

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Escola de Música**  
**Programa de Pós-graduação em Música**

Luísa Vogt Cota

**AS CANÇÕES DE CÂMARA DE RADAMÉS GNATTALI:**  
**diálogos composicionais e brasilidade**

BELO HORIZONTE

2022

Luísa Vogt Cota

**AS CANÇÕES DE CÂMARA DE RADAMÉS GNATTALI:  
diálogos composicionais e brasilidade**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Música

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Pedrosa de Pádua

Belo Horizonte

2022

C843c

Cota, Luísa Vogt.

As canções de câmara de Radamés Gnattali [manuscrito]: diálogos composicionais e brasilidade / Luísa Vogt Cota. - 2022.  
217 f., enc.; il.

Orientadora: Mônica Pedrosa de Pádua.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Gnattali, Radamés, 1906-1988. 4. Música - Análise, apreciação. 5. Música de câmara. I. Pádua, Mônica Pedrosa de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 784.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pela aluna **Luísa Vogt Cota**, em 10 de novembro de 2022, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Profa. Dra. Mônica Pedrosa de Pádua  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientadora)

---

Prof. Dr. Flávio Cardoso de Carvalho  
Universidade Federal de Uberlândia

---

Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior  
Universidade do Estado de Minas Gerais

---

Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Oíliam José Lanna  
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Monica Pedrosa de Padua, Professora do Magistério Superior**, em 10/11/2022, às 11:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Oíliam Jose Lanna, Professor do Magistério Superior**, em 11/11/2022, às 05:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Flávio Cardoso de Carvalho, Usuário Externo**, em 12/11/2022, às 06:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Loque Arcanjo Junior, Usuário Externo**, em 17/11/2022, às 13:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra, Professora do Magistério Superior**, em 17/11/2022, às 14:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1844535** e o código CRC **0D859F07**.

*À minha tia, Tânia Maria de Castro Cotta (na lembrança), que sempre me acolheu como filha. Meu exemplo de artista e que vibrou comigo algumas etapas de meu doutoramento. Estará sempre viva em mim e em suas obras de arte.*

## Agradecimentos

Ao meu pai, Ulisses, por não medir esforços em me apoiar e ser, além de plateia, o maior incentivador e parceiro no meu caminho na música;

A minha mãe, Ana Maria, exemplo de musicista e de sensibilidade por meio da música. Pessoa que me apresentou Radamés Gnattali ainda na infância;

Ao meu irmão, Lucas, pela parceria durante toda a minha vida;

A minha tia, Maria Amélia, meu maior exemplo de pesquisadora e professora universitária, a primeira leitora de meus textos. Obrigada pelos seus ensinamentos, sugestões e discussões sobre a pesquisa;

A minha avó, Conceição, pelas palavras sábias nos momentos certos, por ser sempre a força de toda a família. Obrigada por estar sempre presente em cada etapa cumprida, por ser sempre a mais terna;

Aos primos Rafael (Rafa) e Leandro (Lê), que são irmãos de infância, que vibraram e compartilharam comigo várias etapas deste doutorado.

Aos tios Vasco e Gracinha e aos primos Thiago, Laurinha e Gabriel, que me acolheram em Belo Horizonte, sendo sempre minhas referências de afeto familiar e meu porto seguro;

A minha tia, Mariângela, pela sensibilidade em sempre dizer que a música cura, e pela “corujice”;

Ao amigo irmão, que o Programa de Pós-Graduação em Música UFMG me deu, mano Sebastián Barroso (Seba), obrigada por todo o companheirismo afetuoso, por sua leveza e por tantos conselhos;

A minha irmã de alma, Camila, amiga para todas as horas desde a infância;

Ao Thiago de Freitas (Te), amigo pianista imprescindível para que esse trabalho acontecesse. Pessoa que viveu essa pesquisa comigo em cada detalhe e que, junto comigo, transforma as partituras das canções de Radamés Gnattali em sons;

À Miriã Morais pela contribuição com as edições das partituras;

À professora Mônica Pedrosa, pela dedicação e orientação sensível desse trabalho e por tantos ensinamentos em suas aulas de canto;

Aos professores Loque Arcanjo e Oíliam Lanna pelas contribuições no exame de qualificação;

À professora Luciana Monteiro, que era coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG quando cheguei a Belo Horizonte. Obrigada pela recepção e orientações;

Ao professor André Cavazotti, por ser, além de professor, um artista que transforma artistas;

À Iara Fricke Matte, por abrir portas e me proporcionar cantar repertórios maravilhosos junto ao Concentus Musicum de Belo Horizonte;

Aos amigos Luanna, Dani e Thiago que em curto espaço de tempo se tornaram irmãos e meu porto seguro desde que vim sozinha residir no estado de Mato Grosso;

Ao Coral UFMT em toda sua extensão por me acolherem e confiarem em meu trabalho;

À Capes, pelo fomento da pesquisa no Brasil e pela concessão da bolsa de estudos.

*Muitos acham que música brasileira só pode ser tocada com flauta, violão e cavaquinho. Ora, tanto faz tocar Guariatã de Coqueiro com órgão ou sanfona. Quer dizer que se a música não é tocada com bandolim, que aliás nem é um instrumento brasileiro, ela não é brasileira? Então, a rigor, a música brasileira, no duro, seria apenas música de índio. O próprio samba se modificou, se formos ver as origens. Esses ortodoxos vivem no século passado.*

*Radamés Gnattali*

## RESUMO

A tese tem como objetivo compreender os diálogos composicionais e a brasilidade nas canções para canto e piano de Radamés Gnattali. Para esse propósito, buscou-se entrecruzar a trajetória do compositor, seus discursos e suas canções de câmara. O *corpus* escolhido para esse trabalho são vinte canções (uma delas um ciclo de três canções) para canto e piano em manuscritos autógrafos e de terceiros, bem como publicadas por editoras. Essas partituras foram coletadas ao longo da pesquisa em bibliotecas e acervos, inclusive o acervo do próprio compositor que é administrado por sua família. Para o trabalho de pesquisa e performance musical, essas canções passaram por uma edição interpretativa. O modelo tripartite da semiologia musical, de Jean Molino, desenvolvido por Jean-Jacques Nattiez trouxe para a discussão da tese a relação entre autor, obra e intérprete para a interpretação das canções de câmara de Radamés Gnattali. O referencial teórico em Mikhail Bakhtin permitiu elucidar a questão da autoria do compositor bem como as relações dialógicas dos seus enunciados, das suas vivências, dos aspectos históricos de sua época, dos poetas parceiros em suas canções. A partir do olhar bakhtiniano, vê-se o reflexo dos contextos vividos por Gnattali em suas canções, mas também a criação do compositor sobre situações da sociedade em que vivia. Há um princípio de alteridade, no sentido de refletir, mas também refratar, significados musicais por meio de suas canções. A brasilidade pode ser identificada nas canções não apenas por meio de características da música nacional trazidas pelo pensamento modernista, tais como ritmos e melodias existentes na música popular brasileira, e de poemas que remetem ao Brasil, mas também por meio de uma sonoridade mais plural e mais conectada com realidade profissional de Radamés Gnattali. As canções possibilitam refletir sobre a trajetória do compositor e sobre os seus desvios – aquilo que extrapola a ideia de linearidade e de conceitos bem definidos. Essas reflexões permitem também ao performer criar imagens e eleger sonoridades e interpretações para a performance da canção de câmara de Radamés Gnattali, bem como estabelecer interlocuções com o compositor. As formas de compor de Gnattali possibilitam releituras e ressignificações de suas canções de câmara para a contemporaneidade.

Palavras-chave: canção de câmara, Radamés Gnattali, brasilidade, dialogismo, performance musical.

## ABSTRACT

The thesis aims to understand the compositional dialogues and Brazilianness in Radamés Gnattali's songs for singing and piano. For this purpose, we sought to intertwine the composer's trajectory, his speeches and his chamber songs. The corpus chosen for this work is twenty songs (one of them a cycle of three songs) for singing and piano in handwritten scores, autograph handwritten as well as songs that were published. These scores were gathered during the research in collections, libraries as well as through contact with the composer's own collection, which is managed by his family. For work research and musical performance, these songs underwent an interpretive edition. The tripartite model of musical semiology, by Jean Molino, developed by Jean-Jacques Nattiez brought to the discussion of the thesis the relationship between author, work and performer for the interpretation of Radamés Gnattali's chamber songs. The theoretical framework in Mikhail Bakhtin enabled us to elucidate the issue of Radamés Gnattali's authorship as well as the dialogic relations of the composer's utterances, of his experiences, of the historical aspects of his time, of the poets who were partners in his songs. From the Bakhtinian perspective, we can see the reflection of the contexts lived by Gnattali in his songs, but also the creation of the composer about situations of the society in which he lived. There is a principle of alterity, in the sense of reflecting, but also refracting, musical meanings through their songs. The Brazilianness can be identified in the songs not only through characteristics of national music brought by modernist thought, such as rhythms and melodies existing in Brazilian popular music, and poems that refer to Brazil, but also through a more plural and more connected with the professional reality of Radamés Gnattali. The songs make it possible to reflect on the composer's trajectory and on his deviations – what goes beyond the idea of linearity and well-defined concepts. These reflections also allowed the performer the ability to create images and choose sounds and interpretations for the performance of Radamés Gnattali's chamber song, as well as establish dialogues with the composer. Gnattali's compositional forms allow re-readings and resignifications of her chamber songs for contemporary times.

Keywords: chamber song, Radamés Gnattali, Brazilianness, dialogism, musical performance.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Nota do Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), dezembro de 1976.....	32
Figura 2: Recorte da matéria sobre Radamés Gnattali no jornal argentino Sintonía. Radamés Gnattali animará las Instantáneas sonoras del Brasil, 1941.....	41
Figura 3: Foto divulgação de um concerto realizado em 1980, em comemoração ao aniversário da cidade do Rio de Janeiro, na escadaria da Câmara Municipal. A soprano Maria Lucia Godoy, Radamés Gnattali, o bandolinista Joel Nascimento (sentado à esquerda, abaixo de Gnattali), músicos da Camerata Carioca e a pianista Neuza Prado (sentada no degrau, segunda à direita).....	50
Figura 4: Primeira página da canção manuscrita <i>Oração</i> de Radamés Gnattali (imagem original).....	67
Figura 5: Primeira página da canção manuscrita <i>Oração</i> de Radamés Gnattali (imagem editada).....	68
Figura 6: Trecho da canção manuscrita <i>Dona Janaína</i> de Radamés Gnattali (compassos 1 a 12).....	70
Figura 7: Trecho da canção <i>Dona Janaína</i> de Radamés Gnattali, partitura editada (compassos 1 a 12).....	81
Figura 8: Ostinato do acompanhamento similar à habanera (compassos 1 a 8).....	94
Figura 9: trecho do arranjo de Radamés Gnattali da canção folclórica <i>Prenda Minha</i> .....	101
Figura 10: Trecho da canção <i>Gaita</i> de Radamés Gnattali e Augusto Meyer.....	102
Figura 11: Cópia da primeira página da canção <i>Toada</i> de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro publicada em 1956 pela editora Ricordi Brasileira.....	106
Figura 12: Cópia da primeira página da canção <i>Toada</i> de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro - versão manuscrita de Hermelindo Castello Branco.....	107
Figura 13: Assinatura e data da última página da canção <i>Toada</i> de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro - versão manuscrita de Hermelindo Castello Branco.....	108
Figura 14: Cópia da primeira página da canção <i>Toada</i> de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro editada pela pesquisadora a partir da partitura manuscrita.....	109

Figura 15: Introdução da canção <i>Toada</i> de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro.....	113
Figura 16: Sobreposição de acordes de quarta nos compassos 23 e 24 da <i>Toada</i> de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro.....	113
Figura 17: Interlúdio do piano (compassos 32 a 35) e mudança de tonalidade na canção <i>Toada</i> de Radamés Gnattali.....	114
Figura 18: Início da seção B – melodia em modo mixolídio e desenho rítmico do acompanhamento do piano da canção <i>Toada</i> de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro.....	115
Figura 19: Compassos finais da canção <i>Toada</i> de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro.....	116
Figura 20: Último verso da canção <i>Azulão</i> de Radamés Gnattali (compasso 32 a 44).....	122
Figura 21: Radamés Gnattali (à esquerda) e Bororó (à direita) em visita ao centro de umbanda Pai Jerônimo, no Rio de Janeiro, onde recolheram pontos para a criação da cantata Maria Jesus dos Anjos.....	125
Figura 22: Primeiro momento do acompanhamento do piano da canção <i>Dona Janaína</i> de Radamés Gnattali .....	128
Figura 23: Segundo momento do acompanhamento do piano da canção <i>Dona Janaína</i> de Radamés Gnattali.....	129
Figura 24: Terceiro momento do acompanhamento do piano da canção <i>Dona Janaína</i> de Radamés Gnattali (compassos 20 a 26).....	130
Figura 25: Canção <i>Dona Janaína</i> de Francisco Mignone (compassos 7 e 8).....	131
Figura 26: Canção <i>Dona Janaína</i> de Radamés Gnattali (compassos 4 a 6).....	131
Figura 27: <i>Cantiga</i> de Radamés Gnattali, comentário do piano (compassos 17 a 21).....	133
Figura 28: Nota de rodapé ao final da canção <i>A Casinha Pequeninha</i> de Radamés Gnattali.....	140
Figura 29: Capa da edição da canção <i>Morena, Morena</i> de Radamés Gnattali.....	145
Figura 30: Notícia do Jornal Carioca, 1940 sobre Cristina Maristany na Argentina.....	146
Figura 31: Convite/Programa de concerto de Radamés Gnattali na Argentina em junho de 1941.....	147

Figura 32: Acompanhamento do piano (figuras rítmicas e melodia do baixo) da canção <i>Modinha</i> de Radamés Gnattali (compassos 1 a 7).....	152
Figura 33: Frase final de <i>Canção</i> de Radamés Gnattali (compassos 23 e 24).....	153
Figura 34: Canção <i>Poema Relativo</i> de Radamés Gnattali (compassos 7 a 11).....	157
Figura 35: Canção <i>Poema Relativo</i> de Radamés Gnattali (compassos 17 a 23).....	158
Figura 36: Canção <i>Poema Relativo</i> de Radamés Gnattali (compassos 24 a 29).....	159
Figura 37: Trechos de contracanto do piano na canção <i>Letra para uma Valsa Romântica n.º 1</i> de Radamés Gnattali (compassos 19 a 26).....	166
Figura 38: Palavra Elisa, primeira estrofe do poema (compassos 23 a 25).....	167
Figura 39: Palavra Elisa, segunda estrofe do poema (compassos 35 a 39).....	168
Figura 40: Palavra Elisa, terceira estrofe do poema (compassos 53 a 57).....	168
Figura 41: Partitura manuscrita de <i>Letra Para uma Valsa Romântica n.º 2</i> de Radamés Gnattali (compassos 1 a 13).....	170
Figura 42: Partitura editada transposta de <i>Letra para uma Valsa Romântica n.º 2</i> de Radamés Gnattali (Compassos 1 a 13).....	171
Figura 43: Trecho com intervenção do piano entre as estrofes do poema (compasso 26 a 38).....	172
Figura 44: Trecho da canção <i>Acalanto de John Talbot</i> de Radamés Gnattali (compassos 14 a 26).....	179
Figura 45: Trecho da partitura autógrafa da canção <i>Oração</i> de Radamés Gnattali.....	182
Figura 46: Final da última estrofe da canção <i>Oração</i> de Radamés Gnattali (compassos 53 a 55).....	184
Figura 47: Introdução de <i>Canto de Natal</i> de Radamés Gnattali (compassos 1 a 14).....	186

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Títulos e descrições das canções de câmara de Radamés Gnattali.....	55
Tabela 2: Canções citadas sem partituras localizadas.....	60
Tabela 3: Canções Transpostas.....	72
Tabela 4: Exemplo de proximidade de escrita entre o poema <i>Gaita</i> e a canção folclórica <i>Prenda Minha</i> .....	99
Tabela 5: Análise da estrutura da canção <i>Toada</i> .....	111
Tabela 6: Frases musicais da canção <i>Dona Janaína</i> .....	127
Tabela 7: Versões de <i>Poema Relativo</i> de Jorge de Lima.....	155
Tabela 8: Poema de <i>Letra para uma Valsa Romântica</i> de Manuel Bandeira e poema de <i>Luiza</i> de Tom Jobim.....	164
Tabela 9: Poema <i>Tema e Voltas</i> de Manuel Bandeira e poema <i>Inútil Paisagem</i> de Aloysio de Oliveira e Tom Jobim.....	174
Tabela 10: Poemas em espanhol e português da canção <i>Ninando</i> .....	180

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO I</b> .....	<b>19</b>
<b>UM OLHAR SOBRE O COMPOSITOR</b> .....	<b>19</b>
<b>1 Radamés Gnattali: uma trajetória musical em experimentações</b> .....	<b>19</b>
<b>2 O pluralismo musical de Radamés Gnattali</b> .....	<b>33</b>
<b>CAPÍTULO II</b> .....	<b>44</b>
<b>CAMINHOS DA PESQUISA: RADAMÉS GNATTALI E O REPERTÓRIO CANÇÃO</b> .....	<b>44</b>
<b>1 A canção de câmara e a canção popular brasileira</b> .....	<b>44</b>
<b>2 As canções de câmara de Radamés Gnattali</b> .....	<b>48</b>
<b>2.1 Fontes da pesquisa: as canções para canto e piano</b> .....	<b>51</b>
<b>2.2 As partituras das canções: da performance à edição</b> .....	<b>63</b>
<b>CAPÍTULO III</b> .....	<b>75</b>
<b>OS DIÁLOGOS COMPOSICIONAIS DE RADAMÉS GNATTALI</b> .....	<b>75</b>
<b>1 Os diálogos entre obra, autor e intérprete: o modelo tripartite da semiologia musical</b> .....	<b>75</b>
<b>2 O diálogo musical e autoria de Radamés gnattali</b> .....	<b>77</b>
<b>CAPÍTULO IV</b> .....	<b>87</b>
<b>AS CANÇÕES DE RADAMÉS GNATTALI E SEUS DIÁLOGOS</b> .....	<b>87</b>
<b>1 O diálogo com o regional: a paisagem e o ser gaúcho</b> .....	<b>89</b>
<b>1.2 O ciclo de canções <i>Três Poemas de Augusto Meyer</i></b> .....	<b>91</b>
<b>1.2.1 Violão</b> .....	<b>92</b>
<b>1.2.2 Oração da estrela boieira</b> .....	<b>95</b>
<b>1.2.3 Gaita e o diálogo com a canção <i>Prenda Minha</i></b> .....	<b>97</b>
<b>1.3 A canção <i>Toada</i>: as fontes encontradas</b> .....	<b>104</b>
<b>1.3.1 A canção <i>Toada</i> e seus diálogos</b> .....	<b>110</b>
<b>1.4 <i>Azulão</i></b> .....	<b>118</b>
<b>2 O DIÁLOGO COM A TEMÁTICA AFRO-BRASILEIRA</b> .....	<b>123</b>
<b>2.1 <i>Dona Janaína</i></b> .....	<b>126</b>
<b>2.2 <i>Cantiga</i></b> .....	<b>132</b>

2.3 <i>Taieiras</i> .....	134
<b>3.O DIÁLOGO COM A MÚSICA DO RÁDIO .....</b>	<b>136</b>
3.1 <i>A casinha pequenina</i> .....	138
3.2 <i>Nhapopé</i> .....	142
3.3. <i>Morena, morena</i> .....	144
<b>4 O DIÁLOGO COM A MÚSICA DA NOITE CARIOCA .....</b>	<b>148</b>
4.1 Duas canções sobre o mesmo poema .....	150
4.1.1 <i>Modinha</i> .....	151
4.1.2 <i>Canção</i> .....	153
4.2 Poema relativo.....	154
<b>5 O DIÁLOGO COM TOM JOBIM .....</b>	<b>160</b>
5.1 Dois números sobre os mesmos versos.....	163
5.1.1 <i>Letra para uma valsa romântica n.º 1</i> .....	166
5.1.2 <i>Letra para uma Valsa Romântica n.º 2</i> .....	169
5.2 <i>Tema e Voltas</i> .....	173
<b>6 OUTROS DIÁLOGOS: A MÚSICA DO COTIDIANO E O UNIVERSO</b>	
<b>INFANTIL.....</b>	<b>175</b>
6.1 <i>Acalanto de John Talbot</i> .....	177
6.2. <i>Ninando</i> .....	180
6.3 <i>Oração</i> .....	182
6.4 <i>Canto de Natal</i> .....	185
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>188</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>193</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>199</b>
<b>Aparato crítico .....</b>	<b>199</b>

## INTRODUÇÃO

A ação de cantar está ligada à cultura e à identidade de um povo. O canto de cada território, cada espaço e cada tempo conta a sua história, suas origens, e anima sua dança, suas crenças, seus valores. As canções reverberam uma das formas mais antigas de expressão do ser humano. A canção é cotidiana: está no folclore, nas melodias populares. Aparece nos filmes, na televisão, na internet, embala encontros, também é criação e performance.

As canções populares estiveram na base de minhas vivências e de meus primeiros estudos em música: quando criança, na escola básica, no coral infantojuvenil do qual participei dos 8 aos 15 anos de idade, em minha formação musical através do piano, nas aulas de canto, até chegar à formação acadêmica. No decorrer das aulas de canto, foi-me apresentado o repertório lírico, através de árias de ópera de compositores como Mozart, Puccini, Bellini e Verdi, oratórios de Bach e Handel, e árias antigas italianas comumente encontradas em um compêndio editado por Alessandro Parisotti<sup>1</sup>. Nesse universo, pude me aproximar do repertório de canções de câmara, compostas em grande número a partir do século XVIII, em função sobretudo do aprimoramento do processo de fabricação do piano, que passa a ser o instrumento acompanhador da maioria das canções. Estudante, conheci, principalmente, as canções alemãs (o *Lied*), gênero em que se destacam as de Schumann, Schubert e Brahms, e francesas (a chamada *Mélodie*), entre as quais as de Fauré, Debussy e Duparc. Além dessas expressões musicais estrangeiras, tomei contato com um vasto repertório de canções brasileiras como as dos compositores Villa Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, dentre outros.

A minha formação acadêmica se deu na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Ali atuaram Camargo Guarnieri (1907-1993), na condição de professor de piano na década de 1980, e uma de suas maiores intérpretes, Edmar Ferretti, que na

---

<sup>1</sup> O compositor Alessandro Parisotti é também o editor de uma coleção de canções conhecidas como *Arie antiche* (*Arie antiche: ad una voce per canto e pianoforte*, Milão, 1885–1888). A coleção original compreende três volumes de árias publicadas como uma cartilha para estudar o canto clássico. Esses três volumes foram reduzidos a extratos em um único volume conhecido como *24 Canções e Árias Italianas*. O *Arie Antiche* original pode ser encontrado em várias edições, tais como as da Ricordi, da Schirmer e da Kalmus.

lecionou canto. Ainda hoje a professora Edmar é regente do Coral da Universidade, que tive a oportunidade de integrar durante a graduação. A sala de concertos do Curso de Música da UFU também traz o nome desse compositor. Sendo assim, acredito ser impossível passar pela instituição sem conhecer as obras de Camargo Guarnieri e tornar-se aluno de canto sem cantar ao menos uma canção do compositor paulista. Talvez por vir de uma instituição em que o repertório de canção brasileira sempre mereceu especial atenção, a qual não se restringiu a aspectos exclusivamente musicais, mas abarcava igualmente a transmissão de uma história muito relevante, tive a oportunidade de conhecer a obra de Guarnieri de maneira ainda mais rica, o que se intensificou graças à oportunidade de ouvir gravações de Edmar Ferretti e de conviver com ela<sup>2</sup>. Isso, de alguma forma, me mostrava uma música muito viva, próxima de meu convívio.

Ao realizar concertos, ainda como aluna de graduação, percebi frequentemente que a receptividade do público era diferente quando o repertório incluía uma canção brasileira. Minha primeira hipótese foi que isso acontecia pelo fato de eu sempre cantar no interior do país e, por vezes, para um público leigo. Depois, constatei que esse repertório sensibilizava plateias em muitos outros lugares. Em solo pátrio, além de o público compreender com facilidade o idioma em que eu cantava e o sentido do texto, era possível reconhecer o acolhimento por parte da plateia através dos olhares e sorrisos, dos corpos se mexendo quando o ritmo era dançante e próximo ao de obras de origem popular. As pessoas também teciam comentários sobre o repertório de música brasileira ao me cumprimentarem, no fim da apresentação. Esse fato despertou em mim a vontade de conhecer mais esse campo e realizar ainda mais concertos integrando ao repertório a canção de câmara brasileira.

Perceber essa receptividade por parte do público foi ainda mais significativo alguns anos mais tarde, depois de eu terminar a faculdade e já quando atuava profissionalmente. Em 2018, tive a oportunidade de fazer concertos apenas com repertório de música brasileira na Alemanha e na Holanda. Nessas ocasiões, antes de começar a performance, eu oferecia explicações, em inglês, sobre as obras e sobre os compositores. Assim como ocorria no Brasil, na Europa, as expressões faciais e corporais do público demonstravam empolgação com as músicas animadas e de características rítmicas. Além dessa manifestação espontânea, também ouvi do

---

<sup>2</sup> Infelizmente não tive a oportunidade de assistir ao vivo às performances de Edmar Ferretti. Quando fui aluna de graduação, ela já não cantava mais devido a problemas vocais.

público, ao final dos concertos, que as obras lentas revelavam uma sonoridade rica e que, embora não fosse possível entender o idioma, os ouvintes conseguiam se emocionar. Outra experiência gratificante foi descobrir o interesse, por parte dos músicos que assistiam a esses concertos, pelo repertório brasileiro. Ao final de duas das três exposições, colegas me abordaram sobre a possibilidade de fornecer-lhes algumas partituras das obras apresentadas. Lembro-me de que eu levava os arquivos em PDF em um tablet e cópias físicas em xerox. Dependendo da preferência dos músicos, eu entregava as partituras em papel ou enviava a versão digital por e-mail.

Ainda na época da graduação, fiz o propósito de montar um pequeno acervo de partituras, principalmente de canções brasileiras. Criei o hábito de fazer cópias de partituras de canções brasileiras que eu encontrava em bibliotecas ou de copiar partituras de colegas e professores que as cediam a mim. Também passei a ler pesquisas sobre a canção brasileira, a debater sobre o tema na classe de canto da Universidade Federal de Uberlândia. Por esse caminho, conheci também o grupo de pesquisa *Resgate da Canção Brasileira* da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Na época, era possível acessar no site desse grupo de pesquisa um guia de canções<sup>3</sup> e empreender buscas por títulos de obras, nomes de compositores e/ou poetas, pela localização física das partituras, ou mesmo por meio de uma palavra-chave qualquer. Também havia exemplos sonoros (trechos em MP3) de algumas canções catalogadas. Os organizadores incluíram canções de compositores nascidos a partir de 1864, ano de nascimento de Alberto Nepomuceno, considerado o “pai da canção de câmara brasileira”. O projeto do grupo era aberto a pesquisadores, compositores e estudiosos que se interessavam sobre o tema.

Além dessas ações, sempre que alguma obra instrumental brasileira me chamava atenção, eu procurava saber se aquele compositor havia escrito alguma canção. Foi nesse processo que me aproximei de Radamés Gnattali. Eu já conhecia o arranjo para a canção popular *A Casinha Pequeninha* quando comecei meus estudos de canto lírico no conservatório. Na infância, através da minha mãe, travei contato com o trabalho do compositor e arranjador com histórias infantis musicadas e gravadas. Cada disco da coletânea Disquinho tinha uma cor diferente. Os exemplares eram menores do que os antigos LPs (*long-playing*, também chamados de discos de

---

<sup>3</sup> O site ainda subsiste no endereço < <https://www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira>>, mas as obras não estão mais disponíveis. Acesso em: 16 ago. 2021.

longa duração) de música que meus pais tinham em casa. Recordo-me que me impressionava o acompanhamento das canções dos personagens pela orquestra. Em criança, eu achava aquilo grandioso e paradoxal: uma grande orquestra em um pequeno disquinho. Além disso, pelo fato de ter formação musical em piano, minha mãe ia identificando o nome dos instrumentos que ouvíamos nas histórias.

A coletânea *Disquinho* foi tão significativa para mim que também se incorporou à produção de trabalhos escolares. Em um projeto literário, selecionamos uma história da coleção, transcrevemos as falas dos personagens e do narrador, aprendemos e ensaiamos as canções, e apresentamos a história em forma teatral. Ao longo da Licenciatura em Música também revisitei essa obra no estágio voltado à educação infantil. Foi também na graduação que tive a oportunidade de assistir à apresentação do *Concerto n. 4 para Violão e Orquestra*. Na época, eu achava genial a construção das melodias, o jeito brasileiro do violão (próximo ao repertório conhecido pelas denominações de Bossa Nova e MPB) e a orquestra com gingado brasileiro (um ritmo sincopado e dançante). A partir dessa obra passei admirar ainda mais as composições de Gnattali, comecei a ouvir várias outras, e a me questionar se haveria algo naquele estilo escrito para canto. Queria muito, também, poder interpretar as criações de Radamés Gnattali.

A busca começou na internet. Encontrei um site em construção sobre o compositor, de que trataremos adiante, mas na época não tive sucesso ao procurar informações sobre a existência de um repertório vocal. Comecei então a escrever para pesquisadores da canção brasileira em universidades. Um professor me disse que já havia ouvido uma obra para canto de Radamés Gnattali e que, provavelmente, o porto-alegrense escrevera um repertório de canções. No final de 2015, o site do compositor ficou mais completo e começou a aparecer, aos poucos, um catálogo de obras. A partir desse momento, as canções que eu gostaria de conhecer e pesquisar tinham ao menos um título. A página trazia o endereço de contato de Nelly Gnattali, viúva do compositor, para informações sobre as obras. Na época, escrevi pedindo notícias das canções. Gentilmente, ela me respondeu que, para manter os custos do site e a organização do acervo, a equipe responsável pelo site cobrava um valor simbólico por página de partitura. Além disso, disse que a maioria das partituras das canções era manuscrita.

As canções foram, então, obtidas e apresentadas em concertos. Ao estudá-las, vislumbrei a possibilidade de realizar uma pesquisa de doutorado. Por conhecer

o trabalho do grupo de pesquisa *Resgate da Canção Brasileira* na UFMG, considereirei que as canções de Radamés Gnattali poderiam se aproximar dos mesmos objetivos. Assim, as canções de câmara de Radamés Gnattali foram escolhidas como *corpus* deste estudo. A partir do olhar do campo da performance musical, esta investigação se dedica a compreender os diálogos composicionais de Radamés Gnattali e a brasilidade em suas canções para canto e piano. Para tanto, estudos sobre a trajetória profissional do compositor, o contexto histórico de sua época em que a música nacional, era debatida pelos intelectuais, bem como os depoimentos de Radamés são caminhos significativos para compreensão do objeto. Nesse aspecto, são desvelados alguns processos de socialização vividos por ele no ambiente familiar, de estudo e de trabalho.

Os trabalhos biográficos escritos sobre Radamés Gnattali usados nessa pesquisa são três: o primeiro é a publicação *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*, escrita por Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos (1984). O livro consiste em uma biografia do compositor com falas transcritas de algumas de suas entrevistas. Além da biografia, há um catálogo de obras elaborado pelas autoras, dividido em musicografia (obras eruditas e populares), discografia (discos de 78 rpm e LPs) e os arranjos para a Rádio Nacional.

O segundo trabalho intitula-se *Radamés Gnattali*, e foi escrito por Aluísio Didier (1996). Nessa publicação, há uma biografia resumida, uma seção de ilustrações e caricaturas de Radamés feitas por artistas e, por fim, outra chamada “Radamés de A a Z”. Essa terceira parte consiste em um dicionário organizado com palavras-chave sobre temas e expressões de Gnattali em várias entrevistas. Nesse dicionário, Didier (1996) não relaciona as entrevistas específicas de onde foram retiradas as falas, há apenas uma listagem ao final do livro sobre as entrevistas utilizadas pelo autor.

O terceiro trabalho biográfico é o portal [www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br), uma iniciativa de responsáveis pelo acervo do compositor. Esteve disponível em uma configuração até o ano de 2017 e tinha patrocínio da Petrobras. Em dezembro de 2020, o site passou a contar com o apoio do Itaú Cultural e com parceria com o Museu da Imagem e do Som, a Casa do Choro, o Instituto Piano Brasileiro e a Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro. No site é possível encontrar a biografia do compositor, uma linha do tempo sobre sua vida e sua época, acervo de fotos, pinturas, desenhos, caricaturas, partituras, vídeos e recortes de jornais. Além disso, há um catálogo para consulta separado nos itens música de concerto, música popular e discos.

Graças a este repositório, foi possível identificar as canções de câmara de Radamés Gnattali e conseguir as respectivas partituras. Além das canções adquiridas através do site, também foram encontradas canções em outros acervos. Com as partituras em mãos, foi possível “manusear os sons”: editar, transpor, cantar e transcrever o conteúdo das pautas. Por meio do estudo da trajetória do compositor e de suas canções busca-se compreender os diálogos composicionais de Radamés Gnattali, identificar diálogos de brasilidade nas canções para canto e piano do compositor e construir possibilidades de interpretação a partir das análises da inter-relação texto/música, das características composicionais das obras e dos recursos técnico-vocais necessários para performance. Por meio deste trabalho, entendo que as canções de Radamés dialogam com o social, relacionam-se com discursos de lugares ocupados e vivenciados pelo compositor.

Esta tese de doutorado está dividida em quatro capítulos. No primeiro, são apresentados a trajetória do compositor Radamés Gnattali, seu percurso musical, seus trabalhos, suas parcerias, bem como um panorama do contexto histórico à época. O segundo capítulo busca traçar caminhos metodológicos para a pesquisa, a fim de propor a aproximação de Radamés Gnattali ao repertório canção. Desta forma, há uma revisão de literatura em que se objetivou reunir pesquisas, relatos e fotos do compositor que fossem, de alguma maneira, relacionados ao universo da canção. Para isso, também consultamos pesquisas acadêmicas sobre compositor. Após esse levantamento, apresento as canções de câmara encontradas para a realização da pesquisa, bem como os esforços para registrar em partituras essas obras do compositor, com um detalhamento do trabalho de edição aliado à performance dessas canções.

O terceiro capítulo traz o referencial teórico dessa tese. Discorremos sobre o modelo tripartite da semiologia musical, de Jean Molino, desenvolvido por Jean-Jacques Nattiez, que por sua vez parte do conceito de “interpretante” proposto por Charles Sanders Peirce. Esse modelo foi importante para a criação das categorias de análise das canções de Radamés Gnattali. A partir de então apresentamos os conceitos de dialogismo e autoria, à luz de Mikhail Bakhtin. Em nossa análise, percebemos que as canções de nosso corpus são dialógicas. Dessa maneira,

entrecruzamos os enunciados<sup>4</sup> de Radamés Gnattali com suas canções. A partir dos pressupostos de Bakhtin, entendemos a canção como fonte de discursos vivos, o que quer dizer que se trata de discursos ocupados e atravessados por outros discursos.

O quarto capítulo categoriza e analisa as canções para canto e piano de Radamés Gnattali. Esse capítulo é dividido em seis categorias. A primeira diz respeito ao diálogo com o ser gaúcho, com o regionalismo. A segunda discorre sobre temas da cultura negra nos discursos das canções. A terceira tem a relação com a música do rádio à época do compositor. A quarta discorre sobre a temática da música da noite. A quinta permite estabelecer o diálogo das canções de Radamés Gnattali com canções de Antonio Carlos Jobim e, por fim, na sexta, trato do diálogo com temas do cotidiano, os quais são destacados nas canções de ninar e na Canção de Natal.

Por fim, trago as conclusões da tese. Inicialmente sumarizo as minhas indagações e retomo o objetivo da pesquisa, oferecendo um resumo do que foi feito. Por fim, trago as conclusões sobre a pesquisa, bem como as perspectivas futuras em relação a essa investigação. Cabe, finalmente dizer, que essa tese é fruto de paixão pela canção brasileira, que abriu e abre até hoje portas em meu caminho profissional, e, ainda, da paixão pela obra de Radamés Gnattali, a qual se manteve intacta quando pude estudar sua trajetória, desfrutei da oportunidade de ver canções autógrafas e de rir sozinha de seu jeito debochado, ao pronunciar-se sobre tantas temáticas.

---

<sup>4</sup> Para Bakhtin, o enunciado é a orientação da palavra por uma situação de mundo. Segundo o autor, “o enunciado em sua plenitude é enformado como tal pelos elementos extralinguísticos (dialógicos), está ligado a outros enunciados” (BAKHTIN, 2011, p. 313).

## CAPÍTULO I

### UM OLHAR SOBRE O COMPOSITOR

#### 1 Radamés Gnattali: uma trajetória musical em experimentações

Estudar Radamés Gnattali e sua obra é problematizar a História da Música Brasileira. Com isso posto, é necessário olhar a história sob as lentes da historiografia, que inclui avaliação e crítica de obras históricas enquanto documentos que trazem dimensões específicas de seus autores, seus contextos e ideologias.

O primeiro livro de história da música no Brasil foi escrito em 1908, por Guilherme de Mello (1867-1932), intitulado *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Somente vinte anos depois Renato de Almeida (1895-1981) lança *A História da Música Brasileira* (1926). Posteriormente, Mário de Andrade (1893-1945) publica seus estudos no *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928) e no *Compêndio de História da música brasileira* (1929). Em 1956 o diplomata Luiz Heitor Correia de Azevedo (1905-1992) publicou o livro *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Em 1977, surge a *História da Música Brasileira*, de Bruno Kiefer (1923-1987). A última obra escrita sobre o tema data de 1981 e é de autoria de Vasco Mariz (1921-2017), a *História da Música no Brasil*. Os dois últimos livros ainda são usados como referências nos cursos superiores em música do país<sup>5</sup>.

As discussões destes primeiros autores brasileiros citados convergem na opção de não evidenciar uma nação que é fruto da mestiçagem, com os conflitos sociais e políticos inerentes a esse processo. Ao contrário, suas abordagens da história da música brasileira têm em comum o traço de serem desprovidas de uma análise sociocultural – alguns gêneros e estilos musicais são negligenciados por conta disso. Investigar a história é identificar tensões e fatos que estiveram fora das discussões, tais como o preconceito, as lutas sociais, a violência, o racismo, o machismo, dentre outros.

A partir da década de 1990 as pesquisas na área da musicologia histórica brasileira começam a avançar nas universidades do Brasil e outros países, levantando

---

<sup>5</sup> Nas obras citadas, a história é documentada por períodos históricos de maneira evolutiva. Carla Blomberg (2014) identifica que nas histórias da música existem duas formas de evolucionismo, “a da concepção de uma música que evolui do simples para o complexo e a segunda concepção, a da história baseada na evolução de gêneros musicais e ou de estilos” (BLOMBERG, 2014, p. 428).

novos e importantes dados históricos. Para reforçar esse ponto de vista, citamos Elizabeth Travassos (2000), que aborda o projeto de nacionalismo brasileiro, o modernismo no início do século XX, como um momento de reorientação cultural. Para a autora, é preciso falar do lugar que a música ocupou na discussão modernista e no impacto que a música popular teve para aquele debate. A autora sustenta que “os compêndios da história da música brasileira costumam lidar separadamente com a música erudita, popular e folclórica, as quais acabam por configurar especializações acadêmicas [...] que revertem a tendência a isolar objetos de análise” (TRAVASSOS, 2000, p. 8). Embora o nacionalismo tenha tentado romper as barreiras entre música erudita e música popular, Travassos (2000) aponta para a digressão dos pseudônimos usados, por exemplo, por Francisco Mignone e Guerra-Peixe. Os compositores da época ocultavam seus nomes quando escreviam o que consideravam música popularesca, comercial ou transitória. Essa opção poderia “fechar-lhes as portas no meio restrito e exigente da música de concerto, com poder para desqualificar produções e produtores identificados como populares” (TRAVASSOS, 2000, p. 12).

De maneira aproximada a essa discussão, Silvano Baia (2015) aponta três linhas de forças que tensionam o entendimento da música no Brasil e direcionam para o debate das “dicotomias entre brasilidade e influências estrangeiras, entre o erudito e o popular e entre a modernidade e a tradição” (BAIA, 2015, p. 34). O autor também apresenta a relação entre produção cultural e mercado de bens culturais como outro ponto de articulação importante e, em geral, proposto pelos estudiosos de maneira reducionista.

A trajetória do compositor Radamés Gnattali dialoga com movimentos culturais, sociais e políticos contemporâneos de sua época. O compositor nasceu em 1906, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, e faleceu em 1988, na capital do estado do Rio de Janeiro. Muitas mudanças ocorreram no Brasil no início deste século: o país estava movido pela economia agrária com seus representantes oligárquicos vindos da Política Café com Leite<sup>6</sup> que tem essa estrutura abalada quando o processo de urbanização vinculado a um ideal de país moderno e acontece a reivindicação de uma política republicana liberal: defesa de reformas políticas e sociais, favorável à

---

<sup>6</sup> Política que estabelecia a alternância do poder nacional entre as oligarquias paulista (produtora de café) e mineira (produtora de leite), na República Velha, a partir da presidência de Campos Sales (1898 – 1902).

liberdade dos meios de comunicação e ao fim do “voto de cabresto”, o qual seria combatido pela instauração do voto secreto. Essas reivindicações tiveram também as bandeiras da educação pública, do sufrágio feminino e avançava a discussão sobre a necessidade de um Brasil progressista que pudesse encontrar e reafirmar a sua identidade a partir de suas características identificadas. É nesse contexto político, social, cultural que nasce Radamés Gnattali.

Descendente de italianos, já menino começou a estudar música com a família: o pai, Alessandro Gnattali, era fagotista, e a mãe, Adélia, pianista. Além disso, amigos músicos ensaiavam regularmente na casa dos Gnattali. Radamés aprendeu piano com a mãe e, depois, com o professor Guilherme Fontainha. A família frequentava a “Sociedade dos Italianos do bairro, onde também se fazia música e se praticava[m] outras artes” (BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 12).

Em 1922, Radamés Gnattali começou a trabalhar com um conjunto de câmara que fazia trilhas ao vivo nas sessões do Cine Colombo, na cidade de Porto Alegre. O repertório incluía valsas, polcas, operetas, canções francesas e italianas. Ele próprio Gnattali relatava: “[T]oquei muito em cinema naquele tempo. O sujeito se sentava pra tocar e podia até errar. Parar é que não podia” (apud DIDIER, 1996 p. 58). O fato de não poder parar de tocar durante as sessões possibilitou desenvoltura no exercício da transposição, da harmonização e da improvisação por parte do compositor, que se somaram à prática diária de leitura à primeira vista, como colocado por ele: “[N]ós líamos tudo o que havia na estante, enquanto na tela passavam filmes” (apud BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 14).

O antigo ofício de tocar no cinema revela muito sobre a entrada de tecnologias e novas formas de entretenimento no Brasil. Em meados de 1920, após o término da Primeira Guerra Mundial, a urbanização e a industrialização tomaram inéditas e imponentes proporções globais. No Rio de Janeiro, capital da República, as indústrias e o aumento do poder econômico impulsionaram a modernização. Esse processo, que teve reflexo nas artes e na cultura, “abrigou uma renovada ideologia de nacionalismo. Surgiram, nessa época, novas tecnologias que provocaram a rápida evolução dos meios de comunicação e de entretenimento” (BREIDE, 2006, p. 26).

A ideologia nacional também se preocupou com a expressão musical. As discussões sobre música brasileira foram pautadas na semana de Arte Moderna em 1922, período em que é inaugurado, simbolicamente, o modernismo no Brasil

(TRAVASSOS, 2000). O movimento modernismo nacionalista se firmou “como a corrente estética hegemônica até meados dos anos 1940” (Ibid., 2000).

Segundo o historiador Eric Hobsbawm (1990), para que a concepção de nacionalismo se fortaleça, a nação é ajustada a ideias de progresso e de modernidade. Para que haja o moderno, é necessário que seja identificada a tradição. Conceitos como tradição e folclore se fazem importantes para que exista uma clareza para contar sobre o presente vivo, o que dá sentido de movência e ao mesmo tempo, as sobrevivências do passado.

Hobsbawm (1990) usa a expressão “protonacionalismo popular” para pensar o nacionalismo como uma invenção. O prefixo ‘proto’ tem ligação ao que veio antes, ou seja, trata-se de um nacionalismo que faz parte do cotidiano do povo, que é reconhecido como uma manifestação antiga, sem pensarmos e refletirmos sobre como se constrói a ideia ou a essência daquilo que parece ocorrer de forma natural. Dessa maneira, a ideia de nação moderna difere em tamanho, escala ou natureza do que se observa nas comunidades reais, com as quais os seres humanos se identificam através da história. Estas parecem maiores e, talvez, incalculáveis. O protonacionalismo se materializa por meio de figuras supralocais de identificação popular – por exemplo, a bandeira como algo simbólico – e figuras de laços e vocabulários políticos de grupos seletos ligados ao Estado e a instituições capazes de uma generalização e popularização – por exemplo, expressas em ações do governo e da imprensa.

O vernáculo também faz parte de um protonacionalismo nacional. Frequentemente, as línguas oficiais são tentativas de construir um idioma padronizado “através da recombinação de uma multiplicidade de idiomas realmente falados – os quais são assim rebaixados a dialetos – e o único problema nessa construção é a escolha do dialeto que será a base da língua homogeneizada e padronizada” (HOBBSAWM, 1990, p. 70-71). O idioma anterior (o original), já existia e já selecionava e identificava comunidades e o pertencimento. Assim, o idioma não serve apenas para se tornar nacional, mas para fundar um registro “culto”, principalmente quando se passa ao domínio escrito, ou seja, há uma padronização da língua adotada naquele território específico. Na história da língua culta, o idioma escrito traz uma fixidez que faz parecer algo mais permanente e “eterno”, principalmente quando veiculado através dos livros e da imprensa. Ademais, o idioma oficial da elite passa a

ser língua real dos Estados Modernos via educação pública e outros mecanismos administrativos (HOBSBAWM, 1990, p.76-77).

Quando falamos sobre o nacionalismo que faz determinadas práticas parecerem “naturais”, é necessário pensar sobre as construções e as formações de uma sociedade. O nacional como algo naturalizado passa a ser uma forma de questionamento sobre o que é ser nacional e como se faz, como se constrói e como se mantém viva a ideia de nacionalismo. Com esses questionamentos, podemos recorrer ao estudo de Benedict Anderson (2008), que aplica o termo nacionalismo a uma “comunidade imaginada”, apontando assim os seus paradoxos. Anderson (2008) apresenta o nacionalismo ligado à modernidade e introduz aos olhos dos historiadores uma forma subjetiva de refletir sobre a antiguidade.

No Brasil, o movimento modernista recorre às ideias do nacionalismo. Nesse momento, Mário de Andrade assume o lugar de pensador e crítico da música brasileira. No *Ensaio sobre a música brasileira*<sup>7</sup>, Mário de Andrade (2006) problematiza o Brasil como colônia e critica a concepção que toma o índio (ameríndio) como essencialmente brasileiro, como retratado, por exemplo, nas obras do compositor Carlos Gomes. Para o musicólogo paulistano, a arte no Brasil era ainda primitiva – distanciada da realidade do povo brasileiro, com normas sociais, elementos raciais e limites geográficos. Por conseguinte, o critério para se pensar em uma música nacional deveria vir do social. Onde encontrar, então, traços de música nacional? Mário de Andrade (2006, p.20) indica que a nossa criação musical seria aquela feita por um brasileiro ou por um “indivíduo nacionalizado [que] reflète as características musicais da raça”, ou seja, a que pode ser encontrada na música popular, nas manifestações da arte do povo.

O estudioso destaca aspectos folclóricos, ritmos brasileiros da música popular, manifestações e tradições culturais como algumas matérias-primas para a composição de música nacional. A partir desses elementos, Mario de Andrade visava construir um discurso sobre identidade cultural e seus possíveis diálogos com algumas técnicas das linguagens contemporâneas europeias. Nas décadas de 1920 e 1930, o autor defendia a pesquisa do folclore como fonte de reflexão temática e técnica para o compositor erudito, com o propósito de, num primeiro momento, ajudá-lo a criar uma música nacional e, numa segunda etapa, universalizá-la através de sua

---

<sup>7</sup> A primeira publicação do *Ensaio da Música Brasileira* é datada de 1928.

difusão nos principais polos culturais do exterior, em especial da Europa. Segundo Arnaldo Contier (2013), o modernismo musical nacionalista no Brasil

dialogou com uma tendência “universal” que abrangeu diversos Estados europeus e das Américas. O lema modernista “do nacional para o universal”, em sua essência, referia-se a uma circularidade de ideias estético-ideológicas afloradas concomitantemente, no pós-guerra (1918), em muitos países da Europa Ocidental, Oriental e nas Américas (CONTIER, 2013, p. 112)

Mário de Andrade propôs a racionalização da estética nacionalista em cinco pontos: 1. a música expressa a alma dos povos que a criam, pois “uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo” (ANDRADE, 2006, p. 13); 2. os modelos europeus estudados por compositores brasileiros no exterior contribuem para uma criação ainda mais autêntica; 3. torna-se importante a retomada do contato com a música popular brasileira; 4. A matéria-prima para a música nacional em formação deve ser buscada no ambiente popular; 5. elevada artisticamente pelo trabalho de compositores cultos, a música de nosso país estará pronta para figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio da humanidade.

Como discutido por Hobsbawm (1990), a língua vernácula é de grande importância para o movimento nacional. Por sua vez, a canção, em comparação com a música instrumental, tem a vantagem de carregar consigo também os significados da língua de uma nação. Por isso, Mário de Andrade aponta a canção como meio por excelência para afirmar aspectos de brasilidade, já que “os cantadores[,] se aproveitando dos valores prosódicos da fala brasileira[,] tiram dela elementos específicos essenciais e imprescindíveis de ritmo musical” (ANDRADE, 2006, p. 19). O pesquisador revela então as especificidades das canções e danças populares de estados brasileiros.

A partir disso, um convite feito aos escritores e artistas que pretendiam retratar o Brasil e uma dada identidade nacional foi o de revisitar o folclore e as manifestações populares de suas raízes, ou seja, identificar expressões musicais de seus estados de origem. No Rio Grande do Sul, por exemplo, a composição musical de caráter modernista, segundo Gustavo Benetti (2015), tem como marco significativo as primeiras obras de Armando Albuquerque e de Radamés Gnattali, além das publicações do poeta Augusto Meyer (BENETTI, 2015, p. 114).

Em 1924 e 1925, Radamés Gnattali viajou para uma pequena turnê como concertista, apresentando-se em São Paulo, no Rio de Janeiro e no Rio Grande do

Sul, recebendo críticas positivas. O gaúcho começa, então, a vivenciar as ideias de música nacional no ambiente musical do eixo Rio de Janeiro/ São Paulo, onde Villa-Lobos já havia se consagrado por meio de sua série de *Choros*. De fato, as primeiras composições de Radamés Gnattali aproveitam temas folclóricos e populares, o que “já demonstrava a sua tendência nacionalista” (BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 29). A primeira composição para piano solo, datada de 1924, intitula-se *Batuque*.

Os ideais nacionalistas e os estudos de Mário de Andrade influenciaram várias gerações de compositores. Em 1930, Radamés Gnattali se alistou com o propósito de servir à Revolta Tenentista<sup>8</sup>. No entanto, ao chegar a Florianópolis, a Revolução havia acabado, e Gnattali ficou “tomando conta da cidade e servindo como guarda de trânsito” (apud DIDIER, 1996, p. 88). Quinze dias depois, Radamés afirma que “a situação já ‘tava’ preta, o pouco dinheiro que havíamos levado tinha acabado e tivemos que nos virar [...]” (apud DIDIER, 1996, p. 88). Foi então que, acompanhado do amigo músico Luiz Cosme, foi até um bar no centro de Florianópolis, “um café com um girau e um piano, e fardados, claro, perguntamos ao dono se a gente podia subir e tocar um pouco” (apud DIDIER, 1996, p. 88). O entusiasmo e o clima de exaltação de um novo governo cresciam. Nas palavras de Didier, a “violenta transformação política por que passava o Brasil” sem dúvida contaminou suas buscas estéticas. “A sua produção criativa na área da composição se desenvolvia” (ibid, p. 28). A *Rapsódia brasileira para piano*, composta nessa época, foi editada no mesmo ano pela Ricordi.

O ano de 1931 é marcado pela mudança de Gnattali para a cidade do Rio de Janeiro. A notícia de que o *Instituto Nacional de Música* abriria concurso para “lente catedrático”<sup>9</sup> lhe daria estabilidade como professor e a oportunidade de se tornar um concertista. Na época, Radamés Gnattali conseguiu uma audiência no Palácio do Catete com Getúlio Vargas e “recebeu garantias presidenciais de que o cargo seria disputado limpamente, por concurso” (DIDIER, 1996 p. 16). No entanto, o certame não foi realizado, como informa o próprio compositor: “O sonho acabou! Getúlio [Vargas]

---

<sup>8</sup> Movimento armado, liderado pelos estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul, que culminou com o golpe de Estado, o Golpe de 1930. O levante depôs o presidente da República Washington Luís, em 24 de outubro de 1930, impediu a posse do presidente eleito, Júlio Prestes, e pôs fim à República Velha, resultando no “Governo Provisório” chefiado pelo gaúcho Getúlio Vargas. Radamés Gnattali embarcou de Porto Alegre para Florianópolis para servir à revolução. No entanto, ao chegar à cidade, a situação já estava estabilizada. (BARBOSA e DEVOS, 1986, p. 27)

<sup>9</sup> O concurso para lente catedrático equivale ao que reconhecemos hoje como professor concursado em uma instituição de ensino pública. Na época, ainda não havia Universidades Federais com curso de Graduação em Música. Instituições como os conservatórios e o Instituto Nacional de Música foram as primeiras a possibilitarem a profissionalização em música no Brasil.

mudou a minha vida...” (apud BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 30). O Estado Novo (1930-1945) liderado pelo presidente gaúcho Getúlio Vargas teve como principais políticas a centralização do poder, o nacionalismo, o anticomunismo e autoritarismo. Assim, com a nova política, a pleiteada vaga de professor no Rio de Janeiro, não chegou a ser aberta. O novo professor foi indicado pelo governo.

Em algumas entrevistas, Radamés demonstrou descontentamento com o cancelamento do concurso. Segundo Rafael Velloso (2015), em entrevistas

o compositor conta que após o cancelamento, Agnelo França, professor de contraponto que o havia preparado para o concurso, teria desaconselhado que seguisse estudando e recomendado que continuasse compondo com base na experiência, no contato e no aprendizado com os músicos e com a prática musical (VELLOSO, 2015, p. 98)

O acontecimento pode ser considerado um divisor de águas na trajetória do compositor, compelindo-o a empreender outros trabalhos e novas possibilidades de fazer musical. Gnattali passou a priorizar o aprendizado com os músicos com que atuava profissionalmente.

Radamés conviveu com compositores como Luciano Gallet, Heitor Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e Camargo Guarnieri, tendo-os conhecido quando do 4º Concerto da Série Oficial de 1931 do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Através desses contatos, outros nomes importantes se integraram ao círculo de amizade de Gnattali, tais como os poetas modernistas Manuel Bandeira, Jorge de Lima e Murilo Mendes, que, junto com o músico, sempre se reuniam na casa do pintor Cândido Portinari. O compositor também pôde ouvir performances de Ernesto Nazareth no Cine Odeon. O pai de Gnattali, Alessandro, havia lhe dado há muitos anos as partituras de vários tangos do mestre carioca (DIDIER, 1996, p. 14). Foi ainda no Rio de Janeiro que Radamés conviveu com Pixinguinha, Donga, os chorões e os planeiros<sup>10</sup> da Casa Vieira Machado.<sup>11</sup> Foi no estabelecimento, por meio do trabalho de transcrever as músicas para partitura, que Radamés Gnattali aprendeu

um jeito de tocar piano que na época, existia somente no Rio de Janeiro [...]. O negócio ali era samba [...], na ausência da bateria e do contrabaixo, tinham inventado um novo jeito de se tocar música brasileira. Usavam o pedal do piano para dar ritmo, a batucar com o pé. A mão esquerda fazia o primeiro baixo, no tempo, e depois o acorde na região média, deixando livre a mão direita para os desenhos e improvisos. (apud DIDIER, 1996, p. 16).

<sup>10</sup> “Planeiros” era o nome dado aos intérpretes e arranjadores de temas populares para piano. O termo se distingue de “pianista”, utilizado exclusivamente para os músicos concertistas.

<sup>11</sup> Editora de partituras e ponto de encontro dos planeiros que tocavam na noite carioca.

Radamés começou a experienciar a música em diferentes lugares, que começavam a ganhar espaço no Brasil, principalmente através de novas mídias como o rádio, os estúdios de gravação, e, posteriormente, a televisão. A carreira de Gnattali se consolidou na cidade do Rio de Janeiro, cenário de efervescência da música popular urbana.

O rádio foi um dos lugares de atuação em que o compositor laborou por muitos anos. Além de tocar, arranjar, compor e reger, Gnattali também dirigiu programas musicais. O crescimento desse veículo de comunicação deu origem à chamada *Era de Ouro do Rádio*. Esse apogeu do rádio como meio de entretenimento foi impulsionado pela criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939. Na época, o presidente Getúlio Vargas estabeleceu concessões às empresas particulares para a transmissão do rádio e, em troca, utilizava o meio como propaganda para divulgar seus feitos e enviar mensagens políticas aos ouvintes no programa obrigatório *A hora do Brasil*, que mais tarde tornou-se *A voz do Brasil*, existente até os dias atuais. “Como a maior parte da população brasileira era analfabeta e pobre, o rádio e a música seriam as formas de transmissão da ideologia nacionalista” (PASSAMAE, 2011, p. 1042). As emissoras de época transformaram o carnaval e outras manifestações culturais em símbolos nacionais, como parte do processo de legitimação da identidade nacional que se construía (ibid.).

O DIP controlava as formas de cultura, lazer e censura das classes sociais. Segundo Marco Antonio Almeida e Gustavo Gutierrez (2009), subsistiam dois modelos autorizados:

de um lado, com a arte e a cultura nacional de caráter erudito, conforme o modelo europeu, promovendo concertos, mostras de artes plásticas, exposições e palestras, ou seja, uma produção “cultura” para o consumo das classes abastadas; de outro, com o patrocínio de festas populares de cunho folclórico, festejos cívicos, excursões turísticas e atividades físicas para o operariado (ALMEIDA e GUTIERREZ, 2009, p. 21)

Os pesquisadores apontam que essas diferenciações também se materializavam na existência de espaços fechados e abertos. Cafés, salas de concerto, teatros e salas de exposições eram caracterizados pelo lazer da cultura elitista. Já nos espaços abertos havia apresentações de caráter circense e outras manifestações do povo. Também havia um espaço híbrido, “os circos fechados e pagos com temas dos espaços abertos”, que “foram direcionados para uma classe abastada que não tinha um refinamento do primeiro grupo, mas distava, também, das

práticas populares” (ALMEIDA e GUTIERREZ, 2009, p. 21). Segundo os autores, esse grupo dará os contornos para o que conhecemos como Indústria Cultural (ibid.). O rádio passa a ser, assim, um veículo imprescindível para minimizar as diferenças regionais, podendo ser considerado, de acordo com Almeida e Gutierrez, um espaço híbrido, pois quebrou as fronteiras da zona rural, disseminando modelos culturais urbanos.

Radamés Gnattali ingressa na Rádio Clube do Brasil e, posteriormente, na rádio na Rádio Mayrink Veiga. Em 1936, começou a trabalhar na Rádio Nacional, onde permaneceu por 35 anos, período no qual grande parte de suas composições foi escrita. Ademais, havia espaços para a música erudita na programação. “Muitas primeiras audições de compositores brasileiros tiveram como palco o estúdio daquela emissora, sem nada a dever às salas de concertos oficiais em termos de tratamento e execução” (BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 59). O ofício de Radamés Gnattali abrangeu a produção de música erudita e popular. “Nessa época, os profissionais atuantes em rádio, cinema, teatro e outras mídias demonstravam capacidade ímpar de adequação a um mercado suscetível a rápidas mudanças” (BREIDE, 2006, p. 15).

A partir dos instrumentos disponíveis para a orquestração na rádio, Radamés adequava seus arranjos: transferia parte do acompanhamento rítmico para instrumentos de metais, por exemplo. Também usava cordas no lugar do naipe de metais. Na rádio, havia instrumentos considerados mais comuns no universo da música popular, tais como bandolim, saxofone, acordeom e gaita. A partir dessa realidade, Gnattali compôs com elementos da música popular e da música de concerto. Exemplo disso são os concertos para violão e orquestra<sup>12</sup>, para saxofone e orquestra<sup>13</sup> e para guitarra elétrica e orquestra<sup>14</sup>, dentre outras formações. Seus concertos ampliam fronteiras da linguagem musical misturando ritmos e instrumentos populares com a linguagem de concerto.

Embora Vasco Mariz (2005) tenha tentado traçar uma linha divisória na produção musical de Gnattali, entre erudita e popular, esses limites podem se tornar difusos, evidenciando-se a dificuldade de classificar o gênero de muitas de suas

---

<sup>12</sup> Trabalhos acadêmicos sobre esses concertos podem ser consultados em LOBO (2012) e VASCONCELOS (2020).

<sup>13</sup> Trabalho acadêmico sobre o saxofone de Radamés Gnattali pode ser consultado em PINTO (2005).

<sup>14</sup> Trabalho acadêmico sobre o a utilização da guitarra elétrica como solista no *Concerto Carioca n.º 1* pode ser consultado em CORREA (2007).

composições. Em uma entrevista ao *Jornal do Brasil*<sup>15</sup> em 1976, Gnattali expunha o seu ponto de vista sobre o tema, explicando que, a rigor, a música essencialmente brasileira seria a música dos índios, e acrescentava:

Os ortodoxos vivem no século passado. Tampouco há uma divisão rígida entre música popular e música erudita. Béla Bartok trabalhou sempre explorando temas populares. E ele é extraordinário, superior a outros eruditos que não tem (sic) base popular. O que existe é música boa ou música ruim. Não faço distinções entre Pixinguinha e Stravinsky. Um é tão bom quanto o outro. (MARA CABALLERO, JORNAL DO BRASIL, 1976, Ed. 237)

O próprio compositor já testemunhara essa visão e sua maneira pessoal de compor, argumentando que essa separação pode ser considerada muito tênue:

eu gravei um disco na Continental, de música popular, com orquestra, e um crítico disse que o disco estava muito bonito, mas que eu tinha levado um pouco para o lado clássico. Porque eu não tinha colocado o que todo mundo estava acostumado [...]. Quando ganhei o Prêmio Shell, em 1983, (...) apresentei o Concerto nº 3 – Seresteiro, para piano e orquestra. Como a música desse concerto é muito brasileira, achei bom botar um regional junto com o piano. Os puristas não gostam muito de misturar regional com orquestra sinfônica, mas se o concerto é meu, eu escolho o repertório que vou tocar, é ou não é?<sup>16</sup>

Gnattali descortina, em sua fala, o preconceito que existia com relação à prática de músicos de formação erudita trabalharem com música popular. A princípio, o compositor parecia não se preocupar com essas classificações e hierarquizações, e não atribuía maior valor a um estilo em detrimento de outro, como podemos perceber na seguinte fala:

apresentei o Concerto n.1 para Guitarra Elétrica, Piano, Orquestra Sinfônica e Batucada no Teatro Municipal. Quem dirigiu foi Henrique Morelenbaum e existe uma gravação disso. Depois do concerto ele me falou: “Sabe o que estão dizendo na plateia? Que no Teatro Municipal até samba se toca agora” isso é uma esculhambação. Até samba, o cara disse! Sou da Academia Brasileira de Música do Villa-Lobos, cadeira n. 2 e também da Academia de Música Popular, então eu não posso fazer discriminação nenhuma. (apud DIDIER, 1996, p. 82).

No entanto, havia uma pressão da sociedade culta em prol da valorização da música de concerto e persistia o preconceito com a música popular. Através da música popular, Radamés Gnattali atendia a um mercado que começava a crescer no país, o que lhe trazia ganho financeiro, contratos e empregos um pouco mais estáveis na área

---

15

Disponível

em:

[http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&pesq=%22Radam%C3%A9s%20Gnattali%22&pagfis=151932](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22Radam%C3%A9s%20Gnattali%22&pagfis=151932). Acesso em: 7 jan. 2021.

<sup>16</sup> Relato disponível em: < [www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br) >. Acesso em: 30 jul. 2017.

da música. Todavia, a sua atuação no âmbito popular não lhe rendia reconhecimento social e cultural na época. O trabalho de Valdemar Silva (2014) descreve Radamés Gnattali e sua obra como uma “interação com processos de circularidade (GINZBURG, 2001) e hibridação (CANCLINI, 2003) culturais peculiares ao cenário cultural brasileiro, [os quais] chamam atenção também para a especificidade do trabalho desse compositor ao interagir com essa realidade” (SILVA, 2014, p. 13). No processo de circularidade é possível identificar a presença do popular nas instituições e do erudito nas vivências ligadas à dimensão popular. Nesse contexto, “a circularidade cultural tem levado a uma sistematização cada vez maior do conhecimento relacionado à cultura popular, ao contato com partituras e historiografias que levantam o histórico da produção desse campo de produção musical” (SILVA, 2014, p. 15). Além do processo de circularidade, o processo de hibridação leva a que estruturas práticas que existiam de formas separadas, combinem-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Uma obra de perfil híbrido possui um leque efetivo de determinantes, referentes e configurações que funcionam de forma complexa (ibid.).

A partir dos enunciados de Radamés Gnattali, é possível ir ao encontro das reflexões de Pierre Bourdieu (1998), que discute sobre as funções sociais e políticas dos bens culturais e os efeitos provocados por elas na luta de classes. Para o autor, “o privilégio cultural torna-se patente quando se trata da familiaridade com obras de arte, a qual só pode advir com frequência regular ao teatro, ao museu ou a concertos [...]” (BOURDIEU, 1998, p. 45). Intelectuais e artistas são responsáveis por depositar bens culturais que são consumidos pelas populações no mercado de bens simbólicos que se vinculam, de algum modo, a determinados campos sociais. Artistas e intelectuais também podem fundamentar um preconceito contra certo grupo social e, simultaneamente, legitimar ou reforçar a autoridade de outro grupo social. Na área da música, é possível pensar nos grupos sociais de formação erudita e nos de formação popular.

Ao analisar essa situação, há como identificar os conflitos do compositor desde a interrupção de seu sonho em ser concertista até o reconhecimento social como um músico que se destacava no país. Em texto autobiográfico compilado a partir de entrevistas<sup>17</sup> Gnattali relatou:

---

<sup>17</sup> RADAMES GNATTALI. Disponível no site [www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br). Acesso em: 30 jul. 2017.

eu comecei como concertista. Terminei meu curso em Porto Alegre e vim para o Rio para ser concertista. Eu tinha qualidades para isso. Mas naquele tempo não havia possibilidade de se viver só de concerto. Hoje, há uma porção de sociedades que dão bolsas, mas naquele tempo não havia. Então eu tive que ir para a música popular para sobreviver [...]. Talvez, eu gostasse de viver apenas da música erudita, o que é muito difícil. Talvez, nos países socialistas não seja assim. Mas aqui, viver do direito autoral das composições, não é possível. Se eu fosse tentar viver das minhas composições, eu estaria maluco, hoje. Já tinha me suicidado. Não dá. A não ser tocando em orquestra de rádio, em cinema, em televisão.

Apesar de lastimar a falta de estabilidade financeira e a ausência de reconhecimento profissional, Radamés tornou-se um dos principais expoentes da produção musical das mídias que começavam a ganhar espaço no país (rádio, teatro, discos, cinema e televisão). Além do ofício de compositor e pianista, é reconhecido como arranjador, regente, seresteiro e “pianeiro”. Em suas obras existem elementos afins à corrente de ideias nacionalistas, mas também algo fugidio a isso, ou seja, elementos musicais pertencentes à música popular urbana e à indústria musical que crescia através do rádio. Essa particularidade de Radamés também é assinalada em notícias veiculadas na imprensa. A seguir, trazemos parte de um recorte de uma matéria de 1976 sobre o lançamento de um disco de Radamés Gnattali (Figura 1):

Figura 1: Nota do Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), dezembro de 1976.<sup>18</sup>



Fonte: Acervo Radamés Gnattali (radamesgnattali.com.br)

Ao delinear o percurso de Radamés Gnattali cotejando biografia, relatos, composições, arranjos e gravações, pode-se identificar como que um espelhamento entre o fazer do artista e os contextos que ele viveu. Segundo Rafael Velloso (2015), a trajetória de Radamés Gnattali pode ser vista como um processo de escolha empreendido por um indivíduo com identidade dinâmica. Sua carreira é potencializada pelos desvios a que seu percurso foi submetido na interação com as normas sociais e estéticas vigentes (VELLOSO, 2015, p. 88). O compositor recebeu formação para ser concertista e, assim como numerosos contemporâneos músicos, dividiria seu trabalho em várias formas do fazer artístico. Essas múltiplas formas do fazer artístico

<sup>18</sup> Matéria completa disponível em: < <http://radamesgnattali.com.br/recortes/page/5/#album-9>>. Acesso em: 24 jul. 2021.

para a própria subsistência e manutenção serviam de inspiração para suas criações. Entendemos que não cabe mais tentar rotular Radamés Gnattali como um “popular erudito” ou como um “erudito popular”, mas como um compositor que transcende rótulos. Nas palavras de Barbosa e Devos (1984), Radamés é um “eterno experimentador”.

## **2 O pluralismo musical de Radamés Gnattali**

A trajetória de Radamés Gnattali desvela o seu encontro com várias manifestações musicais da época. O compositor teve contato com o movimento nacionalista na música de concerto, mas também com a música popular urbana apresentada nos meios de comunicação de massa, que já se impulsionavam para o que hoje chamamos de globalização – processo que ocasiona a integração ou ligação estreita entre diferentes países por meio da economia de mercado<sup>19</sup>, o que resulta na quebra das fronteiras entre as nações, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo. A globalização torna o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. Ao mesmo tempo, nesta nova configuração, “a identidade e a diferença estão inextricavelmente articuladas ou entrelaçadas em identidades diferentes, uma nunca anulando completamente a outra” (HALL, 2015, p. 51).

Esse processo de globalização proporcionou, através dos meios de comunicação, a escuta de outros repertórios musicais, que iam desde obras de concerto até músicas populares da época como, por exemplo, o jazz americano. É provável que a dificuldade em categorizar a obra de Gnattali decorra da influência, nela, desses diálogos entre música popular e música de concerto, bem como da diversidade de lugares em que o compositor atuou. Há margem para conjecturar que sua escrita, em meio ao desenvolvimento da globalização, possa igualmente ter atravessado as fronteiras nacionais.

---

<sup>19</sup> Entende-se por economia de mercado um sistema econômico determinado pelo predomínio da iniciativa privada. Nesse modelo, admite-se a existência de empresas privadas ou estatais na economia. No entanto, essas últimas devem estar em menor número, sem determinar o ritmo do comércio. Esse modelo esteve acompanhado, primeiramente, pelo liberalismo econômico, que preconizava a mínima intervenção do Estado na economia. Posteriormente, após a década de 1970, esse modelo foi retomado em associação ao neoliberalismo, que novamente pregava a mínima intervenção do Estado na economia, salvo em tempos de crise e de instabilidades social e econômica. Atualmente, praticamente todos os países do mundo adotam esse modelo. Disponível em: < <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/economia-mercado.htm>>. Acesso em 15 jul. 2021.

No livro *História da música no Brasil*, Vasco Mariz (2005) classifica Radamés Gnattali como um compositor da Terceira Geração Nacionalista, mas aborda também o influxo do jazz na música do compositor. O estudioso explicita que Gnattali escreveu “para si e para o povo”, e categoriza as obras do compositor em dois setores: popular e erudito. Sobre essa divisão, Mariz (2005) apresenta a seguinte reflexão:

todo homem sofre influência do meio ambiente. Por isso, admitimos que, apesar de seus escrúpulos evidentes, Radamés Gnattali, ao abordar a música séria no período inicial, não pôde evitar que nela se introduzisse sorrateiro este ou aquele característico do jazz (MARIZ, 2005, p. 264).

A partir disso, o autor divide em dois períodos as obras de concerto de Gnattali, elegendo nesta categoria apenas as composições de câmara com cordas (concertos, rapsódias, sonatas etc.): o primeiro, de escrita nacionalista “singela”, próxima ao impressionismo francês, contendo temas folclóricos gaúchos e nordestinos; e o segundo, com escrita de harmonias avançadas, virtuosismos de instrumentos solistas e exploração de timbres.

Segundo Barbosa e Devos (1984, p. 55), Gnattali recebeu a classificação de “jazzista” desde os seus primeiros trabalhos e esse tratamento permaneceu sendo utilizado, ao longo dos anos, indiscriminadamente. O próprio compositor falava sobre sua relação com esse estilo musical:

O jazz ganhou o mundo porque não exigia uma orquestra cara. Apenas um piano, contrabaixo e um instrumento de sopro. O jazz é a música popular mais evoluída do mundo e é claro que me influenciou, de Oscar Peterson às grandes orquestras como Glenn Miller, Benny Goodman e Tommy Dorsey. Aprendi a escrever música popular também ouvindo jazz, uma música americana (apud DIDIER, 1996, p. 70).

Esse diálogo com o jazz e com a música popular urbana brasileira trouxe inovações às composições de Gnattali. Quando garoto, por intermédio de seu pai, conheceu a obra de Villa-Lobos e, posteriormente, teve acesso às criações de Nazareth por meio de partituras (ainda não havia gravações dessas obras naquele tempo). Além dessas referências, estudou piano por nove anos, tendo tocado o repertório de concerto composto por peças de Bach, Beethoven, Chopin e Schumann, entre outros. Foi com a mudança para o Rio de Janeiro que o compositor imergiu no ambiente da música popular, como podemos verificar por seu relato:

trabalhei em orquestra de jazz, em cinema, fiz miséria. Foi bom porque conheci Pixinguinha, Jacob do Bandolim, conversava muito com eles, me

meti naquela roda de choro com aquela turma toda. Ali aprendi música brasileira, popular, que serviu pra fazer minha música sinfônica e de concerto. (apud DIDIER, 1996, p. 69)

Também os arranjos de Gnattali eram considerados inovadores para a época. Como a Rádio Nacional não contava com muitos ritmistas na orquestra, Radamés usou os sopros para fazer uma parte da percussão, inaugurando uma sonoridade cujo exemplo mais famoso é o arranjo para *Aquarela do Brasil*, cantado por Ary Barroso, em que a introdução era feita pelos saxofones e o *riff*<sup>20</sup> pelos contrabaixos. A releitura gnattaliana desse samba-exaltação é tão característica que a canção passou a ser reconhecida pela introdução instrumental<sup>21</sup>.

Radamés Gnattali também foi amigo e parceiro criativo de Tom Jobim. Além de tocarem e gravarem juntos, os dois conversavam sobre técnicas e desafios da composição e sobre a profissão de músico. Nessa relação, Gnattali falava de enfrentamento e aconselhava o jovem Jobim: “Tom, deixa sair o que tem dentro de você. Se você ficar prendendo, não acontece nada. Não procura ninguém, porque ninguém vai te ensinar coisa nenhuma” (apud DIDIER, 1996, p. 91). O compositor ainda concluiu: “Ele chegou lá, né?” (ibid). Gnattali tem uma obra dedicada ao carioca (*Meu amigo Tom*). Em retribuição, Tom Jobim escreve um choro dedicado ao mestre e colega, *Meu amigo Radamés*.

Da mesma forma que a música popular servia à música de concerto de Radamés Gnattali, o conhecimento de música erudita e orquestral dele também enriquecia seus arranjos em música popular. Em 1943, estreou na Rádio Nacional o programa *Um milhão de melodias*, do qual Gnattali foi diretor. A orquestra idealizada pelo compositor tocava música popular internacional de vários estilos, mas, principalmente, música popular brasileira. A base consistia em três violões, composta por Garoto, Meneses e Bola Sete, acrescida do contrabaixo de Pedro Vidal, com Luciano Perrone na bateria, quatro ou cinco ritmistas (Bide Marçal, Heitor dos Prazeres, João da Baiana), um acordeom e cordas, saxofones e flautas, entre outros instrumentos. Para atender à diversidade musical do programa, a orquestra da casa foi ampliada a uma dimensão sinfônica: naipes completos de madeiras e metais, saxofones, cordas de arco, além de harpa, celesta e tímpanos. Para o

---

<sup>20</sup> Um *riff* é uma progressão de acordes, intervalos ou notas musicais repetidos no contexto de uma peça, formando a base ou acompanhamento. *Riffs*, geralmente, formam a base harmônica de obras de gêneros musicais como o jazz, o blues e o rock.

<sup>21</sup> A gravação pode ser apreciada por meio do link: <https://www.youtube.com/watch?v=faPQcBEjsjU> Acesso em 9 set. 2022

acompanhamento principal havia ademais um piano, percussão e um conjunto regional de choro.

Como citado por Didier (1996), Radamés relatava sofrer muitas críticas: “[R]ecebi carta metendo o pau, que tava deturpando a música brasileira, botando violino no samba... Bem, outros elogiaram e aquilo ficou” (apud DIDIER, 1996, p. 92). Apesar disso, o programa ficou no ar por mais de dez anos. Gnattali era idealizador, diretor musical, pianista, regente da orquestra da atração e escrevia os arranjos semanalmente. Ele detalha toda a produção:

eram nove arranjos ligados dois a dois. Uma passagenzinha musical ligava um ao outro[...] O programa era segunda [ou quarta-feira], às 8h da noite [9h], e a gente fazia um ensaio às 2 horas da tarde com a orquestra, cantores, com o speaker, com tudo. O programa [era] na hora, ao vivo, não tinha esse negócio de gravação como é hoje, era tudo feito na hora. O speaker anunciava e a gente tinha que tocar. Se errasse estava errado, não podia voltar atrás. Acho que aquele programa serviu de escola para muita gente (apud DIDIER, 1996, p. 92)

A base musical da orquestra da Rádio Nacional no programa *Um milhão de melodias* veio a tornar-se o *Quarteto Continental* quando Radamés foi contratado pela Gravadora Continental. Além de Gnattali ao piano, o quarteto era formado pelos músicos Luciano Perrone (bateria), José Meneses (violão e guitarra) e Pedro Vidal (contrabaixo). Esse grupo passou a ser um quinteto no ano seguinte, com a entrada de Chiquinho do Acordeom. Em 1960, tornou-se definitivamente o *Sexteto Radamés*, com o ingresso de Aída, irmã de Gnattali, assumindo o segundo piano. Nesse mesmo ano, o grupo viajou em turnê pela Europa na 3ª Caravana Oficial da Música Brasileira, promovida pelo Ministério da Educação e Cultura por meio da Lei Humberto Teixeira. O sexteto executou, na França, na Itália, em Portugal e na Inglaterra (DIDIER, 1996, p. 83-84), um repertório que ia desde choros a obras de Chopin e Paganini. Essa turnê originou um LP contendo apenas um repertório de música popular brasileira que contava com estilos como choro, samba, baião e bossa nova. O sexteto também gravou outro LP em 1979, o qual, além de arranjos de música popular, contou com composições dos integrantes do grupo, entre elas o *Divertimento para seis instrumentos: 1º Movimento/ 2º Movimento/ 3º Movimento*, de Radamés Gnattali.

Na Gravadora Continental, Radamés Gnattali também trabalhou no projeto da *Coleção Disquinho*, que lançou seus primeiros discos em 1946, com as histórias *Chapeuzinho Vermelho* e *A Formiguinha e a Neve*. A série de compactos de vinil coloridos trazia histórias infantis em radioteatro intercaladas com cantigas. As histórias

tinham como compositor oficial o carioca Carlos Alberto Ferreira Braga, conhecido pelos nomes artísticos de Braguinha ou João de Barro (1907-2006), diretor artístico da gravadora. Ao todo foram gravadas 89 histórias infantis. Também foi feita na coletânea uma adaptação do sucesso da Disney: *Branca de Neve e os Sete anões*. Além das fábulas de La Fontaine e de Esopo, de narrativas de Monteiro Lobato e dos Irmãos Grimm, a coleção continha ainda histórias escritas para a série por Braguinha (como *Briga no Galinheiro* e *O Macaquinho e o Totó*). A coleção consagrou clássicos como *O Pequeno Polegar*, *Estória da Baratinha*, *A Cigarra e a Formiga*, *A Formiguinha*, *O Gato de Botas*, dentre outras. De acordo com Radamés, por algum tempo, a *Série Disquinho* foi a sua maior fonte de renda (DIDIER, 1996, p. 61).

O próprio Braguinha, sobre a importância de Radamés Gnattali no processo de criação das histórias gravadas, afirmou: “[E]u nunca soube fazer música, então cantava os versinhos e a melodia para Radamés. Éramos muito amigos”<sup>22</sup>. Os títulos lançados entre 1960 e 1980 ficaram famosos também pelas ilustrações de capa. Foram vendidos mais de cinco milhões de cópias. Em 2001, a Warner Music lançou 50 histórias remasterizadas em CD e, em 2018, cinco histórias da coleção ganharam versões em animação. Em 2020 toda a *Coleção Disquinho* foi disponibilizada nas plataformas de *streaming* (*YouTube*, *Spotify*, *Deezer* e *AppleMusic*)<sup>23</sup>.

Radamés Gnattali também produziu música para o cinema nacional. Segundo Daniel Lovisi (2010), nos 50 anos em que atuou compondo para filmes (de 1933 a 1983), Gnattali criou mais de 50 trilhas, destacando-se nas músicas não-diegéticas – aquelas que são ouvidas durante o filme sem que o espectador veja a fonte de emissão sonora, popularmente denominadas “música de fundo”. O trabalho de Radamés com trilhas “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.” (LOVISI, 2010, p. 441)

---

<sup>22</sup> Trecho de entrevista disponível na notícia *Encantando gerações, Coleção Disquinho chega às plataformas de streaming*, publicada em 5 de março de 2020. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2020/05/encantando-geracoes-colecao-disquinho-chega-as-plataformas-de-streaming-ck9n8hyqc00fd015ndvoeb436.html>. Acesso em: 16 out. 2020.

<sup>23</sup> CLICRBS. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2020/05/encantando-geracoes-colecao-disquinho-chega-as-plataformas-de-streaming-ck9n8hyqc00fd015ndvoeb436.html>. Acesso em: 16 out. 2020.

Na década de 1960, há um declínio do rádio e a ascensão da televisão como veículo de entretenimento. Radamés começa a trabalhar na TV Excelsior em 1963. Em 1968, ele foi contratado pela TV Globo como maestro e arranjador. Paralelamente, suas composições de repertório de concerto tampouco pararam: em 1969, por exemplo, escreve o *Concerto para Violino e Orquestra n.º 3* e a *Sinfonia Popular n.º 1 e n.º 2*.

Em 1964, Jacob do Bandolim grava, sob a batuta do próprio Gnattali, a *Suíte Retratos*, composta em 1958, o que tornou a obra muito conhecida: cada um de seus quatro movimentos homenageia uma personalidade: na sequência, Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga. É também um tributo ao Rio de Janeiro, cidade que acolheu o compositor gaúcho aos 20 e poucos anos, e na qual ele permaneceu por toda a vida. A *Suíte Retratos* motivou, no final da década de 1970, o surgimento da *Camerata Carioca*, formada por Joel Nascimento (bandolim), Raphael Rabello (violão de 7 cordas), Maurício Carrilho (violão de 6 cordas), João Pedro Borges (violão de 6 cordas), Luciana Rabello (cavaquinho) e Gnattali (piano). O envolvimento do compositor com a *Camerata Carioca* proporcionou ainda mais arranjos, gravações e concertos. O próprio Radamés dizia gostar do grupo: “[A]chei fabuloso quando comecei a trabalhar com a Camerata porque os caras estudavam pra tocar bem” (apud DIDIER, 1996, p. 55)

Radamés Gnattali foi membro fundador da Academia Brasileira de Música (1945), ocupando a cadeira n.º 2, e da Academia de Música Popular. Recebeu em 1983 o Prêmio Shell na categoria música erudita em uma cerimônia realizada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Naquela ocasião algumas obras do compositor foram apresentadas: a *Sinfonia Popular n.º 1* e o *Concerto Romântico para Piano e Orquestra*, em que o próprio Gnattali foi solista; o *Concerto para Dois Violões, Orquestra de Cordas, Flauta e Tímpanos* (versão para duo do *Concertino n.º 3 para violão solo* de 1956), em que Sergio e Odair Assad foram os solistas; o *Concerto Seresteiro n.º 3 para Piano, Conjunto Regional e Orquestra* (do original para piano e orquestra de 1961-1962) com a *Camerata Carioca* e o compositor ao piano, além da estreia de mais dois arranjos.

Como mencionamos antes, Barbosa e Devos (1984) se referem a Radamés Gnattali como um “eterno experimentador”. De fato, ele pode ser considerado um dos compositores mais profícuos de sua época, e talvez o que mais experimentou as rápidas mudanças do mercado musical e a elas se adaptou, principalmente àquelas

associadas aos veículos de massa – novas mídias, novos meios de comunicação. Talvez por ter vivido em uma época de tantas mudanças, o compositor não se sentia reconhecido como gostaria. Didier (1996) afirma que o sonho de Radamés Gnattali era alcançar o que Isaac Albéniz “tinha feito pela música espanhola: criar um idioma nacional, criar uma escola nativa de música para piano e divulgar pelo mundo. Mas a repercussão, tanto em São Paulo como no Rio, era sempre só a do dia, não tinha continuidade” (apud DIDIER, 1996, p. 17).

Esse reconhecimento apenas “do dia”, momentâneo, é igualmente compatível com a sensibilidade que nasce com a modernidade, o período de urbanização e industrialização e a chegada de novas tecnologias de comunicação no Brasil, em um mundo que velozmente se modificava. Nesse contexto, Gnattali se mostrava um músico aberto e disposto às novas conformações. Depreendemos dos relatos do compositor o desapontamento por não ter granjeado o reconhecimento que almejava como concertista e professor em uma importante instituição de ensino. No entanto, notamos também, em enunciados dele, o sentimento de realização profissional por ter realizado muitos trabalhos com música, em diversos lugares e com pessoas diferentes. A personalidade inquieta e o fato de experimentar e “vasculhar” o fazer musical levaram Radamés Gnattali a acompanhar com proveito as novas configurações para o fazer e a escuta musical, mesmo que o tipo de reconhecimento ambicionado por ele não tenha se concretizado. Em nossa avaliação, o reconhecimento social requerido pelo compositor ainda estava mais arraigado na tradição do que na modernidade, denotando a valorização da sociedade culta, da atuação como músico de concerto e da circulação nos principais teatros da época em detrimento da possibilidade de trabalhar com a música em outros contextos.

Outra fala do compositor marcante em relação à desvalorização do músico no Brasil versa sobre a experiência em trabalhar na Argentina para dirigir o programa *A hora do Brasil*, na Rádio Nacional, durante oito meses, em 1941. Gnattali, então com 35 anos, levou um grupo base de três músicos e, em Buenos Aires, montou o restante da orquestra. No ano seguinte, em 1942, com a crise econômica causada pela entrada do Brasil na 2ª Guerra Mundial, o maestro aceitou o convite de trabalhar na Rádio Municipal de Buenos Aires com o objetivo de reproduzir a sonoridade que ajudou a criar na Rádio Nacional Brasileira. Na capital portenha, Gnattali se deparou com uma realidade diferente da habitual, pois “no país vizinho [ele] era reconhecido como um dos mais importantes representantes da nova identidade musical brasileira”

(VELLOSO, 2015, p. 100). Assim o compositor descreveu a experiência em trabalhar em outro país:

lá você é respeitado. Quando eu cheguei, uma semana depois, fui convidado por um jornalista para um almoço, oferecido a mim [homenagem a Radamés, organizada por músicos e críticos locais]. Eu disse: mas eu não fiz nada, ainda. E ele: 'nós já conhecemos o que você fez no Brasil'. Aí fizeram um almoço, com cinquenta pessoas, no teatro Colón, críticos, artistas, cantores, escritores. Eu fiquei maluco, não era possível. Não é pela homenagem, é pelo sentido de que a cultura é outra. Na volta, quando eu cheguei aqui (...), tive uma decepção tão grande, quase que jurei nunca mais sair do Brasil. Porque a volta é triste, sabe?"<sup>24</sup>

No acervo do compositor identificamos matéria de 1941 de um jornal argentino em que a figura de Radamés Gnattali era exaltada. No texto, fala-se da sua representatividade como “um dos mais firmes valores da música brasileira”, bem como da sensibilidade do jovem compositor. Ao mesmo tempo, a matéria discorre sobre sua simplicidade em viver como turista, como anônimo no país. (Figura 2)

---

<sup>24</sup> Trecho disponível no site do compositor: <[www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br)> Acesso em 5 maio de 2022

Figura 2: Recorte da matéria sobre Radamés Gnattali no jornal argentino *Sintonía*. Radamés Gnattali animará las Instantáneas sonoras del Brasil, 1941<sup>25</sup>

*Sintonía - Buenos Aires - Abril - 1.941*

## RADAMES GNATTALI animará las "Instantáneas sonoras del Brasil"

**H**ACE apenas unas semanas que está en Buenos Aires, Radamés Gnattali, de quien tantas veces escuchamos el nombre, envuelto por cierto en los más calurosos elogios, que lo señalaban invariablemente como uno de los más firmes valores de la música brasileña del presente, ha querido llegar a Buenos Aires como un simple turista, confundido entre los cientos de viajeros que de continuo arriban a la gran urbe. Pudo haber sido distinta su llegada a la Argentina. El prestigio de este joven artista ha trascendido desde hace tiempo hasta nuestros círculos musicales, donde se conoce y aprecia su vasta labor en el doble aspecto del compositor y el intérprete. Sin embargo, Gnattali ha preferido presentarse de incógnito en la Argentina, admirar sus bellezas, visitar a sus muchos amigos

de aquí, y una vez ambientado, dedicarse de lleno al trabajo. Porque a esto último principalmente obedece el viaje de tan distinguido huésped, cuya apacible permanencia entre nosotros hemos turbado un tanto, deseosos de conocer de cerca sus proyectos artísticos.

**Las "Instantáneas sonoras del Brasil"**

Radamés Gnattali es un hombre sencillo, cuyo trato sumamente cordial nos permite hurgar en sus recuerdos y re-



Una foto del artista ejecutando al piano una de sus hermosas composiciones, que tendremos ocasión de gustar a través de la "Hora del Brasil".

Fonte: Acervo Radamés Gnattali (radamesgnattali.com.br)

Podemos considerar que, graças ao sentimento de valorização e reconhecimento, a temporada de Radamés Gnattali na Argentina foi de muita produção. No site do compositor identificamos uma lista de obras escritas nesse período. São elas: *Prelúdios para Piano*, *Concerto para Violoncelo e Piano*, *Concerto para violoncelo e orquestra de câmara*, *Divertimento para quarteto de cordas e piano*, entre outras. Ademais, o compositor apresentou seu ciclo de canções *Três Poemas*

<sup>25</sup> Disponível em: < <https://radamesgnattali.com.br/timeline/1941/> > Acesso em: 18 jul. 2022.

de *Augusto Meyer* com a soprano brasileira Cristina Maristany e compôs as seguintes canções: *Morena morena*, *Ninando*, *Poema relativo*, *Prenda minha* e *Taieiras*.

Mesmo comparando o reconhecimento obtido na Argentina com a desvalorização percebida no Brasil, Gnattali abraçava a sua trajetória musical: embora aspirasse a um reconhecimento de sua música brasileira nos mesmos termos da música de Albéniz, tida por ele como “música espanhola internacional”, Radamés afirmava: “[D]e qualquer modo estou orgulhoso do reconhecimento que consegui com o que fiz até hoje, além do mais, sou mesmo um operário da música. A gente faz de tudo pra viver...” (apud DIDIER, 1996, p. 87). A reflexão do compositor permite contemplá-lo como ele próprio se via: como um operário, profissão que não goza de muito prestígio social, mas que dá movência para transformar e fazer as coisas acontecerem. Profissão que pode ser considerada uma engrenagem de uma grande máquina, que, sem essa peça, não funciona.

De maneira crítica e bem-humorada, Radamés Gnattali sopesava sua vida e realização pessoal<sup>26</sup>:

não estou satisfeito com a situação dos músicos no Brasil, mas estou satisfeito comigo mesmo. Eu sou feliz. Casei-me duas vezes, muito bem casado. Tenho bons amigos, sempre tive. O Luciano [Luciano Perrone] me convida para almoçar todo mês. Tenho meu dinheiro para tomar um chopezinho. Quando não tenho, o Tom [Jobim] paga.

Tal depoimento é ratificado por um poema escrito por Tom Jobim na contracapa do LP *Radamés Gnattali*, produzido pelo selo *Libertas* em 1985, cópia disponível no acervo do compositor. Nesse disco, Gnattali gravou vários arranjos para piano solo de clássicos populares como *Carinhoso* e *Cochicho*, de Pixinguinha, *Chovendo na roseira* e *Corcovado* de Tom Jobim, *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinan, entre outros. Eis o poema de Jobim<sup>27</sup>:

Meu amigo Radamés é a coisa melhor que tem  
É um dia de sol na floresta, é a graça de querer bem.  
Radamés é água alta, é fonte que nunca seca  
É cachoeira de amor, é chorão, rei da peteca.  
Deu sem saber que dava e deu muito mais que tinha.  
Multiplicaram-se os pães, multiplicou-se a sardinha.  
O Radar é concertista, compositor, pianista, orquestrador, Maestrão  
E mais que tudo é amigo, navega junto contigo.  
É constante doação  
Ajudou a todo mundo e mais ajudou a mim.

<sup>26</sup> RADAMES GNATTALI. Disponível em: [www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br). Acesso em: 6 jan. 2021.

<sup>27</sup> RADAMES GNATTALI. Disponível em: [http://radamesgnattali.com.br/wp-content/uploads/2020/03/105\\_0513.jpg](http://radamesgnattali.com.br/wp-content/uploads/2020/03/105_0513.jpg). Acesso em: 6 jan. 2021.

Alô Radamés, te ligo.  
Vamos tomar um chope  
Aqui fala o Tom Jobim  
Te apanho na mesma esquina  
Já comprei o amendoim.

Radamés Gnattali faleceu aos 82 anos de idade, em 1988, em 3 de fevereiro por complicações de dois acidentes vasculares cerebrais (AVCs) sofridos no início e no final de 1986, ano em que recebeu uma série de homenagens por seus 80 anos. No ano da morte de Gnattali, o Festival Villa-Lobos<sup>28</sup> foi dedicado à memória do gaúcho e várias de suas obras foram interpretadas ao longo de seis concertos.

---

<sup>28</sup> Criado em 1963, o Festival objetiva ampliar o acesso à música brasileira de concerto, em especial a de Heitor Villa-Lobos. É considerado uma das principais ações do Museu Villa-Lobos em sua missão de investir no trabalho de formação de plateias por meio do patrimônio musical brasileiro. Disponível em: < <https://museuvillalobos.museus.gov.br/festival-villa-lobos>>. Acesso em: 15 jul. 2021.

## CAPÍTULO II

### CAMINHOS DA PESQUISA: RADAMÉS GNATTALI E O REPERTÓRIO CANÇÃO

#### 1 A canção de câmara e a canção popular brasileira

Sendo o *corpus* de estudo desta pesquisa as canções de câmara de Radamés Gnattali, são importantes algumas considerações. A canção de câmara é uma obra vocal dotada de acompanhamento. Inicialmente, as canções eram acompanhadas por instrumentos harmônicos, como o alaúde e o órgão positivo. Durante o século XVIII, com a evolução técnica do pianoforte, ampliou-se e aperfeiçoou-se o uso desse instrumento como acompanhamento vocal. É no século XIX, com as revoluções sociais com pensamento voltado ao Estado de Direito, com a ascensão da burguesia e a urbanização, que começam a surgir, cada vez mais, hábitos de música doméstica. O pensamento nacionalista e a consequente busca de uma identidade musical própria também levaram a que diversos países produzissem as suas canções de câmara. Na Alemanha, podemos destacar o *Lied* e, na França, a *mélodie*.

De maneira geral, a canção de câmara parte de um poema que é musicado por um compositor, que o interpreta e elabora os sons musicais para interagir com aquele texto literário. A partitura é o registro escrito dessa criação na qual, além do texto literário, existem as notas da melodia e do acompanhamento, que pode ser realizado por instrumentos diferentes como, por exemplo, o piano e o violão. Apesar de essa parte ser conhecida como acompanhamento, a linha escrita para os instrumentos que acompanham a voz também comenta o texto poético, ambos dialogam entre si e criam imagens.

A partir disso, é possível afirmar que a canção, em seu processo de composição, implica associações dialógicas “entre os elementos formais e semânticos do poema e os elementos formais e de sugestão semântica da música, sejam essas associações explícitas ou não” (DUTRA, 2009, p. 24). Essas associações dialógicas nos permitem ir ao encontro do pensamento de Mikhail Bakhtin e tomar a canção como um discurso composto de muitas vozes que se dialogam. Para se construir um discurso, leva-se em conta “o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado pelo discurso alheio” (FIORIN, 2020, p. 22).

Nesse sentido, o processo interpretativo também faz parte desse diálogo. O performer é o interlocutor entre o público e a partitura, a fixação escrita da obra. Ele, então, participa do processo da construção dialógica da canção. Cada performance ou cada performer pode ter várias formas de criar o seu discurso através da interpretação do discurso escrito na partitura.

O termo “canção de câmara” denomina ainda o ambiente para o qual esse repertório foi escrito: pequenos recintos, salas de “câmara”, espaços acústicos restritos, adequados para aquele som. Vale ressaltar que nos dias atuais essas canções têm sido alvo de performances ressignificadas e de novas interpretações em seu tempo, por exemplo, empregando amplificadores sonoros (como microfones e caixas de som), inserindo-se mais instrumentos e construindo-se novos arranjos a partir daquela partitura original. Podemos dizer, portanto, que as canções são discursos inacabados e inserem-se num processo polifônico quando ganham e/ou perdem instrumentos ou têm sua performance enriquecida por inovações.

No Brasil, a canção de câmara estabeleceu-se, principalmente, “a partir das iniciativas de Alberto Nepomuceno (1864-1920), um dos primeiros grandes músicos a compor sobre textos em vernáculo e a reclamar a execução destas obras nos meios artísticos e acadêmicos” (CASTRO et al., 2003, p. 74). A partir do movimento nacionalista, incitados principalmente pelas ideias de Mario de Andrade, compositores brasileiros passaram a escrever canções de câmara. O período modernista foi, talvez, o mais profícuo para esse repertório. Compositores como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, dentre outros, “criaram centenas de canções, passando a ser este um dos gêneros mais produzidos no rol de obras eruditas brasileiras” (ibid.).

A produção das canções populares e das canções de câmara se mistura no decorrer da história. Segundo Tinhorão (1998), no plano da nascente música popular urbana dirigida a camadas sociais mais amplas, havia um

interesse romântico dos eruditos pelas manifestações consideradas “do povo” [que] iria resultar no aparecimento da modinha seresteira, o que se daria através da linguagem rebuscada dos grandes poetas, nas letras, com a sonoridade mestiça dos choros que traduziam para as camadas médias os novos ritmos dançantes da Europa, na música. (TINHORÃO, 1998, p. 135).

A partir desse encontro de poetas eruditos com músicos populares, novas composições passam a serem escritas. Observa-se a fusão da literatura dos poetas a serviço das mensagens amorosas com a linguagem satírica das modinhas e lundus das classes baixas. Segundo o jornalista, crítico e historiador, com a introdução do piano no Brasil, na segunda década do século XIX, dá-se

em menos de cem anos uma trajetória descendente que conduzia o instrumento das brancas mãos das moças da elite do I e II Impérios até os ágeis e saltitantes dedos negros e mestiços músicos de gafieiras, salas de espera de cinema, de orquestra de teatro de revista e casas de família dos primeiros anos da República e início do século XX (TINHORÃO, 1998, p. 136).

Até o final do século XIX, a forma preponderante de comercializar a música de concerto era via recitais públicos, sendo que tanto a música erudita quanto a popular eram vendidas por meio de partituras para piano. Estas, por sua vez, limitavam-se a atrair a parcela do público abastado que tinha uma formação de leitura musical, compositores e seus eventuais parceiros letristas, editores e fabricantes de instrumentos musicais, cujas vendas eram favorecidas à medida que a música se voltava ao entretenimento.

Com o advento das gravações, a produção musical se expande, principalmente no que diz respeito à música popular urbana, cuja função era o lazer e a socialização em bares, clubes e casas de bailes. Essa ampliação se efetiva desde a base artística, através da profissionalização dos músicos (vasta participação de cantores, coros, instrumentistas de orquestras, bandas e pequenos conjuntos) e do surgimento de novos segmentos, como arranjadores, maestros, diretores artísticos, até a base industrial, mediante a proliferação de fábricas, equipamentos e operadores (ibid., p. 259). Esse processo de socialização tanto da música popular quanto da música de concerto torna cada vez mais difícil a separação entre os gêneros nos espaços. A música de concerto incorpora características de música popular como, por exemplo, os ritmos dançantes dos salões, e a música popular adota referências próprias da música de concerto, como, por exemplo, o canto empostado, próximo ao canto lírico dos primeiros cantores de rádio. Podemos, então, entender que essas manifestações musicais não são individualizadas, mas sim socializadas, uma vez que, conforme Bakhtin (1976), todo discurso contém em si uma parte verbal e outra que é extra verbal. O discurso verbal não é autossuficiente, pois existe sempre em dependência

direta com a situação extraverbal que nada mais é do que as relações sociais que atravessam vários discursos. Nas palavras do autor, “esses julgamentos e avaliações [da situação extraverbal] referem-se a um certo todo dentro do qual o discurso verbal envolve diretamente um evento na vida e funde-se com este evento, formando uma unidade indissolúvel (BAKHTIN, 1976, p. 5).

A partir dos diálogos da música popular, que florescia nos centros urbanos, com a música de concerto dos tradicionais teatros e salas de recitais, o espaço profissional foi crescendo cada vez mais. Muitos compositores do movimento nacionalista assumiam paralelamente trabalhos com a música popular e com o novo mercado de gravações, mas, apesar desses diálogos, mantinha-se no imaginário uma separação entre a música de concerto (ainda atualmente, considerada basicamente “erudita”) e a música popular. Para driblar esse julgamento por parte da sociedade culta, compositores usavam pseudônimos para assinar obras de música popular. Por exemplo: Francisco Mignone escrevia sob o pseudônimo de Chico Bororó, Guerra-Peixe usava os pseudônimos Bob Morel, Célio Rocha (homenagem à primeira esposa, Célia Rocha) e Jean Kelson (com o qual grava dois discos na década de 1960)<sup>29</sup>. Assim como eles, Radamés Gnattali serviu-se de pseudônimos em algumas circunstâncias. O compositor fez um trabalho extenso como arranjador de canções populares. Começou com arranjos para o cantor Orlando Silva, também conhecido como “Cantor das Multidões”, com um disco de sambas-canções em que as canções românticas eram acompanhadas por violino e os sambas por metais. Através da gravadora Evans também fez os arranjos para discos da cantora Aracy de Almeida. “Escrevi muitos arranjos para eles sob pseudônimo Vero (minha mulher era Vera)”, relatava Gnattali (apud DIDIER, 1996, p. 51).

Nessa época, de entrada de novas tecnologias, do processo de urbanização e de globalização no Brasil, proliferaram as canções de câmara, que não deixam de dialogar com as canções populares. Nesse intercâmbio, canções de câmara atravessaram fronteiras e se tornaram populares através de novos arranjos, novas escutas, novas abordagens. Nomes como Waldemar Henrique, Osvaldo de Souza, Hekel Tavares, dentre outros, compositores de formação acadêmica, tiveram suas obras, a que poderíamos chamar “híbridas”, amplamente difundidas. Assim, apoiamo-

---

<sup>29</sup> Informação disponível em: <

nos Bakhtin (2011) que sustenta que todo sistema de signos, “por mais que sua convenção se apoie em uma coletividade estreita, em princípio sempre pode ser decodificado, isto é, traduzido para outros sistemas de signos (outras linguagens)” (BAKHTIN, 2011, p. 176). As canções de câmara são obras abertas, dialógicas. Ressoam no espaço de socialização, mas também no tempo do acontecimento, alcançam públicos diferentes em espaços diferentes.

## 2 As canções de câmara de Radamés Gnattali

As canções de câmara de Radamés Gnattali só puderam ser identificadas nos seus catálogos. Não há relatos do compositor sobre essas obras. Todas as canções encontradas nessa investigação têm como instrumento acompanhador o piano, algo comum ao repertório de canções de câmara.

A partir de um levantamento bibliográfico, Didier (1996) atribui ao compositor cerca de 400 obras de concerto, mas apresenta este dado sem citá-las. Barbosa e Devos (1984) elaboram um catálogo da obra de Gnattali em seu livro *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*, e dedicam uma parte desse catálogo à produção que nomearam “música erudita”. Nessa seção do catálogo foram listadas 183 peças.

Os dados mais recentes constam do acervo online, que ficou indisponível no final de 2017 e retornou com novo layout em dezembro de 2020. No site, há um catálogo de obras divididas entre obras de concerto e música popular. Em 2017, foram encontrados 275 registros de obras de concertos, mas os registros de música popular ainda não estavam disponíveis. Isso dificulta, de certo modo, que estudiosos e pesquisadores, a partir dessa base de dados, realizem um levantamento do número total de obras do compositor.

Segundo Didier (1996), em 1931, com o cancelamento do concurso para professor no Rio de Janeiro, Radamés começou a trabalhar em “seus primeiros arranjos, choros e [...] composições ‘sérias’ como a *Rapsódia* e os *Três Poemas para canto e piano – Violão, Oração da Estrela Boieira e Gaita*, com versos de seu antigo companheiro do Colégio Anchieta, Augusto Meyer” (DIDIER, 1996, p. 16).

Além disso, há uma fase da carreira de Radamés em que ele se relacionou de maneira próxima com o repertório camerístico vocal: em 1934, ele acompanhou Bidu Sayão em uma turnê no Sul do Brasil. No concerto da cantora na cidade natal do compositor, Porto Alegre, Bidu Sayão, em um gesto generoso e incentivador, incluiu

no programa o *Trio n.º 1 para piano, violino e violoncelo* de Radamés Gnattali. Além de Radamés ao piano, tocaram Carlos Baroni (violino) e Nelson Cintra (violoncelo). Gnattali também foi pianista acompanhador da soprano Bidu Sayão em seu último concerto de despedida, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, realizado no dia 2 de dezembro do mesmo ano<sup>30</sup>.

No site do compositor também se encontra uma fotografia em que ele aparece com a cantora Maria Lúcia Godoy (Figura 3). Além dessa foto, há também um relato em livro em que Gnattali compara o trabalho com duas cantoras líricas da época: “Maria Lucia: ‘Radamés, eu estou meio insegura, gostaria de ensaiar’. Radamés: ‘Deixa que eu acompanho você. Ensaiar não adianta, vai ficar uma merda mesmo...’ É por isso que eu gostava da Bidu Sayão, a gente não ensaiava nada e na hora saía tudo certo” (apud DIDIER, 1996, p. 72). A fala de Gnattali, embora em tom de altivez, é indício de sua agilidade de pensamento na leitura e execução da partitura, e da conseqüente falta de paciência com ensaios ou com o ritmo de trabalho de correpetição com cantores líricos.

---

<sup>30</sup> Dados disponíveis em: [www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br). Acesso em: 6 jan. 2021.

Figura 3: Foto divulgação de um concerto realizado em 1980, em comemoração ao aniversário da cidade do Rio de Janeiro, na escadaria da Câmara Municipal. A soprano Maria Lucia Godoy, Radamés Gnattali, o bandolinista Joel Nascimento (sentado à esquerda, abaixo de Gnattali), músicos da Camerata Carioca e a pianista Neuza Prado (sentada no degrau, segunda à direita).



Fonte: Acervo Radamés Gnattali (radamesgnattali.com.br)

Além do trabalho com as duas sopranos, Gnattali também acompanhou a soprano Cristina Maristany, que gravou algumas de suas canções e a quem ele dedicou a canção *Modinha*<sup>31</sup>. Pode-se presumir, ademais, que o compositor trabalhou com Adacto Filho, um barítono para quem ele dedicou uma das canções do ciclo *Três Poemas de Augusto Meyer*. Radamés acompanhou igualmente cantores da música popular e escreveu obras para grupos vocais como, por exemplo, a *Cantata Maria Jesus dos Anjos* (1965) sobre temas de umbanda recolhidos pelo compositor Bororó.

Apesar de encontrar dados sobre as canções de Radamés Gnattali, não foram localizados muitos registros delas ou sobre elas no acervo do compositor. Buscas por pesquisas sobre Radamés Gnattali no portal da CAPES, no *Google Acadêmico* e em repositórios de Teses e Dissertações, trazem como resultados trabalhos com

<sup>31</sup> Informação disponível no site [www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br). Acesso em: 2 mar. 2022.

temáticas sobre diversas obras do compositor, mas nenhum diz respeito às canções. Cabe dizer dessa maneira, que essa pesquisa é inédita no meio acadêmico, em especial para os estudiosos do repertório de canção brasileira.

O fato de não encontrar pesquisas sobre as canções de Radamés Gnattali leva a conjecturar que talvez elas não tenham sido tão apreciadas na época do compositor ou sofreram um processo de esquecimento, visto que o repertório de canção brasileira se tornou de difícil acesso: são escassas as gravações e canções publicadas por editoras, sendo que aquelas que foram editadas não tiveram novas publicações. Ou ainda, muitas de suas canções são desconhecidas até os dias atuais. Dessa forma, localizar partituras de canções brasileiras é uma das etapas para a pesquisa na área.

Outra questão a ser levantada é que a pesquisa em música brasileira ainda é recente. A maioria dos trabalhos acadêmicos encontrados sobre Radamés têm data posterior ao ano 2000, o que torna o resgate da memória do compositor e de sua obra uma discussão ainda contemporânea. As obras de Gnattali têm sido revisitadas, analisadas e gravadas. Por isso, além de um olhar musicológico, é necessário também conectar as canções de Gnattali à performance musical. Cabe indagar que lugar ocupam as canções de Radamés. Como soam essas canções? Sobre o que falam? Que imagens podem ser criadas por aquele que as lê, analisa e interpreta? Como significar e ressignificar essas canções, guardadas por tanto tempo, para o agora? Como olhar para essas canções à luz das falas e da trajetória do compositor?

É possível, então, dizer que este estudo não busca elaborar um sistema alheio à vivência musical, mas sim entender o fenômeno musical como algo complexo, não estático, que envolve aspectos estéticos, poéticos, musicais e vivenciais (consistente no entendimento e na execução dos elementos anteriores) que refletem e refratam os discursos que se transformam em música no complexo elaborado por compositor, poeta e performer.

## **2.1 Fontes da pesquisa: as canções para canto e piano**

No livro biográfico sobre Radamés Gnattali, Barbosa e Devos (1984) fizeram o primeiro levantamento de suas obras. Das 183 obras classificadas pelas autoras como “música erudita”, foram listadas as seguintes canções: *Azulão (Manuel Bandeira)*; *Casinha pequenina*; *A Estrela (Manuel Bandeira)*; *Modinha (Manuel Bandeira)*; *Morena, morena*; *Nhapopé*; *Poemas de Augusto Meyer*; *Pra meu rancho, Prenda*

*minha, O Rei mandou me chamá; Seis canções (Manuel Bandeira); Seis canções (Silvan Paezzo); Tayeras; Valsa Romântica (Manuel Bandeira).*

Também no livro *Enciclopédia da Música Brasileira* (1998), no verbete sobre Radamés Gnattali, foi possível localizar algumas canções com as datas de composição, são elas: *Azulão* (1940), *Casinha pequenina* (1940), *Modinha* (1934), *Morena, morena* (1941), *Nhapopé* (1955), *Para meu rancho* (1931), *Prenda minha* (1941), *O rei mandou me chamá* (1955), *Seis Canções de Silvan Paezzo* (1983), *Seis canções* (1965), *Taieiras* (1941), *Três Poemas: Violão, Oração da Estrela Boieira, Gaita* (1931), *Valsa Romântica* (1945).

Esses dados mostram-se conflitantes, uma vez que a obra de Radamés Gnattali é extensa e de difícil organização e catalogação. Além disso, o compositor escreveu tanto música popular como música de concerto, o que por vezes torna difícil classificar suas obras para catalogá-las. Como posto, o compositor não fazia distinção entre uma linguagem musical e outra. Por isso, a quantificação e classificação das suas obras é um trabalho por fazer até os dias atuais.

Esta pesquisa tem como fonte primária as canções para canto e piano de Gnattali. Não excluimos de nosso estudo as canções classificadas com os termos *arranjo* ou *harmonização*, já que entendemos que essa atuação é também uma forma de composição musical e, como já explicado aqui, separar a obra de Radamés Gnattali por uma classificação entre música popular e música de concerto é algo bastante complexo. Além disso, na época de Radamés, os compositores considerados modernistas tinham como prática a harmonização de temas populares e folclóricos. Trataremos, portanto, as canções de Gnattali neste trabalho como canções de câmara, sobretudo pelo fato de estarem representadas em partitura como uma melodia sobre o acompanhamento, ou em diálogo, bem elaborado com o piano, sendo adequadas à interpretação camerística no contexto atual.

A fonte de pesquisa mais recente é o catálogo online disponibilizado no site [www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br), que é organizado pela família do compositor. Nesse catálogo foi possível identificar os títulos das canções. De posse desses títulos, foi realizada uma busca em acervos de bibliotecas de partituras. O arranjo de Radamés da canção popular *A casinha pequenina* foi localizada em algumas bibliotecas e

acervos pessoais<sup>32</sup>. Em busca por canções originais para canto e piano, foi-me cedida uma cópia em xérox, por uma colega da área de canto, do ciclo de canções *Três Poemas de Augusto Meyer*. Essa mesma obra também foi localizada na Biblioteca Nacional e na Biblioteca da UFMG. A edição foi publicada por Irmãos Vitale Editores com *copyright* datado de 1940. As duas primeiras canções foram escritas em 1931 (*Violão e Oração da estrela boieira*) e a terceira em 1935 (*Gaita*). Na capa dessa edição há uma dedicatória a Adacto Filho<sup>33</sup>, um barítono da época.

O mesmo site informa que a canção *Gaita* foi lançada em 1940 pela gravadora Victor. A gravação é da soprano Cristina Maristany<sup>34</sup> em uma versão orquestrada e regida pelo próprio Radamés Gnattali<sup>35</sup>. O ciclo *Três poemas de Augusto Meyer* também foi apresentado em 1941, na *Escuela de Arte Cristiano Beato Angélico*, na Argentina, enquanto o compositor residia no país.

Esse ciclo de canções foi o nosso primeiro contato com uma obra vocal do compositor, a primeira pista para a busca de outras canções. Após o contato com Nelly Gnattali, esposa do compositor, por e-mail, foi informado que as partituras em sua maioria estavam manuscritas em cópias feitas pela irmã de Radamés, a pianista Aída Gnattali. As composições foram digitalizadas em arquivo no formato PDF para que os registros não se perdessem em virtude do tempo e ficassem disponíveis para acesso. Nesse e-mail, Nelly explicou que existem algumas partituras difíceis de ler

---

<sup>32</sup> Foram encontradas duas cópias em acervos de colegas da área, bem como a partitura do arranjo nas bibliotecas da USP, da UFRGS e da UFMG. Esse arranjo é uma edição da Irmãos Vitale, datada de 1940.

<sup>33</sup> Adacto Filho era o nome artístico de Artur Pereira de Melo (Rio de Janeiro/RJ s.d. – Petrópolis/RJ 1963). Além de cantor, foi diretor e dramaturgo. Atuou no Teatro de Brinquedo e participou da fundação de Os Comediantes. Foi escritor, diretor teatral, dramaturgo e ensaísta. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349635/adacto-filho>. Acesso em: 13 jul. 2020. Há um registro do cantor interpretando *Foi n'uma noite calmosa*, modinha carioca de Luciano Gallet Filho acompanhado pelo próprio compositor (disco Odeon 10089 B (matriz 1406). Lançado em dezembro de 1927). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bGPT6bhdkpU>>. Acesso em: 20 out. 2020. Também no site Instituto Piano Brasileiro, na linha do tempo de 1933, há um registro de um recital do barítono com Camargo Guarnieri (piano) em 28 de janeiro pela Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Disponível em: <http://institutipianobrasileiro.com.br/years/index/1933>. Acesso em 20 out. 2020.

<sup>34</sup> Cantora luso-brasileira, nascida em 1906. Lançou seu primeiro disco pela Odeon em 1930, ainda com o nome de solteira, Cristina Costa. Após sucesso ao cantar na rádio Splandis, na Argentina, foi estudar na Europa. A soprano alcançou reconhecimento na França com árias de Mozart interpretadas com a Orquestra Sinfônica de Paris. Também se apresentou em Londres, Haia, Hamburgo e Berlim, onde os críticos alemães a consideraram o "Rouxinol brasileiro" e "a maior intérprete de Mozart" chegando a gravar discos na Alemanha pela Polydor. Além de Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone também a acompanharam. Informações disponíveis em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cg/gravacoes/cristina.htm>>. Acesso em: 7 jan. 2021.

<sup>35</sup> A gravação pode ser ouvida através dos sites <<https://discografiabrasileira.com.br/artista/19719/cristina-maristany>> e <<https://immub.org/artista/cristina-maristany>>. Acesso em: 7 jan. 2021

pelo fato de estarem escritas a lápis, mas que todas as canções disponíveis no site estão em seu acervo particular.

Também foram localizadas partituras de duas canções (*Azulão* e *Toada*<sup>36</sup>) copiadas pelo pianista e tenor Hermelindo Castelo Branco, que construiu ao longo de anos um acervo com mais de seis mil partituras de canções. Acredita-se que este seja o maior acervo particular de canções brasileiras da atualidade. Os detalhes da coleção de Castelo Branco têm sido divulgados por pesquisadores da área da música através do site do Instituto Piano Brasileiro desde 2017. O acervo, sua catalogação, divulgação e descobertas de canções ainda desconhecidas são importante fonte de pesquisa para a canção brasileira. Hermelindo “buscava ativamente partituras raras em bibliotecas e acervos particulares de todo o Brasil, e frequentemente fazia cópias manuscritas quando não era possível obter xérox do documento (...)”, além disso, “mais de 50% do acervo é composto de manuscritos, sejam eles autógrafos (escritos do próprio punho dos compositores), ou cópias manuscritas”<sup>37</sup>.

No final de 2020, o site *radamesgnattali.com.br* foi novamente disponibilizado com outra configuração e outro patrocínio. A partir de nova busca no site, quatro novas canções foram identificadas: *Ninando*, *Pr’a meu rancho*, *Morena, morena* e *Poema à bem-amada*. No entanto, das quatro canções localizadas, apenas as canções *Ninando* e *Morena, morena* tiveram suas partituras encontradas no acervo<sup>38</sup>, as demais, foram encontradas através de citações em notícias e recortes. Para nossa pesquisa, dispusemos apenas da partitura da canção *Morena, Morena*, adquirida através de uma venda de partituras usadas anunciadas pela internet. Também foi incluída em nossa pesquisa a canção *Toada*, partitura encontrada em outros acervos.

Algumas canções citadas na biografia do compositor escrita por Barbosa e Devos (1998) e na Enciclopédia da Música Brasileira (1998) não foram localizadas no site oficial do compositor. São elas: *A estrela (Manuel Bandeira)*<sup>39</sup>, *Seis canções de*

<sup>36</sup> A canção *Toada* não estava disponibilizada no acervo do compositor.

<sup>37</sup> As informações sobre o acervo Hermelindo Castelo Branco estão disponíveis em: [www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Colecao\\_Hermelindo\\_Castelo\\_Branco\\_o\\_maior\\_acervo\\_de\\_cancoes\\_brasileiras\\_ja\\_reunido](http://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Colecao_Hermelindo_Castelo_Branco_o_maior_acervo_de_cancoes_brasileiras_ja_reunido). Acesso em: 12 nov. de 2018. No site, o sobrenome do compositor (Castello) é escrito com apenas uma consoante “L”, enquanto em suas assinaturas é possível encontrar a dupla consoante “L”.

<sup>38</sup> No final de 2020 a Sra. Nelly Gnattali foi hospitalizada com COVID-19 e veio a falecer em janeiro de 2021. Desde então, todo o acervo de Radamés Gnattali está sendo inventariado pelos herdeiros e o arquivo de partituras está temporariamente indisponível para o público. Por isso, a partitura da canção *Ninando* e a versão *Manuscrita de Nhapopé* ainda não foram disponibilizadas para essa pesquisa.

<sup>39</sup> O ciclo *Seis poemas* também com poemas de Manuel Bandeira, citado tanto na biografia de Barbosa e Devos (1984) quanto na Enciclopédia da Música Brasileira (1998), foi listado como ciclo na primeira

*Silvan Paezzo e O rei mandou me chamá*. Dessa maneira, o número total de partituras de canções localizadas com suas referidas descrições está disposto na tabela a seguir:

Tabela 1: Títulos e descrições das canções de câmara de Radamés Gnattali

Canção	Dados da canção
1. <i>Acalanto de John Talbot</i>	Data da composição: s/d Poema: Manuel Bandeira  Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Aída Gnattali em papel de música de 12 pautas. (acervo Radamés Gnattali)
2. <i>A casinha pequenina</i>	Data da composição: 1940 Poema: Canção popular brasileira  Partitura: GNATTALI, Radamés. <i>A casinha pequenina</i> . São Paulo – Rio de Janeiro. Irmãos Vitale Editores: 1940.
3. <i>Azulão</i>	Data da composição: 1940 Poema: Manuel Bandeira  Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Hermelindo Castelo Branco em papel de música de 12 pautas (acervo Hermelindo Castelo Branco)
4. <i>Canção</i>	Data da composição: s/d Poema: Manuel Bandeira  Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Aída Gnattali em papel de música de 12 pautas. (acervo Radamés Gnattali)
5. <i>Cantiga</i>	Data da composição: s/d Poema: Manuel Bandeira

configuração do site do compositor e, posteriormente, na nova organização de 2020, essas canções foram apresentadas como obras avulsas. Por isso, em nossa listagem, elas aparecem de maneira avulsa. Além disso, tais canções não foram publicadas por editoras e não constam em seus manuscritos indicações de serem canções compiladas ou partes de um conjunto.

	Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Aída Gnattali em papel de música de 12 pautas. (acervo Radamés Gnattali)
6. <i>Canto de Natal</i>	Data da composição: s/d Poema: Manuel Bandeira  Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Aída Gnattali em papel de música de 12 pautas. (acervo Radamés Gnattali)
7. <i>Dona Janaína</i>	Data da composição: s/d Poema: Manuel Bandeira (poesia) Nota: Dedicada à Nelly Biato Gnattali (segunda esposa do compositor)  Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Aída Gnattali em papel de música de 12 pautas. (acervo Radamés Gnattali)
8. <i>Letra para uma valsa romântica n.º 1</i>	Data da composição: s/d Poema: Manuel Bandeira  Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Aída Gnattali em papel de música de 12 pautas. (acervo Radamés Gnattali)
9. <i>Letra para uma valsa romântica n.º 2</i>	Data da composição: s/d Poema: Manuel Bandeira  Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Aída Gnattali em papel de música de 12 pautas. (acervo Radamés Gnattali)
10. <i>Modinha</i>	Data da composição: 1934, segundo Barbosa e Devos (1984) Poema: Manuel Bandeira Notas:  - Segundo Barbosa e Devos (1984), a canção teve sua 1ª audição em 1934 no Rio de Janeiro, na Escola Nacional de Música, com a solista Nair Duarte Nunes e Radamés Gnattali ao piano.

	<p>-Canção dedicada a Cristina Maristany</p> <p>Partitura: Cópia digitalizada da partitura impressa, sem copyright da editora, duas páginas, Rio de Janeiro, 1937 (acervo Radamés Gnattali)</p>
11. <i>Morena, morena</i>	<p>Data da composição: 1941(segundo o acervo do compositor)</p> <p>Poema: Letra popular, tradução em espanhol de Brenno Maristany</p> <p>Notas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Dedicada a Cristina Maristany</li> <li>- Obra citada na imprensa, em nota, sobre apresentação da soprano Clarisse Stukart, dentro da programação da Rádio Jornal do Brasil. A nota não informa o nome do autor da letra da canção, nem o pianista acompanhador. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional - jornal Diário de Notícias, de 05/06/1943.</li> </ul> <p>Partitura: GNATTALI, Radamés. <i>Morena, morena...</i> Buenos Aires: Carlos S. Lottermoser: s/d</p>
12. <i>Nhapopé</i>	<p>Data da composição: 1955</p> <p>Poema: motivo popular</p> <p>Partitura: GNATTALI, Radamés. <i>Nhapopé</i>. São Paulo: Editora Bandeirante Musical, 1956. (cópia digitalizada)</p>
13. <i>Ninando</i>	<p>Data da composição: 1941</p> <p>Poema: tema popular brasileiro</p> <p>Partitura: GNATTALI, Radamés. <i>Ninando</i>. Buenos Aires (AR): Editora Ricordi Americana- – S.A.E.C., 1941. (cópia digitalizada)</p>
14. <i>Oração</i>	<p>Data da composição: s/d</p> <p>Poema: Jorge de Lima</p> <p>Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito a lápis de Radamés</p>

	Gnattali, em papel de 12 pautas (acervo Radamés Gnattali)
15. <i>Poema relativo</i>	Data da composição: 1941 Poema: Jorge de Lima  Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito à lápis de Radamés Gnattali, em papel de 12 pautas (acervo Radamés Gnattali)
16. <i>Prenda minha</i>	Data da composição: s/d * Na linha do tempo do site do compositor, há a identificação do ano de 1941 como ano de composição. Poema: motivo popular  Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Aída Gnattali em papel de música de 12 pautas. (acervo Radamés Gnattali)
17. <i>Taieiras</i>	Data da composição: 1941 Poesia: motivo popular Nota: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Nome escrito a lápis com título original <i>Tayeras</i></li> <li>2. dedicada ao violonista Gaston O. Talamon</li> </ol> Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito a lápis de Radamés Gnattali, em papel de 12 pautas, 1941. (acervo Radamés Gnattali)
18. <i>Temas e voltas</i>	Data da composição: s/d Poema: Manuel Bandeira  Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito à tinta de Aída Gnattali, em papel de 12 pautas (acervo Radamés Gnattali).
19. <i>Toada</i>	Data da composição: 1956 Poema: Alberto Ribeiro Nota: Duas partituras em tonalidades diferentes:

	<p>- Partitura (2 páginas) publicada pela editora Ricordi, 1956 (grave) – cópia em xerox cedida por colega da área.</p> <p>- Partitura (2 páginas) assinada por Hermelindo Castelo Branco (aguda)- disponível no acervo</p> <p>PARTITURA NÃO LOCALIZADA NO ACERVO DO COMPOSITOR</p> <p>Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Hermelindo Castelo Branco em papel de música de 12 pautas, 1956. (acervo Hermelindo Castelo Branco)</p>
<p>20. <i>Três poemas de Augusto Meyer:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Violão</i></li> <li>- <i>Oração da Estrela Boieira</i></li> <li>- <i>Gaita</i></li> </ul>	<p>Data da composição: 1931 (Violão e Oração da Estrela Boieira), 1935 (Gaita) Poema: Augusto Meyer</p> <p>Notas:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ciclo dedicado a Adacto Filho</li> <li>2. Título original da segunda canção é <i>Oração da Estrela Boieira</i></li> <li>3. Segundo Barbosa e Devos (1984): <ul style="list-style-type: none"> <li>- Audição das canções <i>Violão</i> com a solista Elsa Tchoepke e <i>Oração da Estrela Boieira</i> com o solista Emilio Baldino, em 21/10/1931, em Porto Alegre na Sala Beethoven.</li> <li>- Audição das canções <i>Violão</i> e <i>Oração da Estrela boieira</i> em 1934, no Rio de Janeiro, na Escola Nacional de Música, com a solista Nair Duarte Nunes e Radamés Gnattali ao piano.</li> </ul> </li> </ol> <p>Partitura: GNATTALI, Radamés. <i>Três poemas de Augusto Meyer</i>. São Paulo/ Rio de Janeiro: Irmão Vitale Editores, 1940 (cópia digitalizada).</p>

A maioria das canções de Radamés Gnattali tem versos do poeta Manuel Bandeira. No livro *Itinerário para Pasárgada*, publicado em 1954, o pernambucano oferece um registro confessional e memorialístico sobre a construção de sua poesia. Essa visão de Manuel Bandeira surge da leitura de si mesmo e de poetas contemporâneos; da comparação e dos diálogos com as técnicas e tendências da poesia moderna. O autor também faz uma análise das relações da arte verbal com as outras artes. A partir disso, cita compositores que usaram de sua poesia para escrever canções: Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Jayme Ovalle, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, Helza Camêu, Francisco Mignone, Guerra-Peixe, dentre outros. No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira se indaga sobre o porquê de tantos compositores escolherem seus poemas para musicar e traz comentários de vários críticos da época. Por fim, Manuel Bandeira concorda que haveria, em seus poemas, uma musicalidade subentendida. Nas palavras do poeta,

a "musicalidade subentendida" poderia ser definida por outro músico noutra linha melódica. O texto será um como que baixo-numerado contendo em potência numerosas melodias. Assim explico que eu sinto a mesma adequação da música às palavras em duas ou três realizações musicais de um só texto [...]. (BANDEIRA, 1984, p. 72)

Além de canções com versos de Manuel Bandeira, Radamés criou canções com versos de Jorge Lima, poeta contemporâneo ao compositor. Há também um ciclo de canções com versos de Augusto Meyer, poeta conterrâneo e ex-colega de Ginásio de Radamés Gnattali em Porto Alegre. Por fim, citamos o poeta Alberto Ribeiro, autor dos versos da canção *Toada*, famoso por suas marchinhas de carnaval em parceria com Braguinha. Dentre suas canções mais famosas estão *Chiquita Bacana*, *Touradas em Madri* e a famosa canção *Copacabana, princesinha do mar*<sup>40</sup>.

As canções citadas e que não tiveram suas partituras encontradas estão na tabela a seguir com suas devidas descrições.

Tabela 2: Canções citadas sem partituras localizadas

Canções	Dados das canções
<i>A estrela</i>	Data da composição: 1940, segundo Barbosa e Devos (1984) Poema: Manuel Bandeira

<sup>40</sup> Pequena biografia e discografia de Alberto Ribeiro disponível em: < <https://musicabrazilis.org.br/compositores/alberto-ribeiro>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

	PARTITURA NÃO LOCALIZADA
<i>O rei mandou me chama</i>	Data da composição: 1955, segundo Barbosa e Devos (1984) Poema: sem crédito ao autor Notas: - Obra citada no catálogo de Barbosa e Devos (1984) e na Enciclopédia da Música Brasileira (1998); - Obra não citada no site do compositor.
	PARTITURA NÃO LOCALIZADA
<i>Pr'a meu rancho</i>	Data da composição: 1931 Poema: Vargas Neto Notas: -Obra citada no catálogo de Barbosa e Devos (1984) com a observação de uma 1ª audição em 21/10/1931 em Porto Alegre na Sala Beethoven com a solista Elsa Tchoepke.  - Obra citada no site do compositor e na Enciclopédia da Música Brasileira (1998)
	PARTITURA NÃO LOCALIZADA
<i>Poema à bem-amada</i>	Data da composição: 1938 Poema: sem crédito ao autor Nota: -Obra citada no site do compositor
	PARTITURA NÃO LOCALIZADA
<i>Seis canções de Sylvan Paezzo</i>	Data da composição: 1983, segundo Barbosa e Devos (1984) Poema: Sylvan Paezzo Nota: - Obra citada no catálogo de Barbosa e Devos (1984) e na Enciclopédia da Música Brasileira (1998) - Obra não citada no site do compositor
	PARTITURA NÃO LOCALIZADA

Como visto na tabela acima, não foi localizada a canção *A Estrela*, sobre versos do poeta citado anteriormente, Manuel Bandeira, e há também uma parceria com Vargas Neto, poeta gaúcho, na canção *Pr'á meu rancho*. Para as canções *Poema à*

*bem-amada* e *O rei mandou me chamá* temos menos informações e menos possibilidade de busca, uma vez que não foram encontrados os registros dos poetas dessas canções. Acreditamos que a canção *O rei mandou me chamá* pode ser um poema folclórico, uma vez que identificamos o mesmo título musicado por Villa-Lobos. Na partitura da canção de Villa-Lobos, uma descrição assinala que o tema é um motivo popular recolhido no Recôncavo Baiano. O ciclo de canções assinado por Sylvan Paezzo parece ser uma das últimas obras para canto e piano escritas pelo compositor, uma vez que data do ano de 1983. O poeta, autor desse ciclo trabalhou com a teledramaturgia além de ter escrito romances<sup>41</sup>. Ao final de sua carreira, Radamés Gnattali também trabalhou na TV e no cinema. Provavelmente, esse foi o cenário para o encontro do compositor e do poeta.

Ao identificarmos as canções com suas autorias e termos acesso às partituras, a pesquisa tornou-se viável no que diz respeito às fontes. As partituras que estavam dispostas no catálogo do site de 2017 nos foram enviadas por e-mail por Nelly Gnattali em formato PDF. Em sua maioria, mesmo aquelas que estão manuscritas, são legíveis e apresentam possibilidade de manuseio para o fazer musical. Outras partituras foram adquiridas em acervos e através de compra em sebos virtuais. Com essas fontes em mãos, a pesquisa foi construída, juntamente com o estudo das canções para a performance musical.

Com as fontes de pesquisa em mãos, a investigação tem como ponto de partida o resgate das canções de câmara de Radamés Gnattali. A pergunta de pesquisa é a seguinte: *como se dão os diálogos composicionais e a brasilidade nas canções de câmara de Radamés Gnattali?* A partir dessa problemática, outros questionamentos são formulados: *Quais sentidos podem ser atribuídos a essas canções? Qual a sonoridade de suas canções? Como interpretá-las? Quais diálogos podem ser identificados nas canções? Como trazer as canções de Gnattali para os tempos atuais?* Essas indagações trazem o olhar da intérprete/pesquisadora para essas obras que, por muito tempo, não foram visitadas, ouvidas e interpretadas. Buscamos reviver, mas também construir novos sentidos para esse repertório.

---

<sup>41</sup> Sylvan Paezzo (1938-2000) é autor dos livros *Diário de um Transviado*, *A Vida de Madame Satã*, *A Época dos Tristes*, entre outros. Foi repórter e colunista de vários jornais e revistas. Sua estreia em novelas foi com *O Homem que Sonhava Colorido*, na TV Tupi, em 1968. Trabalhou também nas emissoras Globo, Band e Manchete. Durante a década de 1970, na TV Globo, adaptou romances para o horário das seis e fez parte da equipe de roteiristas dos seriados infantojuvenis *Shazan*, *Xerife* e *Companhia* e *Sítio do Picapau Amarelo*. Disponível em: < <http://teledramaturgia.com.br/sylvan-paezzo/>>. Acesso em: 14. mar. 2022.

## 2.2 As partituras das canções: da performance à edição

Esta investigação se insere na área da performance musical e tem como propósito a pesquisa artística que busca trazer as canções de câmara de Radamés Gnattali para os dias atuais. Resgatar essas canções, estudá-las e interpretá-las faz da pesquisadora/performer responsável por seus significados, traz referências e ideias do compositor e referências e ideias da intérprete em sua época.

Catarina Domenici (2012) aborda a importância da pesquisa em performance no fazer musical. Para a autora, a obra acontece por meio da performance e a identidade atribuída às obras musicais “é em igual medida determinada pelo texto e pelo conjunto de suas performances. Se a notação musical não pode prescindir do som, o som, por sua vez, jamais é um fenômeno autônomo, estando intimamente entrelaçado à trama sociocultural” (DOMENICI, 2012, p. 171). Dessa forma, a investigação sobre as canções de Radamés Gnattali se dá de maneira dialogada: recupera o processo de escritura da obra, o contexto em que ela foi escrita, a trajetória do compositor, bem como a sonoridade recriada através da performance. Por meio das partituras das canções, outras informações das obras são obtidas, tais como: os autores parceiros, os intérpretes da época, o diálogo entre os significados da melodia, do texto e do acompanhamento do piano.

Assim, a canção de câmara de Radamés Gnattali, além de redescoberta, é também trazida para os dias atuais, levando em conta não só o contexto em que foram compostas, mas também o da atualidade. É possível problematizar os significados que podem ser atribuídos a essa obra em uma apresentação atual. A pesquisa é dialógica e defende que as canções são passíveis de transmitir muitos significados. Essa ideia vai ao encontro da formulação de Nicholas Cook (2013) sobre a pretensão de que a obra musical seja vista apenas levando em consideração sua época de origem. O autor aponta que “se a obra musical é um conceito regulável sujeito à mudança histórica em vez de um princípio ontológico atemporal, então o padrão de exceções e variações documentadas por musicólogos é exatamente o que você esperaria (COOK, 2013, p. 23)”.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> If the musical work is a regulative concept subject to historical change rather than a timeless ontological principle, then the pattern of exceptions and variations documented by musicologists is exactly what you would expect. (COOK, 2013, p. 23)

Além disso, Cook (2013) aborda a importância do pensamento audacioso do performer e elucida que o fazer musical e as decisões interpretativas não devem ser guiados apenas pela partitura, é necessário ver a música como performance. Para o musicólogo britânico, a música é uma ação colaborativa entre pessoas, as performances são interações sociais complexas e as partituras funcionam como um roteiro<sup>43</sup>. De maneira aproximada, Alexandre Almeida (2011) trata a música como um processo aberto, colaborativo e imponderável. Para esse autor, a prática interpretativa pode ser compreendida como um ato em que a obra se torna concreta por meio da incorporação de outras qualidades que não estão no texto musical e de outros agentes que não somente o compositor.

A pesquisa na área da performance musical se insere no campo da pesquisa qualitativa. Para Robert Stake (2011, p. 24-25) o estudo qualitativo é interpretativo e experiencial, estabelecendo-se como um exercício em que os pesquisadores se “sentem confortáveis com significados múltiplos respeitando a intuição”. Nesse procedimento, os contextos são descritos em detalhes, reconhecendo-se que as descobertas e os relatórios são frutos de interações entre o pesquisador e os sujeitos.

Boaventura de Sousa Santos (2010) aborda a pesquisa qualitativa sob um paradigma emergente que se confronta com o paradigma dominante existente principalmente nas pesquisas em ciências naturais e exatas. O paradigma emergente busca compreender as relações humanas e os estudos da sociologia. Para o estudioso, “à medida que as ciências naturais se aproximam das ciências sociais estas aproximam-se das humanidades” (SANTOS, 2010, p. 69). Além disso, o autor explicita que “os obstáculos ao conhecimento científico da sociedade e da cultura são de facto condições do conhecimento em geral, tanto científico-social como científico natural” (SANTOS, 2010, p. 70).

Experenciemos as canções de Radamés Gnattali, pela leitura das partituras, para transformar essas obras em som, em performance. A primeira leitura dessas canções tinha como objetivo conhecer as sonoridades e as temáticas sobre as quais Radamés Gnattali escreveu. Além de percorrer o repertório e desvelar informações

---

<sup>43</sup> “I want to go beyond the score, as my title puts it [*Beyond the score*], but at the same time I suggest that it is only once you think of music as performance that you can start to make sense of scores. Seen in the context of performance culture, scores are much more like theatrical scripts than the literary texts as which musicology has traditionally understood (or misunderstood) them, and that is just one of several ways in which thinking of music as performance means rethinking basic assumptions of the music-as-writing approach.” (COOK, 2013, p. 1-2)

através dele, havia também a necessidade de averiguação de aspectos como escrita, inteligibilidade do texto e tonalidade. No entanto, ao trabalhar com essas partituras, foram constatadas duas problemáticas: a primeira em relação a dificuldades na leitura do manuscrito. Era necessário mais tempo para entender algumas notas e a caligrafia. A segunda foi em relação à tonalidade: parte das canções foi escrita em tonalidades bastantes graves, compatíveis provavelmente com uma voz de contralto ou baixo. Por vezes, a melodia grave escrita em clave de sol trazia muitas linhas suplementares inferiores, o que prejudicava ainda mais a leitura.

A partir dessas constatações, entendemos que seria necessário editar as partituras das canções estudadas. Ao abordar a crítica textual e os tipos fundamentais de edição de textos literários, César Cambraia (2005, p. 91) divide as formas de estabelecimento do texto em duas classes: monotestemunhais, que são baseadas em apenas um testemunho de texto; e politestemunhais, que são baseadas no confronto de dois ou mais testemunhos de um mesmo texto. As partituras das canções de Radamés Gnattali são monotestemunhais. A maioria se constitui de cópias de manuscritos autógrafos ou feitos por Aída Gnattali, e quatro canções foram publicadas por editoras. Apenas a canção *Toada* foi encontrada em duas versões: uma cópia de partitura publicada pela editora Ricordi e outra, um manuscrito copiado por Hermelindo Castelo Branco. A diferença entre as duas versões dessa canção está na tonalidade, sendo a primeira mais grave que a segunda. Alguns baixos da linha do piano (mão esquerda) também estão diferentes (invertidos). Para a pesquisa, optou-se pela versão de Hermelindo Castelo Branco devido ao fato de esta trazer a tonalidade mais adequada para a região média da voz.

Cambraia (2005, p. 91-103) subdivide as edições monotestemunhais em quatro tipos diferenciados de acordo com o grau de mediação realizado pelo crítico textual. São elas:

1. *Fac-similar*: reprodução mecânica do texto, grau zero de mediação. Tem como exemplo a fotografia, o escaneamento, o xerox etc.;
2. *Diplomática*: tem um grau baixo de mediação. Nesse tipo de edição, faz-se uma transcrição rigorosamente conservadora dos elementos presentes no modelo.
3. *Paleográfica* (também chamada de *semidiplomática*, *paradiplomática* ou *diplomático-interpretativa*): possui um grau médio de mediação. O editor

realiza modificações para tornar o texto mais apreensível para um público que não seria capaz de decodificar algumas características originais. Nesse tipo de edição pode ocorrer o desenvolvimento de abreviaturas, a inserção ou supressão de elementos por conjectura e a retificação de “falhas óbvias”, tais como supressões ou repetições de letras;

4. *Interpretativa*: possui o grau máximo de mediação. Além do que é feito na edição paleográfica, há um processo de uniformização gráfica para aumentar a fluência da leitura e as correções por conjectura vão além das falhas óbvias, pois abrangem intervenções que aproximam o texto do que teria sido uma forma genuína.

Para o trabalho com as canções de Radamés Gnattali, optamos por fazer uma edição interpretativa. Fizemos algumas alterações e averiguações para tornar os textos musical e literário mais compreensíveis. Em algumas partituras das canções manuscritas, trechos ou a integridade da letra estavam ilegíveis. Para a compreensão, o poema era consultado separadamente e comparado ao da partitura para verificação. Outras dúvidas surgiram conforme as canções eram lidas. A principal concernia a algumas notas musicais, principalmente aquelas que eram modificadas por acidentes ocorrentes no decorrer da canção. Por vezes, em congruência com a harmonia da canção, essas notas geravam dúvida, pois poderiam funcionar das duas maneiras. Nesses casos, optamos por averiguar a harmonia da canção e, quando mesmo assim cabiam as duas opções, escolhemos deixar a opção mais próxima da partitura manuscrita.

Uma das alterações realizadas foi não limitar o número de compassos por página de modo exatamente igual às cópias originais. Em alguns manuscritos, a escrita se mostrava “embaralhada”, com pouco espaço entre os sistemas musicais, o que não dava inteligibilidade à obra. Três canções em manuscritos autógrafos estavam escritas a lápis: *Poema Relativo*, *Oração* e *Tayeras*. A leitura e a edição dessas canções foi mais complexa. Para isso, usamos um programa de edição de imagem que possibilitou mudar as cores e a nitidez das páginas, como fizemos no exemplo a seguir, da canção *Oração* (Figuras 4 e 5):

Figura 4: Primeira página da canção manuscrita *Oração* de Radamés Gnattali (imagem original)

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "Oração" is written in a cursive hand. The score is for voice and piano. The vocal line is written on a single staff with lyrics in Portuguese. The piano accompaniment is written on two staves. The score is divided into sections by tempo markings: "Dezagor" and "Embalando". The lyrics are: "lá-la a vida não tem cura / cedendo as mãos de minha / mãe amada há do-ces / há via ta mo a / que um re-pu-ol-to de onono... lá". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). There are also some handwritten annotations and corrections throughout the piece.

Fonte: Acervo do compositor

Figura 5: Primeira página da canção manuscrita *Oração* de Radamés Gnattali (imagem editada)

The image shows a handwritten musical score on aged, stained paper. At the top, the title "Oração" is written in a decorative, cursive font. To the left, the word "Canto" is written vertically, and to the right, "Piano" is written vertically. The score is divided into two main parts: "Canto" (Vocal) and "Piano".

The vocal part begins with the lyrics: "meia voz / a minha / creche / gacha / A Tardade". The piano part is marked with "Deagor" and "Embelecendo". The piano accompaniment features a series of chords and melodic lines, with some notes marked with "p" (piano) and "f" (forte). The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

The lyrics continue: "lembra a / a tua / cedendo / pura / as mãos / minha". The piano part continues with more complex chordal structures and melodic fragments. The score concludes with the lyrics: "mas / quanto / há / de / a / ha / via / a / no / a / cedendo". The piano part ends with a final chord and some decorative flourishes.

Fonte: Acervo do compositor

Além dos desafios na leitura dessas obras, outras dificuldades na edição surgiram, como, por exemplo, o fato de a partitura da canção *Oração* ter compassos rabiscados que geravam dúvidas. Ao nos depararmos com isso, pensamos em duas hipóteses: a primeira foi que a canção pudesse estar inacabada. Os compassos rabiscados seriam indício da exclusão de ideias e o fato de ser uma canção a lápis sugeriam ter sido uma obra “engavetada”. A outra possibilidade seria o trecho ter sido escrito de forma insatisfatória e o compositor ter optado, em vez de apagar, por apenas rasurar os compassos e seguir escrevendo a canção dali em diante. Ao final, consideramos que o mais provável é que esse compasso tenha sido rabiscado para ser excluído, pois o que vinha posteriormente passou a fazer sentido musical no processo de leitura da canção.

Outra questão que dificultou a edição dessas obras a lápis foi a presença de trechos das partituras sem a letra correspondente, apenas com as notas da melodia do canto escritas e nenhuma linha do poema. Foi necessário então recuperar a prosódia, justapondo o texto (que estava separado em folha anexa à partitura) às notas da melodia. Por isso, buscamos, por princípio, acercar do que seria apropriado à escrita de Radamés Gnattali, sem alterar ritmo ou criar melodias, apenas encaixando a letra do poema nas notas escritas por ele na partitura.

A canção *Tayeras*, escrita na partitura original como *Tayêras*, tem na descrição do título “*chula, Norte do Brasil*”. O fato de estar escrita a lápis, escrita mais sujeita aos desgastes e às rasuras, dificultou a legibilidade do poema, e algumas palavras permaneceram ilegíveis mesmo usando o recurso da edição de imagens. Ao realizar uma busca na internet pelo nome da canção, encontramos o canto brasileiro popular *Taieiras* (escrita com dois “is” e não com “y”). Ao comparar os textos, vimos que se tratava da mesma canção. Por isso, optamos também pela atualização ortográfica da língua portuguesa. Exemplo próximo a esse é a palavra “estrella”, escrita com duplo l, na partitura-fonte da canção *Oração da Estrela Boieira*,

Outra alteração de nossa edição foi a mudança de tonalidade. Algumas canções, escritas para regiões muito graves, foram transpostas. À medida que eram estudadas e trabalhadas em conjunto com um pianista colaborador, verificava-se a necessidade da mudança de tonalidade. Um exemplo pode ser observado na canção *Dona Janaína*. A seguir, colocamos os exemplos do original e de nossa edição (Figuras 6 e 7).



Figura 7: Trecho da canção *Dona Janaína* de Radamés Gnattali, partitura editada (compassos 1 a 12).

*à Nelly Gnattali*

## Dona Janaína

Poesia de Manuel Bandeira Radamés Gnattali

*Allegretto*

4 *ced.* *a tempo*

Do-na Ja-na - i - na Se-rei-a do mar... Do-na Ja-na - i-na de mai-ô en-car-na - do...

9 *ced.* *a tempo*

Do-na Ja-na - i - na vai se ba - nhar...

13

Do - na Ja - na - i - na Prin - ce - sa do mar - Do - na Ja - na -

Embora todo o processo de edição possa parecer técnico, ele não acontece de maneira separada do estudo da performance. Encontrar uma nova tonalidade, cômoda e apropriada para se cantar e tocar, só foi possível após vários ensaios com o pianista colaborador com testes em tonalidades distintas. Para a escolha de uma determinada tonalidade, as canções foram transpostas para diferentes alturas até se chegar a um consenso para aquela mais adequada tanto para o piano quanto para o canto, de maneira que a pronúncia do texto não ficasse comprometida e que nenhuma das partes perdesse o seu idiomatismo. A partir disso, apresentamos a seguir uma tabela com as canções em que alteramos a tonalidade original<sup>44</sup>. para construir a performance dessas obras:

Tabela 3: Canções Transpostas

<b>Canções</b>	<b>Transposição</b>
<i>Acalanto de John Talbot</i>	4ª Justa acima
<i>Canção</i>	5ª Justa acima
<i>Cantiga</i>	4ª Justa acima
<i>Canto de Natal</i>	5ª Justa acima
<i>Dona Janaína</i>	5ª Justa acima
<i>Letra para uma valsa romântica n.º 2</i>	3ª menor acima
<i>Tema e Voltas</i>	5ª Justa acima

Editar as partituras a partir da performance musical sob a lógica de experimentação possibilita ir ao encontro da abordagem do musicólogo Juan Francisco Sans (2015), para quem “o editor se constitui não apenas do leitor preferencial da obra de um compositor, é literalmente, ‘o seu primeiro intérprete’<sup>45</sup>” (SANS, 2015, p. 19). Para Sans, trata-se de um “intérprete” no sentido mais amplo do termo, pois a sua leitura da obra será determinante para a fixação das diretrizes e

<sup>44</sup> Cabe ressaltar que em nossa análise, constatamos que algumas canções não são tonais. Nelas, existem, antes, centros tonais ou se trata de obras modais. Por isso, colocamos a mudança de tonalidade por intervalo transposto.

<sup>45</sup> “El editor se constituye así no solo el lector preferencial de la obra de un compositor, sino literalmente, ‘en su primer intérprete’” (SANS, 2015, p. 19)

orientações fundamentais de como a obra será recebida, lida e compreendida. Por meio desse processo, “o editor introduz, inevitavelmente, novos significados da obra, e se elege assim como mediador por antonomásia entre o compositor e os consumidores de sua produção<sup>46</sup>” (ibid.).

Nessa pesquisa, não foi nosso objetivo principal fazer uma edição crítica<sup>47</sup> das canções de Radamés Gnattali, mas a performance dessas obras exigiu o processo de edição. Segundo Carlos Alberto Figueiredo (2017),

há duas ações essenciais na ação de copiar e editar. A primeira, aparentemente mecânica, mas que já contém forte componente interpretativo, consiste em transcrever os símbolos musicais do exemplar à disposição para a cópia. A segunda, interpretativa por excelência, consiste em levar em consideração os conteúdos musicais que são transmitidos por esses símbolos (FIGUEIREDO, 2017, p. 31)

Em consonância com a afirmação do autor, acreditamos que o processo de edição transcende regras e busca soluções que aproximem a obra musical do público. Editar as canções de Radamés Gnattali não foi a finalidade precípua desse trabalho, mas o meio para que as obras fossem revisitadas e, a partir disso, pudessem ser compreendidas e lhes fossem atribuídos novos sentidos. Assim, é possível entender a partitura musical como um documento semiótico que depende do contexto e da convenção de seus interpretantes.

Com base nas questões levantadas, buscamos, em nossa edição, padronizar a escrita musical de acordo com as práticas atuais. Também perseguimos uma escrita mais limpa e clara, de modo que os acidentes ocorrentes repetidos num mesmo compasso fossem colocados apenas na primeira nota do compasso ou entre parênteses, quando necessário. Para a edição dos textos literários, utilizamos o texto da partitura-fonte e, em caso de dúvidas em relação à legibilidade do manuscrito, consultamos outras fontes do poema. Por todas essas questões, elaboramos um aparato crítico (anexo à pesquisa), facultando o conhecimento de todas as intervenções editoriais efetuadas.

<sup>46</sup> “...el editor introduce indefectiblemente nuevos significados en la obra, y se erige así el mediador por antonomásia entre el compositor y los consumidores de sus producciones” (SANS, 2015, p. 19).

<sup>47</sup> Segundo Fernando Araújo (2017), a “edição crítica geralmente traz informações sobre o autor, a obra e sua história, etc. Parte obrigatória é o aparato crítico contendo informações detalhadas sobre o processo editorial, especialmente localização e justificativa de correções e principais variantes do texto”. (ARAÚJO, 2017, p. 111)



### CAPÍTULO III

## OS DIÁLOGOS COMPOSICIONAIS DE RADAMÉS GNATTALI

### 1 Os diálogos entre autor, obra e intérprete: o modelo tripartite da Semiologia Musical

Um estudo semiológico parte da ideia do objeto como forma simbólica, uma vez que “toda produção humana, quer se trate ela de um enunciado linguístico, de uma obra de arte, de um gesto estético ou de uma ação social, tem uma realidade material” (NATTIEZ, 2002, p. 10). Como seres sociais, somos mediados por uma rede plural de linguagem. Segundo Jean-Jacques Nattiez (2002), as produções e ações humanas deixam vestígios materiais que constituem formas simbólicas porque portam significações para quem produz e para quem as recebe (ibid.). Nessa investigação, identificamos alguns vestígios simbólicos de Radamés Gnattali: seus enunciados, suas imagens, suas obras. Aqui, nos voltamos para suas canções para canto e piano. Através das partituras das canções (signos), tomados como vestígios materiais, buscamos interpretar representações de brasilidade e os diálogos composicionais estabelecidos pelo compositor.

A partir disso, adotamos o modelo tripartite da semiologia musical de Jean Molino e desenvolvido por Jean-Jacques Nattiez, que por sua vez parte do conceito de “interpretante” proposto por Charles Sanders Peirce. Para o autor, a natureza da obra musical está na sua organização interna, na maneira como ela é criada e como o performer a interpreta. Segundo Nattiez (2002, pp. 13-20), a partir de uma visão semiológica, uma forma simbólica não é constituída por um só nível, mas por três: o *nível poiético*, o *nível estésico* e o *nível neutro ou imanente*.

Na dimensão poiética, a forma simbólica está relacionada ao processo criador, que é passível de ser descrito ou mesmo reconstituído. Na maioria das vezes, o processo poiético se faz acompanhar de significações que pertencem ao universo do emissor.

Na dimensão estésica, a forma simbólica está relacionada aos receptores, que atribuem uma rede de significações geralmente múltiplas à forma, a um sentido. “Os

'receptores' não recebem a significação da mensagem (inexistente ou hermética), porém eles a constroem num processo ativo de percepção." (NATTIEZ, 2002, p. 15).

No nível neutro, a forma simbólica se manifesta como forma física de vestígio acessível à observação. Para o autor, trata-se de vestígio, porque o processo poiético não é imediatamente inteligível nesta forma. Além disso, embora possa ser controverso, o termo "neutro" não implica em neutralidade do analista com relação a seu objeto. "Este nível é neutro porque, como objeto, ele tem uma existência material, independente das estratégias de produção que o originaram e das estratégias de percepção dele oriundas" (NATTIEZ, 2002, p. 16). Por isso, para evitar polêmicas, o autor também intitula o nível neutro de "imane" ou "material". De acordo com Nattiez (2002), é possível propor uma descrição objetiva das configurações desse nível neutro, independentemente dos interpretantes poiéticos e estésicos ligados a ele. Em suma, "a análise do nível neutro descreve formas e estruturas mais ou menos regulares; as análises poiéticas e estésicas descrevem e interpretam processos" (ibid.).

Para Nattiez (2002), na análise semiológica musical, é necessária a realização imane e descritiva a partir do nível neutro da obra (os vestígios materiais, forma e conteúdo da obra). Posteriormente, a análise avança para além do nível imane, permitindo interpretações sob os pontos de vista poiético e estésico, por meio de processos indutivos. Na análise poiética indutiva, procura-se reconstituir algumas estratégias composicionais. Na análise poiética externa, são levados em conta os dados sobre os contextos composicionais e os comentários e indicações deixados pelo compositor. Na análise estésica indutiva, procede-se à percepção das estruturas juntamente com uma caracterização semântica, inseparáveis durante a audição.

Além dessas etapas de análise, para explicar o funcionamento semiológico de uma obra, é preciso ir além das estruturas imanes. Há que considerar as estratégias de criação que originaram tais estruturas (estratégias poiéticas) e as estratégias de percepção por elas desencadeadas (estratégias estésicas). No entanto, quando as dimensões poiéticas e estésicas estão incorporadas à análise, não há como ignorar as referências extrínsecas. Na música, há uma dimensão semântica importante, tanto para o compositor quanto para o ouvinte, e essas referências não são necessariamente iguais para quem escreve, quem interpreta ou para quem ouve, uma vez que as relações feitas por eles podem ser diferentes. Por fim, Nattiez (2002, p. 39) aponta que uma análise musical, semiológica ou não, será sempre parcial. Uma

das contribuições da semiologia musical é provocar uma tomada de consciência em relação às diferentes dimensões que, no seio de uma obra, possam ser objeto de uma análise.

## **2 O diálogo musical e autoria de Radamés Gnattali**

Radamés Gnattali dialogava com o mundo externo, com muitos autores e com as poesias das canções. Isso faz a posição de Gnattali polifônica, uma vez que ele traz para a canção não apenas o seu universo individual, mas o universo em que transitava. Há várias vozes nas canções de Radamés, o que as torna interconectadas com a vida social.

O ponto central para essa visão dialógica bakhtiniana é de uma base epistemológica corroborada a partir das relações entre sujeitos e sentidos, os quais são múltiplos, entendidos como heterogêneos, contraditórios e em fluxo, constituintes das práticas discursivas. Essa relação dialógica de discursos pode ser entendida a partir de três conceitos de acordo com Fiorin (2020).

O primeiro conceito de dialogismo é o de que todo enunciado é dialógico, portanto, ouvem-se sempre, pelo menos, duas vozes. Mesmo que não se manifestem no fio discursivo, elas se fazem presentes. O enunciado é heterogêneo, pois revela a posição oposta a que se constrói. É importante entender que, para Bakhtin, há uma distinção entre texto e enunciado. Para o autor, o texto é um todo de sentido que, marcado pelo acabamento, dá a possibilidade de admitir réplica. O texto tem uma natureza dialógica. Por sua vez, o enunciado é uma posição assumida pelo enunciador, é um sentido. “O texto é a manifestação do enunciado, é uma realidade imediata, dotada da materialidade que advém do fato de ser um conjunto de signos” (FIORIN, 2020, p. 57). Dessa maneira, o enunciado existe dentro das relações dialógicas. Há no enunciado ecos e lembranças de outros enunciados que podem ser de acordo ou desacordo.

A partir desse conceito, Bakhtin sustenta que os conceitos de individual e social não são simples nem estanques. Em primeiro lugar,

A maioria absoluta das opiniões dos indivíduos é social. Em segundo, explica que todo enunciado se dirige não somente a um destinatário imediato, cuja

presença, é percebida mais ou menos conscientemente, mas também um superdestinatário, cuja compreensão responsiva, vista como correta, é determinante da produção discursiva. A identidade desse superdestinatário varia de grupo social para grupo social, de uma época para outra, de um lugar para o outro [...]. (FIORIN, 2020, p. 31)

O segundo conceito de dialogismo mostra outras vozes no discurso, “trata-se da incorporação pelo enunciador da(s) voz(es) de outro(s) no enunciado” (FIORIN, 2020, p. 37). Isso quer dizer que “o dialogismo é uma forma composicional, são maneiras externas e visíveis de mostrar outras vozes no discurso” (ibid.). Existem duas formas de inserir o discurso do outro no enunciado: uma, em que o discurso alheio é abertamente citado e separado, “é o que Bakhtin chama de discurso objetivado” (ibid.). São exemplos de discurso objetivado: o discurso direto, o discurso indireto, as aspas, a negação. A outra é conhecida como discurso bivocal: dialogizada internamente, nela “não há uma separação nítida entre o enunciado citante e citado” (FIORIN, 2020, p. 37). São exemplos de discurso bivocal: a paródia, a estilização, a polêmica clara ou velada, o discurso indireto livre.

O terceiro conceito afirma que o dialogismo é o princípio de constituição do indivíduo e o seu princípio de ação. Isso quer dizer que, na formação do sujeito, a apreensão de mundo é sempre situada historicamente, porque o sujeito está sempre em relação com o outro. A partir disso, as vozes são assimiladas de diferentes maneiras. Há aquela que Bakhtin chama de voz de autoridade, pois adere ao enunciado de maneira incondicional. “São assimiladas como uma massa compacta e, por isso, são centrípetas, impermeáveis, resistentes a impregnar-se de outras vozes, a relativizar-se. A voz da autoridade pode ser a voz da Igreja, do partido, do grupo de que se participa, etc” (ibid., p. 61). “Outras vozes são entendidas como posição de sentido internamente persuasivas” (ibid.). Por isso, são centrífugas, permeáveis a outras vozes, híbridas e abertas à mudança.

A partir desses conceitos, podemos entender que o processo de construção do indivíduo se dá por meio das sucessivas formas de participação nas comunidades e a partir de sua historicidade, pois ele é resultante do embate e das inter-relações dessas vozes sociais. No processo de análise das canções de Gnattali, pensa-se nos diálogos estabelecidos pelo compositor na escrita dessas obras. Acreditamos que as canções dialogam com o social, relacionam-se com discursos de lugares ocupados e vivenciados pelo compositor.

Assim, apoiamo-nos em Bakhtin em não considerar o discurso como algo individual e sim dialógico: ele se constrói entre pelo menos dois interlocutores que são seres sociais e relacionam-se com outros discursos. Podemos entender, a partir dos pressupostos do pensador russo que a individualidade tem uma dimensão dialética. O discurso é, então, uma trama de várias vozes: de muitos textos e discursos que se entrecruzam, se completam, respondem uns aos outros e, principalmente discordam entre si em seu interior. Além disso, esses discursos também podem ecoar em novos discursos, podem ser analisados e ressignificados em outro tempo. O diálogo é uma arena discursiva em que a relação entre os enunciados revela o dialogismo. A trama de discordâncias, os embates entre os enunciados traz riqueza aos diálogos. No entender de Bakhtin (1997), “a palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim em uma extremidade, na outra, apoia-se sobre meu interlocutor” (BAKHTIN, 1997, p. 113).

A palavra é por conseguinte um signo. Todo signo é um fenômeno do exterior, criado pelo homem. “Os signos, no entanto, só emergem do processo de interação social, na medida em que os indivíduos socialmente organizados em grupos formam uma unidade social” (FREITAS, 2003, p. 128). Por isso, a enunciação é o que orienta a palavra por uma situação de mundo. A enunciação permite o movimento que vai do sinal ao signo. Quer dizer, “o sentido exige uma compreensão ativa, mais complexa, em que o ouvinte, além de decodificar, relaciona o que está sentindo com o que ele está presumindo e prepara uma resposta ao enunciado” (ibid., p.136).

As canções de Radamés Gnattali apresentam diálogos do compositor com os poetas. Existem, por meio do diálogo musical, as vozes sonoras do piano, as melodias do canto e os enunciados do poema, mas há também as vozes sociais em Radamés: sua história, suas influências, seus conflitos. A operação do intérprete é uma atividade cooperativa de interpretação dessas vozes e de sua recriação para o tempo de agora. Há um movimento de expansão e filtragem realizado pelo intérprete. Expansão porque o discurso textual permite proliferação de sentidos. Filtragem porque o compositor e os poetas parceiros também lançam mão de significados que levam o performer (o primeiro leitor) a selecionar uma interpretação pertinente, proporcionando uma cocriação.

Por isso, o intérprete encontra-se em um espaço ambíguo entre disseminar sentidos possíveis (polissemia) e as coerções – restrições – que organizam o texto. Ler e interpretar uma canção, a construção da performance é, portanto, uma atividade

de coenunção, um diálogo. Ao mesmo tempo que a canção antecipa processos de geração de discurso, há também uma atividade de atribuição de sentido à própria canção, promovida pelo intérprete em sua leitura.

O conceito dialógico em Bakhtin se aproxima da proposta do modelo tripartite da semiologia musical. As categorias propostas por Nattiez (nível neutro, poético e estético) se interpenetram, não são estanques, são dialógicas, relacionais. Podemos entender o dialogismo como um problema de significação, sentido e compreensão que é processado por meio da confrontação com outros textos e com compreensão em um novo contexto. A atividade participativa dialógica tem três movimentos: o primeiro consiste no ponto de partida do texto dado. O segundo tem relação com o movimento para trás, ou seja, os conceitos passados. O terceiro é o de antecipação, o movimento para frente, o começo de um contexto futuro. Há palavras-chaves para Bakhtin que norteiam uma pesquisa dialógica: “uma é a compreensão; e a segunda, que a compreensão muda a história, e que a história faz a compreensão. Não deixa de lado as mudanças históricas, mas afirma que é sempre uma atividade participativa e responsável” (ZAVALA, 2018, p. 161).

A partir dos conceitos de dialogismo propostos por Bakhtin, serão apresentadas as análises de suas canções. Como visto, há uma proposta de coenunção por parte da pesquisadora a partir do processo da polissemia, bem como a busca por entender as canções contemplando Radamés Gnattali como sujeito social. Em meio às várias tramas discursivas, entende-se que o estilo composicional de Radamés Gnattali espelha contextos vividos por ele. Para Bakhtin (2011), o autor (em nossa pesquisa, o compositor) deve ser entendido a partir de sua obra, “como participante dela, como orientador autorizado do leitor. Compreender o autor no universo histórico de sua época, no seu lugar no grupo social, a sua posição de classe” (BAKHTIN, 2011, p. 191). Além do autor/compositor, o intérprete/pesquisador também é responsável pela construção de sentido, pela criação de enunciados e diálogos por meio da sua análise e performance musical.

Essa pesquisa se sustenta na concepção bakhtiniana, por meio dos estudos sobre o dialogismo, adotando-se assim uma atitude responsiva ativa frente às canções de Radamés Gnattali. Isso significa dizer que, ao ler e interpretar uma canção, damos uma resposta (a criação da performance) à sua escritura, o que é parte do processo de compreensão. “O todo é a compreensão ativa que se expressa num ato real de resposta” (FIORIN, 2020, p. 8). A ação de interpretar uma canção é uma

resposta ativa e singular. A partir disso, discutiremos sobre a concepção de estilo desenvolvida por Bakhtin, entrecruzando os enunciados de Radamés Gnattali, o seu tempo e o seu contexto social com as canções do compositor.

Uma das discussões levantadas por Bakhtin (2011) é sobre o estilo enquanto individualidade do autor. De um lado, o estilo é formado por “uma unidade da tensão ético-cognitiva da vida” (BAKHTIN, 2011, p. 186) e, de outro, por uma unidade de tradição e convicção. Assim, o estilo de um artista é formado através de reconhecimentos e rupturas, ou seja, transgressões de algo já conhecido por ele – ao mesmo tempo que se reconhecem as tradições, buscam-se inovações. Há como entender o estilo de Radamés Gnattali a partir da mistura de elementos da música de concerto e da música popular. Podemos conjecturar que a inovação no estilo de Gnattali relaciona-se com tensões que classificam a música como erudita ou popular. O compositor rompe as barreiras que classificam a música, e suas obras transcendem as características dessas classificações. Nesse sentido, concordamos com Bakhtin (2011) quando este afirma que a tensão e a novidade são indissociáveis para a criação estética. Há uma “revisão do próprio lugar da arte no conjunto da cultura, no acontecimento do existir, todo lugar tradicional é concebido como injustificável” (BAKHTIN, 2011, p. 187).

A discussão sobre o estilo numa perspectiva bakhtiniana relaciona-se aos conceitos de autor e autoria. Há duas percepções sobre a autoria: a primeira é o autor-pessoa, visto como o escritor. A segunda, o autor artista, o autor-criador. Esse último tem uma característica estética, é imanente ao todo artístico (FARACO, 2007, p. 37). No ato artístico, a realidade vivida (por diferentes valorações sociais, porque a vida se dá num complexo caldo axiológico) é transportada para um outro plano axiológico (o plano da obra): o ato estético opera sobre sistemas de valores e cria novos sistemas de valores (FARACO, 2007, p. 38). Além disso, Bakhtin (2014) coloca que o ponto de vista criador, possível ou realizado de fato, só se torna necessário e indispensável de modo convincente quando relacionado a outros pontos de vista criadores: só quando nas fronteiras nasce a necessidade absoluta desse ponto de vista em sua singularidade criativa é que ele encontra seu fundamento e sua justificação sólida (BAKHTIN, 2014, p. 29)

A autoria é um processo semiótico: no ato de criação, o autor e a obra, ao mesmo tempo que refletem, também refratam. O autor-criador não apenas registra eventos da vida, mas, em sua posição axiológica, organiza-os esteticamente. Desta

maneira, ele assume uma posição refratada e refratante. Refratada porque assume sua posição através de seus valores de autor-pessoa, e refratante porque, a partir disso, recorta e reordena esteticamente eventos da vida.

O estilo composicional de Radamés Gnattali se erige por meio de diálogos que configuram influências musicais, mas não só. “As relações dialógicas tanto podem ser contratuais ou polêmicas, de divergência ou de convergência, de aceitação ou de recusa, de acordo ou de desacordo [...]” (FIORIN, 2020, p. 28). No discurso e na escrita de Radamés Gnattali existem muitas vozes que se misturam e dialogam. Conforme enunciados do próprio Gnattali, “a música popular serviu para a sua música de concerto”. Embora no livro *História da Música no Brasil*, Vasco Mariz (2005) categorize o compositor como pertencente à terceira geração nacionalista, essa classificação pode ser relativizada se se pensar na obra do compositor e nos lugares que ele ocupou durante a vida. Há, sim, como afirmar essa influência nacionalista, visto que o compositor é contemporâneo a esse movimento. Ao criar, o artista o faz a partir de referências, as quais vão configurar o que chamamos de estilo. Radamés dialoga com o movimento nacionalista, com os ideais do movimento modernista, mas também dialoga com o choro urbano no Rio de Janeiro, com as gravadoras, com a música americana do jazz, de entre vários fatores influenciadores no decorrer da vida do compositor. Esses diálogos nascem de tensões entre vozes sociais. São discursos que dialogam em espaços de luta, o que significa que são inevitavelmente lugar de contradição.

O conceito de estilo também tem relação com sua época. A estética composicional diz respeito a um conceito, a normas e ao *modus operandi* de uma época e uma sociedade determinadas. Nas palavras de Bakhtin (2011),

chamamos de *estilo à unidade* de procedimento de informação e acabamento da personagem e do seu mundo e dos procedimentos, por estes determinados, de elaboração e adaptação do material. [...] O grande estilo abarca todos os campos da arte ou não existe, pois ele é, acima de tudo, o estilo da própria visão de mundo e só depois é o estilo da elaboração material (BAKHTIN, 2011, p. 186, grifos do autor).

Reafirmamos, a partir das palavras do autor, que o estilo está ligado tanto ao gênero como ao processo de autoria, ou seja, o estilo se faz na tensão entre a tradição e a inovação. Por isso, Bakhtin (2011) discute a crise do autor em criar. Para ele, “não é possível ser artista, não é possível entrar totalmente nesse campo restrito; não

sobrepujar os outros em arte, mas superar a própria arte; a rejeição de critérios imanentes de um lado do campo da cultura em sua determinidade” (BAKHTIN, 2011, p. 187). O filósofo, então, explica que um estilo próprio teme as fronteiras, mas que a cultura de fronteiras é uma “condição indispensável de um estilo seguro e profundo [...], todas as energias criadoras migram das fronteiras, deixando-as entregues à própria sorte” (BAKHTIN, 2011, p. 188).

O estilo musical tem relação com a atribuição de significados e sentidos à obra. Olhar para a obra musical requer reflexões linguísticas, históricas e filosóficas. Os vários significados revelam a necessidade de esmiuçar escrituras e trajetórias, mas também de se aventurar em imagens, indagações, hipóteses. Esse movimento tem relação inextricavelmente dialógica com o entender, imaginar e criar significados em seu tempo.

Investigar os diálogos composicionais e a brasilidade nas canções de Radamés Gnattali também se faz através dos caminhos percorridos por ele. Em seu ensaio “Arte e Responsabilidade”, Bakhtin (2011) explora as relações entre as formas artísticas e a vida social. O estudioso russo sustenta que “a vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua, mas também com culpa mútua” (BAKHTIN, 2011, p. XXXIV). A partir disso, Bakhtin (2011) também esclarece que

o sentido correto e não falso de todas as questões antigas, relativas à inter-relação de arte e vida, à arte pura, etc., é o seu verdadeiro pathos apenas no sentido de que a arte e a vida desejam facilitar mutuamente a sua tarefa, eximir-se da sua responsabilidade, pois é mais fácil criar sem responder pela vida e mais fácil viver sem contar com a arte (BAKHTIN, 2011, p. XXXIV).

Por fim, o autor conclui que “arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade” (ibid.). Bakhtin (2011) propõe um olhar que faz com que a vida social e a arte tenham uma unidade em comum, algo que interpenetra os dois planos. O que estabelece essa unidade comum é a responsabilidade pela autoria da arte, eis o que faz do criador e de sua obra uma singularidade. Com isso posto, para Bakhtin (2011), o discurso guarda uma dimensão ideológica que tem relação com as marcas deixadas no texto pelas suas condições de produção. Essas marcas se inserem no campo da formação ideológica do indivíduo.

A formação ideológica do indivíduo, segundo o pesquisador, acontece em três níveis: inferior, superior e de ação. O nível inferior está ligado ao fator biográfico, ao

aspecto biológico e à história de vida. O nível superior é formado por interações que se aprofundam, repetindo padrões, passam pela prova da expressão externa, e interagem com o sistema social. Já o nível de ação acontece na formação de grupos organizados que apostam valores nas interações e, por isso, representam-se no plano concreto dos acontecimentos a partir de atos materiais determinados, principiando a relação de renovação. Tomando como exemplo a música brasileira, o nível de ação corresponderia aos movimentos políticos, sociais e estéticos, tais como Modernismo, Música Viva, Música Nova, dentre outros. Nesses movimentos, a noção de valoração é a base ideológica na qual o autor ocupa seu lugar de fala a partir de um ponto de vista.

Dessa forma, para Bakhtin (2011), o estilo verbalizado – a relação do autor com a língua e os meios de operacionalização – é o reflexo do seu estilo artístico: um reflexo da sua relação com a vida e com o mundo. O artista trata diretamente com o objeto enquanto momento de acontecimentos no mundo: a sua relação com o significado concreto da palavra enquanto elemento puramente verbal do contexto “determina o uso do elemento fonético (imagem acústica), do emocional (a própria emoção tem relação axiológica com o objeto, está orientada para o objeto e não para a palavra [...]), do pictórico, etc” (BAKHTIN, 2011, p. 181). Podemos pensar as canções de Radamés Gnattali relacionadas a situações vivenciadas por ele, uma forma de ver o mundo naquela canção específica. Assim, para Bakhtin (2011), o artista supera em criação a resistência puramente literária de velhas formas, práticas e tradições, e cria uma nova combinação, sendo que “o leitor deve ‘sentir’ o ato criador do autor unicamente no campo da maneira literária habitual, ou seja, também sem sair absolutamente do âmbito do contexto dos valores e do sentido da literatura materialmente concebida” (ibid., p. 181-182). Nessa direção, cabe olhar para a obra de Radamés Gnattali à luz dessas novas combinações entre tradição e novidade. A obra do compositor revela seus caminhos, é o reflexo de suas relações sociais.

Assim, ao abordar a canção como uma obra musical temporal, o performer passa a fazer parte de sua elaboração. Compreendemos que a performance depende também de referências e, nesse sentido, é uma prática semiótica. Uma abordagem que vê a performance como um processo de semiose em tempo real é fundamentalmente diferente daquela que a vê como a reprodução de um objeto ideal, essencialmente atemporal. Há uma voz que se desloca, uma voz criativa que não é a voz direta do autor-escritor. Pode-se projetar que a voz do performer é também um

ato de apropriação, ou seja, o performer é um agente que se torna autor-criador na obra musical e assume o papel de ser contemplador e criador. Bakhtin (2014) argumenta que a posição do autor-artista e a sua tarefa artística são compreendidas no mundo em relação a valores e a um ato ético – a expressão de uma relação substancial com o mundo do conhecimento e do ato. Dessa maneira,

o artista não se envolve com o acontecimento como um seu participante direto – pois ele seria então seu conhecedor e seu fautor ético –, ele ocupa uma posição essencial fora do acontecimento enquanto assistente desinteressado, mas que compreende o sentido axiológico daquilo que se realiza; não se submete ao acontecimento, mas participa do seu suceder; pois, sem ter uma participação axiológica em certo grau, não se pode contemplar o acontecimento enquanto acontecimento (BAKHTIN, 2014, p. 36).

Esse afastamento, essa exterioridade é o que permite que a atividade artística formule e conclua o acontecimento. Existe, portanto, uma relação de autor-artista na performance das canções de Gnattali. O compositor pode não se envolver com o acontecimento com a intensidade com a qual o performer poderá fazê-lo ao criar a sua interpretação da obra. Nesse sentido, Domenici (2012) enuncia que “é na noção de estilo que a identidade do indivíduo se afirma e se soma à polifonia de outras vozes, e é a noção de estilo que ampara a tomada de decisões interpretativas e a realização das nuances (ou o espaço entre as notas) na performance” (DOMENICI, 2012, p. 172-173). Assim, há um processo discursivo envolvendo compositor, poeta e intérprete instaurado pelos agentes. O discurso não é individual e, para um significado, há um entrelaçamento de discursos com a interação desses agentes. Para Bakhtin (2014), este ou aquele ponto de vista criador só se torna necessário ou indispensável de modo convincente quando relacionado com outros pontos de vista criadores. Quer dizer, quando em suas fronteiras “nasce a necessidade absoluta desse ponto de vista, em sua singularidade criativa, é que ele encontra seu fundamento e sua justificativa sólida” (BAKHTIN, 2014, p. 29),

Compreender e analisar as partituras das canções, os poemas, os movimentos sociais, os movimentos históricos, bem como os dados biográficos do compositor e dos poetas, conferem competência ao intérprete para que a interação do discurso, no caso, a obra musical, aconteça de maneira dialogada. Paul Zumthor (1997) fala sobre a performance como algo que se desenrola no tempo e no espaço. Por meios linguísticos, o texto cantado evoca “um referente global que é a ordem do corpo. É

pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanção do nosso ser” (ZUMTHOR, 1997, p. 157). A autoria criadora do performer traz sons, gestos, entonação à obra musical temporal, no caso, a canção.

## CAPÍTULO IV

### AS CANÇÕES DE RADAMÉS GNATTALI E SEUS DIÁLOGOS

Ao pesquisar os vestígios da trajetória de Radamés Gnattali, ler sua biografia, seus enunciados e notícias a seu respeito em jornais da época, é possível ir ao encontro dos diferentes contextos vividos por ele, dos avanços tecnológicos, das mudanças políticas de sua época. Ao identificar a sua contemporaneidade com o Movimento Modernista, também é possível encontrá-lo nesse lugar, mas não só. As canções de Radamés Gnattali possibilitam perceber a abrangência de temáticas de escrita do compositor.

Os diversos espaços sociais ocupados por Gnattali permitiram traçar diálogos nas suas canções. A partir do Modelo Tripartite da Semiologia musical, buscamos por meio das partituras das canções (nível neutro, forma física) relacionar o processo criador – aquilo que é possível ser descrito ou mesmo reconstituído sobre Radamés (nível poético da forma simbólica da interpretação), e suas significações a partir da construção ativa da percepção, por meio do estudo e da performance musical das canções do compositor (nível estésico).

O conceito de dialogismo proposto por Bakhtin permitiu elucidar a organização e a categorização das análises. Assim, buscamos entrecruzar os diálogos de Radamés Gnattali, sua trajetória biográfica, os lugares e situações que o marcaram com suas canções, através da investigação da materialidade dessas peças fixadas em partitura. Por meio dessas canções de câmara, foi possível identificar, ademais, diálogos com poetas, cantores e editores. Ao observar tudo isso, é possível vislumbrar as várias vozes que se somam, conversam, debatem com a voz de Radamés Gnattali. As canções de câmara como um universo de possibilidades, de vozes e brasilidades, mas principalmente, que revelam uma relação volitiva do compositor ao coloca-las em papel, ao torna-las livres para interpretações. Essa relação volitiva revela o que Bakhtin evidencia ao dizer que “palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o tom volitivo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos” (BAKHTIN, 2011, p. 295).

Procuramos identificar diálogos composicionais nas canções e, nesses diálogos, a brasilidade, uma vez que à época do compositor existia essa discussão sobre a busca por uma identidade nacional. Percebemos traços da escola modernista

com temáticas sobre nacionalismo nas artes nas obras e discursos de Radamés Gnattali. Além disso, como já vimos neste trabalho, a identificação do nacional a partir de símbolos era um projeto político da época. A brasilidade nas canções de Radamés Gnattali pode ser atribuída a significações de temas do poema escolhidos por ele, à sonoridade das melodias do canto e ao acompanhamento do piano, à ambiência bem como aos discursos do compositor extraídos em suas canções, tais como sua origem gaúcha (o regionalismo), o folclore, parcerias com outros intelectuais, a música nacional no rádio, dentre outros aspectos.

A materialidade, a saber, as partituras das canções de câmara de Radamés Gnattali, pode ser entendida como um signo. Como signo, elas são passíveis de interpretações em contextos diferentes. Procuramos em nossa análise identificar os diálogos possíveis através da interpretação das canções para performance. Por isso, essas categorias também podem ser vistas de outras maneiras, podem ser misturadas, conversam entre si. Não são categorias fixas, mas elaboradas por meio da significação desses signos a partir do contexto dessa pesquisa. Ademais, a mesma canção poderia estar em categorias diferentes, ou em mais de uma categoria.

Essas categorias foram elaboradas ao se identificar algo em comum entre as canções, seja a temática do texto do poema, seja a sonoridade que proporciona alguma identificação. As temáticas de cada categoria também podem ser classificadas como formas de brasilidade retratadas nas canções. Além dos aspectos encontrados na materialidade das canções (nível neutro), buscamos os diálogos do processo criador de Radamés Gnattali por meio de suas falas (nível poiético externo), bem como os diálogos estabelecidos por meio do estudo das canções para performance e pesquisa (nível estésico). Dessa forma, os diálogos composicionais das canções de Radamés Gnattali são identificados nas representações de seus poemas, de sua época, de suas melodias, de seus comentários e de acompanhamentos do piano, bem como na construção da performance musical<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> O recital de defesa de doutorado foi transmitido ao vivo por meio do *youtube*. É possível apreciar todas as canções de câmara de Radamés Gnattali trabalhadas na tese através do link: < <https://youtu.be/-QoDapMoEzI> > Acesso em 14 nov. 2022.

## 1 O diálogo com o regional: a paisagem e o ser gaúcho

Em suas primeiras composições, Radamés Gnattali já utilizava temas folclóricos e populares, o que “demonstrava a sua tendência nacionalista” (BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 29). As correntes nacionalistas e os estudos feitos por Mário de Andrade (1893-1945) influenciaram várias gerações de compositores, e o ideário modernista adentrava todas as artes e ultrapassava as fronteiras dos estados brasileiros. Embora a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, seja considerada um divisor de águas no que tange ao Modernismo no Brasil, a circunscrição de um único acontecimento leva “à perda da dinâmica causada pelo impacto do movimento, que acionou uma vasta rede de representações, subjetividades, imaginários e práticas culturais no conjunto do Brasil” (VELLOSO, 2010, p. 26). O Modernismo não se restringiu ao eixo Rio-São Paulo, esse impulso se irradiou por todo o Brasil e proporcionou a articulação de grupos em torno de discussões que culminavam em manifestos, movimentos, revistas, bem como as ideias da prática da vida social. “Revistas como *Arco e Flecha* de Salvador (1928/1929), *Madrugada* de Porto Alegre (1929) e *Maracajá*, de Fortaleza (1929) traduziam tais anseios” (ibid.).

A discussão sobre a brasilidade marcou o posicionamento sobre qual é a representação de nacional, quais símbolos, qual povo, qual natureza e literatura legitimariam o retrato do Brasil. Segundo Mônica Velloso (2010), a temática da brasilidade modernista conheceu uma longa trajetória, mobilizou os mais distintos intelectuais, desde o final do século XIX, os “caricaturistas, pintores, literatos de 1800/1920, inspirando também a análise de alguns intérpretes na década de 1930” (ibid., p. 39). Inicialmente, mesmo que de maneira precária, reconhecia-se a perspectiva de multiplicidade na interpretação de brasilidade, identificada na figura do indígena, do africano, do europeu e do mestiço. É no início do século XX que o regional se torna a base interpretativa da brasilidade. O imaginário regionalista bandeirante reforçava a ideia de vanguarda. Dessa maneira, o regional como pertencimento se destacava como uma das categorias reflexivas sobre brasilidade. “A ideia de geografia como agente modulador de valores e características psicológicas comparece como denominador comum” (VELLOSO, 2010, p. 47).

Ao usar o regional como um denominador comum de universal, como construção de representações do indivíduo, é necessário então repensar a questão

do modernismo. No início do século XX, foram esboçadas várias leituras sobre tradição para conseguir atualizar o passado e conectar as demandas do presente. No entanto, a identificação do regional torna-se algo complexo em oposição ao moderno, o regional não é um bloco homogêneo para se falar de Brasil. Por isso, a imagem do regional em oposição ao nacional e universal se desfaz. Segundo Velloso (2010), intelectuais de regiões distintas construíram versões distintas sobre brasilidade em tempos que ainda podem ser distintos. Isso rompe com a explicação de temporalidade fixa. A autora ainda afirma que “o modernismo como narrativa da brasilidade extrapola claramente o contexto da década de 1920” (VELLOSO, 2010, p. 47).

A partir disso, no cenário diverso para redimensionar questões como agrarismo, ruralismo, provincianismo, tradição e folclorismo, o imaginário regional se mostrou rico e flexível. Essa corrente de pensamento ajudava a construir uma narrativa para a origem do Estado Novo (1937-1945). Por meio das múltiplas configurações e da temporalidade, articular a ideia de regional/universal foi uma das estratégias mais bem-sucedidas desse regime autoritário. Em defesa disso, meios de comunicação como, por exemplo, a revista *Cultura Política*,

incentivava intelectuais dos diferentes estados a criar suas versões sobre as origens da nacionalidade. Não importava que tais interpretações fossem distintas entre si; ao contrário, importava que contribuíssem para o enriquecimento de uma narrativa oficial da brasilidade. Tais fatos mostram as práticas e as representações em jogo sobre o regional. Longe de ter um significado unívoco e delimitado, o tema atravessa o imaginário da nacionalidade brasileira, compondo distintas articulações (VELLOSO, 2010, p. 61).

Assim, para retratar a brasilidade, escritores e artistas trouxeram o folclore de suas raízes e motivos populares regionais. No Rio Grande do Sul, a composição musical de caráter modernista, segundo Benetti (2015), tem como um marco significativo as “primeiras obras de Armando Albuquerque e de Radamés Gnattali, além das publicações da *Revista Madrugada* e da obra *Coração Verde*, do poeta Augusto Meyer, figura central do modernismo no estado” (BENETTI, 2015, p. 114). Nos vestígios deixados por esses artistas, como poemas e partituras, há como identificar os diálogos com as vozes que ecoavam sobre um Brasil sedento por uma linguagem moderna por meio de seu regionalismo que, na verdade, é plural, são regionalismos. Nas primeiras obras desses autores, existem diálogos com uma região

específica, mas também com a forma política de entender a sua brasilidade. Assim, é possível ir ao encontro de Bakhtin (2011) que identifica “o texto como reflexo subjetivo do mundo objetivo, o texto como expressão da consciência que reflete algo” (BAKHTIN, 2011, p. 318).

Ensaísta e poeta, Augusto Meyer nasceu em 1902. Natural de Porto Alegre e companheiro de colégio de Radamés Gnattali, foi um dos fundadores da revista *Madrugada* em 1926 e diretor da Biblioteca Pública do estado na década de 1930. Era um estudioso da cultura gaúcha, publicou o *Guia do Folclore Gaúcho* (1951, 1975) e o *Cancioneiro Gaúcho* (1952), reconhecido pelo seu modernismo, tendo introduzido uma feição regionalista na poesia. Segundo Bruno Brizotto e Lisana Bertusi (2011), quando evoca a infância, num misto de memória e autobiografia, há, nos versos de Meyer, uma linha lírica. Augusto Meyer listou, percorrendo a literatura oral e regionalista de seu torrão natal, termos reconhecidos nas tradições gaúchas, no modo de viver e no vocabulário gaúcho, tais como:

a) o mito do gaúcho: “monarca das coxilhas” e “centauro dos pampas”; (b) apologia ao espaço idealizado; (c) a mulher idealizada; (d) linguagem monárquica; (e) dicotomia campo/cidade [campo = paraíso], [cidade = degradação]; (f) telurismo; (g) otimismo; (h) hospitalidade. (BRIZOTTO e BERTUSI, 2011, p. 84)

O discurso gaúcho revela um pouco da história do compositor e poeta. Ao resgatar aspectos da tradição e do folclore gaúchos juntamente com memórias de infância, a poesia de Augusto Meyer e a música de Radamés Gnattali oferecem uma releitura transformadora de suas próprias origens em relação à tradição regional e ao movimento modernista no Rio Grande do Sul.

## **1.2 O ciclo de canções *Três Poemas de Augusto Meyer***

Em relação às suas trajetórias, tanto Gnattali quanto Meyer residiram no Rio de Janeiro a partir da década de 1930 e firmaram residência nesse estado até o fim da vida. Radamés se destacou como compositor que transitou pela música de concerto e pela música popular. Augusto Meyer chegou ao Rio juntamente com intelectuais gaúchos trazidos por Getúlio Vargas para a criação do Instituto Nacional do Livro, em 1937, instituição de que Meyer foi diretor por cerca de trinta anos.

Os dois artistas movimentaram o cenário cultural através do ideal do movimento nacionalista da época: o reconhecimento da tradição e o uso do regionalismo no Rio

Grande do Sul e a ressignificação dessa tradição regional por meio de uma linguagem moderna. A contemporaneidade desses autores com o movimento modernista brasileiro proporciona pensar na resultante de suas obras artísticas. Segundo Bakhtin (2011),

em cada época, em cada círculo social, em cada micromundo familiar, de amigos e conhecidos, de colegas, em que o homem cresce e vive, sempre existem enunciados investidos de autoridade que dão o tom, como as obras de arte, ciência, jornalismo político, nas quais as pessoas se baseiam, as quais elas citam, imitam, seguem (BAKHTIN, 2011, p. 294)

Escrever uma música de caráter nacional era também resgatar raízes, memórias, identificar traços discursivos que compõem o “ser gaúcho”. Essas raízes têm relação com os modos de ser através dos lugares, da tradição e do folclore que são tecidos pela voz discursiva de autoridade, uma vez que se ligam a infância, família, estado de origem, formação escolar. A voz discursiva revela uma relação de pertencimento. Os poemas das canções trazem temáticas regionalistas do Rio Grande do Sul que remetem ao viver gaúcho e a traços autobiográficos explorados pela estética modernista. Segundo Paulo Bungart (2007), o memorialismo de Augusto Meyer se impregnou, implícita e explicitamente, de certa atmosfera que em tudo remete ao “uso constante das sinestésias, no lamento do tempo perdido, na reconstituição dos espaços edênicos da infância” (BUNGART, 2007, p. 444).

O ciclo, composto por Gnattali na década de 1930, é formado pelas canções I – *Violão*, II – *Oração da Estrela Boieira* e III – *Gaita*. As duas primeiras foram escritas em 1931, em Porto Alegre, e a última, em 1935, no Rio de Janeiro. A edição para canto e piano foi publicada pela Irmãos Vitale Editores, com copyright datado de 1940. Nessa edição, além de uma dedicatória a Adacto Filho, na capa, há algumas indicações de andamento e de interpretação escritas em português; o material melódico-harmônico usado por Gnattali é ora tonal, ora modal.

### 1.2.1 *Violão*

O andamento proposto para a introdução da canção *Violão é Dengoso*. A utilização de indicações de andamento em português com termos regionais (como, por exemplo, “dengoso”, “molengamente”, “vagaroso” etc) fazia parte da estética modernista da época. A partir da entrada da linha do canto, há a indicação “com

simplicidade”. Outros termos relacionados ao andamento e ao caráter também aparecem na partitura, como: “movendo”, “a tempo” e “calmo”. O texto da canção discorre sobre o efeito, sobre o executante, do dedilhar do violão que evoca lembranças, reflexões e esperança. O poema sugere que o instrumento proporciona a memória da tristeza relacionada talvez a um amor do passado. Ao mesmo tempo o poema se baseia na personificação do violão, uma vez que ele canta, geme e chora, como uma pessoa:

O violão canta na mão, mas me dói no coração.  
 Brando, treme o estremeção  
 Geme chorando em vão.  
 A esperança que não cansa  
 e as horas que lá se vão  
 Quem canta descansa.  
 Dengoso, dem-dom.  
 O violão canta a esperança.  
 Dorido den-dão.  
 E a noite é mansa.  
 O violão me arranha tanto o coração.  
 Que o meu amor também dança.  
 Ao corrupio da ilusão.

O poema apresenta a melancolia provocada pelo violão, que proporciona o sentimento de amor relacionado a dor (“mas me dói o coração), a esperança (“a esperança que não cansa”, “o violão canta a esperança”) e a ilusão (o amor dança ao corrupio da ilusão). Os versos são irregulares com rimas de terminações iguais (-ão, -ansa). O eu lírico versa sobre o violão e sobre si mesmo no decorrer do poema. Inicia falando sobre o violão que canta e cujo cantar faz doer. O violão, que brandamente treme por meio da vibração das cordas, faz estremecer (estremeção) o eu lírico, ou ainda, provoca uma convulsão, contração do coração.

Essa melancolia também é retratada por meio do acompanhamento do piano, predominantemente na tonalidade de Sol Menor em alternância com materiais modais. O acompanhamento possui uma figura rítmica constante, um ostinato. Além disso, o caráter rítmico da canção é similar ou provavelmente trata-se de uma variação da habanera: ritmo de compasso binário com primeiro tempo fortemente acentuado – basicamente constituído por uma colcheia pontuada seguido de semicolcheia e duas colcheias. A habanera influencia outros ritmos binários do Rio Grande do Sul tais como a vaneira, a milonga e o chamamé. Característica marcante da habanera é o baixo ou bordão, feito, principalmente, ao violão, que soa como um ostinato, em tonalidade menor (Figura 8).

Figura 8: Ostinato do acompanhamento similar à habanera (compassos 1 a 8)

1. Violão

Poema de Augusto Meyer Radamés Gnattali  
Porto Alegre, 1931

Dengoso

5 *com simplicidade*

O vio - lão can - ta na mão, mas me dói no co - ra - ção.

Fonte: Edição da autora.

A linha do acompanhamento remete à maneira de soar do violão, instrumento muito utilizado na música gaúcha, mas também ao regionalismo, lugar-comum ao pensar sobre a linguagem nacionalista.

O violão tem uma trajetória importante na música considerada nacional, pois esteve presente tanto nos círculos da elite quanto nas camadas mais populares. Inicialmente, no século XIX, era considerado um instrumento marginalizado, tocado por capadócios e boêmios: fazia parte da cultura da música popular no acompanhamento de lundus, modinhas e serestas. Segundo Márcia Taborda (2011), nenhum instrumento foi alvo de maior debate, o violão “envolveu a paixão dos que defenderam, atraindo a mesma paixão daqueles que o atacaram” (TABORDA, 2011, p. 168). Na literatura, é possível identificar a polêmica em autores como José de Alencar (1829-1877), Machado de Assis (1839-1908) e Lima Barreto (1881-1922). Aluísio Azevedo (1857-1913), principalmente em seu livro *O cortiço*, associa o violão à cultura popular das classes mais pobres, banida dos elegantes salões da época.

Na busca por uma identidade nacional o violão se torna sinônimo de brasilidade. Essa constante preocupação negava modelos estrangeiros e, em

contrapartida, trazia a ideia de que só é nacional o que é popular, devendo-se conservar e difundir aquilo que é nosso, aproximando-se então de tendências regionalistas. A partir disso, o discurso da literatura também dá voz ao violão como instrumento nacional, exemplo disso é o romance de Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), em que o personagem principal toca violão, mesmo morando em “uma casa tão respeitável”. Taborda (2011), discute essa passagem do livro:

Policarpo/Lima Barreto marca na literatura (“como missão”) a proclamação do violão e da modinha como símbolos da nacionalidade: “Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento em que ela pede (TABORDA, 2011, p. 203).

Alguns anos mais tarde, o poeta Manuel Bandeira (autor da letra de muitas canções de câmara do período nacionalista e de muitas canções de Radamés Gnattali), endossa o discurso de Lima Barreto e igualmente consagra o violão como instrumento nacional, como podemos ler a seguir:

O violão tinha que ser o instrumento nacional, racial. Se a modinha é a expressão lírica do nosso povo, o violão é o timbre instrumental a que ela melhor se casa. No interior, e sobretudo nos sertões do Nordeste, há três coisas cuja ressonância comove misteriosamente, como se fossem elas as vozes da paisagem: o grito da araponga, o aboio dos vaqueiros e o descante dos violões (BANDEIRA, 1956 apud TABORDA, 2011, p. 208)

Em *Violão*, Radamés Gnattali dialoga com essas aproximações. Traz o regional gaúcho no ritmo melancólico do acompanhamento e, por meio do poema, recupera o protagonismo do violão nas modas, nas canções. Podemos ver que o discurso em torno do nacional e das imagens de brasilidade (nesta canção, o violão) não é individual, ele se constrói entre vários interlocutores que são seres sociais e mantêm essa relação entre discursos. Assim, no discurso, as vozes de Gnattali e Meyer também se somam às vozes de outrem, como colocado por Bakhtin.

### 1.2.2 *Oração da estrela boieira*

O poema de Augusto Meyer apresenta a estrela que ilumina o campo, a boiada e o silêncio da estrada. Mais uma vez, o poeta explora a temática do regional, da tradição do campo de maneira melancólica:

A estrela boieira brilha sobre a coxilha escura.

Há um resplendor azul banhando o campo.  
 A noite mora na canhada.  
 Ficou mais longe, muito mais longe a distância.  
 Recolhimento que silêncio pela estrada.  
 Gota de luz no fim da noite a estrela treme e sobe no céu, reza calada.  
 Nossa senhora, tenha pena do carreteiro.  
 Nossa senhora, tenha pena da boiada.

A estrela boieira é também conhecida como estrela da tarde, estrela d'alva, estrela da manhã, estrela matutina, estrela vespertina, dentre outras designações (CASCUDO, 1993, p. 907). Nas planuras dos pampas, os gaúchos a denominam como Estrela Boieira, porque anuncia a recolhida do gado ao curral, quando aparece acima do sol poente. No entanto, não se trata de uma estrela, mas do planeta Vênus. A aparição desse planeta varia de acordo com a época. Em uma parte do ano, Vênus aparece acima do sol poente, o que valida os títulos de “Estrela Vésper”, “Estrela da tarde”, “Estrela Boieira”. Em outra parte do ano, o astro pode ser visto somente antes do amanhecer, na alvorada, justificando então as denominações de Estrela d'Alva, Estrela Matutina ou Estrela da Manhã.

A canção *Oração da Estrela boieira* focaliza esse período do final do dia, em que se recolhe o gado da coxilha. Diz respeito ao silêncio do anoitecer, ao ambiente das fazendas, à vida do carreteiro. A estrela boieira que aparece no fim do dia começa a sumir da madrugada até o amanhecer. Sobre essa temática regional gaúcha, em matéria sobre o centenário de Radamés Gnattali, Loureiro Chaves (apud BREIDE, 2006) faz um comentário sobre essa canção:

para Gnattali, o tema campeiro de Augusto Meyer motivou uma canção semiestrófica em que aparecem até os contracantos em terças maiores e menores, quase um topos da música gauchesca. Era época do nascimento do regionalismo no Rio Grande do Sul (se diria até no Brasil, nos rastros dos modernismos dos 1920). A canção de Gnattali explicita o regional e mantém pulso rítmico constante do início ao fim. (LOUREIRO CHAVES, ZERO HORA, CADERNO CULTURA. 21/01/2006).

A indicação de andamento da edição para canto e piano é “vagaroso e triste”. Assim como na primeira canção (*Violão*), o ritmo constante também aparece. No acompanhamento do piano, quando intervalos de terças sobrepostas aparecem, há a indicação “cantando”, que gera o contracanto citado. Essa sonoridade pode ser remetida à das violas caipiras ou dos violões do homem do campo, ou seja, é possível identificar uma alusão aos instrumentos acompanhadores por meio da abertura de vozes em terças dos refrãos dos cantos gaúchos.

Ao final da canção há uma indicação de mais triste para última frase do poema: “Nossa Senhora tenha pena da boiada”. Desta maneira, a canção traz uma cena bucólica, mas que, ao mesmo tempo, revela a penosa vida do homem no campo, o que confirma o caráter tristonho do andamento.

### 1.2.3 *Gaita* e o diálogo com a canção *Prenda Minha*

*Gaita*, no vocabulário do Rio Grande do Sul, é o nome dado ao acordeom, ou sanfona, muito utilizada nas canções tradicionais gaúchas. Os instrumentistas também são conhecidos como gaiteiros. O poema “*Gaita*” também faz parte do livro *Coração Verde*, um compêndio de poesias de Augusto Meyer, publicado em 1926. Apesar de ter esse título, o poema, que apresenta a temática de um amor não correspondido, não faz menção ao instrumento.:

Eu não tinha mais palavras,  
 Vida minha,  
 Palavras de bem-querer;  
 Eu tinha um campo de mágoas,  
 Vida minha,  
 Para colher  
 Eu era uma sombra longa,  
 Vida minha,  
 Sem cantigas de embalar;  
 Tu passavas, tu sorrias,  
 Vida minha,  
 Sem me olhar.  
 Vida minha, tem pena,  
 Tem pena da minha vida!  
 Eu bem sei que vou passando  
 Como a tua sombra longa;  
 Eu bem sei que vou sonhar  
 Sem colher a tua vida,  
 Vida minha,  
 Sem ter mãos para acenar.  
 Eu bem sei que vais levando  
 Toda, toda a minha vida,  
 Vida minha, e o meu orgulho  
 não tem voz para chamar.

Diferentemente do que ocorre nas duas primeiras canções, essa é uma canção rápida, que tem como indicação de andamento “*Movido (tempo de Polka)*”. A introdução da canção apresenta escalas rápidas e o tempo ritmado típico das danças gaúchas acompanhadas pelo acordeom.

Em seu livro *Cancioneiro Gaúcho* (1952), Augusto Meyer destaca que *Prenda Minha* traz texto de Chimarrita, canção tradicional portuguesa também agregada ao

folclore gaúcho. A sua segunda estrofe “Chimarrita quando nova/ Uma noite me atentou/ Quando foi de madrugada/ Deu de rédea e me deixou” foi transformada em “Noite escura, noite escura, prenda minha/ Toda noite me atentou/ Quando foi de madrugada, prenda minha/Foi-se embora e me deixou”.

Também acerca do folclore gaúcho, no livro *Assim Cantam os Gaúchos* (1984), publicado pelo *Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore – IGTF*, consta uma relevante nota a respeito do título e do poema da canção *Prenda minha*:

“Prenda” é a namorada, a moça gaúcha, num sinônimo de joia ou valor muito estimado. O termo talvez tenha sido trazido ao Rio Grande do Sul pelos colonos dos Açores, pois naquele arquipélago lusitano é tradicional uma cantiga de tirana com o seguinte refrão: “Tirana, atira, tirana, vem a mim, tira-me a vida: a prenda que eu mais amava, já de mim foi suspendida”. O primeiro registro do texto data de 1880, feito por Carlos von Koseritz, precursor dos estudos folclóricos no Rio Grande do Sul. A melodia foi recolhida por Teodomiro Tostes, na interpretação de um velho gaiteiro, nos anos de 1920, e reproduzida em São Paulo por Mário de Andrade em seu “Ensaio sobre a Música Brasileira”. A partir de então, essa cantiga teve grande acolhida pelos rio-grandenses residentes no Rio de Janeiro após a revolução de 1930, difundindo-se com menor ênfase nos meios urbanos do Rio Grande do Sul (IGTF, 1984, p. 13).

Por sua vez, Radamés Gnattali compõe a canção com uma melodia semelhante à da canção folclórica e usa o tempo de polca como andamento. No *Dicionário do Folclore Gaúcho* (1975), Augusto Meyer explica a Chimarrita, de origem portuguesa, como “uma espécie de antiga polca ou mesmo das rancheiras modernas [...], é canto e dança ao mesmo tempo” (MEYER, 1975, p. 83). Sobre a origem da Chimarrita, o autor explica as referências à palavra, encontradas por ele em sua pesquisa:

nas fontes locais, de pesquisa indireta, a primeira referência à Chimarrita é a de Coruja em *Coleção de Vocábulos e Frases usadas na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul*, 1852 [...]. Coruja então consigna Chamarrita, o que poderá valer como prova da procedência açoriana da nossa canção popular. Também em Beaurepaire-Rohan (*Dicionário dos Vocábulos Brasileiros*, 1889) se lê Chamarrita, copiada certamente a averbação de Coruja. Em Melo Moraes Filho (*Festas e tradições populares do Brasil*, 3ª ed. 1946, p. 162) no capítulo referente à festa da Penha, é citada a Chamarrita, entre outras danças populares de Portugal [...]. Mas em Cezimbra Jaques (*Ensaio sobre os costumes do Rio Grande do Sul*, 1883, p. 91) e Romaguera Corrêa (*Vocabulário Sul-Rio Grandense*, 1898) aparece o vocábulo tal como sempre ouvimos na campanha do Rio Grande: Chimarrita (MEYER, 1975, p. 80).

A Chimarrita como dança é realizada em pares com fileiras opostas, de um lado os homens e de outro as mulheres. “As fileiras se cruzam, se afastam em direções

contrárias e tornam a se aproximar, lembrando as evoluções de danças tipicamente portuguesas” (MEYER, 1975, p. 84). As figuras coreográficas são intercaladas por canto, e os cantos são iniciados por uma introdução. Há marcações de passos de polca em que os dançarinos dançam sozinhos em suas fileiras, e marcações em que os dançarinos se aproximam, encontram e cruzam (ibid., p. 84). Mario de Andrade, em seu *Dicionário Musical Brasileiro* (1989) explica que a Chimarrita ou Chama-Rita (como no verbete do autor) é uma dança comum no Rio Grande do Sul, “uma das marcas dos Fandangos originária dos Açores e da Madeira. Tal como sucede com outras danças dos Fandangos, a chama-rita pode ser rufada, isto é, sapateada ou valseada, também dita bailada” (ANDRADE, 1989, p. 126).

A estrutura da chimarrita, formada por canto e entrecanto, pode ser identificada na canção *Gaita* de Radamés Gnattali. A melodia da introdução ao piano é sempre repetida entre as estrofes da melodia do canto. Assim tem-se: introdução ao piano, primeira estrofe cantada, o primeiro entrecanto (instrumental muito próximo da introdução), segunda estrofe cantada. A terceira e última estrofe tem uma melodia um pouco diferente das duas primeiras e é entremeada pelas escalas da introdução. A canção assim termina com o instrumental (mesma melodia do entrecanto).

A melodia de *Gaita* lembra a canção folclórica gaúcha, “Prenda Minha”, sobre a qual Radamés Gnattali fez diversos arranjos (para canto e piano e piano solo, por exemplo). Além disso, o tema dessa canção folclórica é citado em seu *Concerto para Acordeon, Tumbadoras e Cordas*, que tem um dos movimentos nomeado *Com espírito (Prenda minha)*. A poesia da canção *Gaita* também tem terminações muito próximas às da canção folclórica “Prenda Minha”, como exemplificado na tabela abaixo:

Tabela 4: Exemplo de proximidade de escrita entre o poema *Gaita* e a canção folclórica *Prenda Minha*

<b>Gaita (Augusto Meyer)</b>	<b>Prenda Minha (Canção Folclórica)</b>
Eu não tinha mais palavras, <b><u>Vida minha,</u></b>	Vou me embora/Vou me embora <b><u>Prenda minha</u></b>
Palavras de bem- <b><u>querer;</u></b>	Tenho muito o que <b><u>fazer</u></b>
Eu tinha um campo de mágoas, <b><u>Vida minha,</u></b>	Tenho de ir para o rodeio <b><u>Prenda minha</u></b>

Para <u>colher</u> .	No campo do bem <u>querer</u>
----------------------	-------------------------------

Há uma proximidade da melodia das duas canções também através de um arranjo para canto e piano de Radamés Gnattali da canção folclórica “Prenda Minha”. A partitura desse arranjo também estava disponível no acervo do compositor e, ao compará-la com a canção *Gaita*, podemos identificar a semelhança entre as melodias nos trechos colocados a seguir:

Figura 9: trecho do arranjo de Radamés Gnattali da canção folclórica *Prenda Minha*

The image displays a musical score for the song "Prenda Minha" by Radamés Gnattali. It is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4.

**System 1 (Measures 6-10):** The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "Vou me em-bo - ra - vou-me em-". Performance markings include "rall." and "dim". A red box highlights measures 8-10, with the instruction "Pouco menos" written above the vocal staff.

**System 2 (Measures 11-15):** The vocal line continues with the lyrics "bo-ra pren-da mi-nha te-nho mui-to o-que fa - zer Te-nho que pa - rar ro - dei-o pren-da mi-nha no cam-".

**System 3 (Measures 16-20):** The vocal line concludes with "po do bem que - rer Te-nho que pa-rar ro - dei-o pren-da mi-nha no cam-po de bem que - rer." The piano accompaniment features a triplet in measure 16 and a trill in measure 19. Performance markings include "ten." and "8va--".

Fonte: Acervo Radamés Gnattali. Edição da autora.

Figura 10: Trecho da canção *Gaita* de Radamés Gnattali e Augusto Meyer

The image shows a musical score for the song "Gaita". It is divided into three sections:

- Section 1 (Measures 5-10):** Marked "Menos (Calmo)". The vocal line begins with the lyrics "Eu não ti - nha mais pa - la - vras, vi - da mi - nha, pa -". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line.
- Section 2 (Measures 11-14):** The vocal line continues with "la - vras de bem que - rer; eu ti - nha um cam - po de má - goas, vi - da minha,". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.
- Section 3 (Measures 15-18):** Marked "Mais vivo". The tempo increases, and the piano accompaniment becomes more complex with sixteenth-note runs in the right hand and a driving bass line. The vocal line concludes with "pa - ra co - lher."

Fonte: Irmãos Vitale, 1940. Edição da autora

As melodias do arranjo de *Prenda Minha* (Figura 9) e *Gaita* (Figura 10) trazem estrutura frasais equivalentes. As melodias que acompanham as palavras “*Vou me embora, vou me embora, prenda minha, tenho muito o que fazer*” e “*Eu não tinha mais palavras, vida minha, palavras de bem querer*” são escritas como períodos antecedentes (destacados nas Figuras 9 e 10 na cor vermelha) e “*Tenho de ir para o rodeio, prenda minha, no campo do bem querer*” e “*Eu tinha um campo de mágoas,*

*vida minha, para colher*” como períodos consequentes (destacados nas Figuras 9 e 10 na cor roxa).

A aproximação da canção *Gaita* com a “Prenda Minha” revela o diálogo de Radamés Gnattali com o folclore de sua terra. Essa canção é um elo na cadeia da comunicação discursiva. O que, para Bakhtin (2011), é como uma réplica do diálogo, “está vinculada a outras obras-enunciados: com as quais ela responde e com aquelas que lhes respondem; ao mesmo tempo, à semelhança da réplica do diálogo” (BAKHTIN, 2011, p. 279).

Outra questão a ser apontada em relação ao arranjo de “Prenda Minha” de Radamés Gnattali é o conhecimento do compositor sobre o folclore obtido pela experiência com o programa radiofônico *Aquarelas do Brasil*, produzido por ele em parceria com Almirante e José Mauro. Segundo Velloso (2015), no processo de seleção de músicas folclóricas, Radamés Gnattali revela ter utilizado métodos que estavam sendo desenvolvidos por estudiosos como Mario de Andrade e Renato de Almeida. Ele observava que tais procedimentos poderiam apresentar falhas, provocando discordâncias quanto às representações escritas de temas mais conhecidos do folclore. Na ocasião, o compositor discordou do tema de *Prenda Minha* transcrito de forma equivocada por Mário de Andrade<sup>49</sup>:

Isso é outra coisa, o sujeito para procurar essa parte do folclore tem que ir lá, com um sujeito que conheça, com gravador, e gravar no lugar a melodia, o ritmo, o ambiente ali da cantata, porque uma melodia só não serve; para você ver mais ou menos, tem que sentir como é que é. (GNATTALI, 1975 apud VELLOSO, 2015, p. 102).

Como compositor e poeta são gaúchos, os termos usados nas canções do ciclo contêm signos que compõem o universo do Rio Grande do Sul. Expressões como “coxilha”, “estrela boieira”, “canhada” (que significa a forma de relevo de um determinado lugar), “carreteiro”, “boiada”, “campo de mágoas para colher”, são parte do vocabulário regional do sul do Brasil. Além disso, na última canção do ciclo, o poeta emprega a segunda pessoa do singular, o pronome “tu”. No Rio Grande do Sul, uma das características marcantes de forma de tratamento de linguagem são os diálogos

---

<sup>49</sup> Segundo Cintia Onofre (2011, p. 102), “O erro na melodia de ‘Prenda minha’, incluída no *Ensaio sobre a música brasileira* (Andrade, 1928), teria se originado da interpretação da cantora Germana Bittencourt repassada ao compositor Ernani Braga, que, ao editá-la, acabou registrando a música em uma rítmica e melodia adulteradas, tal como Andrade reconhece posteriormente em suas fichas catalográficas – analisadas oportunamente por Grovermann (2011, p. 55)”.

em segunda pessoa do singular, como lemos no verso “tu passavas, tu sorrias, vida minha”.

Ao olhar para esse ciclo de canções, a partir dos vestígios deixados por Gnattali e Meyer, percebe-se que a escrita, o verso, a forma, toda a construção feita por eles passa a ter um sentido sobre suas escolhas e suas histórias. Os autores gaúchos retratam nesse ciclo de canções a sua terra, o seu folclore. Meyer retrata em seus poemas vários significados que remetem ao ser gaúcho de interior, ao homem do campo. Gnattali faz o diálogo ao escrever melodias que se aproximam com os ritmos daquele lugar, uma melodia que cita uma canção folclórica conhecida, introduções que revelam instrumentos típicos, dentre vários elementos que proporcionam a atmosfera sonora desse ciclo de canções.

### 1.3 A canção *Toada*: as fontes encontradas

A canção *Toada* tem versos de Alberto Ribeiro (1902-1971), compositor e cantor conhecido nos anos de 1930 e 1940 por suas músicas populares e suas marchinhas carnavalescas em parceria com João de Barro (Braguinha) tais como *Balancê*, *Chiquita Bacana*, dentre outras. Provavelmente conheceu Radamés Gnattali no ciclo de artistas da música popular na cidade do Rio de Janeiro. Além da canção *Toada*, foi possível identificar a parceria de autoria de Alberto Ribeiro e Radamés em dois choros: *Mulata Risoleta*<sup>50</sup> e *Olha bem para mim*<sup>51</sup>.

Nos catálogos de obras de Gnattali não consta a canção *Toada*. A partitura foi publicada pela editora Ricordi Brasileira em 1956 e tem a dedicatória para Ubaldina Xexeo. Essa canção foi localizada através de uma cópia em xerox, cedida por uma colega da área de canto para essa pesquisa. Além da cópia da partitura publicada pela Ricordi Brasileira, um manuscrito da mesma canção foi encontrado. Esse manuscrito foi feito pelo pianista e tenor Hermelindo Castello Branco, que construiu ao longo de anos um acervo com mais de seis mil partituras de canções brasileiras. As duas partituras apresentam diferenças, como a tonalidade e algumas notas do

---

<sup>50</sup> DISCOGRAFIABRASILEIRA. Disponível para escuta em: <https://discografiabrasileira.com.br/composicao/81879/mulata-risoleta>. Acesso em: 28 mai. 2021.

<sup>51</sup> DISCOGRAFIABRASILEIRA. Disponível para escuta em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name/olha%20bem%20para%20mim>. Acesso em: 28 mai. 2021.

acompanhamento do piano. A seguir a primeira página das versões encontradas (Figuras 11 e 12):

Figura 11: Cópia da primeira página da canção *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro publicada em 1956 pela editora Ricordi Brasileira

Para URALDINA XEXEO

# T O A D A

letra de ALBERTO RIBEIRO      música de RADAMÉS GNATTALE

$\text{♩} = 52$

Lá de longe uma bóia quebra o céu      E o

som de uma bóia toda sim      que pesa...      faz lembrar a saudade da mãe

Copyright 1956 by RICORDI BRASILEIRA, São Paulo - Brasil.  
 RICORDI BRASILEIRA, São Paulo, Editores proprietários para todos os países.  
 Todos os direitos são reservados. Printed in Brazil.

184  
 V. 23

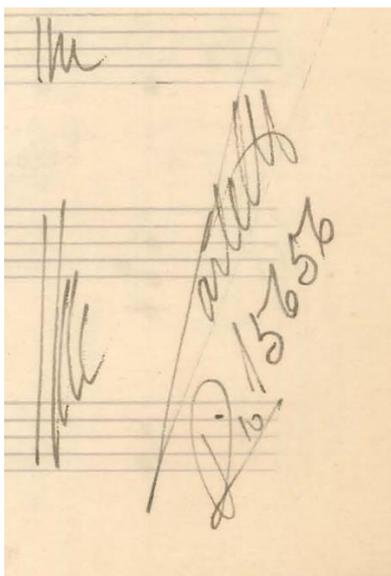
COLEÇÃO

Fonte: edição Ricordi, 1956, acervo da autora.



A cópia da partitura manuscrita também tem o mesmo ano da publicação da partitura pela editora Ricordi Brasileira. A última página dessa versão tem uma assinatura de Hermelindo com seu sobrenome – Castello – e a data da cópia, ambas colocadas na figura a seguir (Figura 13):

Figura 13: Assinatura e data da última página da canção *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro - versão manuscrita de Hermelindo Castello Branco.



Fonte: Acervo Hermelindo Castello Branco

Ainda não existe precisão em relação ao ano da composição dessa canção. Para essa pesquisa, elegeu-se a versão manuscrita como fonte principal, devido sobretudo à escrita em uma tonalidade mais aguda. Essa tonalidade mostrou-se mais confortável para a classificação de um soprano, a mesma classificação vocal da cantora/pesquisadora. A seguir, a primeira página da edição feita pela autora a partir da cópia da partitura manuscrita.

Figura 14: Cópia da primeira página da canção *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro editada pela pesquisadora a partir da partitura manuscrita.

**Toada**

Poesia de Alberto Ribeiro Radamés Gnattali

Moderato ♩ = 52

*p*

5 *p*

Lá de lon-ge um a - bô - io que-bra o céu. E o

10

som de um a - bô - io as - sim faz lem - brar a sau - da - ção da ma -

15 *dim.* *poco accel...*

- nhã pri - ma - ve - ril en - chen - do de luz. o céu

*dim.*

Fonte: Acervo Hermelindo Castelo Branco. Edição da autora.

### 1.3.1 A canção *Toada* e seus diálogos

Ao encontrar como título da canção a palavra *toada*, houve a tentativa de uma pesquisa mais ampla sobre o seu significado. Para Joelina Santos (2011), “as origens históricas da *toada* não são bem definidas. Há os que afirmam que se originou das cantigas trovadorescas; dos Fados portugueses e dos cantos Pastoris” (SANTOS, 2011, p. 137). No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Câmara Cascudo (1993) define o verbete *toada*: “cantiga, canção, cantilena; solfa, a melodia nos versos para cantar-se” (CASCUDO, 1993, p. 871). Além dessa definição, o autor cita descrições do gênero *toada* por outros autores no verbete:

a *toada* se espalha mais ou menos por todo o Brasil. Musicalmente não tem o caráter definido e inconfundível da moda caipira. Talvez porque, abrangendo várias regiões, a *toada* reflita as peculiaridades musicais próprias de cada uma delas. Ou talvez porque, em vez de nome de um tipo especial de canção, a palavra *toada* seja empregada mais no seu sentido genérico corrente na língua (o mesmo de moda) ou como designação de qualquer canto sem destinação imediata. De qualquer modo parece que a *toada* não tem características fixas que irmanem todas as suas manifestações (ALVARENGA, Oneyda s/d p. 275-276 apud in CASCUDO, 1993, p. 871-872).

Em seu estudo, Cascudo (1993) também cita a definição dada por João Ribas da Costa: “canto de qualquer gênero” (CANCIONEIROS do Rio Santa Maria, 1951, p. 60 apud CASCUDO, 1993, p. 872).

Além do *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Mário de Andrade também começou a escrever o *Dicionário Musical Brasileiro*<sup>52</sup>, o qual conta com verbetes sobre termos nacionais recolhidos pelo autor em suas viagens etnográficas iniciadas em 1929. Nesse dicionário, Andrade pesquisava “o uso das palavras na literatura em prosa ou em verso, erudita ou popular, consignando arcaísmos, dicções populares e formas fonética e prosodicamente estropiadas” (ALVARENGA e TONI, 1989, p. XXV). A palavra “*toada*” está entre os verbetes pesquisados por Mário de Andrade sobre a música brasileira. O autor a define: “cantiga sem forma fixa. Se distingue pelo caráter no geral melancólico, dolente arrastado.” (ANDRADE, 1989, p. 518). O gênero “que melhor condiz com o meu sentimento artístico é o gênero ‘*toada*’, que reflete a alma brasileira de Norte a Sul (...)” (ibid., p. 518). Mário de Andrade exemplifica em seu

---

<sup>52</sup> Esse dicionário não foi publicado por Mário de Andrade, mas foi organizado e publicado posteriormente pelas autoras Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni (1989).

dicionário os diferentes exemplos de toadas encontradas por ele. A bibliografia mais recente é a do *Dicionário UNESP de Português Contemporâneo* (2004, p. 1360) que tem toada como o seguinte significado: “é uma cantiga de melodia simples e dolente que pode ainda significar rumor, ruído, som e ritmo”. Observa-se que as definições encontradas em diferentes fontes são parecidas, com poucos acréscimos.

O título *Toada* para a canção de Radamés Gnattali vai ao encontro de algumas ideias nacionalistas de Mário de Andrade em relação à música brasileira, tais como o tema do poema, a presença do elemento melancólico, os ritmos sincopados (brasileiros), o uso de modalismo. Percebe-se uma melancolia na letra e na melodia dessa canção. A ideia de lembrança, de distância e de um cotidiano melancólico podem ser identificados no poema, e são enfatizadas por elementos musicais tais como o andamento, o ritmo, o modalismo, os acordes suspensos (dissonantes) e as amplas linhas melódicas vocalizadas que remetem ao aboio A forma da canção é ABA com versos assimétricos. A seguir, a tabela com breve análise da estrutura da canção (Tabela 5):

Tabela 5: Análise da estrutura da canção *Toada*

<b>A</b>	Lá de longe um aboio quebra o céu E o som de um aboio assim Faz lembrar a saudação da manhã primaveril Enchendo de luz o céu do Brasil	*Introdução: compasso 1 a 5 Compasso 5 a 23
<b>B</b>	Eh, eh, eh eh eh....	Compasso 24 a 47 Vocalises com dois períodos: 1º período: dois vocalizes/frases (Compasso 24 a 32), *compasso 33 a 36: interlúdio 2º período: dois vocalises/frases (Compasso 36 a 47)
<b>A</b>	Pela estrada a ranger o carro vai. Morre o dia, a tarde cai, Mal se ouve aquela voz, Tão distante está de nós, Eh..	Compasso 47 a 63 Segunda seção - variante da primeira seção.

Além do título (*Toada*), o tema central do poema é o aboio, o som produzido pelo vaqueiro para chamar e acalmar o seu rebanho. Nos versos, há uma representação do cotidiano narrado pelo eu lírico sobre a vida no campo, sobre a vida de um vaqueiro. As melodias de “eh” do poema remetem ao som de aboios e são entremeadas pelo texto do poema. No dicionário elaborado por Mário de Andrade também há verbetes para os termos “aboio” e “aboiar” assim definidos:

o marreiro (vaqueiro) conduzindo o gado nas estradas, ou movendo com ele nas fazendas, tem por costume cantar. Entoa um arabesco, geralmente livre de forma estrófica, destituído de palavras as mais vezes, simples vocalizações, interceptadas senão quando por palavras interjectivas, “boi”, “êh boi!”, “boitado”, etc... O ato de cantar assim chamam de Aboiar. Ao canto chamam de Aboio. (ANDRADE, 1989, p. 1 e 2)

A partir dessa breve análise dos versos do poema da canção *Toada*, dos ritmos sincopados e da melodia melancólica com uso de modalismo é possível reconhecer traços de nacionalismo. A escala em Ré mixolídio foi apropriadamente escolhida para a palavra *Brasil*, que finaliza a primeira seção, e para a estabilidade harmônica da seção intermediária dedicada ao primeiro vocalize do aboio (*Eh Eh*). Já para o segundo vocalize, o modo lídio em Sol se estabelece terminando no modo dórico em Mi. O início da canção não dá indícios de possíveis tonalidades indicadas pela armadura de clave. É possível pensar que o compositor trabalhou com centros tonais e não apenas uma tonalidade específica. Essa instabilidade tonal pode ser identificada também pelos acordes ampliados (com 11a e 13a), pela indefinição das funções harmônicas desses acordes, pelo cromatismo predominante no acompanhamento e também pelas indefinições de repouso tonal das linhas melódicas do canto em relação a supracitada configuração do acompanhamento. Essa indefinição tonal reaparece na reexposição, mas a terminação com a retomada da estabilidade no modo mixolídio em Sol, acompanha a lembrança distante do último soar do aboio. Todo esse contraste pode estar associado às imagens sugeridas no texto poético: a tristeza, o afastamento, o caminho vivido pelo eu lírico e que o distancia de sua terra e de suas práticas cotidianas, representadas nas seções A e A', e a lembrança vívida dessa terra e dessas práticas representadas pelo soar do aboio.

Também se podem identificar, na linha do acompanhamento do piano, outros traços provavelmente ligados à linguagem popular urbana do compositor. A introdução da canção possui um cromatismo na linha do baixo que produz um ostinato rítmico. O

uso do cromatismo e tétrades com dissonâncias pode proporcionar a lembrança de características jazzísticas (Figura 15).

Figura 15: Introdução da canção *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro

Ab<sup>13</sup> Moderato ♩ = 52 Dm<sup>3</sup> Cm Cm b<sup>9</sup>

*p*

Cromatismo em ostinato rítmico

Fonte: Edição da autora.

Outras características que conferem um colorido jazzístico à canção são as sobreposições de acordes de quartas (acorde quartal) como no exemplo dos compassos 23 e 24 (Figura 16):

Figura 16: Sobreposição de acordes de quarta nos compassos 23 e 24 da *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro

20 *rall...* Tempo Primo *mf*

do Bra - sil Eh

Fonte: Edição da autora.

As mesmas características também surgem no pequeno interlúdio em que a linha do piano (compasso 32 a 35) aponta para uma mudança de tonalidade (de Ré

Maior para Si Maior) em uso de centros tonais no decorrer da canção. Ao final do interlúdio, inicia-se a seção B da canção, na qual o som do aboio na linha do canto (colocado no poema como “Eh”) inicia uma nova frase musical (Figura 17).

Figura 17: Interlúdio do piano (compassos 32 a 35) e mudança de tonalidade na canção *Toada* de Radamés Gnattali

The image displays a musical score for the interlude of the piano (measures 32-35) and the change of tonality in the song *Toada* by Radamés Gnattali. The score is presented in two systems. The first system covers measures 31 to 35, with a red bracket indicating the interlude. A red arrow above the staff points from 'D' to 'B', indicating a change in tonality. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics are 'mf'. The second system covers measures 35 to 39, with the vocal line starting with 'Eh' and a triplet of notes. The piano accompaniment features a constant rhythmic pattern.

Fonte: Edição da autora

A seção B é caracterizada por dois períodos de vocalises que remetem ao som do aboio, destacam dissonâncias na melodia e uma mudança para o modalismo (Figura 18), começando por Ré Mixolídio no primeiro período de vocalise (modo muito usado nas melodias nordestinas) e em Mi Eólio no segundo período de vocalise. Nessa seção, a linha do acompanhamento do piano tem desenho rítmico constante (Figura 18), o que pode ser interpretado como o som do carro de boi do vaqueiro.

Figura 18: Início da seção B – melodia em modo mixolídio e desenho rítmico do acompanhamento do piano da canção *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro

20 *rall...* Tempo Primo *mf*

do Bra - sil Eh

Melodia em modo mixolídio +6 5 9

25 *Pouco mais*

3

*mf* *dim*

Desenho rítmico do acompanhamento do piano

Fonte: Edição da autora.

A canção termina com dissonâncias provocadas por alterações incorporadas aos acordes (Figura 19). O último acorde do piano com téttrade dissonante e a última nota da linha melódica do canto mostram-se incomuns.

Figura 19: Compassos finais da canção *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro

The image shows a musical score for the final measures of the song 'Toada'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and starts with the instruction 'sumindo' above the first measure. The piano accompaniment is in bass clef and starts with the instruction 's' above the first measure. The final measures of the vocal line are marked with 'Eh eh' and a red bracket above them. The piano accompaniment ends with a red annotation 'G (add13/9/7)'.

Fonte: Edição da autora.

Na canção *Toada*, não há como definir uma tonalidade. Pode-se dizer que o compositor a escreveu a partir de centros tonais, modalismo e uso constante de tétrades, sobreposição de intervalos de quarta, bem como ritmos marcados como o ostinato na linha do piano na introdução e o acompanhamento da seção B. Radamés Gnattali trabalhou com música popular e, sobretudo, conhecia gêneros da música popular urbana como o choro, o samba e o jazz. Segundo Barbosa e Devos (1984, p. 55), Gnattali foi chamado de “jazzista” desde os seus primeiros trabalhos e essa classificação permaneceu indiscriminadamente. Além disso, o próprio compositor falava sobre esse estilo musical.

Radamés é contemporâneo ao projeto nacionalista de Mario de Andrade, mas também à crescente veiculação do jazz no Brasil e, mais tarde, ao movimento da Bossa Nova. Ao pensar sobre a proximidade de Radamés Gnattali com o estilo, Carlos Calado aponta que “a história do jazz no Brasil ainda está por ser escrita” (CALADO 2007, p. 221). No livro *O Jazz como espetáculo* (Calado, 2007) há um capítulo sobre a música popular brasileira e o jazz. Nele, o autor aponta a convergência nas origens africanas do jazz e da música brasileira. No período conhecido como nacionalismo, quando o jazz chega ao Brasil, ainda nas primeiras décadas do século XX, Calado (2007) analisa o receio dos nacionalistas em relação à influência norte-americana no maxixe, por exemplo, e outros ritmos característicos nacionais.

A partir do poema e da música da canção *Toada*, traços tanto do nacionalismo, como movimento ideológico, como da música popular urbana podem ser identificados.

Pode-se dizer que, além da trajetória do compositor, *Toada* também proporciona a reflexão sobre brasilidade. Radamés Gnattali compunha com elementos do nacionalismo, mas também com elementos da música popular urbana que vivenciava por meio do rádio, incorporando elementos que atravessam fronteiras em sua obra. A análise da canção *Toada* demonstra a criatividade do compositor ao escrever a partir dos reflexos de sua trajetória profissional. É o que Bakhtin (2011) argumenta sobre a autoria no tempo vivido. Para ele, o autor precisa ser entendido, antes de tudo, “a partir do acontecimento da obra como participante dela, como orientador autorizado do leitor. Compreender o autor no universo histórico de sua época, no seu lugar de grupo social, na sua posição de classe” (BAKHTIN, 2011, p. 191).

Além disso, uma obra musical se constitui a partir de diálogos com outras obras. A dificuldade em traçar uma linha divisória entre música popular e música erudita nas obras de Gnattali, bem como em estabelecer classificações e rótulos sobre suas formas composicionais, tem relação com os diálogos múltiplos feitos pelo compositor durante sua vida. Conforme o dialogismo proposto por Bakhtin (2011), o enunciado (aqui podemos pensar sobre o discurso da canção de Radamés Gnattali) é “pleno de tonalidades dialógicas, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado” (BAKHTIN, 2011, p. 298). Dessa maneira, a ideia de cada um, seja filosófica, científica ou artística, “nasce e se forma no processo da interação e luta com pensamentos dos outros, e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento” (BAKHTIN, 2011, p. 298).

A trajetória do compositor nos permite refletir sobre a ideia de nacionalismo a partir de uma conformação ainda mais ampla do que aquelas pertencentes aos projetos propostos por Mário de Andrade. O compositor tentou se estabelecer na carreira de música de concerto, mas passou a maior parte da sua vida profissional trabalhando com música popular sob diversas formas. Mesmo com o trabalho intenso na elaboração de arranjos, gravações e programas musicais em rádio, Gnattali também foi profícuo em música de concerto, dentre elas a canção de câmara.

É possível dizer que a canção *Toada* extrapola a ideia de nacionalismo como proposta por Mário de Andrade. Embora possua elementos inseridos no projeto de nacional vindo da cultura popular regional, como, por exemplo as referências à toada e ao canto do aboio, possui ainda diálogos com harmonias da música popular. Pode-se dizer que o compositor manteve um texto nacional ao eleger o título toada, o aboio

e o céu do Brasil, mas delinea no acompanhamento do piano e na linha melódica do canto sons que dialogam com a linguagem da música popular, utilizando-se de cromatismos e finalizações com dissonâncias. O compositor então dialoga com as duas linguagens.

Talvez seja a característica de experimentar elementos composicionais vivenciados, usar da música de sua época, inserir instrumentos da música popular na música de concerto que fazem com que Radamés Gnattali ultrapasse a ideia de nacional e a definição sobre o que é música de concerto e o que é música popular. Pesquisar a sua trajetória proporciona o desvelar de sua obra. Pesquisar as suas canções possibilita refletir sobre sua trajetória e sobre os seus desvios – aquilo que extrapola a ideia de linearidade e de conceitos bem delineados. Essas reflexões permitem ao intérprete criar imagens e eleger sonoridades e interpretações para a performance da canção de câmara de Radamés Gnattali, bem como estabelecer interlocuções com o compositor. Assim, investigar as formas composicionais (as “experimentações”) de Gnattali possibilita releituras e ressignificações de suas canções de câmara para a contemporaneidade.

#### 1.4 *Azulão*

É uma tarefa difícil discutir sobre o poema “Azulão”, de Manuel Bandeira. Difícil porque esse poema é letra de várias canções de câmara brasileiras. Também difícil porque, por algum motivo, a musicalidade chamou atenção de compositores e cada um deles propôs uma melodia diferente, com significados diversos. Todas as canções intituladas “Azulão” podem provocar diferentes afetos e interpretações ao performer e ao público que a recebe. Segundo Mauro Chantal (2015), em entrevista, o escritor Humberto Werneck afirmou que “o poema Azulão foi criado por Manuel Bandeira após Jayme Ovalle ter composto a sua melodia. Fato é que esta pequena obra se tornou referência da canção de câmara brasileira em nossa terra e também no estrangeiro” (CHANTAL, 2015, p. 222). Além da canção de Jayme Ovalle (1894-1955), o poema também foi musicado por Renzo Massarani (1896-1975), Radamés Gnattali (1906-1988), Camargo Guarnieri (1907-1993), Acchile Picchi (1952-) e Mauro Chantal (1971), que compôs duas canções sobre este mesmo poema (ambas com data de 2011).

Nascido em Pernambuco, Manuel Bandeira, considerado modernista, incorporava nas suas criações um valor questionador de toda uma tradição que via como arte superior somente aquela associada à cultura europeia, adotando o repertório popular como matéria artística. Bandeira buscava inspiração na rua, nos bares, salões literários e em todos os lugares onde encontrava uma comunicação real com o povo. Assim como Radamés Gnattali, Manuel Bandeira circulava entre a cultura erudita e a popular, debatia com pensadores e intelectuais da época, mas também com músicos populares das rodas de sambas e de choro. O próprio escritor revelava ter grande afeto pela música:

maior ainda foi em mim a influência da música. Não há nada no mundo que eu goste mais do que música. Sinto que na música é que conseguiria exprimir-me completamente. Tomar um tema e trabalhá-lo em variações ou, como na forma sonata, tomar dois temas e opô-los, fazê-los lutarem, embolarem, ferirem-se e estraçalharem-se e dar vitória a um ou, ao contrário, apaziguá-los num entendimento de todo repouso... creio que não pode haver maior delícia em matéria de arte.” (BANDEIRA, 1984 p. 50-51)

Manuel Bandeira é provavelmente o poeta que tem o maior número de autoria das canções brasileiras de câmara do início do século XX, talvez pela simplicidade e musicalidade em seus poemas. Fato este que poderia proporcionar aos compositores criar narrativas musicais sobre os seus versos. O fato de o poeta ter uma relação de afeto com a música também pode ser a possibilidade de ser autor de tantas canções. Bandeira estudou composição e tentou construir poemas baseados na forma sonata (A B A') com *allegro*, *adagio*, *scherzo* e final, procurando organizar versos dentro da lógica da linguagem musical. Na sua autobiografia, Bandeira afirmava que rima é igualdade de som. Para ele a boa rima independente de repetições e é aquela que soa bem ao ouvido em uma espécie de resolução musical (BANDEIRA, 1984). Segundo Crislaine Netto (2020), “os músicos escolhiam livremente, na obra de Bandeira, o que desejavam musicar, forneciam melodias para que o poeta escrevesse o texto ou lhe pediam letra especial para alguma canção que desejavam compor” (NETTO, 2020, p. 18). Assim, as canções com poemas de Manuel Bandeira proporcionavam um amálgama entre música e poesia.

Os versos de *Azulão* foram escritos para música de Jayme Ovalle. O próprio Manuel Bandeira dizia que, com esta canção, ele teria a imortalidade garantida, e que esta obra representa na música brasileira o que representa o poema “Canção do

Exílio”. O próprio Bandeira afirmava: “Nos versos de Gonçalves Dias como na melodia de Ovalle há aquele inefável das coisas despreziosas que pela simplicidade atingem o sublime” (BANDEIRA, 1984, p. 182).

O título, *Azulão*, é uma referência a um pássaro comum no Brasil. A coloração da plumagem do macho da espécie é de um azul escuro e profundo. Além da cor, esse pássaro tem um canto melódico e compassado, usado tanto para marcar território quanto para conquistar sua companheira. A canção tem o seguinte poema:

Vai azulão, azulão companheiro vai!  
 Vai ver minha ingrata  
 Diz que sem ela o sertão  
 Não é mais sertão!  
 Ah! Voa azulão, vai contar  
 Companheiro vai!

O poema realmente parece ter o caráter de abandono, uma forma de desabafo à ave azulão e, ao mesmo tempo um pedido, como se ela pudesse trazer a amada do eu lírico de volta. Também deixa transparecer o lugar, a origem da história: em algum sertão do Brasil. Na canção conhecida de Jayme Ovalle, primeira composição sobre esse poema, há uma apresentação bastante melancólica: uma canção lenta, com notas longas, principalmente nos finais de frase com a palavra “vai”.

Como signo, “Azulão” permite várias interpretações. Chantal (2015, p. 222), ao falar desse poema, apresenta os afetos de esperança e desânimo. É interessante observar como as diferentes vozes falam, de diferentes lugares, sobre um mesmo poema. A palavra é polissêmica, no entender de Bakhtin, a palavra adquire significações relativas aos contextos nos quais ela pode inserir-se. Assim, cada compositor, cada performer e cada um de nós cria um significado diferente para os poemas em determinados contextos.

O diálogo proposto por Radamés Gnattali em sua canção *Azulão* é de uma canção animada. A partitura da canção, tem a indicação de *allegretto* para o caráter de andamento. O acompanhamento do piano é modal, passando muitas vezes pelo modo mixolídio, muito comum nos baiões, nas músicas nordestinas. Talvez seja esta uma forma de o compositor sugerir a imagem do ambiente do sertão citado no poema. Além da indicação de *allegretto*, o desenho rítmico do acompanhamento do piano é constante do início ao fim da canção, algo que também pode sugerir ao intérprete a sonoridade próxima ao ritmo de embolada nordestina.

Em nossa pesquisa, pudemos traçar o olhar estésico para a canção *Azulão* de Radamés Gnattali não sob ótica da melancolia, mas provavelmente de algo satírico, debochado, algo mais próximo ao cômico. Essa interpretação pode ser feita por meio da música de Gnattali, mas também do uso da palavra “ingrata” nos versos da música. Um afeto que transita entre a raiva e a falta da amada. Ao final da canção, Radamés repete o último verso do poema: “vai companheiro, vai”. Esse verso se repete três vezes e há a indicação de *sumindo*, a última nota da linha do canto é uma nota longa que se sustenta até o final da canção. Por sua vez, o acompanhamento do piano continua com o mesmo desenho rítmico, mas modulando para o agudo até que sobrem três notas esparsas, criando a imagem de um desaparecimento e, para nós, talvez do voo do azulão ao final da canção (Figura 20).

Figura 20: Último verso da canção *Azulão* de Radamés Gnattali (compasso 32 a 44)

35 *menos* *a tempo*

Vai com - pa - nhei - ro vai Vai com - pa - nhei - ro vai

38 *sumindo*

Vai com - pa - nhei - ro vai

41 *sumindo*

Fonte: Edição da autora.

Ousamos dizer que a forma dada por Radamés Gnattali ao poema *Azulão* revela a sonoridade do regional nordestino como imagem de brasilidade, mas provavelmente inclui um olhar mais debochado sobre a situação do eu lírico. Como pôde ser lido em seus enunciados trazidos pela pesquisa, Radamés se exprimia

verbalmente com autenticidade e franqueza, empregando, por exemplo, palavrões e gírias. Atrevemo-nos a dizer, mais uma vez, que na enunciação de Gnattali vemos a personalidade do compositor refletida em suas canções, confirmando a visão bakhtiniana sobre a orientação da palavra por uma situação de mundo provavelmente vivida pelo compositor.

## **2 O diálogo com a temática afro-brasileira**

O movimento modernista no Brasil, embora tivesse o objetivo de renovação no campo das artes, buscava entender as próprias origens. O novo se daria, então, por meio do ideal antropofágico, defendido por Oswald de Andrade em manifesto que propunha a reflexão sobre origens e tradições, o entendimento da nação a partir do sistema colonial e fazia o convite para levar em consideração as camadas sociais e a articulação de centro e periferia. É a partir dessa reflexão que também foi “possível perceber a rede de influências recíprocas entre o erudito e popular que modela a tessitura da vida social brasileira” (VELLOSO, 2010, p. 29). A atualização cultural rumo ao moderno se mostrou viável quando passou a incluir as bagagens indígena e negra nas manifestações populares. Era necessário entender a dinâmica de modernismo no Brasil com base na articulação entre a experiência colonial, a globalização e as novas sensibilidades resultantes desse processo.

Intelectuais da época buscavam encontrar a brasilidade no folclore, no regional, mas também ouvir, pesquisar e difundir as raízes indígenas e negras. Mario de Andrade, tornando-se um porta-voz do modernismo no Brasil, fez expedições pelo Brasil coletando sons, observando as danças, anotando ritmos e manifestações musicais. No *Ensaio da Música Brasileira*, o pesquisador ressaltou, junto aos aportes culturais europeus, o ritmo vindo dos ameríndios e dos negros. Mario de Andrade distingue “influências díspares” e abordava a música brasileira vinda de “um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódia das músicas ameríndias também constante nos africanos aqui” (ANDRADE, 2006, p. 25).

Fato é que, a partir disso, compositores e poetas passaram a escrever sobre esses temas. Alguns deles se aventuraram a assistir manifestações culturais principalmente àquelas ligadas à religiosidade de indígenas e negros. Compositores como Heitor

Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Guerra-Peixe, dentre outros, escreveram a partir dessas manifestações. Versos como os de Manuel Bandeira também exprimem essas temáticas.

Assim como estes compositores, Radamés Gnattali escreveu sobre temáticas afro. Podemos destacar o episódio envolvendo a cantata *Maria Jesus dos Anjos*<sup>53</sup>, gravada em 1964 sobre temas da umbanda recolhidos pelo compositor Bororó e lançada pelo selo Som Livre, em homenagem aos 70 anos de Gnattali. De forma bem-humorada, Gnattali responde a uma indagação do cavaquinista Henrique Cazes:

Henrique Cazes: - Radamés, sua cantata é uma beleza, mas o coro não tem muito balanço...

Radamés: - Se você me arranjar um terreiro onde o pessoal leia música, eu gravo de novo! (apud DIDIER, 1996, p. 56)

Ainda sobre essa obra, foi possível encontrar fotos do acervo do compositor em um terreiro durante a pesquisa musical de pontos de umbanda para a composição dessa cantata (Figura 21). Os pontos são os cânticos sagrados dessa religião afro-brasileira com diversas funções como, por exemplo, homenagear uma entidade ou convidá-la ao convívio no centro.

---

<sup>53</sup> Uma gravação da cantata está disponível para apreciação no canal do Youtube no link: <https://www.youtube.com/watch?v=nQURdZfuB4o>. Acesso em 29 mar. 2022.

Figura 21: Radamés Gnattali (à esquerda) e Bororó (à direita) em visita ao centro de umbanda Pai Jerônimo, no Rio de Janeiro, onde recolheram pontos para a criação da cantata *Maria Jesus dos Anjos*



Fonte: Acervo Radamés Gnattali – radamesgnattali.com.br (foto: Sebastião Barbosa)

Além da pesquisa em um terreiro de umbanda para a composição da cantata, encontramos outros relatos do compositor sobre os sons africanos e sua relação com a religiosidade. O gaúcho relatou ter estudado em colégio católico, mas foi amigo de Chico Xavier e estudou sobre o espiritismo. Contou ainda ter frequentado a umbanda:

[...] gosto disso pela parte musical que tem, mas nunca vi nada. Música é um negócio meio misterioso e li uns livros de teoria do Chico [Xavier] que é capaz de existir no espaço em um centro que irradia feito uma estação de rádio, uma coisa que cada um capta conforme a sua maneira. Pode ser! (apud DIDIER, 1996, p. 58)

O fato de frequentar a umbanda para escrever uma cantata também nos reporta aos estudos sobre diálogo e discurso de Bakhtin (2014), para quem “o discurso nasce

no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto” (BAKHTIN, 2014, p. 88-89). O discurso de Radamés aparece em suas músicas através dos discursos, do material musical da umbanda e dos diálogos com modernistas como Mário de Andrade. Há uma réplica, um discordar, mas também um discurso que se soma às ideias da escola modernista.

Em nossa pesquisa, não encontramos as datas exatas de quando o compositor frequentou a umbanda, apenas a informação sobre a sua pesquisa de pontos para a composição da cantata. Nas canções de câmara, Radamés também escreveu sobre temas africanos, os quais revelam o ritmo e a religiosidade.

### 2.1 *Dona Janaína*

O poema dessa canção é de Manuel Bandeira e foi usado também numa canção de Francisco Mignone no ciclo *Quatro Líricas de Manuel Bandeira*, composto em 1938, cujos títulos são: *Cantiga*, *O menino Doente*, *Dentro da Noite* e *Dona Janaína*. Radamés Gnattali escreveu a canção sobre o mesmo poema, provavelmente em época posterior a Francisco Mignone, uma vez que foi possível encontrar elogios de Manuel Bandeira sobre o ciclo de canções de seus poemas, *Quatro Líricas*, em uma palestra realizada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1955. Ao exaltar a composição de Mignone, podemos conjecturar que essa parece ter sido a primeira obra musical sobre esses poemas:

Amigo que tanto estimo, o músico que tanto admiro. (...) Mignone deu à voz de meia dúzia de meus poemas um timbre de eternidade que eles não tinham; pôs toda a noite dentro da minha noite, igualou em doçura a mão amada naquele carinho em minha testa, reduplicou as graças e sortilégios de dona Janaína, ungiu de grave religiosidade, ele que se confessa não católico, o texto das Alegrias de Nossa Senhora” (MARIZ, 1997, p. 23)

“Janaína” é uma das designações para Iemanjá, orixá feminino (divindade africana) das religiões Candomblé e Umbanda. Segundo Cascudo (1993), Iemanjá significa “mãe cujos filhos são como peixes”, é a mãe d’água dos iorubanos, “a mais prestigiosa entidade feminina dos candomblés da Bahia [...], a mãe de todos os orixás, a mãe de tudo o que existe na face da terra” (CASCUDO, 1993, p. 448). São sinônima de Iemanjá: Dona Janaína, Princesa do Mar, Princesa do Aiocá ou Arocá, Sereia,

Sereia do Mar, Rainha do Mar, Olôxum, Dona Maria, Sereia Macunã, Inaê, Marbô, Dandalunda (ibid.).

Tido como um dos porta-vozes da escola modernista, Manuel Bandeira publicou “Dona Janaína” em seu livro *Estrela da Manhã*, em 1936. Esse poema foi escrito sobre versos assimétricos, estrofes livres, características comuns da estética questionadora do período. Essa forma de escrita adota um tom simples, próximo do leitor, e um afastamento do rebuscamento e do lirismo encontrados na poesia parnasiana, por exemplo. A mesma assimetria também pode ser identificada na música de Radamés Gnattali, composta com alternância de compassos  $2/4$  e  $3/4$  para a finalização de frases. A seguir, colocamos o poema com o tempo musical para as respectivas frases musicais:

Tabela 6: Frases musicais da canção *Dona Janaína*

Poema	Tempo Musical das Frases
<i>Introdução</i>	6 tempos (em compasso 2/4)
Dona Janaína, sereia do mar	4 tempos
Dona Janaína de maiô encarnado	6 tempos (finalização em compasso 3/4)
Dona Janaína vai se banhar	6 tempos (em compasso 2/4)
Dona Janaína Princesa do mar	4 tempos
Dona Janaína tem muitos amores	5 tempos
É o rei do congo, é o rei de Aloanda, É o sultão dos matos. É São Saravá	10 tempos
Saravá, saravá!	3 tempos
Dona Janaína Rainha do mar	4 tempos (finalização em compasso 3/4)
3 tempos	3 tempos
Dona Janaína Rainha do mar	5 tempos
<i>Comentário piano</i>	4 tempos
Dona Janaína princesa do mar	5 tempos
Dai-me licença (prá)	2 tempos
Eu também brincar no vosso reinado	6 tempos (em compasso 3/4)
Saravá, Saravá	3 tempos (em compasso 2/4)

Dona Janaína, Rainha do mar	4 tempos (finalização em compasso 3/4)
Saravá, Saravá	3 tempos (em compasso 2/4)
Dona Janaína, Rainha do mar	8 tempos (finalização em compasso 3/4)
<i>Acorde final</i>	2 tempos (em compasso 2/4)

Além de a canção apresentar essa oscilação entre os compassos  $2/4$  e  $3/4$ , é possível notar que o acompanhamento do piano varia conforme o conteúdo do poema, podendo ser segmentado em três momentos. Em um primeiro momento, no início da narração do poema, identificamos um ostinato em cromatismo. Esse ostinato também irá se repetir durante a canção (Figura 22) Interpretamos que o desenho evoca a imagem de agitação, talvez, de acordo com o texto do poema, a agitação do mar.

Figura 22: Primeiro momento do acompanhamento do piano da canção *Dona Janaína* de Radamés Gnattali

The image shows a musical score for the first moment of the piano accompaniment of the song "Dona Janaína". The score is in G major and 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a chromatic ostinato in the right hand, highlighted with red boxes. The lyrics are: "Do-na Ja-na - i - na Se-rei-a do mar — Do-na Ja-na - i-na de mai-ô en-car-na". The score includes a "ced..." marking above the vocal line and below the piano accompaniment.

Fonte: Edição da autora.

Em um segundo momento, o piano soa menos movido, com acordes arpejados no início dos compassos. Esse acompanhamento menos movido possibilita pensar na calma do mar, mas também na liberdade do performer em sua narração. Além disso, no trecho do poema em que se canta "dai-me licença pra eu também brincar no vosso reinado" (Figura 23), os acordes arpejados vão para a região aguda do piano e há uma indicação de um tempo mais lento. O trecho é singelo e delicado, em consonância com o texto, em que o narrador pede permissão para entrar no reinado de Iemanjá, entregando-se à sedução de Dona Janaína.

Figura 23: Segundo momento do acompanhamento do piano da canção *Dona Janaína* de Radamés Gnattali

32 *rall.* *menos*  
Do-na Ja-na - i - na Prin-ce-sa do mar ————  
Dai-me-li-cen-ça p'ra

36 *a tempo*  
eu tam-bém brin-car no vos-so rei-na-do Sa-ra-vá Sa-ra-

*a tempo* *mf* *f*

Fonte: Edição da autora.

O terceiro momento reveste-se de caráter ritualístico, por meio dos fortes acordes ritmados junto ao texto *É São Saravá, Saravá, Saravá!* (Figura 24) Identifica-se uma quebra, uma ênfase nesta frase da música. Além disso, o ritmo dos acordes do piano é marcado tanto por sinais de forte como pela expressão *marcato*. Esses elementos percussivos ao piano podem lembrar os tambores usados na umbanda e no candomblé.

Figura 24: Terceiro momento do acompanhamento do piano da canção *Dona Janaína* de Radamés Gnattali (compassos 20 a 26)

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 20 to 23. The piano part begins with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The second system covers measures 24 to 26. The piano part continues with a similar texture, featuring a change in meter from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. Red boxes highlight specific sections of the piano accompaniment in both systems.

Fonte: Edição da autora.

Em nossa pesquisa não encontramos relatos sobre essa canção de Radamés. É possível que ela tenha sido pouco explorada na época (talvez abafada pelo sucesso da crítica da composição de Mignone sobre o mesmo poema). Pode ser que se trate de uma releitura de Gnattali da canção composta por Mignone, uma vez que a composição de Gnattali é da década de 1940 e a de Mignone é de 1938. Além disso, há uma proximidade no ritmo e na melodia do canto de ambas as canções como nas figuras a seguir (Figuras 25 e 26):

Figura 25: Canção *Dona Janaína* de Francisco Mignone (compassos 7 e 8)

The image shows a musical score for the song 'Dona Janaína' by Francisco Mignone, specifically measures 7 and 8. The score is written in 3/4 time and marked 'mp'. The melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: 'Do-na Ja-na-i-na Se-rei-a do mar Do-na Ja-na-i-na de maillot en-car.'

Fonte: Editora Ricordi.

Figura 26: Canção *Dona Janaína* de Radamés Gnattali (compassos 4 a 6)

The image shows a musical score for the song 'Dona Janaína' by Radamés Gnattali, specifically measures 4 to 6. The score is written in 4/4 time and marked 'mp'. The melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: 'Do-na Ja-na - í - na Se-rei-a do mar — Do-na Ja-na -'

Fonte: Edição da autora.

A canção *Dona Janaína* tem uma narrativa ritualística e traz muitos elementos da matriz africana. Bakhtin (2014), referindo-se à música, afirma que “a sua forma nos conduz a uma sonoridade acústica, e absolutamente não a um vazio axiológico [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 21). A sonoridade dessa canção, cujos elementos africanos não se resumem ao texto, mas estão nas nuances do acompanhamento do piano, do ritmo

constante que faz lembrar tambores, possibilita uma imersão no repertório cultural desse continente e nos dizeres do poema.

## 2.2 *Cantiga*

*Cantiga* é uma canção com texto de Manuel Bandeira. Tem a ambiência do mar, das ondas da praia. Além disso, o poema também faz parte do ciclo *Quatro Líricas de Manuel Bandeira* composto por Francisco Mignone em 1938. Assim como o poema “Dona Janaína”, “*Cantiga*” também foi publicado em 1936 em *Estrela da Manhã* de Manuel Bandeira.

A canção de Radamés Gnattali apresenta linha do canto próxima a um recitativo: uma melodia curta, escrita quase toda em apenas uma nota. O acompanhamento do piano é que dá movência à canção. *Cantiga* tem o seguinte poema:

Nas ondas da praia  
Nas ondas do mar  
Quero ser feliz  
Quero me afogar

Nas ondas da praia  
Quem vem me beijar?  
Quero a estrela-d’alva  
Rainha do mar

Quero ser feliz  
Nas ondas do mar  
Quero esquecer tudo  
Quero descansar

Em *Cantiga* vemos o eu lírico absorto nas imagens do mar e na sua representação. Além disso, tanto no poema de *Dona Janaína* como em *Cantiga*, identificamos figuras sobrenaturais do gênero feminino. Nesse poema, há referências à Estrela d’Alva e à Rainha do Mar. Do ponto de vista literário, há duas interpretações: a primeira, sem a vírgula como encontrado no poema diz respeito ao título, um aposto. A rainha do mar tem o título de estrela d’alva. O segundo, possivelmente com o uso de vírgula em: “quero a estrela d’alva, Rainha do mar” é um vocativo, ou seja, a quem o eu lírico se dirige. Vimos que lemanjá é apelidada “Rainha do Mar”. Estrela d’alva é

Vênus, o planeta que rege os seres míticos femininos de várias crenças, dentre eles o orixá de Iemanjá nas matrizes africanas.

Em nossa interpretação dessa canção, identificam-se diálogos do poema com elementos dos Orixás, uma vez que o culto à figura de Iemanjá está associado à região do mar próxima à terra, ou seja, ao espaço de prática de comunidades de pescadores, por exemplo. As aparições reconhecidas em Iemanjá dão origem à imagem poderosa de uma mulher que é mãe conciliadora, amorosa e protetora, mas também remete ao lado carnal e à sedução. Sempre retratada com beleza, Iemanjá é em si mesma o próprio desejo, daí também o epíteto de “Sereia do Mar”.

Na canção de Radamés Gnattali, identificamos a melodia como um recitativo, o que sugere uma oração, uma reza, uma vez que o eu lírico faz também pedidos a Iemanjá, tais como: ser feliz, afogar-se nas ondas do mar, ser beijado, esquecer os problemas ou angústias e descansar. Entre as estrofes dos poemas, há comentários do acompanhamento por meio de frases dissonantes com melodia descendente. Essas frases por entre as estrofes podem ser interpretadas como a figura sobrenatural, a mística de Iemanjá (Figura 27)

Figura 27: *Cantiga* de Radamés Gnattali, comentário do piano (compassos 17 a 21)

The image displays a musical score for the song "Cantiga" by Radamés Gnattali, specifically focusing on measures 17 to 21. The score is presented in a standard musical notation format, including a vocal line and piano accompaniment. The piano part is marked with "rall." (rallentando) and "a tempo" (returning to the original tempo). The lyrics are: "d'al - va a Ra - i - nha do mar. Que-ro ser fe -". The piano accompaniment features a descending melodic line in the right hand and a more rhythmic, arpeggiated pattern in the left hand. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 17-18 and the second system covering measures 19-21. Red boxes highlight the piano accompaniment in both systems.

É importante ressaltar que essas imagens aqui colocadas são interpretações nossas a partir dos vestígios, das partituras (material de nível neutro). Os arquétipos da figura feminina de lemanjá puderam ser identificados no poema (nível poiético). Aqui trouxemos essa interpretação a partir de uma rede de significações proporcionadas pela canção em nosso processo de estudo.

### 2.3 *Taieiras*

A canção *Taieiras* foi grafada por Gnattali *Tayêras*, com Y e sem o ditongo “ei”. A partitura dessa canção é um manuscrito autógrafo, escrito a lápis. Para realizar a edição, foi necessário recorrer a um programa de edição de imagens, mas também resgatar o texto do poema, uma vez que havia trechos da letra sem legibilidade na partitura manuscrita.

A primeira pista para encontrar o poema foi a constatação de que o texto seria de um tema popular, já que na partitura há a descrição “Chula - Norte do Brasil”. Mesmo assim, as buscas não chegavam próximas aos trechos legíveis da canção. Diante disso, tentamos realizar a pesquisa pelo nome do título da canção com uma grafia diferente daquele escrito por Radamés Gnattali. Assim, foi possível encontrar não apenas o poema, mas gravações dessa canção popular. Por isso, decidimos que, para facilitar a tarefa de novos pesquisadores e performers, em nossa edição e pesquisa, atualizamos a grafia do título dessa canção para *Taieiras*.

*Taieiras* são grupos formados por mulheres, em sua maioria, negras, que acompanham a festa de Nossa Senhora do Rosário na celebração de São Benedito. Segundo Cascudo (1993), este grupo, identificado em Sergipe e Alagoas, “compunha-se de faceiras e lindas [mulheres negras], vestidas de saias brancas, entremeadas de rendas, de camisas finíssimas e de elevado preço, deixando transparecer [...] os seios. O torso enfeitado de [colares de ouro e laços de fitas]” (CASCUDO, 1993, p. 846-847).

A melodia popular com arranjo de Radamés Gnattali é parte do ritual das *Taieiras*. Na procissão, uma das mulheres dança girando com uma varinha enfeitada acompanhando o andor de Nossa Senhora e canta a melodia com o texto:

Virgem do Rosário  
Senhora do mundo (2x),

Dá-me um copo d'água  
 Senão vou ao pote  
 Dá-me um copo d'água  
 Senão vou ao fundo.

As taieiras em coro respondem cantando e dançando:

Inderé-ré-ré  
 Ai Jesus de Nazaré (2x)

A melodia das taieiras possui várias letras e, como costuma ocorrer com temas populares, foram encontradas variações de letra. A música tem a estrutura de solo e resposta do coro. Além da primeira letra, em sua canção, Gnattali escolheu mais duas estrofes:

Meu São Benedito  
 É Santo de preto (2x)  
 Ele bebe garapa  
 Ele ronca no peito (2x)

Inderé-ré-ré-ré  
 Ai Jesus de Nazaré (2x)

Meu São Benedito  
 Venho lhe pedí (2x)  
 Pelo amor de Deus  
 Pra tocá Cacumbi (2x)

Inderé-ré-ré-ré  
 Ai Jesus de Nazaré. (2x)

Segundo Cascudo (1993), a procissão das taieiras, ao som das canções populares, mostra “o elemento religioso [que] confunde-se com o profano” (CASCUDO, 1993, p. 847). A irmandade Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos é uma confraria de culto católico criada para abrigar a religiosidade dos negros que, na época da escravidão, eram impedidos de frequentar as mesmas igrejas dos seus senhores. As primeiras Igrejas de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito podem ser encontradas no Nordeste do Brasil.

A Chula, registrada na partitura da canção de Radamés Gnattali, é uma dança popular que também é parte da cultura afro-brasileira. No *Dicionário Musical Brasileiro*, Mário de Andrade (1989) cita-a como de origem portuguesa, e a descreve como ritmo popular encontrado no Norte e Nordeste do Brasil. O autor também afirma que a chula possui características semelhantes às do lundu.

Criar arranjos para melodias populares era uma prática comum dos compositores modernistas. Também encontramos o tema de Taieiras em um arranjo criado por Luciano Gallet (s/d)<sup>54</sup>. A canção de Radamés Gnattali possui acompanhamento de piano com ritmo sincopado, proporcionando uma sonoridade dançante para a melodia, a classificação de “chula” inscrita na partitura da canção. Trata-se também de um expediente habitual pelo qual os compositores da época traziam a música popular para a linguagem da música culta e de concerto. Além disso, essas canções eram transmitidas através do rádio, espaço de profissionalização de Gnattali como pianista, arranjador e diretor musical.

### **3.O diálogo com a música do rádio**

O diálogo da música do rádio com as canções de Radamés Gnattali revela que, na verdade, esse era um espaço de criação do compositor. Segundo Barbosa e Devos (1984), “o rádio era considerado e tratado como um complemento da imprensa escrita. Eram os seus ouvintes tanto a elite cultural atingida pela imprensa escrita como as classes não alfabetizadas que tinham alto poder aquisitivo” (BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 50). Principalmente com o início da Segunda Guerra Mundial, aos poucos, as notícias, programas musicais e radionovelas passaram a alcançar toda a população.

Ao longo da década de 1930, o Estado Brasileiro recrutou diversos intelectuais para assumir gestões em diferentes quadros. Após a contratação de Gustavo Capanema como titular do Ministério da Educação e Saúde, órgão chave para reformas, Getúlio Vargas trouxe outros perfis cujas tendências políticas e culturais logo se fizeram notar. Segundo Mônica Velloso (1987, p. 4-7), o ministro Capanema teria se alinhado a próceres do movimento modernista, tais como o poeta e cronista Carlos Drummond de Andrade, o pintor Cândido Portinari, o polígrafo Mário de Andrade e o arquiteto Lúcio Costa, com o objetivo de produzir uma “cultura erudita” que atendesse às necessidades da educação formal.

Pela incorporação da linguagem nacionalista, parte das políticas públicas do governo, de programas que traziam músicas regionais e folclóricas, o rádio integrou o

---

<sup>54</sup> A gravação pode ser apreciada em: <[https://www.youtube.com/watch?v=KYpr64M\\_fOo](https://www.youtube.com/watch?v=KYpr64M_fOo)>. Acesso em: 14 abr. 2022.

projeto cultural por detrás da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Exemplo disso são os programas *Curiosidades Musicais*, *Instantâneos Sonoros do Brasil*, *Aquarelas do Brasil*, *Aquarelas das Américas*, *Aquarelas do Mundo*, transmitidos pela Rádio Nacional entre 1938 e 1947. Segundo Velloso (2015, p. 77), as primeiras séries (*Curiosidades musicais* e *Instantâneos sonoros do Brasil*) foram produzidas por Almirante<sup>55</sup> e Radamés Gnattali, segundo a orientação da direção da rádio como uma forma de divulgar a música folclórica nacionalmente. Essas duas séries acabaram sendo aproveitadas pela direção da emissora para produção de outras que tinham como pano de fundo a doutrina pan-americanista, expandindo as transmissões para outros países americanos tais como *Aquarelas do Brasil*, *Aquarelas das Américas* e *Aquarelas do mundo*.

As práticas musicais radiofônicas se pautavam pela composição de novos arranjos para a instrumentação disponível na orquestra de rádio e pela criatividade dos músicos arranjadores. A parte musical seguia tanto as correntes modernistas como as técnicas de orquestração da música popular urbana, incluindo elementos musicais retirados dos contextos regionais e recompostos a partir das performances evocadas durante as transmissões dos programas. Radamés se destacou com seus arranjos para rádio, como se depreende da crítica de jornal de Nilo Runchel:

Há no trabalho que Radamés vem realizando que é digno de figurar entre as seleções mais cuidadosas do repertório musical moderno de qualquer estante culta, em qualquer parte do mundo. Lidando com esse material precioso que é a alma sentimental do brasileiro, ele vem extraindo de dentro dos aglomerados mais ingênuos do nosso povo a musicalidade fresca dos sertões, convertendo-as em atrevidas harmonizações dignas de Stravinsky, Groff e Gershwin. Não é fácil falar de sua música ao defini-la. Saltando por cima de estágios estabelecidos ele transitou logo por dentro de orquestrações descritivas, onde a força assenta nas expressões complexas dos ritmos e das harmonias singulares. Começou burilando e enriquecendo temas de 'choro' lançados por Nazareth, vestindo-os de uma roupagem mais rica nas transições para conjuntos de salão. Agora Radamés anda recolhendo motivos folclóricos de recessos provincianos, dando-lhes vida engalanada de harmonias, para consagração das elites (RUNCHEL, 1940 apud BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 50).<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Henrique Faroés Domingos (1908-1980), cantor, compositor, radialista, produtor radiofônico, musicólogo e pesquisador, foi apelidado de Almirante na juventude, quando serve a Reserva Naval. Inicia-se em 1928 no grupo amador Flor do Tempo como pandeirista, e mais tarde como cantor no Bando de Tangarás. Informação disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa560846/almirante>. Acesso em 19 abr. 2022.

<sup>56</sup> RUNCHEL, NILO. **Um vencedor modesto**. Especial Folha da Tarde, 1940. Fonte: álbum de Radamés Gnattali.

O rádio atingiu várias camadas sociais. Iniciava-se ali o que hoje conhecemos como indústria cultural. Segundo Velloso (2015), “a radiodifusão, que nesse momento apresentava um grande potencial para a difusão da cultura e dos discursos a ela associados, foi, portanto, um dos principais campos de disputa entre os grupos sociais pela primazia do discurso vinculado ao folclore nacional” (VELLOSO, 2015, p. 156). A partir disso, tanto os intelectuais nacionalistas como os músicos e radialistas participaram ativamente dessa disputa pela legitimação da música popular como novo veículo (ibid.).

Uma das formas de trazer as melodias folclóricas e populares para o rádio era a participação do público com contribuições. Os exemplos sugeridos serviam de material para arranjos musicais transmitidos nas próximas edições. O produtor desses programas, Almirante, passou a se corresponder com importantes intelectuais, tais como Renato Almeida, o folclorista Câmara Cascudo e Mário de Andrade. Uma dessas colaborações resultou no arranjo de Radamés Gnattali para a canção folclórica gaúcha *Prenda Minha*.

Além das canções folclóricas, havia também os arranjos das chamadas canções populares ou canções regionais. Muitas dessas obras passaram a ser conhecidas através do rádio e tiveram múltiplos arranjos, gravados por vários intérpretes. As peças trazidas nesta categoria, canções populares em domínio público, são, geralmente, descritas como “melodia popular”, “tema popular”, “melodia tradicional brasileira”, “canção popular brasileira”, “modinha”, entre outras designações. São melodias conhecidas, mas cuja autoria se desconhece, podendo ser até mesmo folclóricas. Essas canções foram difundidas, principalmente, por meio do rádio, e muitas delas são conhecidas até os dias atuais.

### 3.1 *A casinha pequenina*

A melodia de *A casinha Pequenina* é muito conhecida. Existem muitas gravações em vários estilos e arranjos variados dessa melodia, que atravessou muitas gerações. Segundo Manoel Aranha Corrêa do Lago (2014), “os versos e a melodia de *A casinha pequenina* figuram-se entre os mais populares e difundidos no Brasil do século XIX e início do século XX” (LAGO, 2014, p. 212). O autor identificou essa

canção em algumas coletâneas, tais como *Canções populares do Brasil*, de Júlia Brito Mendes (1911), e *Chants Populaires du Brésil*, de Elsie Houston-Péret (1930).

Heitor Villa-Lobos harmonizou essa canção, na época intitulada “Onde nosso amor nasceu...”, a partir do texto do segundo verso, e a identificou como uma modinha brasileira. A obra era parte do projeto do compositor, *Canções típicas brasileiras*, série iniciada em 1919. Os dez primeiros números foram publicados entre 1920 e 1930 pela editora francesa Max Eschig. Essas edições forneceram um panorama “quanto aos gêneros e à distribuição geográfica de manifestações musicais no Brasil que Villa-Lobos procurou ilustrar através de notas e subtítulos” (LAGO, 2014, p. 212). No entanto, “Onde o nosso amor nasceu”, que seria a 13ª obra da coletânea, permaneceu sem publicação até 2014, quando foi editada pela Academia Brasileira de Música, na versão para canto e piano (1935), com base no manuscrito autógrafo localizado na Coleção Mozart de Araújo, sob a guarda do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Além da partitura harmonizada por Heitor Villa-Lobos, outros compositores harmonizaram a melodia. Com o título *A casinha pequenina*, identificamos as harmonizações de Ernani Braga (1920) e Luciano Gallet (1927). Também encontramos uma gravação dessa canção no arranjo de Ernani Braga pela soprano Bidu Sayão com data de 1947 e uma gravação da soprano Olga Prager Coelho com um arranjo para violão atribuído a Andrés Segovia<sup>57</sup>.

É fácil perceber o quanto essa canção ficou conhecida quando fazemos buscas em aplicativos de *streaming* de música e canais de vídeo como o Youtube. Além das gravações citadas acima, artistas de diferentes estilos musicais registraram ou apresentaram essa canção em programas de rádio e TV. Há gravações de diferentes abordagens e épocas, dentre as quais podemos citar as interpretações de artistas como Paraguassu, Carlos Galhardo, Silvio Caldas, Clara Nunes e Nara Leão. A canção também foi tema de um dos filmes de Mazzaropi em 1963, que tomou dela inclusive o título<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> Essas gravações podem ser apreciadas por meio dos links: <https://www.youtube.com/watch?v=Q4BKKtyQPJg>, gravação de Bidu Sayão, e <https://www.youtube.com/watch?v=tCI4nwQiors>, gravação de Olga Prager Coelho. Acesso: 4 mai. 2022. Não foi possível encontrar a partitura do arranjo de *A casinha pequenina* de Andrés Segovia, portanto não há como afirmar se é um arranjo do violonista sobre a melodia original ou uma transcrição para violão de um arranjo de outro compositor.

<sup>58</sup> O filme *A casinha pequenina* está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vigoO7v5Lto>. Acesso: 4 mai. 2022.

Provavelmente por ter uma melodia muito conhecida, *A casinha pequenina* inicialmente esteve catalogada como música de concerto no acervo de Radamés Gnattali, mas atualmente o site a inclui na categoria de música popular. Decidimos mantê-la em nossa pesquisa não apenas por ser uma obra bastante querida pelo público, mas também devido à dificuldade de dividir essas canções em populares e eruditas. Como visto, a ideia de levar essas canções para o rádio visava a tornar a população conhecedora de tradições e a formar um povo culto, ou seja, constituía um projeto político-cultural. Além disso, como já colocado por nós, a partitura da canção *A casinha Pequenina* com harmonização de Radamés Gnattali, pode ser identificada em várias bibliotecas de universidades brasileiras, fato que nos leva a conjecturar que a obra foi amplamente difundida, apreciada e cantada por alunos dessas instituições.

O arranjo da canção escrito por Radamés Gnattali data de 1940 e foi publicado pela Irmãos Vitale em duas páginas. A partitura tem como descrição “Canção Popular Brasileira”. Um detalhe que nos chamou atenção nessa edição foi uma nota de rodapé na segunda página, “Aprovado pelo D.I.P 2/EN 218”, que nos inclina a considerar que, à época, a publicação e também a transmissão via rádio da canção deveriam passar pela fiscalização do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão regulador de censura da política de governo do Estado Novo de Getúlio Vargas (Figura 28 ).

Figura 28: Nota de rodapé ao final da canção *A Casinha Pequenina* de Radamés Gnattali

Da . que . le bei . jo de . mo . ra . do Pro . lon . ga . do que se . lou o nosso a . mor.

*cresc.* *mf* *rall.* *dim.*

Aprovado pelo D.I.P. 2/ EN 218

1089 c.

Fonte: Edição da *Irmãos Vitale*, 1940. Acervo da pesquisadora.

O arranjo de *A Casinha pequenina* de Gnattali está na tonalidade de mi menor. A melodia da canção tem duas grandes frases musicais que se repetem nas duas estrofes. O acompanhamento do piano contém melodias descendentes no baixo (mão esquerda) que fazem lembrar as cadências do acompanhamento de violão nas

músicas de serestas. O poema versa sobre um amor passado de uma perspectiva nostálgica, transmitindo a ideia da saudade, mas possibilita a interpretação do lamento de um eu lírico abandonado que evoca suas lembranças imaginando dirigir-se à amada:

Tu não te lembras da casinha pequenina  
 Onde o nosso amor nasceu? Ai!...  
 Tu não te lembras da casinha pequenina  
 Onde o nosso amor nasceu?  
 Tinha um coqueiro do lado  
 Que coitado de saudade  
 Já morreu  
 Tinha um coqueiro do lado  
 Que coitado de saudade  
 Já morreu.

Tu não te lembras das juras e perjuras  
 Que fizeste com fervor? Ai!...  
 Tu não te lembras das juras e perjuras  
 Que fizeste com fervor?  
 Daquele beijo demorado  
 Prolongado que selou  
 O nosso amor

A canção atravessou muitas fronteiras em relação ao tempo e à sua interpretação. Como senso comum, a composição em modo menor sugere a melancolia, a tristeza. A versão escrita por Radamés Gnattali aproxima-se da melancolia das músicas gravadas na Era de Ouro do rádio, das versões contemporâneas a eles. No entanto, por se tratar de uma música de certa forma familiar ao ouvinte, em versões mais recentes, foram construídas outras formas de acompanhar a canção: existem interpretações com a inserção do ritmo de samba<sup>59</sup> e instrumentos de percussão, fazendo da modinha de outrora uma música dançante, movida. Podemos pensar nos possíveis diálogos em relação às diferentes interpretações dessa canção ao longo do tempo, em épocas determinadas. O fato dessa canção ter muitas gravações e muitas releituras tem consequências no que diz respeito aos afetos comunicados ao ouvinte. A versão gravada pela cantora Clara Nunes em samba, por exemplo, tem o acréscimo de letra e melodia. É possível referenciar Bakhtin (2011) quando discute sobre o diálogo e sobre o fato de o texto

---

<sup>59</sup> É o caso da versão gravada por Clara Nunes, por exemplo. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=UwpFqQt6wE>> Acesso em: 9 set. 2022.

existir através de outro texto. Segundo o estudioso, “só no ponto de encontro de textos eclode a luz que ilumina retrospectiva e prospectivamente, iniciando dado texto no diálogo” (BAKHTIN, 2011, p. 401). Assim, podemos dizer que as denominações musicais recebidas pela canção *A casinha pequenina* – canção popular brasileira, modinha, melodia folclórica, canção de domínio público –, entre outras atribuições, referem-se à mesma melodia, mas possibilitam muitos diálogos em diferentes épocas e contextos.

### 3.2 *Nhapopé*

Assim como *A Casinha pequenina*, a canção *Nhapopé* é uma melodia de que não se sabe a autoria e que foi classificada como melodia folclórica, tema popular ou modinha. O texto versa sobre uma lenda indígena de uma misteriosa ave noturna, a *nhapopé*, que se alimenta do resto de vida do coração dos mortais.

A canção ficou conhecida por meio do arranjo de Heitor Villa-Lobos, datado de 1935 e lançado em duas edições: a primeira pela Irmãos Vitale em 1950, no Rio de Janeiro, e a segunda, no livro *Modinhas e Canções Volume I*, pela editora Max Eschig, em Paris, em 1956 e 1957. Segundo Nahin Marun (2010), o compositor destacou o gênero e o texto de *Nhapopé* como “antiga melodia popular” (MARUN, 2010, p. 112). Esse arranjo também foi gravado pelas sopranos Bidu Sayão e Lia Salgado.

O arranjo de Radamés Gnattali foi escrito em 1955 e lançado pela editora Bandeirantes Musical em 1956. Na partitura, há a descrição da canção como “Tema Popular, MODINHA”. As abordagens de Villa-Lobos e Gnattali são bem diferentes, a começar pela escolha da tonalidade. Villa-Lobos escreveu a melodia em mi menor, enquanto Radamés Gnattali escolhe para seu arranjo uma região um pouco mais aguda, em sol menor. O acompanhamento do piano elaborado pelos compositores também diverge bastante. A canção de Villa-Lobos, cuja virtuosidade ao piano remete às *Impressões Seresteiras* (segunda das quatro obras que compõem o *Ciclo Brasileiro para piano Solo*), possui uma introdução instrumental no gênero tocata, em andamento animado (MARUN, 2010, p. 132). A canção *Nhapopé* de Radamés, com o subtítulo de “Toada”, guarda um caráter de seresta com melodias nos baixos (mão esquerda) que fazem lembrar os acompanhamentos de violão e uma introdução curta que cita a melodia da canção. O andamento indicado na edição é de *Moderato*.

No arranjo dos dois compositores há duas estrofes e um ritornelo, ou seja, o poema é cantado duas vezes. Em outras gravações e versões disponíveis para apreciação encontramos outras estrofes do poema. Trata-se, na verdade, de uma canção estrófica com três letras diferentes. Em nossa edição, decidimos colocar o restante do poema a fim de atualizar o texto da canção. Abaixo, colocamos o trecho musicado pelos compositores destacando as demais estrofes:

Ouvi contar certa noite num terreiro,  
Quando a Lua em farinheiro  
Peneirava pelo chão  
Que nhapopé quando sente a asa ferida  
Vai buscar resto de vida  
No calor de um coração.  
Você é nhapopé  
Sou teu amante, em mim tem fé.

**Nhapopé quando fica baleada,  
Com a asa estraçalhada  
Pelo tiro matador.  
Procura arrimo no seu macho que é valente  
Vai dormir num peito quente  
Descansar de tanta dor.  
Você é nhapopé  
Sou teu amante, em mim tem fé.**

**Ai, no teu peito de caboclo destemido  
Vou eu, pássaro ferido  
Descansar do meu revés  
Que me darás na quentura dos teus beijos  
Tuas ânsias, teus desejos  
Tua alma de uma vez  
Você é nhapopé  
Sou teu amante, em mim tem fé.**

Esta canção é dialógica também no texto. O eu lírico primeiro fala quem é nhapopé, depois aplica a expressão à amada (como se dissesse algo análogo a "você é um passarinho") e reafirma sua fidelidade. A sequência continua sobre o mesmo raciocínio, uma vez que assim como a "ave ferida procura um parceiro, o eu lírico e a amada fazem como ela." A última estrofe traz uma inversão. O eu lírico que fala é feminino, como se a amada agora respondesse aos argumentos apresentados e concordasse. Nessa leitura, o estribilho/refrão final "Você é nhapopé" quase convida a um dueto, as duas vozes se misturam.

Podemos dizer que a canção harmonizada por Gnattali emprega a simplicidade de acompanhamento afim às rodas de choro, serestas e serenatas. É possível

sustentar essa interpretação ao ouvir *Nhapopé* acompanhada por violão e/ou em versões mais antigas<sup>60</sup>. Provavelmente, esse arranjo foi escrito para ser transmitido no rádio ou mesmo propondo uma releitura de outras versões conhecidas na época.

Os versos de *Nhapopé* aludem à lenda indígena e, ao mesmo tempo, sugerem uma adoração pela ave misteriosa. A canção foi replicada de diversas formas. Apresentada como modinha, tornou-se também um motivo popular e, através do conhecido arranjo de Heitor Villa-Lobos, possibilitou uma construção de brasilidade até mesmo fora do país, uma vez que foi publicada no exterior. Essa resignificação da obra traduz a noção do discurso como réplica viva, que, segundo Bakhtin (2014), “forma-se na mútua orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica” (BAKHTIN, 2014, p. 88-89). Podemos dizer então, que o arranjo de Radamés Gnattali traz um diálogo dessa canção por meio da abordagem de seresta, com uma melodia acompanhada com acordes espaçados e baixos cantados. Esse arranjo dialoga com o passado de *Nhapopé* como modinha, contrapondo-se ao acompanhamento virtuoso escrito por Villa-Lobos, e agora pode ser redescoberto, para além dos registros proporcionados pelo rádio. Como uma pesquisa voltada para performance, resignificamos o discurso dessa canção resgatando as outras estrofes já gravadas no tempo antigo. Em performances futuras, outras formas de interpretação e abordagem também serão construídas a partir de nossa edição.

### 3.3. *Morena, morena*

Assim como as outras canções harmonizadas por Radamés Gnattali, *Morena, morena* é uma canção popular de autoria desconhecida. A partitura foi lançada pela editora Carlos S. Lottermoser em Buenos Aires e dedicada a Cristina Maristany. A capa da edição tem uma foto da cantora e descrições, além de uma versão em espanhol do poema da canção, escrita por Brenno Maristany, marido da cantora (Figura 29).

---

<sup>60</sup> Podemos citar como exemplo uma gravação antiga da Odeon, datada de 1948 e disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ukx8nGEzRj8>>. Acesso: 5 mai. 2022.

Figura 29: Capa da edição da canção *Morena, Morena* de Radamés Gnattali



Fonte: Editora *Carlos S. Lottermoser* de Buenos Aires. Acervo da pesquisadora.

A soprano foi sucesso do final da década de 1930 até meados de 1950. Em sua carreira, a cantora fez turnês na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina interpretando repertório de óperas e canções. Cristina Maristany ficou conhecida como *O rouxinol do Brasil, a voz de ouro*, dentre outras denominações mencionadas em programas de rádio. Em nossa pesquisa confirmamos a parceria prévia de Cristina Maristany com Radamés Gnattali por meio da gravação da canção *Gaita*, em 1940.

Na década de 1940, tanto Gnattali quanto Cristina Maristany trabalharam na Argentina. O compositor dirigiu programas de rádio como *A voz do Brasil* e *Aquarelas Brasileiras*, e a soprano foi contratada pela emissora de rádio de Buenos Aires, El Mundo. (Figura 30).

Figura 30: Notícia do Jornal Carioca, 1940 sobre Cristina Maristany na Argentina<sup>61</sup>



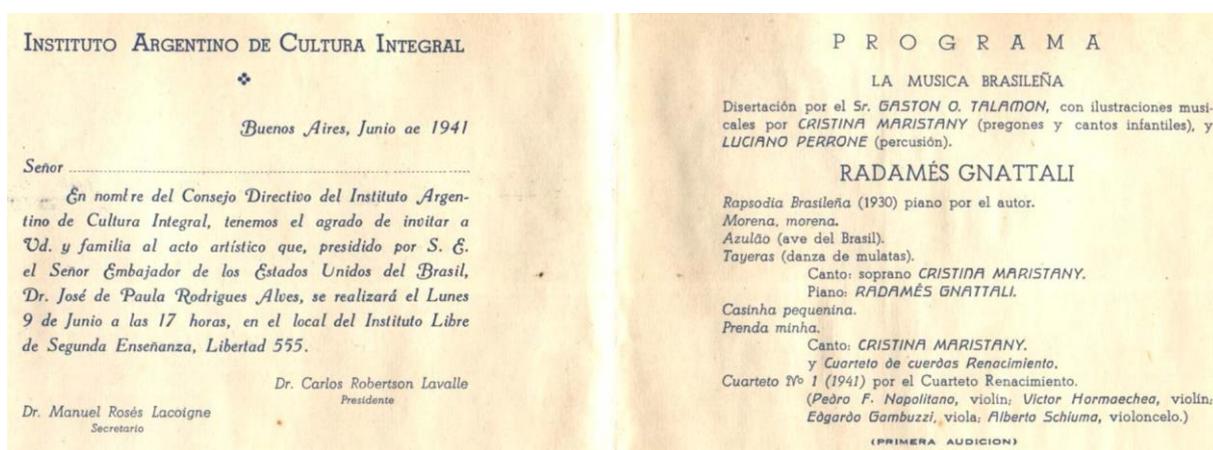
— Christina Maristany é, no momento, a "great attraction" do "broadcasting" de Buenos Aires. A brilhante artista patricia, denominada pela critica portenha a "voz de ouro del Brasil", está atuando na Radio El Mundo.

Fonte: Acervo Radamés Gnattali (radamesgnattali.com.br).

<sup>61</sup> Disponível em: < <https://www.marcelobonavides.com/2016/08/cristina-maristany-110-anos.html> >  
Acesso em 21 jul. 2022

Além disso, foi possível encontrar no acervo de Radamés Gnattali um convite com um programa de concerto anexado. Nesse programa estão listadas o repertório do concerto e as canções interpretadas por ele e Maristany (Figura 31), dentre as quais está *Morena, Morena*. Provavelmente, essa canção foi transmitida nas rádios e tornou-se popular. Também podemos supor que a versão em espanhol para ouvintes argentinos se tornou conhecida a partir da edição da partitura encontrada para essa pesquisa.

Figura 31: Convite/Programa de concerto de Radamés Gnattali na Argentina em junho de 1941<sup>62</sup>



Fonte: Acervo Radamés Gnattali (radamesgnattali.com.br).

*Morena, morena* é uma melodia popular que também identificamos como melodia folclórica e modinha. A canção tem, como o próprio nome prenuncia, a temática de amor, a declaração por uma morena, a imagem da personificação de uma mulher morena de olhos castanhos. A singela melodia é composta de uma estrofe e estribilho. O arranjo de Radamés Gnattali exibe a melodia acompanhada por algumas síncopes em dó maior.

Por ter um estribilho, essa parte da canção é fácil de reter na memória. Além de melodia simples, a palavra *morena* se repete em todo o refrão, como a seguir:

Morena, morena,  
Morena, morena,  
Morena, morena,  
Tem pena de mim

<sup>62</sup> Disponível em: [www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br) . Acesso em 25 jul. 2022

Provavelmente foi esse um dos motivos para ela tornar-se conhecida: é uma canção simples, com um refrão fácil de lembrar e cantar.

A propagação dessa canção por meio do rádio e a reflexão sobre quais músicas eram transmitidas por esse meio fornece informações interessantes sobre a política de construção de um país culto. O fato de se ter uma versão em espanhol na partitura original e de essa partitura ter sido publicada em outro país também nos leva a problematizar sobre qual era música brasileira divulgada por meio do rádio internacional. Já vimos que a difusão da música no rádio era um projeto político, vimos também que essas músicas populares/folclóricas então ganharam destaque, mesmo que nos dias atuais não sejam mais conhecidas. Essas melodias já foram consideradas “tradicionalis” em outra época, o que nos leva a concordar com Hobsbawm (2021), em suas ponderações sobre a tradição inventada, que “inclui tanto as ‘tradições’ realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado [...] e se estabeleceram com rapidez” ( HOBBSAWM, 2021, p. 7). Podemos, assim, dizer que, embora essas canções sejam, sim, tradicionais, houve também um movimento da época para que elas se tornassem tradicionais.

#### **4 O diálogo com a música da noite carioca**

Nos relatos do compositor trazidos para essa pesquisa, foi possível identificar vários encontros de Radamés Gnattali com músicos e artistas da época, em ambientes que vão desde a Rua Ouvidor, no Rio de Janeiro, onde ficava a Casa Vieira Machado, a cinemas, ao rádio e a bandas de baile. Embora não se considerasse um músico boêmio, da noite, Gnattali dizia gostar de frequentar a Lapa, “mas de tardezinha, que é a hora que [gostava] de tomar um chope” (apud DIDIER, 1995, p. 54). Até hoje, a Lapa é considerada um dos pontos turísticos ligados à boemia da cidade do Rio de Janeiro e um ambiente propício à música ao vivo e ao convívio com músicos.

Radamés Gnattali contava que próximo aos Arcos da Lapa havia bares alemães com pequenas orquestras: violino, piano e violoncelo. Foi ali que o compositor encontrou pela primeira vez o poeta Manuel Bandeira e o compositor Jayme Ovalle

(já citado nesse trabalho por sua famosa composição *Azulão*). Gnattali detalhou o episódio:

os dois eram muito amigos, moravam até quase juntos. Eu conheci bem o Manuel, a *Letra pr'a uma valsa romântica* que pedi para ele fazer está no livro *Pasárgada* junto com outras que fez para canções e modinhas minhas. Eu tinha mudado do Grajaú para Laranjeiras e nessa noite, não sei como, encontrei esses dois e comecei a tomar cachaça com eles. Nunca tomava cachaça e só sei que de repente, quando acordei no dia seguinte, estava em casa. Eles me levaram; eu tinha caído de costas no chão, tinha apagado... (apud DIDIER, 1995, p. 71)

A passagem sobre a memória do encontro aparentemente desprezioso de Radamés Gnattali e Manuel Bandeira revela que a partir disso, o compositor e poeta estreitaram laços. Mais tarde, tornaram-se parceiros para a composição de canções e Bandeira passou a ser principal autor dos poemas das músicas de Radamés Gnattali. Além disso, a cidade do Rio se mostra, cada vez mais, repleta de espaços significativos que motivam Gnattali a compor. Em outro trecho, é possível perceber a percepção do compositor sobre a efervescência e a riqueza de uma linguagem brasileira para a música presentes no Rio:

...quando cheguei aqui fiquei sem a Escola [...], tive que trabalhar em orquestras de baile, de jazz e comecei a conhecer a turma toda: Pixinguinha, os pianeiros... Ali comecei a desenvolver dentro de mim a música brasileira que estava, na época, no Rio de Janeiro. Mesmo em São Paulo, no Rio Grande do Sul, ninguém fazia música brasileira, porque o ambiente, o negócio era aqui! (DIDIER, 1995, p. 73).

Essa identificação com a cidade do Rio de Janeiro era grandiosa, vindo a se tornar também uma forma de pertencimento. Em 1974, Gnattali recebeu o título de Cidadão do Estado da Guanabara da Assembleia Legislativa do Estado. Assim, sobre sua naturalidade, o compositor respondia: “Sou gaúcho de Porto Alegre, um falso gaúcho, aliás, pois sou mesmo é carioca” (apud DIDIER, 1995, p. 75).

Para compreender a fala de Radamés Gnattali sobre seu lugar de pertencimento, podemos recorrer aos estudos de Bakhtin sobre a arte e responsabilidade. Para o russo, “a vida e a arte não devem só arcar com responsabilidade mútua, mas também com culpa mútua” (BAKHTIN, 2011, p. XXXIV). A noção de valoração é uma base ideológica, porque o enunciador ocupa seu lugar de fala a partir de um ponto de vista. Dessa maneira, o autor completa que o indivíduo

deve tornar-se responsável, uma vez que “todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida, mas também penetrar uns os outros na unidade da culpa e da responsabilidade” (ibid.). Isso quer dizer que arte e vida não são a mesma coisa, mas tornam-se algo singular no artista, a unidade da sua responsabilidade.

Nos testemunhos de Radamés Gnattali, encontramos a valoração dessa música que só poderia ser encontrada no Rio de Janeiro, de uma forma de tocar que só poderia ser vivenciada nesse lugar. Essa forma de tocar também revela ao compositor formas de compor, de criar.

Nesta seção da tese, portanto, trazemos canções que nos ajudam a imaginar a noite carioca, os bailes com bandas citados por Gnattali. Por elas, também é possível desvelar temas como o desejo, a paquera, o amor. Além do ambiente musical do Rio de Janeiro identificado no discurso do compositor, podemos pensar sobre os encontros de Gnattali com outros músicos, escritores e intelectuais da época. Os poetas parceiros das canções trazidas aqui se encontraram com o compositor no ambiente carioca.

#### 4.1 Duas canções sobre o mesmo poema

Foram identificadas no acervo do compositor duas canções com títulos diferentes: *Modinha* e *Canção*, mas com o mesmo poema de Manuel Bandeira. Sobre esse mesmo texto, o compositor Osvaldo Lacerda escreveu *Mandaste a sombra de um beijo* (primeira frase do poema) em 1962, com a qual ganhou o 2º prêmio no concurso de composição “A Canção Brasileira”, promovido pela Rádio Ministério da Educação e Cultura, do Rio de Janeiro<sup>63</sup>.

Ao realizar a busca pelo poema de Manuel Bandeira, encontramos-lo com o título *Canção*, publicado no livro *Lira dos Cinquent’anos*, A poesia então, diz o seguinte:

Mandaste a sombra de um beijo  
Na brancura de um papel:  
Tremi de susto e desejo,

---

<sup>63</sup> Informação disponível em: <<https://abmusica.org.br/edicoes-abm/compositor/osvaldo-lacerda/>>. Acesso em 21 jun. 2022.

Beije chorando o papel.  
 No entanto, deste o teu beijo  
 A um homem que não amavas!  
 Esqueceste o meu desejo  
 Pelo de quem não amavas!  
 Da sombra daquele beijo  
 Que farei, se a tua boca  
 É dessas que sem desejo  
 Podem beijar outra boca?

Ao ler o poema, é possível se voltar a um desejo não correspondido, a um sentimento de frustração, talvez a ideia do irreal ou inatingível (a sombra de um beijo). Ao mesmo tempo, também é possível pensar em uma provocação por meio de um papel, de uma paquera frustrada, uma vez que o eu lírico apresenta essa ideia nos versos “esqueceste o meu desejo/ pelo de quem não amavas”. Nesse caso, pensamos em uma interpretação de um eu lírico preterido.

A partir do poema juntamente às canções de Radamés Gnattali, podemos pensar em ambiência e narrativa para o final dessa história do poema que poderia ser um amor irreal, platônico ou um amor declarado, mas não correspondido.

#### 4.1.2 *Modinha*

*Modinha* é, provavelmente, a composição mais antiga de Radamés Gnattali sobre esse poema. A canção, dedicada a Cristina Maristany, é datada de 1937 e foi editada pela Casa Arthur Napoleão, no Rio de Janeiro. Na partitura, consta a indicação *Dolente* como caráter de andamento e interpretação, palavra essa que expressa dor, queixa ou lamento. No decorrer da música, nos versos “no entanto deste teu beijo a um homem que não amavas” e “se tua boca é dessas que sem desejo”, há a indicação interpretativa *com calor*. Essa expressão aparece nos trechos em que a frase é construída por tercinas, que também podem ser interpretados como a ideia de um sentimento envolvente (do calor indicado), uma vez que há uma quebra de padrão rítmico estipulado pelo compasso. Na partitura também ocorrem os termos *ralentando* e *cedendo* em finais de frase, que podem gerar a ideia de pensamento inconcluso, reticências ou mesmo sugerir a frustração do eu-lírico.

*Modinha* foi escrita em compasso 2/4 e nela o acompanhamento do piano tem um ritmo constante, em que há uma acentuação de semicolcheias em *staccato* no primeiro tempo, seguido de duas colcheias no segundo tempo escritos na mão direita e uma melodia descendente no baixo (Figura 32). Esse padrão é semelhante ao de

uma polca, que no Brasil misturou-se com outros ritmos, tais como maxixe, choro e bolero.

Figura 32: Acompanhamento do piano (figuras rítmicas e melodia do baixo) da canção *Modinha* de Radamés Gnattali (compassos 1 a 7)

à Cristina Maristany

## Modinha

Poesia de Manuel Bandeira Radamés Gnattali  
Rio de Janeiro, 1937

Dolente

Man -

5  
das - te a som - bra de um bei - jo na bran - cu - ra de um pa - pel. Tre -

Fonte: Edição da autora.

Ao interpretar o poema e a melodia em conjunto, percebemos que o acompanhamento, por seu caráter dançante, permite criar um clima de sensualidade, trazendo à mente o imaginário dos bailes e cabarés das décadas de 1930 e 1940. Nessa canção, construímos a narrativa implícita de frustração do eu-lírico diante de uma paixão não correspondida, possivelmente por uma mulher que não consegue, não pode ou não deve corresponder a ele, uma vez que ao final da canção, o eu-lírico conclui com a frase “se tua boca é dessas que sem desejo pode beijar outra boca”.

O poema da canção gera possibilidades de interpretação, é um texto ambíguo, escrito nas entrelinhas, ao falar sobre “a sombra de um beijo”. Analisando o acompanhamento do piano, a melodia do canto e a canção como unidade, outras

imagens para além do texto podem ser criadas pelo performer e também pelo público que a recebe e passa a dialogar com essa canção.

#### 4.1.2 Canção

A partitura manuscrita da *Canção* de Radamés Gnattali não tem data e não há informações no acervo do compositor sobre essa obra específica. Considerando que a publicação do poema de Bandeira se dá em 1944, acreditamos que a música possa ter sido composta na década de 1940 ou posteriormente, uma vez que o compositor já havia escrito uma canção sobre esse poema em 1937. Ao musicá-lo novamente, porém, o Gnattali dá outro título à composição, o mesmo do poema de Bandeira.

A roupagem musical de *Canção* é completamente diferente da de *Modinha*. Na partitura, o andamento indicado é *Lento*. O acompanhamento do piano tem acordes dissonantes arpejados e melodias cromáticas. A melodia do canto é dissonante, não óbvia. Há um caráter mais livre (com indicação de *ad libitum* na partitura). Ao mesmo tempo em que a ambiência dissonante faz lembrar as melodias improvisadas de jazz, um caráter efêmero e inacabado perpassa a obra, com melodias do canto que terminam com intervalos ascendentes de segundas menores. Também é possível visualizar os mesmos efeitos de improviso e inacabamento por meio da última frase da canção, em que Gnattali deixou a frase do poema em apenas uma nota, seguida de uma fermata no compasso, possibilitando ao performer criar a articulação da sua frase final (Figura 33).

Figura 33: Frase final de *Canção* de Radamés Gnattali (compassos 23 e 24)

The musical score for measures 23 and 24 of 'Canção' by Radamés Gnattali is presented in a two-staff format. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. Measure 23 begins with a fermata over a whole note in the vocal line, with the lyrics 'Se a tua boca é dessas que sem desejo podem beijar outra bo - ca?'. The piano accompaniment in measure 23 features a chord with an octave sign (8<sup>va</sup>) and a fermata. Measure 24 continues with a half note in the vocal line and a quarter note, with the piano accompaniment consisting of arpeggiated chords. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'mf' and 'pp'.

Fonte: Edição da autora.

É possível interpretar a *Canção* a partir da sensação de inconclusão, notável tanto na narrativa do poema, uma vez que o eu lírico revela a não correspondência de seu sentimento e a frustração em ter apenas a sombra de um beijo, quanto por meio da harmonia e de melodias encontradas na canção: acordes que não são resolvidos harmonicamente e melodias dissonantes e suspensas. Além da ideia de inacabamento, é possível pensar, ainda, na instabilidade auditiva e emocional que a dissonância pode trazer para essa obra. O sentimento de frustração em não ser correspondido pode ser interpretado também como um incômodo.

Por ser um poema que fala de desejo e escrito nas entrelinhas, várias interpretações são possíveis. Talvez o fato de deixar que o performer crie a articulação da última frase seja uma maneira aberta para interpretar o poema. Em nosso trabalho, apresentamos algumas sugestões interpretativas para *Canção*, a partir da partitura e dos relatos de Radamés Gnattali, mas outros diálogos com esse poema podem ser criados.

#### 4.2 Poema relativo

*Poema relativo* foi identificada no acervo de Radamés Gnattali escrita a lápis e é uma de suas canções autógrafas. Para a construção de nossa edição, foi necessário o uso de um programa editor de imagem para gerar mais nitidez das notas apagadas, e a colaboração de um pianista para a revisão das notas do acompanhamento. Na partitura original, encontra-se, em anexo, o poema datilografado. Na capa da partitura há data, 1941 e local, Buenos Aires, além da assinatura do compositor. Esses dados levam a conjecturar que essa canção foi uma das composições de Radamés Gnattali no período em que residia na Argentina.

O texto é de autoria de Jorge de Lima, escritor alagoano que residiu no Rio de Janeiro até o final de sua vida e cuja produção contempla uma fase modernista, das quais fazem parte publicações como *Poemas*, de 1927. “Neste livro, assim como em *Novos poemas*, de 1929, *Poemas escolhidos*, de 1932, e *Poemas negros*, só foram reunidos em 1947<sup>64</sup>”.

*Poema relativo* integra o volume *Novos Poemas*. Ao consultar o poema original, vimos que o texto usado na canção de Gnattali é diferente: faltam alguns versos. Por

---

<sup>64</sup> Informação disponível em nota editorial do livro: Lima, Jorge de, 1893-1953. *Novos poemas; Poemas escolhidos; Poemas negros* / Jorge de Lima. Rio de Janeiro: Lacerda, 1997.

ter sido publicado em livro apenas em 1947 e a canção de Gnattali datar de 1941, traçamos duas hipóteses para a discrepância: a primeira é que o compositor tenha tido acesso a uma versão anterior do poema, depois publicado em nova forma por Jorge de Lima. A segunda é que o compositor tenha empreendido uma adaptação do poema original, retirando dele alguns versos sem perder o sentido do poético. A seguir, colocamos os dois poemas:

Tabela 7: Versões de *Poema Relativo* de Jorge de Lima

<b>Poema relativo</b> (canção de Radamés Gnattali)	<b>Poema Relativo</b> (publicado em <i>Novos poemas</i> de Jorge de Lima)
Vem, ó bem-amada Junto à minha casa Desliza um regato	Vem, ó bem-amada Junto à minha casa Tem um regato (até quieto o regato).
Os coqueiros fazem Quando o vento passa Um barulho que às vezes Parece asas	Não tem pássaros que pena! Mas os coqueiros fazem, Quando o vento passa, Um barulho que às vezes parece Bate-bate de asas.
Se o vento não sopra, Podem vir borboletas À procura das jarras Onde há flores pendidas	Supõe, ó bem-amada, Se o vento não sopra, Podem vir borboletas À procura das minhas jarras Onde há flores debruçadas, Tão debruçadas que parecem escutar.
Vem ó bem-amada, Ó amada, eu te digo: Tudo é relativo Pode vir, pode não vir.	Todos os homens têm seus crentes, Ó bem-amada: - os que pregam o amor ao próximo e os que pregam a morte dele.
E até tuas sobrancelhas São como asas a voar	Mas tudo é pequeno E ligeiro no mundo, ó amada. Só o clamor dos desgraçados É cada vez mais imenso!
	Vem, ó bem-amada. Junto à minha casa Tem um regato até manso. E os teus passos podem ir devagar Pelos caminhos: - aqui não há a inquietação

	<p>de se atravessar o asfalto</p> <p>Vem, ó bem-amada,          Porque como te disse          Se não há pássaros no meu parque,          Pode ser, se o vento          Não soprar forte          Que venham borboletas.          Tudo é relativo          E incerto no mundo.          Também tuas sobranceiras          Parecem asas abertas.</p>
--	--

Do ponto de vista literário, as mudanças são bem significativas. A primeira versão é mais simples e prosaica, mais direta e tem uma dicção mais popular, mais familiar e regular. Na segunda, existem quebras frequentes de expectativa e de ritmo poético. Por exemplo, os parênteses "(até quieto o regato)", pode ser interpretado como uma digressão, um desvio de pensamento que suspende a fala. Há também um tom irônico no trecho "Não tem pássaros que pena!", como se o poeta mesmo reconhecesse que o cenário não é ideal. Outros exemplos como "Bate-bate de asas" que remete a uma linguagem mais "moderna", e "flores debruçadas", que permite uma imagem mais expressiva, mais propensa à personificação, reforçada pelo fato de elas, assim como as pessoas, pudessem "escutar". Os acréscimos trazem um lado filosófico e social totalmente ausente do texto mais curto. A variação de tamanho das estrofes dificulta a acomodação do ouvinte numa regularidade, como acontece com o outro texto, com quadras, assonâncias ou rimas (casa/asas/passa/jarras; digo/relativo/vir), o que podemos interpretar o fato de a primeira versão ser também uma canção.

*Poema relativo* é uma canção curta, dissonante e sem tonalidade específica, sendo possível não obstante identificar centros tonais no decorrer da canção. Podemos interpretar que a sonoridade da canção revela um crescente que acompanha os versos e, ao convidar a amada para vê-lo, o eu lírico descreve o lugar onde está. A movimentação do acompanhamento passa a ser mais movida, quando nos versos do poema, o eu lírico fala do vento que sopra nos coqueiros. Podemos interpretar a parte do piano como o movimento do vento narrado pelo poema, como no trecho a seguir (Figura 34):

Figura 34: Canção *Poema Relativo* de Radamés Gnattali (compassos 7 a 11)

7  
Os co - quei - ros fa - zem Quan - do (o) ven - to

9  
pas - sa Umba - ru - lho que às ve - zes pa - re - ce a - sas

*pp*

Fonte: Edição da autora.

A movimentação do acompanhamento do piano também pode ser interpretada como uma ilustração das borboletas nas jarras. Podemos pensar nessa ideia ilustrativa uma vez que, ao retomar o chamamento à amada, também volta o acompanhamento mais espaçado, mais calmo do piano, que é sinalizado na partitura por um *cedendo* seguido de *a tempo*, como podemos ver no trecho a seguir (Figura 35):

Figura 35: Canção *Poema Relativo* de Radamés Gnattali (compassos 17 a 23)

The musical score for 'Poema Relativo' by Radamés Gnattali, measures 17 to 23, is presented in two systems. The first system (measures 17-20) features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo markings 'cedendo' and 'a tempo' are indicated. The lyrics are: 'que pa-re-cem es-cu - tar / Vem ó bem a - ma - da'. The second system (measures 21-23) continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'Ó am - ma - da, eu te di - go: Tu-do é re - la - ti - vo, po - de vir, po - de'. The piano accompaniment includes a triplet in measure 23.

Fonte: Edição da autora.

Como se pode ler no poema, o eu lírico convida a amada para um lugar tranquilo, alheio à agitação de pessoas, talvez longe da cidade, em sua casa, onde apenas os movimentos da natureza são observados. Ao final do poema, o eu lírico parece cair em si sobre a impossibilidade da amada em encontrá-lo e reflete: “tudo é relativo”. Assim, termina o poema comparando a sobrancelha da mulher amada a um pássaro a voar. Esse final proporciona várias interpretações para o leitor e, conseqüentemente, para o performer. Ao interpretar a música e a poesia, vemos que a movimentação do piano é próxima à sugestão do que chamamos de ilustração do vento que bate nos coqueiros. As últimas duas frases, “até tuas sobrancelhas “são como asas a voar”, são escalas ascendentes (Figura 36).

Figura 36: Canção *Poema Relativo* de Radamés Gnattali (compassos 24 a 29)

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 24 to 26, and the second system covers measures 27 to 29. The vocal line is written in a single treble clef, and the piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "E a-té tu-as so-bran - ce - lhas" and "São co-mo a-sas a vo - ar". The piano part includes a dynamic marking of *p* (piano) at measure 27.

Fonte: Edição da autora.

É possível pensar o final da canção como a imagem de um voo. Ao entender a impossibilidade da mulher amada no espaço do eu lírico e até mesmo, ao compará-la a um pássaro, podemos considerar que essa amada seja uma mulher livre. Essa liberdade pode sugerir diversas interpretações sobre o poema e sobre a canção.

A temática da mulher amada e do desejo por alguém é um eixo comum ao universo da canção. O poema de Jorge de Lima pode ser interpretado nas entrelinhas e instiga a imaginação do leitor ou do performer. Podemos então ir ao encontro de Bakhtin (2011), ao argumentar que “cada palavra, (cada signo) do texto leva para além de seus limites” (BAKHTIN, 2011, p. 400). Nessa canção de Gnattali, também a melodia e o acompanhamento do piano revelam ainda mais elementos interpretativos. Dessa forma, a partir de Bakhtin, entendemos que “toda interpretação é o correlacionamento de dado texto com outros textos” (BAKHTIN, 2011, p. 400). Na canção *Poema Relativo*, utilizamos o som do vento, as borboletas e a imagem do voo de uma mulher livre para a criação da performance musical.

## 5 O diálogo com Tom Jobim

As trajetórias de Radamés Gnattali e Tom Jobim têm caminhos próximos: ambos começaram a formação musical por meio do piano, trabalharam como músicos da noite, tiveram uma formação como concertistas e passaram a trabalhar com música popular. Gnattali tinha uma carreira consolidada como compositor e já trabalhava na Rádio Nacional e em gravadoras quando conheceu o jovem Tom Jobim.

Tom era pianista na noite carioca e percebeu que o trabalho com orquestração e arranjos poderia assegurar-lhe uma renda financeira maior. Além de estudos teóricos, procurou “os maestros Alceu Bocchino e Radamés Gnattali para lhe darem aulas. Também passou a ser um ouvinte atento de discos para estudar orquestração e saía pela noite em busca de locais onde houvesse orquestra” (apud CABRAL, 2008, p. 58). Jobim trabalhou como copista em editora de partituras, posteriormente como pianista da Rádio Clube e assistente de direção artística na gravadora Continental. “Mesmo enfrentando o trabalho diurno na Continental, Tom ainda levou um bom tempo frequentando a noite. Um pouco por boemia, um pouco pela necessidade de ver gente das demais gravadoras, do rádio e da televisão [...]” (CABRAL, 2008, p. 62).

Na gravadora Continental, Tom Jobim dava assistência ao maestro Radamés Gnattali, que via nele “um candidato sério a orquestrador e sabia que ele se preparava para isso” (ibid., p.65). No ambiente da gravadora, Gnattali cuidava das músicas que seriam gravadas e escrevia inúmeros arranjos para os programas da Rádio Nacional. Assim, o mestre Gnattali “ia passando para Tom as soluções que adotava na distribuição das partes da orquestra, o timbre obtido através da utilização de determinada instrumentação. [...] E Tom ali ao lado dele, muitas vezes passando para o papel as ideias do mestre”. (CABRAL, 2008, p. 65)

A relação de mestre/aprendiz também aconteceu por meio do programa *Quando os maestros se encontram*, que estreou em 1954 na Rádio Nacional. A atração tinha como projeto incentivar jovens talentos da regência e dos arranjos musicais, além de maestros da emissora, que trabalhavam muito escrevendo arranjos semanalmente e não tinham oportunidade de apresentar suas próprias composições. A Rádio Nacional tinha como elenco alguns dos melhores regentes e orquestradores da época: Radamés Gnattali, Lírio Panicalli, Léo Peracchi, Alexandre Gnattali, Romeu

Ghipsman, Romeu Fossati, Eduardo Patané, Ercoli Varetto, Francisco Sergi, Alberto Lazzoli, Moacir Santos, Severino Filho, Gustavo de Carvalho e Francisco Duarte (o maestro Chiquinho). Além disso, a emissora mantinha sob contrato 148 músicos, boa parte integrante da Orquestra Sinfônica Brasileira e da Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (CABRAL, 2008, p. 75).

Em 1955, aos 28 anos, Tom Jobim estreou no programa *Quando os maestros se encontram*, com sua peça sinfônica intitulada *Lenda*. “É verdade que Radamés garantiu uma proteção especial, pois estaria sentado no piano, pronto para socorrer o regente em qualquer emergência. E foi o que aconteceu” (CABRAL, 2008, p. 76). O próprio Tom chegou a dizer, em depoimento junto a Gnattali, sobre sua insegurança ao trabalhar com os profissionais da Rádio Nacional:

Tom – Eu queria ir pro piano para o maestro Radamés reger por mim. Queria sempre me esconder atrás do piano, como, aliás, foi a minha vida toda. Vocês sabem, era a Rádio Nacional, eu morria de medo. Aqueles músicos são...

Radamés - uma raça desgraçada

Tom- uma raça desgraçada. Aqueles sujeitos do sindicato que ficam olhando pro relógio, fazem queixa: “Acabou o ensaio”, não sei o quê. E Radamés sempre me ajudou a enfrentar as feras. Radamés é uma alma vasta. É humanitário, um sujeito humanitário. Ajuda sempre, ajudou sempre. Ajudou antes, ajuda e ajudará. Isso é uma coisa fantástica. (CABRAL, 2008, p. 77).

A insegurança de Tom era colocada a prova a cada arranjo escrito por ele e avaliado por Gnattali nos trabalhos posteriores. A carreira de Tom Jobim afinal se consolidou e o músico é conhecido como um dos maiores compositores da música brasileira. Ficou famoso, principalmente, por meio do movimento da Bossa Nova, cantando e tocando ao piano as suas composições, junto a artistas renomados como a cantora Elis Regina, por exemplo.

Ao falar sobre o movimento da Bossa Nova, Tom conta que já havia músicos que mostravam essa linguagem anteriormente. Em entrevista concedida juntamente a Gnattali os dois comentaram:

Tom: “É, vamos dizer que fosse a base: Garoto, Valzinho, Radamés, Custódio Mesquita...”

Radamés: “O movimento de música mais importante que houve no Brasil foi a bossa nova, porque trouxe um troço novo, completamente diferente”

Tom: “Mas o pessoal já vinha escutando o Radamés, “ó” [estala os dedos] há muitos anos” (DIDIER, 1996, p. 54-55)

Tom Jobim se assumia discípulo de Gnattali e dizia que a nova geração de músicos também se mostrava aberta a escuta e aprendizado por meio das composições de Radamés. Tom afirmava: “aqueles maestros incríveis eram venerados por todos nós, jovens estudantes de música, que tínhamos que ter uma pessoa pra gostar e admirar” (BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 60). Segundo Cabral (2008), “os choros de Radamés Gnattali também abriram caminhos para os compositores que desejavam ir além da música-padrão da época. Eram, são e serão sempre modernos” (CABRAL, 2008, p. 104).

Assim como Gnattali, Tom Jobim também era indagado sobre uma música autêntica brasileira. Jobim defendia que ela existe,

se chamarmos de música brasileira o amálgama de todas as influências recebidas e assimiladas, tornadas nossas pelo contato com a furiosa realidade brasileira. Chamamos autêntico um Ernesto Nazaré, conquanto ele traga uma enorme influência chopiniana” (CABRAL, 2008, p.111)

Em entrevista, juntamente com Vinicius de Moraes, em 1956, Tom dizia concordar com o que o maestro Radamés Gnattali já havia exposto anos atrás: “as pessoas, as culturas, as músicas, comunicam-se umas com as outras. Há sempre influências novas, como disse Radamés Gnattali, pois, de outro modo, a única música brasileira mesmo seria a dos tupis e guaranis” (CABRAL, 2008, p. 111). Além disso, Jobim completava seu raciocínio abordando a instrumentação da música brasileira. Para o compositor, “o uso de instrumentos como violino, harpa, oboé, trompa, etc., na nossa música, é tão lícito quanto o do violão, cavaquinho e da flauta que também não são instrumentos inventados no Brasil” (ibid.).

Podemos perceber que as vidas de Tom e Radamés se cruzaram e formaram um diálogo. Radamés, de uma geração anterior, é considerado mestre de Tom, mas a relação dos dois tornou-se de parceria como já colocado nesse trabalho. Tom regeu obras de Gnattali e escreveu uma obra dedicada a ele. Por sua vez, Radamés também dedicou uma obra para Tom como forma de agradecimento e gravou um LP com composições de Tom. Gnattali não se considerava professor e dizia para Tom “deixar sair tudo o que tinha dentro dele” e, Jobim dizia que “os filhos da gente não são somente os filhos da carne. São também filhos das ideias [...] Radamés é o pai musical de muita gente” (CABRAL, 2008, p. 65).

Ao delinear os percursos e a relação de Radamés e Tom, são evidentes os pontos de contato. Há falas dos dois compositores sobre o ideal de uma música dialogada, atenta a todas as influências possíveis. A escuta atenta de Jobim aos acordes dissonantes de Gnattali resultou, posteriormente, no que passou a ser considerado uma forma “jobiniana” de tocar. É nesse sentido que podemos observar o discurso dialógico sobre o pensamento musical desses compositores. O princípio dialógico do discurso, segundo Bakhtin (2011), é o da alteridade, pois o outro é imprescindível para que eu me veja. Os arranjos de Tom eram vistos e, no início, revisados por Gnattali e, ao mesmo tempo, Tom passou de assistente a parceiro de Gnattali. Em síntese, confirma-se a intuição de Bakhtin (2011) de que a vida é dialógica por natureza. O fato de Tom escutar e entender o trabalho de Gnattali revela uma etapa contemplativa estética para a criação artística, como posto por Bakhtin (2011). Para o autor, existem ações internas ou externas “que só eu posso praticar em relação ao outro, a quem elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim; tais ações completam o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se” (BAKHTIN, 2011, p. 23). A partir disso, essa contemplação vem de um retorno a si mesmo no sentido do ato de criação.

Podemos dizer, então, que a criação artística, trazida aqui para os compositores Tom Jobim e Radamés Gnattali, desvela essa alteridade, essa contemplação do outro para revitalizar a própria criação. Nessa categoria, trazemos canções de Gnattali que reportaram a nós, pesquisadores/performers, ao interpretá-las, a sonoridades da música de Tom Jobim. Inicialmente, ao estudar as canções, não sabíamos explicar de que maneira esses sons podiam suscitar a memória de algo “jobiniano”. Ao entrecruzar as biografias dos compositores, foi possível pensar a criação dessa categoria para interpretar as canções de Radamés Gnattali.

### 5.1 Dois números sobre os mesmos versos

As canções trazidas para essa categoria são duas valsas intituladas *Letra para uma Valsa Romântica n.º 1* e *Letra para uma Valsa Romântica n.º 2*. Embora as canções tenham numerações diferentes no título, trata-se do mesmo poema, solicitado a Manuel Bandeira pelo próprio Radamés Gnattali. Apesar de o poema ser uma encomenda, como encontrado nos relatos do compositor e em relatos de

Bandeira em seu livro *Itinerário de Pasárgada*, não encontramos a data de sua primeira publicação. As canções de Gnattali sobre esses versos tampouco foram datadas nas partituras manuscritas do acervo do compositor. Na *Enciclopédia da Música Brasileira* (1998), informa-se 1945 como ano da composição de Gnattali, porém sem a distinção da numeração, apenas com o título do poema de Bandeira.

*Letra para uma Valsa Romântica* foi escrito na forma trovadoresca da Cantiga de Amor<sup>65</sup> sobre três estrofes regulares (sextilhas). Trata-se de versos apaixonados por Elisa, uma mulher que é indiferente ao sentimento de amor e desejo do eu lírico. Ao ler o poema, estudar e interpretar as canções de Gnattali, propusemos uma sonoridade próxima à das canções de Jobim, tais como *Luiza* e *Ligia*.

As canções de Tom são intimistas, de declaração a uma mulher específica e acompanhadas apenas pelo piano. Em nossa interpretação, foi possível recorrer às sonoridades da canção *Luiza*, com letra e música do próprio Tom Jobim e lançada em 1987 no disco *Passarim*. As introduções, os acordes e os intervalos musicais dissonantes da melodia do nome Elisa na música de Gnattali faziam lembrar a sonoridade da canção jobiniana. A temática das canções dos dois compositores, embora estas sejam escritas sobre formas diferentes de poesia, é próxima. A seguir colocamos os poemas das canções:

Tabela 8: Poema de *Letra para uma Valsa Romântica* de Manuel Bandeira e poema de *Luiza* de Tom Jobim

<b>Letra para uma Valsa Romântica</b>	<b>Luiza</b>
A tarde agoniza Ao santo acalanto Da noturna brisa. E eu, que também morro, Morro sem consolo, Se não vens, Elisa!	Rua, espada nua Boia no céu imensa e amarela Tão redonda a lua, como flutua Vem navegando o azul do firmamento E no silêncio lento Um trovador, cheio de estrelas Escuta agora a canção que eu fiz Pra te esquecer, Luiza

<sup>65</sup> O trovadorismo foi um movimento artístico da Idade Média, nos séculos XI e XII. Os trovadores compunham cantigas líricas e satíricas e eram acompanhados por instrumentos musicais e dança. Dentre as cantigas líricas, podemos destacar as cantigas de amor, nas quais o trovador declara o seu amor de maneira direta, mas é acometido pela indiferença da amada. Informações disponíveis em: < <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/trovadorismo.htm> >. Acesso em: 30 jul. 2022.

<p>Ai nem te humaniza O pranto que tanto Nas faces desliza Do amante que pede Suplicantemente Teu amor, Elisa!</p>	<p>Eu sou apenas um pobre amador Apaixonado, um aprendiz do teu amor Acorda, amor Que eu sei que embaixo desta neve mora um coração</p>
<p>Ri, desdenha, pisa! Meu canto, no entanto, Mais te diviniza, Mulher diferente, Tão indiferente, Desumana Elisa!</p>	<p>Vem cá, Luiza, me dá a tua mão O teu desejo é sempre o meu desejo Vem, me exorciza Me dá tua boca e a rosa louca Vem me dar um beijo e um raio de sol Nos teus cabelos Como um brilhante que partindo a luz Explode em sete cores Revelando então os sete mil amores Que eu guardei somente pra te dar, Luiza.</p>

Tanto a canção de Gnattali quanto a de Tom começam a narrativa na ambiência da noite, que, no universo da poesia, costuma revelar a tristeza, a solidão do eu lírico. No poema da canção de Gnattali, a forma é trovadoresca, enquanto no poema de Tom, o eu lírico se intitula trovador no próprio verso. Nas duas canções, o eu lírico apresenta o desdém da mulher amada, de modo direto no verso “ri, desdenha, pisa” do poema de Bandeira e relativizado no verso “eu sei que embaixo dessa neve mora um coração” de Tom Jobim. Por fim, há uma proximidade musical com a valsa. A canção *Luiza* foi escrita em tempo de valsa, assim como as canções de Gnattali, uma vez que o título do poema de Bandeira já trazia essa ideia musical.

Como visto, é possível estabelecer um diálogo de Tom com Gnattali. Ao estudarmos as canções *Letra para uma Valsa Romântica n.º 1* e *n.º 2*, imediatamente, por conhecer as canções de Tom, era possível pensar em uma sonoridade jobiniana nas canções de Radamés. No entanto, sabemos que a evocação dessa sonoridade se deu pelo fato de conhecermos as canções de Tom. Vimos nas biografias dos compositores, que essa convergência identificada por nós poderia nascer de um diálogo dos compositores, uma vez que foram mestre/aprendiz e muito amigos durante a vida. Concordamos então com Bakhtin (2011), ao falar sobre a relação volitiva na criação artística. Segundo o autor, “todos vivenciamos interiores do outro

indivíduo – sua alegria, seu sofrimento, seu desejo, suas aspirações e, finalmente, seu propósito semântico, ainda que nada disso se manifeste em nada exterior, se enuncie, mas seja captado por mim [...]” (BAKHTIN, 2011, p. 93). Por fim, a partir desses vínculos é possível presumir o quanto de Radamés há na obra de Tom e o quanto de Tom pode ser visto na obra de Radamés.

### 5.1.1 Letra para uma valsa romântica n.º 1

A canção *Letra para uma Valsa Romântica n.º 1* foi identificada no acervo de Radamés Gnattali em versão manuscrita. Como o título já sugere, foi escrita em compasso ternário com sugestão de tempo moderado. Há uma introdução do piano, uma ambientação dissonante com um desenho cromático ascendente para a entrada da linha do canto. O acompanhamento do piano é movido e presente durante toda a canção. Além disso, é marcado por melodias dissonantes que fazem o contracanto da linha melódica do canto (Figura 37).

Figura 37: Trechos de contracanto do piano na canção *Letra para uma Valsa Romântica n.º 1* de Radamés Gnattali (compassos 19 a 26)

The image displays a musical score for the song "Letra para uma Valsa Romântica n.º 1" by Radamés Gnattali, covering measures 19 to 26. The score is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of two systems of staves. The first system (measures 19-22) shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "mor - ro mor - ro sem con - so - lo se não". The piano accompaniment features a chromatic ascending line in the right hand and a more active bass line. The second system (measures 23-26) continues the vocal and piano parts. The vocal line has lyrics: "vens E - li - sa! Ai" and "Pouco mais". The piano accompaniment includes a triplet in the right hand and a melodic line in the left hand. Performance markings include "rall.", "cresc.", "f", and "dim.".

Fonte: Edição da autora.

Na canção também há momentos que sugerem um tempo mais acelerado. São trechos em que o eu lírico do poema expõe seu sofrimento ou o desdém da amada Elisa, tais como: “ai, nem te humaniza/ o pranto que tanto/ nas faces desliza” e o início da segunda estrofe, em que os versos dizem: “ri, desdenha, pisa,/ meu canto no entanto/ mais te diviniza.” Nesses trechos, o tempo de valsa um pouco marcado começa a se evidenciar.

O nome Elisa aparece três vezes no poema de Manuel Bandeira, é a última palavra das três estrofes. Na canção de Gnattali, o nome é escrito com o mesmo ritmo todas as vezes em que aparece: anacruse do compasso escrito por semicolcheia, semínima e mínima. É possível interpretar esse ritmo como uma forma de enfatizar o nome da amada. Além disso, sentimentos diferentes em relação ao texto e aos intervalos podem ser criados.

Na primeira estrofe, o nome Elisa é mais dissonante: segunda maior ascendente e segunda menor descendente, o que pode ser pensado como incompletude a partir da frase “se não vens, Elisa”, uma vez que a nota final é a dominante da harmonia da canção (Figura 38).

Figura 38: Palavra Elisa, primeira estrofe do poema (compassos 23 a 25)

Fonte: Edição da autora.

Na segunda estrofe, o nome Elisa é escrito por uma terça menor ascendente e segunda maior descendente, que termina na tônica. Há como interpretar essa passagem como uma forma mais doce de chamar a amada, de acordo com o poema, o “amante que pede/ suplicantemente/ teu amor, Elisa” (Figura 39).

Figura 39: Palavra Elisa, segunda estrofe do poema (compassos 35 a 39)

35 *rall.* *Tempo I*  
 pe - de su - pli - can - te - men - te teu a - mor E - li - sa!  
 35 *Tempo I*  
*rall.*

Fonte: Edição da autora.

Ao final, o nome da amada é precedido da palavra “desumana”. A canção então termina com a sexta alterada na palavra “desumana”, seguida da palavra “Elisa”, dessa vez escrita na forma descendente em intervalo de quinta diminuta e segunda maior, terminando na tônica. É possível interpretar o final da canção (a palavra Elisa) como um grande suspiro (Figura 40).

Figura 40: Palavra Elisa, terceira estrofe do poema (compassos 53 a 57)

53  
 ma - na E - li - sa.  
 53  
*3 accel. dim. 3 3*

Fonte: Edição da autora.

A canção termina com a melodia descendente do piano que vai ao extremo grave. Pode ser interpretada como a completude da sua introdução com melodia ascendente para o agudo, dando voz à linha do canto e terminando com a sonoridade

grave que foi precedida do nome Elisa em intervalo descendente. Em *Letra Para uma Valsa Romântica n.º 1*, identifica-se o uso de muitas dissonâncias por Radamés Gnattali, mas também um “piano cantado”, uma forma de canção mais intimista em que o instrumento se torna mais evidente e mais livre com as melodias em contracanto. Ao pesquisar e estudar essa canção, consideramos que ela se torna diferente em relação às demais no sentido de ambiência, temática e tratamento: o uso de muitas dissonâncias lembra o jazz, ao mesmo tempo em que a peça soa mais experimental ou improvisada, mediante um acompanhamento de piano intimista.

### 5.1.2 *Letra para uma Valsa Romântica n.º 2*

Assim como a primeira canção, *Letra para uma Valsa Romântica n.º 2* foi identificada no acervo de Radamés Gnattali em versão manuscrita. A tonalidade original é mais grave (Figura 41). A linha do canto é quase declamada, com muitas notas repetidas, por isso, foi realizada a transposição de uma 3ª menor acima, proporcionando uma sonoridade mais confortável em região média para voz aguda (Figura 42).

Figura 41: Partitura manuscrita de *Letra para uma Valsa Romântica n.º 2* de Radamés Gnattali (compassos 1 a 13)

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top left, it is titled "Valse lenta" with a tempo marking of  $\text{♩} = 110$ . The score is written in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "tarde agoniza", "Apresento acalento da misteriosa brisa.", and "E eu,". The score features various musical notations, including notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *f* and *p*. There is a section marked with a circled 'A' and a section marked with a circled '3'.

Fonte: Acervo do compositor.

Figura 42: Partitura editada transposta de *Letra para uma Valsa Romântica n.º 2* de Radamés Gnattali(compassos 1 a 13)

Valsa Lenta

tar - de a - go - ni - za Ao san - to a - ca - lan - to da no - tur - na bri - sa. E eu,

Fonte: Edição da autora.

Diferentemente da primeira canção, *Letra para uma Valsa Romântica n.º 2* possui uma melodia menos movida para a linha do canto, enquanto a linha do piano é melodiosa, em tempo de valsa com arpejos marcados, além de trazer introdução e intervenções entre as estrofes do poema. Nessa obra, podemos dizer que o piano comenta toda a canção: melodias com uso de dissonâncias recordam o jazz, a bossa nova. Por isso, na escolha da nova tonalidade de transposição fomos auxiliados por um pianista colaborador, de modo que fosse mantida a textura da linha do piano.

Assim como na primeira canção, o nome Elisa é sempre evidenciado com o mesmo ritmo (colcheia ou semicolcheia em anacruse, seguido de semínima e mínima). A canção *Letra para uma Valsa Romântica n.º 2* tem uma atmosfera intimista criada pela melodia do canto juntamente ao acompanhamento do piano, que floreia e comenta o solo, por entre as estrofes do poema, por meio de melodias em arabescos como no trecho a seguir (Figura 43):

Figura 43: Trecho com intervenção do piano entre as estrofes do poema (compasso 26 a 38)

The image displays a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system (measures 26-32) shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part has a 'rall.' section followed by a 'a tempo' section. The second system (measures 33-38) continues the vocal line and piano accompaniment. Red boxes highlight specific piano accompaniment passages in both systems.

Fonte: Edição da autora.

Cabe dizer que as duas versões musicais do poema *Letra para uma Valsa Romântica* podem ser pensadas como canções tardias escritas por Radamés Gnattali ou como obras mais experimentais, uma vez que esses versos de Bandeira foram escritos a pedido do compositor. Ao estudá-las foi possível identificar melodias da linha do canto mais dissonantes, não óbvias, mas não somente; há também acompanhamentos do piano mais ousados e mais livres, com muitos acordes alterados, melodias dissonantes e uma sonoridade que lembra melodias improvisadas do jazz, por exemplo.

Nessa pesquisa não foi possível situar as datas de criação de todas as canções de Gnattali, uma vez que esses dados nem sempre constam das partituras. Tampouco encontramos documentos que comprovem o ano de composição de muitas de suas canções e tampouco sabemos se Tom Jobim chegou a conhecê-las. No caso de *Letra para uma Valsa Romântica*, em ambas as canções foi possível estabelecer um diálogo com a sonoridade já conhecida por nós das músicas de Tom Jobim. Ao entrecruzar os relatos dos compositores em suas biografias, resgatamos as canções intimistas

com nomes femininos que ficaram famosas na discografia de Tom. Como pesquisadores e performers, estabelecemos o diálogo por meio dos relatos, mas também por meio da sonoridade e da memória que essas canções proporcionaram ao interpretá-las. Dessa maneira, podemos conjecturar, imaginar, criar imagens para essas canções.

## 5.2 *Tema e Voltas*

Na partitura original identificada no acervo de Radamés Gnattali, a canção é intitulada *Temas e Voltas* (no plural). No entanto, o poema de autoria de Manuel Bandeira foi publicado com a palavra ‘Tema’ no singular. Por isso, decidimo-nos por adotar para a canção título idêntico ao do poema de Bandeira. Também percebemos que o título do poeta também sugere uma analogia musical, adotando um tema e muitas variações, daí o título ‘Tema e Voltas’.

A canção *Tema e voltas* foi escrita para uma região bastante grave, talvez uma das canções mais graves encontradas nessa pesquisa. Por isso, optamos pela transposição. Na partitura manuscrita há a indicação de *Expressivo Mod.*, o que em nossa leitura significa, provavelmente, uma abreviação de moderado como sugestão interpretativa e de andamento. A sonoridade é bastante dissonante, com uma introdução cromática do piano e muitos acordes alterados ao longo da música.

No início da melodia do canto, há a indicação *Expressivo*, seguida da indicação *Simples* no final da primeira frase. O padrão das frases da melodia é começar sempre com saltos dissonantes (sétima ascendente e quinta diminuta, por exemplo), seguidos por graus conjuntos ascendentes e terminando com articulação em apenas uma nota. Vimos que a parte da melodia é quase declamada, melancólica, triste. A junção da melodia do canto e do piano é de uma canção dissonante, não óbvia, podendo ser interpretada dessa maneira, principalmente pela temática do poema.

O poema *Tema e voltas* foi publicado em *Belo belo* (1948) e é dividido em 4 quartetos, totalizando 16 versos. Os versos são regulares, obedecem à métrica 4 / 5 / 5 / 5 e trazem rimas externas emparelhadas nos segundos e terceiros versos. Com exceção do primeiro verso, que é tetrassílabo, os outros três versos são pentassílabos, ou seja, redondilha menor (NOGUÊZ, 2017, p. 3).

Ao ler a canção *Tema e Voltas*, também pudemos recorrer a outra canção de Tom Jobim, intitulada *Inútil Paisagem*. Ambas têm temáticas próximas e são

dissonantes com melodias quase declamadas. Além disso, os poemas das canções começam com a mesma frase: “mas pra quê?” A seguir os versos de *Tema e voltas* de Bandeira e de *Inútil Paisagem* de Tom Jobim em parceria com Aloysio de Oliveira:

Tabela 9: Poema *Tema e Voltas* de Manuel Bandeira e *poema Inútil Paisagem* de Aloysio de Oliveira e Tom Jobim

<b>Tema e Voltas</b>	<b>Inútil Paisagem</b>
Mas para quê Tanto sofrimento, Se nos céus há o lento Deslizar da noite?	Mas pra quê? Pra quê tanto céu? Pra quê tanto mar? Pra quê?
Mas para quê Tanto sofrimento, Se lá fora o vento É um canto na noite?	De que serve essa onda que quebra No vento da tarde De que serve a tarde? Inútil paisagem
Mas para quê Tanto sofrimento, Se agora, ao relento, Cheira a flor da noite?	Pode ser Que não venhas mais Que não venhas nunca mais
Mas para quê Tanto sofrimento, Se o meu pensamento É livre na noite?	De que servem as flores que nascem Pelo caminho Se o meu caminho Sozinho é nada

Vimos o quanto a temática dos poemas e a sonoridade das canções se aproximam. No entanto, o poema de Bandeira diz que não vale a pena sofrer, porque a natureza é bela e está acima disso tudo. E Jobim diz que de nada vale o céu, o mar e o vento, se a amada não vem. Apesar da proximidade, não encontramos registros sobre a canção de Jobim e Aloysio ter sido inspirada na parceria de Bandeira e Radamés, mas olhar para as canções de Gnattali e de Tom permitiu estabelecer o diálogo entre as duas obras. Ambos os textos e a melancolia dissonante expressadas nas canções apresentam o sofrimento do eu lírico de maneira que não serve uma bela paisagem à sua volta, como colocada por Jobim e Aloysio, uma inútil paisagem em meio ao sofrimento.

O poema “Tema e Voltas” faz referência a um modo temporal, a uma ideia cíclica de tema que remete a uma volta, ou seja, a divisão estrófica de quatro quartetos

mantém a igualdade de informações que cada estrofe dará, pois os dois primeiros versos realizam uma indagação e os dois últimos uma justificativa. Da mesma maneira, Radamés Gnattali cria frases muito próximas para cada estrofe do poema, modificando em muito pouco as alturas e mantendo as dissonâncias. Apenas na última frase do poema, “se o pensamento é livre na noite?”, o acompanhamento do piano é esparso, deixando a melodia em primeiro plano.

Ao ler e estudar a canção de Radamés Gnattali e Bandeira, imediatamente foi possível lembrar da canção de Tom e Aloysio. Relacionar as duas canções, bem como os significados atribuídos a elas, também são frutos do diálogo da performer/pesquisadora com as obras. À luz de Bakhtin, os discursos são a soma de vários outros discursos. O estudo dessa canção se soma ao estudo e ao conhecimento de canções assemelhadas e aos discursos biográficos de Tom Jobim e Radamés Gnattali. Além disso, é possível ir ao encontro do modelo tripartite da semiologia musical de Jean Molino: no campo da investigação da performance musical, o pesquisador/performer busca, a partir da materialidade (nível neutro) e além dela, as inspirações do compositor no ato de compor (nível poético) e que irão ampliar a percepção (nível estético) das peças, influenciando a performance propriamente dita, assim como poderá influir na percepção do ouvinte. A partir de nossa análise afirmamos que há muito de Radamés Gnattali em Tom Jobim e, provavelmente, muito de Tom Jobim em Radamés Gnattali.

## **6 Outros diálogos: a música do cotidiano e o universo infantil**

Nessa categoria trazemos canções que fazem parte da tradição, do folclore, do cotidiano. Como colocado na introdução desse trabalho, esse universo faz parte da vida: a canção embala crianças ao ninar, é cantada em datas comemorativas, faz parte das brincadeiras da infância e é apreciada também por meio de histórias cantadas em áudio e audiovisual. Ao investigar sobre o universo da canção de câmara, essas temáticas também são inseridas. Muitas são as composições com a temática do acalanto ou que falam sobre maternidade, festividades e personagens de histórias.

Radamés Gnattali era gaúcho, de descendência italiana, e cresceu em um ambiente musical. Segundo o compositor, o pai “tocava bandolim como todo moço

daquela época e começou a namorar a mãe que era de família de músicos” (apud DIDIER, 1996, p. 63). A mãe de Radamés foi quem ensinou piano ao compositor e aos irmãos. Os pais valorizavam a música e recebiam outros músicos para ensaios em casa. Além disso, a família Gnattali participava com seus talentos musicais dos encontros e festividades da Sociedade de Italianos do bairro em que moravam em Porto Alegre.

Nesse cotidiano regado a música, o jovem artista começou sua formação. Em relatos, o compositor dizia ser atento à escuta e, desde novo ouvia, por influência de seu pai, obras de Villa-Lobos, tendo tido acesso às partituras de Ernesto Nazareth. Também assimilava músicas de Bach, Beethoven, Schumann e Chopin. Radamés se dizia “um Neoclássico Nacionalista” e acrescentava: “[N]unca fui de estudar muito, ou melhor, estudei de outra maneira, tocando e ouvindo os clássicos” (apud DIDIER, 1996, p. 61).

Gnattali se considerava nacionalista, mas com uma visão mais ampla, neoclássica. Segundo Scott Messing (1988), o termo neoclássico surgiu em meio ao crescente embate político entre Alemanha e França no fim do século XIX e início do século XX, conjugado a um sentimento nacionalista. Para combater a hegemonia germânica, os compositores franceses buscaram um retorno ao ideal clássico. Inspiravam-se na clareza, elegância e simplicidade atribuídos à música de compositores como Charpentier, Rameau, Couperin. A partir da década de 1920, o “neoclássico” passa a ter o significado de estilo. Para Messing (1988), esse termo “viabilizava aos apoiadores de Stravinsky um símbolo que representava um sistema de valores culturais, cujo vocabulário elucidava a direção central da composição musical no pós-guerra<sup>66</sup>” (MESSING, 1988, p. 153). O termo neoclássico dava significado tanto à tradição quanto à inovação na composição musical a partir dessa década. Sob esse mesmo viés, Joseph Strauss (1990) pondera que a música modernista da primeira metade do século XX é marcada essencialmente pelo conflito com o passado, e que “quanto mais os objetos do passado se tornaram ícones de autoridade durante o século XIX, maior e mais urgente [se tornou] a responsabilidade dos artistas contemporâneos de confrontá-los” (STRAUSS, 1990, p. xvi)<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> It likewise supplied a symbol which represented for Stravinsky’s supporters a cultural value system whose vocabulary elucidated for them the central direction of post-war composition”.

<sup>67</sup> The more objects of the past became authoritative icons during the 19th century, the more pressing seemed the responsibility for living artists to confront them”.

A autoafirmação de Radamés Gnattali como um Neoclássico Nacionalista pode vir desse ideal de confronto, uma vez que o próprio compositor afirmava ser simpatizante das composições de Stravinsky e Albéniz. Também é possível pensar na classificação de Radamés Gnattali por Vasco Mariz (2005) como pertencente à “terceira geração nacionalista” e influenciado pelo jazz. Nos relatos de Gnattali, foi possível encontrar a busca pela inovação e por uma linguagem brasileira entremeada por diálogos estabelecidos por ele com artistas da época e músicas que gostava de ouvir.

Podemos olhar para as canções de Gnattali a partir da ideia de tradição e inovação. Ao mesmo tempo que encontramos temas próprios da canção nacional, tais como o folclore, o regional, o amor, o país negro, existem os diálogos estabelecidos pelo compositor durante a vida, na trajetória percorrida por ele. Existem temas de jazz, bossa nova, improvisos, dissonâncias, entre outras características. Recorremos então novamente ao pensamento bakhtiniano, segundo o qual nossa palavra, nossos enunciados, ou, no caso, as canções e criações de Radamés Gnattali estão repletas de enunciados, músicas de outrem, “cada enunciado é pleno de ecos, ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2011, p. 297). As canções trazidas nessa categoria refletem o folclore, a tradição ou talvez a memória afetiva do compositor. Como pesquisadores/ intérpretes, entendemos que essas canções remetem à infância por suas temáticas: são duas canções de ninar e uma canção de Natal.

### 6.1 *Acalanto de John Talbot*

O *Acalanto de John Talbot* foi escrito por Manuel Bandeira em redondilhas menores, ou seja, em versos que possuem cinco sílabas poéticas. O poema também foi publicado na *Lira dos Cinquent’anos*. Como o nome “acalanto” anuncia, a tônica dos versos recai sobre o sentido da proteção materna ao embalar o filho para dormir. Os versos dizem o seguinte:

Dorme, meu filhinho,  
Dorme sossegado.  
Dorme que ao teu lado  
Cantarei baixinho.  
O dia não tarda...  
Vai amanhecer:

Como é frio o ar!  
 O anjinho da guarda  
 Que o Senhor te deu,  
 Pode adormecer,  
 Pode descansar,  
 Que te guardo eu.

O título do poema menciona o nome John Talbot, a quem Bandeira dedicou esses versos. John era uma criança que fez parte do convívio do poeta “em uma das residências que foi espaço sentimental do poeta: a rua Curvelo, no Bairro Santa Tereza, no Rio de Janeiro” (COUTINHO, 2002, p. 149). Segundo Fernanda Coutinho (2002), o poeta era amigo do casal “Frederique Henriette Simon Blank e Carlos Blank, ela holandesa, ele brasileiro. Os dois vieram morar no Rio de Janeiro, juntamente com Guita, sua primeira filha [...]” (COUTINHO, 2002, p. 149). Bandeira dedicou uma pequena antologia a essa família, soube traduzir em poesia o grande apreço que sentia por estas pessoas por meio de poemas cujos versos assumem variadas tonalidades poéticas. John Talbot era o filho caçula do casal, para quem Bandeira escreveu esse acalanto, e a quem igualmente dedicou um poema em inglês nos jogos onomásticos do livro *Mafuá do Malungo (1948)* (ibid.).

A canção de Radamés Gnattali, como já sugerido pelo poema de Manuel Bandeira, remete a uma canção de ninar. Inicia-se com uma melodia mais livre, com a indicação *Devagar*. Há uma indicação de *ralentando* no trecho em que o poema diz “como é frio o ar”. Essa frase é quase declamada, apenas com uma nota na região mais grave de toda a linha melódica. Ao estudar a canção, é possível interpretar esse trecho como um parêntese, um pensamento fugidio da mãe ao observar algo fora da narrativa enquanto embala a criança a dormir (Figura 44, sinalizada em cor laranja). Em seguida, nos versos “o anjinho da guarda/ que o Senhor te deu”, a melodia é mais movida, com indicação de retomada, *a tempo*. Nesse trecho há uma frase musical (Figura 44, com antecedente marcado na cor vermelha e conseqüente marcada na cor roxa), entremeada por uma pequena variação (Figura 44, marcado na cor verde). Essa frase pode ser interpretada como um motivo de canção de ninar.

Figura 44: Trecho da canção *Acalanto de John Talbot* de Radamés Gnattali (compassos 14 a 26)

14

di - a não tar - da... Vai a - ma - nhe - cer, Co - mo é fri - o ar! O an - ji - nho da guar - da

14

rall... a tempo

20

que o Se - nhor te deu po - de adorme - cer, po - de des - can - sar, que te guar - do eu que te guar - do eu.

20

Fonte: Edição da autora.

Esse acalanto não foi publicado na época de Radamés Gnattali, a partitura também foi encontrada em versão manuscrita no acervo do compositor. Ao estudá-la, avaliamos que a melodia era grave e, por se tratar de canção, pelo idiomatismo de uma cantiga de ninar trazer, geralmente, a figura materna, o eu lírico feminino, decidimos transpor a peça para uma 4ª justa acima, ficando, assim, na região média-aguda de uma voz feminina. *Acalanto de John Talbot* não foi escrita em uma tonalidade específica. Como em muitas canções de Radamés Gnattali, usam-se dissonâncias e acordes alterados, empregando-se a abordagem de centros tonais.

Nessa canção, além do caráter intimista proporcionado pelo acompanhamento do piano e pela melodia do canto, nota-se uma atmosfera efêmera. O acompanhamento do piano perpassa tonalidades diferentes, enquanto a melodia do canto é relativamente simples, com algumas terminações dissonantes. É possível pensar na imagem de um tempo parado, congelado, como em um quadro que retrata a suavidade da mãe embalando o filho, mas, ao mesmo tempo, a ideia de que esse momento é longo, uma noite inteira, comunicando algo de inquieto que, musicalmente, se instaura por meio de dissonâncias e alterações, marcados pela frase musical

suspensa na melodia ao final do poema, que conclui “pode descansar/ que te guardo eu”.

## 6.2. *Ninando*

A canção *Ninando* foi composta em 1941, na Argentina, enquanto Radamés Gnattali residia no país e sua partitura foi editada no mesmo ano pela Ricordi Americana de Buenos Aires. No título da edição há a descrição entre parêntese, “sobre um motivo popular brasileiro”. O poema usado como letra foi escrito originalmente em espanhol por Jose Tisbierek. Além do texto em espanhol, vem também o poema em português como idioma secundário, ou seja, escrito na partitura abaixo do poema em espanhol, em itálico e fonte menor.

Na partitura consta dedicatória a Maria Kareska, outra soprano brasileira contemporânea a Radamés Gnattali. Kareska interpretou e gravou obras de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Ernani Braga e Luciano Gallet, entre outros compositores. Foi possível encontrar a informação de que a soprano gravou a canção *Ninando* em 1950 pela Continental em versão para orquestra de cordas, provavelmente um arranjo do próprio Gnattali<sup>68</sup>.

A canção se inicia com uma melodia de introdução em andamento moderado sobre o poema que retrata o gesto de embalar uma criança a dormir. Em seguida, inicia-se a citação da canção de ninar do folclore brasileiro, *Tutu Marambá*, com a indicação *poco meno*. Uma parte do tema folclórico se repete em *boca chiusa* e o primeiro tema (a melodia de introdução) é retomado para finalização da canção. Seguem os poemas nos dois idiomas:

Tabela 10: Poemas em espanhol e português da canção *Ninando*

<b>Ninando -Espanhol</b>	<b>Ninando -Português</b>
En tu lecho de armiño Duerme com tu sueño de oro mi tesoro,  Mi pequeño que a tu lado ficarei ninando	Em teu berço de arminho Dorme, com os anjos sonhando /Meu tesouro, meu filhinho que ao teu lado ficarei ninando

<sup>68</sup> Informação disponível em: <<https://immub.org/album/78-rpm-45504>>. Acesso em 18 jul. 2022.

Tutu Marambá, sal de encima del tejado Deja al peque~bo dormir sosegado	Tutu Marambá, sai de cima do telhado Deixa o menino dormir sossegado
Yo por tí a Dios ruego. Y tu, cierra los ojos y duerme.	Fecha os olhos e dorme, Enquanto a Deus envio minha prece.

*Ninando* é um exemplo de uma das formas de escrita dos compositores nacionalistas. Existe o tema folclórico de uma canção de ninar e, ao mesmo tempo, uma melodia entremeada criada por Radamés Gnattali. A melodia do canto da introdução e do final da canção é quase recitada e forma algumas dissonâncias junto ao acompanhamento do piano, que é constante e com ritmos próximos a cada compasso. No início da melodia folclórica *Tutu Marambá*, há um acompanhamento singelo em que, na segunda parte desse tema, o piano tem a melodia da canção uma terça acima e, ao final, para a melodia em *boca chiusa*, o acompanhamento é escrito na parte mais aguda do piano, o que pode recordar as caixinhas de músicas infantis. Ao final da canção, o tema da introdução é retomado e o último verso, quase recitado.

Não foi possível saber em que circunstância a canção foi composta, mas conjecturamos que, quando residiu na Argentina para trabalhar com programas que traziam temas musicais brasileiros, deu-se uma imersão de Radamés Gnattali nessas propostas. Sabemos que as melodias folclóricas e o acalanto são temas comuns ao repertório de canção nacional. O país vizinho buscava implementar em sua cultura o modelo de programas da Rádio Nacional do Brasil, o que foi uma oportunidade, para Radamés, de tornar conhecida a cultura de música brasileira, pois trazer a canção brasileira agregada a um tema folclórico com proposta de versão em espanhol tornava o conhecimento de nossa cultura ainda mais acessível.

Em uma leitura de *Ninando* nos dias atuais, podemos apenas imaginar o passado e refletir sobre como pode ter sido a veiculação da obra na época. Provavelmente a canção foi transmitida em rádio tanto na Argentina como no Brasil. Além disso, ela também foi gravada com arranjo para orquestra nove anos após a edição comercial. Hoje vemos as possibilidades interpretativas no fato de se poder escolher o idioma a ser cantado, de fazer da peça uma nova edição e de ratificar a canção de ninar como parte da cultura de um povo. Tomando o gênero como parte do repertório nacional, Radamés Gnattali não deixou de escrever obras do tipo.

### 6.3 Oração

*Oração* era uma das partituras autógrafas de Radamés Gnattali, ainda escritas a lápis. Para conseguir editar a canção, além de um programa de edição de imagens para dar mais nitidez à grafia apagada da partitura, foi necessário conferir o poema, uma vez que não era possível lê-lo na partitura. Além disso, havia o apagamento de compassos por meio de rabiscos, o que, por vezes gerou dúvida sobre a possibilidade de resgate, edição e performance da canção.

Precisamos, ademais, da colaboração de um pianista para entender as notas apagadas dentro da harmonia e averiguar o sentido melódico e harmônico da sequência de compassos, como se pode ver no exemplo a seguir (Figura 45):

Figura 45: Trecho da partitura autógrafa da canção *Oração* de Radamés Gnattali



Fonte: Acervo do compositor.

Para fazer sentido, sobrepusemos o poema novamente sobre a melodia e deduzimos dois compassos em que a letra difere do poema original encontrado. Ao fim do trabalho de restauração e edição da partitura, começamos então a ler, estudar e interpretar a canção. O poema de *Oração* é de Jorge de Lima e diz o seguinte:

“Ave Maria, cheia de graça”  
A tarde era tão bela, a vida era tão pura  
As mãos de minha mãe eram tão doces.  
Havia lá no azul um crepúsculo de ouro... lá longe...

“Cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita. Bendita!”

Os outros meninos, minha irmã, meus irmãos menores,  
meus brinquedos, a casaria branca de minha terra, a burrinha do vigário  
pastando junto à capela...

Lá longe...

“Ave cheia de graça. Bendita sois entre as mulheres, bendito é o fruto do vosso ventre...”

E as mãos do sono sobre os meus olhos,  
E as mãos de minha mãe sobre os meus sonhos  
E as estampas de meu catecismo no fundo das páginas habitam  
Para o meu sonho de ave  
E isso tudo tão longe, tão longe...

O poema de Jorge Lima mistura trechos da ave-maria e o saudosismo do eu lírico sobre sua infância. Na canção de Radamés Gnattali também há essa simbiose entre os discursos. O compositor se serve do recurso da narração em meio à canção na segunda estrofe, em que diz: “os outros meninos, minha irmã...” No trecho não há melodia, mas a indicação para recitar o poema enquanto o piano cria uma melodia muito parecida com cantigas infantis, como, por exemplo, *Ciranda Cirandinha*, porém com algumas dissonâncias, uso de pentatônicas e variações. Podemos pensar nesse trecho como uma forma de trilha sonora para a narração do poema, mas com o caráter de distorção da melodia da ciranda, como se a lembrança fosse se perdendo junto à oração. A melodia é retomada no trecho do poema que diz “lá longe” e assim se retoma a prece.

No final da última estrofe, no verso “e as estampas de meu catecismo..”, identificamos na partitura a escrita da melodia em duas alturas diferentes e optamos por deixá-las também em nossa edição, uma vez que está escrito “à vontade” na indicação do trecho (Figura 46).

Figura 46: Final da última estrofe da canção *Oração* de Radamés Gnattali (compassos 53 a 55)

52 *à vontade*

E as es - tam - pas de meu ca - te - cis - mo No fun - do das pá - gi - nas ha - bi - tam

52

Fonte: Edição da autora

É possível interpretar o trecho como uma liberdade dada pelo compositor ao intérprete, uma vez que não há melodias no acompanhamento do piano, apenas acordes em fermatas e um compasso em branco no acompanhamento (pausa). A canção finaliza como no início, com uma melodia próxima e uma retomada de ideia. Ao final, no verso “e isso tão longe”, a melodia caminha para a região aguda e, na repetição, retoma a mesma nota e a mesma frase do início da canção.

Ao estudar essa canção, nos indagamos se o fato de estar a lápis poderia sinalizar ser uma canção inacabada ou um rascunho do compositor. Ao identificar que estava completa, ou seja, com o poema, definição de indicações e barras finais de compasso, decidimos interpretá-la. Podemos pensar, sim, em inacabamento, mas também em experimentação, uma vez que a canção possui um trecho de narração (algo que não apareceu em nenhuma das canções do compositor) e um trecho aberto, livre. Por outro lado, há como criar o discurso de que a sonoridade acompanha o poema: vimos nos versos o que também parece uma confusão: uma viagem ao passado da infância em meio à oração, duas ideias que se misturam e uma viagem no tempo. A sonoridade também pode ser interpretada dessa maneira. A primeira leitura soou confusa, as dissonâncias do acompanhamento pareciam não seguir um caminho harmônico, mas, de repente, passaram a fazer sentido, trazendo a lembrança da infância por meio de uma ressignificação de melodia folclórica. Assim, podemos dizer que se criam os diálogos com a infância, com o folclore, mas também com o novo, o interdiscurso da canção *Oração*.

#### 6.4 *Canto de Natal*

A canção *Canto de Natal* foi identificada no acervo do compositor, sem data de composição na partitura. Tampouco foi possível encontrar relatos sobre a apresentação dessa canção por intérpretes da época. Na trajetória de Radamés Gnattali, identificamos o seu trabalho com arranjos musicais para a coletânea *Disquinho*, composta de histórias infantis musicadas. Nessa coleção, há uma narrativa com a temática do Natal chamada *A estrelinha Azul*<sup>69</sup>. Nas canções arranjadas por Gnattali, sinos e flautas são recorrentes na orquestração. Canções tradicionais como *Bate o Sino* e *Brilha, brilha estrelinha* também compõem a história.

Pode-se pensar na festa e nas canções de Natal como parte do universo das crianças. Diferentemente das demais canções, *Canto de Natal* não conta com muitos acordes alterados nem com rebuscamento de dissonância, mas possui uma melodia simples que se repete a cada estrofe, como nas tradicionais canções natalinas. O texto também é de Manuel Bandeira. Como poeta modernista, Bandeira era sensível às tradições, ao cotidiano e afetividade. Vimos que muitos de seus poemas são escritos de maneira coloquial, expressam a simplicidade das pessoas, das relações. Ao escrever sobre o Natal, sobre o sagrado, o poeta também suscita em seus versos uma atmosfera íntima. No poema *Canto de Natal*, há um tom de conversa calorosa contando a história do menino Jesus e, ao mesmo tempo, o poeta lança mão da ingenuidade e da inocência e recorda a fé. Eis os versos:

O nosso menino  
Nasceu em Belém.  
Nasceu tão-somente  
Para querer bem.

Nasceu sobre as palhas  
O nosso menino.  
Mas a mãe sabia  
Que ele era divino.

Vem para sofrer  
A morte na cruz,  
O nosso menino.  
Seu nome é Jesus.

Por nós ele aceita

---

<sup>69</sup> Disponível para apreciação em: < <https://www.youtube.com/watch?v=OzTjWk3fef8> >. Acesso em 30 jul. 2022.

O humano destino:  
Louvemos a glória  
De Jesus menino.

A festividade do Natal é a celebração cristã do nascimento de Jesus. No poema, Bandeira refere-se ao Cristo sempre como um menino, ou ainda, “nosso menino”. A canção de Radamés Gnattali revela também a singeleza do poema de Manuel Bandeira.

A canção de Radamés foi escrita em tonalidade mais grave, por isso, também optamos pela transposição para a região média/aguda da voz. Em *Canto de Natal* há uma introdução escrita na parte aguda do piano, ambas as linhas da mão direita e da mão esquerda têm sua introdução escritas na clave de sol. Na mão direita há acordes acentuados bastante agudos e a melodia da introdução é tocada pela mão esquerda (Figura 47).

Figura 47: Introdução de *Canto de Natal* de Radamés Gnattali (compassos 1 a 14)

*Allegretto* (Tempo: *Marcha Rancho*)

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano introduction with chords in the right hand and a melody in the left hand. The second system shows the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "O nos - so me - ni - no nas - ceu em Be - lém. Nas-". The piano accompaniment includes a "sem pedal" instruction.

Fonte: Edição da autora.

Podemos interpretar ou criar a imagem de que os acordes da introdução sejam a imagem dos sinos de Natal. No decorrer da canção, também há muitas figuras em staccato no acompanhamento. É muito comum ouvirmos sinos em canções

tradicionais natalinas. Ao estudar a canção, outros arranjos de outras canções de Natal podem ser lembrados, principalmente aqueles que escutamos na infância ou comumente cantados em coros infantis.

A melodia da canção de Radamés Gnattali se repete em quase todas as estrofes. Há uma ruptura dessa repetição apenas no trecho do poema que alude ao sofrimento de Cristo. Na estrofe que diz “vem para sofrer a morte na cruz”, a melodia é quase recitada, escrita em única nota. Há a indicação de diminuição do tempo (*pouco menos*) bem como de *pianíssimo* seguidos de *crescendo* e *decrescendo*, além de uma fermata na nota em que se canta as palavras “cruz” e “Jesus”. Há então a retomada da melodia na última estrofe do poema seguida de uma *coda* para a finalização da canção.

Percebemos em *Canto de Natal* a simplicidade e a singeleza retratados no poema e na composição de Radamés Gnattali. Assim se rememoram as canções infantis, as tradicionais canções cantadas na época do Natal, porém de uma forma íntima: o pertencimento como algo simples ao falar sobre Jesus Cristo como nosso menino.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A busca pelas canções de Radamés Gnattali foi motivada pela curiosidade, como artista, de conhecer essas obras, começou pouco antes do início dessa pesquisa e se estendeu pelos últimos quatro anos. Em meio a esse trabalho, o acervo do compositor (via site) ficou indisponível e retornou quase dois anos depois. Após novos patrocínios e iniciativas de resgate à memória e acervo do compositor, novas canções tem sido descobertas ( citadas na tabela como partituras não localizadas). Nesse percurso, a responsável pelo acervo, a Sra. Nelly Gnattali, viúva do compositor, faleceu, vítima da COVID-19, no início do ano 2021. A partir de então, todo o acervo Radamés Gnattali passou a ser inventariado tornando-se impossível conseguir partituras. Apenas no ano de conclusão desta pesquisa (2022) é que as novas partituras foram adquiridas e outras canções identificadas, porém ainda sem localização dos registros em partitura. Dessa maneira, entendemos que a pesquisa com o objetivo de resgate das canções de Radamés Gnattali não finda aqui. Outras canções poderão ser encontradas e novas sonoridades criadas a partir das que trouxemos nessa tese.

Como artista/pesquisadora, expressei na introdução desse trabalho a minha admiração, desde jovem, pelas obras de Radamés Gnattali. Como pesquisadora e responsável pela escolha do tema de investigação desta pesquisa, entendo que a identificação das pessoas com o objeto de arte não decorre do objeto de arte em si, mas da leitura que nós fazemos da obra de arte. Ainda me surpreendo quanto ao porquê de ter gostado tanto dessas obras. Vejo que isso ocorreu, inicialmente, pela memória afetiva de ouvir disquinhos que foram de minha mãe e de me deliciar com o modo como ela narrava o que acontecia nas histórias. Posteriormente, como profissional da música ainda em formação, avalio que eu via na música de Radamés Gnattali um diálogo que não percebia nas demais: o uso de instrumentos não convencionais como violão, cavaquinho, acordeom e guitarra elétrica como solistas em orquestra. Percebia então que, dessa forma, a música do compositor rompia barreiras quanto àquilo que se mostrava ainda segregado diante de mim: a música de concerto e a música popular, a música do teatro e a música da rua, etc.

A partir disso, eu quis trazer a obra de Radamés Gnattali para ainda mais perto e, por que não fazê-lo por meio de suas (ainda) desconhecidas canções? Canções

essas que eu poderia também interpretar, quem sabe? A pesquisa buscou compreender os diálogos composicionais de Radamés Gnattali e as manifestações de brasilidade nas suas canções para canto e piano. Para isso, o modelo tripartite da semiologia musical de Molino e J.J. Nattiez, trouxe à luz a pesquisa em performance como arte relacional entre autor, obra e intérprete pesquisadora. Pesquisar os dados biográficos do compositor e dados históricos de sua época permitiu entender suas canções de câmara no contexto em que foram escritas. Além disso, a relação dessas canções com sua historicidade, seus enunciados e suas inspirações torna-se importante para a interpretação contemporânea dessas obras.

O referencial teórico de Mikhail Bakhtin traz à luz a questão da autoria de Radamés Gnattali bem como as relações dialógicas dos enunciados do compositor com suas vivências, aspectos históricos de sua época, poetas parceiros em suas canções. A partir do olhar bakhtiniano, vemos que a enunciação e, por sua vez, o ato criativo do compositor e performer são agentes responsáveis de seus atos e responsáveis pelo outro. Há um reflexo dos contextos vividos por Gnattali em suas canções, mas também a criação do compositor a partir de situações da sociedade em que vivia. As canções de Gnattali dialogavam com o presente do compositor e revelam uma brasilidade comprometida com o discurso sobre identidade nacional, mas também a brasilidade que dialogava com o processo de globalização e, porque não, com a realidade do ofício do músico que trabalhava em muitos e diferentes espaços ao mesmo tempo. Assim, há um princípio de alteridade, no sentido de refletir, mas também de refratar significados musicais por meio de suas canções. Pensando em dialogismo, o que se pode dizer ao outro ou a forma de agir para com ele pode também ir do outro em direção a nós.

Falar sobre Radamés Gnattali abriu, então, um universo, uma vez que o compositor transitou por lugares diferentes do fazer musical. Sua trajetória é grande e sua obra é extensa. Tem sido descoberta até os dias atuais e catalogada pela família e por outros pesquisadores. Ao deparar com as diversas obras do compositor, também desvelamos sua época repleta de mudanças na sociedade. As renovações políticas/sociais manifestaram-se também nas artes. De um lado, havia a busca por um país com identidade própria, um discurso nacionalista de construção de símbolos nacionais. Esses símbolos são também identificados na música brasileira. O repertório de canção desse período é muito vasto e, talvez, seja o período na história da música brasileira em que mais encontramos canções de câmara. Podemos entender que

compor em língua vernácula sobre “coisas nossas” proporciona maior afirmação sobre a música nacional. De outro lado, a entrada de novas tecnologias de comunicação com o advento das gravações, da comunicação por meio do rádio e, posteriormente, da televisão inaugurou o período em que se inicia o que hoje conhecemos como fenômeno da globalização, em que as fronteiras se tornam cada vez mais fluidas e os diálogos cada vez mais conectados e polifônicos.

As vertentes de nacionalismo e globalização podem parecer uma luta de forças. Como separar algo genuinamente brasileiro em meio a tantos acontecimentos e influências? As canções de Radamés Gnattali foram compostas nesse contexto. Pelo fato de o compositor ocupar diversos espaços musicais, trabalhar como concertista e arranjador de música popular, conhecer a cultura de outro país (Argentina) e ouvir música estadunidense (o jazz), a sonoridade das canções de Radamés torna-se também um espelhamento de suas experiências, seus discursos e suas relações. São canções que refletem e refratam a sua trajetória musical cheia de diálogos.

Vimos nas falas do compositor algo que já podia ser identificado em suas obras: a indistinção entre música popular e música de concerto. Na verdade, afirmamos que o compositor não apenas ouvia e apreciava diversos estilos, mas convivia em muitos universos musicais. Por ser esta a realidade de seu cotidiano, Radamés Gnattali apresenta em suas composições e em seus discursos várias formas musicais sem pré-julgamentos, despido de qualquer temor de ser alvo de críticas e sem necessidade de aprovações.

Assim como ocorre em outras obras do compositor, suas canções são plurais. Nas categorias de análise elaboradas nessa pesquisa trazemos possíveis diálogos interpretados por nós ao estudar as canções e ler os enunciados de Radamés Gnattali. Assim, foi possível identificar o regionalismo e a paisagem gaúcha, a herança da cultura negra, a música do rádio, a música da noite, o diálogo com Tom Jobim e as expressões musicais do cotidiano, como, por exemplo, as canções de ninar. É possível entender essas categorias por meio de algumas perspectivas, tais como o uso de temas comuns ao nacionalismo, a história pessoal do compositor e de suas relações, os diálogos estabelecidos por Gnattali em sua trajetória.

As temáticas das canções trazem símbolos de brasilidade por uma perspectiva nacionalista com temas do folclore, do regional, das paisagens retratadas, dos ritmos considerados brasileiros, do vocabulário específico. Nas canções de Radamés foi possível identificar, por exemplo, o homem do campo e seu aboio, como na canção

*Toada*, a cultura do Rio Grande do Sul com *Prenda minha*, um pássaro brasileiro como o da canção *Azulão*, danças folclóricas e ritmos regionais como a polca da canção *Gaita* e a habanera da canção *Violão*, o sincretismo da música negra com *Dona Janaína*, a virgem do Rosário e São Benedito em *Taieiras*, bem como canções tradicionais de ninar e a cultura cristã por meio de *Canto de Natal*. Também identificamos, em seus parceiros poetas, a escola Modernista do período nacionalista, em que Manuel Bandeira escreveu de maneira simples e afetiva sobre o dia a dia, o amor, as crenças, etc. Além dos poemas de Bandeira, há o lirismo gauchesco em tom saudosista de Augusto Meyer.

No entanto, vimos que essa brasilidade, na perspectiva de pensadores nacionalistas, cria símbolos também com um objetivo de construção de ideologia política. As canções de Radamés Gnattali possuem esses símbolos modernistas nos poemas e na música, e o Nacionalismo era um movimento contemporâneo a Gnattali, mas não o único. Ao estudar a trajetória do compositor, há como identificar uma quantidade grande de obras e uma forma multifacetada de compor. Além de conviver com o modernismo nacionalista, Gnattali foi contemporâneo ao processo de globalização com o advento do rádio, das gravações em disco e das trilhas sonoras para cinema. Esses novos mercados que adentravam o Brasil também requeriam músicos suscetíveis a mudanças e Radamés se mostrou um músico versátil. Há nas canções do compositor diálogos com outros gêneros de que gostava, dentre eles o jazz. Também existe uma sonoridade improvisada, com melodias dissonantes, contracantos não óbvios, possivelmente construídos em meio à convivência com músicos populares que também colaboraram artisticamente com Radamés Gnattali. Em suas canções foi possível encontrar dissonâncias próprias e, ao resgatar enunciados de Tom Jobim, por exemplo, vimos que Radamés é considerado um dos precursores da bossa nova justamente por suas harmonizações. Além disso, algumas dessas canções foram apresentadas no rádio e/ou gravadas por artistas da época, o que revela a habilidade de Gnattali em inventar e reinventar suas canções de acordo com a circunstância e, por que não, em se adequar ao mercado de gravadoras que começava a se constituir. Para isso, era necessário ser inovador, algo que notamos ser uma das características do fazer musical de Radamés Gnattali.

A linguagem do compositor analisada nas canções proporciona pensar sobre uma sonoridade mais interconectada, mais fluida e mais livre. Talvez seja a sua característica de experimentar elementos composicionais vivenciados, de usar da

música de sua época e de inserir instrumentos da música popular na música de concerto o que fez com que Radamés Gnattali ultrapassasse a ideia de nacional e a definição do que é música de concerto e do que é música popular. Provavelmente seja essa a resposta do porquê as músicas de Radamés que ouvi chamaram-me a atenção quando eu ainda era estudante da graduação em música.

Pesquisar a trajetória de Radamés Gnattali desvela sua obra. Pesquisar as suas canções possibilita refletir sobre sua trajetória e sobre os seus desvios – aquilo que extrapola a ideia de linearidade e de conceitos bem definidos. Essas reflexões permitem também ao intérprete criar imagens e eleger sonoridades e interpretações para a performance da canção de câmara de Radamés Gnattali, bem como estabelecer interlocuções com o compositor. Investigar as formas composicionais (as “experimentações”) de Gnattali possibilitou releituras e ressignificações de suas canções de câmara para a contemporaneidade.

Cabe, por fim, dizer que o acesso às partituras das canções de Radamés Gnattali foi fator imprescindível para tornar essa pesquisa possível. Estudar, entender, interpretar e editar essas canções é uma forma de entregar à comunidade e a todos os estudiosos de música uma forma de ler Radamés Gnattali. Por isso, existem perspectivas futuras de que essas partituras sejam publicadas, garantindo assim não só a salvaguarda do repertório de canção brasileira, mas também a possibilidade de novas interpretações e novos registros das obras desse compositor, que foi considerado, ainda em vida, um eterno experimentador.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Por uma visão de música como performance**. Opus, Porto Alegre, v. 17, n.º 2, p. 63-76, dez. 2011.

ALMEIDA, Marco Antonio Bettine de. GUTIERREZ, Gustavo Luis. **O lazer no Brasil: de Getúlio Vargas à globalização**. São Paulo: Phorte Editora, 2009.

ALVARENGA, Oneyda. TONI, Flávia Camargo. Introdução. In: ANDRADE, Mário. **Dicionário musical brasileiro**. Edição coordenada por Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB-USP – Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, p. XV- XXXI, 1989.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4 Ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2006.

ANDRADE, Mário. **Dicionário musical brasileiro**. Edição coordenada por Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB-USP – Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

ARAÚJO, Fernando. **Francisco Mignone e os manuscritos de Buenos Aires: contexto histórico, interpretação e edição de obras para duo de violões recém-descobertas**. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, UFMG, Belo Horizonte, 2017.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX**. Uberlândia: EDUFU, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8. Ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. Trad. Aurora F. Bernardini et al. 7. Ed. São Paulo: Unesp, Hucitec; 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica)**. In: \_\_\_\_\_. Freudianism. A marxist critique. Nova York: Academic Press, 1976. Tradução de Cristóvão Tezza, para uso didático [199-]. Mimeografado

BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. Nova Fronteira, 1984.

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali: o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1984.

BENETTI, Gustavo Frosi. **Renovação estética na música do Rio Grande do Sul**. Música em perspectiva v.8 n.2, dezembro 2015 p. 107-118.

BLOMBERG, Carla, **Histórias da Música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar**. Música e Artes: Projeto História nº 43. Dezembro de 2014.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de Educação**. NOGUEIRA, Maria A.; CATANI, Afrânio (orgs.). Petrópolis: Vozes, 1998.

BREIDE, Nadge Naira Alves. **Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico analítico**. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre, 2006.

BRIZOTTO, Bruno. Bertussi, Lisana Teresinha. **Tradição e modernidade na poesia de Augusto Meyer**. Revista Vernáculo, n.º 27, 1º sem. 2011, p. 67-100.

BUNGART, Paulo. **Augusto Meyer proustiano: a reinvenção memorialística do eu**. Tese (Doutorado em Letras/ Literatura comparada). Programa de Pós-Graduação em Letras UFRGS, Porto Alegre, 2007.

CABRAL, Sérgio. **Antonio Carlos Jobim: uma biografia**. São Paulo: Luzuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2008.

CALADO, Carlos. **O Jazz Como Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10 ed., Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

CASTRO, Luciana Monteiro; et al. **Em defesa da canção de câmara brasileira**. In: Per Musi. Belo Horizonte, v. 8, 2003. p. 74-83

CHANTAL, Mauro. **O poema Azulão, de Manuel Bandeira, em duas canções de Mauro Chantal**. Revista Música Hodie, Goiânia, V.15 – n.1, 2015, p. 222-229

CONTIER, Arnaldo Daraya. **O Ensaio sobre a Música Brasileira: Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético (Mário de Andrade, 1928)**. Revista Música. São Paulo. V.6. n.1/2: 75-121 maio/nov., 1995.

COOK, Nicholas. **Beyond the Score: Music as Performance**, New York: Oxford University Press, 2013.

CORREA, Marcio Guedes. **Concerto carioca nº 1 de Radamés Gnattali**: a utilização da guitarra elétrica como solista. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, 2007.

COUTINHO, Fernanda. **A Memória da infância em Manuel Bandeira**. In: FIÚZA, Regina Pamplona. (Org.). *Modernismo: 80 anos*. 1ªed. Fortaleza – CE: Expressão Gráfica, 2002, v. 1, p. 141-161.

DICIONÁRIO UNESP do português contemporâneo. Organizador: Francisco S. Borba e colaboradores. São Paulo: UNESP, 2004.

DIDIER, Aluisio. **Radamés Gnattali**. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. **Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UFMG, Belo Horizonte, 2009.

DOMENICI, Catarina Leite. **A Voz do Performer na Música e na Pesquisa**. Anais do SIMPOM, v. 2, n.º 2, 2012, p.169-182.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2.ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

FARACO, Carlos Alberto. **Autor e Autoria**. In: Beth Brait (org.), *Bakhtin: conceitos chave* 4. Ed. São Paulo: Contexto, 2007. p. 37-60.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teoria e práticas editoriais**. 2a. Edição Revisada, 2017. Disponível em: < <http://www.musicasacrabrasileira.com.br/ebook-musica-sec18-19.php>>. Acesso em: 24 jul. 2021.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2.ed., 5ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2020.

FREITAS, Maria Teresa de Assunção. Bakhtin. In: **Vygotsky e Bakhtin**: psicologia e educação: um intertexto. 4 Ed. São Paulo: Editora Ática, 2003, p. 117-161.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12 ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2015.

HOBBSAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Terence Ranger (org.); tradução de Celina Cardim Cavalcante. 14 Ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.

HOBBSAWAN, Eric. Nações e Nacionalismo desde 1780: propaganda, mito e realidade. Tradução de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

IGTF – Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore. **Assim cantam os gaúchos**. Porto Alegre: IGTF, 1984.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. **Villa-Lobos: Onde nosso amor nasceu** (coleção Canções típicas brasileiras nº 13), Manuscrito P3015, Coleção Mozart Araújo, CCBB-RJ. Revista Brasileira de Música: Programa de pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 27, n.º 1, p. 211-214, jan./jun. 2014.

LOBO, Eduardo Fernando de Almeida. **Concerto Carioca 3 de Radamés Gnattali: um estudo analítico**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Música, Unicamp, Campinas, 2011.

LOVISI, Daniel. **Radamés Gnattali e a trilha musical no cinema brasileiro**. In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2010, Rio de Janeiro. Pesquisa em Música: novas conquistas e rumos, 2010. v. 1. p. 441-449.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Fronteira, 6 ed., 2005.

MARIZ, Vasco (Org.). **Francisco Mignone: o homem e a obra**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Editora UERJ, 1997.

MARUN, Nahin. **Revisão crítica das canções para voz e piano de Heitor Villa-Lobos**: publicadas pela Max Eschig. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

MESSING, Scott. **Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky/Polemic**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.

MEYER, Augusto. **Cancioneiro Gaúcho**. 2. Ed. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1959.

MEYER, Augusto. **Guia do Folclore Gaúcho**. 2. Ed. Rio de Janeiro, Presença/Instituto Nacional do Livro/Instituto Estadual do Livro - RS, 1975.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie de Debussy**. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. In: Debates, v. 6. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2002.

ONOFRE, Cintia Campolina de. **Nas trilhas de Radamés: a contribuição musical de Radamés Gnattali para o cinema brasileiro**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Multimeios, Unicamp, Campinas, 2011.

NETTO, Crislaine Hidelbrant. **Manuel Bandeira: Poesia e Música: Canções nascidas da obra poética de um escritor brasileiro**. Dissertação (Mestrado). Mestrado em

Música, Interpretação Artística, especialização- Canto. ESMAE (Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo), Porto, 2020.

NOGUÊZ, Sharon Martins Vieira. **A poética de Manuel Bandeira em Tema e Voltas**. In: Scripta Alumn– - Uniandrade, n.º 17, 2017. ISSN: 1984-6614. Disponível em: < <http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/index> > Acesso em: 4 ago. 2022.

PASSAMAE, Maria Aparecida dos Reis Valiatti. Radamés Gnattali, a Era Vargas, o Rádio e a Construção da Identidade Nacional. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXI., 2011, - Uberlândia: ANPPOM, 2011, p. 1040-1045.

PINTO, Marco Túlio de Paula. **O saxofone na música de Radamés Gnattali**. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

SANS, Juan Francisco. **La edición musical como ocasión extrema de la interpretación**. In: Música e Investigación, Nº 23, p. 17-43. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Joelina Maria da Silva. **As toadas do bumba-meu-boi: sobre enunciados de um gênero discursivo**. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, 2011.

SILVA, Valdemar Alves. **Três estudos de concerto para violão de Radamés Gnattali: peculiaridades estilísticas e suas implicações com processos de circularidade cultural**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Música, UFG, Goiânia, 2014.

STAKE, Robert E. **Pesquisa qualitativa: estudando como as coisas funcionam**. Porto Alegre: Penso, 2011.

STRAUSS, Joseph. **Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition**. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

TABORDA, Márcia. **Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VASCONCELOS, Heder Dias Jordão de. **A dedicatória como fonte de idiomatismo nos concertos para violão e orquestra de Radamés Gnattali**. Tese (Doutorado). Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal, 2020.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. **Aquarelas musicais das Américas: projetos identitários de nação nas performances radiofônicas de Radamés Gnattali e Alan Lomax (1939-1945)**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre, 2015.

VELLOSO, Monica Pimenta. **História e Modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do estado novo**. Rio de Janeiro. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, 1987.

ZAVALA, Iris. O que estava presente desde a origem. Trad. Fernando Légon e Diana Araujo Pereira. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e Polifonia**. São Paulo: Contexto, 1ed., 5ª reimpressão, 2018. p. 151-166.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

## APÊNDICE

### Aparato crítico

São especificadas aqui as intervenções editoriais realizadas a partir das partituras fonte (edições e cópias manuscritas) das canções de Radamés Gnattali. As alterações propostas em nossa edição estão indicadas da seguinte maneira:

-Para poesia: o número do compasso, a modificação adotada na edição e a escrita original da partitura fonte (PF) ou de outros textos-fontes dos poemas que venham a divergir do adotado na original e em nossa edição. Partes da palavra ou frase do poema inseridos dentro do compasso descrito são indicados por colchetes.

- Para música: o número do compasso, a modificação adotada na edição e a localização da alteração nas linhas do piano (ME no pauta inferior, e MD, na pauta superior) ou na linha do canto e no tempo do compasso.

#### 1. Acalanto de John Talbot

Partitura-fonte (PF): GNATTALI, Radamés. Cópia escaneada do manuscrito, à tinta, de Aída Gnattali em papel de música de 12 pautas. (acervo Radamés Gnattali)

Na poesia:

c.16: substituição do ponto para dois pontos – amanhe[cer:]. Na PF é escrito - amanhe[cer.].

c.20: início do verso, substituição por letra maiúscula e acréscimo de vírgula [Que o senhor te deu,]. Na PF é escrito [que o senhor te deu]

c.21: início do verso, substituição por letra maiúscula [Pode]. Na PF é escrito [pode].

c.22: início do verso, substituição por letra maiúscula [Pode]. Na PF é escrito [pode]

c.23: início do verso, substituição por letra maiúscula [Que]. Na PF é escrito [pode]

*\*edição transposta uma 4ª Justa acima*

#### 2. A casinha pequenina

Partitura-fonte (PF): GNATTALI, Radamés. *A casinha pequenina*. Irmãos Vitale Editores S/A. Ind e Cem. São Paulo-Rio de Janeiro, 1940.

Na música:

c. 4: exclusão do sustenido na nota Ré, última colcheia (introdução do piano), pois já está sinalizada a alteração no terceiro tempo do compasso.

c.6: supressão da pausa de semínima do acompanhamento do piano, MD (contralto), primeiro tempo do compasso.

c. 8: substituição da pausa de semínima e colcheia por uma pausa de semínima pontuada do acompanhamento do piano, MD (contralto), segundo e terceiro tempo do compasso.

c. 10: supressão da pausa de semínima do acompanhamento do piano, MD (contralto), primeiro tempo do compasso.

c.12: supressão a pausa de semicolcheia do acompanhamento do piano, MD (contralto), terceiro tempo do compasso.

c.15: acréscimo de bequadro como acidente de precaução na última colcheia do compasso do acompanhamento do piano, ME (tenor).

c. 20: acréscimo de bequadro como acidente de precaução no primeiro tempo do compasso do acompanhamento do piano, MD (contralto).

c.27: supressão da pausa de semínima do acompanhamento do piano, MD (contralto), primeiro tempo do compasso.

c. 31: correção da última colcheia do acompanhamento do piano, ME (tenor) para lá natural. Na PF essa nota é um sustenido.

c.36: supressão da pausa de semínima do acompanhamento do piano, ME (tenor), último tempo do compasso.

### 3. Azulão

Partitura-fonte (PF): GNATTALI, Radamés. Cópia escaneada do manuscrito, à tinta, de Hermelindo Castelo Branco em papel de música de 12 pautas (acervo Hermelindo Castelo Branco)

Na música:

c.7: exclusão do bemol na nota Si, linha do canto, segundo tempo do compasso, pois já está indicado na armadura de clave.

c.17: exclusão do bemol na nota Mi, linha do canto, primeiro tempo do compasso, pois está ligada e indicada no compasso anterior.

c.19: exclusão da indicação de “menos” escrita à lápis acima do acompanhamento do piano.

c.21: exclusão da indicação escrita de diminuendo (*dim*) e opção por manter apenas o sinal de decrescendo.

c. 23: exclusão da indicação de piano (*p*), escrita à lápis acima do compasso.

c.25: exclusão da indicação de meio forte (*mf*), escrita à lápis acima do compasso.

c.29: exclusão da indicação de *rallentando espressivo*, escrita à lápis na linha do acompanhamento do piano.

c.40: opção por excluir a indicação de pianíssimo (*pp*) da linha do acompanhamento do piano, uma vez que já há a indicação de “sumindo” no compasso anterior.

#### 4. Canção

Partitura-fonte (PF): GNATTALI, Radamés. Cópia escaneada do manuscrito à tinta de Aída Gnattali, em papel de música de 12 pautas. (acervo Radamés Gnattali)

Na poesia:

c.10: acréscimo de vírgula [desejo,] Na PF é escrito [desejo].

*\*edição transposta uma 5ª Justa acima*

#### 5. Cantiga

Partitura Fonte (PF): GNATTALI, Radamés. Cópia escaneada do manuscrito à tinta de Aída Gnattali, em papel de 12 pautas (acervo Radamés Gnattali).

Na poesia:

c. 6: correção de letra maiúscula no início no verso [praia Nas ondas do]. No poema da PF é escrito [praia nas ondas do].

c.7: correção de letra maiúscula no início do verso [mar Quero ser fe-]. No poema da PF é escrito [mar quero ser fe-].

c.8: correção de letra maiúscula no início do verso [-liz Quero me a-fo]. No poema da PF é escrito [-lis quero me afogar].

c. 14: correção de letra maiúscula no início do verso [praia Quem vem me bei-]. No poema da PF é escrito [praia quem vem me beijar].

c.16: exclusão do artigo a, opção de deixar como no poema da PF [Rainha do mar].

c.22: correção de letra maiúscula no início do verso [-liz Nas ondas do]. No poema da PF é escrito [-liz nas ondas do].

c.23: correção de letra maiúscula no início do verso [mar Quero esquecer]. No poema da PF é escrito [mar quero esquecer].

c.24: correção de letra maiúscula no início do verso [tudo Quero descan-]. No poema da PF é escrito [tudo quero descan-]

Na música:

c.2: inserção das notas do acompanhamento do piano, ME, que estavam sinalizadas apenas por ligaduras na PF.

c.4: inserção das notas do acompanhamento do piano, ME, que estavam sinalizadas apenas por ligaduras na PF.

c.6: inserção das notas do acompanhamento do piano, ME, que estavam sinalizadas apenas por ligaduras na PF.

c.8: exclusão da indicação de *ralentando (rall.)* da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso.

c.9: opção por colocar a indicação de *a tempo* acima do compasso. Na PF é colocado tanto na linha do canto quanto no acompanhamento do piano.

c. 10: supressão da pauta da linha do canto. Na PF consta um interlúdio do piano e a pauta da linha do canto possui apenas pausas.

c.11: supressão da pauta da linha do canto. Na PF consta um interlúdio do piano e a pauta da linha do canto possui apenas pausas.

c.12: supressão da pauta da linha do canto. Na PF consta um interlúdio do piano e a pauta da linha do canto possui apenas pausas.

c.14: inserção das notas do acompanhamento do piano, ME, que estavam sinalizadas apenas por ligaduras na PF.

c.16: exclusão da indicação de *ralentando (rall.)* da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso.

c.17: exclusão da indicação de *a tempo* da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso.

c.22: inserção das notas do acompanhamento do piano, ME, que estavam sinalizadas apenas por ligaduras na PF.

c. 24: exclusão da indicação de *ralentando (rall.)* da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso.

c. 25: exclusão da indicação de *a tempo*

c. 27: exclusão da indicação de *ralentando (rall.)* da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso.

*\*edição transposta uma 4ª Justa acima*

## 6. Canto de Natal

Partitura Fonte (PF): GNATTALI, Radamés. Cópia escaneada do manuscrito à tinta de Aída Gnattali, em papel de 12 pautas (acervo Radamés Gnattali).

Na música:

Escrita da indicação, *Allegretto*. Na PF a indicação está escrita com abreviação

c. 41: exclusão da notação de repetição ( *///* ) como na PF opção por reescrever a notação do compasso.

c.42: exclusão da notação de repetição ( *///* ) como na PF opção por reescrever a notação do compasso.

c. 46: exclusão da indicação de *ralentando (rall.)* da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso.

c. 48: substituição da indicação de *Tempo I* para *Tempo Primo*

c. 52: exclusão da indicação de *ralentando (rall.)* da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso.

c. 59: exclusão da indicação de *ralentando (rall.)* da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso.

*\*edição transposta uma 5ª Justa acima*

## 7. Dona Janaína

Partitura Fonte (PF): GNATTALI, Radamés. Cópia escaneada do manuscrito à tinta de Aída Gnattali, em papel de 12 pautas (acervo Radamés Gnattali).

Na música:

Escrita da indicação, *Allegretto*. Na PF a indicação está escrita com abreviação.

c.4: substituição das notas do acompanhamento do piano escritas em linha suplementar inferior em clave de sol para clave de fá.

c.5: substituição das notas do acompanhamento do piano escritas em linha suplementar inferior em clave de sol para clave de fá.

- c.6: substituição das notas do acompanhamento do piano escritas em linha suplementar inferior em clave de sol para clave de fá.
- c.7: substituição das notas do acompanhamento do piano escritas em linha suplementar inferior em clave de sol para clave de fá.
- c.7: exclusão da indicação de *accelerando* (*accel.*) da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso.
- c.8: exclusão da indicação de *a tempo* da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso.
- c.10: exclusão da indicação de *cedendo* da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso.
- c.11: exclusão da indicação de *a tempo* da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso.
- c.11: substituição das notas do acompanhamento do piano escritas em linha suplementar inferior em clave de sol para clave de fá.
- c.17: substituição das notas do acompanhamento do piano escritas em linha suplementar inferior em clave de sol para clave de fá.
- c.18: substituição das notas do acompanhamento do piano escritas em linha suplementar inferior em clave de sol para clave de fá.
- c.18: exclusão dos bemóis das notas Si (em oitavas) do 1º tempo do compasso do acompanhamento do piano, ME, pois estão ligadas ao compasso anterior.
- c.19: substituição das notas do acompanhamento do piano escritas em linha suplementar inferior em clave de sol para clave de fá.
- c.19: exclusão dos bemóis das notas Si (em oitavas) do 1º tempo do compasso do acompanhamento do piano, ME, pois estão ligadas aos compassos anteriores.
- c.20: substituição das notas do acompanhamento do piano escritas em linha suplementar inferior em clave de sol para clave de fá.
- c.21: substituição dos bemóis das notas Si (em oitavas) do 1º tempo do compasso do acompanhamento do piano, ME, pois estão ligadas ao compasso anterior.
- c.34: exclusão da indicação de *rallentando* (*rall.*) da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso.
- c.40: substituição do acorde do primeiro tempo do acompanhamento do piano, MD, na clave de sol.

*\*edição transposta uma 5ª Justa acima*

## 8. Letra para uma valsa romântica n.1

Partitura Fonte (PF): GNATTALI, Radamés. Cópia escaneada do manuscrito à tinta de Aída Gnattali, em papel de 12 pautas (acervo Radamés Gnattali).

Na poesia:

- c. 14: mudança da palavra 'santo' com inicial minúscula.
- c.18: acréscimo de vírgula [e eu, que também]. Na poesia da PF é escrito [e eu que também]
- c.19: acréscimo de vírgula [morro,]. Na poesia da PF é escrito [morro]
- c.21: acréscimo de vírgula con[solo,]. Na poesia da PF é escrito con[solo].
- c.23: acréscimo de vírgula [vens,] Na poesia da PF é escrito [vens].
- c.37: acréscimo de vírgula, a[mor,]. Na poesia da PF é escrito a[mor].
- c.40: acréscimo de vírgula, des[denha,]. Na poesia da PF é escrito des[denha].
- c.44: acréscimo de vírgula, [canto,]. Na poesia da PF é escrito [canto].
- c.45: acréscimo de vírgula, no en[tanto,]. Na poesia da PF é escrito, no en[tanto].
- c.47: acréscimo de vírgula, divini[za,]. Na poesia da PF é escrito divini[za].
- c.49: acréscimo de vírgula, dife[rente,]. Na poesia da PF é escrito dife[rente].
- c. 54: substituição de ponto por exclamação, E[lisa!]. Na poesia da PF é escrito E[lisa].

## 9. Letra para uma valsa romântica n. 2

Partitura Fonte (PF): GNATTALI, Radamés. Cópia escaneada do manuscrito à tinta de Aída Gnattali, em papel de 12 pautas (acervo Radamés Gnattali).

Na poesia:

- c.29: acréscimo de vírgula, a[mor, Elisa!]. Na poesia da PF é escrito a[mor, Elisa.]
- c.43: acréscimo de vírgula, [tão indiferente,]. Na poesia da PF é escrito [tão diferente].

*\*edição transposta uma 3ª menor acima*

## 10. Modinha

Partitura Fonte (PF): GNATTALI, Radamés. Cópia escaneada da partitura impressa, sem copyright da editora, duas páginas, dedicada à Christina Maristany. Rio de Janeiro, 1937 (acervo Radamés Gnattali)

Na poesia:

Correção do nome da dedicatória, padronização para Cristina Maristany. Na PF, o nome escrito era Christina (com h).

Correção do nome do poeta, atualização do português: Manuel Bandeira. Na PF, o nome escrito era Manoel Bandeira

c. 10: Exclusão das aspas em “chorando o papel”.

Na música:

c. 2: exclusão do bequadro do acompanhamento do piano na nota Fá, primeiro tempo, MD (contralto)

c. 6: exclusão da ligadura de nota da linha do canto, primeiro tempo, para articulação da palavra “beijo”.

c. 12: exclusão do bequadro da última colcheia do acompanhamento do piano na nota Ré, MD.

c. 15: exclusão do sustenido da última colcheia do acompanhamento do piano na nota Sol, MD, pois já estava indicado no compasso.

c. 16: exclusão do sustenido da última colcheia do piano na nota Sol, MD, pois já estava indicado no compasso.

c. 17: opção por sinalizar o *rallentando* apenas acima do compasso, na PF estava indicado para o acompanhamento do piano e para a linha do canto.

c. 17: exclusão da ligadura de nota, primeiro tempo do compasso para articulação da palavra “amavas”.

c. 21: exclusão da indicação de *rallentando* da linha do piano e opção por manter apenas a indicação de *cedendo* acima da linha do canto.

c. 21: acréscimo de bequadro de precaução na última colcheia, nota Si do acompanhamento do piano, MD.

c. 22: exclusão do bequadro da nota Ré, primeiro tempo do compasso do acompanhamento do piano, MD, pois já estava sinalizado no compasso anterior

c. 24: exclusão do bemol na nota si e mi do último tempo do compasso do acompanhamento do piano, ME, pois já havia indicação no início do compasso

## 11. Morena, morena

Partitura Fonte (PF): Gnattali, Radamés. *Morena, morena*. Buenos Aires: Carlos S. Lottermoser, s/d. (1941, segundo o acervo do compositor).

Na poesia:

Tradução do subtítulo *canção popular*, na partitura PF estava escrito em espanhol, *cancion popular*

c.12: Acréscimo de vírgula [morena,morena]. Na poesia da PF é escrito [morena morena].

Na música:

c. 7: acréscimo do ponto de aumento na pausa de semicolcheia do primeiro tempo do acompanhamento do piano.

c.15: exclusão da indicação de bemol na nota Si do segundo tempo do compasso do acompanhamento do piano, MD, pois já está indicado no início do compasso.

c.17: acréscimo do acidente de precaução no primeiro tempo do compasso do acompanhamento do piano, ME, nota Ré e MD nota Fá.

c.25: acréscimo do acidente de precaução no primeiro tempo do acompanhamento do piano, ME, nota Ré e MD nota Fá.

c. 28: exclusão das indicações de *staccato* do acompanhamento do piano, uma vez que o trecho é idêntico ao primeiro compasso da obra, a introdução da canção.

c.29: exclusão das indicações de *staccato* do acompanhamento do piano, primeiro tempo, MD, uma vez que o trecho é idêntico ao segundo compasso da obra, a introdução da canção.

c.30: acréscimo do acidente de precaução no segundo tempo do acompanhamento do piano, ME, nota Sol.

c.30: padronização das pausas do acompanhamento do piano, ME, linhas de soprano e contralto)

c.31: padronização das pausas do acompanhamento do piano, ME, linhas de soprano e contralto.

## 12. Nhapopé

Partitura Fonte (PF): GNATTALI, Radamés. *Nhapopé*. Cópia escaneada da partitura impressa. São Paulo: Editora Bandeirante Musical, 1956.

Na poesia:

Abaixo do título da canção, optou-se por acrescentar vírgula entre local e data da composição: *Rio, 1955*

Inserção das demais letras da canção ao final da edição, uma vez que na PF há um ritornelo.

Na música:

Supressão da primeira pauta do canto. Na PF a pauta da linha do canto está em branco.

c. 10: acréscimo do acidente de precaução, quarto tempo do compasso, na nota Si bemol, pois no compasso anterior está sinalizada como bequadro.

c.12: exclusão do sustenido da nota Fá do acompanhamento do piano, quarto tempo ME (tenor), pois já estava sinalizado no compasso.

c. 12: exclusão da pausa de semicolcheia do acompanhamento do piano, MD (contralto).

c.17: acréscimo de bequadro na nota Ré do acompanhamento do piano, MD (contralto).

c.17: exclusão dos acidentes do acompanhamento do piano, quarto tempo, MD.

c. 18: exclusão do acidente da última colcheia, MD (soprano e contralto), pois já está sinalizado no compasso.

## 13. Ninando

Partitura fonte (PF): GNATTALI, Radamés. *Ninando*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1941.

Na poesia:

Mudança da descrição do poema de espanhol para português. Em vez de *palabras de José Tisbierek*, opção por *poesia de José Tisbierek*

Na música:

c.7: acréscimo do acidente de precaução, bequadro na nota Si do primeiro tempo do acompanhamento do piano, MD.

c.9: exclusão do acidente de precaução, bequadro da nota Sol do primeiro tempo do acompanhamento do piano, MD.

c.13: inserção da indicação de *poco meno* apenas acima do compasso. Na PF a indicação está escrita duas vezes, acima da pauta do canto e acima da linha do acompanhamento do piano.

c.18: substituição do termo *boca cerrada* (em espanhol) para *boca chiusa*.

c.21: substituição do termo *1º tempo* para *Tempo Primo*.

c.24: exclusão da vírgula de respiração da linha do canto, uma vez que a sinalização não corresponde com a frase poética.

c.25: exclusão do acidente de precaução, um bequadro da nota Fá do terceiro tempo do acompanhamento do piano, MD.

c.28: padronização das pausas de mínima do acompanhamento do piano, MD (soprano e contralto).

#### 14. Oração

Partitura fonte (PF): GNATTALI, Radamés. Cópia escaneada do manuscrito à lápis de Radamés Gnattali, em papel de 12 pautas (acervo Radamés Gnattali)

Na poesia:

c. 56: na PF a letra manuscrita é ilegível, sendo possível identificar: *para...* [letra ilegível]. Inserção de: *o meu sonho*, o que dá sentido ao poema junto à frase musical do compasso.

Na música:

c.12: inserção da nota Mi, primeiro tempo do compasso, ME. A partitura tem um rabisco que gera dubiedade.

c. 17: inserção de dobrado suspenso, segundo tempo do compasso, MD. A partitura tem dois sinais escritos: suspenso e dobrado suspenso.

c. 18: Substituição das notas Sol suspenso e Dó suspenso, segundo tempo do compasso de ME para MD.

c. 18: inserção da nota Sol natural no último tempo do compasso da melodia do canto. A modulação da música feita de bemol pra suspenso indica que a nota Sol deveria ser natural e não bemol como no começo do compasso.

c. 19: substituição das figuras semibreve para mínima nas notas da linha do baixo, ME, primeiro tempo do compasso.

- c.19: substituição das notas Fá sustenido e Si, primeiro tempo do compasso de ME para MD.
- c. 20: supressão do sustenido, nota Fá, último tempo do compasso, ME. Na PF já havia a indicação de sustenido no início do compasso.
- c. 28: supressão dos bemóis das notas Fá e Dó, primeiro tempo, ME, mantendo-os naturais.
- c. 36. correção do ritmo, primeiro tempo do compasso, ME. Em vez de semibreve, optou-se por mínima pontuada
- c. 39: opção por uma pausa de mínima em vez de duas pausas de semínima, primeiro tempo do compasso.
- c. 39: opção para acorde de dó sustenido maior, MD, primeiro tempo do compasso.
- c.41: inserção de bequadro na nota Dó, terceiro tempo, MD.
- c.42: correção do ritmo, último tempo do compasso, MD. Em vez da figura de colcheia na nota Dó, substituição por semínima na mesma nota.
- c.55: linha do canto, último tempo do compasso, substituição para a nota Mi bemol. Na PF não há indicação de bemol.

## 15. Poema relativo

Partitura fonte (PF): GNATTALI, Radamés. Cópia escaneada do manuscrito à lápis de Radamés Gnattali, em papel de 12 pautas, 1941. (acervo Radamés Gnattali)

Na poesia:

- c. 6: atualização do português. Na PF, a palavra escrita é desliza, correção para desliza.
- c.11: atualização do português. Na PF, a palavra escrita é azas, correção para asas.

Na música:

- c.10: mudança da nota Dó 5 para sustenido em vez de natural
- c.10: inserção apenas do símbolo de indicação de crescendo (<). Na PF, há duas indicações de crescendo (escrito e símbolo).
- c.13 a 16: correção da sinalização das quiálteras do acompanhamento do piano, ME. Na PF as quiálteras do acompanhamento não estão sinalizadas.
- c.29: inserção de sustenido na última nota Fá do compasso do acompanhamento do piano, MD.

## 16. Prenda minha

Partitura Fonte (PF): GNATTALI, Radamés. Cópia escaneada do manuscrito à tinta de Aída Gnattali, em papel de 12 pautas (acervo Radamés Gnattali).

Na música:

Escrita da indicação, *Tempo de Polca*. Na PF a indicação está escrita com abreviação.

c. 22: reescrita dos compassos da introdução (c.22 a 30). Na PF há uma observação para repetição dos compassos 1 a 9.

c.41: exclusão da indicação de *cedendo* da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso.

c.42: substituição da indicação de *Tempo I* para *Tempo Primo*.

## 17. Taieiras

Partitura fonte (PF): GNATTALI, Radamés. Cópia escaneada do manuscrito à lápis de Radamés Gnattali, em papel de 12 pautas, dedicada ao violonista Gaston O. Talamon, 1941. (acervo Radamés Gnattali)

Na pesquisa foi constatado que essa canção se trata de um tema popular e, por isso, na edição optou-se pela descrição 'arranjo de Radamés Gnattali'.

Na poesia:

Atualização do português do título da canção para Taieiras, em vez de Tayêras

c.55 e 56: Atualização do português. Na partitura PF a letra escrita é cacumby, correção para cacumbi.

## 18. Tema e Voltas

Partitura Fonte (PF): GNATTALI, Radamés. Temas e voltas. Cópia escaneada do manuscrito à tinta de Aída Gnattali, em papel de 12 pautas (acervo Radamés Gnattali).

Na poesia:

Atualização do título: na PF, o título é Temas e Voltas. Alteração para Tema e Voltas, como identificado no poema original de Manuel Bandeira.

*\*edição transposta uma 5ª Justa acima*

## 19. Três Poemas de Augusto Meyer

Partitura Fonte (PF): GNATTALI, Radamés. *Três poemas de Augusto Meyer*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Irmão Vitale Editores, 1940.

### Violão

Na poesia:

- c.6: acréscimo de vírgula [mão,]. Na poesia da PF é escrito [mão].
- c.7: Atualização do português. Na PF, a palavra escrita é dóe, correção para dói.
- c.8: acréscimo de ponto, cora[ção.] Na poesia da PF é escrito cora[ção]
- c.9: acréscimo de vírgula, primeiro tempo do compasso [Brando, treme o estreme-]. Na poesia da PF é escrito [brando treme o estreme-]
- c.10: acréscimo de vírgula [ção,]
- c.11: acréscimo de vírgula, primeiro tempo do compasso [Geme, chorando em]. Na poesia da PF é escrito [Geme chorando em]
- c.14: atualização do português. Na partitura PF, a palavra escrita é cança, correção para cansa.
- c.16: acréscimo de ponto [vão.]. Na poesia da PF é escrito [vão].
- c.18: atualização do português. Na PF, a palavra escrita é descansã, correção para descansa. Acréscimo de vírgula, des[cansa, Dengoso, Dem-].
- c.19: acréscimo de ponto [dom.]. Na poesia da PF é escrito [dom].
- c.20: acréscimo de dois pontos, espe[rança:]. Na poesia da PF é escrito espe[rança].
- c.21: acréscimo de reticências den[-dão...]. Na poesia da PF é escrito den[-dão]
- c.23: acréscimo de ponto [mansa.]. Na poesia da PF é escrito [mansa].
- c.28: acréscimo de vírgula cora[ção,]. Na poesia da PF é escrito cora[ção].

Na música:

- c. 25: na partitura PF, há duas indicações de crescendo (escrito e símbolo), optou-se por manter apenas uma, o símbolo.

c.30: acréscimo do acidente de precaução na parte do piano, ME, mi bemol.

### **Oração da estrela boieira:**

Na poesia:

Atualização do português do título da canção para estrela. Na PF, a palavra escrita é *estrella* (duplo L).

c.1: atualização do português de indicação de andamento para *molengamente*. Na PF a palavra escrita é *mollengamente* (duplo L)

c.5: atualização do português da palavra coxilha. Na PF, a palavra escrita é cochilha (escrita com CH)

c.8: exclusão dos parênteses em: banhando (o), optou-se por: banhando o

c. 9: acréscimo de ponto, [campo.]. Na poesia da PF é escrito [campo].

c.12: acréscimo de ponto, ca[nhada.]. Na poesia da PF é escrito ca[nhada].

c. 14: acréscimo de vírgula, [longe, muito mais]. Na poesia da PF é escrito [longe muito mais].

c.16: acréscimo de ponto, dis[tância.]. Na poesia da PF é escrito dis[tância].

c.18: acréscimo de ponto e letra maiúscula na próxima frase, Recolhi[mento. Que si-]. Na poesia da PF é escrito recolhi[mento que si-].

c.20: Acréscimo de exclamação, es[trada!]. Na poesia da PF é escrito es[trada].

c.24: Acréscimo de vírgula, [céu,]. Na poesia da PF é escrito [céu].

c.26: Acréscimo de ponto, ca[lada.]. Na poesia da PF é escrito ca[lada]

c.28: Acréscimo de aspas, ["Nossa Se-]. Na poesia da PF é escrito [Nossa Se-].

c. 31: Acréscimo de vírgula, carre[teiro,]. Na poesia da PF é escrito carre[teiro]

c.35: Acréscimo de aspas reticências e aspas, boi[ada..."]. Na poesia da PF é escrito boi[ada].

Na música:

c.15: substituição da indicação de m.s no acompanhamento do piano para m.e. (mão esquerda).

c.17: exclusão da indicação de *cedendo* da linha do piano e opção pela indicação apenas acima do compasso.

c.19: exclusão do acidente de precaução do suspenso do Lá do acompanhamento do piano, ME.

c. 20: exclusão da indicação de *a tempo* da linha do piano e opção pela indicação apenas acima do compasso.

c. 21: exclusão da indicação de *a tempo* da linha do canto, pois já estava sinalizado no compasso anterior.

c. 26: acréscimo de uma pausa de semínima no primeiro tempo do acompanhamento do piano, MD.

## Gaita

Na poesia:

c.16: acréscimo de ponto [para colher.]. Na poesia da PF é escrito [para colher].

c.33: acréscimo de vírgula [vida minha, tem]. Na poesia da PF é escrito [vida minha tem].

c.36: acréscimo de exclamação [vida!]. Na poesia da PF é escrito [vida].

c.44: acréscimo de vírgula ace[nar,]. Na poesia da PF é escrito ace[nar].

c.46: acréscimo de vírgula: vida, [vida minha,], Na poesia da PF é escrito [vida minha].

c.47: palavra “não”, segundo tempo do compasso, mudança para letra minúscula [não tem voz para cha-]. Na poesia da PF é escrito [Não tem voz para cha-]

c.48: acréscimo de ponto cha[mar.]. Na poesia da PF é escrito cha[mar].

Na música:

Anacruse: atualização do português, correção da indicação de *polka* por *polca*.

c.1: acréscimo de uma pausa de colcheia no segundo tempo do acompanhamento do piano, ME. (como no compasso 5).

c. 4: correção do ritmo da primeira nota do acompanhamento do piano, ME., A nota Mi é uma colcheia, e não uma semínima (como identificado no compasso 8).

c. 9: substituição da indicação de *Meno* por *Menos* (como no compasso 25).

c. 10: exclusão da ligadura de notas na palavra “minha” na linha do canto.

c. 20-24: supressão da pauta da linha do canto.

c. 36: exclusão do acidente do último acorde, nota Sib (já estava alterada) do acompanhamento do piano, ME.

- c. 39: substituição da semínima ligada com colcheia por uma semínima pontuada no acompanhamento do piano, ME. Unificação das pausas de semicolcheia do fim do compasso.
- c. 41: exclusão do bequadro da nota Lá (última colcheia do compasso), acompanhamento do piano, ME, pois já estava sinalizado anteriormente.
- c. 42: exclusão do sustenido da nota Ré da linha do canto, pois já está indicado na armadura de clave.
- c. 43: acréscimo de um sustenido no Fá do acompanhamento do piano, ME. Anteriormente, essa nota era natural, mas é claramente uma nota de passagem.
- c.45: exclusão do acidente do último acorde acompanhamento do piano, ME.
- c. 46: exclusão da ligadura de notas na palavra “minha” da linha do canto,
- c. 47: substituição da semínima ligada na colcheia por uma semínima pontuada. linha do canto, segundo tempo.
- c. 56: exclusão do o sustenido do último tempo do acompanhamento do piano, MD.
- c. 49 – 56: supressão da pauta da linha do canto.

## 20. Toada

Partitura Fonte (PF): GNATTALI, Radamés. Cópia escaneada do manuscrito, à tinta, de Hermelindo Castelo Branco em papel de música de 12 pautas, 1956. (acervo Hermelindo Castelo Branco)

Na música:

Escrita da indicação, *Moderato*. Na PF a indicação está escrita com abreviação

- c. 18: exclusão da indicação de *pocco accell.* da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso
- c. 20: exclusão da indicação de *ralentando (rall.)* da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso
- c. 21: substituição da indicação de *Tempo I* para *Tempo Primo*
- c. 30: exclusão da indicação de *ralentando (rall.)* da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso
- c. 32: exclusão da indicação de *a tempo* da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso
- c. 48: substituição da indicação de *Tempo I* para *Tempo Primo*

c. 59: exclusão da indicação de *sumindo* da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso

c. 60: exclusão da indicação de *ralentando (rall.)* da linha do piano. Opção por manter a indicação apenas acima do compasso

