas escolhas demonstramos a íntima relação existente entre o processo imitativo e o conceito de estilo musical. Discutimos teorizações de caráter percepto-cognitiva e analítico-descritiva sobre o estilo na música e adotamos um referencial analítico para a elaboração de nossas sugestões. Concluímos que, apesar de serem idiossincráticas, escolhas técnico-interpretativas devem ser guiadas pelas referências estilísticas e que a imitação é mais um recurso que fomenta a novidade.

Introdução

Os intérpretes podem buscar informações para a construção de uma performance musical em diversas fontes. A convergência de escolhas interpretativas oriundas dessas fontes pode começar a nos dar, para um determinado repertório, uma idéia de estilo associado a esse repertório. Tais escolhas podem surgir a partir de características do instrumento no qual a peça será tocada, da inserção da peça em seu contexto ou de sugestões diretas de seus criadores. Indicações dos compositores podem fornecer indícios, ou claras referências, ao estilo musical idealizado para sua peça.

Um evidente exemplo de designações estilísticas expressas pelo compositor é o *Estudo V* para violão de Radamés Gnattali. Nessa partitura encontramos indicações escritas, como “*Imitating the Brazilian Farmer’s Guitar*”, ou indícios de características regionais da viola caipira através de afinações, ritmos, progressões harmônicas, etc. É incontestável a intenção imitativa. Fundamentaremos nossa discussão na relação entre processo imitativo e o conceito de estilo musical para, em seguida, sugerirmos recur-

so interpretativos para o referido estudo a partir da deliberada intenção de imitação expressa pelo compositor.

Imitação e estilo musical, conceitos e teorias

Em duas tendências inter-relacionáveis podemos organizar o conceito de estilo musical. Uma trata o estilo como forma de expressão individualizada, ou seja, qualitativamente, como afirmam Pascall (1980, 316) e Schoenberg (1984, 121). Outra vê a recorrência no tratamento de regras e estratégias individuais no fazer musical em critérios estatísticos, ou como escolhas dentro de um universo disponível, encetando um pensamento quantitativo. Nessa orientação o estilo é conceituado por LaRue (1989, XII), Magnani (1989, 18), Meyer (2000, 19) e Stravinsky (1996, 69).

Se as formas de expressão em música pertencem a um universo disponível a todos os músicos, podem duas interpretações serem iguais? Laboissieri aborda essa questão:

Cada artista possui uma perspectiva que não pode jamais ser exatamente idêntica à de um outro (...). Como diz Glenn Gould, “seja o processo imitativo consciente ou não, declarado ou involuntário, os fatores artísticos de reordenação e de redistribuição fornecem a garantia estatística de que nunca dois artistas serão completamente idênticos”. Isto porque um “olhar mergulhado” na notação simbólica da música e nas subjetivas relações ocorrentes, levam o intérprete à sua própria expressão (...) sendo sempre uma seleção lógica particular (2004, 11).

Temos evidências que a imitação não engendra desinteresse e pode ser fonte de novidade interpretativa. É à base da imitação que os intérpretes constroem o que Rink (2002, 39) chama de intuição informada, ou intuição adquirida. Narmour (1999, 441) defende que, em termos cognitivos, estilo musical é simplesmente uma repetição, ou imitação, de modelos. Percebemos que o processo imitativo em música é um dos pilares sobre os quais se sustenta o estilo musical. Em tal declaração peremptória fundamentam-se algumas teorizações sobre estilo musical.

De maneira geral, as teorias sobre estilo musical partem da premissa que este se estabelece a partir da recorrência de algo. Disso podemos delimitar duas ordens de observação: a primeira delas trata exatamente da essência desse algo e tem natureza hierarquizante (ordem hierárquica); a segunda agrupa em termos estatísticos a repetição amiudada desse algo e se organiza em forma de frequências (ordem de frequência). Essas duas ordens relacionam-se de forma análoga à uma fração matemática, a ordem de frequência pode ser entendida como o numerador cujo denominador é a ordem hierárquica.

Faremos a seguir uma sinopse de duas diferentes abordagens teóricas sobre estilo musical, uma de caráter percepto-cognitiva e outra analítico-descritiva.

Narmour (*op. cit.*) concentra suas atenções em características percepto-cognitivas do estilo musical. A organização hierárquica da percepção dos parâmetros musicais tem base schenkeriana e estes dispõem-se em níveis ordenados num modelo espiral fundamentalmente construtivista. Essa espiral representa como percebemos o estilo extraopus, a forma como reconhecemos em uma peça algo já ouvido em outras. Por outro lado, se falamos do reconhecimento de algo já ouvido numa mesma peça estamos nos referindo ao estilo intraopus. Estilos intra e extraopus são formas de organização do que é percebido em termos da ordem de frequência.

Abordagens analítico-descritivas tendem a enfatizar o texto musical. Sob essa orientação, aspectos percepto-cognitivos são apenas os limites físicos ou psicológicos impostos ao ser humano. As ordens hierárquica e de frequência são pensadas em termos de períodos cronológicos, origens, nacionalidades, compositores e obras. Como nossas sugestões interpretativas têm alicerce em práticas estilísticas de uma determinada região geográfica, nos aprofundaremos na proposta analítico-descritiva. Para tanto adotamos o princípio analítico de Meyer, que oferece as seguintes definições para os termos das duas ordens de observação (2000, 34-58):

Ordem Hierárquica

Leis – Limites universais (físicos ou psicológicos). Princípios que seguem a percepção e a cognição de modelos musicais. Por exemplo, a intensidade sonora impõe um limite físico à percepção humana.

Regras – Nível mais alto de limites estilísticos. Determinam as diferenças entre os grandes períodos musicais e os meios materiais permitidos a um estilo. Por exemplo, a atonalidade não era uma regra disponível a compositores do período clássico. As regras podem ser:

- **Regras de Dependência** – Organização de um parâmetro depende de regras sintáticas de outro parâmetro. Por exemplo: a harmonia, na polifonia renascentista, dependia da organização das melodias.

- **Regras de Contexto** – Quando o contexto define a utilização de um parâmetro. Exemplo: cadências plagais (IV-I) em finais de músicas litúrgicas (cadências amém).

- **Regras Sintáticas** – Estabelecem conjuntos de relações funcionais possíveis dentro dos parâmetros. Tornam algumas simultaneidades e sucessões mais prováveis que outras. Por exemplo: Em músicas tonais, após

um acorde de dominante é mais provável que ocorra um acorde de tônica, mas outra sucessão pode ocorrer.

Estratégias – Escolhas composicionais feitas dentro das possibilidades estabelecidas pelas regras do estilo. Construímos o organograma seguinte com as subdivisões das estratégias propostas por Meyer (2000, 189-207):

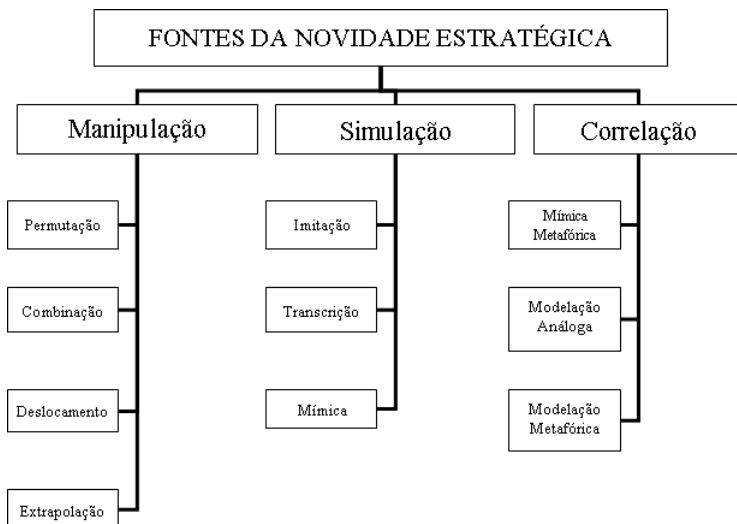


Figura 1 – Estratégias composicionais

Manipulação

- **Permutação** – Re-ordenamento de componentes que formam um conjunto de entidades existentes. Aumento e diminuição, inversão e retrogradação são exemplos de casos de permutação.

- **Combinação** – União ou ordenamento de componentes já existentes que anteriormente pertenciam a conjuntos diferentes. Um exemplo pode ser o uso da fuga em exposição de forma sonata como no último movimento do *Quarteto para Cordas em Sol Maior* (K 387 de Mozart).

- **Deslocamento** – Implica uma mudança na localização em termos de altura ou tempo ou ambos. Pode se dividir em transposição e migração. A progressão é um exemplo de transposição, e um gesto de finalização, quando usado para começar uma obra, é um exemplo de migração.

- **Extrapolação** – Ampliação de algum meio ou procedimento existente, normalmente de forma gradual. A extrapolção dos princípios seriais da altura ao ritmo, timbre ou dinâmica é um exemplo.

Simulação

- **Imitação** – Diferentes estilos musicais servindo como fontes aos compositores. O termo é auto-explicativo.
- **Transcrição** – É a execução em um instrumento de uma música composta para outro.
- **Mímica** – Simulação de sons da natureza, tais como chuvas, batatas, pássaros, etc.

Correlação

- **Mímica Metafórica** – Representação em sons dos fenômenos visuais, entendidos como tendo um movimento ou posição característicos.
- **Modelação Análoga** – Uso de uma fórmula explícita de um modelo com dimensões específicas da música. Métodos estatísticos para gerar modelos musicais são exemplos de modelação análoga.
- **Modelação Metafórica** – Aqui a relação entre o campo modelo e a música é menos exata, consistente e rigorosa que na modelação análoga. Conceitos filosóficos podem servir como modelos metafóricos.

Ordem de Frequência

Dialeto – São sub-estilos que se diferenciam porque uma série de compositores – normalmente contemporâneos e vizinhos geográficos, ainda que não necessariamente – empregam (elegem) as mesmas ou similares regras ou estratégias.

Linguagem Particular – Seleções que um compositor faz reiteradamente a partir de um repertório mais amplo do dialeto.

Estilo Intraopus – Ocupa-se do que se reproduz dentro de uma única obra.

Imitação e Estilo no Estudo V para Violão de Radamés Gnattali

Para aproximar a sonoridade do violão à da viola caipira, Gnattali utiliza uma afinação particular. Primeira, quinta e sexta cordas são afinadas um tom abaixo do usual, resultando, quando as cordas soltas são tocadas, um acorde de sol maior. Há uma intenção deliberada de empregar a estratégia de Imitação que corrobora a indicação escrita. À essa afinação em sol maior da viola caipira é dado o nome de Rio Abaixo, mas também é conhecida por Oitavada, De-Ponto, Guitarra Inteira, Guitarrinha, Guitarra, Viola-da e Direta-Fogo-de-Guerra, e é encontrada na região interiorana centro-

sul do país (Corrêa 2000, 33). O Exemplo 1 mostra um paralelo entre as afinações.

Exemplo 1 – Afinação



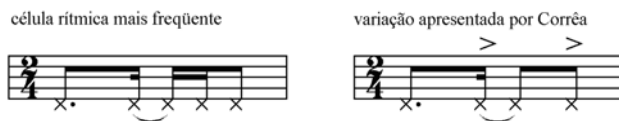
A célula rítmica inicial do *Estudo V* é, dentro do repertório de toques da viola caipira, semelhante ao Cateretê. Em relação aos possíveis andamentos do Cateretê, Torneze afirma:

No que se refere ao toque de viola e suas composições, o cateretê foi o ritmo mais utilizado, principalmente em andamento mais lento, nas músicas de caráter romântico, já contendo traços da incipiente urbanização das cidades e dos costumes. As composições sobre temas caipiras ou rurais geralmente mantiveram o andamento acelerado (2003, 59).

Apesar de a indicação *allegretto* estar expressa na partitura, a mínima igual a 96, também indicada por Gnattali, corresponde a um *andante*, o que ratifica a afirmação acima de andamentos lentos para o Cateretê estarem associados a temas urbanos.

Tanto Torneze (*op. cit.*) quanto Corrêa (2000, 171) concordam que a célula rítmica mais frequente do Cateretê é a primeira mostrada no Exemplo 2. Corrêa traz uma variação dessa célula que é idêntica à usada no estudo V:

Exemplo 2 – Célula rítmica do Cateretê



Seguindo as indicações dos toques de viola dos autores citados, sugerimos a introdução do *Estudo V* como mostrada no Exemplo 3. A seta para cima representa o rasqueado do grave para o agudo e a seta para baixo indica do agudo para o grave. A variação do Cateretê apresentada mostra onde se localizam os acentos. A semínima pontuada do segundo compasso soa como um eco do toque anterior, em dinâmica piano.

Exemplo 3 – Introdução do Estudo V

O Exemplo 4 localiza os únicos momentos onde aparecem notas não diatônicas no *Estudo V*. Há o retardo lá#/dó# que resolve em si/ré, e duas *blue notes*, o sib quando a harmonia está preparando a subdominante, dó maior, e o fá natural com a harmonia preparando a tônica, sol maior. Notas não diatônicas, nesse caso, merecem atenção especial e algum tipo de ênfase. Os acentos entre parênteses são sugestões nossas.

Exemplo 4 – Notas não-diatônicas

A seção B retoma outra variação do ritmo do Cateretê, como mostra o Exemplo 5. Essa fórmula rítmica é uma característica do Estilo Intraopus do *Estudo V*. Os acentos sugerem que o toque do bordão ré, que acontece na quarta semicolcheia do primeiro tempo, seja feito com o polegar apoiado para enfatizá-lo. Uma variação timbrística ou dinâmica ameniza o *ostinato* da re-exposição imediata da frase. A harmonia dessa seção é toda diatônica e segue a seqüência funcional subdominante-tônica-dominante-tônica, comum à música brasileira de cunho regional.

Exemplo 5 – Seção B

Os acordes finais novamente nos remetem ao idiomático universo da viola caipira. Mais importante que uma função harmônica é o efeito produzido por eles. Prova disso é o acorde final na segunda inversão, Exemplo 6. A imitação da técnica violeira nesse final torna-se imprescindível na aproximação entre a execução e a intenção do compositor.

Exemplo 6 – Final

The musical notation for Example 6 – Final is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece begins with a natural sound chord (a triad of G4, B4, and D5) marked with a circled cross symbol. This is followed by a half rest. The next chord is a dominant seventh chord (H. 7), consisting of G4, B4, D5, and F#5, marked with a slur and labeled 'H. 7'. This is followed by another half rest. The third chord is a dominant ninth chord (H. 12), consisting of G4, B4, D5, F#5, and A5, marked with a slur and labeled 'H. 12'. This is followed by a half rest. The final chord is a natural sound chord (a triad of G4, B4, and D5) marked with a slur and labeled 'Natural sound'. The piece concludes with a double bar line.

Considerações finais

Não há absolutismo de um único estilo - e errôneo seria afirmar que a música caipira é a única influência percebida no *Estudo V*: as *blue notes* nos provam isso. Também é possível perceber, através de uma associação extraopus, elementos musicais presentes no *country* norte-americano. Tais constatações demonstram a presença, intencional ou não, da estratégia de combinação entre elementos da música brasileira de cunho regionalista e estilos norte-americanos. Essa permeabilidade é crítica permanente nos trabalhos sobre Gnattali, mas das guias de observação propostas pela teoria estilística de Meyer nos concentramos na imitação. A imitação mostrou-se uma eficiente estratégia como recurso para produzir algo novo, o *Estudo V* tem sonoridade ímpar no repertório violonístico brasileiro.

Escolhas técnico-interpretativas são, muitas vezes, idiossincráticas, mas referências estilísticas fornecem importantes subsídios para essas escolhas. Propusemos uma interpretação a partir da clara intenção expressa pelo compositor, a imitação como fonte de novidade. Para um entendimento do estilo propomos audição do repertório de viola caipira. Isso pode fornecer subsídios interpretativos para a concepção da performance do *Estudo V*. Corrêa (2000) e Torneze (2003) sugerem um repertório básico de peças que utilizam a batida do Cateretê: *Noturno* de Zé Carreiro e Carreirinho, *Amor Impossível* de Anacleto Rosas Jr., *Eu, a Viola e Deus* de Rolando Boldrin e *Tristeza do Jeca* de Angelino de Oliveira.

Referências bibliográficas

- Corrêa, Roberto. 2000. *A Arte de Pontear Viola*. Brasília: Viola Corrêa.
- Laboissiere, Marília. 2004. Música e Performance. In *Ictus*, ed. Pablo Sotuyo. Salvador: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA. N° 05: 7-16.
- LaRue, Jan. 1989. *Análisis del Estilo Musical*. Traducción de Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Labor.
- Magnani, Sergio. 1989 *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Meyer, Leonard. 2000. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Traducción de Michel Angstadt. Madrid: Piramide.
- Narmour, Eugene. 1999. Hierarchical Expectation and Musical Style. In *The Psychology of Music*, ed. Diana Deutsch. California: Academic Press. 441-472.
- Pascall, Robert. 1980. Style. In *The New Grove*, ed. Stanley Sadie. London: Macmillan. Vol 18: 316-322.
- Rink, John. 2002. Analysis and (or?) performance. In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, ed. John Rink. United Kingdom: Cambridge University Press. 35-58.
- Schoenberg, Arnold. 1984. *Style and Idea*. Los Angeles: University of California Press.
- Stravinsky, Igor. 1996. *Poética Musical em 6 Lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Torneze, Rui. 2003. *Cancioneiro de Viola Caipira*. São Paulo: Irmãos Vitale.