

RADAMÉS GNATTALI E A TRILHA MUSICAL NO CINEMA BRASILEIRO¹

Daniel Menezes Lovisi

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

PPGM – Mestrado em Musicologia

Linguagem e Estruturação Musical

SIMPOM: Subárea de Linguagem e Estruturação Musical

Resumo

Breve estudo da trajetória do compositor gaúcho Radamés Gnattali como compositor de trilhas musicais para filmes nacionais e sua relação com diferentes movimentos estéticos dentro da linguagem cinematográfica brasileira. Através de considerações musicais a respeito das trilhas musicais dos filmes *Rio 40 graus* e *Cala a boca Etelvina*, busca-se compreender, em linhas gerais, como o compositor estruturou suas composições e o modo como estas são articuladas às estórias que acompanham. Tendo em vista o fato do Brasil ser um dos grandes mercados importadores de filmes estadunidenses, busca-se ainda entender de que forma o compositor foi influenciado pelos filmes estrangeiros, e como suas trilhas musicais revelaram, muitas vezes, estilos existentes em trilhas de produções norte-americanas.

Palavras-chave: música; cinema; trilha sonora; Radamés Gnattali.

Introdução

A extensa e múltipla carreira do músico gaúcho Radamés Gnattali já foi examinada sob diversos pontos de vista. Alguns pesquisadores preferem analisar suas obras sinfônicas, enquanto outros recorrem às peças solo ou concertos para instrumentos como piano e violão. Há ainda os que lançam olhares sobre a extensa relação de Gnattali com a música popular brasileira, firmada em anos de atuação na Rádio Nacional do Rio de Janeiro e no trabalho constante como arranjador de discos de inúmeros cantores e cantoras. Apesar de sua obra despertar a atenção de muitos estudiosos, há uma parte significativa, porém ainda pouco explorada, da carreira do maestro que é tratada neste artigo: seu vasto trabalho como compositor de trilhas musicais para o cinema brasileiro.

Em seu período atuante como compositor para filmes (de 1933 a 1983), Gnattali trabalhou em mais de 50 trilhas, destacando-se na criação de músicas não-diegéticas². Firmou-se como um dos mais prolíficos compositores brasileiros, além de um dos mais requisitados profissionais no panorama da produção cinematográfica nacional. Sua trajetória como compositor confunde-se com a própria história do cinema brasileiro ao longo do século passado, percorrendo diferentes tendências estéticas e estabelecendo parcerias com importantes diretores e produtores.

I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

A descoberta da música no cinema por Radamés Gnattali

Nascido em Porto Alegre em 27 de janeiro de 1906, Radamés iniciou sua vida de músico no cinema logo aos 16 anos, acompanhando filmes mudos ao piano no Cine Colombo, ainda em sua cidade natal (BARBOSA e DEVOS, 1984, p.14). A necessidade de preencher o vazio sonoro com música constante contribuiu para desenvolver a habilidade de improvisar e a capacidade de sublinhar musicalmente as situações dramáticas vistas na tela, aptidões que ajudariam na formação de um compositor versátil nos anos seguintes.

A mudança para o Rio de Janeiro em 1932 — cidade onde permaneceu pelo resto da vida — possibilitou a ampliação do contato com personagens importantes do meio artístico e cultural. Já no ano seguinte, Gnattali trabalhou em *Ganga Bruta*, filme que mais tarde seria responsável por incluir o diretor mineiro Humberto Mauro na lista dos mais importantes cineastas do período mudo (LINO, 2000, p.116).

Apesar de utilizar um dos grandes avanços tecnológicos da época — o sistema *movietone*, que permitia a gravação óptica do som na própria película e que possibilitou o registro de alguns diálogos no filme — *Ganga Bruta* é, em sua maior parte, um filme em que falas e ruídos estão ausentes, o que fez aumentar a importância da trilha musical como ferramenta de auxílio ao drama encenado. No filme de Mauro, a trilha musical aparece em, praticamente, toda a trama e contribui para a efetivação dos objetivos comunicativos da estória. As composições de Gnattali reafirmam o que é revelado na tela através de uma relação de subordinação da música às imagens. Pelo uso de uma série de recursos musicais herdados principalmente do teatro e da ópera, pode-se compreender parte do processo de criação da obra: cenas tristes recebem música em modo menor, em contraste com o modo maior que aparece em situações alegres, por exemplo. Músicas de andamento ligeiro acompanham cenas de lutas e confusões, numa tentativa constante de ressaltar musicalmente os movimentos físicos das personagens.

A parceria com Humberto Mauro se seguiu com *Argila* (1940). Dessa vez, Gnattali não aparece como compositor, mas na seleção de músicas de Heitor Villa-Lobos, Hechel Tavares e Edgar Roquette-Pinto.

Hollywood tropical: tentativas de implantação de um modelo industrial de cinema no Brasil

Após viver uma fase de produção incipiente, fruto mais de esforços individuais do que de apoio governamental ou patrocínio privado (VIANY, 1993, p.139), o cinema brasileiro buscou adentrar em uma “era de profissionalização”. A partir da década de 1930, com o surgimento de companhias como a Cinédia e a Brasil Vita Filmes, no Rio de Janeiro, a organização da produção de



filmes no país amparou-se no modelo da indústria do cinema dos Estados Unidos, que já exportava para vários países — inclusive para o Brasil — as histórias filmadas em Hollywood.

Na década seguinte surgiram a Atlântida (1941) e a Vera Cruz (1949), companhias que ampliaram a produção nacional de filmes e, conseqüentemente, as possibilidades de trabalho para compositores de trilhas musicais. Com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, e a consolidação do cinema falado, a música para filmes, tornou-se um campo de trabalho repleto de especificidades. Ao compor para o cinema os músicos precisavam observar atentamente as interações entre imagem e música e ter a consciência de que estruturavam uma obra feita para servir a uma história.

Assim, é possível encontrar nos filmes brasileiros uma série de práticas composicionais e modos de utilização da música com imagens que remetem às produções importadas principalmente dos Estados Unidos, líderes do mercado mundial. Uma dessas práticas é conhecida como *mickeymousing*³, forte tendência nas trilhas musicais brasileiras até a década de 1960, e que consistia na composição de uma música ilustrativa que sublinhava os movimentos de personagens e destacava as mais variadas situações dramáticas representadas na tela.

Entre 1949 e 1960, época em que o modelo industrial buscava sua consolidação no país, Radamés Gnattali estabeleceu um ritmo de produção intenso. Com pleno domínio da técnica composicional para orquestra e instrumentos solo variados, como violão, acordeom e piano, e valendo-se de recursos como o próprio *mickeymousing*, o compositor escreveu trilhas musicais para 37 filmes.

De modo geral, percebe-se certa padronização no uso de música nos filmes industriais brasileiros e notadamente nas chanchadas⁴, que apesar de normalmente possuírem muitos números de música diegética, tinham também uma preocupação no emprego da música de fundo para pontuar várias situações dramáticas. Nesta aparente homogeneidade de produção, compositores, como o próprio Radamés, destacaram-se pela escrita musical fluente e pela criatividade na utilização de instrumentos ligados à cultura musical brasileira, além de levarem para as telas ritmos como o samba e o baião em arranjos para orquestra e/ou conjuntos de menor porte.

O aumento da produção brasileira de filmes ajudou a firmar um modo de se criar e utilizar trilhas musicais. Com a influência de produções estrangeiras, alguns recursos musicais tornaram-se uma espécie de “regra geral” em muitos filmes e ainda é possível encontrá-los até hoje. São exemplos as passagens musicais usadas para atenuar cortes entre cenas, ressaltar momentos psicológicos de personagens, situar o espectador sobre o clima e o local aonde vai se passar a trama e antecipar acontecimentos dramáticos.

Rio 40 graus e Cala a boca Etelevina: a trilha musical em filmes de correntes estéticas divergentes

Filmados respectivamente em 1955 e 1958, *Rio 40 graus* e *Cala a boca Etelevina* são representantes de duas vertentes distintas do cinema brasileiro. O primeiro, dirigido pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos, estabeleceu uma temática divergente das abordadas pelos maiores estúdios brasileiros do mesmo período. Questões como a injustiça social, o despreparo dos governantes e a pobreza no Rio de Janeiro são centrais no filme. Com grande liberdade discursiva, Nelson Pereira dos Santos apresenta uma série de personagens que se aproximam muito da vida cotidiana das grandes cidades. O filme busca retratar um Brasil sob a perspectiva realista, com seus problemas sociais, violência e a “cegueira” dos políticos para com os problemas da nação.

O segundo filme é típico exemplo do gênero chanchada. A estória é uma clara referência às comédias simples e ingênuas presentes em várias cinematografias e comum também no teatro: a empregada de uma família em crise financeira é obrigada a se passar por patroa com o objetivo de enganar um tio muito rico que promete deixar a herança para os parentes e resolver a falta de dinheiro. Com um roteiro descomplicado, direto, momentos de “comédia pastelão” e personagens “malandros”, as tensões se resolvem com facilidade e os personagens se confraternizam num *happy end*⁵ comum ao estilo.

Há uma clara diferença entre os dois filmes que vai além do próprio assunto tratado por ambos. Em *Rio 40 graus* os atores não são grandes “estrelas” do cinema nacional, o que faz com que o filme tenha como carro-chefe para atrair o público a sua própria estória. O trabalho do diretor Nelson Pereira dos Santos é muito importante na condução de temas delicados e na escolha da maneira de tratá-los. Já em *Cala a boca Etelevina* há valores agregados ao filme que vão além da estória apresentada. A figura da produção, ou seja, da empresa responsável pelo filme, é primordial. Trata-se de mais uma obra da Cinedistri, produtora de vários filmes da mesma linha, o que de algum modo funciona como um certificado de qualidade para o público, que já se prepara para ver seus atores favoritos em cena. Atores como Dercy Gonçalves e Paulo Goulart, contribuem com algo mais do que sua atuação no filme. Seus valores como “estrelas” do cinema atraem mais espectadores para o produto, uma estratégia mercadológica em largo uso também no cinema atual.

Radamés Gnattali é o responsável pela trilha musical dos dois filmes. Em *Rio 40 graus* as músicas não-diegéticas foram construídas com base na canção *A voz do morro*, do sambista e compositor Zé Keti. O tema musical funciona como um *leitmotiv*⁶ identificando a favela onde habitam parte dos personagens da estória:





Figura 1. Tema principal de ‘A voz do morro’ – Zé Ketí

O tema principal de *A voz do morro* recebeu um arranjo orquestral: a melodia é tocada pelas cordas, enquanto os metais executam frases contrapontísticas aumentando a densidade instrumental da peça. É possível ouvir também contracantos na flauta transversa e rápidos arpejos da harpa. A seção rítmica fica a cargo do surdo e da caixa-clara.

Ao longo do desenvolvimento da narrativa, Radamés Gnattali cria uma série de variações⁷ sobre o samba, adequando-as às necessidades dramáticas da estória. Abaixo, há um exemplo de variação da principal frase melódica de *A voz do morro*:



Figura 2. Variação apresentada aos 11’ do filme” Rio 40 graus”

Nos três primeiros compassos a melodia principal permanece intacta. A partir do quarto compasso, as figuras rítmicas típicas do samba dão lugar a colcheias que tiram o sincopado da frase musical. No filme, esse tipo de variação é empregado em andamento lento e expressivo e se associa a uma situação emotiva: um menino pobre, morador da favela, que vende amendoins para sobreviver, passeia por um parque e contempla as belas paisagens e animais que compõem a natureza exuberante do lugar. A música, através de sua carga emotiva, destaca um momento de poesia na vida sofrida de uma criança trabalhadora.

Durante todo o filme há treze entradas de música não-diegética e, de modo geral, pode-se afirmar que a utilização da música está ligada aos cânones estéticos definidos principalmente pelas produções do cinema estadunidense. Encontram-se recursos como o *leitmotiv*, o *mickeymousing*, e entradas musicais de “função narrativa”, cujas características ajudam a situar o espectador quanto ao local aonde a estória vai se passar (GORBMAN, 1987, p. 82).

Ainda que seja um filme mais distanciado dos padrões reinantes no cinema industrial brasileiro da década de 1950, a trilha musical permanece atrelada às formas mais comuns de se articular imagem e música, encontradas em outras obras do período. Um ponto muito interessante no trabalho de Gnattali é a utilização de apenas uma canção popular como mote para a criação de toda a concepção da trilha musical de *Rio 40 graus*. A criação das variações sobre o samba de Zé Ketí deram unidade e continuidade⁸ à estória.

Em *Cala a boca Etelvina* há treze entradas musicais, sendo oito diegéticas e seis não-diegéticas. Dentre as músicas diegéticas, há cinco números musicais que funcionam como verdadeiros *videoclips* de grandes artistas de sucesso no país em 1958, como Emilinha Borba, Nelson Gonçalves e Jackson do Pandeiro. As músicas diegéticas tem duas funções primordiais: agregar valor à produção cinematográfica através das imagens de estrelas do rádio brasileiro e ajudar na contextualização de cenários específicos (música de função narrativa).

À Radamés Gnattali coube mais uma vez o trabalho de composição das músicas não-diegéticas, que não aparecem em muito momentos, e em alguns, de maneira bastante rápida. A primeira inserção musical de Gnattali é o tema de abertura, com duração de 1'55". A música se desenvolve a partir da frase melódica transcrita abaixo:



Figura 3. Primeira frase da música de abertura do filme “Cala a boca Etelvina”

A peça é bastante ligeira. A instrumentação predominante é dos metais: trompetes e trombones. Podem ser ouvidos também cordas (predominância dos violinos) e flautas. O acompanhamento rítmico é feito pela caixa clara e pelos pratos. Há ainda um acompanhamento harmônico feito ao piano. Radamés utiliza ornamentos como o glissando nos trombones, trilos nas flautas e arpejos velozes nos violinos. A orquestração sugere uma peça de caráter circense, totalmente adequada ao tipo de estória que vai ser contada em seguida. Mais uma vez, a trilha musical adquire função narrativa: características como o andamento e a instrumentação fazem com que a música de abertura ajude a definir o gênero do filme e prepare o espectador para o que será visto na tela.

O que se ouve nas entradas seguintes de música não-diegética são temas curtos que ajudam a atenuar as transições entre cenas, sempre mantendo o caráter burlesco que caracteriza a estória. Há momentos em que a música pontua a briga entre algumas personagens. O que se ouve é uma peça

que conserva as características da abertura — como a instrumentação e o caráter — o que confere unidade à trilha musical e, conseqüentemente, à própria estória.

A última entrada musical marca o final do filme. As tensões do enredo são todas resolvidas e personagens se confraternizam ao final. O que se ouve na trilha musical é a repetição integral do tema de abertura, mas que, desta vez, se inicia pela segunda frase melódica — não transcrita acima — mas presente também na abertura. Observa-se que a repetição da mesma música no início e no fim do filme contribui para desfecho da narrativa⁹. Começo e fim são realçados pela trilha musical.



Figura 4. Frase melódica presente na abertura e no encerramento do filme “Cala a boca Etelvina”

Cala a boca Etelvina é mais um exemplo de um produto do cinema nacional cujas estratégias de composição e uso da música não-diegética se adéquam aos princípios formalizados em muitos filmes produzidos na indústria *hollywoodiana* e que obtiveram grande difusão no Brasil e em outros países. A música busca reforçar as imagens e se coloca em inteira subordinação aos eventos narrados.

Considerações Finais

Contratado para compor trilhas musicais de vários filmes de companhias cinematográficas brasileiras, observa-se que Radamés Gnattali coloca-se como um profissional a serviço da narrativa cinematográfica. A experiência como pianista, arranjador, orquestrador e regente foi fundamental para construir um músico de sólida formação, capaz de atuar em diversas frentes. Dos trabalhos realizados no rádio e nas gravadoras de discos, Radamés adquiriu a capacidade de se adequar aos mais diferentes estilos musicais e compor para diversas formações instrumentais. Foi essa “bagagem musical” que o músico levou para os filmes.

Suas trilhas musicais mostram-se adequadas aos conteúdos das narrativas. De modo geral, as peças subordinam-se ao ritmo das imagens, contribuem para a unidade formal da estória e a continuidade dos fatos narrados. Exercem também uma função narrativa, seja ilustrando eventos visuais de maneira redundante ou contextualizando os cenários onde ocorrem as ações.

Nota-se que as trilhas musicais do maestro receberam forte influencia do modelo clássico da música de cinema, o que não significa dizer que não tem força criativa. Ao contrário, significa dizer

que, como sistema discursivo, a trilha musical dos filmes *hollywoodianos* alcança bons resultados comunicativos, o que leva grande parte dos produtores nacionais a almejavem resultados semelhantes.

Dialogando com o mercado de filmes e com as restrições impostas a uma música que se subordina às imagens, vemos que Radamés Gnattali foi um músico que sabia exatamente o que desejava obter com suas obras. Separava o que era composição livre, música de concerto que fazia por necessidade orgânica de compor, de uma música aplicada a um produto cinematográfico, fosse este produto mais ou menos comprometido com as normas que regiam o mercado de arte e cultura no país. Ao fazer uma clara opção por composições que servissem à linguagem cinematográfica, observa-se que Gnattali tinha consciência do papel exercido por sua música nos filmes, compreendendo a dinâmica que rege a interação entre imagem e música.

Notas

1. Este artigo foi aceito para publicação na revista *Recine* (edição de setembro de 2010), editada pelo Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.
2. Entende-se por música não-diegética aquela que é ouvida durante o filme sem que o espectador veja a fonte de emissão sonora, também chamada de música de fundo. A música diegética, ao contrário, é aquela em que a fonte sonora é visível ao espectador (GORBMAN, 1987, p. 3).
3. De acordo com, Gorbman, o *mickeymousing* foi um recurso composicional estabelecido no cinema cuja característica era o acompanhamento das ações na tela de modo explícito. A música imita a direção ou ritmo dos movimentos de personagens, como quando a queda de um objeto é sublinhada por uma melodia descendente, ou quando uma porta batendo forte é realçada por um acorde na região grave do piano (GORBMAN, 1987, p.88).
4. Segundo Pereira, as chanchadas — e suas variações naturais como o filme carnavalesco e a paródia satírica — alcançaram grande popularidade a partir da década de 1950. Eram filmes estrelados por famosos artistas cômicos vindos do rádio ou do teatro (PEREIRA, 1973, p.37)
5. Para Morin, o *happy end*, ou final feliz dos filmes, é uma entre várias estratégias utilizadas para tornar uma estória agradável e capaz de conquistar um público espectador amplo, de várias idades e classes sociais (MORIN, 2000, p.97).
6. Herdado da ópera, o temo aplica-se também ao cinema. De modo geral, sua função consiste em representar personagens, objetos, lugares, idéias, ou outros elementos dramáticos presentes em uma obra audiovisual (PEREIRA, 2007, p.25).
7. Variações são mudanças realizadas em um tema ou motivo musical quando estes são reexpostos em uma obra. Essas mudanças podem envolver os parâmetros da melodia, harmonia, organização rítmica, fórmula de compasso, dentre outros. Segundo Schoenberg, a criação de variações exigirá a mudança de alguns fatores menos importantes e a conservação de outros mais importantes, eleitos segundo os objetivos do composicionais do criador da obra musical (SCHOENBERG, 1996, p.36).
8. Segundo Gorbman, “Unidade” e “Continuidade” são dois princípios presentes em muitas trilhas musicais do cinema clássico estadunidense. O princípio da unidade revela que a música, seja através da repetição de temas ou variações, pode ajudar a dar coesão a estória e ligar momentos dramáticos diversos. Já o princípio da continuidade afirma que a música pode estabelecer ligações entre cenas e ajudar a narrativa a seguir um ritmo fluente. Essas ideias foram muito aplicadas em trilhas musicais do cinema brasileiro (GORBMAN, 1987, p. 72).
9. Para Gorbman, a utilização de música em momentos marcantes como o começo e o final de um filme é uma estratégia comum no cinema e que pode ser sintetizada sob o princípio da “função narrativa”. Este princípio estabelece que a música tem a capacidade de realizar demarcações formais, ajudando o espectador a se situar em relação ao tipo de estória contada, aos níveis de narração, o tempo e o lugar de ação. Além disso, as peças musicais inseridas na estória podem ainda ilustrar, enfatizar e sublinhar momentos narrativos importantes (GORBMAN, 1987, p. 82).

Referências bibliográficas

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

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

LINO, Sônia Cristina. Humberto Mauro e o Cinema Novo in *LOCUS: Revista de História*. Juiz de Fora, 2000, v.6, n.1, p. 116-126.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX – O espírito do tempo - I – Neurose*. Trad. de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2000.

PEREIRA, Geraldo dos Santos. *Plano geral do Cinema Brasileiro: História, Cultura, Economia e Legislação*. Rio de Janeiro: Editor Borsoi, 1973.

PEREIRA, Márcio da Silva. *O leitmotiv: da ópera, ao cinema, à televisão*. 2007. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seineman. São Paulo: Edusp, 1996.

VIANY, Alex, *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

