



**HEDER DIAS
JORDÃO DE
VASCONCELOS**

**A DEDICATÓRIA COMO FONTE DE IDIOMATISMO
NOS CONCERTOS PARA VIOLÃO E ORQUESTRA
DE RADAMÉS GNATTALI**



**HEDER DIAS
JORDÃO DE
VASCONCELOS**

**A DEDICATÓRIA COMO FONTE DE IDIOMATISMO
NOS CONCERTOS PARA VIOLÃO E ORQUESTRA
DE RADAMÉS GNATTALI**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho aos meus pais pelo incondicional e incansável apoio.

o júri

presidente

Doutor José Carlos Esteves Duarte Pedro
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Doutor Augusto Domingos Moreira Pacheco
Professor Assistente, Instituto Piaget de Viseu

Doutora Monika Duarte Streitová
Professora Auxiliar, Universidade de Évora

Doutor Luís Filipe Barbosa Loureiro Pipa
Professor Auxiliar, Universidade do Minho

Doutor Ivan Vilela Pinto
Investigador Auxiliar, Universidade de Aveiro

Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro (Orientador)

agradecimentos

À Deus, autor e criador de tudo que existe, sem o qual este trabalho não seria possível

À minha família, por todo o apoio e compreensão durante a realização desta pesquisa

À Paulo Vaz de Carvalho, orientador e incentivador deste trabalho, fundamental para o resultado alcançado

À Belquior Guerrero, pelas intermináveis conversas e discussões que tanto enriqueceram as reflexões aqui presentes

À todos os investigadores que abordaram a obra de Gnattali antes de mim, fornecendo material valiosíssimo para a realização desta pesquisa

À todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram para que este trabalho chegasse ao estado final, o meu muito obrigado

palavras-chave

Idiomatismo, Dedicatória, Radamés Gnattali, Concerto para Violão e Orquestra, Música brasileira.

resumo

Radamés Gnattali foi um compositor brasileiro do século XX com uma extensa produção musical que permeou a música popular e a música “de concerto”, sendo os seus quatro Concertos para Violão e Orquestra um conjunto de obras particularmente representativo deste processo de circularidade musical. Neste ciclo, Gnattali compôs de uma forma usualmente relacionada à tradição da música de concerto europeia – concerto para instrumento solista e orquestra – e dedicou as obras a violonistas do seu convívio pessoal, com atuação primordial na música popular. Neste trabalho, investigo as possíveis influências e diálogos entre os concertos para violão de Gnattali e as obras dos violonistas para quem estes foram dedicados a partir da análise dos procedimentos idiomáticos presentes nos quatro concertos, fundamentado na bibliografia disponível sobre a obra do compositor e dos dedicatários.

keywords

Idiomatism, Dedication, Radamés Gnattali, Concerto for Guitar and Orchestra, Brazilian Music.

abstract

Radamés Gnattali was a Brazilian composer of the twentieth century with an extensive musical production that permeated both popular and “concert” music, being his four Concerts for Guitar and Orchestra a particularly representative set of this process of musical circularity. Gnattali composed in a way usually related to European concert music tradition - concert for soloist instrument and orchestra - and dedicated these works to guitarists of his personal relationship, mainly active in popular music. In this research I investigate the possible interlocution processes that permeate Gnattali's guitar concerts and the work of the guitarists to whom they were dedicated from the analysis of the idiomatic procedures present in Gnattali's concerts, based on the available bibliography about the works of composer and dedicatees.

ÍNDICE

Lista de Figuras	3
Lista de Tabelas	17
Lista de Abreviações	18
1. Introdução	19
2. Revisão da literatura.....	25
2.1 Apreciação crítica da bibliografia sobre a biografia de Gnattali.....	25
2.1.1 Catálogo Digital Radamés Gnattali.....	28
2.1.2 Produção acadêmica sobre a vida de Gnattali	29
2.1.3 Entrevistas e Depoimentos	30
2.2 Apreciação crítica da bibliografia sobre a obra de Gnattali	31
2.2.1 “Música de Concerto” e Música Popular	32
2.2.2 Relação com o modernismo e com o Movimento Nacionalista Brasileiro	41
2.2.3 Estrangeirismos e processos de hibridação	48
2.3 Apreciação crítica da bibliografia sobre a obra para violão de Gnattali	53
2.3.1 Radamés Gnattali e o violão	53
2.3.2 Produção acadêmica sobre a obra para violão de Gnattali	64
2.3.3 Produção acadêmica sobre os Quatro Concertos para Violão e Orquestra de Gnattali	73
3. Referencial Teórico.....	77
3.1 Idiomatismo	77
3.1.1 Estudos em linguística e psicolinguística.....	78
3.1.2 Pesquisas em Música.....	80
3.1.3 Investigações em Performance Musical.....	82
3.1.4 Idiomatismo e violão	86
3.1.5 Idiomatismo na obra musical de Radamés Gnattali	88
3.1.6 Idiomatismo na obra violonística de Radamés Gnattali.....	94
3.2 Dedicatória.....	98
3.2.1 Dedicatória como gênero textual.....	98
3.2.2 Dedicatória em obras musicais: relação compositor-dedicatário.....	100
3.2.3 Dedicatória na obra musical de Gnattali.....	102
3.2.4 Dedicatória nas obras para violão de Gnattali	105
4. Os Quatro Concertos para Violão e Orquestra de Radamés Gnattali.....	111
4.1 Contextualização: o status do violão no Brasil e a importância histórica dos concertos	111

4.1.1	Violão: instrumento marginalizado ou símbolo de “brasilidade”?	117
4.1.2	Violão “Marginal”	118
4.1.3	Violão “Arte”	122
4.1.4	Violão: um instrumento nacional	124
4.1.5	Radamés Gnattali e o estabelecimento do violão de concerto no Brasil	129
4.1.6	Importância histórica dos quatro Concertos para Violão e Orquestra de Gnattali	134
4.2	O Concertino nº 1 para Violão e Orquestra (1951)	137
4.2.1	Rio, 1951: Dois Concertos Brasileiros para Violão e Orquestra	141
4.2.2	Juan Antonio Mercadal (1925-1996)	145
4.2.3	I. Moderato (♩ = 80)	148
4.2.4	II. Andante (♩ = 66)	161
4.2.5	III. Com espírito (♩ = 138)	171
4.3	Concertino nº 2 para Violão e Orquestra (1952)	191
4.3.1	Garoto (1915-1955)	204
4.3.2	Características da obra musical de Garoto	209
4.3.3	I. Allegro Moderato (♩ = 126)	215
4.3.4	II. Saudoso (♩ = 96)	234
4.3.5	III. Allegretto com espírito (♩ = 138)	256
4.4	“Concerto de Copacabana” nº 3 para Violão e Orquestra (1956)	271
4.4.1	Zé Menezes (1921-2014)	280
4.4.2	Características da obra musical de Zé Menezes	284
4.4.3	I. Allegro (♩ = 112)	286
4.4.4	II. Calmo (♩ = 80)	302
4.4.5	III. Ritmado (♩ = 120)	317
4.5	“Concerto à Brasileira” nº4 (1967)	335
4.5.1	Laurindo Almeida (1917-1995)	341
4.5.2	Características da obra musical de Laurindo Almeida	345
4.5.3	I. Allegro Moderato (♩ = 116)	348
4.5.4	II. Lento (♩ = 66-72)	365
4.5.5	III. Ritmado (♩ = 120-126)	378

5. Considerações finais.....389

Referências.....399

Partituras	416
Gravações	421

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Radamés e um grupo de músicos (Porto Alegre, 1925). Radamés é o primeiro da direita para a esquerda, tocando cavaquinho (Barbosa e Devos, 1985, s.p.)	56
Figura 2 - Radamés (primeiro à direita, agachado), integrando como violonista um conjunto de choro. Na foto, uma apresentação no bairro de Tristeza, em Porto Alegre, 1925 (Roberto Gnattali, 2006)	58
Figura 3 - Radamés - ao cavaquinho - e o primo Romeu Fossati, num ensaio para o bloco os Exagerados. Porto Alegre, 1926 (Barbosa e Devos, 1985, s.p.)	59
Figura 4 - Uma antiga foto de Jornal, única imagem de Radamés ao violão constante em seu arquivo (Roberto Gnattali, 2006).....	61
Figura 5 - Radamés Gnattali e o Violão (A noite ilustrada, 1950)	63
Figura 6 - Capa do LP com a gravação do <i>Concerto Carioca nº 1</i> (Correa, 2007, p.17).....	113
Figura 7 - Recortes de Jornais noticiando a "estreia" do <i>Concerto Carioca n.1</i> (Lima, 2017, p.21)	115
Figura 8 - Programa da "estreia" do <i>Concerto Carioca n.1</i> (Lima, 2017, p.22).....	115
Figura 9 - Desenhos de Raúl Paderneiras em <i>Cenas da Vida Carioca</i> , de 1924 (Llanos, 2018, p.45)	120
Figura 10 - O Violão na obra de Radamés, parte 1 (Extraído de: Lima, 2017, p.38)	131
Figura 11 - O Violão na obra de Radamés, parte 2 (Extraído de: Lima, 2017, p. 39).....	132
Figura 12 - Primeira página do <i>Concertino n.1</i> para Violão e Orquestra de Gnattali (1951).....	137
Figura 13 - Matéria sobre a estreia do <i>Concertino n.1</i> (Lima, 2017, p.19).....	139
Figura 14 - Programa da Estreia do <i>Concertino n.1</i> (Lima, 2017, p.20).....	140
Figura 15 - Primeira página do manuscrito autógrafo do <i>Concertino n.1</i> (Roberto Gnattali, 2006)	144
Figura 16 - Brochura panfletária do final da década de 1960 da <i>Casa Sherry-Brener</i> listando Juan Antonio Mercadal (e também Laurindo Almeida) como um dos “principais violonistas de concerto do mundo” (Rodriguez, 1997)	146
Figura 17 - Motivo básico inicial do 1º movimento do <i>Concertino n.1</i> (cc.1-7)	148
Figura 18 - Tema inicial do violão, <i>Concertino n.1</i> (cc.15-20)	149
Figura 19 - Parte do violão, <i>Concertino n.1</i> (cc. 15-26).....	150
Figura 20 - Parte do violão, <i>Concertino n.1</i> (cc. 27-31).....	151

Figura 21 - Parte do violão, <i>Concertino n.1</i> (cc. 32-47).....	151
Figura 22 - Tema inicial da secção B, <i>Concertino n.1</i> , Parte do violão (cc.68-78)	152
Figura 23 - Segundo motivo da secção B, <i>Concertino n.1</i> (cc. 79-83)	153
Figura 24 - <i>Étude nº10</i> de Heitor Villa-Lobos (cc. 44-46) (Villa-Lobos, 1929/2011, p.32).....	154
Figura 25 - Acorde de Sib7(#9)#11/Fá (c. 85)	154
Figura 26 - Movimento cromático em vozes internas, <i>Concertino n.1</i> , Parte do Violão (cc.98-104)	154
Figura 27 - <i>Concertino n.1</i> (cc. 105-114).....	155
Figura 28 - Parte do violão, <i>Concertino n.1</i> (cc.115-120).....	156
Figura 29 - Diálogo entre trompa e violão, <i>Concertino n.1</i> (cc. 121-129)	157
Figura 30 - Cadência do violão, <i>Concertino n.1</i> (cc. 152-183).....	158
Figura 31 - Ponte para retorno do <i>Allegretto Mosso</i> , <i>Concertino n.1</i> (cc.184-190).....	159
Figura 32 - Parte do violão, <i>Concertino n.1</i> (cc. 197-202).....	159
Figura 33 - Canon entre flauta, oboé e violão, <i>Concertino n.1</i> (cc.207-212)	160
Figura 34 - Tema inicial do 2º movimento do <i>Concertino n.1</i> (cc. 232-238).....	163
Figura 35 - Exposição do tema inicial pelo violão, 2º mov. do <i>Concertino n.1</i> (cc. 239-241).....	164
Figura 36 - Exposição do tema inicial pelo violão (cont.), 2º mov. do <i>Concertino n.1</i> (cc.242-246)	165
Figura 37 - Segundo tema do 2º movimento do <i>Concertino n.1</i> (cc.247-250).....	165
Figura 38 - <i>Caprichoso</i> , tema do violão no 2º mov. do <i>Concertino n.1</i> (cc.251-260).....	166
Figura 39 - Reexposição do tema inicial nos sopros, 2º mov. do <i>Concertino n.1</i> (cc.261-264).....	167
Figura 40 - Tema inicial apresentado pelo <i>Tutti</i> orquestral, 2º mov. do <i>Concertino n.1</i> (cc.265-270)	168
Figura 41 - 2º movimento do <i>Concertino n.1</i> (cc.271-280).....	169
Figura 42 - 2º movimento do <i>Concertino n.1</i> (cc.281-292).....	170
Figura 43 - 3º movimento do <i>Concertino n.1</i> , manuscrito autógrafa (cc.1-5)	172
Figura 44 - 3º movimento do <i>Concertino n.1</i> , cópia de Aída Gnattali (cc.1-12).....	172
Figura 45 - Padrões rítmicos caraterísticos do Baião	174

Figura 46 - Exemplo de Acompanhamento de Baião ao Violão (M. Pereira, 2007, p.63)	174
Figura 47 - Exemplo do modo híbrido Lídio-Mixolídio em Mi.....	175
Figura 48 - Introdução e progressão harmónica inicial do 3º mov. do <i>Concertino n.1</i> (cc.305-316)	176
Figura 49 - Tema inicial do 3º movimento do <i>Concertino n.1</i> (cc.317-324).....	176
Figura 50 - Tema principal do 1º movimento do <i>Concertino n.1</i>	176
Figura 51 - Sequência de arpejos com posição fixa de mão esquerda, 3º mov. do <i>Concertino n.1</i> (cc.325-329).....	177
Figura 52 - Arpejos do <i>Prelude n.2</i> de Heitor Villa-Lobos (cc. 82-93) (Villa-Lobos, 1940/2007, p.8)	177
Figura 53 - Exemplo de utilização do modo Lídio no 3º mov. do <i>Concertino n.1</i> (cc.330-333).....	178
Figura 54 - Arpejo “p-i-m-a” com paralelismo cromático, 3º mov. do <i>Concertino n.1</i> (cc.345-353)	178
Figura 55 - Sequência cromática ascendente de arpejos com posição fixa de mão esquerda, 3º mov. do <i>Concertino n.1</i> (cc. 354-365).....	179
Figura 56 - <i>Prelude n.2</i> de Heitor Villa-Lobos (cc. 34-37) (Villa-Lobos, 2011, p.7)	179
Figura 57 - Referência ao ritmo da zabumba na parte do violão, 3º mov. do <i>Concertino n.1</i> (cc.382-392)	180
Figura 58 - 3º mov. do <i>Concertino n.1</i> (cc.393-399)	180
Figura 59 - Secção <i>Pouco Menos</i> , 3º mov. do <i>Concertino n.1</i> (cc.400-415).....	182
Figura 60 - Cadência do violão, 3º mov. do <i>Concertino n.1</i> (cc.416-443)	183
Figura 61 - Utilização do modo lídio-mixolídio no 3º mov. do <i>Concertino n.1</i> (cc.468-476).....	184
Figura 62 - 3º mov. do <i>Concertino n.1</i> (cc. 485-492)	184
Figura 63 - Parte do violão, 3º mov. do <i>Concertino n.1</i> (cc.560-568)	185
Figura 64 - 3º mov. do <i>Concertino n.1</i> (cc.569-583)	185
Figura 65 - Compassos finais do <i>Concertino n.1</i> (cc.584-590)	186
Figura 66 - 1ª página do Manuscrito Autógrafo do <i>Concertino n.2</i> de Gnattali.....	191
Figura 67 - Inscrição final no Manuscrito Autógrafo do <i>Concertino n.2</i>	192

Figura 68 - Recortes dos Jornais <i>Diário de Notícias</i> e <i>A Manhã</i> sobre apresentações do <i>Concertino n.2</i> em maio e setembro de 1952 (Lima, 2017, p.23).....	193
Figura 69 - Programa da apresentação do <i>Concertino n.2</i> para violão e piano no <i>Festival Radamés</i> , em outubro de 1952 (Roberto Gnattali, 2006).....	194
Figura 70 - Programa da Estreia oficial do <i>Concertino n.2</i> (Lima, 2017, p.25)	195
Figura 71 - Notícia sobre a estreia oficial do <i>Concertino n.2</i> no Jornal <i>Diário de Notícias</i> , 22 de março de 1953 (Lima, 2017, p.26).....	196
Figura 72 - Radamés dirigindo a orquestra da Rádio Nacional com Garoto como solista (Barbosa e Devos, 1985, s.p.)	198
Figura 73 - Garoto à frente da Orquestra da Rádio Gazeta dirigida pelo maestro Armando Belardi (Lima, 2017, p.27).....	199
Figura 74 - Da esquerda para a direita: o redator do jornal <i>A Gazeta</i> , Garoto, Gnattali e Belardi (Lima, 2017, p.27).....	199
Figura 75 - Capa e contracapa do LP <i>Tributo a Garoto</i> , com fotos de Radamés Gnattali com o violonista Raphael Rabello (1982)	201
Figura 76 - Garoto e Radamés, jornal <i>Diário de Notícias</i> , 29 de novembro de 1944 (Lima, 2017, p. 17)	207
Figura 77 - Exemplo de ritmo de marcha-rancho ao violão (M. Pereira, 2007, p.79).....	217
Figura 78 - Deslocamentos de acentuação na marcha militar, marcha-rancho e frevo (Piedade, 2011, p.109)	218
Figura 79 - Tema inicial do 1º movimento do <i>Concertino n.2</i> (cc.1-5).....	219
Figura 80 - Segundo tema do 1º movimento do <i>Concertino n.2</i> (cc.45-58).....	220
Figura 81 - Continuação do segundo tema do 1º movimento do <i>Concertino n.2</i> (cc.59-68).....	221
Figura 82 - Exemplo de modo híbrido lídio-mixolídio em Mi.....	222
Figura 83 - Tema inicial do 1º movimento do <i>Concertino n.2</i> apresentado pelo violão (cc.19-24)	223
Figura 84 - Parte do Violão, 1º mov. do <i>Concertino n.2</i> (cc.25-27).....	223
Figura 85 - Exemplo de ornamentação melódica no 1º mov. do <i>Concertino n.2</i> (c.27).....	224
Figura 86 - "Escala Blues" de Mi	225
Figura 87 - Exemplo de utilização do intervalo de nona aumentada no 1º mov. do <i>Concertino n.2</i> (cc.28-31).....	225

Figura 88 - Exemplo de possível utilização de barra com o dedo 4 no 1º mov. do <i>Concertino n.2</i> (c.28)	226
Figura 89 - Exemplo de acordes de cinco sons no choro <i>Gracioso</i> , de Garoto (cc.8-10) (Bellinati, 1991, p.14)	227
Figura 90 - Exemplo de acorde de 5 sons no <i>Estudo X</i> de Gnattali (cc.34-39) (Radamés Gnattali, 1967/1988).....	227
Figura 91 - Exemplo de cromatismo em <i>A caminho dos Estados Unidos</i> de Garoto (cc.10-13) (Delneri, 2009, p. 41).....	229
Figura 92 - Exemplo de cromatismo em <i>Carioquinha</i> de Garoto (cc.13-16) (Delneri, 2009, p. 54)	229
Figura 93 - Exemplo de movimento cromático de acordes no 1º movimento do <i>Concertino n.2</i> (cc.66-67).....	230
Figura 94 - Exemplo de cromatismo em arpejos no 1º movimento do <i>Concertino n.2</i> (c.35)	230
Figura 95 - Exemplo de cromatismo com notas fixas no 1º Mov. do <i>Concertino n.2</i> (cc.22-26).....	230
Figura 96 - Exemplo de cromatismo com notas fixas no 1º mov. do <i>Concertino n.2</i> (cc.32-33).....	231
Figura 97 - Exemplo de cromatismo com notas fixas no 1º mov. do <i>Concertino n.2</i> (cc.38-40).....	231
Figura 98 - Exemplo de cromatismo em <i>Carioquinha</i> de Garoto (cc.21-24) (Delneri, 2009, p. 55)	231
Figura 99 - Exemplo de cromatismo no 1º mov. do <i>Concertino n.2</i> (cc.57-58).....	232
Figura 100 - Exemplo de cromatismo no 1º mov. do <i>Concertino n.2</i> (cc.59-65).....	232
Figura 101 - Indicação de polegar em "golpe duplo" no 1º mov. do <i>Concertino n.2</i> (cc.22-24)	233
Figura 102 - Indicação de <i>slide</i> com o anelar da mão direita no 1º mov. do <i>Concertino n.2</i> (c.38)	233
Figura 103 - 1º movimento do <i>Concertino n.2</i> (cc.80-83).....	234
Figura 104 - Inscrição "Sobre Motivos de Annibal A. Sardinha", manuscrito do 2º Movimento do <i>Concertino n.2</i>	235
Figura 105 - Inscrição "Escrito para a maneira de tocar do Garoto com os 5 dedos da mão direita", manuscrito do 2º Movimento do <i>Concertino n.2</i>	235
Figura 106 - 2º movimento do <i>Concertino n.2</i> (cc.138-141).....	237
Figura 107 - Exemplo de ornamentação de acorde diminuto utilizada por Garoto (Delneri, 2009, p. 48).....	238
Figura 108 - Exemplo de acordes sincopados no Choro <i>A caminho dos Estados Unidos</i> de Garoto (cc.16-18) (Bellinati, 1991, p.28).....	238

Figura 109 - Escala de Tons Inteiros, 2º movimento do <i>Concertino n.2</i> (cc.142-145)	239
Figura 110 - Escala de Tons Inteiros em <i>Jorge do Fusa</i> de Garoto (cc. 7-9) (Bellinati, 1991, p.30)	240
Figura 111 - Exemplo de acorde menor com 7ª e 9ª em <i>Debussyana</i> de Garoto (cc.37-40) (Bellinati, 1991, p. 27).....	240
Figura 112 - Exemplo de acordes menores com 7ª e 9ª em <i>Duas Contas</i> e <i>Gente Humilde</i> de Garoto (Extraído de: Lima, 2017, p.29).....	241
Figura 113 - Acorde de A7(b9)13 no choro <i>Enigma</i> de garoto (c.33) (Bellinati, 1991, p.20)	241
Figura 114 - 2º movimento do <i>Concertino n.2</i> (cc.146-150).....	242
Figura 115 - <i>Um rosto de mulher</i> de Garoto (cc.32-35) (Bellinati, 1991, p.23)	242
Figura 116 - <i>Enigma</i> de Garoto (cc.12) (Bellinati, 1991, p.19)	242
Figura 117 - Passagem de <i>chord melody</i> em <i>Debussyana</i> de Garoto (cc.6-9) (Bellinati, 1991, p.26)	243
Figura 118 - Passagem de <i>chord melody</i> em <i>Gente Humilde</i> de Garoto, em arranjo realizado por Bellinati (cc.24-25) (Bellinati, 1991, p.35).....	243
Figura 119 - Harmonia de dominante estendida no 2º mov. do <i>Concertino n.2</i> (c.150)	243
Figura 120 - Mudança de posição com corda solta e acordes paralelos no <i>Concertino n.2</i> (cc.203-205)	244
Figura 121 - Parte do violão, 2º mov. do <i>Concertino n.2</i> (cc.151-155)	244
Figura 122 - Utilização de pedal em corda solta no choro <i>Lamentos do Morro</i> de Garoto (cc.12-19) (Bellinati, 1991, p. 18).....	245
Figura 123 - Mudança harmónica com notas comuns em <i>Naqueles Velhos Tempos</i> de Garoto (c.42-47) (Bellinati, 1991, p. 13).....	245
Figura 124 - Mudança harmónica com notas comuns em <i>Gente humilde</i> de Garoto, em arranjo de Bellinati (cc.9-10) (Bellinati, 1991, p. 34)	245
Figura 125 - Acorde de Sib7(9)#11 em <i>Nosso Choro</i> de Garoto (c.37) (Bellinati, 1991, p.25)	246
Figura 126 - Acorde de Sib7(9)#11 em <i>Voltarei</i> de Garoto (c.4) (Bellinati, 1991, p.34).....	246
Figura 127 - Mudança de posição com corda solta no 2º mov. do <i>Concertino n.2</i> (cc.153-154)....	246
Figura 128 - Trecho de <i>Carioquinha</i> , de Garoto (cc.13-16) (Delneri, 2009, p.55).....	247
Figura 129 - 2º mov. do <i>Concertino n.2</i> (cc.156-166)	247
Figura 130 - Progressão ii-V / iii em <i>Duas Contas</i> de Garoto (cc.32-34) (Lima, 2017, p.32).....	248

Figura 131 - Figuração ornamental do baixo no 2º mov. do <i>Concertino n.2</i> (c.161).....	248
Figura 132 - Figuração ornamental do baixo na <i>Mazurka n.3</i> de Garoto (c.22)	248
Figura 133 - Figuração de Arpejos no 2º mov. do <i>Concertino n.2</i> (cc.167-172).....	249
Figura 134 - Figuração de arpejos no 2º mov. do <i>concertino n.2</i> (cc.192-198)	249
Figura 135 - Figuração de arpejos em <i>Nosso Choro</i> de Garoto (cc.46-50) (Bellinati, 1991, p.25) ..	250
Figura 136 - Ciclo de 5ªs no choro <i>Enigma</i> de Garoto (cc.7-9) (Lima, 2017, p. 33)	250
Figura 137 - Trecho de <i>Gente Humilde</i> de Garoto, em arranjo de Bellinati (c.34-35) (Bellinati, 1991, p.36)	251
Figura 138 - “Baixaria” do violão no 2º mov. do <i>Concertino n.2</i> (cc.173-177).....	251
Figura 139 - 2º mov. do <i>Concertino n.2</i> (cc.178-184)	251
Figura 140 - Cromatismo melódico em <i>Nosso Choro</i> de Garoto (cc.13-15) (Bellinati, 1991, p.23)	252
Figura 141 - Acordes paralelos no 2º mov. do <i>Concertino n.2</i> (cc.181-191).....	252
Figura 142 - Acorde com 7ª menor e 9ª aumentada em <i>Nosso Choro</i> de Garoto (cc.10-12) (Bellinati, 1991, p.23).....	253
Figura 143 - 2º mov. do <i>Concertino n.2</i> (cc.203)	253
Figura 144 - Acordes com 7(9)#11 no 2º mov. do <i>Concertino n.2</i> (cc.214-217)	253
Figura 145 - Acorde com 7(9)#11 em <i>Sinal dos Tempos</i> de Garoto (cc. 4-7) (Bellinati, 1991, p.24).	254
Figura 146 - Compassos finais do 2º mov. do <i>Concertino n.2</i> (cc.218-223).....	254
Figura 147 - Tema inicial do 3º movimento do <i>Concertino n.2</i> (cc.224-237).....	257
Figura 148 - Tema (A) do 3º movimento do <i>Concertino n.2</i> apresentado pelo violão (cc.248-258).....	258
Figura 149 - Disposição digital da mão esquerda no acorde explorado por Gnattali no Tema (A) do 3º mov. do <i>Concertino n.2</i>	259
Figura 150 - Acorde 1-2-3-4 nos compassos finais do <i>Estudio n.4</i> (Traslados) de Abel Carlevaro (1988)	259
Figura 151 - Desenvolvimento do material motivico do tema (A) do 3º movimento do <i>Concertino n.2</i> (cc.254-258).....	260
Figura 152 - Padrão rítmico do tamborim no samba (Sève, 2016, p.233)	260
Figura 153 - Paralelismo Cromático no 3º movimento do <i>Concertino n.2</i> (cc.266-281).....	260

Figura 154 - Execução de uníssono em cordas diferentes no <i>Étude n.11</i> de Villa-Lobos (cc.48-49) (Villa-Lobos, 2011, p.36)	261
Figura 155 - Paralelismo cromático no 3º movimento do <i>Concertino n.2</i> (cc.429-433)	261
Figura 156 - Parte do violão no Tema (B) do 3º movimento do <i>Concertino n.2</i> (cc.296-326)	262
Figura 157 - Trecho de <i>Carioquinha</i> , de Garoto (cc. 13-16) (em Delneri, 2009, p. 55)	263
Figura 158 - Exemplo de 3ªs paralelas em <i>Enigma</i> de Garoto (cc.9-11) (Bellinati, 1991, p. 19).....	264
Figura 159 - Padrão de escala em 3ªs no 3º movimento do <i>Concertino n.2</i> (cc.336-341).....	264
Figura 160 - Paralelismos e cromatismos no 3º movimento do <i>Concertino n.2</i> (cc.369-389)	265
Figura 161 - Início da secção (C) do 3º movimento do <i>Concertino n.2</i> (cc.434-450)	265
Figura 162 - Parte do violão do 3º movimento do <i>Concertino n.2</i> (cc.451-458).....	266
Figura 163 - Final do <i>Concertino n.2</i> na versão manuscrita para violão e orquestra (cc.501-507) .	267
Figura 164 - Final do <i>Concertino n.2</i> na versão para violão e piano (cc.501-507).....	268
Figura 165 - Ostinato rítmico realizado pelas cordas, 3º movimento do <i>Concertino n.2</i> (cc.401-410)	268
Figura 166 - Primeira página do <i>Concerto n.3</i> para Violão e Orquestra de Radamés Gnattali (1956)	271
Figura 167 - Capa e Contracapa do LP <i>Concerto de Copacabana</i> de Laurindo Almeida (Capitol Records – SP 8625, sem data).....	272
Figura 168 - Capa e Contracapa do LP <i>Radamés Gnattali, Villa-Lobos, Edino Krieger</i> da Orquestra de Câmara da da Rádio do Ministério da Educação e Cultura – Solista José Menezes (Columbia 9048/60042)	278
Figura 169 - Exposição do tema inicial pela orquestra, 1º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.1-5).....	288
Figura 170 - Tema inicial apresentado pelo violão, 1º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.13-20).....	289
Figura 171 - <i>Guitarra no Choro</i> de Zé Menezes (cc.5-12)	289
Figura 172 - Tema inicial apresentado pelo violão (cont.), 1º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.21-35)	290
Figura 173 - Exemplo de acorde com 9ª e 13ª na valsa <i>Três Amigos</i> de Zé Menezes (cc.11-12) ...	291
Figura 174 - Exemplo de cromatismo melódico em <i>Choro no Deserto</i> de Zé Menezes (cc.32-33) .	291
Figura 175 - Exposição do segundo tema pelo violão, 1º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.41-68)	291
Figura 176 - Exemplo de moda de viola (Extraído de: J. Pinto, 2008, p. 143)	292

Figura 177 - Exemplo de modas de viola (Extraído de: J. Pinto, 2008, p.163)	293
Figura 178 - Pedal em cordas soltas em <i>Choro no Deserto</i> de Zé Menezes (cc.40-41).....	293
Figura 179 - Acorde maior com 13ª em <i>Choro no Deserto</i> de Zé menezes (cc.20-23)	293
Figura 180 - Duo de Flauta e Violão no 3º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.69-72)	294
Figura 181 - 3º Mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.90-101).....	295
Figura 182 - 3º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.102-114)	296
Figura 183 - Acompanhamento do vioão, 3º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.110-111).....	297
Figura 184 - Reexposição do segundo tema, 1º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.123-133)	297
Figura 185 - 1º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.132-136)	298
Figura 186 - 1º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.134-153)	299
Figura 187 - Progressão harmónica na parte do violão, 1º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.145-147).....	300
Figura 188 - 1º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.154-168)	301
Figura 189 - Indicação de andamento inicial no manuscrito do 2º mov. do <i>Concerto n.3</i>	303
Figura 190 - Exposição do tema inicial, 2º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.208-221)	304
Figura 191 - 2º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.222-246)	305
Figura 192 - <i>Três Amigos</i> de Zé Menezes (cc.11-16)	306
Figura 193 - <i>Três Amigos</i> de Zé Menezes (cc.32-42)	307
Figura 194 - <i>Três Amigos</i> de Zé Menezes (cc.49-52)	307
Figura 195 - <i>Três Amigos</i> de Zé Menezes (cc.89-93)	307
Figura 196 - Início da Melodia de <i>Pastorinhas</i> de Noel Rosa e João de Barros.....	307
Figura 197 - Melodia da flauta, 2º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.110-111)	308
Figura 198 - Parte do violão, 2º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.18-19)	308
Figura 199 - Parte do violão, 2º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.247-269)	308
Figura 200 - <i>Desvairada</i> de Garoto (cc.10-13) (Bellinati, 1991, p.36).....	309
Figura 201 - <i>Três Amigos</i> de Zé Menezes (cc.81-83)	309
Figura 202 - 2º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.270-285)	310

Figura 203 - <i>Três Amigos</i> de Zé Menezes (cc.78-80)	310
Figura 204 - 2ª mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.295-303)	311
Figura 205 - <i>Três Amigos</i> de Zé Menezes (cc.54-58)	311
Figura 206 - <i>Três Amigos</i> de Zé Menezes (cc.59-62)	311
Figura 207 - <i>Três Amigos</i> de Zé Menezes (cc.94-98)	312
Figura 208 - 2ª mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.303-311)	312
Figura 209 - 2ª mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.322-338)	312
Figura 210 - 2ª mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.339-343)	313
Figura 211 - <i>Três Amigos</i> de Zé Menezes (cc.63-66)	313
Figura 212 - 2ª mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.356-371)	314
Figura 213 - 2ª mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.372-390)	315
Figura 214 - Compassos finais do 2ª mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.391-396).....	315
Figura 215 - <i>Contrapontando</i> de Zé Menezes (c. 53-56)	316
Figura 216 - Manuscrito do 3ª mov. do <i>Concerto n.3</i>	317
Figura 217 - Trecho inicial do 3ª mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.397-409).....	318
Figura 218 - <i>Relembrando João Pernambuco</i> de Zé Menezes (cc.1-3)	319
Figura 219 - Tema inicial do violão, 3ª mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.410-432).....	320
Figura 220 - <i>Nova Bossa</i> de Zé Menezes (cc. 1-3).....	320
Figura 221 - <i>Contrapontando</i> de Zé Menezes (cc.1-4).....	321
Figura 222 - <i>Contrapontando</i> de Zé Menezes (cc.22-25).....	321
Figura 223 - 3ª mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc. 433-439)	322
Figura 224 - <i>Nova Bossa</i> de Zé Menezes (cc.38-42)	322
Figura 225 - <i>Relembrando João Pernambuco</i> de Zé Menezes (cc.13-16)	323
Figura 226 - <i>Contrapontando</i> de Zé Menezes (cc.41-45).....	323
Figura 227 - 3ª mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.433-439)	324
Figura 228 - 3ª mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.471-482)	324

Figura 229 - <i>Nova Bossa</i> de Zé Menezes (cc.4-7)	325
Figura 230 - <i>Choro no Deserto</i> de Zé Menezes (cc.11-14)	325
Figura 231 - “Interlúdio”, 3º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.509-518)	326
Figura 232 - <i>Guitarra no Choro</i> de Zé Menezes (cc.50-52)	326
Figura 233 - Diferentes padrões de acompanhamento no 3º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.519-531)	327
Figura 234 - Arpejo diminuto em <i>Contrapontando</i> de Zé Menezes (cc.31-35).....	328
Figura 235 - Arpejo diminuto em <i>Guitarra no Choro</i> de Zé Menezes (cc.41-44)	328
Figura 236 - Parte do violão, 3º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.574-591)	328
Figura 237 - 3º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.598-624)	329
Figura 238 - <i>Relembrando João Pernambuco</i> de Zé Menezes (cc.47-55)	329
Figura 239 - 3º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.628-631)	330
Figura 240 - Parte do violão, 3º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.742-757)	330
Figura 241 - 3º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.760-765)	331
Figura 242 - Compassos finais do 3º mov. do <i>Concerto n.3</i> (cc.766-770).....	332
Figura 243 - 1ª página do <i>Concerto n.4</i> de Radamés Gnattali (<i>Brazilliance Music Pub.</i> , BP 308A) .	335
Figura 244 - Capa da versão publicada do <i>Concerto n.4</i> (<i>Brazilliance Music Pub.</i> , BP 308)	336
Figura 245 - Radamés e Laurindo em meados da década de 1940 (Roberto Gnattali, 2006).....	337
Figura 246 - Capa do LP <i>Suite Popular Brasileira para Violão e Piano</i> , de Laurindo Almeida e Radamés Gnattali (Continental, LPP-36)	338
Figura 247 - Capa e contracapa do LP <i>Laurindo Almeida: First Concerto for Guitar and Orchestra</i> , com a Orquestra de Câmara de Los Angeles (CC-2001)	338
Figura 248 - Laurindo e Garoto na Rádio Mayrink Veiga, em 1939 (em: Francischini, 2009, p.21)	342
Figura 249 - Tema inicial do 1º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.1-9)	348
Figura 250 - <i>Sonata para Violão e Violoncelo</i> de Gnattali (cc.1-5).....	349
Figura 251 - Figurações rítmicas do motivo inicial do 1º mov. do <i>Concerto n.4</i>	349
Figura 252 - Acompanhamento de Maxixe ao violão (M. Pereira, 2007, p. 18).....	350
Figura 253 - Variações de fórmula de compasso em <i>Amazônia</i> de Laurindo Almeida (cc.6-15)	350

Figura 254 - Variação de motivo básico em <i>Você nasceu pra ser 'gran-fina'</i> (cc.1-4 e 8-10) (Francischini, 2012, pp.88-89)	351
Figura 255 - Célula rítmica do Maxixe em <i>Brazilliance</i> , de Laurindo Almeida (cc.5-8).....	351
Figura 256 - Figuração rítmica da orquestra no c.15 do 1º mov. do <i>Concerto n.4</i>	352
Figura 257 - Motivo rítmico igual ao c.15 do <i>Concerto n.4</i> no <i>Estudo II</i> de Gnattali (cc.11-16) (Radamés Gnattali, 1967/1988)	352
Figura 258 - Motivo rítmico igual ao c.15 do <i>Concerto n.4</i> no <i>Estudo VI</i> de Gnattali (cc. 17-18) (Radamés Gnattali, 1967/1988).....	352
Figura 259 - Motivo rítmico igual ao c.15 do <i>Concerto n.4</i> no <i>Estudo IX</i> de Gnattali (cc.16-20) (Radamés Gnattali, 1967/1988).....	353
Figura 260 - Exposição do tema inicial pelo Violão, 1º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.16-39)	353
Figura 261 - 1º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.40-48)	354
Figura 262 - <i>Você nasceu pra ser 'gran-fina'</i> de Laurindo Almeida (cc.8-10) (Francischini, 2012, p.90)	355
Figura 263 - <i>Brazilliance</i> de Laurindo Almeida (cc.46-47).....	355
Figura 264 - Exemplo de utilização de escala pentatônica em <i>Amazônia</i> de Laurindo Almeida (Francischini, 2012, p. 101).....	356
Figura 265 - <i>Crepúsculo em Copacabana</i> de Laurindo Almeida (cc.16-18).....	356
Figura 266 - Parte do violão, 1º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.49-52)	357
Figura 267 - Posição fixa em <i>Brazilliance</i> de Laurindo Almeida (cc.13-16)	357
Figura 268 - 1º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc. 61-65)	357
Figura 269 - 1º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.66-69)	358
Figura 270 - Parte do violão, 1º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.70-73)	358
Figura 271 - 1º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.82-90)	359
Figura 272 - Cadência do violão, 1º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.91-104)	360
Figura 273 - Paralelismo de mão esquerda em <i>Amazônia</i> de Laurindo Almeida (cc.23-24).....	360
Figura 274 - Paralelismo de mão esquerda em <i>Brazilliance</i> de Laurindo Almeida (cc.35-37).....	361
Figura 275 - Segundo tema do 1º mov. do <i>Concertino n.1</i>	361
Figura 276 - 1º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.105-112)	361

Figura 277 - Parte do violão, 1º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.113-116)	362
Figura 278 - <i>Crepúsculo em Copacabana</i> de Laurindo Almeida (cc.1-5).....	362
Figura 279 - Reexposição do tema inicial pelo violão, 1º mov. do <i>Concerto 4</i> (cc.126-137).....	363
Figura 280 - Compassos finais do 1º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.141-149).....	364
Figura 281 - Tema inicial do 2º mov. do <i>Concerto n.4</i> (c.150)	366
Figura 282 - Tema inicial de <i>Summertime</i> de George Gershwin (cc.7-9) (1935/1962).....	366
Figura 283 - Tema inicial de <i>Cochichando</i> de Pixinguinha (cc.1-5) (1943)	367
Figura 284 - Tema inicial do violão, 2º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.150-163).....	367
Figura 285 - <i>Brazilliance</i> de Laurindo Almeida (cc.5-8).....	368
Figura 286 - <i>Laura</i> de D. Raskin, em arranjo de Laurindo Almeida (cc.14-17) (Francischini, 2012, p. 106)	368
Figura 287 - 2º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.164-171)	369
Figura 288 - <i>Laura</i> de D. Raskin, em arranjo de Laurindo Almeida (cc.32-33) (Francischini, 2012, p. 108)	370
Figura 289 - 2º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.172-179)	370
Figura 290 - Padrão rítmico do acompanhamento do violão, 2º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.174) ...	371
Figura 291 - Padrão de acompanhamento semelhante ao do <i>Concerto n.4</i> em <i>Bossa Romântica</i> de Gnattali (cc.52-53) (Lima, 2007, p. 66)	371
Figura 292 - Padrão rítmico semelhante ao do <i>Concerto n.4</i> no <i>Estudo III</i> de Gnattali (cc.21-24) (1967/1988, p.7).....	372
Figura 293 - 2º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.185-191)	373
Figura 294 - Padrão em escala cromática no <i>Concertino n.1</i> (cc.42-47).....	374
Figura 295 - Padrão em escala cromática no <i>Concertino n.1</i> (cc.298-301).....	374
Figura 296 - Exemplo de cromatismo em <i>Amazônia</i> de Laurindo Almeida (cc.1-2)	374
Figura 297 - Padrão rítmico do acompanhamento do violão, 2º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.192) ...	375
Figura 298 - 2º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.192-199)	375
Figura 299 - Exemplos de arpejos no 2º mov. do <i>Concertino n.2</i> (cc.167-172)	376
Figura 300 - Compassos finais do 2º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.207-211).....	376

Figura 301 - Padrão rítmico do tema inicial do 3º mov. do <i>Concerto n.4</i>	378
Figura 302 - Referências à motivos rítmicos do 1º mov. na parte do contrabaixo, 3º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.225-231).....	378
Figura 303 - Exposição inicial do tema pela orquestra, 3º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.212-216).....	379
Figura 304 - Exposição do tema pelo violão no 3º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.225-241).....	379
Figura 305 - Condução cromática do baixo em <i>Amazônia</i> de Laurindo Almeida (cc.25-29).....	380
Figura 306 - 3º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.248-254)	380
Figura 307 - 3º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.261-266)	381
Figura 308 - 3º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.274-285)	381
Figura 309 - Padrão de acompanhamento do violão, 3º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.286-290)	382
Figura 310 - 3º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.291-303)	382
Figura 311 - Redução rítmica do acompanhamento do violão, 3º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.298-299)	383
Figura 312 - 3º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.316-320)	383
Figura 313 - 3º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.337-356)	384
Figura 314 - <i>Estudo IX</i> de Radamés Gnattali (cc.33-34) (1967/1988)	384
Figura 315 - 3º Mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.363-373).....	385
Figura 316 - 3º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.374-379)	385
Figura 317 - Compassos finais do 3º mov. do <i>Concerto n.4</i> (cc.401-410).....	386

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Estrutura do 1º movimento do <i>Concertino n.1</i>	148
Tabela 2 - Estrutura do 1º Movimento do <i>Concertino n.2</i>	215
Tabela 3 - Estrutura do 1º movimento do <i>Concerto n.3</i>	286
Tabela 4 - Estrutura do 1º movimento do <i>Concerto n.4</i>	348

LISTA DE ABREVIACOES

Nomenclatura dos intervalos (Chediak, 1986)	
b5	5ª diminuta
#5	5ª aumentada
6	6ª maior
7	7ª menor
7M	7ª maior
b9	9ª menor
9	9ª maior
#9	9ª aumentada
11	11ª justa
#11	11ª aumentada
b13	13ª menor
13	13ª maior

Digitaoes e dedilhados	
p	Polegar da mão direita
i	Indicador da mão direita
m	Médio da mão direita
a	Anelar da mão direita
(5)	Mínimo da mão direita
1	Indicador da mão esquerda
2	Médio da mão esquerda
3	Anelar da mão esquerda
4	Mínimo da mão esquerda

Outras abreviaoes	
c.	Compasso
cc.	Compassos

1. INTRODUÇÃO

O meu primeiro contato com os Quatro Concertos para Violão e Orquestra de Radamés Gnattali se deu em 2015. Na ocasião, decidi estudar um dos concertos de Gnattali como alternativa de obra brasileira para violão e orquestra ao mais frequentemente apresentado *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* de Heitor Villa-Lobos. Ao pesquisar sobre este ciclo de obras, encontrei inicialmente alguma dificuldade no acesso a partituras e gravações dos concertos, dificuldade também referida por diversos autores na produção acadêmica sobre Gnattali (Bonetti, s.d.; Lobo, 2012; Mendonça, 2006; Telles, 2017). No programa de rádio *O Violão Brasileiro*, no primeiro de seis programas dedicados à obra violonística de Gnattali, Fabio Zanon declara:

Confesso que escolhi este ciclo [de Concertos para violão e Orquestra de Gnattali] porque, até para mim, ele ainda tem um sabor de novidade. Até há poucos anos eu mesmo não conhecia estas obras em profundidade, primeiro porque o acesso às partituras ainda é bastante precário, segundo porque a maioria das gravações já está fora de catálogo há décadas (...) o ciclo dos 5 concertos de Radamés Gnattali¹, o mais importante corpus de obras para violão e orquestra de um compositor brasileiro, que clama por uma reavaliação, por uma gravação moderna e por uma inclusão no repertório ativo de nossas orquestras (Zanon, 2006a).

Percebi então que, ainda em 2015, mesmo quase uma década após a declaração de Zanon (2006a), a dificuldade de acesso à parte da obra de Gnattali se mantinha, e os concertos pareciam continuar a ser pouco conhecidos pelos violonistas em geral. Aprofundando-me na pesquisa, encontrei uma série de trabalhos acadêmicos sobre a obra de Gnattali e, especificamente, sobre as suas peças para violão (Armada Júnior, 2006; Cavalcanti, 2002;

¹ Zanon (2006a) está a se referir, simultaneamente, ao ciclo de Quatro Concertos para Violão e Orquestra e ao *Concerto para dois violões, oboé e orquestra de cordas* (1970).

Correa, 2007; Coutinho, 2010; Fialho, 2018; Lima, 2007; Lobo, 2012; Manica, 2012; Matos, 1999; Melo, 2007; Mendonça, 2006; L. F. De Oliveira, 1999; R. C. de Oliveira, 2006; Silva, 2014; Telles, 2017; Wiese Filho, 1995, 2013; Zorzal, 2005). Os concertos para violão e orquestra, entretanto, haviam sido alvo de poucas investigações, que se focavam em aspectos técnicos específicos (Wiese Filho, 2013) ou eram pouco aprofundadas para a natureza destas obras (Figueiredo, 2007; Lima, 2007). A motivação para a realização deste trabalho partiu, portanto, do interesse em conhecer mais profundamente o ciclo de quatro concertos para violão e orquestra de Gnattali e em despertar a atenção de outros violonistas para este conjunto de obras.

Nas primeiras leituras de trabalhos sobre a produção musical de Radamés já foi possível perceber um caminho para esta pesquisa: tanto os investigadores, quanto o próprio compositor e os músicos que com ele conviveram, se referiam, com frequência, à influência em seu processo criativo dos intérpretes para quem Gnattali escrevia (Barbosa e Devos, 1985; Coutinho, 2010; Didier, 1996; Lima, 2017; Paparguerius, 2010; M. Pinto, 2005; Telles, 2017; Wiese Filho, 2013). Os concertos para violão me pareceram então um terreno fértil para esta investigação, uma vez que esta relação não havia sido ainda realizada – com exceção de Lima (2007), que comparou elementos na escrita do segundo movimento do *Concertino n.2* com a obra de Garoto, dedicatário deste concerto. Dos quatro dedicatários dos concertos para violão, três eram violonistas próximos a Gnattali e com atuação em contextos musicais semelhantes aos do compositor, o que lhes conferia um significativo potencial de influência, justificando a realização desta pesquisa.

Radamés Gnattali (1906-1988) foi um compositor brasileiro do século XX com uma extensa produção musical, sendo-lhe atribuído cerca de mil trabalhos entre arranjos musicais e composição de trilhas sonoras (Barbosa e Devos, 1985). O catálogo digital Radamés

Gnattali² enumera 274 obras “de concerto”³, entre sinfonias, concertos, fantasias para orquestra e obras para diversas formações de câmara e instrumentos solo, dentre as quais 44 incluem o violão. Gnattali também introduziu o violão em 13 obras para orquestra, nas quais o instrumento figura como solista ou como parte da orquestra, fornecendo suporte à harmonia e/ou apoios melódicos (Silva, 2014). Dentre estas obras, destaca-se o conjunto de Quatro Concertos para Violão e Orquestra e o *Concerto para Dois Violões, Oboé e Orquestra de Cordas*, de acordo Zanon (2006a) na citação já apresentada, o mais importante corpus de obras para violão e orquestra de um compositor brasileiro.

A importância dos concertos para violão e orquestra de Gnattali também se deve ao facto de estarem relacionados a uma série de datas significativas para o violão no Brasil. O *Concertino n.1* (1951) foi o primeiro concerto para violão e orquestra escrito por um compositor brasileiro, e sua estreia em 1953 marcou a primeira apresentação de um violonista junto à Orquestra Sinfônica Brasileira, uma data importante para a história do violão no Brasil (Lima, 2009). O *Concertino n.2* (1952), estreado oficialmente dois meses antes do *Concertino n.1*, marcou a primeira audição de um concerto para violão de compositor brasileiro e a primeira apresentação de um violonista brasileiro no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (Lima, 2009; Wiese Filho, 2013; Zanon, 2006b).

Autores como Barbosa e Devos (1985), Correa (2007), Mendonça (2006), L. F. de Oliveira (1999) e Wiese Filho (2013) destacam o caráter inovador da obra de Gnattali, seja pelo conteúdo musical de suas composições, pelos instrumentos utilizados ou pelos intérpretes para quem o compositor dedicou suas obras. No caso específico do ciclo abordado neste trabalho, Gnattali escreveu concertos para violonistas com atuação intensa na música

² Catálogo elaborado pelo maestro Roberto Gnattali, inicialmente publicado no formato de CD-ROM (2006) e posteriormente disponibilizado no sítio oficial do compositor: www.radamesgnattali.com.br (ver página 28).

³ O Catálogo organiza a obra de Gnattali nas categorias “Música Popular” e “Música de Concerto”. Esta questão é discutida mais amplamente no capítulo 2.2.1 (ver página 32).

popular⁴, num momento em que o violão desfrutava de pouco espaço nas salas de concerto de música clássica no Brasil, contribuindo assim para o estabelecimento do violão como instrumento de concerto no país⁵.

Para compreender melhor os concertos para violão e orquestra, sua importância histórica e o estilo adotado pelo compositor nestas obras, foi realizada a revisão das pesquisas disponíveis sobre a obra musical de Gnattali, bem como a investigação do contexto musical no qual estava inserido. Por esta razão, este trabalho está dividido em duas partes, cuja primeira corresponde à revisão da literatura e referencial teórico e a segunda à contextualização e análise dos concertos.

Inicialmente foi realizada a revisão da literatura (Capítulo 2), partindo das publicações de caráter biográfico para as pesquisas que abordavam a obra o compositor⁶. Os assuntos mais amplamente discutidos na literatura consultada e que pareciam gerar alguma discordância entre os autores foram alvos de maior desenvolvimento, entendendo-se serem temas centrais para a compreensão da formação do estilo musical de Radamés. Foram eles: (1) a relação entre os conceitos de “Música de concerto” e “Música popular” na obra de Gnattali; (2) a relação de Gnattali com os ideais modernistas e com a agenda do Movimento Nacionalista Brasileiro de Mário de Andrade; e (3) os processos de hibridação e estrangeirismos presentes na obra do compositor. Segue-se uma secção que aborda a relação de Gnattali com o violão (incluindo dados biográficos, informações sobre a sua obra para violão, possível conhecimento prático do instrumento e relação com violonistas

⁴ O *Concertino n.1* constitui a única exceção, por ter sido dedicado ao violonista cubano Juan Antonio Mercadal.

⁵ Este tema será melhor desenvolvido no capítulo 4.1 (ver página 111).

⁶ A biografia de Gnattali foi extensamente abordada tanto em publicações específicas (Barbosa e Devos, 1985; Didier, 1996; Roberto Gnattali, 2006) quanto em trabalhos académicos brasileiros (Bark, 2007; Breide, 2006; Canaud, 1991, 2013; Cavalcanti, 2002; Correa, 2007; Coutinho, 2010; Guerra, 2017; Lima, 2007; Manica, 2012; Matos, 1999; Melo, 2007; Mendonça, 2006; L. F. de Oliveira, 1999; Paparguerius, 2010; E. H. S. Santos, 2013; Silva, 2014; Telles, 2017; Wiese Filho, 1995), razão pela qual não será desenvolvida de maneira particular neste trabalho.

próximos) e analisa a produção acadêmica sobre a sua obra violonística e, mais especificamente, sobre os quatro concertos para violão e orquestra.

Na secção seguinte (Capítulo 3) são abordados os dois conceitos centrais para a compreensão deste trabalho: idiomatismo e dedicatória. Uma vez que estes conceitos não se aplicam exclusivamente à música – sendo inclusive originários de outras áreas do conhecimento –, foram investigadas diversas compreensões e apropriações destes conceitos, desde acepções mais genéricas em áreas como linguística ou crítica textual, passando por pesquisas em música e performance musical, até aplicações mais específicas nas pesquisas sobre a obra musical de Radamés e sobre suas peças para violão.

A segunda parte do trabalho inicia com uma breve contextualização histórica da posição do violão no Brasil, desde as primeiras décadas do século XX até a data de composição dos concertos (Subcapítulo 4.1). São abordados aspectos sociais e estéticos do violão na primeira metade do século XX no Brasil (com foco no eixo Rio-São Paulo) – como a marginalização do violonista na virada do século XX (associando-o a boêmia e malandragem) ou a compreensão do violão como um instrumento de poucas capacidades artísticas –, percorrendo a trajetória até ao estabelecimento do violão como um símbolo de identidade nacional brasileira, com destaque para a importância de Gnattali e do ciclo de concertos neste processo.

Em seguida, nos Subcapítulos 4.2, 4.3, 4.4. e 4.5, são apresentadas as análises dos concertos, seguindo sempre a mesma estrutura: (1) introdução com informações históricas sobre a obra; (2) biografia do dedicatário; (3) aspectos característicos da obra musical do dedicatário⁷; e (3) análise musical dos concertos. As análises realizada neste trabalho não têm por intuito descrever todos os aspectos formais, fraseológicos ou harmônicos das obras; os comentários neste sentido são pontuais e se restringem ao necessário para a

⁷Com exceção do *Concertino n.1*, dedicado a Juan Antonio Mercadal, por não se ter encontrado referências sobre composições do dedicatário e, conseqüentemente, sobre possíveis características de sua escrita musical.

compreensão da análise ou têm como objetivo possíveis comparações com a aplicação de parâmetros semelhantes pelos dedicatários. As análises focam mais diretamente a parte do violão – buscando identificar elementos idiomáticos na escrita de Gnattali em cada um dos concertos –, a relação entre solista e orquestra – do ponto de vista do equilíbrio e organização das texturas –, e a comparação entre os elementos idiomáticos identificados nos concertos e nas obras dos dedicatários.

Por fim, são apresentadas as considerações finais (Capítulo 5), onde se comparam as análises dos quatro concertos numa tentativa de perceber quais elementos idiomáticos da escrita de Gnattali são comuns e quais são específicos de cada obra, possibilitando uma compreensão mais fundamentada sobre a possível influência dos dedicatários neste ciclo de obras. As percepções decorrentes das análises são confrontadas com as informações provindas do suporte teórico anteriormente apresentado, direcionando para as conclusões do trabalho.

2. REVISÃO DA LITERATURA

Foi realizada uma revisão da literatura a partir da produção acadêmica entre os anos de 1991 (ano da publicação da primeira dissertação de mestrado sobre Radamés Gnattali⁸) e 2019 (ano da conclusão desta pesquisa). A maior parte dos trabalhos consultados é constituída por dissertações de mestrado e teses de doutoramento (Armada Júnior, 2006; Bark, 2007; Breide, 2006; Canaud, 1991, 2013; Casacio, 2017; Cavalcanti, 2002; Correa, 2007; Coutinho, 2010; Ferrer, 1996; Fialho, 2018; Guerra, 2017; Lima, 2007; Lobo, 2012; Manica, 2012; Matos, 1999; Melo, 2007; Mendonça, 2006; L.F. de Oliveira, 1999; R.C. de Oliveira, 2006; Paparguerius, 2010; M. Pinto, 2005; E. H. S. Santos, 2013; Silva, 2014; Silveira, 2016; Telles, 2017; Wiese Filho, 1995, 2013; Zorzal, 2005), sendo o restante composto por artigos e conferências publicados pelos mesmos autores, possivelmente como resultado de suas pesquisas em programas de pós-graduação no Brasil (Lima, 2008, 2009, 2011; Lobo, 2014a, 2014b, 2015; Manica, 2014; Silveira e G. Barros, 2017; Wiese Filho, 2010, 2014; Zorzal, 2007). Foram consultados também os livros dedicadas à vida e obra do compositor: *Radamés Gnattali: o eterno experimentador* (Barbosa e Devos, 1985) e *Radamés Gnattali* (Didier, 1996). Por último, o *Catálogo Digital Radamés Gnattali* (Roberto Gnattali, 2006) foi uma importante fonte para esta pesquisa, por conter documentos biográficos, fotografias e recortes de reportagens, entrevistas e artigos, além de discografia e catálogo das obras do compositor.

2.1 APRECIÇÃO CRÍTICA DA BIBLIOGRAFIA SOBRE A BIOGRAFIA DE GNATTALI

Dentre a literatura consultada, a primeira publicação que se dedicou à vida de Gnattali foi o livro *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*, de Barbosa e Devos (1985), que contém um perfil biográfico e um catálogo da obra de Gnattali, tendo sido a monografia vencedora do concurso sobre a vida e obra do compositor e maestro, promovido pela Divisão de

⁸ Canaud, F. (1991). *Interpretação da obra pianística de Radamés Gnattali através do conhecimento da música popular urbana* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Música Popular do Instituto Nacional de Música da Funarte. Barbosa e Devos (1985) apresentam informações sobre Radamés e sua família – desde antes de seu nascimento –, prosseguindo com a sua infância e carreira profissional. Além disso, as autoras realizam a primeira tentativa de catalogação da extensa obra de Gnattali, apresentando uma lista de arranjos de música popular feitos para programas da Rádio Nacional, além de títulos de música erudita e de música popular.

O livro *Radamés Gnattali*, de Didier (1996), também apresenta dados biográficos do compositor, além de incluir informações sobre a sua atuação como compositor de trilhas sonoras de filmes brasileiros, componente de sua obra não abordada em Barbosa e Devos (1985). No capítulo intitulado *Radamés de A a Z*, o compositor responde a um questionário elaborado por Didier com temas que vão da letra A até a letra Z, discorrendo sobre diversos assuntos de maneira bastante informal. Didier também dirigiu, em conjunto com Kendler, o video-documentário de título *Nosso Amigo Radamés* (1991), que traça um perfil histórico do compositor ambientado no concerto realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1983, relativo ao *Prêmio Shell* de música erudita recebido naquele ano por Radamés.

Apesar da importância das publicações de Barbosa e Devos (1985) e de Didier (1996) pelo pioneirismo e pelas informações disponibilizadas – até então de difícil acesso –, ambas apresentam algumas lacunas para uma finalidade de pesquisa acadêmica, e por isso devem ser abordadas sempre em diálogo com publicações subsequentes e com fontes mais diretas, como entrevistas e depoimentos do próprio compositor. Parte dos conflitos de narrativa encontrados nestes livros, entretanto, pode ser explicada pela dificuldade no levantamento de algumas informações no período em que foram elaborados ou mesmo pela falta de clareza dos próprios depoimentos de Gnattali (vale lembrar que o acervo de Gnattali apenas foi organizado e disponibilizado em 2006⁹, anos depois das referidas publicações). A monografia de Barbosa e Devos (1985) é desproporcional na relação entre a biografia de Gnattali e o subsequente catálogo de musicografia e discografia – catálogo

⁹ Ver 2.1.1 Catálogo Digital Radamés Gnattali (p. 28)

que, após a disponibilização do Catálogo Digital em 2006, revelou-se incompleto –, além de não apresentar um eixo discursivo que relacione de maneira mais clara os diversos artigos e matérias de jornal citados ao longo da obra, questão também levantada por Coutinho (2010).

Didier (1996), por sua vez, adota uma linguagem menos acadêmica que, conforme afirma Coutinho (2010), “por vezes parece um tanto televisiva, como saída da narração de um locutor de um programa de TV” (p.9) – o que pode ser explicado em parte pelo formato mais informal do próprio livro e pela atuação profissional concomitante do autor como cineasta –, e em alguns momentos parece se esforçar no desenvolvimento de um discurso favorável à imagem de Radamés, isentando o compositor de críticas que recebeu durante a vida. Didier (1996) também apresenta algumas informações equivocadas, como a afirmação de que Gnattali dedicou seus concertos para violão a José Menezes, Turíbio Santos e Dilermando Reis, dos quais apenas o primeiro foi dedicatário de um dos concertos do compositor (Roberto Gnattali, 2006). Por último, a organização do discurso de Radamés no livro aparece de forma fragmentada e por vezes pouco clara, podendo conferir significados que nem sempre estão presentes no discurso original. Por esta razão, é fundamental conhecer as entrevistas utilizadas como referência por Didier para uma compreensão mais clara do discurso de Gnattali – algumas das quais ficaram disponíveis a partir da publicação do Catálogo Digital Radamés Gnattali em 2006.

Mariz, no livro *História da Música no Brasil* (1981), dedica uma seção à Radamés Gnattali dentro do capítulo intitulado *Outros valores da terceira geração nacionalista*. O autor inicia o texto com um discurso bastante defensivo sobre a autenticidade do nacionalismo na produção de Gnattali, opondo-se ao rótulo de *jazzificado* muitas vezes imputado ao compositor e justificando sua produção popular “para o povo” (Mariz, 1981, p. 263). O autor prossegue com um perfil biográfico bastante reduzido e propõe uma categorização das “composições sérias” de Gnattali em dois períodos: de 1931 a 1940, cujas características eram o “folclorismo direto, resquícios de estilo de Grieg e um pouco de jazz” (Mariz, 1981, p. 265), e a partir de 1944, marcado pela “progressiva libertação da música

norte-americana, folclorismo transfigurado essencial, menos virtuosismo, excelente instrumentação” (Mariz, 1981, p. 265), descrevendo em seguida as obras que considera mais relevantes em cada um destes períodos. Mais uma vez, é possível encontrar informações equivocadas, a exemplo das datas de composição dos quatro concertos para violão e orquestra de Gnattali descritas por Mariz (1981), que não correspondem às indicadas nos manuscritos do compositor ou às informações presentes no Catálogo Digital.

2.1.1 CATÁLOGO DIGITAL RADAMÉS GNATTALI

Outra importante fonte de informações sobre a vida e obra de Gnattali é o já citado *Catálogo Digital Radamés Gnattali*, lançado em 2006 com o patrocínio da Petrobrás e do Ministério da Cultura, através da Lei de Incentivo à Cultura. O catálogo é resultado da organização e catalogação das partituras e do acervo pessoal de Radamés (fotos, objetos e documentos) realizado pela viúva do compositor, Nelly Gnattali, em conjunto com o sobrinho e maestro Roberto Gnattali. Este, além de cuidar da organização e levantamento das obras, supervisionou a digitalização das partituras. No Catálogo Digital é possível encontrar documentação biográfica, significativo acervo fotográfico – que ilustra a relação de Radamés com músicos de sua época – e recortes digitalizados de jornais e revistas contendo importantes entrevistas e artigos, além de discografia e catálogo das obras do compositor, que inclui uma ficha catalográfica para cada obra (com nome, ano de composição, instrumentação e, em muitos casos, uma imagem da primeira página do manuscrito). As informações contidas no catálogo são de fundamental importância pois complementam, corrigem e/ou esclarecem dados sobre a vida e obra de Gnattali presentes nas publicações precedentes, permitindo a consulta direta de fontes primárias dentro do seu contexto original (artigos, entrevistas, depoimentos, etc.). Apesar da relevância deste material, Breid (2006) ainda aponta para a existência de lacunas de informações histórico-musicais nas fontes disponíveis sobre o compositor, principalmente devido à parcialidade de muitas das fontes disponíveis no catálogo e à ausência de avaliação estética da produção global de Gnattali, problemas que foram atenuados em grande parte pelas publicações acadêmicas posteriores (Bark, 2007; Canaud, 2013; Casacio, 2017; Correa, 2007; Coutinho,

2010; Guerra, 2017; Lima, 2007; Lobo, 2012; Manica, 2012; Melo, 2007; Paparguerius, 2010; E. H. S. Santos, 2013; Silva, 2014; Silveira, 2016; Telles, 2017; Wiese Filho, 2013).

2.1.2 PRODUÇÃO ACADÉMICA SOBRE A VIDA DE GNATTALI

Nos diversos trabalhos académicos que abordam a obra de Gnattali também é possível encontrar informações biográficas sobre o compositor (Bark, 2007; Breide, 2006; Canaud, 1991, 2013; Cavalcanti, 2002; Correa, 2007; Coutinho, 2010; Guerra, 2017; Lima, 2007; Manica, 2012; Matos, 1999; Melo, 2007; Mendonça, 2006; L. F. de Oliveira, 1999; Paparguerius, 2010; E. H. S. Santos, 2013; Silva, 2014; Telles, 2017; Wiese Filho, 1995). A maioria destas pesquisas, contudo, recorre às informações presentes nas publicações já citadas (Barbosa e Devos, 1985; Didier, 1996; Roberto Gnattali, 2006; Mariz, 1981) e pouco acrescenta sobre a biografia de Radamés. Os trabalhos de Breid (2006) e Canaud (2013), todavia, se destacam ao apresentar uma abordagem mais específica da biografia do compositor, articulando-a com o objeto da pesquisa e revelando outras formas de compreender factos da vida de Gnattali.

Na tese *Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico-analítico*, Breide (2006) apresenta um breve panorama sobre a formação de Gnattali, os principais eventos de sua carreira até o ano de edição de *Valsas* – obra foco de sua pesquisa – e o recebimento de sua obra pela crítica coeva. A autora relaciona os dados cronológicos e a diversidade da atuação musical do compositor-intérprete durante a sua vida com os movimentos modernista e nacionalista brasileiros da primeira metade do século XX, dialogando com conceitos de autores como Pierri Bourdieu, Nestor Garcia Canclini, José Ramos Tinhorão e Mário de Andrade. Esta discussão também é abordada – e desenvolvida – por Paparguerius (2010) em sua dissertação de mestrado, que contrapõe a carreira artística de Gnattali ao projeto modernista nacionalista defendido por Mário de Andrade.

Canaud (2013), em sua tese intitulada *O virtuosismo e o “swing” revelados na revisão fonográfica de Flor Da Noite e Modinha & Baião de Radamés Gnattali*, traça um perfil

biográfico bastante detalhado de Gnattali enquanto compositor e intérprete, com o objetivo de:

(...) mostrar que sua vida em família, sua formação humanística, sua formação musical e suas experiências profissionais colaboraram e permitiram a aquisição do virtuosismo e do *swing* revelados na análise aural das obras para violoncelo e piano *Flor da Noite* (1938) e *Modinha & Baião* (1952) (Canaud, 2013, p. 39).

Segundo a autora, este conhecimento pode contribuir para a compreensão de significados interpretativos encontrados na obra de Gnattali. Além dos livros e do documentário citados (Barbosa e Devos, 1985; Didier, 1996; Didier e Kendler, 1991) e do Catálogo Digital (2006), Canaud (2013) baseia o perfil biográfico também em entrevistas concedidas pelo compositor em programas para diferentes meios de comunicação e em entrevistas realizadas com parentes e amigos do compositor pela pesquisadora.

2.1.3 ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

As entrevistas concedidas por Gnattali e os depoimentos de pessoas próximas a ele também foram fontes importantes de informações, pois revelam o processo e a rotina de trabalho do compositor, sua relação com os músicos com quem trabalhava e seu pensamento musical. As entrevistas concedidas pelo compositor ao Museu da Imagem e do Som, em 1985, e ao periódico *O Pasquim*, em maio de 1977 – tendo como interlocutores Hermínio Bello de Carvalho, Tárík de Souza, Sérgio Cabral, Roberto Moura, Aldir Blanc, Jards Macalé, Turíbio Santos, Ziraldo e Jaguar – são amplamente utilizadas por autores como Canaud (2013), Coutinho (2010), Guerra (2017), Mendonça (2006) e Telles (2017). Depoimentos de familiares e amigos de Gnattali e de músicos que trabalharam com ele também constituem uma fonte importante e podem ser encontrados em Barbosa e Devos (1985), Cazes (2010), Didier (1996) e no Catálogo Digital (Roberto Gnattali, 2006), além dos depoimentos coletados por investigadores no decorrer das suas pesquisas acadêmicas, a exemplo de Canaud (2013), Coutinho (2010), Wiese Filho (1995, 2013) e Zorzal (2005). A análise das informações contidas nestes relatos é de grande relevância e, por mais que os

próprios autores já o façam, uma análise articulada entre os discursos dos diferentes músicos pode despertar novas reflexões, uma vez que o contato destes com Gnattali pode ter-se dado em épocas e contextos diferentes, por períodos mais longos ou mais curtos, e relativamente a obras específicas, o que pode gerar uma multiplicidade de visões sobre o compositor e sobre a sua relação com os intérpretes de sua obra.

A leitura dialógica e complementar das publicações biográficas e dos trabalhos académicos citados foi fundamental para a criação de um corpus de conhecimento sobre a vida de Gnattali, sua atuação como compositor e sua relação com os músicos com quem trabalhou (vários deles a quem também dedicou obras) e, desta forma, compreender melhor o contexto da composição das suas obras, as relações sociais envolvidas, a formação de seu estilo e as influências frequentemente identificadas em sua produção.

2.2 APRECIÇÃO CRÍTICA DA BIBLIOGRAFIA SOBRE A OBRA DE GNATTALI

A obra de Radamés Gnattali tem sido alvo de diversas pesquisas em áreas como composição (Ferrer, 1996), musicologia (Armada Junior, 2006) e performance (Guerra, 2017). De forma geral, é possível identificar alguns eixos que parecem centrais nas pesquisas consultadas, como: (1) influência da música e cultura popular brasileira na obra de Radamés (Breid, 2006; Canaud, 1991; Correa, 2007; Coutinho, 2010; Ferrer, 1996; Lima, 2007; Lobo, 2012; L. F. de Oliveira, 1999; Paparguerius, 2010; M. Pinto, 2005; E. H. S. Santos, 2013; Silva, 2014; Silveira, 2016); (2) aspectos históricos, especialmente a relação de Gnattali com movimentos modernistas e sua atuação no desenvolvimento radiofônico brasileiro (Bark, 2007; Breid, 2006; L. F. de Oliveira, 1999; Paparguerius, 2010; Silveira, 2016; Wiese Filho, 2013); (3) características idiomáticas da escrita de Gnattali para instrumentos ou formações instrumentais específicos, resultando em propostas de interpretação e/ou soluções técnicas e musicais (Bark, 2007; Canaud, 1991, 2013; Casacio, 2017; Cavalcanti, 2002; Fialho, 2018; Guerra, 2017; Lima, 2007; Manica, 2012; Matos, 1999; Melo 2007; Mendonça, 2006; M. Pinto, 2005; Silva, 2014; Wiese Filho, 1995, 2013; Zorzal, 2005); e (4) elementos formais e estruturais das composições e arranjos de Gnattali

(Armada Júnior, 2006; Bark, 2007; Canaud, 2013; Casacio, 2017; Cavalcanti, 2002; Correa, 2007; Coutinho, 2010; Ferrer, 1996; Guerra, 2017; Lobo, 2012; Manica, 2012; Matos, 1999; Melo, 2007; Mendonça, 2006; L. F. de Oliveira, 1999; M. Pinto, 2005; E. H. S. Santos, 2013). Estes temas, contudo, não estão restritos aos trabalhos mencionados, uma vez que as discussões exigem, em diversos momentos, uma compreensão dialógica a partir das relações entre o contexto cultural, a atuação de Gnattali como compositor e arranjador e as características composicionais e instrumentais de sua obra.

Nas secções seguintes passo a analisar aspectos específicos da produção de Radamés Gnattali e da literatura sobre a sua obra que levantam discussões relevantes para o objeto deste trabalho e podem permitir uma melhor compreensão das características presentes nos quatro Concertos para Violão e Orquestra e do contexto em que foram compostos.

2.2.1 “MÚSICA DE CONCERTO” E MÚSICA POPULAR

É possível observar em autores como A. Barros e Tenório (2008), Breide (2006), Canaud (2013), Cazes (1998), Lima (2007) e Mariz (1981), assim como no Catálogo Digital (Roberto Gnattali, 2006) e em depoimentos do próprio Gnattali (Carvalho, 1986; Didier 1996; Roberto Gnattali, 2006), em maior ou menor grau, a diferenciação entre duas esferas de sua produção musical: a “música de concerto” (denominada também de “música clássica” ou “música erudita”) e a “música popular”. As fronteiras que separam estas esferas, entretanto, não são tão claras, uma vez que a obra de Gnattali é frequentemente relacionada a processos de circularidade entre variados campos culturais (Breide, 2006; Silva, 2014; Silveira, 2016). Para melhor compreender dos conceitos de música erudita e música popular presentes no discurso de Gnattali e dos autores pesquisados – nem sempre apresentados de maneira clara e convergente – faz-se necessária uma reflexão sobre os seus possíveis significados.

De acordo com autores como Mariz (1981) e M. F. Pereira e Gloeden (2012b), a diferenciação entre clássico e popular em música no Brasil remete aos tempos coloniais,

acentuando-se no início do Império, quando se fez uma distinção entre “música ligeira” (repertório “leve” e de “bom gosto” derivado da ópera italiana) e “música séria”, dando esta origem ao termo “música erudita” (estruturalmente mais desenvolvida do que a música ligeira), que passou a ser mais utilizado a partir do período modernista brasileiro. O termo “música clássica” passou então a ser preterido pela possível ambiguidade com o período musical do classicismo (M. F. Pereira e Gloeden, 2012b).

A suposta dicotomia entre estes dois pólos – música popular e música erudita – em depoimentos de Gnattali, entretanto, nem sempre é tão clara (Carvalho, 1986; Didier 1996; Roberto Gnattali, 2016). Por exemplo, da mesma forma que o próprio compositor afirmou: “Amo a música popular, mas se pudesse trabalharia exclusivamente sobre a música erudita” (Radamés Gnattali em: Barbosa e Devos, 1984, p. 63); ao ser questionado por Hermínio Bello de Carvalho se se considerava um músico popular ou erudito, Gnattali respondeu: “Eu acho que eu não sou nada, não sou coisa nenhuma... eu tô mais ou menos, ‘navegando’ por aí (...) Não tem distinção não (...) pra mim o Pixinguinha é tão bom quanto o Villa-Lobos” (Radamés Gnattali em: Carvalho, 1986). Embora Gnattali pareça evitar esta polarização em termos qualitativos (Didier, 1996; Carvalho, 1986) e não defina a sua obra necessariamente como popular ou erudita, esta diferenciação está presente em seus próprios depoimentos. Ainda de acordo com o compositor:

A música popular é uma coisa e a erudita é outra. Eu faço diferença. Dizem que a música para ser boa tem que ser elaborada, mas eu não elaboro coisa nenhuma; aquilo vai saindo, vai saindo e pronto. (...) Pra mim, tanto pode ser muito bom um choro, como uma sinfonia ser uma porcaria, ou uma sinfonia ser boa e o choro uma droga. Nesse ponto é tudo a mesma coisa (Radamés Gnattali em: Didier, 1996, p. 74).

Gnattali também declarou que “A palavra erudita pra mim não se justifica, porque a música ou é boa ou é má. Prefiro a expressão música de concerto” (Radamés Gnattali em: Didier, 1996, p.75). Apesar da falta de clareza no discurso do próprio compositor, sua produção é

frequentemente dividida em “música de concerto” e “música popular”, como, por exemplo, pode se observar na organização das obras presentes no Catalágo Digital Radamés Gnattali (Roberto Gnattali, 2006).

Mesmo não ignorando que os depoimentos podem revelar pensamentos variados do compositor em momentos diferentes de sua vida, a compreensão de elementos que caracterizavam os conceitos de erudito e popular neste contexto brasileiro – e, conseqüentemente, no discurso do próprio Radamés e nos escritos sobre a sua produção – podem ser úteis para o entendimento da discussão sobre sua obra.

Ao observar autores como Andrade (1972) e Mariz (1981), parece claro que estes denominam por música erudita (ou clássica) aquela que se insere na tradição da música de concerto europeia, e que a música popular era compreendida em contraposição à esta. De acordo com Thomaz e Scarduelli (2017), o conceito de música popular no Brasil é por vezes associado a toda a música realizada fora da tradição da música de concerto de origem europeia e de seu processo de sistematização e ensino acumulado ao longo de séculos. Segundo os autores, dentro deste recorte da música popular, destacam-se duas vertentes:

- 1) a música folclórica, isto é, a música pertencente às culturas pré-industriais, normalmente associadas à vida fora dos centros urbanos, muitas vezes relacionadas a ritos ou rituais religiosos, festas sazonais ou canções de trabalho; 2) a música urbana, que ao longo do século XX esteve associada à indústria fonográfica e aos meios de comunicação de massa (Thomaz e Scarduelli, 2017, p. 11).

Ainda sobre a forma de compreender a música popular em contraposição à tradição musical europeia, Kiefer (1982) afirma que:

Uma velha dependência cultural da Europa nos fez importar de lá os conceitos de bom e ruim em arte. Nossos modelos são os Bach, Mozart, Chopin, Wagner, etc. Nazareth não figurava entre eles. Isto basta para classificá-lo como popular, distante da grande arte, diga-se da arte europeia (p.118).

Esta polarização entre música popular e erudita, de acordo com F. Pereira (2007), é reiterada por diversos autores brasileiros ao longo do século XX, que sobrevalorizavam a última sob uma perspectiva evolucionista. A compreensão da música popular como uma arte “bruta”, que necessita de tratamento erudito para alcançar maior valor, pode ser observada em Mário de Andrade (1972), quando afirma que “o artista tem só que dar pros elementos já existentes [na música popular] uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (p.16). Sobre o conceito apresentado por Andrade (1972), é possível observar também entre os musicólogos de viés modernista, como Mozart de Araújo, a definição de música folclórica, popular e erudita a partir de um critério funcional (Naves, 1998). A música folclórica e popular estaria, nesta compreensão, relacionada ao conceito música “interessada”, sempre que se vincula a determinados aspectos da vida cotidiana ou a rituais coletivos, em oposição à música “desinteressada”, ou erudita, feita exclusivamente para se ouvir, que visa o puro deleite, livre de qualquer critério de funcionalidade (Naves, 1998). Ainda de acordo com Naves (1998), “a partir desse raciocínio, atribui-se uma concepção predominantemente intelectual à música erudita, enquanto a popular é vista como derivada de impulsos sensoriais” (p. 46). Tinhorão (s.d.b) diferencia ainda a música folclórica da música popular:

Por oposição à música folclórica (de autor desconhecido, transmitida oralmente de geração em geração), a música popular (composta por autores conhecidos e divulgadas por meios gráficos, como partituras, ou através da gravação de discos, fitas, filmes ou videoteipes) constitui uma criação contemporânea do aparecimento de cidades com um certo grau de diversificação social (p. 5).

Mário de Andrade denomina de “popularesca” esta categoria de música divulgada pelas tecnologias emergentes e destinada ao consumo cultural da sociedade urbana, diferenciando-a da música popular, esta relacionada à tradição folclórica e rural (Andrade citado por Naves, 1998).

Os conceitos apresentados por Tinhorão (s.d.b) e Andrade (1972) parecem reforçar os ideais de hierarquização entre as diferentes tradições musicais, tanto entre a música

denominada erudita e a música popular, quanto entre a música popular folclórica e a música popular desenvolvida no contexto urbano. F. Pereira (2007), para evitar a atribuição de valores, diferencia as tradições musicais de acordo com os espaços onde são praticadas, considerando música popular a produção musical urbana praticada, na maioria das vezes, fora dos espaços da música de concerto (sociedades musicais, teatros, etc.).

Apesar de partir de pressupostos diferentes, as definições de música popular apresentadas parecem falhar em abarcar toda a sua dinâmica e diversidade, como é possível observar no verbete *Popular Music* de Middleton e Manuel (2001) no *Groove Music Online*:

A term used widely in everyday discourse, generally to refer to types of music that are considered to be of lower value and complexity than art music, and to be readily accessible to large numbers of musically uneducated listeners rather than to an elite. It is, however, one of the most difficult terms to define precisely. This is partly because its meaning (and that of equivalent words in other languages) has shifted historically and often varies in different cultures; partly because its boundaries are hazy, with individual pieces or genres moving into or out of the category, or being located either inside or outside it by different observers; and partly because the broader historical usages of the word 'popular' have given it a semantic richness that resists reduction (Middleton e Manuel, 2001).

Esta dificuldade de definição indicada pelos autores parece estar presente no discurso do próprio Radamés que, conforme já discorrido, na aparente tentativa de não fazer diferenciação de valor entre a música popular e erudita, afirma que “não tem distinção” (Radamés Gnattali em: Carvalho, 1986), embora diferencie ambas esferas na sua produção em outros momentos. O catálogo das obras de Radamés organizado pelo maestro Roberto Gnattali no Catálogo Digital (2006) também divide a produção do compositor em “música popular” e “música de concerto” (Roberto Gnattali, 2006). Esta diferenciação parece, em vários momentos, estar relacionada à área de atuação de Gnattali no contexto da

composição ou à finalidade desta – aproximando-se assim da definição de F. Pereira (2007) apresentada anteriormente –, razão pela qual diversos autores recorrem ao pensamento do sociólogo francês Pierre Bourdieu para compreender a obra de Gnattali em função do campo social em que se insere¹⁰ (Breide, 2006; Canaud, 2013; Silva, 2014; Wiese Filho, 2013). Sobre a compreensão de música popular enquanto campo musical, baseando-se na produção de Middleton (1990), Thomas e Scarduelli (2017) afirmam que:

(...) a música popular só pode ser adequadamente entendida dentro do contexto completo do campo musical, no qual ela se apresenta como uma tendência ativa, ou seja, num entrelaçado de relações que não estão paradas ou estagnadas, mas encontra-se sempre em movimento. Portanto, pode-se definir a música popular como o próprio campo de embate de forças no qual encontram-se inúmeros gêneros e estilos, com relações dinâmicas entre si e com as outras manifestações musicais. É preciso considerar ainda que este campo encontra-se dentro de um outro maior, o da música como um todo, estabelecendo relações externas a ele, principalmente com o campo da música de concerto (p. 12).

A partir da compreensão da música de Gnattali em função do campo musical no qual se insere, a circularidade¹¹ entre os diferentes campos parece ser uma característica importante referida na produção acadêmica sobre a sua obra (Breide, 2006; Silva, 2014). Este aspecto da música de Gnattali o coloca na posição de mediador¹² entre os campos

¹⁰ Tendo como base Bourdieu (1996), é possível compreender *campo* como um microcosmo social dotado de relativa autonomia, possuindo leis e regras específicas, ao mesmo tempo em que é influenciado e relacionado a um espaço social mais amplo.

¹¹ Baseado na produção do historiador Carlo Ginzburg (2001), Silva (2014) utiliza a expressão *circularidade cultural* para definir a “inevitabilidade das influências recíprocas entre as diversas dimensões culturais e temporais que constituem a trama social” (p.12).

¹² Segundo Silveira (2016), o caráter mediatório da produção de Gnattali é perceptível pela diversidade de sua atuação profissional e se revela na “sua capacidade de conectar e transitar entre diversos meios, culturas, tecnologias, gêneros, estilos musicais e gerações” (pp. 17-18).

popular e erudito, transpondo barreiras formais e explorando elementos musicais presentes em ambos os contextos musicais (Canaud, 2013; M. F. Pereira e Gloeden, 2012b; Silveira, 2016).

Esta compreensão mais dialógica entre os diferentes campos na música de Gnattali, embora bastante frequente na produção acadêmica mais recente (Breide, 2006; Canaud, 2013; M. F. Pereira e Gloeden, 2012b; Silva, 2014; Silveira, 2016; Wiese Filho, 2013), não parece estar presente nos escritos mais próximos historicamente ao compositor. Mariz (1981), por exemplo, reforça a ideia de que Gnattali estabeleceu um marco definido entre os dois setores da sua produção: a música para “si próprio” e a música “para o povo” (p.263), embora reconheça que esta linha divisória não estava tão clara em toda a obra do compositor. O autor continua afirmando que:

Todo homem sofre a 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 introduzisse, sorrateiro, este ou aquele característico do *jazz*. Trata-se, porém, de uma influência consciente e ultrapassada (Mariz, 1981, p.264).

Declarações como a de Mariz (1981) e a de Andrade (1972), anteriormente apresentada, reiteram a compreensão dicotômica entre música popular e a música erudita, na qual a segunda apresenta maior valor artístico pelo seu tratamento formal, entendimento este cada vez menos presente na discussão sobre a obra de Radamés Gnattali.

No tocante à escrita e ao discurso musical, esta segmentação entre “música popular” e “música de concerto” não parece ser tão evidente nas obras de Gnattali. O compositor é apontado por Correa (2007), Mendonça (2006) e L. F. de Oliveira (1999) como um personagem central na introdução de instrumentos sinfônicos nos arranjos de música popular para a rádio no Brasil. Ao mesmo tempo, Gnattali incluiu instrumentos característicos de grupos relacionados à tradição popular brasileira em sua música “de concerto” (Cavalcanti, 2002; Correa, 2007). Esta permeabilidade na produção do

compositor engloba também, segundo autores como Armada Júnior (2006), Correa (2007), Cavalcanti (2002), Lima (2007), Matos (1999), Mendonça (2006), L. F. de Oliveira (1999) e Zorzal (2005), a influência de música norte-americana, especialmente de *big bands* de jazz. Acrescenta-se a isto o facto de Gnattali dedicar várias de suas obras “de concerto” a instrumentistas que atuavam primordialmente num contexto de música popular, aspecto bastante evidente na sua produção para violão, em que escreveu, por exemplo, para violonistas como Annibal Augusto Sardinha e Laurindo Almeida (Delneri, 2009; Lima, 2007).

Esta circularidade pode ser percebida também na maneira de interpretar o repertório de Gnattali. Autores como Bonetti (s.d.), Canaud (1991), Coutinho (2010), Figueiredo (2007), Lima (2007), Manica (2012), M. Pinto (2005), Silva (2014), Wiese Filho (1995, 2013) e Zorzal (2005, 2007) destacam a importância de se conhecer os elementos musicais associados à “música popular brasileira” para se interpretar a obra de Radamés Gnattali. Lima (2007) afirma que “Although a thorough understanding of Brazilian popular music is not a prerequisite to play Radamés Gnattali, it certainly helps to elaborate a more convincing performance” (p. 75). Nos depoimentos do próprio Radamés é possível observar como o compositor procurava salientar a sua condição de compositor brasileiro e demonstrava preferência por intérpretes que, em sua visão, representassem uma forma “brasileira” de tocar: “Nunca me frustrei em fazer música popular, faço isso com todo o prazer e gosto muito. (...). Se eu tivesse ido à Europa, poderia ter sido um grande pianista, mas nunca seria um compositor brasileiro” (Radamés Gnattali em: Roberto Gnattali, 2006); ou “Eu sempre escrevi música para meus amigos. Quando eu compunha uma para violoncelo, era para o Iberê tocar. Ele tinha muita *bossa*, muito jeito para música brasileira” (Radamés Gnattali em: Barbosa e Devos, 1985, p. 65).

O interesse do compositor neste “jeito para música brasileira” resultou em parcerias musicais com diversos intérpretes brasileiros com atuação centrada na música popular, para quem Gnattali escreveu e dedicou várias de suas obras (Bonetti, s.d.; Coutinho, 2010; Delneri, 2009; Junqueira, 2010; Lima, 2007; L. F. de Oliveira, 1999; Wiese Filho, 2013). No violão, em particular, é possível observar parcerias frutíferas com diferentes violonistas,

entre eles: Laurindo Almeida, Annibal Augusto Sardinha (o “Garoto”), e José Menezes – para os quais Gnattali dedicou três dos seus quatro concertos para violão e orquestra (Lima, 2007).

Silva (2014), a partir do já citado conceito de circularidade entre campos de produção cultural, questiona a utilidade prática da distinção entre as duas esferas na obra de Gnattali, uma vez que o intérprete pode recorrer, simultaneamente, a práticas idiomáticas da música popular e da música de concerto na performance da mesma obra. Por esta razão, Lima (2007) e Zanon (2006a) referem-se à Gnattali como um pioneiro no Brasil da música *crossover*, “de fronteira”.

Os quatro Concertos para Violão e Orquestra de Radamés Gnattali, neste contexto, constituem um conjunto de peças particularmente representativo deste processo de circularidade musical. Gnattali compõe numa forma usualmente relacionada à tradição da música de concerto europeia – concerto para instrumento solista e orquestra – e dedica estas obras a violonistas do seu convívio pessoal, com atuação primordial na música popular¹³. Em concordância com autores como Lima (2007), L. F. de Oliveira (1999) e Wiese Filho (1995), para quem o idiomatismo na escrita de Gnattali está relacionado principalmente à relação próxima do compositor com os músicos a quem dedicou suas obras, o conhecimento dos elementos idiomáticos que caracterizavam a prática musical de Gnattali e de seus dedicatários, independentemente do campo de atuação, pode fornecer informações importantes para a compreensão e performance de suas composições.

¹³ O *Concertino n.1*, dedicado ao violonista cubano José Antonio Mercadal, constitui uma exceção.

2.2.2 RELAÇÃO COM O MODERNISMO E COM O MOVIMENTO NACIONALISTA BRASILEIRO

A relação de Radamés Gnattali com os movimentos modernistas da primeira metade do século XX no Brasil – e em especial com o projeto nacionalista associado à Mário de Andrade – é um assunto abordado frequentemente na literatura sobre o compositor, e explorado em particular por autores como Bark (2007), Breid (2006), L. F. de Oliveira (1999), Paparguerius (2010), Silveira (2016) e Wiese Filho (2013). Os termos modernismo e nacionalismo, contudo, parecem nem sempre ser utilizados com o mesmo sentido pelos autores – e, principalmente, nos escritos coevos à Gnattali – e, por isso, é necessário conhecer as características e preceitos principais dos movimentos referidos para compreender melhor a relação entre estes e a música de Gnattali.

De acordo com autores como Breide (2006), Canclini (2000) e E. H. S. Santos (2013), a partir de meados de 1930 o Brasil vivenciou um intenso processo de modernização¹⁴, do qual advêm sinais de autonomização na produção cultural. A respeito deste processo, Canclini (2000) afirma que:

(...) imigrantes com experiência na área e produtores nacionais impulsionaram a indústria da cultura com redes de comercialização nos centros urbanos. Simultaneamente à ampliação dos circuitos culturais provocada pela alfabetização crescente da população, escritores e partidos políticos estimularam a produção nacional de bens culturais (p. 84).

¹⁴ Breid (2006) diferencia modernização, modernismo e modernidade, com base em Canclini (2000). Segundo a autora: “Modernização é entendida como aporte de recursos e de capital para a geração de empregos e o conseqüente aumento da produtividade; imposição dos poderes políticos centrais; construção da identidade nacional. Modernização atrela-se à consolidação da pólis, a qual se relaciona com a centralização do poder político e impulsiona a concentração cultural e industrial. Por modernismo, entende-se o movimento das diversas correntes estilísticas que configuram o universo de mudanças artístico-culturais e refletem as transformações da modernização. A modernidade, no início do século XX, expressa a atmosfera gerada em relação às transformações econômico-político-sociais e sua elaboração simbólica pelas manifestações estilísticas, isto é, pelo espírito da época” (Breid, 2006, p.26).

Ainda de acordo com Breide (2006) e E. H. S. Santos (2013), neste mesmo período, especialmente durante o governo de Getúlio Vargas, o cenário musical brasileiro sofreu mudanças devido ao crescimento da “cultura de massa”¹⁵ no Rio de Janeiro e ao desenvolvimento das correntes modernista e nacionalista, que visavam estabelecer um sistema autônomo de produção cultural e, conseqüentemente, de identificação nacional. Breid (2006) acrescenta que:

Os projetos de modernidade no Brasil efetivaram-se atrelados à ideologia nacionalista. Sob a liderança de um Estado forte, os processos de desenvolvimento nacionalista apoiaram e reforçaram os projetos de modernidade. A intelectualidade modernista, promovendo reformas culturais, se fez presente nos governos. Tal fato, ocorrido nos anos 1930, incidiu na dependência dos produtores intelectuais do mecenato do Estado e na condição de ideologia nacionalista (p. 32).

Papaguerius (2010), tendo como base Kater (2001), descreve duas formas distintas de encarar a modernização da arte brasileira no campo da música. Para o autor, por um lado, estavam os “músicos progressistas”, nacionalistas, para os quais a ideia de progresso estava associada intimamente ao estudo e aproveitamento “artístico-científico” do material folclórico, reforçando os ideais de povo, raça, cultura localizada e nação, tendo em Mário de Andrade uma figura central. Por outro lado, movimentos como o *Música Viva* e teóricos como Hans-Joachim Koellreutter entendiam a modernização como o processo de busca incessante, resultando em liberdade de pensamento e legitimidade de expressão, a partir da compreensão da cultura e da sociedade em termos supra-nacionais, “universais” (Papaguerius, 2010, p. 38). Ainda de acordo com o autor, as características composicionais de Gnattali dificultam a adequação do compositor aos pressupostos de ambos conceitos de modernismo.

¹⁵ O conceito de “cultura de massa” – ou “cultura massiva” – é abordado por autores como Breide (2006), Canclini (2000), Santos (2013) e Silva (2014) e refere-se à produção cultural relacionada ao “manejo comercial advindo de meios de comunicação de massa, tais como: gravações para gramofones e radiofonia” (Breide, 2006, p. 130).

O próprio Gnattali demonstrava desinteresse pela utilização de técnicas ligadas à vanguarda, como o serialismo ou o aleatorismo, tendo declarado que:

Na década de 60, quando a música de vanguarda estava no auge, uma repórter me entrevistou em Israel. Disse a ela que minha tendência era para a música de Bach, Beethoven, Schumann, Bártok, Stravinsky.

“Ah, então o senhor é um romântico”, ela me disse.

“Ótimo, sou mesmo. Respeito o pessoal da vanguarda, mas estou mais com os sons dos instrumentos do que com os sons aleatórios” (Radamés Gnattali em: Didier, 1996, pp. 74-75).

Ao mesmo tempo, as atitudes de Gnattali não se alinhavam plenamente aos preceitos propostos pela corrente modernista nacionalista difundida por Mário de Andrade (Papaugerius, 2010). Apesar da declaração de Papaugerius (2010) – e conforme será mais explorado a seguir –, é possível perceber uma constante comparação entre a produção de Gnattali e os ideais do nacionalismo de Mário de Andrade, razão pela qual irei focar a discussão nesta proposta de modernismo de maneira majoritária. Como exemplo, Bark (2007) descreve o contexto inicial em que se desenvolveu o projeto modernista musical brasileiro:

Nas décadas de 1920 e 1930, os compositores modernistas liderados por Mário de Andrade, preocupados com o ideal de atualização técnico-estética no campo musical em face dos modernismos europeus, passaram a defender, com veemência, a construção de um projeto em prol da criação de uma música brasileira nacionalista em suas especificidades rítmicas, melódicas, timbrísticas e formais. A música como expressão dos imaginários da literatura e do folclore, e a interpretação sobre uma determinada concepção da história do Brasil favoreceram

a construção de um programa em prol da brasilidade modernista, baseada nas pesquisas temática e técnica da cultura popular (Bark, 2006, p.2).

A partir desta proposta e dos parâmetros estéticos propostos por Mário de Andrade, de acordo com Delneri (2009), ocorre a aproximação entre os conceitos de modernismo e nacionalismo no Brasil, termos que definiam principalmente a linguagem de compositores que utilizavam materiais sonoros, temas melódicos ou ritmos de origem folclórica brasileira.

No *Ensaio sobre a música brasileira* (1962), publicado pela primeira vez em 1928, e em obras posteriores, Mário de Andrade orienta a modernização da música nacional através da valorização dos aspectos culturais locais – o elemento racial, através do folclórico e do popular, foi alvo de grande atenção por parte dos artistas que defenderam esta proposta – e de sua afirmação pela inserção no ambiente da música “cultura” no Brasil. Por esta razão, a inclusão de elementos importados, como as técnicas advindas das vanguardas europeias, ia de encontro a seus objetivos mais básicos (Delneri, 2009; Naves, 1998; Papaguerius, 2010; M. Pinto, 2005; Telles, 2017; Thomaz e Scarduelli, 2017). É possível identificar, a partir dos textos de Mário de Andrade em diálogo com a literatura que aborda esta temática, os seguintes pontos dentre os preceitos do projeto nacionalista brasileiro:

- Busca pela “autenticidade nacional” na música popular (especialmente na folclórica e rural) – sendo esta a única capaz de expressar os “interesses afetivos de uma comunidade nacional” (M. Araújo em: Naves, 1998, p. 47) – e não pela originalidade, razão pela qual apenas são considerados os redutos populares que conservam a “pureza original”, não “contaminada” pela civilização (Andrade e P. Silva, 1962; Naves, 1998; Silveira, 2016; Thomas e Scarduelli, 2017);
- Recusa dos sons “populares transformados pelas tecnologias emergentes, como o rádio, o microfone e as novas técnicas de gravação” (Naves, 1998, p. 47) – definidos por Andrade e P. Silva (1962) como produção “popularesca” – como matriz para realização de “música artística” (Andrade e P. Silva, 1962; Naves, 1998);
- Tratamento erudito – de caráter etnográfico – das manifestações populares (folclórica e rural), sacrificando a integridade do objeto, e consequente manutenção

da hierarquia erudito-popular, servindo o *populário* apenas como base para a “composição artística” (Andrade e P. Silva, 1962; Delneri, 2009; Naves, 1998; Telles, 2017; Thomas e Scarduelli, 2017);

- Reação contra o estrangeiro pela “deformação e adaptação” (Andrade e P. Silva, 1962, p.26; M. Pinto, 2005; Telles, 2017);

- Aproveitamento de formas e danças folclóricas em substituição às danças tradicionais europeias e explicitação de temática popular nos títulos das obras (Andrade e P. Silva, 1962; Canaud, 2013; Papaugerius, 2010; Thomas e Scarduelli, 2017);

- Incentivo da utilização na “arte erudita” de instrumentos identificados com o caráter nacional (Andrade e P. Silva, 1962; Correa, 2007; Mendonça, 2006; Papaugerius, 2010);

- Abdicação da expressão artística como realização individual e idealização de um estágio de cristalização dos aspectos nacionais, resultado de uma evolução paralela das percepções individuais e coletivas (Papaugerius, 2010).

A relação de Gnattali com os ideais de nacionalismo apresentados acima nem sempre é clara ou consensual nos escritos sobre o compositor: enquanto por vezes a sua obra é relacionada ao movimento nacionalista por características específicas, como o aproveitamento de material folclórico ou as referências à cultura popular (Andrade, 1991; Armada Junior, 2006; Correa, 2007; Guido em Barbosa e Devos, 1984; Mariz, 1981; Papaugerius, 2010), noutros momentos Radamés é distanciado do projeto nacionalista ou o nacionalismo em sua obra é compreendido sob uma ótica particular e pessoal (Armada Júnior, 2006; Cavalcanti, 2002; Correa, 2007; Didier, 1996; Neves, 1981; Paparguerius, 2010; M. F. Pereira e Gloeden, 2012b; Silveira, 2016). Conforme apontado no início desta secção, estas diferenças parecem resultar da utilização do termo nacionalismo a partir de diferentes compreensões, ora referindo-se à identificação de características da cultura nacional e ora referindo-se ao movimento modernista das primeiras décadas do século XX no Brasil.

Ângelo Guido, na década de 1930, citado por Barbosa e Devos (1984), identifica a tendência nacionalista de Gnattali pelo aproveitamento de temas folclóricos e populares em suas composições:

Radamés Gnattali, como muitos belos espíritos da nova geração de músicos brasileiros, entre eles Villa-Lobos (...) aspira a fazer musica nossa, em que sejam aproveitados os ritmos típicos, originalíssimos, de nossa musica folclórica, que é aquela que fala à alma de nossa gente (Guido em: Barbosa e Devos, 1984, p. 29).

O próprio Mário de Andrade, no final da década de 30, já citava Radamés como parte de um grupo, juntamente com Mignone, Guarnieri e Frutuoso Viana, de novos compositores nacionalistas de produção “irregular como valor, irregularíssima como técnica, bastante palpadeira na construção de suas obras, sendo raro aquele que realmente procura se aprofundar mais honestamente no conhecimento do seu métier” (Andrade, 1991, p. 25). Vasco Mariz (1981), em seu livro *História da Música no Brasil*, apresenta Gnattali como um dos compositores brasileiros da terceira geração de nacionalistas e, embora não discorra sobre os critérios utilizados para esta classificação, defende a vertente nacionalista a partir da diferenciação entre a produção erudita e popular de Radamés, a música “para si” e a música “para o povo”. Autores como Armada Júnior (2006), Correa (2007), Papaguerius (2010), Silva (2014) e Silveira (2016) também aproximam o compositor dos ideais nacionalistas devido à referência frequente a música e cultura popular em suas obras – explicitada muitas vezes nos títulos – e à inclusão de instrumentos vinculados à cultura nacional brasileira.

Por outro lado, de acordo com Papaguerius (2010), Radamés parece não submeter a elaboração de suas obras a um controle externo, respondendo a estímulos mais pessoais em detrimento de influências normatizantes como o impulso vanguardista e o nacionalismo de Mário de Andrade. Nas palavras do próprio compositor: “sou um Neoclássico Nacionalista. Uso a forma Sonata para compor; à minha maneira, claro” (Radamés Gnattali em: Didier, 1996, p. 61). Ainda a este respeito, Armada Júnior (2006) afirma que Gnattali “faz uso do universo sonoro da música popular brasileira de maneira

extremamente original, sem deixar de incorporar as sonoridades oriundas de sua herança da música clássica européia e da música popular internacional” (p. 7). Papaugerius (2010) acrescenta:

(...) na obra de Radamés, a referência à música popular é uma das características fundamentais, mas ela ocorre, por um lado influenciada pelo estímulo de Mário de Andrade, quando o compositor se afirma nacionalista. Mas por outro, apesar da influência, o compositor não mostra se submeter à disciplina da proposta do crítico, praticando o nacionalismo com grande autonomia e sem apegar-se a suas ideias de busca pela pureza e, portanto, de preocupação com o social (pp. 90-91).

Cavalcanti (2002) também desvincula Gnattali do movimento nacionalista ao denominá-lo de “nacionalista não ortodoxo”, que teria como objetivo “romper as fronteiras ideológicas tão presentes no nacionalismo musical brasileiro da primeira metade do nosso século [XX]” (Cavalcanti 2002, p. 9). Esta ideia é reforçada por M. F. Pereira e Gloeden (2012b) ao declararem que “os elementos da música popular urbana estavam dispersos em discursos muito mais próximos da tonalidade e Gnattali os condensava e os justapunha em suas composições de forma a amplificar a complexidade contida na música popular, terminando por criar um nacionalismo próprio e intuitivo, sem precedentes no repertório erudito nacional” (p. 88). José Maria Neves (1981), em seu livro *Música Contemporânea Brasileira*, caracterizou como “nacionalismo populista” a posição de Radamés “entre a música erudita de gosto romântico e o jazz” (p. 72). Autores como Breid (2006), Correa (2007), Papaugerius (2010), Silva (2014), Silveira (2016), Telles (2017) e Zorzal (2005), também identificam a influência norte-americana como um aspecto marcante da música de Gnattali, característica que claramente o distancia dos ideais do nacionalismo vigente nas primeiras décadas do século XX no Brasil.

Silveira (2016), referindo-se especificamente aos choros para piano solo de Gnattali, contrapõe a postura inclusiva do compositor quanto à música norte-americana aos ideais propostos por Mário de Andrade, e a partir desta diferença propõe uma compreensão do

tipo de nacionalismo em Radamés como referência a processos de mediação cultural. Segundo a autora:

o nacional nos choros de Radamés também contrasta com o nacionalismo romântico e o nacionalismo modernista, aproximando-se de uma vivência da realidade que admite a presença de referências da música popular urbana e do jazz. Sobre este último, Mário de Andrade lamenta publicamente que Radamés o tenha incorporado em sua música (Silveira, 2016, pp.72-73)

Pelas razões expostas, Paparguerius (2010), embora reconheça a dificuldade de estabelecer uma afirmação definitiva, sugere o enquadramento da produção de Gnattali nos moldes pós-modernistas de David Harvey (1992), uma vez que o compositor apresenta características que sugerem o “esgotamento” da influência modernista, especificamente: (1) falta de interesse quanto às possibilidades comunicativas das linguagens vinculadas à vanguarda; (2) não sujeição ao projeto nacionalista de Mário de Andrade; (3) tendência ao ecletismo pela inclusão de elementos musicais importados; (4) busca por autonomia artística e pelo estabelecimento de uma comunicação mais efetiva entre produtor e receptor da obra de arte (Paparguerius, 2010).

2.2.3 ESTRANGEIRISMOS E PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO

A influência do jazz norte-americano na obra de Gnattali – identificada em grande parte da produção acadêmica sobre o compositor, por autores como Breide (2006), Canaud (2013), Cavalcanti (2002), Correa (2007), Lima (2007), L. F. de Oliveira (1999), Paparguerius (2010), Silva (2014), Silveira (2016), Telles (2017) e Zorzal (2005), dentre outros – foi duramente combatida por críticos coevos ao compositor e apontada como uma das principais incompatibilidades de sua obra com a proposta do movimento nacionalista (Andrade, 1976; Neves, 2008; Tinhorão, s.d.b). Por outro lado, o próprio Gnattali declarou que “jazz é a música popular mais evoluída do mundo e é claro que me influenciou (...) ninguém tira nada do nada, portanto, tem sempre que haver influências” (Radamés Gnattali em:

Roberto Gnattali, 2006). Sobre as críticas à “jazzificação” na música de Radamés, Zorzal (2005) comenta que “o intensivo uso de materiais extraídos desse estilo norte-americano lhe valeu a antipatia de alguns adeptos do nacionalismo vigente” (p.18). O autor continua por pontuar que a música de Gnattali, e principalmente as suas orquestrações, foi alvo frequente de acusações como a de Tinhorão (s.d.a) de que “em alguns pontos não se poderiam distinguir da (...) ‘música americana tipo Gershwin’” (p. 57), chegando a despertar, segundo José Maria Neves (1981), “manifestações franca (sic) de desagrado por parte do público (...) sendo considerado demasiadamente erudito pelos compositores da música popular e demasiadamente popular pelo público de música erudita” (p. 73). Mário de Andrade, no jornal Estado de São Paulo de 12 de fevereiro de 1939, escreveu:

Há que falar também de um compositor novo, mal conhecido dos paulistas, o gaúcho Radamés Gnattali. Tem uma habilidade extraordinária para manejar o conjunto orquestral, que faz soar com riqueza e estranho brilho. É certo que “jazzifica” um pouco demais para o meu gosto defensivamente nacional, mas apesar de sua mocidade, já domina a orquestra como raros entre nós. É a nossa maior promessa do momento (Andrade em: Barbosa e Devos, 1984, pp. 47-48).

José Maria Neves (1981) reforça esta ideia ao afirmar que:

(...) Gnattali, compositor de excelente técnica, sobretudo no domínio da orquestração, perdeu-se justamente por seu excessivo apego à estruturação e às sonoridades jazzísticas. Ainda que ele afirme fazer absoluta distinção entre sua produção destinada ao consumo imediato no rádio e no disco e sua obra propriamente artística, os vícios de linguagem estão sempre presentes, inclusive em obras mais recentes, criando uma barreira para sua aceitação por parte do público mais exigente. De fato, falta-lhe a força primitiva dos nacionalistas mais puros e seu populismo já não é mais admissível. Por outro lado, este compositor

encontra-se em posição incômoda, pois que é considerado demasiadamente erudito pelos compositores de música popular, que já não mais o disputam como o orquestrador perfeito, e demasiadamente popular pelo público de música erudita (Neves, 1981, p.73).

José Ramos Tinhorão (s.d.a), ao comentar sobre os sambas compostos no final da década de 1940 – definida pelo autor como a *Era dos Orquestradores*, “músicos semi-eruditos a serviço das fábricas gravadoras” (p.48) –, escreveu que:

Tais composições, que em alguns pontos não se poderiam distinguir da música norte-americana, eram arranjadas pela nova geração de orquestradores, todos eles – como Radamés Gnattali – profundamente influenciados pela “música americana tipo Gershwin” (a observação quanto a Radamés é de Francisco Mignone, em artigo publicado no tablóide Pensamento da América, em 1949) (Tinhorão, s.d.a, p. 57).

Ainda de acordo com o autor, a incorporação de música importada é uma consequência dos ideais de modernidade e universalidade, “quando se sabe que o que se chama de universal é o regional de alguém imposto para todo mundo” (Tinhorão, 1998, p.13), e levaria os consumidores nacionais ao desprezo pela música do seu próprio país, “uma progressiva perda ou desestruturação da identidade cultural” (Tinhorão, 1998, p. 13).

Mariz (1981), na citação anteriormente referida em que propõe a segmentação entre as duas áreas da produção musical de Gnattali, parece tentar defender a inclusão do autor na terceira geração de nacionalistas a partir da rejeição da influência de música norte-americana. O autor conclui a sua defesa com a afirmação: “Repudiamos, pois, que a obra clássica do músico gaúcho esteve sob a influência direta do *jazz*. É tempo de frisar isso, de uma vez por todas” (Mariz, 1981, p. 264).

As críticas apresentadas reiteram a ideia de que a linguagem do jazz, como um elemento estrangeiro, era percebida pelos críticos coevos à Gnattali como “potencialmente prejudicial para com os objetivos nacionalistas de construir uma cultura nacional emancipada” (Paparguerius, 2010, pp. 57-58).

Autores como Aragão (2001), Junqueira (2010), E. H. S. Santos (2013) e Silva (2014), recorrem ao conceito de hibridação¹⁶, de acordo com Néstor García Canclini (1989), para contemplar na música de Gnattali as diferentes dimensões culturais – o “culto” e o popular, o nacional e o importado –, evitando um tratamento hierarquizante ou dicotômico entre estes campos de produção. De acordo com Canclini (1989), as hibridações são processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Este conceito, contudo, não deve pressupor a ideia da existência de culturas “puras”, como esclarece Aragão (2001):

As armadilhas decorrentes do “tratamento euforizante” do hibridismo cultural recaem justamente na possibilidade de se perder de vista a noção de que todas as culturas são, de uma forma ou de outra, híbridas. Isto é, o conceito de “cultura híbrida” deve ser manuseado com todo o cuidado necessário de modo a não ressuscitar outra ideia, já ultrapassada, de uma cultura “pura”. É fundamental perceber que as diversas manifestações culturais que interagem na formação de um cenário culturalmente plural não são, cada uma delas, manifestações “puras”, “genuínas” — ao contrário: passaram por processos semelhantes de assimilação, em ciclos ininterruptos (p.40).

Os processos de hibridação em Gnattali, muitas vezes reconhecidos apenas no tratamento dado ao popular e erudito em suas composições, podem ser identificados em diversas

¹⁶ Do espanhol *hibridación* (Canclini, 1989, p.10). Alguns autores traduzem também como hibridismo (Aragão, 2001).

facetas de sua obra. Silva (2014), ao comentar sobre a consagração da carreira de Radamés como arranjador, afirma que:

Começava assim uma das trajetórias que mais identificaria Radamés Gnattali até o final de sua vida, como um músico capaz de transitar de modo natural e constante entre os campos de produção musical erudito e popular, de compor obras híbridas (Canclini, 2003). Isso o faria compor não apenas gêneros musicais relacionados diretamente a cada uma dessas duas dimensões, mas também estabelecer o diálogo entre elementos estilísticos das mesmas, como, por exemplo, utilizar características de determinados instrumentos em outros instrumentos, ritmos peculiares a um gênero popular numa composição mais próxima do erudito, dentre muitas outras possibilidades (Silva, 2014, p.42)

Neste sentido, o conceito de hibridação viabiliza uma forma de compreender como Gnattali abrangia diversas mesclas interculturais – a música de concert de tradição europeia, o folclore brasileiro, a cultura popular urbana ou “de massa”, o jazz norte-americano, etc. – e pode explicar em parte porque a obra do compositor, embora não se enquadre perfeitamente nos moldes que os teóricos discutidos definiam para cada um destes campos musicais, é relacionada frequentemente a estas tradições culturais diversas. Ainda com base em Canclini (1989), é importante compreender que esta circularidade cultural mais fluida e complexa não dissolve as diferenças entre as tradições, mas reorganiza os cenários culturais através dos cruzamentos constantes das identidades, resultando na coexistência de peculiaridades ligadas à diferentes *habitus*¹⁷ provenientes das dimensões culturais abordadas.

¹⁷ Para Bourdieu (1996, 1998), o *habitus* é um sistema de “disposições duráveis”, isto é, capacidades treinadas para pensar, sentir e agir de modos determinados em uma circunstância dada, adquiridas pela interiorização espontânea e inconsciente das estruturas sociais.

2.3 APRECIÇÃO CRÍTICA DA BIBLIOGRAFIA SOBRE A OBRA PARA VIOLÃO DE GNATTALI

Assim como a obra geral de Gnattali, sua produção para violão tem sido alvo do interesse de diversos investigadores em suas pesquisas de mestrado e doutoramento (Armada Júnior, 2006; Cavalcanti, 2002; Correa, 2007; Coutinho, 2010; Fialho, 2018; Lima, 2007; Lobo, 2012; Manica, 2012; Matos, 1999; Melo, 2007; Mendonça, 2006; L. F. De Oliveira, 1999; R. C. de Oliveira, 2006; Silva, 2014; Telles, 2017; Wiese Filho, 1995, 2013; Zorzal, 2005), resultando também na publicação de artigos e conferências pelos mesmos autores (Lima, 2008, 2017, 2009, 2011; Lobo, 2014b; Manica, 2014; Wiese Filho, 2010, 2014; Zorzal, 2007). Além dos citados, as composições e arranjos para violão de Radamés também foram abordadas por outros autores em artigos, conferências e programas de rádio (Abdalla, 2005; A. Barros e Tenório, 2008; Bonetti, s.d.; Figueiredo, 2007; Fujiyama e Mendes, 2013; Vidal Júnior, 2008; Zalkowitsch, 1990; Zanon, 2006a, 2006b, 2006c, 2006d, 2006e, 2006f). A partir da leitura e análise destas referências foi possível constituir um corpus de conhecimento significativo sobre a escrita de Gnattali para violão, suas características idiomáticas e composicionais.

2.3.1 RADAMÉS GNATTALI E O VIOLÃO

Conforme exposto anteriormente, não será apresentado um perfil biográfico aprofundado de Gnattali nesta pesquisa, uma vez que informações sobre sua vida estão disponíveis nas biografias publicadas (Barbosa e Devos, 1985; Didier, 1996), no Catálogo Digital Radamés Gnattali (Roberto Gnattali, 2006) e em diversos trabalhos acadêmicos (Bark, 2007; Breide, 2006; Canaud, 1991, 2013; Cavalcanti, 2002; Correa, 2007; Coutinho, 2010; Guerra, 2017; Lima, 2007; Manica, 2012; Matos, 1999; Melo, 2007; Mendonça, 2006; L. F. de Oliveira, 1999; Paparguerius, 2010; E. H. S. Santos, 2013; Silva, 2014; Telles, 2017; Wiese Filho, 1995). Interessa, entretanto, entender melhor como e em que nível se deu o contato de Radamés com o violão, e para isso será traçado um panorama baseado nas informações biográficas disponíveis e em depoimentos de familiares ou músicos próximos ao compositor.

A partir das biografias publicadas sobre Gnattali é possível perceber um consenso quanto ao facto de Radamés tocar violão em algum nível, ao menos durante algum período de sua vida (Barbosa e Devos, 1985; Didier, 1996). No entanto, parece haver alguma divergência quanto ao nível de proficiência técnica do compositor ao violão nos depoimentos presentes em publicações posteriores (Canaud, 2013; Coutinho, 2010; Matos, 1999; R. C. de Oliveira, 2006; Wiese Filho, 1995).

Em matéria do jornal *Folha da Manhã*, de 1976, sobre a formação musical inicial de Gnattali, Maria Wagner afirma que “seu aprendizado de música começou aos seis anos de idade, em Porto Alegre mesmo. O início foi com o piano, porém mais tarde Radamés descobriu o cavaquinho¹⁸ e o violão, achando-os igualmente dignos de um estudo mais aprofundado” (Wagner, 1976). Esta informação é confirmada por Antonio Hernández, em matéria publicada no jornal *O Globo*, em 1986, a respeito do concerto comemorativo aos 80 anos de Radamés, onde escreveu: “a iniciação musical de Radamés Gnattali, cujo pai era italiano, processou-se ao piano, a partir dos seis anos, mas ainda na infância ele fez também intimidade com outros instrumentos, como o violino, o violão e o cavaquinho” (Hernández, 1986). Nenhum dado biográfico ou depoimento, entretanto, é apresentado para confirmar as afirmações de Wagner (1976) e Hernández (1986) nas referidas matérias.

Barbosa e Devos (1985) referem o contato do compositor com o violão apenas na sua adolescência. Segundo as autoras:

O adolescente Radamés – então com 14 anos – iniciava os estudos de piano no Conservatório de Música (...). No conservatório, Radamés continuou também os estudos de violino, paralelamente aos cursos de teoria e solfejo.

¹⁸ “Cordofone com o formato de um pequeno violão, executado com plectro (palheta), de quatro cordas metálicas afinadas mais geralmente em ré, sol, si, ré, do grave para o agudo, ou em ré, sol, si, mi, afinação de violão, ou mais raramente ainda em sol, ré, lá, mi, afinação de bandolim. (...) Ao lado da flauta e do violão, tornou-se instrumento indispensável no acompanhamento dos choros, desde o estabelecimento do gênero, por volta de 1870” (Albin, s.d.b).

Por essa época, Radamés já mantinha contatos pessoais com alguns músicos gaúchos, frequentando serestas e blocos carnavalescos. Nessas ocasiões, trocava o piano pelo cavaquinho ou pelo violão (Barbosa e Devos, 1985, p.13).

Roberto Moura (1975) também atribui a relação com os violão e cavaquinho ao período da adolescência de Gnattali e ao contexto vinculado à música popular. De acordo com o autor, ainda jovem, Radamés:

(...) começou a perceber que, fora da música clássica que lhe estava sendo inoculada, existiam coisas como um cavaquinho e um violão. Aos 15 anos, Radamés já tocava os quatro: os piano e violino da educação familiar e os violão e cavaquinho, populares, aprendidos na rua (Moura, 1975).

A partir das citações de Barbosa e Devos (1985) e Moura (1975), é possível entender que por volta do ano de 1920 – quando tinha entre 14 e 15 anos – Radamés possuía familiaridade com os violão e cavaquinho como instrumentos acompanhadores de música popular. Esta compreensão é confirmada pelo verbete sobre o compositor na Enciclopédia da Música Brasileira (1998):

[Radamés] empolgado pelas modinhas populares da época, começou a estudar cavaquinho e violão e, em 1920, já dominando bem os quatro instrumentos [piano, violino, cavaquinho e violão] ingressou no quinto ano da classe de piano do Instituto de Belas Artes, de Porto Alegre (Marcondes, 1998, p. 329)

Fotografias do compositor em grupos de música popular ao longo da década de 1920 (Figura 1, Figura 2 e Figura 3) ilustram o ambiente musical frequentado por Gnattali e atestam as citações apresentadas. A irmã do compositor, Aída Gnattali, em depoimento a Canaud (2013), comenta que “ele [Radamés] já compunha, mesmo que timidamente, desde os 18 anos. Estudou violino, viola, cavaquinho, violão... interessava-se por vários instrumentos.” (em Canaud, 2013, p. 207). Matos (1999), também refere a presença do

violão na adolescência do compositor, ao afirmar que “Radamés teve contato com o violão no período anterior a 1920 quando, empolgado pelas modinhas populares da época, começou a estudar o instrumento” (Matos, 1999, p. 11).



FIGURA 1 - RADAMÉS E UM GRUPO DE MÚSICOS (PORTO ALEGRE, 1925). RADAMÉS É O PRIMEIRO DA DIREITA PARA A ESQUERDA, TOCANDO CAVAQUINHO (BARBOSA E DEVOS, 1985, S.P.)¹⁹

No restante da literatura consultada, a referência ao violão é feita apenas na juventude de Radamés, especialmente na segunda metade da década de 1920 (Correa, 2007; Fialho, 2018; Silva, 2014), embora pareça haver concordância nas pesquisas de que o contato com o violão tenha se realizado no ambiente da música popular (Barbosa e Devos, 1985; Correa, 2007; Coutinho, 2010; Ferrer, 1996; Fialho, 2018; Matos, 1999; Silva, 2014). De acordo com Silva (2014):

¹⁹ No Catálogo Digital, em registros de Gnattali a tocar música popular em Porto Alegre, encontra-se a seguinte declaração: “É um equívoco dizer que Radamés só se aproximou da música popular no Rio de Janeiro, por força das circunstâncias. É certo que, para sobreviver na grande cidade, ele teve que lançar mão de todo o seu potencial musical; no entanto, a música popular já fazia parte do seu dia-a-dia, desde garoto, em Porto Alegre, onde já participava de conjuntos de música popular” (em: Roberto Gnattali, 2006)

Os seus primeiros estudos foram pautados pela música erudita e em relação ao contato com o violão, o mesmo se deu, sobretudo, através da música popular (...). Acredita-se que nesse momento, a dificuldade de transportar seu instrumento piano foi um dos fatores que fizeram com que optasse por um instrumento menor e de fácil transporte, como o violão e o cavaquinho, que estudou de maneira informal, conforme seu próprio relato (p. 67).

Correia (2007) acrescenta que Gnattali “já trabalhava tocando violão e cavaquinho em serestas, blocos carnavalescos, regionais e bailes” (p. 21) e Fialho (2018) ratifica que o compositor “conheceu o violão ainda jovem e, em época de carnaval, formava com amigos, grupos musicais com a intenção de tocar nas ruas da cidade” (p. 27). Coutinho (2010), a partir da análise dos factos disponíveis sobre a juventude de Radamés, afirma que:

(...) Gnattali, próximo a seus 20 anos de idade, além de tocar piano em nível de concerto e viola em quartetos de corda, já manejava o violão de maneira suficiente a integrar formações instrumentais de música popular. Também tocava cavaquinho em blocos carnavalescos. Seus conhecimentos sobre as técnicas de acompanhamento mais usuais deviam já estar razoavelmente formados: em harmonia, os encadeamentos mais usados, as modulações, e mesmo as tonalidades pouco comuns ao violão – já que ele tocava com outros instrumentistas. Na parte rítmica, sua mão direita deveria ser capaz de reproduzir os principais padrões de acompanhamento correntes à época (Coutinho, 2010, p.26).

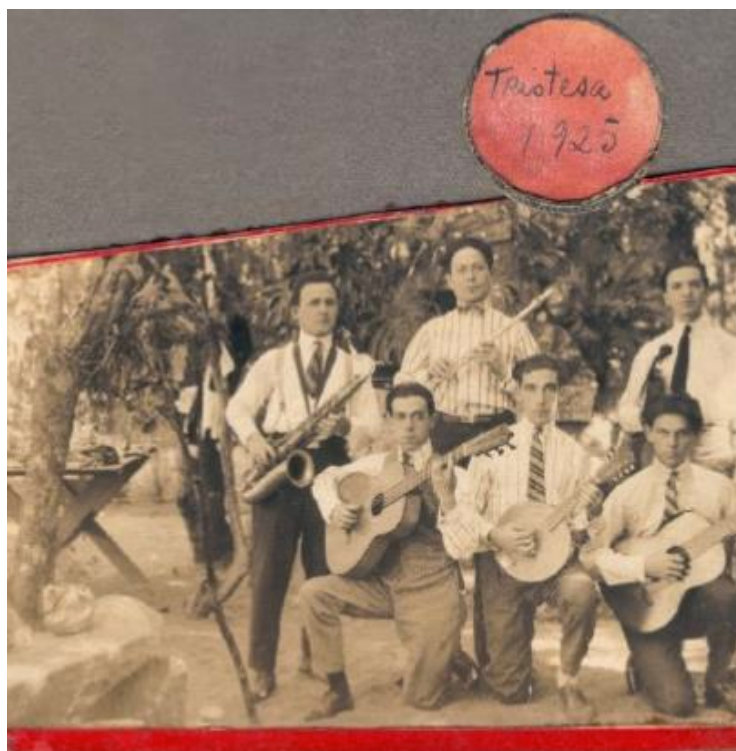


FIGURA 2 - RADAMÉS (PRIMEIRO À DIREITA, AGACHADO), INTEGRANDO COMO VIOLONISTA UM CONJUNTO DE CHORO. NA FOTO, UMA APRESENTAÇÃO NO BAIRRO DE TRISTEZA, EM PORTO ALEGRE, 1925 (ROBERTO GNATTALI, 2006)

O próprio Radamés recorda deste período no depoimento para o *Museu da Imagem e do Som* (1985):

Nós formávamos, eu, o Sotero Cosme, que era pintor e também músico que vivia em Porto Alegre, o Luís Cosme, irmão dele, o Júlio Grauda, flauta, e mais outros músicos. Era um pequeno bloquinho de carnaval, meio moderno na época: Os Exagerados. Cada um tocava um instrumento. E como não podia levar o piano, eu comecei a tocar cavaquinho (Radamés Gnattali em: MIS, 1985).



FIGURA 3 - RADAMÉS - AO CAVAQUINHO²⁰ - E O PRIMO ROMEU FOSSATI, NUM ENSAIO PARA O BLOCO OS EXAGERADOS. PORTO ALEGRE, 1926 (BARBOSA E DEVOS, 1985, S.P.)

A partir da década de 1930, de acordo com Coutinho (2010), não há mais evidências de Radamés tocando violão. A partir de então, com residência fixa no Rio de Janeiro, Gnattali passou a trabalhar sempre como pianista, arranjador, compositor e diretor de orquestra, até ao final de sua vida.

As declarações do próprio compositor, presentes em entrevistas ou depoimentos disponíveis, pouco esclarecem qual foi o nível de seu envolvimento com o violão e a proficiência que alcançou no instrumento. Em sua autobiografia, disponível no sítio oficial, Radamés cita a flauta, o clarinete e o violino – além do piano – como os instrumentos que estudou, deixando de fora o violão (Roberto Gnattali, s.d.). Em entrevista, ao comentar sobre o sucesso de sua obra para violão, declarou: “agora, por exemplo, depois que eu

²⁰ O instrumento empunhado por Gnattali, embora tenha o mesmo formato do cavaquinho, difere-se do cavaquinho referido na nota 18 por possuir oito cordas (4 ordens) ao invés de quatro.

estou com 78 anos, é que está aparecendo alguma coisa, mas com um instrumento que não é o meu, que nunca foi meu, que eu gosto muito, que é o violão (...)” (Gnattali em: Didier e Kendler, 1991).

Alguns depoimentos de violonistas que trabalharam diretamente com Gnattali também fortalecem a controvérsia em torno deste tema. Sérgio e Odair Assad, em depoimento concedido à Wiese Filho (1995) para o seu mestrado, afirmam que:

(...) a relação do Radamés com o violão era a de quem tem grande intimidade com o mesmo. Apesar de ser óbvio que ele tocava violão, nunca nos foi possível ouvi-lo, pois ele se recusava sistematicamente a tocar, toda vez que solicitávamos (Odair e Sérgio Assad em: Wiese Filho, 1995, p. 90).

Por outro lado, em entrevista, Raphael Rabello declarou que Radamés “was able to play everything he wrote, only a little slower” (em: Zalkowitsch, 1990, p. 20). Maurício Carrilho ratifica a declaração de Rabello ao afirmar que “ele [Gnattali] fazia tudo mesmo, pegava o violão, experimentava” (em: Coutinho, 2010, p. 28). Zé Menezes, entrevistado por Coutinho (2010), reitera que Radamés “conhecia profundamente o violão” (p. 274), e ao ser perguntado se via o compositor tocar, Menezes explica mais detalhadamente:

Não, ele [Gnattali] só escrevia pra violão, ele sabia o que tinha que fazer. Colocava tudo para o violonista, e fazia muito melhor que muitos violonistas. (...).

O Radamés tinha tanto conhecimento de violão, que veja bem... O próprio Concerto n. 3, eu passava com ele, quando eu tinha alguma dúvida, ele dizia “não, na posição V, faz assim, é a mesma posição, e tal, você distribui assim...”. Ele tinha um conhecimento profundo de violão. Ele só não era um executante. Porque tem cara que conhece, mas não executa. A prova é que ele sabia escrever profundamente. Dois caras, o Villa-Lobos, e o Radamés (Menezes em: Coutinho 2010, p. 274).

Braga afirma que Gnattali experimentava passagens de suas músicas no violão para tirar dúvidas (Figura 4 e Figura 5). Segundo o violonista:

Radamés possuía um instrumento que deixava à mão, ao lado do piano, e que utilizava quando precisava tirar alguma dúvida ao escrever para o instrumento. Esse violão ter-lhe-ia sido dado pelo Garoto. Toquei nele várias vezes, pois fui amigo do mestre e com ele convivi entre 1979 até 1988. Esse instrumento também o ajudava ao arranjar e tirar dúvidas harmônicas (Braga em: Lima, 2017, p.34)



FIGURA 4 - UMA ANTIGA FOTO DE JORNAL, ÚNICA IMAGEM DE RADAMÉS AO VIOLÃO CONSTANTE EM SEU ARQUIVO (ROBERTO GNATTALI, 2006)

Os pesquisadores que se debruçaram sobre a obra para violão de Gnattali, baseados nas informações disponíveis sobre a relação do compositor com o violão, apresentam opiniões pouco convergentes: Matos (1999) afirma que “não há evidências de que Radamés tenha

sido violonista” (p. 11); Mendonça (2006) e R. C. de Oliveira (2006), por outro lado, afirmam que o compositor tocava violão, embora não tivesse formação e não fizesse uso do instrumento num contexto profissional; R. C. de Oliveira (2006) acrescenta que “embora não se tenha notícia de que Gnattali tocasse violão com desenvoltura, não se pode afirmar o contrário” (p. 54); Coutinho (2010) afirma que “Radamés Gnattali não teve, aparentemente, nenhum estudo aprofundado do violão (...). Seu vasto conhecimento sobre as possibilidades das seis cordas fica claro pelas suas composições, mas não pelo seu histórico até hoje conhecido” (p. 21); Zanon (2006a) afirma que “Radamés tocava violão o suficiente para saber como chegar ao máximo de efeito com o mínimo de complicação”. De facto, as informações primárias disponíveis sobre a relação de Gnattali com o violão parecem bastante escassas (a não ser pelas fotografias apresentadas e pelos depoimentos do próprio compositor – pouco claros – já citados), sendo a maioria das considerações feitas a partir de depoimentos de violonistas, nem sempre coincidentes. Parece, entretanto, seguro afirmar que o compositor conhecia a mecânica violonística (distribuição das notas ao longo da escala, posições de mão esquerda, lógica dos dedilhados de mão direita e idiomatismos particulares – *scordatturas*, rasgueados, etc.) e tocava violão o suficiente para poder experimentar no instrumento aquilo que escrevia – sendo sua própria obra, segundo Coutinho (2010), a maior evidência disto. Pode-se supor, também, que o grau de intimidade que tinha com os intérpretes deixava-o mais ou menos confortável para exemplificar trechos de suas obras ao violão, daí algumas declarações divergentes.

Outro aspecto que vale a pena ressaltar é a influência dos violonistas próximos à Radamés no seu próprio conhecimento do violão. De acordo com esta compreensão, o conhecimento mais profundo sobre as possibilidades do violão e o interesse em escrever para o instrumento se deveria em grande parte à influência dos violonistas com quem Gnattali conviveu e trabalhou – para os quais, frequentemente, escrevia arranjos para serem executados em transmissões radiofônicas e gravações de discos, além de lhes dedicar obras –, dos quais José Menezes e Annibal Augusto Sardinha, o “Garoto”, são citados com maior frequência (Coutinho, 2010; Fialho, 2018; Matos, 1999). Além destes, Coutinho (2010) destaca, dentre os violonistas que conviveram com Radamés e poderiam

ter influenciado a sua obra: Laurindo Almeida, Bola Sete, Dilermando Reis, Geraldo Vespar, Waltel Branco, Neco, Turíbio Santos, Paulo Porto Alegre, Sérgio e Odair Assad, Raphael Rabello, João Pedro Borges, Luiz Otávio Braga e Maurício Carrilho. L. F. de Oliveira (1999) acrescenta ainda a esta lista os nomes de: Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeira, João Pernambuco, Tute, Donga, Meira, Dino 7 Cordas, Armando Neves, Jodacil Damasceno, Antonio Carlos Barbosa Lima, Sérgio e Eduardo Abreu e João Gilberto. O contato com estes violonistas seria, de acordo com autores como Coutinho (2010), Fialho (2018), Lima (2017), Matos (1999), L. F. de Oliveira (1999), R. C. de Oliveira (2006) e Wiese Filho (1995), uma grande influência na forma de Gnattali escrever para violão, além da fonte de seu conhecimento idiomático do instrumento. Este assunto será desenvolvido de forma aprofundada nos capítulos 3.1 Idiomatismo ²¹ e 3.2 Dedicatória²².



FIGURA 5 - RADAMÉS GNATTALI E O VIOLÃO (A NOITE ILUSTRADA, 1950)

²¹ Ver página 77.

²² Ver página 98.

2.3.2 PRODUÇÃO ACADÉMICA SOBRE A OBRA PARA VIOLÃO DE GNATTALI

De acordo com Antunes (2012), Radamés Gnattali integra, juntamente com Heitor Villa-Lobos e Francisco Mignone, o grupo de compositores que recebeu a maior atenção dos pesquisadores nos cursos de pós-graduação em violão no Brasil entre 1991 e 2007 – respectivamente, o ano da dissertação mais antiga com tema especificamente violonístico defendida no Brasil²³ e o início da pesquisa de doutoramento de Antunes (2012). Segundo o autor, as pesquisas sobre os três compositores juntos equivalem a mais de vinte por cento das dissertações e teses escritas no Brasil sobre violão neste período. Nas pesquisas produzidas posteriormente à delimitação histórica apresentada por Antunes (2012) é possível observar que o interesse pela obra para violão de Gnattali se mantém (Correa, 2007; Coutinho, 2010; Fialho, 2018; Lobo, 2012; Manica, 2012; Melo, 2007; Silva, 2014; Telles, 2017; Wiese Filho, 2013).

Os estudos referidos abordam, de forma geral, aspectos históricos e estéticos (A. Barros e Tenório, 2008; Figueiredo, 2007; Lima, 2007, 2008, 2009, 2011; Mendonça, 2006; L. F. de Oliveira, 1999; Silva, 2014; Wiese Filho, 2013), características idiomáticas de escrita (Abdalla, 2005; Coutinho, 2010; Fialho, 2018; Fujiyama e Mendes, 2013; Lima, 2007, 2008; Lobo, 2014b; Matos, 1999; Mendonça, 2006; R. C. de Oliveira, 2006; Wiese Filho, 1995, 2010, 2013, 2014; Zorzal, 2005), influências musicais – em especial de música popular e folclórica (A. Barros e Tenório, 2008; Bonetti, s.d.; Cavalcanti, 2002; Correa, 2007; Lobo, 2014a; L. F. de Oliveira, 1999; Silva, 2014; Zorzal, 2005, 2007), e características composicionais e estruturais das obras de Gnattali para violão (Armada Júnior, 2006; Bonetti, s.d.; Cavalcanti, 2002; Correa, 2007; Coutinho, 2010; Figueiredo, 2007; Lima, 2007, 2011; Lobo, 2012; Melo, 2007). Antunes (2012) propõe o agrupamento dos trabalhos de pós-graduação realizados no Brasil em três diferentes categorias: analítica, histórica e didática. Estas mesmas frentes de pesquisa podem ser observadas também nos trabalhos

²³ Righini, R. R. (1991). *A Escola Violonística Prof. M. São Marcos* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo.

sobre Gnattali, especialmente a componente de análise (técnica e/ou musical), que parece ser o tronco comum à maior parte dos trabalhos investigados.

O primeiro trabalho encontrado sobre a obra para violão de Radamés foi a dissertação de mestrado de Wiese Filho (1995). O autor propõe uma análise dos parâmetros que considera idiomáticos na obra para violão do compositor, nomeadamente: movimentos melódicos, indicações de timbre, utilização de notas pedal, ostinatos, escrita simétrica e polifonia. Segundo Wiese Filho (1995), a compreensão destes elementos na escrita de Gnattali teria como objetivo identificar a fusão do “conhecimento acadêmico” com a “maneira brasileira de se tocar violão” na obra do compositor (p. vi).

A análise das características de estilo na obra violonística de Gnattali também é utilizada por Zorzal (2005) para fundamentar a formulação de uma proposta interpretativa para os *10 Estudos* de Gnattali. Armada Junior (2006), por outro lado, apresenta uma análise harmónica dos *10 Estudos*, com foco na utilização das sonoridades octatônicas e da escala de tons inteiros como elementos unificadores neste ciclo de Gnattali.

Outras abordagens incluem a análise comparativa entre as obras de Gnattali e de outros compositores brasileiros do mesmo período, especialmente Heitor Villa-Lobos. R. C. de Oliveira (2006) compara a “relevância de elementos idiomáticos frente a outros elementos constitutivos da composição musical” (p. 1) em estudos selecionados de Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali e Francisco Mignone. Abdalla (2005), “a fim de “trilhar” um possível caminho de interpretação e concepção das obras” (p. 1), compara questões técnico-interpretativas nos ciclos de estudos de Gnattali, Villa-Lobos e Guerra-Peixe. O paralelo entre a música de Villa-Lobos e Gnattali é traçado também por Ferrer (1996), que investiga como ambos compositores se apropriam de estilos característicos da música urbana carioca, especificamente do choro.

A análise também é o elemento central nas pesquisas de Cavalcanti (2002), Correa (2007), Matos (1999), Melo (2007) e Mendonça (2006). Correa (2007) analisa a escrita orquestral

de Gnattali através da observação da instrumentação, ritmo orquestral, construção melódica e procedimentos harmónicos. Além disso, a análise realizada tem como objetivo identificar a presença de ritmos de origem popular no *Concerto Carioca n.1* de Gnattali. Esta abordagem de carácter mais musicológico também é adotada por Lobo (2012), que analisa o *Concerto carioca n.º 3* de Gnattali com o objetivo de demonstrar como o compositor estrutura a obra aliando sonoridades tonais diatônicas e octatônicas com trechos pós tonais, além de utilizar ritmos e conceitos formais oriundos da música popular brasileira para estruturar o concerto. Cavalcanti (2002) apresenta uma reflexão sobre o perfil, as técnicas de composição e as influências musicais de Radamés Gnattali a partir da análise de princípios teóricos (harmonia, forma e indicações de expressão) e extrametódicos²⁴ (influências, interligações interpretativas e relações históricas) nas obras *Toccata em Ritmo de Samba n.º1*, *Toccata em Ritmo de Samba n.º2* e *Sonata para Violoncelo e Violão*.

Mendonça (2006) busca determinar uma linguagem idiomática na escrita de Gnattali para violão e para guitarra eléctrica a partir da análise comparativa de obras do compositor para estes instrumentos, mais especificamente assente na análise técnico-musical das obras *Suite Popular Brasileira para piano e violão eléctrico* e *Sonatina para violão e piano* de Radamés Gnattali. Os recursos estilísticos e idiomáticos do violão também foram o foco da pesquisa de Fialho (2018), que teve como objetivo demonstrar os processos de criação sob a ótica da digitação para mão esquerda e dedilhados para mão direita. Com este intuito, o autor analisou trechos do manuscrito e da versão publicada²⁵ da peça *Dansa Brasileira*, de Radamés Gnattali, investigando o que foi grafado pelo compositor e por Laurindo Almeida, intérprete a quem a peça foi dedicada. Matos (1999) assemelha-se ao propor uma concepção interpretativa da *Brasiliana n.13* a partir da análise da forma musical e de procedimentos técnicos, apoiando-se também na comparação entre as versões

²⁴ Cavalcanti (2002) utiliza o termo extrametódico para denominar os princípios de análise provenientes da observação subjetiva, especulativa e crítica.

²⁵ Chanterelle Verlag, 1990.

manuscritas e editadas da obra citada. A partir da discussão dos elementos técnicos de mão direita e de mão esquerda que representam dificuldades na visão do autor, Matos (1999) propõe soluções na preparação técnico-instrumental apoiado na literatura violonística. Uma das soluções focadas é o estudo técnico isolado da mão direita, para o qual é proposta uma grafia específica.

Melo (2007) desenvolve um estudo analítico da estrutura e das possibilidades interpretativas da *Sonatina para Violão e Flauta* de Gnattali a partir da análise formal do primeiro movimento e da análise de aspectos musicais específicos (ritmo, fraseado, articulação, uso de dinâmica e vibrato) em três diferentes gravações da obra. Manica (2012), por outro lado, aborda a mesma obra sob a perspectiva da intermediação pelo ato editorial. Com o objetivo de delinear possíveis relações entre intérprete, texto musical e compositor, o autor realiza o trabalho de revisão editorial da *Sonatina para Flauta e Violão* de Radamés Gnattali através do estudo das fontes disponíveis e discute as consequências de decisões editoriais para a transmissão da obra dentro de critérios éticos.

Coutinho (2010), por sua vez, estuda o processo de arranjo de Gnattali na *Suíte Retratos* através da análise da forma musical, das derivações do material original de Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga presentes na obra – compositores homenageados, respectivamente, em cada movimento – e da análise comparativa entre as versões para diferentes formações instrumentais da suíte.

Silva (2014) investiga as características técnicas e estilísticas dos *Três Estudos de Concerto*²⁶ para violão de Radamés Gnattali e sua interação com o processo de circularidade cultural, baseando-se em autores como Pierre Bourdieu e Nestor García Canclini. A análise dos *Estudos* foca sobretudo aspectos idiomáticos e de interação cultural. Bourdieu serve de referencial teórico também para a tese de doutoramento de Wiese Filho (2013). O autor

²⁶ Ciclo composto pelas peças *Dansa Brasileira*, *Toccata em Ritmo de Samba n.1* e *Toccata em Ritmo de Samba n.2*, compostas entre 1950 e 1981 (Silva, 2014).

concentra a sua análise em um elemento técnico específico do *Concertino n.2 para violão e orquestra* de Radamés Gnattali: a utilização do dedo mínimo da mão direita, “ao modo de Garoto tocar”²⁷. O conceito de habitus²⁸ de Bourdieu (1998) é utilizado por Wiese Filho (2013) para relacionar a prática técnica de Garoto à composição de Gnattali. Para o autor, o procedimento técnico configura um aspecto essencial na estrutura composicional do *Concertino n.2* e exemplifica a forma como Gnattali representava os dedicatários²⁹ na sua obra.

A relação de Gnattali com Garoto é tratada também por L. F. de Oliveira (1999). A autora investiga a formação do estilo de Gnattali através do levantamento histórico de eventos musicais entre as décadas de 1930 e 1950, traçando um paralelo entre as obras de Radamés e Garoto para tentar descobrir procedimentos técnico-composicionais comuns aos dois compositores. Com este intuito são analisadas as características melódicas, rítmicas e harmônicas do choro *Gracioso*, de Garoto (acordes emprestados de gêneros como o jazz e o samba), e de duas composições de Radamés Gnattali sobre o mesmo tema: o *Estudo 10* para violão solo e um arranjo do choro de Garoto realizado por Gnattali para a orquestra da Rádio Nacional.

A comparação entre versões manuscritas e edições publicadas é bastante frequente nas pesquisas que abordam a obra para violão de Gnattali, estando presente em Armada Júnior (2006), Cavalcanti (2002), Coutinho (2010), Fialho (2018), Lima (2007, 2017³⁰), Lobo (2012),

²⁷ Annibal Augusto Sardinho, o Garoto, foi o dedicatário do *Concertino n.2* de Gnattali. Para mais informações sobre Garoto ou o *Concertino n.2*, ver página 190.

²⁸ Ver nota 17.

²⁹ Ver página 98.

³⁰ Lima, L. C. (2017). *Radamés Gnattali e o Violão de concerto: uma revisão da obra para violão solo com base nos manuscritos* (1ª ed). Curitiba: UNESPAR. (Embora não esteja inserida no contexto acadêmico, optou-se por incluir a publicação nesta secção por se tratar do resultado de uma pesquisa com viés acadêmico, produzida por um autor com diversas publicações sobre a obra de Gnattali).

Manica (2012), Matos (1999) e Wiese Filho (2013). Destes trabalhos resultam edições a partir de fontes manuscritas ou revisões comparativas entre manuscritos e edições publicadas, nomeadamente:

- Edição e revisão da *Sonata para Violão e Violoncelo* (Cavalcanti, 2002), a partir do manuscrito;
- Edição da versão para três violões de *Retratos* (1984) a partir do manuscrito de Gnattali – repleto de trechos em aberto ou incompletos, com cifras, convenções rítmicas e outros símbolos próprios do compositor, que à época deveriam ser resolvidos pelo violonista Paulo Porto Alegre (1953-)³¹ –, comparando-o com uma versão anterior da obra, de 1958 (Coutinho, 2010);
- Edição de *Dansa Brasileira* com digitações de mão esquerda e dedilhados de mão direita, resultantes da análise do manuscrito e da edição publicada em 1990, pela *Chanterelle Verlag*, e comparação do que foi grafado pelo compositor e por Laurindo Almeida, intérprete a quem a peça foi dedicada (Fialho, 2018);
- Edição do *Concerto Carioca n.3* a partir do manuscrito, com revisão de Roberto Gnattali e do autor da dissertação (Lobo, 2012);
- Revisão da parte de flauta da *Sonata para Flauta e Violão* com base na edição publicada pela *Chanterelle Verlag* em 1997 e em seis diferentes fontes manuscritas (Manica, 2012);
- Revisão do *Concertino n.2 para Violão e Piano* – construída em parceria com a pianista Nadge Breide – tomando como fontes a versão para Violão de Sete Cordas e Piano, a gravação com Rafael Rabello ao violão e Gnattali ao piano, o manuscrito do *Concertino para Violão e Orquestra* e a versão para Violão e Piano, publicada como *Sonatina para Violão e Piano* pela editora *Brazilliance Music Publishing* de Laurindo Almeida (Wiese, 2013);

³¹ Violonista, arranjador e compositor brasileiro. Integrou o *Trio Opus 12* e gravou, em conjunto com Edelson Gloeden e Daniel Murray, o CD *Retratos de Radamés* (Petrobrás, 2017) com o arranjo de Retratos para trio de violões realizado pelo compositor (Antunes, s.d.b).

- Redução para violão e piano do *Concerto n.4*, com a colaboração do pianista Fábio Ventura, utilizando como material de base as partituras da série *Laurindo Almeida Manuscript Series* publicada pela *Brazilliance Music Publishing* (Wiese, 2013);
- Revisão da obra para violão solo de Gnattali (*Toccata em ritmo de samba n.1*, *Toccata em ritmo de samba n.2*, *Dansa brasileira*, *Dez estudos*, *Brasiliana n.13* e *Petite Suite*) tendo como base a análise comparativa entre manuscritos do compositor, primeiras edições publicadas, versões para duo de violões e gravações, confrontando as divergências com as edições mais recentes³² (Lima, 2017)³³.

As análises comparativas entre as diferentes fontes das obras para violão de Gnattali apontam para divergências entre as versões e alguma inconsistência nas publicações de maior divulgação. Lima (2017) afirma que é comum “ouvir sua música [de Gnattali] com algumas notas trocadas” (p. 8), pois, apesar da obra de Gnattali ter sido relativamente bem documentada, não é de conhecimento dos instrumentistas a maioria dos problemas presentes nas partituras editadas (Lima, 2017). Ainda de acordo com Lima (2017), apesar da constatação da necessidade de uma edição crítica da obra integral para violão solo de Radamés, não havia até então (2017) previsão de publicação deste material, por razões que podiam ir “desde conflitos envolvendo direitos autorais (sendo que suas obras [de Gnattali] foram publicadas por diferentes editoras), interesse comercial (ou a falta dele) até a importância dada pelo potencial público alvo” (Lima, 2017, p. 9). A edição de obras ou versões e arranjos de obras que até então existiam apenas em fontes manuscritas, realizada por autores como Coutinho (2010), Lima (2017) e Lobo (2012), cumprem um importante papel na divulgação e no aumento de acessibilidade às obras de Gnattali para

³² As editoras que publicaram as peças analisadas por Lima (2017) foram: *Brazilliance Music Publishing* (Estados Unidos), *Editions Max Eschig* (França), *Chanterelle Verlag* (Alemanha) e *Mel Bay* (Estados Unidos).

³³ O autor acrescentou as partituras das peças *Alma Brasileira* (novo arranjo para violão solo), *Saudade* (duas versões: um novo arranjo baseado na gravação de Gnattali com a Orquestra da Rádio Nacional e uma transcrição da gravação de Garoto) – obras que, embora não tenham sido originalmente escritas ou sequer arranjadas para violão pelo compositor, foram incorporadas ao seu catálogo de obras para o instrumento – e *Vaidosa* (fac-símile do manuscrito da transcrição para violão de Garoto) (Lima, 2017).

violão, pois, como apontado por Zanon (2006a) – anos antes das publicações citadas –, uma das razões porque parte da obra de Gnattali não é de maior conhecimento do público e dos intérpretes é a dificuldade de acesso às partituras.

Outras ferramentas com significativa relevância no conjunto destas pesquisas são as entrevistas e os depoimentos concedidos por violonistas e músicos do convívio pessoal de Radamés e por professores brasileiros. Coutinho (2010), Lima (2007) e Wiese Filho (1995, 2013) fornecem em seus trabalhos um material que ilustra o processo de composição de Gnattali e a sua relação com os músicos com quem trabalhava, além de revelar a opinião de músicos e professores sobre a produção para violão de Radamés. Tais trabalhos apresentam depoimentos e/ou entrevistas com os seguintes músicos:

- Maurício Carrilho³⁴ (Coutinho, 2010; Lima, 2017);
- Zé Menezes³⁵ (Coutinho, 2010; Wiese Filho, 2013);
- Paulo Porto Alegre³⁶ (Coutinho, 2010);
- Luiz Otávio Braga³⁷ (Lima, 2017; Wiese Filho, 1995, 2013);

³⁴ Arranjador, produtor musical, pesquisador de MPB e violonista brasileiro. Integrou o conjunto *Camerata Carioca*, para o qual Gnattali dedicou um arranjo de Retratos e com o qual gravou quatro LPs (Albin, s.d.f).

³⁵ Violonista, compositor e multi-instrumentista (violão de seis e sete cordas, violão tenor, bandolim, banjo, cavaquinho, viola de dez cordas, guitarra elétrica, guitarra portuguesa e contrabaixo). Trabalhou com Radamés na Rádio Nacional, passando depois a integrar o *Quarteto Continental*, formado por ele, Radamés Gnattali, Luciano Perrone e Vidal. Foi o dedicatário do *Concertino n.3* para violão e orquestra de Gnattali e o primeiro a registrar o concerto de Radamés Gnattali para “guitarra elétrica dedilhada”, o *Concerto carioca*, gravado com acompanhamento da Orquestra Sinfônica Continental (Albin, s.d.j; Lima, 2007). Para maiores informações sobre a vida de Menezes e sua relação com Radamés, ver página 269.

³⁶ Ver nota 31.

³⁷ Violonista, arranjador e compositor brasileiro. Integrou o conjunto *Camerata Carioca*, para o qual Gnattali dedicou um arranjo de *Retratos* (Albin, s.d.e). Foi o primeiro violonista a tocar os *10 Estudos* de Gnattali (Braga em: Lima, 2017).

- Sérgio e Odair Assad³⁸ (Lima, 2017; Wiese Filho, 1995);
- Nicanor Teixeira³⁹ (Wiese Filho, 1995);
- Henrique Cazes⁴⁰ (Wiese Filho, 1995);
- Turíbio Santos⁴¹ (Wiese Filho, 1995);
- Jodacil Damaceno⁴² (Wiese Filho, 1995, 2013);
- Maria Haro⁴³ (Wiese Filho, 1995);
- Nelson Macêdo⁴⁴ (Wiese Filho, 1995);
- Luiz D’Anunção⁴⁵ (Wiese Filho, 1995);
- Nicolas de Souza Barros⁴⁶ (Wiese Filho, 1995, 2013).

³⁸ Violonistas integrantes do *Duo Assad*. Foram os dedicatários do *Concerto para Oboé, Dois Violões e Cordas* de Gnattali e de diversos arranjos de obras para dois violões realizados pelo próprio Radamés, incluindo o da suíte *Retratos* (Assad em: Lima, 2017).

³⁹ Compositor e violonista brasileiro. Travou contato com Gnattali nos saraus que frequentava na casa de Jacob do Bandolim (Teixeira em: Wiese Filho, 1995).

⁴⁰ Cavaquinista, compositor e arranjador brasileiro. Integrou o conjunto *Camerata Carioca* a partir de 1980, atuando com músicos como o bandolinista Joel Nascimento e Radamés Gnattali, com o qual gravou os LPs *Vivaldi e Pixinguinha* e *Tocar* (Albin, s.d.d).

⁴¹ Violonista e professor brasileiro. Foi dedicatário das peças *Brasileira n.13* e *Petite Suite* de Gnattali (Santos em: Wiese Filho, 1995).

⁴² Violonista e professor brasileiro. Foi o dedicatário do *Estudo n.3* para violão de Gnattali (Damaceno em: Wiese Filho, 1995).

⁴³ Violonista e professora uruguaia radicada no Brasil (Haro, s.d.).

⁴⁴ Compositor, maestro e violinista brasileiro (Macêdo, s.d.).

⁴⁵ Também conhecido como “Pinduca”. Foi um percussionista, compositor e pesquisador brasileiro. Trabalhou com Gnattali em gravadoras e na rede Globo de televisão e foi o dedicatário do *Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas* (1973) do compositor (Albin, s.d.g; Wiese Filho, 1995).

⁴⁶ Violonista e professor brasileiro (N. Barros, 2019).

2.3.3 PRODUÇÃO ACADÉMICA SOBRE OS QUATRO CONCERTOS PARA VIOLÃO E ORQUESTRA DE GNATTALI

As pesquisas encontradas que abordam especificamente os quatro concertos para violão e orquestra de Gnattali foram as teses de doutoramento de Lima (2007) e de Wiese Filho (2013) e cinco conferências (Figueiredo, 2007; Lima, 2008, 2009; Wiese Filho, 2010, 2014), quatro das quais parecem ser resultado das pesquisas de doutoramento anteriormente referidas (Lima, 2008, 2009; Wiese Filho, 2010, 2014).

A tese de doutoramento de Lima (2007) foi a única pesquisa de pós-graduação encontrada que investiga o ciclo completo dos quatro Concertos para Violão e Orquestra de Radamés Gnattali. Lima (2007) aborda características estilísticas de Gnattali, informações históricas sobre o contexto onde os concertos foram compostos, aspectos performativos e referências à música popular brasileira. De acordo com o autor, “The selection of this subject was made with the purpose to shed more light on these works that, surprisingly, have been relegated to undeserved obscurity” (Lima, 2007, p.2). O autor inicialmente apresenta a biografia de Gnattali, seguida de uma breve descrição da forma concerto e de um histórico do repertório para violão escrito nesta forma. Na sequência, Lima (2007) descreve características do estilo composicional de Gnattali comparativamente à forma concerto tradicional, e discute características idiomáticas atribuídas à sua escrita para violão. Além disso, inclui algumas informações específicas sobre a estética dos concertos e uma lista completa das gravações disponíveis até então. Por fim, após introduzir os concertos com uma breve biografia dos violonistas a quem eles foram dedicados, o autor analisa aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos de cada um dos quatro concertos, bem como as relações com diferentes gêneros da música popular brasileira e as características idiomáticas presentes nestas obras. Embora se trate de um trabalho de conclusão de doutoramento, de acordo com o próprio autor, não foi “(...) possible to deal with the subject exhaustively within the confines of this research. It will, therefore be necessary to limit the approach to what is essential, incorporating detail only when relevant” (Lima, 2007, pp. 2-3), razão pela qual a investigação é pouco extensa e diversos aspectos dos concertos são tratados de forma pontual ou reduzida. A publicação seguinte (Lima, 2008)

é, segundo o próprio autor, um resumo de sua tese de doutoramento e não acrescenta novas informações ao tema.

Lima (2009) volta a abordar o tema em conferência ao discutir o contexto da composição de duas obras importantes na história do violão brasileiro: o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* de Heitor Villa-Lobos e o *Concertino n.1 para Violão e Orquestra* de Radamés Gnattali, ambos compostos em 1951 no Rio de Janeiro. Relacionado ao enfoque do estudo, o autor aborda também a posição do violão no cenário musical do período.

A já comentada tese de Wiese Filho (2013) teve como objeto de pesquisa o *Concertino n.2 para Violão e Orquestra* de Radamés Gnattali e, mais especificamente, a aplicabilidade do dedo mínimo da mão direita nesta obra. A partir de uma discussão teórica que recorre a conceitos de Pierrri Bourdieu e Theodor Adorno e de referenciais práticos baseados nos métodos de Domingo Prat e Charles Postlewate, Wiese Filho (2013) investiga as indicações e possibilidades de utilização do dedo mínimo da mão direita no *Concertino n.2* e em outras obras do próprio Gnattali – como no *Concerto n.4* – e de outros compositores, além de sugerir um conjunto de situações técnicas que propicie a aplicação e o desenvolvimento desta técnica. A reflexão levantada por Wiese Filho (2013) reforça a ideia da presença de uma escrita idiomática de Radamés influenciada pelos músicos com quem convivia e, especialmente, pelos dedicatários de suas obras (Coutinho, 2010; Lima, 2007; Mendonça, 2006; L. F. de Oliveira, 1999; R. C. de Oliveira, 2006; Wiese Filho, 1995; Zanon, 2006a) e a discussão em torno das opções de realização técnica a partir das referências musicais e das indicações de digitação presentes nas obras de Gnattali. No caso específico do *Concertino n.2* – que ilustra esta relação entre compositor e intérprete na obra de Gnattali –, segundo o autor, tanto os acordes de cinco notas como o uso do dedo mínimo da mão direita – características associadas à técnica e às composições de Garoto (Bellinati, 1991; Zorzal, 2005) – configuram um aspecto essencial na estrutura composicional da obra (Lima, 2007; Wiese Filho, 2013). As outras publicações referidas de Wiese Filho (2010, 2014) são resultado de suas pesquisas de doutoramento e não acrescentam informações ao tema investigado.

Figueiredo (2007) discorre sobre o *Concerto à Brasileira nº 4 para Violão e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali. O autor apresenta uma contextualização histórica do *Concerto n.4* e o compara com os outros concertos para violão solo do compositor. Figueiredo (2007) prossegue com uma análise descritiva dos três movimentos com foco na estrutura geral da obra, assinalando também algumas de suas características harmônicas. Aparte de uma breve discussão inicial sobre a relação entre os universos popular e erudito na formação de Gnattali e em suas composições, à luz de opiniões de críticos de Radamés publicadas – que parece servir para ressaltar o *Concerto n.4* como um bom exemplo na fusão entre estas duas esferas musicais –, o trabalho de Figueiredo (2007) não levanta maiores discussões, restringindo-se a apresentar informações sobre os concertos e descrever a forma do *Concerto n.4*.

Dada a importância histórica de Gnattali na produção brasileira para violão (Lima, 2007; Wiese Filho, 1995; Zalkowitsch, 1990; Zanon, 2006a) e, especificamente, do seu ciclo de quatro concertos para violão e orquestra (Lima, 2009; Wiese Filho, 2013; Zanon, 2006a), a produção acadêmica até este momento sobre o tema ainda é pequena e necessita de maior desenvolvimento, especialmente quanto à contextualização destas obras face à produção musical brasileira coeva para violão, à relação entre estas composições e as obras dos violonistas para quem os concertos foram dedicados, e aos aspectos técnicos específicos de cada um dos concertos, justificando a importância desta pesquisa, que preenche uma importante lacuna na produção acadêmica sobre este conjunto de obras.

3. REFERENCIAL TEÓRICO

A partir da análise da bibliografia selecionada sobre a obra musical de Gnattali e, mais especificamente, sobre sua obra para violão, foi possível constatar uma tônica recorrente no idiomatismo de sua escrita instrumental (Bark, 2007; Breide, 2006; Canaud, 2013; Casacio, 2017; Guerra, 2017; R. C. de Oliveira, 2006; Silveira, 2016; Telles, 2017) e na importância dos músicos com quem conviveu e para os quais escreveu obras – os dedicatários (Cavalcanti, 2002; Coutinho, 2010; Lima, 2007; L. F. de Oliveira, 1999; Papaguerius, 2010; M. Pinto, 2005; Wiese Filho, 1995). Para melhor compreender como estes aspectos se relacionam nos concertos para violão e orquestra de Gnattali, foi realizada uma revisão da discussão sobre os conceitos de Idiomatismo e Dedicatória, partindo de áreas mais genéricas onde estes conceitos são abordados (a linguística e os estudos literários, respectivamente), até chegar aos estudos em performance musical e, mais diretamente, às investigações sobre a obra de Gnattali para violão.

3.1 IDIOMATISMO

A palavra idiomatismo tem sua etimologia no termo “idioma” sob a forma do radical *idiomat-* + *-ismo* (Houaiss e Villar, 2015, p. 2145). De acordo com Huron e Berec (2009), “an idiom may be defined as a form of expression unique to a given language, mode of interaction, or physical circumstance” (Huron e Berec, 2009, p. 103). O termo “idiomático”, por sua vez, tem as suas raízes no termo grego *idiomatikós*, que sugere um significado de algo “particular”, “especial”, “único”, “peculiar” (Huron e Berec, 2009; Pilger, 2010). No inglês moderno a palavra *idiom*, ainda segundo Huron e Berec (2009):

(...) is associated with vernacular expressions or sayings. Linguistic idioms, for example, include common phrases that cannot normally be translated directly from one language to another – such as “face the music,” “music to my ears,” or “pull out all the stops.” Within a given language community, different speakers can often

be characterized as more or less idiomatic depending on the extent to which their speech relies on the use of idiomatic expressions. (p. 103).

O *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2015) apresenta três definições para a palavra idioma, das quais a segunda estabelece uma relação mais próxima com o objeto desta pesquisa. De acordo com esta fonte, idioma pode ser definido como:

(...) **2.** p. ext. estilo ou forma de expressão artística que caracteriza um indivíduo, um período, um movimento etc. ou que é próprio de um domínio específico das artes (...) (Houaiss e Villar, 2015, p. 2145).

O idiomatismo e suas possíveis implicações tem sido estudado em diferentes áreas do conhecimento, que vão desde as pesquisas em linguística e psicolinguística (Gernsbacher e Robertson, 1999; Keysar e Bly, 1999; Nunberg, Sag e Wasow 1994; Titone e Connine, 1999) aos estudos em performance (Huron e Berec, 2009; Pilger, 2010; Silva, 2014; Siqueira, 2009; Tanaka, 2000) e, mais especificamente, às pesquisas sobre a obra de Gnattali (Lima, 2007; Mendonça, 2006; R. C. de Oliveira, 2006; Wiese Filho, 1995). A seguir, é apresentado um breve panorama sobre como este tema tem sido abordado em estudos de diversas áreas.

3.1.1 ESTUDOS EM LINGUÍSTICA E PSICOLINGUÍSTICA

O idiomatismo tem sido alvo de estudos na linguística, com relação à estrutura interna das línguas, e na psicolinguística, com o objetivo de caracterizar a estrutura cognitiva na utilização e compreensão da língua (Gernsbacher e Robertson, 1999; Keysar e Bly, 1999; Nunberg, Sag e Wasow 1994; Titone e Connine, 1999). Uma questão central nos estudos encontrados parece ser a composicionalidade das expressões idiomáticas, isto é, se é possível identificar o significado de uma expressão idiomática a partir da análise do significado das partes que a compõe, ou se as construções idiomáticas possuem um significado próprio independentemente dos elementos constitutivos (Hahn, 1973; Keysar e Bly, 1999; Nunberg, Sag e Wasow, 1994; Titone e Connine, 1999; Willey, 1939). Titone e

Connine (1999) propõem um modelo que concilia a visão constitutiva e não-constitutiva na compreensão das expressões idiomáticas. Segundo as autoras, “idiomatic meanings are both directly retrieved and literally analyzed during comprehension” (Titone e Connine, 1999, p. 1656). De acordo com este modelo híbrido, tanto a composicionalidade (o sentido “literal”) quanto a convencionalidade (o sentido idiomático) são ativados durante a compreensão de uma construção idiomática.

Nunberg, Sag e Wasow (1994), em oposição ao entendimento não-constitutivo habitualmente relacionado ao idiomatismo, apresentam uma proposta que se assemelha ao modelo de Titone e Connine (1999), no qual as construções idiomáticas são compreendidas a partir de três dimensões semânticas: a convencionalidade, a composicionalidade e a opacidade (ou transparência). De acordo com os autores:

(...) a great many difficulties in the analysis of idioms arise directly from a confusion of the key semantic properties associated with the prototypical instances of the class:

- Their relative conventionality, which is determined by the discrepancy between the idiomatic phrasal meaning and the meaning we would predict for the collocation if we were to consult only the rules that determine the meanings of the constituents in isolation, and the relevant operations of semantic composition.

- Their opacity (or transparency) – the ease with which the motivation for the use (or some plausible – it needn't be etymologically correct) can be recovered.

- Their compositionality – that is, the degree to which the phrasal meaning, once known, can be analyzed in terms of the contributions of the idiom parts (Nunberg, Sag e Wasow, 1994, p. 498).

Outro conceito que parece importante para a compreensão de construções idiomáticas é o de supressão. Gernsbacher e Robertson (1999) definem supressão como “a general, cognitive mechanism, the purpose of which is to attenuate the interference caused by the activation of extraneous, unnecessary, or inappropriate information” (Gernsbacher e Robertson 1999, p. 1628). Ainda de acordo com os autores, a importância da supressão na compreensão geral se deve ao papel que desempenha durante:

(...) lexical access (how word meanings are 'accessed'), anaphoric reference (how referents for anaphors, like pronouns, are computed), cataphoric reference (how concepts that are marked by devices, such as spoken stress, gain a privileged status), syntactic parsing (how grammatical forms of sentences are decoded), and individual differences in (adult) language comprehension skill (Gernsbacher e Robertson 1999, p. 1619).

A partir deste entendimento, a supressão de informações “supérfluas” facilitaria a compreensão por tornar o discurso mais claro e direto, especialmente na linguagem figurada, como em metáforas, expressões idiomáticas e provérbios (Gernsbacher e Robertson, 1999).

3.1.2 PESQUISAS EM MÚSICA

Nas pesquisas em música, o conceito de idiomatismo tem sido aplicado a uma grande variedade de situações, a depender da área de investigação em que se insere, conforme apontado por Huron e Berec (2009):

Ethnomusicologists frequently point to instrumental idioms as having had marked impacts on the character of music-making in different cultures (e.g., Baily, 1985; DeWitt, 1998; Yu, 1977; Yung, 1980). Similarly, historical musicologists have often pointed to physical characteristics of performance, especially in relation to

arrangements of musical works made for different instrumentation (e.g., Dreyfus, 1998; Le Guin, 1997; Mohr, 1972; Morehen, 1994; Parkins, 1983; Shepherd, 1995; Shao, 1997; Ung, 1981). Jazz and blues musicians often stress the importance of idiomatic instrumental techniques in improvisation (e.g., Richardson, 1996; Sudnow, 1978, 1979; Walser, 1993). Electroacoustic musicians can identify the vintage of electronic works by the characteristic sounds or gestures associated with specific hardware devices or formerly popular algorithms (e.g., Henry, 1970) (Huron e Berec 2009, p. 103).

Uma forma comum de entender idiomatismo nas investigações em música é apresentada por autores como R. C. de Oliveira (2006) e M. F. Pereira e Gloeden (2012a), na qual o conceito é compreendido com relação à linguagem pessoal de determinado compositor. Nesta acepção do termo, considera-se idioma o conjunto de procedimentos técnico-composicionais que caracterizam a maneira particular de escrever de determinado compositor - aspectos harmónicos, texturais, rítmicos, fraseológicos e estruturais, bem como a procedência destes elementos e a apropriação de diferentes estilos no processo composicional (R. C. de Oliveira, 2006).

Modelos de diferentes áreas apresentados na secção anterior, como o de Titone e Connine (1999) – que concilia a visão constitutiva e não-constitutiva na compreensão das expressões idiomáticas –, também podem ser aplicados na perspectiva do idiomatismo musical, uma vez que, aquando da escrita de uma obra musical, o compositor pode valer-se de diferentes recursos idiomáticos (como aspectos mecânicos do instrumento, características estilísticas, particularidades performativas de determinado intérprete, etc.), cuja compreensão é ativada simultaneamente a partir da leitura da partitura – a componente composicional – e do contexto musical no qual se insere – a componente convencional –, assumindo assim um novo significado.

O entendimento de que o idiomatismo musical é constituído conjuntamente por elementos explícitos e implícitos ao processo de escrita musical aponta também para o já referido conceito de supressão, conforme apresentado por Gernsbacher e Robertson (1999). Ao omitir a indicação de parâmetros musicais constituintes de determinada linguagem (dinâmicas, articulação, agógica, acentuação, etc.) – quer para evitar o excesso de informações escritas e conseqüente complicação da leitura, quer por se pressupor uma compreensão do estilo com todas as suas características inerentes –, o compositor suprime informações “desnecessárias” e torna a compreensão do discurso mais fluente. Um exemplo deste processo pode ser observado na escrita para violão de Radamés Gnattali. Wiese Filho (1995) afirma que as partituras das obras para violão de Gnattali se assemelham às partituras de violonistas populares do mesmo período, por apresentar uma pequena quantidade de indicações musicais escritas. A partir da omissão destas indicações na partitura, pode se inferir que a escrita de Gnattali sugere abordagens idiomáticas que seriam de conhecimento comum para os violonistas que tocavam as suas obras. Esta “homogeneidade de ferramentas e técnicas”, de acordo com Dandridge (2000), “can reveal an individual or local approach” (p. 71), uma “prática comum”. Em outras palavras, para os violonistas próximos a Radamés que interpretavam as suas obras, a indicação de alguns parâmetros musicais e técnicos na partitura seriam redundantes e possivelmente desnecessários, uma vez que faziam parte de uma abordagem idiomática que caracterizava a prática musical no contexto onde estavam inseridos.

3.1.3 INVESTIGAÇÕES EM PERFORMANCE MUSICAL

Nas investigações em performance musical, o idiomatismo está frequentemente relacionado à exploração dos diferentes recursos instrumentais (Fujiyama e Mendes, 2013; Huron e Berec, 2009; Pilger, 2010; Silva, 2014; Siqueira, 2009; Tanaka, 2000). As propriedades idiomáticas são descritas, neste sentido, tanto como possibilidades quanto como limitações impostas pelos instrumentos (Huron e Berec, 2009; Siqueira, 2009; Tanaka, 2000). De acordo com Huron e Berec (2009):

While idiomatic properties can be regarded as opportunities, in music, it has also been common to describe idiomatic properties as limitations. Perhaps the foremost idiomatic concern (encountered by musicians around the world) relates to the pitch range of an instrument or voice. When studying orchestration, composers first learn and memorize the ranges of various instruments. (...) It is possible to conceive of a musical idea whose realization is impractical. If a musician or musical community holds an (abstract) musical conception or goal, an important question is whether this goal must be altered in order to accommodate the limitations imposed by some instrument. The contrast between Leroy Anderson's neighing horse and the perennial question of pitch range illustrates that idiomatic properties may be viewed as either inspirations or impediments (Huron e Berec 2009, p. 104).

No *The New Harvard Dictionary of Music* o verbete idiomático é definido como:

A musical work, exploiting the particular capabilities of the instrument or voice for which it is intended. These capabilities may include timbres, registers, and means of articulation as well as pitch combinations that are more readily produced on one instrument than another (eg., a *glissando on the slide trombone as opposed to a valved brass instrument or an *Alberti bass on a keyboard instrument as opposed to a slide trombone). Much music from before about 1600 was regarded as suitable for diverse instrument and/or voices, and much music of the Baroque period does not distinguish clearly the melodic styles of certain instrument and voices from one another. The rise of the virtuoso (both singers and instrumentalists) in the 19th century is associated with increasingly idiomatic writing, even in music that is not technically difficult (Randel, 1986, p.389).

Scarduelli (2007) diferencia idiomatismo e idioma quando estes termos se associam à prática instrumental. De acordo com o autor: “pode-se dizer que idiomatismo refere-se a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, e idioma, o conjunto de idiomatismos que caracterizam a sua execução” (Scarduelli, 2007, p. 139). Nesta compreensão, idioma poderia ser definido como:

(...) o conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical (Scarduelli, 2007, p. 139).

Esta definição aproxima-se da apresentada por M. F. Pereira e Gloeden (2012a), em que os autores relacionam o idioma ao instrumento e as expressões idiomáticas aos elementos musicais inerentes a este instrumento. Para exemplificar esta compreensão, os autores complementam que “nessa significação, o idioma violonístico pode ser definido por: conjunto de elementos musicais peculiares ao instrumento que possibilitam a caracterização e reconhecimento desse instrumento em diferentes contextos” (M. F. Pereira e Gloeden, 2012a, pp. 526-527).

M. F. Pereira e Gloeden (2012a) e Scarduelli (2007) concordam também quanto à caracterização de uma escrita como idiomática. Ao mesmo tempo em que Scarduelli (2007) relaciona o idiomatismo à exequibilidade e à fluência da obra musical, M. F. Pereira e Gloeden (2012a) associam o idiomatismo à funcionalidade da obra, considerando a obra tão mais idiomática quanto os resultados sonoros alcançados forem mais “compatíveis” com a ideia musical escrita. De acordo com os autores:

Seguindo com o aspecto do idiomatismo sob o prisma técnico-instrumental, podemos dizer que uma escrita idiomática – sob esse aspecto – é aquela que é construída sobre movimentos mais naturais para o instrumento, ou movimentos

ergonômicos, cuja realização resulta em maior aproveitamento na relação esforço/resultado (M. F. Pereira e Gloeden, 2012a, p. 528).

Segundo R. C. de Oliveira (2006), o idiomatismo englobaria desde o cuidado com a tessitura, afinação e extensão até os recursos característicos de cada instrumento ou grupo de instrumentos, sendo entendido, sobretudo, como o uso otimizado de todos esses elementos, gerando uma unidade orgânica entre instrumento(s) e obra. Nesta acepção do termo, o idiomatismo é por vezes relacionado à técnica instrumental, e o processo composicional apontado como um elemento fundamental para o seu desenvolvimento. Pilger (2010) afirma que:

A técnica de um determinado instrumento se desenvolve na maioria das vezes por causa de compositores que, ao escreverem suas obras, transcendem o limite até então estabelecido e aceito pelos executantes. Isso muitas vezes acontece devido ao fato de o compositor conhecer demais ou de menos os instrumentos. No primeiro caso, ele escreve conscientemente por saber ser possível tal solicitação, já no segundo, é exatamente a falta de conhecimento que faz com que ele ultrapasse a barreira até então aceitável, contribuindo às vezes, sem saber, para o desenvolvimento técnico do instrumento em questão, porém não é o que se espera (Pilger, 2010, p. 763)⁴⁷.

Por outro lado, como apontado por Huron e Berc (2009), o reconhecimento das características idiomáticas da escrita pode orientar a construção da interpretação. De acordo com os autores:

⁴⁷ Um exemplo do primeiro caso pode ser observado no ciclo de *12 Estudos* de Heitor Villa-Lobos, onde o compositor, sendo violonista, introduziu idiomatismos inovadores na escrita das obras, conduzindo posteriormente a desenvolvimentos técnicos (T. Santos, 1975, citado por Amorim, 2007).

(...) certain composers display idiomatic tendencies in their writing that purportedly arise from their skills as performers on a given instrument. Identifying idiomatic features can be important in the analysis of music since it may lead to insights pertaining to the poietic process. Idiomatic clues can lend weight to particular interpretations (Huron e Berec, 2009, p. 105).

Estas características idiomáticas, entretanto, podem ser influenciadas também pelo músico para quem a obra é dedicada. Como afirmado por Pilger (2010), quando um compositor escreve para um instrumento que não domina, é comum que ele se associe a algum performer para que este lhe forneça os dados necessários sobre as possibilidades do instrumento, alterando virtualmente o resultado final da obra.

Huron e Berec (2009) acrescentam que nem todas as propriedades idiomáticas estão relacionadas à mecânica ou cinemática do binômio performer/instrumento. De acordo com os autores, limitações ao idiomatismo podem decorrer de uma variedade de aspectos, como dificuldades práticas na coordenação de ações de grupos de pessoas, características da sala de atuação ou contexto social em que a atividade musical se insere.

3.1.4 IDIOMATISMO E VIOLÃO

As pesquisas brasileiras sobre violão utilizam por vezes o termo *violonismo* como sinônimo para as capacidades idiomáticas específicas deste instrumento (Saboga, 2006; Siqueira, 2009). Entre os recursos idiomáticos do violão abordados na bibliografia pesquisada, é possível citar:

- *Scordatturas* – isto é, a utilização de diferentes afinações das cordas soltas do violão (M. F. Pereira e Gloeden, 2012a);
- Rasgueados (M. F. Pereira e Gloeden, 2012a);
- Figurações repetidas de arpejos de mão direita (Östersjö, 2008; M. F. Pereira e Gloeden, 2012a);

- Tonalidades que aproveitem cordas soltas – quer por sua utilização direta na composição ou pelo aproveitamento dos harmônicos gerados pela reverberação por simpatia (Amorim, 2007; M. F. Pereira e Gloeden, 2012a; Scarduelli, 2007; Siqueira, 2009);
- Harmonias em quartas (Abdala, 2005; R. Oliveira, 2006);
- *Campanellas* (Abdalla, 2005; Lima, 2008; R. Oliveira, 2006);
- Condução melódica nas cordas graves (Amorim, 2007; Fialho, 2018);
- Harmônicos naturais e artificiais (M. F. Pereira e Gloeden, 2012a);
- Glissandos (M. F. Pereira e Gloeden, 2012a);
- Tamboras (M. F. Pereira e Gloeden, 2012a);
- Ataques arpejados com o polegar da mão direita em acordes (M. F. Pereira e Gloeden, 2012a);
- Figurações paralelas e apresentações fixas da mão esquerda (Amorim, 2007; M. F. Pereira e Gloeden, 2012a; Scarduelli, 2007);
- Ligados técnicos de mão esquerda (M. F. Pereira e Gloeden, 2012a);
- Efeitos percussivos (M. F. Pereira e Gloeden, 2012a);
- Alternância entre elementos técnicos que sobrecarreguem mais a mão direita ou mão esquerda, de forma a permitir pequenos relaxamentos e aumentar a funcionalidade da peça (M. F. Pereira e Gloeden, 2012a).

De acordo com M. F. Pereira e Gloeden (2012a):

(...) no caso do violão, há pelo menos três maneiras de uma obra se apresentar como idiomática: utilizar os efeitos que são peculiares ao instrumento (rasgueios, tamboras, harmônicos), potencializar as características acústicas do instrumento e tirar proveito de elementos mecânicos que favoreçam sua exequibilidade (M. F. Pereira e Gloeden, 2012a, p. 531).

Esta compreensão parece ir ao encontro do que Scarduelli (2007) define como “recursos idiomáticos implícitos” e “recursos idiomáticos explícitos”. De acordo com o autor, o

primeiro caso engloba a escolha de centros tonais, modos e tonalidades que favoreçam o amplo uso de cordas soltas no instrumento e, conseqüentemente, a exequibilidade da peça. Os “recursos idiomáticos explícitos”, por outro lado, estariam relacionados às:

(...) características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de idéias ou motivos musicais. Um dos mais recorrentes é o movimento paralelo de acordes ou intervalos harmônicos acompanhados por nota pedal em corda solta. Foi um recurso muito explorado por Villa-Lobos e, principalmente, por compositores não violonistas posteriores a ele, já que trata-se de um artifício cuja exequibilidade e elevada sonoridade são quase sempre garantidas, mesmo que não se conheça profundamente o instrumento (Scarduelli, 2007, p. 143).

Os elementos idiomáticos funcionam também como elemento gerador para a composição de obras para violão, de acordo com R. C. de Oliveira (2006) e M. F. Pereira e Gloeden (2012a). Estas obras se diferenciariam de outras em que o idiomatismo aparece como adorno ao discurso musical, uma vez que nelas a música pareça brotar das possibilidades idiomáticas do instrumento (R. C. de Oliveira, 2006).

3.1.5 IDIOMATISMO NA OBRA MUSICAL DE RADAMÉS GNATTALI

O conceito de idiomatismo é frequentemente abordado nos trabalhos sobre a obra de Gnattali, sendo compreendido tanto com relação aos elementos que caracterizam a sua escrita musical (Bark, 2007; Breide, 2006; Canaud, 2013; Casacio, 2017; Guerra, 2017; R. C. de Oliveira, 2006; Silveira, 2016; Telles, 2017), quanto à adequação de sua escrita a instrumentos ou grupos instrumentais específicos (Correa, 2007; Guerra, 2017; Lima, 2008; Melo, 2007; Mendonça, 2006; R. C. de Oliveira 2006; M. Pinto, 2005; Silva, 2014; Telles, 2017) e, em alguns casos, à incorporação de características técnicas e musicais dos músicos com quem convivia – alguns deles também dedicatários de suas obras – e do ambiente

musical no qual estava inserido (Lima, 2008, 2009; M. Pinto, 2005; Silva, 2014; Wiese Filho, 2010, 2013, 2014).

Breide (2006) utiliza o termo idioma para definir a “linguagem particular” de Gnattali, resultado da hibridicidade entre traços característicos da música brasileira (incluindo a tradição modernista), da tradição do gauchesco⁴⁸ e do dialeto do jazz. Relativamente às estratégias utilizadas pelo compositor na caracterização deste idioma, a autora comenta que:

O cromatismo, as bordaduras, o emprego de quiálteras, a instabilidade tonal em curto prazo, a diversidade de dialetos em sofisticadas atmosferas sonoras definem, portanto, alguns traços característicos do idioma -linguagem particular- do compositor (Breide, 2006, p.116).

Bark (2007) aponta como característica idiomática de Gnattali a utilização de “elementos folclóricos dentro da linguagem erudita” (pp.4-5). A partir da análise da *Suíte para quinteto de sopros* de Radamés, o autor identifica especificamente duas características idiomáticas em sua escrita: (1) a ideia de recorte, isto é, a partição de temas entre os diferentes instrumentos; e (2) o ostinato implícito, caracterizado por um conjunto de recortes que forma uma linha melódica completa, proporcionando, juntamente ao apoio rítmico característico da música popular, um sentido de continuidade (Bark, 2007, pp. 86-87).

Guerra (2017), por sua vez, sugere opções técnicas e interpretativas para o *Concerto para Viola e Orquestra de Cordas* de Gnattali a partir da identificação de aspectos idiomáticos de sua escrita, tanto no que se refere aos géneros populares presentes na obra, quanto à exploração instrumental. Com relação à obra estudada e aos elementos idiomáticos derivados da música popular, a autora descreve:

⁴⁸ O termo “gauchesco” é utilizado pela autora para se referir à cultura relacionada aos “pampas gaúchos”, os quais se estendem pela Argentina, Uruguai e adentram parte do Brasil, na fronteira com o estado do Rio Grande do Sul (Breide, 2006).

No segundo movimento do concerto, verifica-se os crescendi típicos das linhas de condução e fraseado em que o compositor imita o violão das serestas e geralmente não vêm escritos na parte. Alguns compositores influenciados pelo jazz não indicam na partitura o “swing”, trata-se de algo que engloba o fraseado, o ritmo e o ataque das notas. É necessário dar flexibilidade a um ritmo, dar "balanço" a uma frase e, contudo, manter a precisão. Em obras inspiradas no tango, os compositores geralmente não indicam na partitura elementos do timbre, articulações e efeitos derivados das práticas de performance do bandoneon, violino e contrabaixo. Este gênero é identificado no 1º movimento do concerto, o acompanhamento deve buscar um efeito mais percussivo e notas curtas. Quando se utiliza o pizzicato no acompanhamento desse gênero, deve-se procurar uma sonoridade mais percussiva, característica da música popular. (...)

Todas estas características da música popular encontram-se nos gêneros populares do tango, a seresta, marchinha e o jazz que estão presentes nessa obra. O cromatismo, o emprego de quiálteras, a instabilidade tonal, a influência dos gêneros e as sofisticadas atmosferas sonoras definem alguns traços do idioma do compositor. Estas análises são necessárias para as decisões técnicas e interpretativas do performer na realização da obra (Guerra, 2017, pp. 66-67).

Telles (2017), ao abordar o ciclo *Brasilianas* de Radamés Gnattali, identifica e analisa aspectos idiomáticos da escrita musical do compositor (especificamente, elementos rítmicos e estruturas harmônicas), além de comentar brevemente sobre elementos do idiomatismo instrumental presente nas obras do ciclo. Para a análise das obras, Telles (2017) categorizou os recursos composicionais rítmicos de Gnattali nos blocos (1)

ostinatos; (2) ritmos guia⁴⁹; (3) perturbações métricas⁵⁰ e (4) convenções rítmicas para a finalização das obras; embora reconheça que diversas situações são ambíguas e transitam entre as categorias. Com relação às características harmônicas do ciclo, o autor categorizou os elementos idiomáticos nos grupos: (1) substituição de acordes de cadências; (2) livre trânsito entre elementos do tonalismo e do modalismo; (3) cromatismo; (4) material octatônico; (5) medianos⁵¹ e blocos harmônicos paralelos; e (6) poliarmonias⁵².

Com relação ao idiomatismo instrumental, nomeadamente com relação à *Brasiliiana n.4*, composta em 1949 para piano solo, Telles (2017) comenta que:

Sobressai na escuta da obra uma escrita bem idiomática do piano – flutuando com bastante liberdade entre a sonoridade delicada de uma caixinha de música, o peso das melodias em blocos harmônicos cheios, e a vivacidade fruto de profusões de notas em arpejos ou movimentos escalares. Por diversos momentos são utilizadas texturas construídas sobre uma nota repetida em diferentes oitavas e é destacado, em todo o decorrer da obra, o uso de harmonias pedais, nas quais uma das vozes

⁴⁹ De acordo com Telles (2017), algumas melodias do ciclo *Brasilianas* possuem elementos rítmicos de matrizes semelhantes às formadoras dos ostinatos dedicados a um gênero musical - prática análoga aos tratos dados aos ostinatos de acompanhamento. Para a compreensão deste traço composicional, o autor utilizou o conceito de ritmo guia, “empregado na etnomusicologia e na musicologia para o estudo de padrões rítmicos” (Telles, 2017, p. 67).

⁵⁰ Este grupo engloba as hemíolas, inserção de diferentes fórmulas de compasso, acentos rítmicos irregulares e deslocamento de frases melódicas (Telles, 2017).

⁵¹ Telles (2017) define os “acordes de função mediana”, baseado em Koellreutter (1986), como “estruturas cordais similares ao centro tonal, distanciadas por uma terça maior ou menor, tanto ascendente como descendente. Todos os acordes em questão possuem uma nota em comum com o acorde central” (p.123).

⁵² Telles (2017) recorre ao conceito de poliarmonia pela identificação de policordes nas obras analisadas, que, segundo Persichetti, podem ser definidos como “a combinação simultânea de dois ou mais acordes de diferentes regiões harmônicas” (Persichetti, 2012, citado por Telles, 2017, p.131).

se movimenta por grau conjunto ou por cromatismo, conduzindo transformações harmônicas gradativas (Telles, 2017, p.50).

Sobre a versão para Violoncelo e piano da *Brasiliiana nº9*, Telles (2017), descreve que:

A escrita para o piano – possivelmente fruto de uma reelaboração a partir de um original para orquestra – difere idiomáticamente das outras obras originais para piano do ciclo, sendo mais aberta e esvaziada, além de reforçar o aspecto ritmado da obra através de ostinatos e figurações sincopadas. Durante grande parte da peça o compositor faz uso da alternância entre os instrumentos, recurso bastante empregado em sua escrita para instrumento solista com orquestra (Telles, 2017, p. 58).

Também sobre a obra para piano de Gnattali, R. dos Santos (2002) identifica como elemento idiomático o uso da técnica de acordes em blocos, típica dos arranjos para *big bands* e orquestras de música popular norte-americanas. Canaud (2013), a partir das análises aurais da performance de Gnattali das peças *Flor da Noite* e *Modinha & Baião* para Violoncelo e Piano, identifica o virtuosismo e o *swing*⁵³ como elementos idiomáticos da escrita e execução pianística do compositor. Silveira (2016) acrescenta a referência ao repertório de choro tradicional e a evocação de características que remetem a outros

⁵³ Segundo a autora, “o termo swing pode significar bossa, balanço ou movimento particular derivado de certa liberdade na utilização de pequenas alterações das células rítmicas provenientes da articulação, da dinâmica e da agógica aplicadas à execução de uma determinada música. A maneira de swingar confere, na maior parte das vezes, características idiomáticas que permitem a identificação, por exemplo, de um gênero musical, de uma obra ou mesmo de um intérprete. Portanto, podem-se considerar como uma forma de swing as flutuações de tempo e a maneira diferenciada de articular e conduzir as frases musicais, introduzidas pelo intérprete no momento da execução de uma composição musical, tendo como finalidade a ampliação da margem de expressão. O que denominou-se no atual trabalho como swing também poderia ser chamado de flutuações “agógicas” (rubato, acelerando, ritardando, dinâmicas, etc.) não escritas.” (Canaud, 2013, p. 29).

instrumentos como elementos idiomáticos na escrita para piano de Radamés. De acordo com a autora:

Radamés trabalha com múltiplas referências, ora utilizando um tipo de escrita que remete diretamente ao repertório de choro tradicional ao piano – canonizado no repertório composto por Chiquinha Gonzaga (1847-1933) e Ernesto Nazareth (1863-1934) –, ora evoca características que remetem de maneira mais forte a outros instrumentos. O baixo melódico proposto por Almeida (1999, p. 116-120) é um destes casos, pois embora tenha sido utilizado no repertório para piano, seu desenvolvimento tem como referência os contracantos nas notas graves do violão (que, por sua vez, imitava o dos instrumentos de sopro como o bombardino e o oficleide) (Silveira, 2016, p.83).

M. Pinto (2005) aponta como características idiomáticas na escrita para saxofone do *Concertino para saxofone alto e orquestra* de Gnattali a adequação da tessitura explorada pelo compositor e a utilização otimizada das capacidades expressivas do instrumento. O autor acrescenta que “embora a linha virtuosística possa sugerir dificuldades técnicas, não encontramos grandes problemas a serem resolvidos no decorrer da obra” (M. Pinto, 2005, p.90), reforçando a ideia da funcionalidade da escrita instrumental de Radamés.

Correa (2007) atribui a escolha da guitarra elétrica como instrumento solista do *Concerto Carioca n.1* de Gnattali ao facto deste ser um instrumento ligado às práticas de improvisação em música popular, especificamente no jazz. A relação idiomática reside, portanto, na escolha de um instrumento que se adequasse ao caráter improvisatório da linha melódica, sem desconsiderar a especificidade da exploração instrumental “em frases melódicas em que as notas são dispostas de maneira idiomática à guitarra elétrica, utilizando cordas soltas e digitações que favorecem a sonoridade do instrumento” (Correa, 2007, p.160). Esta compreensão reforça a afirmação de Casacio (2017) de que o

conhecimento acerca do idiomatismo dos estilos empregados é determinante para a construção da performance das obras de Radamés.

3.1.6 IDIOMATISMO NA OBRA VIOLONÍSTICA DE RADAMÉS GNATTALI

A escrita para violão de Gnattali é frequentemente descrita como idiomática, tanto do ponto da funcionalidade (Lima, 2007; Melo, 2007; Wiese Filho, 1995; Zanon, 2006a) quanto da exploração dos recursos característicos do instrumento (Mendonça, 2006; R. C. de Oliveira, 2006; Telles, 2017)⁵⁴. Wiese Filho (1995) categoriza os aspectos idiomáticos predominantes nas obras para violão de Gnattali em: (1) movimentos melódicos de característica predominantemente descendentes por graus conjuntos e pequenos saltos; (2) utilização de nota pedal (sustentada ou repetida) com função harmónica ou associada a uma célula rítmica; e (3) movimentos simétricos de acordes e linhas melódicas. Lima (2007) também descreve aspectos idiomáticos da escrita de Gnattali que se aproximam dos apresentados por Wiese Filho (1995), nomeadamente a utilização de: (1) sequências de acordes paralelos; (2) pedais em cordas soltas; (3) padrões de arpejos (especialmente na sequência polegar, indicador, médio, anular); e (4) harmonias recorrentes com sétima e nona acrescentadas (Lima, 2007). A utilização de *scordatturas* (Abdalla, 2005; Zorzal, 2007) e a imitação de outros instrumentos (Abdalla, 2005; Zorzal, 2007; R. C. de Oliveira, 2006; Silva, 2014) também são associadas à escrita violonística de Gnattali.

O idiomatismo instrumental, em conjunto com os recursos idiomáticos estilísticos, foi o principal aspecto analisado por Fialho (2018) na *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali, orientando suas escolhas interpretativas e de digitações e dedilhados para a peça. A utilização de recursos técnicos como ligados mecânicos e portamentos de mão esquerda, além de digitações que favorecem a fluidez do discurso, foram os principais aspectos abordados pelo autor.

⁵⁴ A relação de Radamés Gnattali com o violão – nível de conhecimento prático, relação com violonistas, influências específicas nas obras, etc. – é melhor desenvolvida no capítulo 2.3.1 *Radamés Gnattali e o violão* (ver página 53).

A organização da textura musical de forma a valorizar as características sonoras do violão é descrita por Telles (2017) como um recurso idiomático presente na *Brasiliana nº 13*, obra composta em 1983 para violão solo e que encerra o ciclo *Brasilianas*. Ao comentar sobre a obra, o autor afirma que:

É interessante notar como a textura é organizada em toda a obra, de maneira a valorizar a ressonância do instrumento e possibilitar recursos idiomáticos; o compositor, em vários momentos, intercala a execução de linhas melódicas (em formas de escalas ou de arpejos) com a execução de acordes, ambos ressaltando e complementando elementos rítmicos. Esse diálogo textural de linhas simples e blocos de acordes sugere uma polifonia virtual, onde os diferentes extratos (ou vozes) se alternam, com poucos pontos de sincronia rítmica (Telles, 2017, p.65).

Melo (2007) relaciona a origem de certas passagens musicais nas obras de Gnattali às características idiomáticas do violão. Segundo a autora, “certos casos de cromatismo, em que as relações intervalares dos acordes permanecem iguais, parecem atestar a sua origem nas peculiaridades da escrita idiomática para violão” (Melo, 2007, p.32).

Como resultado deste pensamento idiomático na escrita para violão, as obras de Radamés não necessitam, de forma geral, de intervenções editoriais que possibilitem a execução (Lima, 2007; Zalkowitsch, 1990). Em entrevista concedida a Coutinho (2010), Maurício Carrilho afirma que “tudo que ele [Radamés] escrevia dava certo, não tinha nada o que mudar. A gente apanhava um pouco pra fazer, mas era tudo dentro da escrita idiomática dos instrumentos, tudo que era escrito para violão era perfeitamente violonístico” (em: Coutinho, 2010, p. 267).

A compreensão de que o idiomatismo presente nas obras para violão de Gnattali é decorrente da sua experiência na música popular e da influência dos violonistas com quem convivia também é tratada por autores como Braga (em: Lima, 2017), R. C. de Oliveira

(2006) e Wiese Filho (1995). Ao discorrer sobre a influência da música popular na obra violonística de Gnattali, Villa-Lobos e Mignone, R. C. de Oliveira (2006) comenta:

Desde o final do século XIX, período em que começaram a fixar-se os elementos próprios da música popular brasileira (Neves, 1977), o violão esteve presente nas formações instrumentais da época, como o choro e a seresta, gerando maneirismos idiomáticos muito característicos que inauguraram, por assim dizer, um violão brasileiro. Essa maneira de tocar faz com que a música pareça brotar das possibilidades idiomáticas do instrumento, como acontece também na Espanha e em alguns outros países da América do Sul (p.5).

Em seguida, o autor diferencia os estudos para violão de Radamés dos estudos escritos por Villa-Lobos e Mignone pela forma como o idiomatismo daquele parece estar indissociável de sua experiência com a música e os músicos populares:

Nos estudos de Gnattali, a relação simbiótica da música popular no Brasil com o violão funciona como um canal para uma escrita bastante idiomática. (...). Diferentemente dos estudos de Villa-Lobos e Mignone, nos de Gnattali a música popular não pode ser vista apenas como influência. Neste caso, a técnica do compositor – advinda da formação clássica e da atuação como músico popular – vem elaborar os elementos musicais dando a esta obra essencialmente popular uma sofisticação típica da música erudita. Embora não se tenha notícia de que Gnattali tocasse violão com desenvoltura, não se pode afirmar o contrário. No entanto, acredita-se que sua proximidade com violonistas, mais que seu conhecimento prático, trouxe para sua escrita as ferramentas necessárias para que recursos idiomáticos sejam explorados com toda propriedade (R. C. de Oliveira, 2006, p. 54).

Ainda sobre os *10 Estudos* para violão de Gnattali, Luiz Otávio Braga, em depoimento concedido a Lima (2017), declara:

Em particular, creio firmemente que Radamés Gnattali dava às suas composições – notadamente à música para violão – o mesmo sentido que os músicos populares dão à parte escrita, ou seja, sabem que o que ali está escrito denota muito pouco da realização musical que aqueles símbolos verdadeiramente insinuam e escondem. Adorno, talvez, chamasse isto de idiomatismo, que seria tudo aquilo que não está na partitura e que o intérprete precisa saber; e, mais profundamente, a historicidade daquele escrito. Já li alguns trabalhos sobre os Dez Estudos. Muito bem feitos, mas as análises, desafortunadamente, deixam de fora a historicidade das peças, o social de que estão impregnadas e que, no meu entendimento, são relevantes para toda e qualquer análise (Braga em: Lima, 2017, p. 36).

Este idiomatismo referido por Braga – que vai ao encontro do *swing* e virtuosismo identificados no repertório pianístico do compositor por Canaud (2013) – insere a produção violonística de Gnattali numa prática bastante específica e contextualizada, ampliando de forma significativa o desafio do intérprete que abordar este repertório, pois terá de identificar elementos idiomáticos para além daqueles perceptíveis na leitura da partitura ou inferidos a partir da análise desta.

Por último, a influência dos dedicatários das obras no processo composicional de Radamés e no conseqüente idiomatismo destas obras – presente em pesquisas de autores como Lima (2008, 2009), Silva (2014) e Wiese Filho (2010, 2013, 2014) – será tratada na secção seguinte deste trabalho, que tem seu foco na relação entre Gnattali e os músicos para quem escreveu obras.

A partir da apreciação da bibliografia apresentada, optou-se por utilizar o conceito de idiomatismo neste trabalho de forma bastante abrangente. A depender do contexto

aplicado, este poderá significar: (1) linguagem característica do compositor; (2) adequação e funcionalidade da escrita instrumental; (3) exploração de recursos específicos do instrumento; (4) características de determinados estilos (padrões rítmicos, cadências típicas, figurações melódicas, etc.); ou (5) características de práticas musicais presentes na obra do compositor (flexibilidade no tempo, articulações e acentos não indicados, etc.).

3.2 DEDICATÓRIA

3.2.1 DEDICATÓRIA COMO GÊNERO TEXTUAL

A dedicatória pode ser definida como “uma dádiva, um gesto de cortesia, mas é também [a dedicatória] uma palavra que se oferece” (Viola e Seara, 2015, p. 558). Apesar das várias abordagens possíveis da dedicatória como gênero textual, de acordo com Viola e Seara (2015), a atenção preferencial é dada pelos estudos literários, sendo este gênero textual preterido no âmbito dos estudos linguístico-textuais. A função da dedicatória, entretanto, não se esgota na homenagem. De acordo com as autoras citadas:

Conquanto expresse uma homenagem, a função da dedicatória não parece esgotar-se nessa dádiva ao(s) dedicatário(s).

A dedicatória pode dar múltiplas indicações desde as origens à gênese da obra, comentar a sua forma e o seu significado, exibir também o elo entre o dedicatário e a obra, dar múltiplas informações sobre o contexto e a natureza das relações do escrito (Viola e Seara, 2015, p. 558)⁵⁵.

⁵⁵ É possível observar esta diversidade de abordagens nas próprias dedicatórias de Gnattali. O *Concertino n.2 para violão e orquestra* é inspirado nas peculiaridades técnicas de Garoto e destinado para a sua estreia como solista no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (Wiese Filho, 2013); o *Estudo 10* é claramente construído sobre o tema *Gracioso* de Garoto – também dedicatário desta obra –, servindo de homenagem ao amigo e violonista facelido anos antes da publicação da obra (L. F. de Oliveira, 1999); e a suíte *Retratos*, por sua vez, é uma homenagem com diversas referências musicais a quatro grandes

Martins (2010) acrescenta que “dedicar uma obra a alguém é um gesto de reconhecimento e gratidão, no âmbito das relações sociais, políticas, intelectuais ou afetivas do escritor. (...) a dedicatória poderá integrar-se aos procedimentos de legitimação da obra” (Martins, 2010, p. 174). Dependendo do tipo de dedicatário, portanto, a dedicatória pode ser apenas um gesto de cortesia, reveladora de afeto, ou “pode ser o resultado de uma intelectualização que tem como objetivo a valorização implícita da obra” (Viola e Seara, 2015, p. 559). A dedicatória poderá, nesta perspectiva, revelar diversas informações sobre a obra, a depender das relações sociais que a envolvem, da relevância do dedicatário para o campo onde a obra está inserida e da relação deste com aquele que dedica⁵⁶.

De acordo com Viola e Seara (2015), historicamente, a primeira função da dedicatória era de patrocínio: o autor inscrevia o nome da pessoa, entidade inspiradora ou financeira que tinha permitido a realização da obra. Os exemplos remetem ao século I a.C., em que Mecenas patrocinaram as *Odes* de Horácio e as *Geórgicas* de Virgílio. Ainda de acordo com as autoras, a função mercantil da dedicatória se manteve na Idade Média, constituindo esta por vezes a única fonte de rendimento do autor e significando uma garantia de proteção contra eventuais ameaças de perseguição ou censura, e só foi abandonada nos séculos XIX e XX, quando passou a corresponder a um “ritual literário, assumindo-se como uma prática social e revelando uma caução moral, intelectual ou estética” (Viola e Seara, 2015, p. 559).

Quanto à forma, segundo Hahn (1977), toda dedicatória é estruturada em torno de quatro elementos que jogam entre si: (1) o que oferece a dedicatória (dedicante); (2) o que a recebe (dedicatário); (3) o objeto dedicado; e (4) a razão que a motiva. De acordo com o autor:

nomes da música brasileira: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga (Coutinho, 2010).

⁵⁶ Nesta perspectiva, a atitude de Gnattali em dedicar diversas obras a músicos de seu convívio pessoal e com atuação primária na música popular pode sugerir potenciais abordagens interpretativas que não estão explícitas na partitura (Lima, 2007; Wiese Filho, 1995).

(...) estos elementos pueden estar *in praesentia* o *in absentia*, pero siempre existen virtualmente. La concreción más elemental del género tiene un mínimo de palabras: las preposiciones “a” o “para” y el nombre del dedicatario. A partir de esa fórmula, infinidad de variaciones y amplificaciones son posibles (Hahn, 1977, p.691).

3.2.2 DEDICATÓRIA EM OBRAS MUSICAIS: RELAÇÃO COMPOSITOR-DEDICATÁRIO

A dedicatória em obras musicais e a influência do dedicatário no processo de construção da obra têm sido alvo de diversos estudos na área musical (Orledge, 1992; Östersjö, 2008; Pilger, 2010; Russell, 2012; Sherr, 1987; Webb, 2007). Neste trabalho, o foco da discussão será as dedicatórias a intérpretes, para os quais normalmente a obra normalmente é destinada.⁵⁷

A relação entre compositor e intérprete tem sido tratada em diversos trabalhos acadêmicos, especialmente temas como a colaboração do intérprete e a influência deste no processo de composição (Östersjö, 2008; Pilger, 2010; Webb, 2007). Sobre esta relação, Webb (2007) afirma que:

(...) often exists a very special relationship between composer and performer. Often, a work comes into existence because of the presence of a particular performer, who may not only inspire the composer, but may also give a lot of practical advice. It is from such partnership that real creative energy arises. The perceived importance of particular partnerships diminishes with the passage of

⁵⁷ As possibilidades de dedicatória são diversas e poderão ter ou não influência na composição dedicada, razão pela qual não serão abordadas neste trabalho. Exemplos comuns são dedicatórias a personalidades do meio artístico ou musical, prática que pode ser observada no compositor Heitor Villa-Lobos, que dedicou o *Sexteto Místico* ao escritor Graça Aranha e a *Modinha* ao cantor e compositor Catulo da Paixão Cearense (Amorim, 2007).

time; music which 'lives' on into the future frequently loses its association with the original performer-collaborator, whilst the original circumstances of composition become part of history (...) the composer will usually compose within certain confines understood as his or her particular 'style' (p. 255).

Sobre a influência do intérprete à qual uma obra musical é dedicada, Zorzal (2005) comenta:

(...) a dedicatória é um fenômeno de influência musical externo à obra. Na história da música ocidental, muitas foram as obras compostas nas quais o intérprete exerceu alguma influência nas escolhas dos compositores. (...) Dedicatórias a intérpretes são indícios de possíveis influências (p.20).

O autor cita, como exemplos, obras com perfil pedagógico (que se destinam a um grupo específico e, portanto, devem se adequar a determinado nível de compreensão musical e capacidades técnicas) e as obras do compositor mexicano Manuel Maria Ponce dedicadas ao violonista espanhol Andrés Segovia, que costumava definir alguns parâmetros musicais a serem seguidos pelo compositor e frequentemente realizava alterações nas versões finais das obras (Zorzal, 2005).

Pesquisas como as de Orledge (1992), Sherr (1987) e Russell (2012) focam-se principalmente nas motivações das dedicatórias e no contexto social que as envolve. Segundo os autores, a dedicatória pode expressar respeito, admiração e gratidão (Russell, 2012) ou ser motivada por questões financeiras e comerciais (Orledge, 1992), sem ter necessariamente influência na composição musical. Em outros casos o compositor pode "personificar" o dedicatário de sua composição – seja ele um intérprete ou outro compositor (Sherr, 1987).

3.2.3 DEDICATÓRIA NA OBRA MUSICAL DE GNATTALI

As pesquisas sobre Gnattali abordam com frequência a relação do compositor com os intérpretes a quem este dedicou obras, especialmente pelo facto de escrever para músicos próximos e ativos no contexto da música popular (Cavalcanti, 2002; Coutinho, 2010; Lima, 2007; L. F. de Oliveira, 1999; Paparguerius, 2010; M. Pinto, 2005; Wiese Filho, 1995). Cavalcanti (2002) comenta que “o compositor [Radamés] se preocupa com o grau de afinidade dos músicos com a música brasileira para facilitar o entendimento interpretativo da sua obra” (p. 77), opinião da qual Melo (2007) compartilha.

Radamés frequentemente homenageava seus amigos músicos ou seus intérpretes favoritos com obras originais ou arranjos (Coutinho, 2010; M. Pinto, 2005). Tais dedicatórias, de acordo com M. Pinto (2005), nem sempre eram anotadas partitura e algumas só podem ser confirmadas por depoimentos de pessoas próximas ao compositor. Nas palavras do próprio Radamés: “Eu sempre escrevi música para os meus amigos. Quando eu compunha uma peça para violoncelo, era para o Iberê [Iberê Gomes Grosso] tocar. Ele tinha muita ‘bossa’, muito jeito para a música brasileira” (Radamés Gnattali em: Barbosa e Devos, 1985, p. 37). Sobre este assunto, Paparguerius (2010) afirma que:

Radamés deixa entender que o que o motivava era a admiração pelas características do músico homenageado. Eventualmente podemos supor que a familiaridade com as peculiaridades de execução dos gêneros brasileiros fosse um dos critérios primordiais que cativassem a afeição do compositor, porém não que ele seria o único (p.71).

A influência dos dedicatários no processo de composição de Gnattali parece ser um ponto bastante consensual na bibliografia consultada (Coutinho, 2010; Lima, 2017; Paparguerius, 2010; M. Pinto, 2005; Telles, 2017; Wiese Filho, 2013). De acordo com Paparguerius (2010), quando Radamés dedicava obras a músicos conhecidos, ele procurava inserir “menções às peculiaridades do universo afetivo e de habilidade técnica dos músicos aos quais [as obras]

eram dedicadas” (p.69) e desta forma garantia “que a performance transcorresse sem maiores problemas e, mais que isso, que provavelmente ela [a obra] seria otimizada pela familiarização do intérprete com o material e pelo estímulo que a homenagem poderia lhe fornecer” (Paparguerius, 2010, p.71-72). Coutinho (2010) acrescenta que Gnattali concedia aos intérpretes a liberdade para adaptar o texto musical de acordo com particularidades dos músicos ou instrumentos que fossem interpretar a obra.

Braga, em depoimento concedido à Wiese Filho (1995), é bastante assertivo quanto à influência do dedicatário no processo de composição de Gnattali. De acordo com o violonista:

Um aspecto deve ser majoritário ao abordar a obra do maestro. Quero me referir aos elementos afetivos, de habilidade técnica e, gestuais – relativos ao músico ao qual dedicava determinada obra – que eram determinadas na consecução dos projetos composicionais de Radamés. (...). Para ser ainda mais claro, quando resolveu escrever o Concerto para bandolim e cordas, dedicado a Joel Nascimento, este, passou durante alguns dias, e a pedido do maestro, horas a fio, tocando sob seu olhar atento. Dizia ele, Radamés, que, quando compunha, durante todo o processo, a performance (virtual) do músico jamais o abandonava. Era portanto, é, elemento decisivo sobre o resultado final da estrutura da composição e, portanto, um fundamento que não pode ser desprezado na análise, o que nos remete a sugerir ao analista que, quando do estudo da obra de Gnattali, há que serem feitas as correspondências completas entre os formantes tradicionais da análise e as matrizes que forjaram a estrutura no seu arcabouço geral, quais sejam um conhecimento bem embasado das formas populares, suas formas de execução, o

universo de seus músicos e características de performance (Braga em: Wiese Filho, 1995, p. 97-98).

A capacidade de Gnattali em “adaptar” a obra musical ao intérprete para o qual dedica seria, de acordo com Braga, parte do processo formativo e estrutural de sua escrita, e a identificação e compreensão das características particulares do dedicatário fundamentais numa abordagem mais analítica do repertório do compositor. Em outro depoimento, concedido à Lima (2017), Braga afirma que:

Quando escrevia para piano, escrevia para ele, Radamés. O concerto dedicado a Arnaldo Estrela, por exemplo, escreveu-o para o pianismo de Arnaldo, que conhecia muito. Dizia que, de modo geral, pensava no músico quando compunha para determinado instrumento. Assim, ao violoncelo vinha-lhe o músico Iberê Gomes Grosso; violão, Garoto. Ele “imaginava”, “via” o músico no processo e procurava captar suas idiossincrasias musicais, gestuais, “clichês”. Quando não conhecia muito de perto determinado instrumentista, chamava-o e pedia para tocar e que lhe apresentasse “preferências”, procurava assimilar suas “manhas”, incluindo a maneira de frasear, os movimentos do corpo. Isto aconteceu com a Suíte Retratos, cuja perfeição de escrita bandolinística deriva do profundo conhecimento do como, do modo Jacob Bittencourt de tocar bandolim. Ele dizia: – Jacob, toca Jacob! Assegurava com esse princípio o suceder-se bem da peça. Tanto no que diz respeito ao estilo e, principalmente, quanto à performance dos intérpretes. Em suma, procurava ter sempre em mente para quem estava escrevendo e isto era crucial no processo (Braga em: Lima, 2017, pp. 34-35).

M. Pinto (2005) relaciona o idiomatismo da escrita instrumental de Gnattali – especialmente quanto à fluência do fraseado no repertório para saxofone – à forma como

o compositor adequava suas composições ao modo particular com que cada instrumentista tocava. De acordo com o autor:

(...) outra característica que pudemos verificar ser relevante em sua obra, em especial nas obras para instrumentos solistas, foi a preocupação em escrever dentro do estilo particular de cada intérprete, o que resultou sempre numa escrita muito idiomática. Ao analisar as obras para saxofone constatamos que estas se enquadram plenamente nas características descritas. As obras refletem os estilos pessoais dos músicos para os quais foram compostas: Zé Bodega, Sandoval Dias, Paulo Moura (M. Pinto, 2005, p.112).

Telles (2017) ressalta a influência dos contextos e dos diálogos entre os processos de criação e seus arredores artísticos – além importância dos intérpretes e músicos dedicatários – para o resultado composicional de Gnattali, em particular no ciclo *Brasilianas* do compositor.

3.2.4 DEDICATÓRIA NAS OBRAS PARA VIOLÃO DE GNATTALI

Nas pesquisas que abordam a obra violonística de Gnattali, a influência dos dedicatários no processo composicional também é abordada com frequência (Coutinho, 2010; Delneri, 2009; Lima, 2017; L. F. de Oliveira, 1999; Wiese Filho, 1995). Segundo L. F. de Oliveira (1999), “o estilo violonístico dos intérpretes para quem Radamés escrevia era deliberadamente incorporado” (p.9). Lima (2017) se aproxima dos depoimentos de Braga ao afirmar que:

Durante o processo criativo de uma peça, ele [Gnattali] procurava se lembrar das características do músico para quem ela seria dedicada e, como costumava dizer, sempre imaginava o intérprete tocando a música. Assim, a personalidade musical do dedicatário acabava por influenciar consideravelmente o resultado final. Talvez

em nenhuma outra obra isto seja tão verdadeiro quanto no *Concertino n.2*. Mais que uma homenagem, este concerto foi feito sob medida para Garoto: Gnattali usa na sua escrita trejeitos harmônicos e técnicos típicos do estilo de seu amigo, sobretudo no segundo movimento (Lima, 2017, p. 27).

Garoto também foi o dedicatário do último estudo do ciclo de *10 Estudos* escritos por Gnattali. Sobre essa obra, Delneri (2009) comenta que:

Radamés Gnattali foi um compositor que, ao longo de sua obra, escreveu música em mimetismo de outro gênero ou compositor. Não se trata de citações ou variações. Gnattali procurava uma integração, criando uma espécie de homenagem sonora (...) A homenagem a Garoto está manifesta em seu Estudo X, para violão, não só uma dedicatória e sim uma homenagem “fotográfica” que utiliza a peça que “Garoto mais gostava” como “pano de fundo” da composição (p.95).

A influência de Garoto – não apenas nas composições a ele dedicadas – é uma das mais referidas nos estudos sobre a obra violonística de Gnattali (Delneri, 2009; Lima, 2007, 2017; L. F. de Oliveira, 1999; Wiese Filho, 1995, 2013), e será abordada de forma mais específica no capítulo sobre o *Concertino n. 2*, obra dedicada à Garoto.⁵⁸

Neste sentido, uma obra que parece dividir opiniões sobre a influência dos dedicatários é a já citada série de *10 Estudos*. Cada um dos estudos desta série foi dedicado a um violonista diferente, todos eles com algum nível de contato pessoal e profissional com Gnattali (Zorzal, 2005). Sobre os *10 Estudos*, Zorzal (2005) afirma que “a dedicatória é um reconhecimento ao trabalho do violonista e a concepção estilística da peça não pretende representá-lo tecnicamente” (p.22). Esta afirmação revela uma opinião contrária à

⁵⁸ Ver página 190.

presente na citação anterior de Delneri (2010), que – embora se refira especificamente ao *Estudo n. 10* – é corroborada por Braga:

Esse pressuposto [que Gnattali tinha sempre em mente para quem estava escrevendo e que isto o influenciava no processo criativo] se revela claramente em muitos dos Dez Estudos. O “jazz” no Estudo VI dedicado a Geraldo Vespar, que fora um exímio guitarrista da orquestra do maestro Cipó nos anos 1960. No Estudo IV, dedicado a Nelson Piló, um tema percorre todo o braço do violão em registros distintos – segundo Radamés, Piló era o violonista que tinha a melhor leitura. O Estudo X pode-se dizer que é indubitavelmente uma paráfrase do conhecido choro de Garoto intitulado Gracioso. Ressalte-se que as dedicatórias correspondem na sua maioria aos músicos populares com quem Radamés Gnattali conviveu: Waltel Branco, Nelson Piló, Geraldo Vespar, Darcy Villaverde, Barbosa Lima e Garoto (Braga em: Lima, 2017, p.35).

Esta aparente discordância entre os autores se percebe especificamente com relação à série de *10 Estudos* de Gnattali, pois com relação ao restante de seu repertório violonístico, conforme bibliografia já citada, há claramente uma concordância sobre a influência dos dedicatários na escrita das obras.

Outro aspecto importante na relação de Gnattali com os violonistas com quem trabalhou é a aparente liberdade que o compositor lhes conferia para efetuarem alterações em sua escrita – embora, como já discutido anteriormente, essas mudanças de forma geral não fossem necessárias para a exequibilidade de suas composições. Coutinho (2010) comenta que Radamés “escreveu uma extensa obra que inclui violão, dedicada, em geral, à intérpretes de sua preferência, aos quais permitia realizar modificações nas peças, propiciando melhorias em rendimento sonoro e facilidade de execução instrumental” (p.4). Mais especificamente em relação ao arranjo da obra *Retratos para três violões* realizado

pelo próprio compositor, Coutinho (2010) afirma que “as intervenções no arranjo podem ser feitas por qualquer músico interessado, desde que informado” (p.4) e que “por vezes Gnattali escolhia esse arranjador a dedo, mas também demonstrava satisfação ao ver um trabalho bem feito por qualquer músico competente que se dedicasse à sua obra” (Coutinho, 2010, p.8). Também neste sentido, Wiese Filho (1995) traça um paralelo entre a escrita de Gnattali e as partituras de música popular para violão do mesmo período, onde as indicações eram escassas, o que, segundo o autor, “proporciona uma liberdade maior ao executante” (Wiese Filho, 1995, p.79).

Em relação aos concertos para violão solo e orquestra de Gnattali, somente o primeiro foi dedicado a um concertista estrangeiro, sendo os outros três escritos para seus amigos e colegas de rádio no Rio de Janeiro: Garoto, José Menezes e Laurindo Almeida. De acordo com Lima (2009), “por terem sido concebidos visando o perfil de músicos populares, estes concertos revelam um idioma que provém claramente da tradição do violão solista brasileiro, em contraste com a linhagem mais aristocrática representada por Segovia” (p.237). Zanon (2006a) ratifica a declaração de Lima (2009) ao afirmar que:

Gnattali freqüentemente compunha música com um intérprete específico em mente. No caso de seus concertos para violão, eles não foram escritos para um Segovia, um Yepes ou qualquer outro dos intérpretes internacionais consagrados. Ele buscou sua linguagem na raiz do violão solista de música popular, e, conseqüentemente, suas obras foram pensadas para serem executadas por violonistas como Garoto e Laurindo Almeida, que tocavam, por exemplo, no Bando da Lua de Carmen Miranda. Hoje pode até parecer corriqueiro, mas respeitemos o Gnattali visionário: não só é ele um pioneiro do crossover, por investir a forma do concerto com a linguagem e a atitude do violão popular brasileiro, mas ele foi um pioneiro absoluto do concerto para violão e orquestra no Brasil (Zanon, 2006a).

Nesta perspectiva – e conforme já desenvolvido no início desta secção –, considerando que a dedicatória pode “integrar-se aos procedimentos de legitimação da obra” (Martins, 2010, p.174) ou que “a escolha de um dedicatário com notoriedade permite a valorização implícita da obra” (Viola e Seara, 2015, p.559), ao escolher violonistas ativos na música popular brasileira – em detrimento de “intérpretes internacionais consagrados”, como comentado por Zanon (2006a) – Gnattali parece revelar uma atitude menos comprometida com os meios tradicionais de consagração social de suas obras⁵⁹ e indicar que outras razões motivaram as dedicatórias nos Concertos para Violão e Orquestra que não a legitimação de suas composições enquanto obras associadas à cultura “erudita” – embora não se possa, naturalmente, desconsiderar a relevância de violonistas como Garoto, Zé Menezes e Laurindo Almeida no campo da música popular brasileira daquele período. As razões podem ir desde a relação de amizade com os violonistas para quem escreveu, como era prática comum do compositor (Barbosa e Devos, 1985; Cavalcanti, 2002; Coutinho, 2010; Lima, 2007; L. F. de Oliveira, 1999; Papaugerius, 2010; M. Pinto, 2005; Wiese Filho 2005), até à valorização do violão enquanto instrumento de concerto no contexto brasileiro⁶⁰ (Lima, 2007; Zalkowitsch, 1990; Zanon, 2006a), além das dedicatórias possivelmente terem sido influenciadas pelo grau de familiaridade com a música popular brasileira apresentado pelos dedicatários (Cavalcanti, 2002; Melo, 2007). Sobre este assunto, Braga afirma que:

Radamés Gnattali entendia perfeitamente que havia uma parte, um próprio, que era direito do intérprete. No caso da música brasileira de concerto, ele pugnava para que os intérpretes soubessem muito bem, tivessem forte conhecimento e, se possível, militância, na música popular. No fundo, cria que a música de concerto

⁵⁹ Um exemplo de atitude mais engajada neste sentido pode ser observado na dedicatória de Lorenzo Fernández de sua *Velha Modinha* para violão solo, “Ao notável violonista Andrés Segovia” (Fernández, 1938).

⁶⁰ A importância histórica dos quatro Concertos para Violão e Orquestra de Gnattali e dos músicos a quem dedicou será abordada de maneira mais específica a partir do capítulo Radamés Gnattali e o estabelecimento do violão de concerto no Brasil (página 129).

brasileira exigia uma interpretação de música brasileira (Braga em: Lima, 2017, p.36).

A relação de Gnattali com os dedicatários dos Quatro Concertos para Violão e Orquestra e a identificação de possíveis elementos idiomáticos associados a estes violonistas e incorporados nos concertos – quer por sua atuação enquanto intérpretes ou enquanto compositores – são aspectos que ainda não foram investigados de forma sistemática na literatura consultada e que podem revelar questões importantes para a compreensão e performance destas obras; razão pela qual esta temática será desenvolvida na segunda parte deste trabalho. Antes, será apresentada uma contextualização do status do violão de concerto na primeira metade do século XX no Brasil, localizando historicamente a produção violonística de Radamés e justificando a importância deste ciclo de concertos no repertório brasileiro para violão.

4. OS QUATRO CONCERTOS PARA VIOLÃO E ORQUESTRA DE RADAMÉS GNATTALI

4.1 CONTEXTUALIZAÇÃO: O STATUS DO VIOLÃO NO BRASIL E A IMPORTÂNCIA HISTÓRICA DOS CONCERTOS

Dentro da ampla produção musical de Gnattali, os concertos para instrumento solista e orquestra parecem ter um lugar de destaque. Ao todo, são mais de 40 concertos escritos para os mais variados instrumentos, como violino, piano, violoncelo, viola, harpa, violão, acordeão, harmónica de boca, saxofone, bandolim ou marimba (Canaud, 2013; Lima, 2007; Roberto Gnattali, 2006). A orquestração destes concertos, por vezes, também inclui formações instrumentais menos habituais, com a introdução de instrumentos de percussão característicos da tradição musical popular brasileira e de escolas de samba ou de formações de “regional”, com violão, cavaquinho e pandeiro (Correa, 2007; Coutinho, 2010; L. F. de Oliveira, 1999).

Gnattali incluiu o violão em treze obras com orquestra, nas quais o instrumento figura como solista ou como parte da orquestra, dando apoio à harmonia ou suporte melódico (Silva, 2014). Dentro do universo dos concertos, o violão figura como solista em sete obras: são 4 concertos para violão solo e orquestra, dois concertos para dois violões e orquestra, e um concerto duplo para piano, violão elétrico e orquestra⁶¹. São eles:

- *Concerto Carioca n.1* para piano, violão elétrico e orquestra (1950);
- *Concertino n.1* (1951);
- *Concertino n.2* (1952);
- *Concerto n.3, “de Copacabana”* (1956);
- *Concerto n.4, “à Brasileira”* (1967);

⁶¹ Embora no título da obra Gnattali indique “violão elétrico”, de acordo com Mendonça (2006), é possível que o instrumento idealizado pelo compositor fosse a guitarra elétrica, sendo o termo violão elétrico uma confusão criada pela tradução literal do inglês de *electric guitar*.

- *Concerto* para Dois Violões, Oboé e Orquestra de Cordas (1970);
- *Concerto* para Dois Violões, orquestra de cordas, flauta e tímpanos (1981)⁶².

Além do valor deste grupo de composições pelo próprio volume – este é o maior conjunto de Concertos para violão e orquestra escrito por um compositor brasileiro no século XX (Zanon, 2006a) –, estas obras marcam uma série de datas significativas para o violão no Brasil⁶³: o *Concertino n.1* (1951) foi o primeiro concerto para violão e orquestra escrito por um compositor brasileiro⁶⁴ e sua estreia, em 1953, com o violonista Juan Antonio Mercadal como solista e a Orquestra Sinfônica Brasileira dirigida por Eleazar de Carvalho, marca a primeira apresentação de um violonista junto à Orquestra Sinfônica Brasileira (Lima, 2009); a estreia do *Concertino n.2*, em 1953⁶⁵, com Garoto como solista e a Orquestra do Teatro Municipal dirigida, novamente, por Eleazar de Carvalho, marca a primeira apresentação de um concerto para violão de compositor brasileiro⁶⁶ (Lima, 2009; Wiese Filho, 2013; Zanon, 2006b). O *Concerto Carioca n.1*, de 1950, dedicado a Laurindo Almeida, é considerado o pioneiro na utilização de um instrumento eletroacústico como solista de música sinfônica

⁶² O *Concerto* de 1981 é, na verdade, um arranjo do *Concerto n.3* (1956) realizado pelo próprio compositor e dedicado ao duo formado pelos irmãos Sérgio e Odair Assad (Oliveira, 1999).

⁶³ A importância dos marcos citados será desenvolvida de maneira mais específica nos capítulos referentes a cada concerto.

⁶⁴ O concerto de Heitor Villa-Lobos data do mesmo ano, entretanto, por se tratar inicialmente de uma Fantasia Concertante, que apenas anos depois foi acrescido de uma cadência, e por sua estreia ter sido realizada apenas em 1956 (quando Gnattali já havia composto 3 concertos), autores como Lima (2009) e Zanon (2006a) concordam em atribuir a precedência ao *Concertino n.1* de Gnattali. Este assunto está melhor desenvolvido no capítulo *Rio, 1951: Dois Concertos Brasileiros para Violão e Orquestra* (página 141).

⁶⁵ Embora a primeira audição do *Concertino n.2* tenha se dado na Rádio Nacional – onde Gnattali e Garoto trabalhavam na época –, com Garoto como solista e o compositor a dirigir a orquestra da rádio, considera-se a apresentação citada como a estreia oficial da obra (Lima, 2008).

⁶⁶ O *Concertino n.2* foi estreado oficialmente dois meses antes do *Concertino n.1* (Lima, 2009; Wiese Filho 2013; Zanon, 2006). De acordo com os registros do teatro, até então somente três violonistas haviam se apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro: Regino Sainz de la Maza, Andrés Segovia e Olga Prager Coelho (Lima, 2008).

no Brasil (Correa, 2007; Mendonça, 2006). O termo violão elétrico, contudo, levanta algumas discussões a respeito do instrumento para o qual Gnattali escreveu, uma vez que este termo “era usado com certa liberdade, podendo fazer alusão a um violão com captador magnético ou à uma guitarra semiacústica” (Lima, 2017, p. 21). Correa (2007) e Mendonça (2006) defendem que o instrumento em questão era mesmo a guitarra elétrica, tendo sido inclusive este o instrumento utilizado na gravação de 1965, com José Menezes à guitarra elétrica, Radamés ao piano e a Orquestra Sinfônica Continental dirigida por Henrique Morelenbaum (Continental PPL-12.168). A a capa do disco em questão, entretanto, traz a indicação “José Menezes (Violão)” (Figura 6).



FIGURA 6 - CAPA DO LP COM A GRAVAÇÃO DO *CONCERTO CARIOCA Nº 1* (CORREA, 2007, P.17)

O próprio Radamés, embora indique violão elétrico na partitura, refere-se ao instrumento solista do *Concerto Carioca n.1* como guitarra elétrica:

Apresentei o Concerto [carioca] nº 1 para Guitarra Elétrica, Piano, Orquestra Sinfônica e Batucada no Teatro Municipal. Quem dirigiu foi Henrique Morelenbaum e existe até uma gravação disso. Depois do concerto ele me falou:

“Sabe o que estão dizendo na platéia? Que no Teatro Municipal até samba se toca agora”.

Isso é uma esculhambação. Até samba, o cara disse (Radamés Gnattali: em Didier, 1996, p.82).

José Menezes, violonista do convívio particular de Gnattali e que foi responsável pela estreia do *Concerto Carioca n.1* em 1953⁶⁷ (Figura 7) e pela gravação citada em 1965, declarou que:

Nessa época a guitarra elétrica era chamada de violão elétrico sabe? Não se diferenciava muito esses dois instrumentos. O Radamés pediu a guitarra porque um violão acústico não conseguiria se destacar na orquestra e nem nos diálogos com o piano. Eu usei uma guitarra da marca *Gibson* modelo *Lês Paul* para gravar esse concerto. (...) é preciso ser violonista para se tocar esse concerto. Se não se tem técnica de violão erudito, não se toca essa obra. Como eu possuo as duas escolas (Mão direita de violão erudito e técnica de palheta) toquei a guitarra elétrica com a técnica do violão. O Radamés escreveu pensando em violão, mas pede que se use uma guitarra para executá-lo (Menezes em: Correa, 2007, p. 79).

⁶⁷ O *Concerto Carioca n.1* foi apresentado também no dia 30 de março de 1965, no Teatro Municipal do Rio, com transmissão da TV Excelsior. Os jornais da época noticiaram como a primeira audição (Figura 7 e Figura 8), possivelmente para valorizar a comemoração do IV centenário da cidade do Rio de Janeiro ou por considerar que seja essa fosse uma “estreia oficial” (Lima, 2017).

Concerto de Radamés

Radamés Gnattali fará o lançamento oficial de seu «Concerto Carioca n.º 1, para violão e piano», gravado na Continental. O lançamento será feito terça-feira vindoura, dia 30 do corrente, no Teatro Municipal, por iniciativa da Televisão Excelsior, que transmitirá o concerto, e da Continental-Discos. O «Concerto Carioca n.º 1» compõe-se de quatro movimentos: «Marcha-rancho», «Canção», «Valsa Seresteira» e «Samba». Foi gravado pela Sinfônica Continental, sob a regência do maestro Henrique Morelenbaum tendo Radamés ao piano e José Menezes ao violão.

Diário de Notícias, 24 de março de 1965.

Orquestra Municipal

A Orquestra do Teatro Municipal apresentará-se à platéia carioca, terça-feira próxima, dia 30, às 21 horas, sob a regência do maestro Henrique Morelenbaum, quando executará o seguinte programa: «Sinfonia n.º 1», de Brahms, «Exultate, Jubilate», de Mozart, tendo como solista o soprano Maria Helena Buzelin; e o «Concerto Carioca n.º 1», de Radamés Gnattali (1.ª audição), tendo como solistas o autor (piano) e José Menezes (violão elétrico).

Diário de Notícias, 27 de março de 1965

FIGURA 7 - RECORTES DE JORNAIS NOTICIANDO A "ESTREIA" DO *CONCERTO CARIOCA N.1* (LIMA, 2017, P.21)

TEMPORADA NACIONAL DE ARTE
Terça-feira, 30 de março de 1965, às 21 horas
CONCÉRTO SINFÔNICO
ORQUESTRA DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO
Regente: Maestro Henrique Morelenbaum

I Parte

J. BRAHMS Sinfonia n.º 1, em Dó menor, op. 68

a) Un poco sostenuto, Allegro
b) Andante sostenuto
c) Un poco allegretto e grazioso
d) Adágio piú andante. Allegro moderato con brio

II Parte

W. A. MOZART Moteto "Exultate, Jubilate"
KV 165, para soprano e orquestra

a) Allegro
b) Recitativo
c) Larghetto
d) Allegro non troppo

Solista: Maria Helena Buzelin

RADAMÉS GNATTALI Concérto Carioca n.º 1

1) Abertura (Marcha Rancho)
2) Canção
3) Valsa Seresteira
4) Final — Samba

Solistas: O Autor (piano)
José Menezes (violão elétrico)

Programa da estreia – cortesia da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

FIGURA 8 - PROGRAMA DA "ESTREIA" DO *CONCERTO CARIOCA N.1* (LIMA, 2017, P.22)

A partir da declaração de Menezes, pode se entender que o concerto teria sido pensado mesmo para guitarra elétrica (principalmente pela sua capacidade de potência sonora através da amplificação), mas poderia exigir do intérprete uma ação da mão direita

característica da técnica associada ao “violão erudito”, razão pela qual (conjuntamente com o título da obra) este concerto seja entendido por vezes integrando a obra violonística de Gnattali⁶⁸. Seja qual for a compreensão do instrumento para o qual Gnattali escreveu – guitarra elétrica ou violão elétrico –, o *Concerto Carioca n.1* é um exemplo de como a obra de Radamés é uma miscelânea de influências advindas de diversas tradições musicais. Ao colocar um violonista popular para tocar um instrumento elétrico ao lado do piano e à frente da orquestra em 1950 – incluindo na orquestração uma secção de saxofones (2 altos, 2 tenores e 1 barítono) e uma “batucada” acrescida ao naipe de percussão sinfônica (6 tamborins, 2 reco-recos, 2 chocalhos, 1 pandeiro e 1 surdo) –, Radamés revela um pensamento musical pouco comprometido com amarras estéticas (Correa, 2007; Lima, 2007; Mendonça, 2006; Zanon, 2006a) e justifica a alcunha de “eterno experimentador” (Horta citado por Barbosa e Devos, 1985).

Embora os concertos para violão solo de Gnattali se localizem historicamente na segunda metade do século XX (entre 1951 e 1967), muito sobre a importância destas obras e sobre os mecanismos sociais que as envolveram podem ser melhor compreendidos a partir de uma análise da posição social do violão e de seu repertório nas décadas precedentes. Uma vez que esta pesquisa já foi realizada por diversos autores (Antunes, 2002; Bartoloni, 2000; Llanos, 2018; Lana, 2005; F. Pereira, 2007; Taborda, 2004) e que não caberia no escopo deste trabalho uma empreitada desta envergadura, será apresentada uma breve contextualização a partir das fontes disponíveis com o objetivo de posicionar historicamente a produção violonística de Gnattali e, mais precisamente, os quatro concertos para violão e orquestra.

⁶⁸ Neste trabalho o *Concerto Carioca n.1* será tratado como uma obra à parte dos quatro concertos para violão e Orquestra. Em primeiro lugar, pela própria contradição em torno do instrumento solista; em segundo lugar, por ser um concerto duplo (para piano e violão elétrico); e, por último, pela própria separação que Gnattali faz quando intitula a obra de 1951 como *Concertino n.1*.

4.1.1 VIOLÃO: INSTRUMENTO MARGINALIZADO OU SÍMBOLO DE “BRASILIDADE”?

Autores como Antunes (2002), Bartoloni (2000), Dudeque (1994), Lana (2005), Llanos (2018), F. Pereira (2007) e Taborda (2004), investigaram a história do violão no Brasil e sua inserção na música de concerto do final do século XIX às primeiras décadas do século XX (com foco principal no eixo Rio-São Paulo). Ao traçar um panorama do histórico do violão no Rio de Janeiro – desde a sua chegada até ao estabelecimento como instrumento característico no acompanhamento típico do choro – Taborda (2004) comenta:

O violão chegou ao Rio de Janeiro num momento bastante particular da história da cidade. Não foram poucas e tão pouco menos profundas as transformações econômicas e sociais vivenciadas pelos cariocas com a chegada da Família Imperial. A experiência de urbanização avassalou os diversos setores da sociedade, com marcadas transformações na paisagem, nas relações sociais, no cotidiano dos habitantes. (...)

O violão se espalha pela cidade, na medida em que no ambiente urbano se organiza e se difunde o conjunto de choro. Através dele depura-se o processo de tradução do repertório europeu para uma possível linguagem nacional. Inicialmente moldura instrumental, amalgamada às formas de origem, a elas imprime caráter próprio, dando vazão ao surgimento do que se pode chamar ‘linguagem do choro’.

Nenhum outro instrumento suscitou comentários e críticas como as dedicadas ao violão. Pau e corda que acalentou modinhas, embalou lundus, e que se fez tamborim para marcar e difundir o samba nascente. Instrumento de capadócio, capoeira, boêmios e malandros.

Nessa maldição, a contrapartida simbólica: o atestado de timbre instrumental mais tipicamente brasileiro. O violão deu sempre o que falar. Nas críticas de jornais, nos concertos, na literatura. Envolveu a paixão daqueles que o defenderam, atraindo a mesma paixão naqueles que o execraram (p.118).

Esta dicotomia apresenta por Taborda (2004) – de instrumento marginalizado à simbolo de “brasilidade” – está presente também nas pesquisas de autores como Bartoloni (2000), Castagna e Antunes (1994), Naves (1998) e F. Pereira (2007), e será desenvolvida nas seções seguintes.

4.1.2 VIOLÃO “MARGINAL”

De acordo com Antunes (2002), as primeiras notícias sobre o uso do violão no Brasil são esparsas e incertas – quanto ao tipo de instrumento usado – até ao início do século XX. Apesar disto, segundo o autor, é concorde que o instrumento esteve presente desde o início da colonização portuguesa e, posteriormente, percebe-se sua importância como acompanhador de canções e em diversas manifestações populares, embora não se tenha certeza da prática do violão solista anterior à segunda metade do século XIX. Este papel de acompanhador também é perceptível no início da comercialização de discos no Brasil – em gravações de cantores do período, como Bahiano, Cadete e Eduardo das Neves –, sendo apenas em 1910 gravado a solo no Brasil, por Mário Pinheiro (Antunes, 2002).

Devido ao acolhimento do violão pelas camadas mais baixas da população (Figura 9), na transição do século XIX para o século XX o instrumento estava associado à “vadiagem” e à “boemia” (Dudeque, 1994; F. Pereira, 2007; Taborda, 2004). Tocar violão significava “pertencer a uma classe de desocupados sem profissão” (F. Pereira, 2007, p.72), era uma “atividade de capadocio, capoeira e vadio” (Taborda, 2004, p.121); o violão “era considerado ‘próprio somente para modinhas e serenatas ao luar’, ou ‘vulgar e, por isso, sem valor’” (Castagna e Antunes, 1994, p.1) e tornou-se “sinônimo de vulgaridade e sua

associação a seresteiros e chorões fixou ainda mais o seu status “popular” em oposição aos gostos “sérios” da elite dessa época” (Llanos, 2018, p.34). Sobre o estigma do violão neste período, Lana (2005) comenta:

Presente no mundo musical das esquinas boêmias, seresteiras, choronas e no universo das encruzilhadas dos sertões “caipiras”, “primitivos” e “originais”, o violão era considerado, pelo público brasileiro das óperas e concertos do início do século XX, um instrumento desqualificado, inferior, seja por razões musicais objetivas, relacionadas às suas propriedades acústicas, seja por preconceito social (p. 110).

F. Pereira (2007) associa a posição do violão na virada do século XIX para o XX também à influência das teorias raciais, que colocavam o negro e o índio – aos quais se relacionava o violão – em oposição ao branco europeu – normalmente relacionado a uma cultura pianística. Segundo a autora:

(...) a partir da análise das teorias raciais do final do século XIX, o violão faz parte dos atributos sociais negativos associados à preguiça, baderna e atraso da sociedade brasileira. Estes atributos estavam relacionados com dois elementos formadores da “raça brasileira”, o negro e o índio. O branco, representação viva da cultura “desenvolvida” dos países europeus, seria o elemento capaz de “civilizar” e trazer o “desenvolvimento” para a sociedade brasileira (F. Pereira, 2007, p.113).

Acrescido ao aspecto social, no começo do século XX o violão era visto como um instrumento com menor capacidade artística (Castagna e Antunes, 1994), “indigno das salas de concerto” (F. Pereira, 2007, p.75).



FIGURA 9 - DESENHOS DE RAÚL PADERNEIRAS EM *CENAS DA VIDA CARIOCA*, DE 1924 (LLANOS, 2018, P.45)

O reconhecimento do violão como um instrumento essencialmente popular, não apenas pela sua utilização como suporte harmónico em géneros de música tradicional, mas também pela associação com as camadas desfavorecidas da sociedade, sustentou o discurso de que “o violão deveria ser banido dos círculos onde a verdadeira arte seria praticada” (Taborda, 2004, p.138), e por isso o instrumento pouco se difundiu nas camadas sociais mais altas, tendo também a possibilidade de acesso às salas de concerto dificultada (F. Pereira, 2007; Taborda, 2004).

A literatura do final do século XIX e início do século XX apresenta algumas ilustrações de interesse para a reflexão sobre a condição dos violonistas neste período. Um exemplo emblemático é o romance *O triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, onde

“Ricardo Coração dos Outros”, violonista, cantor e compositor, apesar das barreiras sociais, adentrava lentamente nos salões da região central da capital carioca poucos anos após a Proclamação da República (1889). A conquista destes espaços foi possibilitada pela ajuda do Major Policarpo Quaresma, protagonista da obra, que convidou o violonista para ensiná-lo a tocar o instrumento, motivado por princípios nacionalistas. Já no início da obra, Barreto descreve o espanto da vizinhança ao ver um violonista na casa do major:

(...) nos últimos dias, era visto entrar em sua casa, três vezes por semana e em dias certos, um senhor baixo, magro, pálido, com um violão agasalhado numa bolsa de camurça. Logo pela primeira vez o caso intrigou a vizinhança. Um violão em casa tão respeitável! Que seria? (Barreto, 1915/s.d., p.2)

A irmã do protagonista, Adelaide, também demonstra desagrado ao declarar: “– Policarpo, você precisa tomar juízo. Um homem de idade, com posição, respeitável, como você é, andar metido com esse seresteiro, um quase capadócio – não é bonito!” (Barreto, 1915/s.d., p.2). A narrativa de Lima Barreto parece reforçar as perspectivas contraditórias quanto à utilização do violão no período: ao mesmo tempo em que Policarpo considera o instrumento um perfeito acompanhador para a modinha, que acreditava ser o gênero autenticamente nacional, o violão é considerado indigno de uma “casa respeitável” devido à posição social atribuída aos violonistas.

De acordo com F. Pereira (2007), a utilização do violão no início do século XX no Rio de Janeiro relaciona-se com processos de disputa e conflitos sociais, sendo possível encontrar referências que colocam o violão como pertencente aos grupos sociais marginalizados, ao mesmo tempo que existem referências ao violão sendo “muito apreciado por grupos sociais “respeitáveis” para acompanhamento de canções” (F. Pereira, 2007, p.92). A partir desta relação conflituosa, tendo o violão como símbolo, a autora identifica duas narrativas identitárias presentes em discursos da sociedade carioca do período. A primeira tentava criar uma ideia de sociedade carioca nos moldes da sociedade europeia, valorizando o piano em detrimento do violão, pois este figurava como “representante da música popular, o que o atrelava ao “atraso” e ao “estado rudimentar” em que se encontrava uma parcela

da sociedade que não seguia os padrões culturais associados com a cultura européia” (F. Pereira, 2007, p.93). A segunda narrativa buscava uma afirmação da identidade nacional brasileira através da valorização da cultura popular, que deveria ser trabalhada dentro de padrões estéticos europeus. Este discurso, onde a cultura popular e o violão eram transformados em símbolos de identidade nacional, era defendido por intelectuais, artistas e políticos, estando presente também na cartilha do movimento modernista brasileiro⁶⁹ (F. Pereira, 2007).

O violão passa então a ser entendido como o símbolo de uma possível harmonia social e cultural, pois sua força simbólica residia na versatilidade e grande penetração social, sendo capaz de ultrapassar as diferenças sociais impostas pela cultura do período (Naves, 1998). Como argumenta Llanos (2018): “Seria então possível falar da existência de uma transição do violão “vadio” perseguido pela polícia⁷⁰ e condenado pela imprensa ao violão “vadio” símbolo de união e brasilidade? Acredita-se que sim” (Llanos, 2018, p.44).

4.1.3 VIOLÃO “ARTE”

Os anos de 1916 e 1917 marcaram a virada da aceitação do violão como instrumento de concerto, momento em que o violão brasileiro viria a ser considerado “arte” (Bartoloni, 2000; Castagna e Antunes, 1994; Castagna e Schwarz, 1993; Llanos, 2018; F. Pereira, 2007; Taborda, 2004), tendo como principais personagens, de acordo com Castagna e Antunes

⁶⁹ Os preceitos defendidos pelos autores do modernismo e do movimento nacionalista brasileiro foram explorados de maneira mais específica no capítulo 2.2.2 *Relação com o modernismo e com o Movimento Nacionalista Brasileiro* (Página 41).

⁷⁰ Apesar de depoimentos de músicos que afirmavam que “para a polícia, um dedo calejado por cordas de violão era prova cabal da contravenção da vadiagem, prevista no Código Penal” (Lana, 2005, p.116), Taborda (2004) afirma que “não há documentos que atestem a apreensão de cidadãos apenas porque eram violonistas, fato confirmado por Marcos Bretas, profundo conhecedor dos arquivos da polícia carioca” (Taborda, 2004, p.125).

(1994), o violonista paraguaio Agustín Barrios⁷¹, a espanhola Josefina Robledo⁷² e o brasileiro Americo Jacomino⁷³, o “Canhoto”. Os autores comentam que:

Se Agustin Barrios trouxe ao Brasil um virtuosismo violonístico sem precedentes e Josefina Robledo a técnica refinada do concertista e didata espanhol Francisco Tárrega, cabe a Américo Jacomino a criação do primeiro gênero brasileiro de música solística para violão que obteve aceitação do público tradicional. Popular ou erudito? talvez, um pouco de cada (Castagna e Antunes, 1994, p.4).

Llanos (2018) acrescenta o nome de “Catulo da Paixão Cearense”⁷⁴ aos violonistas citados por Castagna e Antunes (1994) como tendo importância central no estabelecimento do violão como instrumento de concerto no início do século XX:

Personagens como Catulo de Paixão Cearense, Agustín Barrios, Américo Jacomino e Josefina Robledo podem ser de utilidade para pensar outras questões que atravessaram a vida musical do eixo Rio-São Paulo e foram fundamentais para compreender as práticas violonísticas e suas leituras (morais, políticas e poéticas) na sociedade: a instalação da indústria fonográfica, o circuito comercial das artes

⁷¹ Agustín Barrios (1885-1944) foi um violonista e compositor paraguaio. Realizou turnês na Argentina, Uruguai, Paraguai e, com maior frequência, no Brasil (Prat, 1934, p.41).

⁷² Josefina Robledo (1897-1972) foi uma célebre violonista espanhola e aluna de Francisco Tárrega. Entre os anos de 1915 e 1916 realizou turnês na Argentina, Paraguai, Uruguai e Brasil, onde se estabeleceu e se dedicou ao ensino até 1923 (Prat, 1934, p.264).

⁷³ Américo Jacomino (1889-1928), o Canhoto, foi um violonista brasileiro. De acordo com Antunes (s.d.a): “Foi o iniciador definitivo da profissão de concertista no país, ao tocar, portar-se e apresentar-se como violonista profissional em várias localidades brasileiras. Gravou – solo, com seu grupo ou acompanhando cantores – mais discos do que todos os outros violonistas seus contemporâneos, até a data de sua morte.”

⁷⁴ Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) foi um violonista, poeta, compositor e cantor brasileiro (Albin, s.d.a).

(lugares e formatos de apresentação, interação de linguagens etc.) e o conceito de “popular” e “erudito” na passagem do século (Llanos, 2018, p.40).

O violão, que – conforme comentado anteriormente – esteve presente tanto nos círculos da elite quanto nas manifestações das camadas mais populares da sociedade brasileira (Taborda, 2004), passa a ser visto como um instrumento capaz de representar tanto a “arte elevada” (nas figuras de Barrios e Robledo) como de comunicar com o “homem comum” (através de Jacomino e Catulo da Paixão Cearense) (Reily, 2001). Apesar disto, de acordo com F. Pereira (2007), a sociedade carioca, mesmo possuindo violonistas com qualidade artística e técnica, restringia o acesso do instrumento aos espaços destinados a música de concerto.

4.1.4 VIOLÃO: UM INSTRUMENTO NACIONAL

“Sou um Tupi tangendo um alaúde”, declarou Mário de Andrade no seu poema *O Trovador*, de 1922 (em Reily, 2001, p. 168). Se a associação do violão aos chorões e conjuntos populares originou um imaginário em que o instrumento se relacionava de forma depreciativa com setores marginais da sociedade, o timbre do violão e o ambiente sonoro por ele criados se tornaram, a partir do modernismo brasileiro, símbolos emblemáticos da nacionalidade (Taborda, 2004). A função de mediador entre o erudito e o popular conferiu ao violão um papel simbólico no panorama modernista na medida em que os ideólogos tentaram:

(...) afrouxar as distinções solidamente cristalizadas entre o erudito e o popular, as quais, no plano musical, correspondiam ao cultivo do piano ou do violão. Ao primeiro costumava-se reservar o teatro, enquanto o violão era confinado ao espaço circense. Os cantores que se acompanhavam com esse instrumento tão associado à plebe, como Eduardo das Neves e Mário Pinheiro, tornavam-se, pela força das circunstâncias, dublês de palhaço e de músico (Naves, 1998, p.24).

Esta situação começa a mudar a partir da década de 1920, quando, em virtude da variedade de recursos musicais e da grande penetração social, o violão começou a interessar mais os artistas de orientação nacionalista (Naves, 1998).

A importância do violão como símbolo de nacionalidade pode ser observada no artigo de Manuel Bandeira de 1924 para a revista *Ariel*, onde comenta:

Para nós brasileiros 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 própria paisagem: o grito da araponga, o aboio dos vaqueiros e o descante dos violões.

Desgraçadamente entre nós o violão foi até aqui cultivado de uma maneira desleixada. (...)

Houve também (...) uma certa prevenção contra o violão por carregar a fama de instrumento refeito, alcoviteiro e cúmplice da gandaia em noitadas de sedução. Era, tipicamente, o instrumento *mauvais sujet*. Ele foi, porém, reabilitado pela visita que recebemos de dois artistas estrangeiros, os quais vieram revelar aos nossos amadores todos os recursos e a verdadeira escola dos grandes virtuosos de Espanha. Refiro-me a Agostinho Barrios [*sic*] e Josefina Robledo. (...)

Mas o repertório? (...) o repertório do violão é, além do próprio, todo o repertório do alaúde. (...)

Os nossos tocadores de violão compuseram peças de caráter brasileiro interessantíssimas. Correm, porém, de oitava. Tais são os maxixes de Arthiodoro da Costa, João Pernambuco, Quincas Laranjeiras e outros de igual valor.

Villa-Lobos (...), que está agora em Paris, (...) tocou violão quando rapazola. E compôs muita coisa que está guardada a sete chaves... E não sei se não as atirou todas ao mar... Ele não gosta que se fale nisso. Preconceito muito pouco moderno e muito pouco nacional (...) (Bandeira, 1924, citado por Naves, 1998, pp.26-27).

Em seu artigo, Bandeira coloca o violão como símbolo brasileiro tanto no ambiente do sertão nordestino, quanto nos grandes centros urbanos onde atuavam os violonistas citados. Esta compreensão é reforçada por Reily (2001), que destaca o potencial do violão em mediar esferas culturais tanto no eixo horizontal quanto no vertical: horizontalmente, poderia mediar entre o rural e o urbano, o regional e o nacional, o nacional e o internacional; verticalmente, fornecia um elo para integrar a cultura popular e a “arte elevada”, bem como as classes sociais relacionadas a estas esferas díspares.

Taborda (2004) organiza a função musical do violão no Brasil, até 1930, em três diferentes categorias: (1) acompanhador de solista (harmonizando modinhas e lundus, especialmente, nas primeiras gravações fonográficas do país); (2) acompanhador no âmbito dos conjuntos de choro (ao lado do cavaquinho, dando suporte harmônico para a realização de gêneros instrumentais); e (3) violão popular solista (com obras originais ou transcritas de outros instrumentos). Quanto à última categoria, F. Pereira (2007) descreve que, nas primeiras décadas do século XX, o repertório escrito para violão no Brasil consistia de gêneros populares rurais e urbanos e de danças de salão, as “peças de caráter brasileiro” comentadas por Bandeira. Uma exceção eram as obras de Heitor Villa-Lobos para violão solo, que perpassaram quase inteiramente a primeira metade do século: a *Suíte popular*

brasileira (1908 – 1923)⁷⁵, o *Chôros nº.1* (1921), os *Doze Estudos* (1924 – 1929) e os *Cinco Prelúdios* (1940)⁷⁶ (Amorim, 2007). Estas obras, contudo, de acordo com M. F. Pereira e Gloeden (2012b), “seguiram como exemplos solitários e pouco conhecidos no Brasil até a década de 1940, quando outros compositores iniciam uma produção erudita para o instrumento” (p.87).

Na década de 1930, de acordo com Reily (2001), o violão se reafirmou como instrumento nacional brasileiro por sua centralidade no samba. Esse reconhecimento simbólico, contudo, não era transversal a todas as camadas da sociedade brasileira. De acordo com a autora:

Although samba crosscut the country’s social and racial divides, the carnivalesque associations it evoked did not exactly cloak the guitar with a serious image of nobility. It was not perhaps until the rise of bossa nova in the late 1950s that an internationally recognized, sophisticated – yet popular – guitar style emerge within the Brazilian musical scenario. The degree to which this hybrid genre promoted national integration, however, is questionable, as it had but tenuous links with the ‘common man’ (Reily, 2001, p. 158)

Apesar desta posição relativamente “marginal” do violão na produção artística brasileira, ainda segundo Reily (2001), “the modernist movement preempted the nationalist fervour that would soon take the country by storm, shifting the national focus away from the aesthetic preferences of the elites to those of the popular classes” (p. 170). Esta mudança

⁷⁵ Amorim (2007) levanta a possibilidade de que as primeiras versões da *Suíte* tenham sido concebidas entre 1906-1912, reafirmando o carácter mais “juvenil” e “informal” deste ciclo.

⁷⁶ De acordo com Amorim (2007), a primeira peça para violão de Villa-Lobos seria *Panqueca* (1900), mas esta faz parte de uma série de peças perdidas ou extraviadas entre os anos de 1900 e 1910, período correspondente à juventude do compositor e do qual menos se tem informações.

foi impulsionada, em grande parte, pela agenda populista do governo de Getúlio Vargas entre os anos de 1930 e 1945 (Naves, 1998).

Embora símbolo nacional e instrumento presente em manifestações musicais que percorriam diversas camadas sociais, o violão mantinha o estigma de “rudimentar” e tinha os espaços de atuação restringidos. Conforme F. Pereira (2007):

(...) o violão estava bastante associado à música popular e mesmo que esta música circulasse entre vários grupos sociais, ela carregava o estigma de música rudimentar e pouco elaborada. O uso do instrumento, apesar de tecnicamente e estilisticamente não estar preso unicamente a esta música, era classificado de popular devido aos gêneros musicais freqüentemente tocados. Este estigma diminuía, quantitativamente, os espaços de atuação dos violonistas, bem como condicionava a imagem do instrumento a um âmbito musical mais restrito. (...)

No entanto, a disputa pelo espaço do violão nos meios da música de concerto vai se estender durante muitos anos, sendo que uma das últimas “batalhas” enfrentadas para a tomada deste espaço de atuação dentro da sociedade, pode ser simbolizada pela criação dos primeiros cursos de graduação em violão nas universidades cariocas na década de 80 (pp.104-105).

De acordo com M. F. Pereira e Gloeden (2012b), o processo de aceitação do violão como “instrumento de família” e, posteriormente, como um instrumento com potencialidades artísticas para atuar em salas de concerto permeou a maior parte do século XX e se deu em quatro momentos: (1) atuação de violonistas da tradição do choro (ligados aos cinemas e saraus e, posteriormente, à rádio); (2) criação de uma classe de intérpretes mais preparados para as salas de concerto (técnica e esteticamente), resultado do trabalho de professores nas primeiras décadas do século XX; (3) criação de um repertório “erudito” brasileiro para o violão (inicialmente com Villa-Lobos, continuado pelos nacionalistas até a

década de 1960 e posteriormente por obras ligadas à linguagens de vanguarda Pós-guerra); e (4) desenvolvimento da lutheria no Brasil e inserção do violão como objeto de estudo e ensino da academia (M. F. Pereira e Gloeden, 2012b).

4.1.5 RADAMÉS GNATTALI E O ESTABELECIMENTO DO VIOLÃO DE CONCERTO NO BRASIL

A produção de Gnattali para violão iniciou em 1944, período em que o violão, embora já reconhecido como símbolo nacional – conforme já tratado na secção anterior –, estava em grande parte restrito aos círculos musicais populares, e, à exceção das obras de Heitor Villa-Lobos, não possuía um repertório de concerto escrito por compositores brasileiros com atuação na música “de concerto” (Amorim, 2007; M. F. Pereira, 2012b). *Serestas*, em seis movimentos, foi a primeira obra de Gnattali a incluir o instrumento, escrita para violão, flauta e quarteto de cordas⁷⁷. O ano de 1944 também marcou a primeira peça para violão de Camargo Guarnieri, *Ponteio*, dedicada ao violonista uruguaio Abel Carlevaro. Dois anos depois, em 1946, César Guerra-Peixe escreveu a *Suíte* para violão⁷⁸, dedicando-a ao musicólogo, professor, historiador e violonista Mozart de Araújo (Lima, 2017).

*Serestas*⁷⁹ não traz dedicatória e, sobre a peça, Lima (2017) comenta:

⁷⁷ No Catálogo Digital (Roberto Gnattali, 2006), está intitulada por *Serestas n.1 para flauta, violão (ou piano) e quarteto de cordas*. O “n.1” foi acrescentado ao título alguns anos mais tarde, pois, em 1966, Gnattali compôs a *Serestas n.2 para flauta e orquestra de cordas* (Lima, 2017).

⁷⁸ Inicialmente intitulada *Três peças para Guitarra* (Lima, 2017). De acordo com Antunes (2012), a *Suíte* de Guerra-Peixe foi a primeira obra dodecafônica brasileira para violão.

⁷⁹ Em um recorte de jornal disponível no Catálogo Digital (Roberto Gnattali, 2006), encontra-se uma matéria de 1944 escrita por Paulo Antônio, de título *Uma conversa com Radamés*, que traz a informação de que “Ultimamente, Radamés se vem dedicando à forma mais erudita da música: a de câmara e de pequenos conjuntos. Dentre elas podemos citar o seu Concertino para piano, flauta e orquestra de cordas (...). Ainda as *Serestas* para flauta, violão e quarteto de cordas, compostas este ano, e sua última produção, cuja execução no Rio estará a cargo respectivamente de Pedro Vieira, Aníbal Sardinha e o quarteto Borgerth”.

Inicia com um acorde do violão e explora nos seus seis movimentos uma linguagem musical bastante densa, muito diferente do estilo *crossover* associado ao Gnattali com que estamos acostumados. (...)

Considerando o violão solista brasileiro de então mais ligado à tradição da música popular, é difícil imaginar um violonista que tivesse as qualidades necessárias para executar uma obra como esta. Por isso, talvez, a alternativa do piano na partitura. Gnattali anotou a lápis no manuscrito: “A parte do piano não vale, escrevi para tocar na falta do violão” (Lima, 2017, p.16).

A afirmação de Lima (2017) parece ser reforçada pelo discurso de Mozart de Araújo em matéria sobre o violão publicada em 1940 na revista *Carioca*:

A orquestra brasileira típica seria, pois, um desenvolvimento do nosso choro, do mesmo jeito que o choro já é um desenvolvimento do nosso terno, flauta, violão e cavaquinho.... Entretanto, é precisamente na composição instrumental que residem as suas características nacionais.... O analfabetismo com que tratamos certos instrumentos populares nossos, como o violão, não permite o emprego dele como substituto do piano, em orquestras que tocam por música. Nem o violão possui recursos técnicos e sonoridade para tanto. Mas devemos saber que ‘o que nacionaliza um instrumento é a maneira de tratá-lo’ (M. Araújo, 1940, p.39).

Seis anos após a composição de *Serestas*, em 1950, Gnattali escreveu a sua primeira peça para violão solo: a *Toccata em Ritmo de Samba n.1* (no mesmo ano da composição do *Concerto Carioca n.1* para piano, violão elétrico e orquestra). A partir deste momento, Gnattali introduziria o violão num conjunto significativo de obras – quarenta e quatro ao todo –, entre peças para violão solo, para diferentes formações de câmara e concertos com orquestra. Embora as informações sobre cada obra estão disponíveis no Catálogo Digital

Radamés Gnattali (Roberto Gnattali, 2006), optei por reproduzir abaixo a tabela com as composições para violão de Radamés organizadas de maneira cronológica por Lima (2017) para que se tenha uma ideia do volume e abrangência deste conjunto de obras (Figura 10 e Figura 11).

1944	1950	1951	1952
– <i>Serestas para flauta, violão e quarteto de cordas</i>	– Tocata em Ritmo de Samba n.1 – <i>Concerto Carioca n.1 para piano, violão elétrico e orquestra</i>	– <i>Concertino n.1 para violão e orquestra</i>	– <i>Concertino n.2 para violão e orquestra (iniciado em 1951 e terminado em fevereiro de 1952)</i> – <i>Sonatina n.1 para violão e piano (redução do Concertino n.2)</i>

1953	1956	1957	1958
– <i>Suíte Popular Brasileira para violão elétrico e piano</i>	– <i>Concertino n.3 para violão, flauta e orquestra (intitulado Concerto de Copacabana por Laurindo)</i>	– <i>Sonatina n.2 para violão e piano</i>	– Dança Brasileira

1959	1965	1967	1969
– <i>Sonatina para flauta e violão</i> – <i>Valsa, Samba-Canção e Choro para violino solista, dois violões, pandeiro e orquestra de cordas</i>	– <i>Sonatina para dois violões e violoncelo</i>	– Dez Estudos – <i>Concerto n.4 para violão e orquestra de cordas (intitulado Concerto à Brasileira por Laurindo Almeida)</i>	– <i>Sonata para violoncelo e violão</i>

1970	1971	1972-1973	1979
– <i>Concerto para dois violões, oboé e orquestra de cordas</i>	– <i>Introdução e Choro para violino e violão</i>	– <i>Concerto Carioca n. 3 para flauta/saxofone alto, violão, contrabaixo e bateria, com orquestra (a partir do original para o Quinteto Radamés e orquestra, de 1970)</i>	– <i>Concerto Carioca n.2 (arranjo para dois violões a partir do original para piano e orquestra de 1964)</i>

FIGURA 10 - O VIOLÃO NA OBRA DE RADAMÉS, PARTE 1 (EXTRAÍDO DE: LIMA, 2017, P.38)

1981	1983
<ul style="list-style-type: none"> – Tocata em Ritmo de Samba n.2 – Tocata em Ritmo de Samba n.2 (arranjo para dois violões) – <i>Brasiliana n.8</i> (arranjo para dois violões a partir do original para dois pianos de 1956) – Concerto para dois violões, flauta, tímpanos e orquestra de cordas (arranjo para duo do Concertino n.3 para violão solo de 1956) – <i>Suíte Retratos</i> (arranjo para dois violões do original para bandolim, conjunto de choro e orquestra de cordas de 1956-1957) – Trio para bandolim e dois violões (arranjo do Concertino para bandolim e orquestra de 1956) 	<ul style="list-style-type: none"> – Brasiliana n.13 – Quarteto n. 1 para quatro violões (arranjo do Quarteto de cordas n. 1 de 1939) – Sonata para dois violões com terceiro violão opcional (arranjo da Sonata para violoncelo e violão de 1969)

1985	Sem data	Outras
<ul style="list-style-type: none"> – Pequena Suíte – Sonatina coreográfica (arranjo para orquestra de violões do original para piano de 1950) – Suíte brasileira para piano e três violões (arranjo da Suíte para pequena orquestra de 1940) 	<ul style="list-style-type: none"> – <i>Canhoto</i> (arranjo para dois violões do original para piano de 1943. Publicado pela Brazilliance em 1986) – Sonatina para violão e cravo (arranjo da Sonatina n.2 para violão e piano de 1957) – <i>Bossa Romântica</i> para instrumento melódico e violão (publicada pela Brazilliance em 1967 e gravada por Laurindo e o trompetista Rafael Mendez) – <i>Uma Rosa pro Pixinguinha</i> (arranjo para dois violões do original para piano de 1964) – <i>Suíte Retratos</i> (arranjo para três violões do original para bandolim, conjunto de choro e orquestra de cordas de 1956-1957) – Concertino para violão e piano (redução do Concertino n.2. Trata-se de uma versão para violão de 7 cordas e piano baseada na primeira redução de 1952) 	<ul style="list-style-type: none"> – Alma Brasileira (arranjo para violão solo de Laurindo Almeida do original para piano de 1930) – Saudade (arranjos para violão solo de Garoto e Laurindo Almeida) – Vaidosa (transcrição para violão solo de Garoto do original para piano)

FIGURA 11 - O VIOLÃO NA OBRA DE RADAMÉS, PARTE 2 (EXTRAÍDO DE: LIMA, 2017, P. 39)

Devido ao grande recorte temporal da produção violonística de Radamés (1944-1985) e à sua relevância no processo de fundamentação das “bases potenciais do violão no Brasil” – juntamente à obra de Heitor Villa-Lobos – o pesquisador Humberto Amorim destaca a

importância da obra deste pioneiro do violão de concerto “com a linguagem e a atitude do violão popular brasileiro” (Zanon, 2006a). Segundo o pesquisador:

O percurso de vida do compositor Radamés Gnattali (1906-1988) atravessou quase que integralmente o século XX e acompanhou estreitamente o arco de lutas práticas e simbólicas que marcam a trajetória de afirmação do violão, no Brasil, enquanto instrumento solista e vinculado a espaços socioculturais diversos: dos quintais de Tia Ciata à Academia; das salas de concerto às tradições folclóricas e/ou embrenhadas nas ruas (e vice-versa).

É somente a partir da “genealogia cinzenta e embaralhada” que marca incisivamente o arcabouço do violão brasileiro que, quiçá, possamos imprimir uma leitura-escrita menos limitada (e limitadora) dos contextos/papeis ocupados por tal instrumento entre nossas fronteiras e para além delas. Neste sentido, Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos talvez sejam os dois personagens mais decisivos no processo (sempre contínuo e plástico) de fundamentar – pela síntese – as bases potenciais do violão no Brasil.

Neles, a formação da música de concerto é emaranhada em teias insolúveis com as tradições das músicas folclóricas e/ou populares de seus tempos. Mais, são articuladas a partir da inventividade de músicos que transitaram, sem rodeios ou pudores, entre os saberes-fazer musicais que escapam às margens estreitas das definições compartimentadas. Não é encômio gratuito, portanto, sugerir que ambos – Radamés e Villa-Lobos – revelam, em um nível mais profundo, o violão brasileiro ao Brasil. E, pois, ao mundo.

A curva da obra de Gnattali para violão inicia em 1944, com *Serestas* (para violão, flauta e quarteto de cordas), e finaliza em 1985, com os três movimentos da *Petite Suite* (violão solo). O instrumento esteve irremediavelmente presente, portanto, em (e entre) mais de quatro décadas operando nos processos criativos do compositor (Amorim em: Lima, 2017, p.6).

4.1.6 IMPORTÂNCIA HISTÓRICA DOS QUATRO CONCERTOS PARA VIOLÃO E ORQUESTRA DE GNATTALI

Autores como Barbosa e Devos (1985), Correa (2007), Mendonça (2006), L. F. de Oliveira (1999) e Wiese Filho (2013) destacam o caráter inovador da obra de Gnattali, seja pelo conteúdo musical das composições, pelos instrumentos adotados ou pelos intérpretes para quem o compositor dedicou suas obras. Gnattali escreveu concertos para violonistas populares num período em que o violão desfrutava de pouco espaço nas salas de concerto de música “erudita”. Segundo Lima (2009):

Na primeira metade do século XX as grandes obras para violão na Europa eram praticamente todas escritas para o violonista espanhol Andrés Segovia que, nos idos dos anos 1950, já gozava de uma sólida carreira internacional. No Brasil, entretanto, a situação do violão era mais delicada: como os solistas mais expressivos da época tinham raízes na tradição da música popular, seria no mínimo um atrevimento imaginá-los à frente de uma orquestra sinfônica (p.235).

Zalkowitsch (1990) acrescenta que:

Gnattali’s apparent irreverence in having a ‘popular’ guitarist play with a symphony orchestra at the hitherto sacrosanct Teatro Municipal in Rio was simply an extension of his attitude to music in general: either the musician was good enough to give concerts or he was not (p.19).

Gnattali parece abandonar a dependência da presença de solistas de renome internacional – um referencial externo – para conquistar a aprovação local⁸⁰ (Lima, 2009), dedicando três dos seus quatro concertos para violão e orquestra escritos entre 1951 e 1967 para Annibal Augusto Sardinha – o “Garoto” –, José Menezes e Laurindo Almeida, violonistas ativos no campo da música popular e nas rádios, também amigos pessoais do compositor. Além disto, o compositor introduziu em sua música elementos e instrumentos que o aproximaram do universo musical popular brasileiro (Coutinho, 2010; Correa, 2007; L. F. de Oliveira, 1999), distanciando-se dos padrões “europeizantes” defendidos por ideólogos do modernismo brasileiro (Correa, 2007; Lima, 2007; Mendonça, 2006; Zanon, 2006a).

Apesar da já discutida relevância histórica da obra violonística de Gnattali e, em particular, do ciclo de concertos para violão e orquestra (Didier, 1996; Figueiredo, 2007; Lima, 2007, 2009; Wiese Filho, 2013; Zalkowitsch, 1990; Zanon, 2006a), de acordo com Lima (2007), os concertos de Gnattali “have been relegated to undeserved obscurity” (p. 2), “belonging to a category of exotic rarities that are seldom played” (Lima, 2007, p.18). O autor relaciona ainda a pequena divulgação dos concertos ao número escasso de gravações existentes e, ainda menor, disponíveis comercialmente⁸¹. São elas:

Concertino n.1:

- Dilermando Reis, 1970, orquestra e maestro não especificados (Continental CCLP 70003 – LP fora de catálogo);
- Juan Antonio Mercadal, 1984, orquestra e maestro não especificados (Toronto Guitar Festival: CBC – gravação particular não editada comercialmente);
- Marco Salcito, 2017, Orchestra Sinfonica Abruzzese dirigida por Marcello Bufalini (Brilliant Classics BLC 95491).

⁸⁰ O *Concertino n.1* (1951) constitui uma exceção ao restante do ciclo, por ter sido dedicado ao violonista cubano Juan Antonio Mercadal.

⁸¹ Lima (2007) acrescenta que todas as gravações foram realizadas por violonistas brasileiros; contudo, em 2017 (uma década após a publicação da tese de Lima), o violonista italiano Marco Salcito gravou, com o maestro Marcello Bufalini e a *Orchestra Sinfonica Abruzzese*, a única versão editada com a integral dos quatro concertos para violão e orquestra de Gnattali.

Concertino n.2:

(1) Versão original com orquestra:

- Marco Salcito, 2017, Orchestra Sinfonica Abruzzese dirigida por Marcello Bufalini (Brilliant Classics BLC 95491);
- Annibal Augusto Sardinha, 1954, Orquestra Sinfônica da Rádio Gazeta dirigida por Armando Belardi (gravação particular não editada comercialmente).

(2) Versão para violão e piano (Concertino para violão e piano):

- Laurindo Almeida e Ray Turner, 1957 (Capitol P8381 – LP fora de catálogo);
- Radamés Gnattali e Rafael Rabello, 1982 (Funarte ATR 32081 – relançado em CD);
- Carlos Barbosa-Lima e Patricia Griggs, 1993 (Concord CCD-42015);
- Garoto e, possivelmente, Radamés ao piano, ano não especificado (gravação particular não editada comercialmente);
- Flavio Barbeitas e Carla Reis, 2008 (CD independente).

Concerto n.3:

- José Menezes, data não especificada, Orquestra de Câmara da Rádio MEC dirigida por Mário Tavares (Columbia 9048/60042 – LP fora de catálogo);
- Laurindo Almeida, data não especificada, Orquestra Brasileira de Câmara dirigida por Radamés Gnattali (Capitol SP 8625 – LP fora de catálogo);
- Marco Salcito, 2017, Orchestra Sinfonica Abruzzese dirigida por Marcello Bufalini (Brilliant Classics BLC 95491).

Concerto n.4⁸²:

- Laurindo Almeida, 1980, Orquestra de Câmara de Los Angeles dirigida por Elmer Ramsey (Concord CC2001 – LP fora de catálogo relançado em CD);
- Daniel Wolff, 2000, Orquestra de Câmara da ULBRA dirigida por Tiago Flores (DW001);
- Marco Salcito, 2017, Orchestra Sinfonica Abruzzese dirigida por Marcello Bufalini (Brilliant Classics BLC 95491).

⁸² Figueiredo (2007) cita uma gravação com Dalto Keenam ao violão acompanhado pela Orquestra de Câmara SESI Funarte. Não foi possível, contudo, encontrar mais informações sobre esta gravação ou mesmo confirmar a sua existência.

4.2 O CONCERTINO Nº 1 PARA VIOLÃO E ORQUESTRA (1951)

Dedicado à Maria Teresa Teran e Juan Antonio Marsadad

Concertino no 1
para violão e orquestra

Radamés Gnattali (1951)

Flauta
Oboe
Clarinete - sib
Clarinete Baixo - sib
Fagete
Corno - fa
Violino
Viola
Cello
C. Baixo

CONCERTINO N. I
For Guitar and Orchestra
IN THREE MOVEMENTS

Triângulo
Tímpani

And. 1/80

Fl.

Oboe

Clar. sib

Fag.

FIGURA 12 - PRIMEIRA PÁGINA DO CONCERTINO N. 1 PARA VIOLÃO E ORQUESTRA DE GNATTALI (1951)

O Concertino n.1 para Violão e Orquestra de Gnattali foi escrito em 1951 e dedicado à Maria Teresa Teran – esposa do pianista espanhol Tomás Teran, para quem Gnattali havia escrito o *Concertino n.1* para Piano, Flauta e Orquestra de cordas, em 1942 (Lima, 2017) – e ao violonista cubano Juan Antonio Mercadal. Este é o único concerto para violão que Gnattali dedicou à um violonista estrangeiro, sendo os outros três dedicados a violonistas brasileiros do seu convívio pessoal: José Menezes, Laurindo Almeida e Annibal Augusto Sardinha, o Garoto. A estreia se deu no dia 31 de maio de 1953 no Rio de Janeiro, no *Cine Teatro Rex*, com Mercadal como solista e a Orquestra Sinfônica Brasileira dirigida por Eleazar de Carvalho (Figura 13 e Figura 14). Este concerto fez parte de uma programação chamada *Série Concertos para a Juventude Escolar* e marcou a primeira apresentação de um violonista junto à Orquestra Sinfônica Brasileira, uma data importante para a história do violão no Brasil (Lima, 2009). Existem evidências de que Mercadal tenha apresentado este concerto, além da estreia em 1953, com a Orquestra da Filadélfia, em 1971 (Lima, 2009), e em 1984, no *Toronto Guitar Festival*⁸³. A partir do relato de Mariz (1970) ao comentar sobre os concertos para violão e orquestra de Gnattali, é possível entender que o *Concertino n.1* foi bem-recebido no período:

De mais significação são os três concertos para violão e orquestra, instrumento que o autor considera de muitos recursos e que estudou especialmente. Animado com o êxito do primeiro, tocado por Mercadal, escreveu o segundo, em intenção de Augusto Sardinha (Garoto) (...). O terceiro concertino, já gravado, é das melhores partituras para violão e orquestra de nossa literatura musical. (Mariz, 1970, p. 53).

⁸³ Embora não estejam disponíveis mais informações sobre a apresentação do *Concertino n.1* em 1984, durante a elaboração da tese (entre 2015 e 2019), a gravação deste concerto esteve disponível no *Youtube* através dos links: <https://www.youtube.com/watch?v=UshKlhBszk> (1º movimento); <https://www.youtube.com/watch?v=Hbg0tg6g3OI> (2º movimento); e <https://www.youtube.com/watch?v=E9uAWVMMX94> (3º movimento) (Nvguitarguy, 2010a, 2010b, 2010c).

Concêrto de violão com a Orquestra Sinfônica Brasileira

EXIBIR-SE-A', DOMINGO, O AR-
TISTA CUBANO JUAN MERCADAL



*Violonista Juan Antônio
Mercadal*

O concertista de violão Juan Antônio Mercadal chegou ao Rio de Janeiro, pelo avião da "Braniff Airways", procedente de Havana, e já tem marcada para o dia 31, domingo, a sua primeira apresentação ao público carioca, nesta temporada, a qual terá lugar no auditório do Rex, com a Orquestra Sinfônica Brasileira. O artista cubano esteve no Brasil pela primeira vez em 1952, realizando concertos no Rio, em São Paulo e em Porto Alegre.

Na apresentação de domingo, Mercadal executará um concêrto para violão e orquestra, especialmente composto em sua homenagem pelo maestro patricio Radamés Gnatalli.

Diário de Notícias, 28 de maio de 1953.

FIGURA 13 - MATÉRIA SOBRE A ESTREIA DO *CONCERTINO N.1* (LIMA, 2017, p.19)

Orquestra Sinfônica Brasileira

Presidente: - Dr. Euvaldo Lodi

Diretor Artístico e Regente Titular: Maestro Eleazar de Carvalho

1953 — DÉCIMA TERCEIRA TEMPORADA — 1953

SÉRIE CONCERTOS PARA A JUVENTUDE ESCOLAR

em combinação com a Divisão de Educação Extra-Escolar,
do Ministério da Educação e Saúde

JUVENTUDE MUSICAL BRASILEIRA

CINE TEATRO REX

Domingo, dia 31 de maio de 1953, às 10 horas da manhã

QUINTO CONCERTO

PROGRAMA

1.ª Parte

RIMSKY-KORSAKOV — Sheerazade

- a) O mar e o navio de Sindbad
- b) A história do príncipe Kalander
- c) O jovem príncipe e a jovem princesa
- d) Festival em Bagdad; o mar; o navio vai de encontro à Rocha Encantada espedaçando-se no Cavalo de Bronze.

2.ª Parte

RADAMES GNATALLI — Concerto para Guitarra e Orquestra

Solista: **ANTÔNIO MERCADAL**

WAGNER

— Prelúdio do III Ato da ópera Lohengrin

Programa da estreia — cortesia da Fundação Orquestra Sinfônica Brasileira.

FIGURA 14 - PROGRAMA DA ESTREIA DO *CONCERTINO N.1* (LIMA, 2017, p.20)

16

O *Concertino n.1* está dividido em três movimentos – I. *Moderato*, II. *Andante*, e III. *Com espírito* – e conta na orquestração com Flauta, Oboé, Clarinete, Clarinete baixo, Fagote, Trompa, Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, Triângulo e Tímpanos. É possível perceber relativa proeminência no tratamento que Gnattali dá à parte da trompa – conforme será demonstrado nas análises subsequentes –, que em vários momentos apresenta linhas melódicas principais e dialoga diretamente com o violão. Considerando que Gnattali mantinha os dedicatários em mente e buscava retratá-los em suas obras (Coutinho, 2010; Paparguerius, 2010; M. Pinto, 2005; Telles, 2017; Wiese Filho, 2013), é possível inferir que o destaque concedido à trompa seja uma referência ao próprio Mercadal, que estudou este instrumento em sua juventude (“Juan Antonio Mercadal”, 2019).

4.2.1 RIO, 1951: DOIS CONCERTOS BRASILEIROS PARA VIOLÃO E ORQUESTRA

O *Concertino n.1 para Violão e Orquestra* de Radamés Gnattali e o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* de Heitor Villa-Lobos trazem a mesma indicação na partitura: Rio, 1951; o que levanta a questão de qual seria o primeiro concerto brasileiro para violão e orquestra. Além da data, conforme destacado por Lima (2008), os concertos de Villa-Lobos e Gnattali apresentam uma orquestração semelhante (Concerto de Villa-Lobos: Flauta, Oboé, Clarinete, Fagote, Trompa, Trombone, Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo; Concertino de Gnattali: Flauta, Oboé, Clarinete, Clarone, Fagote, Trompa, Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, Triângulo, Tímpanos). Considerando que os dois compositores moravam e atuavam no Rio de Janeiro durante este período, poderia se acreditar que tivesse havido algum contato entre os dois durante a composição de seus concertos para violão. No entanto, esta ideia perde força a partir do relato do maestro Alceo Bocchino – amigo pessoal de ambos os compositores e colega de Gnattali durante os períodos em que trabalhou na Rádio Mayrink Veiga, na Rádio MEC e na TV Globo –, em depoimento concedido a Luciano Lima (2007) para sua tese de doutoramento, onde afirmou que os compositores aparentemente não eram próximos a ponto de compartilhar ideias sobre projetos profissionais.

O concerto de Villa-Lobos foi dedicado ao violonista espanhol Andrés Segovia e inicialmente recebeu o título de *Fantasia Concertante para Violão e Pequena Orquestra*. O violonista espanhol, insatisfeito, insistiu para que Villa-Lobos escrevesse uma cadência que, pelo julgamento do violonista e do compositor, justificaria o título de *Concerto* (Lima, 2009). Villa-Lobos escreveu a Cadência e a inseriu entre o segundo e terceiro movimentos da obra, sem realizar mais nenhuma alteração em sua composição prévia. Sobre a composição da cadência, Mello (2008) esclarece:

Conta-nos Turíbio Santos que Arminda, esposa de Villa-Lobos, relatou-lhe que trabalhou como advogada deste Concerto (...). Teria sido ela a responsável por intermediar os novos pedidos de Segóvia por uma cadenza, pois logo após ter assistido a uma apresentação do “Concerto para Harpa” de Villa-Lobos, nos Estados Unidos, chegaria à conclusão de que não seria justo que a harpa tivesse uma cadenza e o violão não. Tendo em vista que tal Concerto foi composto em 1953, é muito provável que a “Cadência” tenha sido composta após esta data. Os primeiros registros que encontramos acerca da “Cadência”, estão em uma das cartas que Segóvia enviou para Villa-Lobos, onde diz: “Já coloquei na estante sua Fantasia com a Cadência, para que tudo esteja pronto antes dos primeiros concertos do outono.” (Segóvia, 1955). Neste mesmo ano a “Fantasia Concertante”, juntamente com a “Cadência”, foi editada pela Max Eschig, passando a ser denominado: “Concerto para Violão e Pequena Orquestra” (Mello, 2008, p. 281).

Se considerada a data do primeiro registo da existência da cadência, em 1955, Gnattali já havia composto os Concertinos n.1 e n.2 e ambos já haviam sido estreados no Brasil. Mesmo que a cadência tenha sido composta anteriormente a 1955, de acordo com as informações apresentadas por Mello (2008), é muito improvável que esta tenha sido escrita antes de 1953 e, portanto, os Concertinos n.1 e n.2 de Radamés se colocam historicamente anteriores ao Concerto de Villa-Lobos. A partir destes factos, é possível

considerar o *Concertino n.1 para Violão e Orquestra* de Radamés Gnattali como o primeiro concerto brasileiro para violão e orquestra⁸⁴.

Neste ciclo de concertos de Gnattali, o *Concertino n.1* se diferencia dos demais por ser dedicado a um violonista estrangeiro e com atuação centrada na música clássica – ou “música de concerto”, como o próprio Radamés preferia chamar. Este facto poderia indicar uma inclinação estética divergente dos demais concertos, questão que não é levantada em nenhum dos trabalhos pesquisados (pelo contrário, os quatro concertos são tratados sempre como um conjunto). Esta dedicatória de Gnattali, portanto, pode ser entendida a partir da declaração de Barbosa e Devos (1985) de que “o irresistível fascínio pelos bons instrumentistas foi sempre uma característica do maestro [Gnattali]” (p.65). Em última instância, parece que o mais importante era a sua impressão acerca do intérprete, pois, como afirma Zalkowitsch (1990) a respeito da atitude do compositor, “either the musician was good enough to give concerts or he was not” (p.19).

Existem duas versões do *Concertino n.1*: um manuscrito à tinta do autor (Figura 15) – cujas primeiras páginas de cada movimento estão disponíveis no Catálogo Digital (Roberto Gnattali, 2006) – e o *fac-símile* publicado pela editora *Brazilliance Music Publications* (BP 309) (Figura 12), que se trata de uma cópia realizada por Aída Gnattali, irmã do compositor e pianista, que frequentemente trabalhava como copista de Gnattali (Lima, 2007).

⁸⁴ A estreia do Concerto de Villa-Lobos se deu em 1956, nos Estados Unidos, com Segovia como solista e o compositor a dirigir a Orquestra Sinfônica de Houston (Lima, 2009; Mello, 2008), e a primeira apresentação no Brasil, de acordo com os arquivos do Museu Villa-Lobos, aconteceu apenas em 1961, tendo Maria Livia São Marcos como solista e a Orquestra de Câmara da Rádio MEC sob a direção do maestro Alceo Bocchino (Lima, 2009).

4.2.2 JUAN ANTONIO MERCADAL (1925-1996)

Mercadal nasceu em 1925 em Guanabacoa, nos arredores de Havana, Cuba. Segundo o próprio violonista, sentiu-se atraído pelo violão aos 2 anos de idade, depois de receber um instrumento do tamanho de um ukulele de seu pai, Juan Ramón Mercadal, que era professor de violão (Roos, 1998a). Após a iniciação ao instrumento com o pai e de ser orientado por ele nos primeiros anos – tendo realizado inclusive o seu *debut* como violonista com apenas seis anos de idade (“Concierto de Juan Antonio Mercadal”, 1942) –, Mercadal continuou seus estudos de violão com Severino López – professor de seu pai –, até aos 13 anos, a partir de quando não teve mais professores formalmente. Depois de concluir o secundário aos 16 anos, em 1940, iniciou sua carreira como violonista profissional (Roos, 1998a). Também estudou clarinete e trompa no Conservatório Mateu, tendo trabalhado posteriormente como trompista na Orquestra Sinfónica de Havana (“Juan Antonio Mercadal”, 2019)⁸⁵. Ainda em Havana, Mercadal ensinou violão e tocou na rádio com frequência, além de trabalhar para a companhia *Braniff Airways* como forma de complementar os rendimentos (Roos, 1998a).

Em 1951 Mercadal já havia se estabelecido como concertista e realizou sua primeira viagem internacional para o Brasil, onde conheceu os compositores Heitor Villa-Lobos (que lhe entregou a partitura dos *Doze Estudos* e uma cópia do manuscrito de sua *Fantasia Concertante para Violão e Pequena Orquestra*) e Radamés Gnattali, que lhe dedicaria o *Concertino n.1 para Violão e Orquestra* ainda naquele ano (“Concierto de Juan Antonio Mercadal”, 1942; Lima, 2007; Ross, 1998a).

Em 1960 Mercadal se estabeleceu em Miami, nos Estados Unidos, e em 1962 atuou pela primeira vez como solista na televisão pública do país, ingressando depois como professor no Departamento de Música da Universidade de Miami – onde ficaria responsável pela

⁸⁵ Em artigo na revista cubana *Ultra*, de 1942, é informado que Mercadal estudou clarinete e trompete no Conservatório Mateu, ao invés de trompa (“Concierto de Juan Antonio Mercadal, 1942). Contudo, esta informação não é referida em nenhuma das outras fontes consultadas.

cátedra de violão a partir de 1964 por mais de 30 anos, até o ano de sua morte (“Juan Antonio Mercadal”, 2019; Roos, 1998b). Apesar da sólida carreira como violonista, Mercadal passou a ser mais reconhecido como pedagogo, tendo orientado músicos como o guitarrista de rock Steve Morris e o violonista cubano Manuel Barrueco (Roos, 1998a).

Gerardo Castellanos, sobre um concerto que Mercadal realizou na Instituição de Cultura Hispânico-Cubana em agosto de 1942, escreveu:

(...) what's interesting in this young man is his talent, his amazing ability to capture, purify, his impeccable technique, grace and elegance in holding the beautiful instrument, the way he plays so that sounds are clean and clear (Castellanos em: “Concierto de Juan Antonio Mercadal”, 1942).

ANDRES SEGOVIA

The Guitar World's Finest Endorsement
The Greatest Guitarist of All Time
ANDRES SEGOVIA
Plays One of Our Guitars

Antiqua Casa Sherry-Brener, Ltd. of Madrid

THE guitars featured in this brochure are the exact same models played by the world's leading concert guitarists. It is a known fact that 99 out of 100 of the world's foremost guitarists play these same guitars. Listed below is a partial list of the guitarist who play our guitars.

Classical	Flamenco
Andres Segovia - Laurindo Almeida	Carlos Montoya - Sabicas
Presti & Lagoya - Alirio Diaz	Luis Maravilla - Nino Ricardo
Narcisco Yepes - <u>Juan Mercadal</u>	Manitas De Plata - Juan Serrano

"When You Know Enough About Guitars To Appreciate The Very Best"

THE WORLD RENOWNED HOUSE OF GUITARS FOUNDED IN 1939

ANTIQUA CASA SHERRY-BRENER, LTD. of Madrid
3145 W. 63rd ST. - CHICAGO, ILL.
Phone: Area Code 312 - 737-1711
Hours Daily: 10 a.m. to 10 p.m.
Saturday 9 a.m. to 6 p.m.

Offices In
• MADRID
• GRANADA
• MALAGA
• CADIZ

FIGURA 16 - BROCHURA PANFLETÁRIA DO FINAL DA DÉCADA DE 1960 DA CASA SHERRY-BRENER LISTANDO JUAN ANTONIO MERCADAL (E TAMBÉM LAURINDO ALMEIDA) COMO UM DOS “PRINCIPAIS VIOLONISTAS DE CONCERTO DO MUNDO” (RODRIGUEZ, 1997)

Durante a última década de sua vida Mercadal se apresentou publicamente numa média de dez vezes por ano. O violonista realizou gravação em estúdio apenas uma vez, nos últimos anos de sua vida: um álbum de “miniaturas”, que foi lançado pelo selo Aranjuez após a sua morte em 1996 (Roos, 1998a). Além do já citado encontro de Mercadal com Gnattali em 1951 (“Concierto de Juan Antonio Mercadal”, 1942; Lima, 2007; Ross, 1998a) e de um provável contato – não documentado – com o compositor em ocasião da estreia do *Concertino* no Brasil em 1953, não foi possível encontrar outras referências sobre a relação do violonista cubano com Gnattali.

Mercadal faleceu em Miami, Estados Unidos, no dia 8 de maio de 1996.

4.2.3 I. MODERATO (♩ = 80)

O primeiro movimento do *Concertino n.1* está estruturado na alternância entre duas secções contrastantes com diferentes indicações de tempo (cada uma com motivos associados): *Moderato* ♩ = 80 (A) e *Allegretto Mosso* ♩ = 144 (B). Em linhas gerais, pode se definir a estrutura geral da peça como um A-B-A-B-A-B (Tabela 1), com a única ressalva de que o retorno de B (cc. 129-206) inclui uma cadência do solista e uma passagem extra de quatro compassos com a indicação *Moderato*, que serve como ponte para conectar a cadência e a volta à secção B.

A	B	A	B	A	B
cc. 1-57	cc. 58-90	cc. 91-128	cc. 129-206	cc. 207-224	cc. 225-231

TABELA 1 - ESTRUTURA DO 1º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.1*

O caráter inicial deste movimento o difere dos movimentos iniciais dos outros três concertos analisados neste trabalho: com um andamento mais lento e em tonalidade menor, o tema inicial apresenta um caráter menos afirmativo e mais contemplativo (Lima, 2007). O motivo básico (Figura 17), que consiste de um fragmento melódico de 4 compassos, é apresentado inicialmente pelos sopros (flauta, oboé, clarinete em sib e fagote), sendo depois transformado e explorado ao longo de todo o movimento.

The image shows a musical score for the first movement of the Concertino N.1. It features four staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Clar. sib), and Bassoon (Fag.). The tempo is marked 'Mod. ♩ = 80'. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/2. A red box highlights the first four measures of the Oboe part, which is labeled 'Unidade motivica fundamental'. The melody in the Oboe part consists of a series of eighth and sixteenth notes, starting on a middle G and moving upwards.

FIGURA 17 - MOTIVO BÁSICO INICIAL DO 1º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.1* (CC.1-7)

De acordo com Lima (2007):

The contour of this opening gesture with a descending fourth, a sequence of appoggiaturas, and an ornamented arpeggio forms a cell that will be one of the main structural elements providing unity throughout the first movement. Moreover, it will serve as a source for the third movement's thematic elaboration, rendering a cyclical quality to this concerto (pp. 21-22).

The image shows a musical score for Viola and Cello. The top staff is for the Viola, and the bottom staff is for the Cello. The music is in 4/4 time and features a descending fourth interval, appoggiaturas, and an ornamented arpeggio. Chords are labeled in red: C#m13, G#m13, E7(#9), Bbm7, E7(b9)13, and b5. Performance instructions include 'Allegro', 'poco Rubato', and 'Cromatismo'.

FIGURA 18 - TEMA INICIAL DO VIOLÃO, *CONCERTINO N.1* (CC.15-20)

Após a exposição inicial do tema pela orquestra, o violão é introduzido no compasso 15, onde apresenta um material temático novo, que explora um padrão de arpejos paralelos de acordes menores com 13ª maior (Figura 18), passando pelo acorde de mi maior com 7ª menor e 9ª aumentada – harmonia que é bastante explorada por Gnattali, como se poderá perceber na análise do *Concertino n.2* –, e conclui com um acorde maior com 7ª menor estendido⁸⁶ (acrescido de 9ª menor e 13ª maior)⁸⁷. Como elemento de ligação entre as

⁸⁶ À semelhança de Borges (2008), será utilizado o termo “acorde estendido” ou “extensão de acordes” para denominar os acordes que possuem intervalos acrescidos de 9ª, 11ª e 13ª. Esta denominação não deve ser confundida com os “dominantes estendidos” definidos por Almir Chediak (1986, p.107).

⁸⁷ Para as análises harmônicas, quando necessário, se recorrerá a enarmonias, à semelhança da prática de outros autores que analisaram a obra Gnattali (Armada Júnior, 2006; Correa, 2007; Coutinho, 2010; Lima, 2017; Manica, 2012; M. Pinto, 2005; Telles, 2017; Zorzal, 2005).

estruturas de arpejos o compositor utiliza fragmentos cromáticos, uma característica bastante recorrente nos quatro concertos (Figura 18).

A indicação inicial *poco rubato* e a própria estrutura das frases (indicadas pelas ligaduras de frase grafadas pelo compositor) – que iniciam sempre na segunda semicolcheia do tempo –, em conjunto com a presença de síncopes, criam uma sensação de flexibilidade do pulso, reforçando o caráter improvisatório do trecho e a harmonia pouco resolutive desta passagem. É possível perceber também que Radamés escreve indicações de digitação (números das casas e dedos da mão esquerda), além de indicar ligados mecânicos de mão esquerda, dando indícios de um pensamento composicional associado à compreensão da realização instrumental.

Nos compassos 15 e 26, respectivamente, Gnattali volta a utilizar cromatismo melódico e arpejos paralelos com posição fixa de mão esquerda (Figura 19).

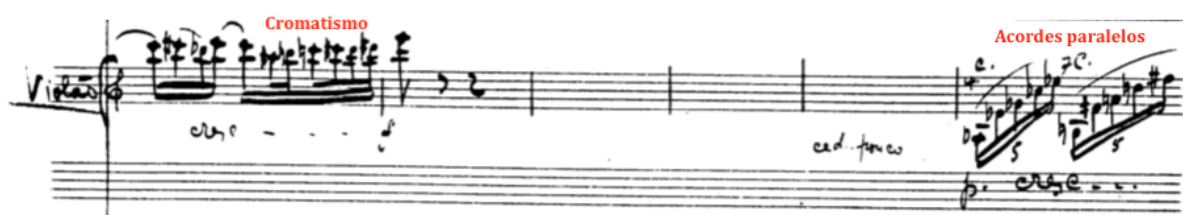


FIGURA 19 - PARTE DO VIOLÃO, *CONCERTINO N.1* (CC. 15-26)

Entre os compassos 27 e 31 é possível observar mais indicações técnicas na partitura (Figura 20): a realização de acordes arpejados com o polegar (c. 27, 28 e 31) e a indicação de um acorde “seco” com *staccato* (c.29) – sendo um acorde de cinco notas sem indicação de arpejo, levanta a reflexão de como o compositor imaginava a sua realização⁸⁸. Em seguida, Gnattali introduz uma escala modal (Lá mixolídio) (Figura 20), característica que

⁸⁸ Embora a utilização de cinco dedos da mão direita seja uma possibilidade, vale ressaltar que no *Concertino n.2* Gnattali solicita especificamente o dedo mínimo da mão direita diversas vezes com a indicação (5) (ver página 222), o que não acontece no *Concertino n.1*.

será frequente nos concertos analisados, como poderá se observar claramente no terceiro movimento do *Concertino n.1*.



FIGURA 20 - PARTE DO VIOLÃO, *CONCERTINO N.1* (CC. 27-31)

Nas passagens dos compassos 33 a 34 e 40 a 41 (Figura 21) – quando o motivo inicial deste movimento é apresentado pelo violão – é interessante observar a digitação escrita por Radamés, explorando características bastante idiomáticas do violão como recursos expressivos: condução melódica na mesma corda e *glissandos*. O caráter *cantabile* sugerido pela digitação escrita é reforçado pelas indicações *Expressivo* e *A vontade*.



FIGURA 21 - PARTE DO VIOLÃO, *CONCERTINO N.1* (CC. 32-47)

Mais uma vez, o compositor explora a escala do violão através de paralelismos, aproveitando posições fixas de mão esquerda (cc. 42-44). O cromatismo aparece novamente, e desta vez Radamés acrescenta um recurso que vai ser usado em diversos momentos deste andamento: o movimento escalar em padrões. Neste exemplo (cc.44-47), Gnattali usa um padrão de duas notas, realizando sempre um movimento de 2ª menor descendente seguido de 2ª maior ascendente (Figura 21).

No compasso 58 inicia a secção B (*Allegretto Mosso*), com o motivo inicial apresentado pelas cordas (primeiros e segundos violinos), diferentemente do tema inicial, que foi executado pelos sopros. Esta secção tem um carácter mais rítmico e afirmativo, não apenas pela mudança de andamento, mas pelas próprias características do tema. O tema é apresentado pelo solista a partir do compasso 68 (Figura 22), onde Gnattali volta a explorar o uso de ligados de mão esquerda, *glissandos* e posições paralelas.

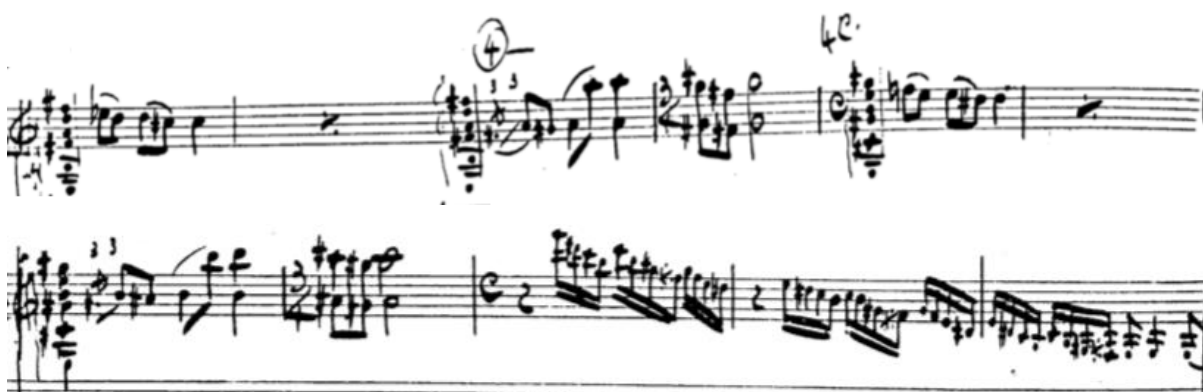


FIGURA 22 - TEMA INICIAL DA SECÇÃO B, *CONCERTINO N.1*, PARTE DO VIOLÃO (cc.68-78)

No compasso 76 o violão introduz o último elemento motivico que será explorado no restante deste movimento (Figura 22): uma sequência escalar descendente em padrões de semicolcheias. No primeiro momento (cc. 76-78), Gnattali utiliza uma escala formada pela repetição dos intervalos de 2ª menor e 3ª menor, respectivamente, num padrão de quatro em quatro notas. Após uma intervenção da orquestra com fragmentos extraídos do primeiro tema do *Allegretto Mosso*, o violão volta a apresentar o motivo (cc. 81-83), desta vez, com uma escala que parece ser resultado da disposição das notas gerada pela “forma”

dos dedos 3 e 1 da mão esquerda (anelar e indicador, respectivamente), “subindo” da primeira à quarta cordas (Figura 23). Um exemplo de lógica semelhante (construção escalar a partir da mecânica instrumental) pode ser observado no *Étude nº10* de Heitor Villa-Lobos (Figura 24), com a diferença de que Villa-Lobos introduz uma corda solta entre as notas tocadas pelos dedos 1 e 3.

The image displays a handwritten musical score for the second motif of section B in Concertino N.1. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The second system includes staves for Violoncello (Vcl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), Violoncello (Vcl.), and Violoncello (Vcl.). The music is written in 3/4 time and features a melodic line in the first violin and a rhythmic accompaniment in the other instruments. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

FIGURA 23 - SEGUNDO MOTIVO DA SECÇÃO B, *CONCERTINO N.1* (CC. 79-83)



FIGURA 24 - ÉTUDE Nº10 DE HEITOR VILLA-LOBOS (CC. 44-46) (VILLA-LOBOS, 1929/2011, P.32)

O acorde maior com 7ª menor estendido na parte do violão volta a aparecer no compasso 85 (e de forma semelhante no compasso 152). Neste exemplo, Radamés utiliza um acorde de si bemol maior com 7ª menor em segunda inversão, acrescido de 9ª aumentada e 11ª aumentada (Figura 25), harmonia que, conforme se perceberá na análise dos quatro concertos, é uma espécie de marca registada da escrita de Gnattali.

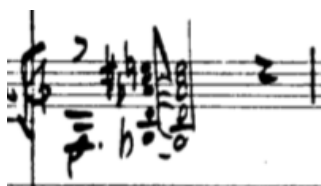


FIGURA 25 - ACORDE DE Si7(#9)#11/F# (C. 85)

Após o retorno ao *Moderato*, no compasso 91, o solista realiza uma variação sobre a harmonia do tema inicial (acorde menor com 13ª maior). Neste trecho Gnattali explora uma sequência cromática de arpejos em que a conexão entre os diferentes acordes é feita por notas em comum, enquanto as outras vozes caminham cromaticamente, transformando a harmonia (Figura 26).



FIGURA 26 - MOVIMENTO CROMÁTICO EM VOZES INTERNAS, CONCERTINO N.1, PARTE DO VIOLÃO (CC.98-

104)

No compasso 105 ocorre, de acordo com Lima (2007), “one of the typical traits in Gnattali’s guitar writing: a chromatic ascending parallel chord shape that is used as a bridge” (p. 23). Gnattali combina a progressão cromática ascendente de acordes maiores com 7ª menor (e 13ª acrescida) com uma *appoggiatura* melódica (9ª do acorde resolvendo na 8ª, executada com um ligado técnico de mão esquerda), direcionando para a secção seguinte com novo material (Figura 27).

The image shows a handwritten musical score for Violão (Guitar) and Violino (Violin). The top system is for Violão, showing a chromatic ascending parallel chord shape. The bottom system is for Violino, showing a canon with the violin starting in measure 112. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and performance instructions like 'Ritmo' and 'Tempo'. There are also circled numbers 1, 2, 4, and 5, and a '2c' marking.

FIGURA 27 - CONCERTINO N.1 (CC. 105-114)

A passagem dos compassos 106 a 111 ilustra alguns elementos associados à escrita musical de Gnattali (Figura 27): (1) utilização de nota pedal em corda solta e de acordes paralelos (cc. 106-108) (Wiese Filho, 1995); (2) ambiguidade criada pela alternância entre modo maior e menor do acorde (L. F. de Oliveira, 1999); e (3) polirritmia entre as vozes (A. Barros e Tenório, 2008), com efeito intensificado pela introdução do ligado de mão esquerda, gerando também ritmos diferentes entre a mão direita e a mão esquerda. A partir do compasso 112, violino e violão apresentam o motivo inicial em forma de canon (Figura 27).

Nos compassos 115 e 116, após um acorde maior com 7ª menor e 9ª maior, Gnattali volta a usar um padrão em escala ascendente (com uma bordadura inferior em cada nota da

escala), mas desta vez na escala hexafônica de tons inteiros (Figura 28). Este padrão se repete nos compassos 119 e 120.



FIGURA 28 - PARTE DO VIOLÃO, *CONCERTINO N.1* (cc.115-120)

No trecho dos arpejos entre os compassos 117 e 118 (Figura 28) fica bastante claro o pensamento violonístico de Gnattali a partir da digitação escrita: ao assinalar o fá# na primeira corda (c.118), o compositor indica que a mudança de posição deve ser realizada no primeiro tempo do compasso, embora a harmonia não tenha mudado ainda e este arpejo seja facilmente realizável na mesma posição dos anteriores. Gnattali, parece, contudo, prever a dificuldade na mudança de posição para o próximo acorde, indicando o salto no tempo anterior. Outro aspecto interessante na passagem é a indicação do polegar nas cordas seis e cinco, evitando extensões desnecessárias entre os dedos da mão direita.

Na passagem de arpejos seguinte (cc.121-122), a digitação pode parecer menos intuitiva na primeira leitura, por isso Gnattali indica, além dos números dos dedos da mão esquerda e das casas, a corda em que se deve tocar o dó# (Figura 29). É interessante perceber também como Radamés utiliza o acorde de dominante substituta (subV7 ou bII7) antes de concluir no primeiro grau, um recurso harmônico muito utilizado na música popular brasileira do período, e característico dos choros mais tradicionais (R. dos Santos, 2002).

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system (top) consists of two staves: the upper staff is for Trompa (Horn) and the lower for Violão (Guitar). The guitar part includes a circled '2' and a red 'subV7' annotation. The second system (bottom) also has two staves, with the upper staff for Trompa and the lower for Violão. This system is marked 'Allegretto Mosso' and '1..144'. It includes dynamic markings 'dim...' and 'Rall.' and a 'f' (forte) marking at the end.

FIGURA 29 - DIÁLOGO ENTRE TROMPA E VIOLÃO, *CONCERTINO N.1* (CC. 121-129)

Entre os compassos 123 e 128 (Figura 29), o violão volta com a figuração já referida de pedal em corda solta, mas desta vez a acompanhar a trompa, que apresenta o motivo inicial do *Moderato* antes da transição para o *Allegretto Mosso* (B) no compasso 129. Este diálogo inusitado entre violão e trompa (que é repetido nos compassos 219 a 224), conforme comentado anteriormente, pode ser uma referência à biografia do dedicatário, que, embora tenha desenvolvido uma carreira como violonista de concerto, tocou trompa em sua juventude⁸⁹ (“Juan Antonio Mercadal”, 2019). A secção B é então apresentada numa estrutura diferente da anterior: primeiro o violão introduz o motivo das escalas em semicolcheias e apenas após seis compassos o outro motivo é apresentado pela orquestra.

⁸⁹ Outro argumento que pode favorecer esta compreensão é o facto da trompa não receber destaque semelhante nos outros concertos para violão de Gnattali: os Concertos 3 e 4 sequer incluem o instrumento; e no *Concertino n.2* a trompa apresenta melodias de relevo apenas em algumas passagens do 3º movimento.

The image shows a handwritten musical score for guitar, Violin, and Cello/Double Bass. The score is organized into eight staves. The top staff is for guitar, the second for Violin, and the remaining six for Cello/Double Bass. The music is in 2/4 time and features various dynamics, articulations, and performance instructions such as "debejar... accel", "ced...", "mod.", "2.c.", "p", "mf", "f", "rit.", "energico", "Pala", "Pala... poco dim.", and "Allegato". There are also circled numbers 1, 2, 4, 5, and 6 above the notes.

FIGURA 30 - CADÊNCIA DO VIOLÃO, CONCERTINO N.1 (cc. 152-183)

Na cadência do solista (compassos 157 a 185), Gnattali apresenta uma síntese de todo o material explorado neste movimento (Figura 30): desde material motivico da secção A (cc.164-167 e cc.175-177) e secção B (cc.168-174), até aspectos idiomáticos de sua escrita, como paralelismos cromáticos (cc.157-159), cromatismos em vozes internas de acordes arpejados mantendo vozes com notas em comum (cc.159-160) e escala gerada por “forma” de mão esquerda (c. 171).

The image shows a musical score for two instruments: Horn and Violoncello. The Horn part is written on a single staff in 2/4 time, starting with a rest and then playing a melodic line. The Violoncello part is written on a double staff in 2/4 time, featuring arpeggiated chords and a melodic line. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'mf'. There are some handwritten annotations and a circled 'AA' at the beginning of the Horn part.

FIGURA 31 - PONTE PARA RETORNO DO *ALLEGRETTO MOSSO*, *CONCERTINO N.1* (cc.184-190)

Antes da retomada do *Allegretto Mosso* no compasso 188, há uma ponte de quatro compassos com a indicação *Moderato* (Figura 31). Os primeiros dois compassos desta ponte compõem o final da cadência do violão, e nos dois compassos seguintes a trompa esboça uma exposição do motivo inicial do movimento, que funciona de ligação para a secção B. Mais uma vez, a trompa parece ter um papel de destaque.

The image shows a musical score for the Violoncello part. It is written on a single staff in 2/4 time. The score shows a melodic line with a dynamic marking of 'mf'. There are some handwritten annotations and a circled 'AA' at the beginning of the line.

FIGURA 32 - PARTE DO VIOLÃO, *CONCERTINO N.1* (cc. 197-202)

No compasso 201, pela primeira vez neste movimento, aparece uma passagem em *pizzicatos*, indicados na partitura pelo sinal “+”⁹⁰ (Figura 32). No compasso seguinte Gnattali utiliza um tipo de textura polifônica que aparece várias vezes ao longo dos quatro concertos: uma voz em movimento cromático enquanto a outra mantém uma nota fixa.

Na reexposição da seção A (c. 207), o motivo inicial é novamente apresentado em canon, mas desta vez a três vozes, pela flauta, oboé e violão, respectivamente (Figura 33). O *Allegro Mosso* retorna no compasso 225 para concluir o movimento.



FIGURA 33 - CANON ENTRE FLAUTA, OBOÉ E VIOLÃO, *CONCERTINO N.1* (cc.207-212)

Além das indicações de andamento (*Moderato, Allegretto Mosso*), de variações no tempo (*A tempo, poco rubato, ced. pouco, etc.*) e de variações dinâmicas e agógicas (*f, p, cresc., dim., acell., rall., devagar, etc.*), a parte do violão traz algumas indicações de caráter, como: *Expressivo, A vontade* e *Energico*. Gnattali indica também digitações de mão esquerda (números de casas, dedos e cordas) e dedilhados de mão direita, além de recursos técnicos, como *glissandos* e ligados de mão esquerda. A exploração idiomática da escala do violão

⁹⁰ De acordo com Lima (2017), este símbolo, emprestado da notação da técnica de *pizzicato* de mão esquerda nas cordas de arco, é utilizado por Gnattali diversas vezes para indicar *pizzicato* em suas obras para violão.

através de paralelismos e posições fixas, juntamente com cromatismos melódicos e harmônicos, parecem ser aspectos que caracterizam a escrita para violão de Radamés neste movimento.

O equilíbrio entre solista e orquestra é conseguido através de uma textura que valoriza a alternância de atuação. O violão toca a solo na maior parte de suas intervenções, e nos momentos em que se sobrepõe a outros instrumentos (clarinete, flauta e oboé; ou primeiros violinos, trompa e fagote), estes realizam apenas linhas melódicas que complementam ou dialogam com a parte solista. Nas poucas passagens em que o naipe cordas ou de sopros intervém em conjunto com o violão, o fazem numa textura de acompanhamento de notas longas em pianíssimo.

4.2.4 II. ANDANTE (♩ = 66)

O segundo movimento do *Concertino n.1* parece ter suas raízes no caráter do choro. Este estilo de música popular brasileira – tradicionalmente instrumental – se desenvolveu a partir das últimas décadas do século XIX no Rio de Janeiro. Incorporando a estrutura de danças de tradição europeia, ritmos de origem africana e o elemento da improvisação, o termo “choro” denota tanto um gênero quanto uma maneira de tocar, composta de um vocabulário musical e interpretativo característicos (Lima, 2007). De acordo com Borges (2008):

O choro emergiu da classe média urbana carioca no século XIX, por volta de 1870, e se consubstanciou mediante a utilização de instrumentos acústicos, sobretudo, com a utilização predominante do violão. (...)

Além do violão, os conjuntos instrumentais do choro eram compostos por flauta, cavaquinho, e somente no início do século XX a percussão foi, paulatinamente, inserida nos grupos de choro. A liberdade musical aliada às práticas improvisatórias incentivou a busca por variações melódicas e por

contracantos que não eram previamente escritos, os quais poderiam ser elaborados pelo violão, instrumento que também cumpria a função de elaborar a harmonia e conduzir o baixo. (...)

As características improvisatórias do choro se alinham às acentuações rítmicas características, as quais, geralmente, são fundamentadas nas combinações de padrões sincopados, o que influencia a maneira de acompanhar o choro (pp.14-15).

Neste movimento do *Concertino*, o violão e a flauta – combinação instrumental típica das formações de choro – alternam o papel de solistas, com as cordas funcionando, de maneira geral, como suporte harmónico. Lima (2007) aponta, além dos instrumentos destacados por Gnattali, três elementos que revelam a influência do choro: (1) a “plasticidade” da melodia; (2) a maneira que a harmonia é conduzida nos baixos do violão; e (3) a forma de acompanhamento.

A indicação de andamento inicial, em conjunto com o carácter da melodia e do acompanhamento dos primeiros compassos, sugere o carácter mais melancólico deste movimento. Ao comentar sobre o *Concertino n.1* em seu programa de rádio, o violonista Fábio Zanon (2006a) descreve que:

O segundo movimento traz o violão alternadamente no papel de acompanhante e solista num tema de indizível solidão e dor de amor, que aparece na flauta e no clarinete, formando um trio de instrumentos característicos da música instrumental urbana. O comando da harmonia cromática é soberbo (Zanon, 2006a).

O violão introduz a obra com o padrão de acompanhamento que irá ser explorado em todo o movimento (Figura 34). A harmonia que acompanha o tema inicial é resultado de uma sequência cromática de acordes paralelos, combinados com a corda solta ré, que se

mantém inalterada durante toda esta passagem, enquanto o baixo e as notas mais agudas do acorde caminham cromaticamente. É interessante perceber como esta nota “pedal” acaba por transformar a harmonia, conferindo diferentes sonoridades aos acordes executados: funciona como 5ª justa do acorde de sol menor, 4ª aumentada no acorde de Lá bemol menor e como fundamental do acorde de ré maior com 7ª maior em primeira inversão⁹¹. O tema do movimento apresentado pela flauta está repleto de síncopes e movimentos cromáticos, reforçando a referência à linguagem do choro (Figura 34).

FIGURA 34 - TEMA INICIAL DO 2º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.1* (CC. 232-238)

⁹¹ Como é possível perceber, no compasso 235 falta a indicação de bemol no mi. Pela própria lógica do acorde paralelo (já presente nos compassos 232 e 234), e conforme se pode confirmar na reexposição desta passagem no compasso 294, a nota correta parece ser o mi bemol.

Após a exposição inicial, o violão passa do papel de acompanhador para o de solista, apresentando o mesmo tema tocado pela flauta um tom abaixo, acrescido de ornamentações cromáticas (Figura 35). No compasso 241 Gnattali introduz no tema um recurso já comentado no primeiro movimento deste concerto: a utilização de padrões escalares (neste caso, de 3 em 3 notas, de forma cromática). O suporte harmónico fica a cargo das cordas, que realizam um padrão de acompanhamento semelhante ao apresentado pelo violão anteriormente. Para resolver o problema do equilíbrio com o solista, Gnattali indica, além da dinâmica em pianíssimo e da utilização de surdina, a atuação apenas da viola solista, primeiros e segundos solistas do violoncelo (em *divisi*) e solista do contrabaixo (Figura 35). Após a apresentação dos compassos iniciais do tema pelo violão, este é desenvolvido e se desdobra numa passagem mais brilhante, ornamentada cromaticamente e com uma significativa expansão da tessitura e texturas exploradas. Gnattali utiliza, além do movimento escalar da melodia, passagens em oitavas, *pizzicatos*, arpejos paralelos com posições fixas de mão esquerda, *trinados* de mão esquerda e acordes, trazendo uma característica bastante idiomática à intervenção do solista (Figura 36).

The image shows a musical score for the beginning of the Concertino N.1, measures 239-241. The score is in G major and 3/4 time. It features four staves: Violão (Guitar), Viola, Solos (Violoncello), and Cb. The Violão part is marked 'Espansivo' and 'Padrão escalar (cromático)'. The Viola part is marked 'Surdina' and 'Solo'. The Solos part is marked 'Surdina' and 'Solo'. The Cb part is marked 'Solo'. The score shows a chromatic scalar pattern in the guitar part, supported by a simple harmonic accompaniment in the strings.

FIGURA 35 - EXPOSIÇÃO DO TEMA INICIAL PELO VIOLÃO, 2º MOV. DO CONCERTINO N.1 (CC. 239-241)



FIGURA 36 - EXPOSIÇÃO DO TEMA INICIAL PELO VIOLÃO (CONT.), 2º MOV. DO *CONCERTINO N.1* (CC.242-246)

No compasso 248 o violão retoma a função de suporte harmónico para o segundo tema apresentado pela flauta – e complementado pelo clarinete –, num tipo de acompanhamento que parece uma variação do padrão inicial, com o ritmo subdividido (em semicolcheias) e com uma bordadura inferior cromática na voz intermediária dos acordes (Figura 37). Conforme apontado por Lima (2007), o segundo tema se assemelha ao tema inicial do primeiro movimento, mantendo a mesma organização intervalar: uma 4ª descendente seguida por uma 2ª ascendente.



FIGURA 37 - SEGUNDO TEMA DO 2º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.1* (CC.247-250)

A partir do compasso 252 Gnattali repete o mesmo recurso utilizado no primeiro movimento (cc.106-111): uma sequência descendente de acordes acompanhados por um pedal em corda solta – em ritmo sincopado –, que funciona como ligação para novo material motivico (Figura 38). Com a indicação *Caprichoso*, a secção solo que inicia no compasso 254 explora um novo motivo, com cromatismos na voz superior e nas vozes intermediárias dos acordes, que também se movimentam paralelamente. Esta unidade temática (com duração de dois tempos) é repetida sistematicamente em várias posições

ao longo deste movimento, com o acréscimo de pequenas secções de arpejos cromáticos que desenvolvem fragmentos presentes neste motivo. Sobre a execução desta passagem, Lima (2007) comenta que: “In spite of the fact that it is technically quite comfortable, it nevertheless requires special care to connect the chromaticism and balance the melodic contour and the accompaniment” (p.26-27).

The image displays a musical score for the piece 'Caprichoso, Tema do Violão no 2º Mov. do Concertino N.1'. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). It is divided into three systems of music. The first system shows a melodic line with a 'Unidade Motivica' section. The second system features 'Arpejos Cromáticos' (Chromatic Arpeggios) and a 'Ponte com acordes paralelos cromáticos' (Bridge with parallel chromatic chords) section, with positions 6 and 3 marked. The third system continues with 'Arpejos Cromáticos' and another 'Ponte com acordes paralelos cromáticos' section, with positions A7(13) and A7(b5)b13 marked. The piece concludes with a 'Ritmo' section.

FIGURA 38 - CAPRICHOSO, TEMA DO VIOLÃO NO 2º MOV. DO CONCERTINO N.1 (cc.251-260)

No compasso 256, funcionando como ponte entre as repetições do motivo anterior, Radamés repete o mesmo recurso utilizado no primeiro movimento (c.105): uma progressão cromática ascendente de acordes paralelos com *appoggiaturas* melódicas (9ª do acorde resolvendo na 8ª, executadas com ligados técnicos de mão esquerda), com a diferença de que neste movimento Gnattali utiliza um acorde menor com 7ª menor (Figura 38). Na conclusão desta secção, mais uma vez, é possível observar a utilização de acordes maiores com 7ª menor estendidos ou alterados (acrescidos de 13ª maior ou menor, ou com a 5ª diminuta).

No compasso 261 a flauta volta a apresentar o tema inicial, desta vez com o acompanhamento semelhante ao do violão realizado pelos sopros (fagote, clarinete baixo e clarinete) (Figura 39). O solista interpela a exposição da orquestra com fragmentos extraídos do motivo anterior (sequência de arpejos cromáticos ascendentes e progressão ascendente de acordes paralelos com *appoggiaturas*), resolvendo num acorde de dominante substituta acrescido de 9ª e 11ª aumentada – bII7(9)#11 (Figura 40). Em seguida, a orquestra recapitula o material inicial em *tutti*, com o tema realizado em simultâneo por flauta, oboé e clarinete (c.269-271) (Figura 40 e Figura 41).

FIGURA 39 - REEXPOSIÇÃO DO TEMA INICIAL NOS SOPROS, 2ª MOV. DO *CONCERTINO N.1* (cc.261-264)

Em nova passagem solo do violão (c.273) – mais uma vez com a indicação *Caprichoso* –, Gnatalli volta a explorar elementos já utilizados neste movimento: posições paralelas, cromatismos e arpejos com fórmula fixa (Figura 41). Em seguida, o violão retoma um padrão variado do acompanhamento inicial, desta vez com solos do primeiro violino (cc.279-280) e do oboé (cc.281-283). Após a ponte, realizada por acordes acompanhados por pedal na sexta corda solta (cc.283-284), o solista volta a apresentar o trecho *Caprichoso*, alcançando um compasso de escrita cadencial (c.292) onde realiza um padrão escalar descendente alcançando o acorde de Lá bemol alterado com 7ª menor (Figura 42).

Segue-se a esta passagem uma reexposição do tema inicial, retomando a combinação de flauta e violão. A repetição do tema pelo violão (acrescido de um contraponto do fagote) conduz ao final do movimento, que encerra com uma cadência $bII7 - i$ ($Ab7 - Gm$).

- 24 -

The image shows a handwritten musical score for a tutti orchestral movement. The score is written on multiple staves, including Violão, Fl., Piccolo, Clarinet, Bassoon, Oboe, Fagote, Violoncello, Violino, and Contrabaixo. The Violão part is the primary focus, showing a re-exposition of the initial theme. The score is marked with dynamics like 'cresc.' and 'mf', and includes harmonic annotations such as 'V7' and 'bII7(9)#11 (subV)'. A circled '16' is present in the Flute part.

FIGURA 40 - TEMA INICIAL APRESENTADO PELO TUTTI ORQUESTRAL, 2º MOV. DO CONCERTINO N.1 (CC.265-270)

The image displays a handwritten musical score for the second movement of Concertino N.1, measures 271-280. The score is written for a large ensemble including Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cornet (Corn.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Cello (Celo.), and Double Bass (Co.). The notation is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system includes the following instruments: Fl., Clar., Fag., Corn., Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The second system includes: Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The score is annotated with several musical techniques and dynamics, highlighted in red text: **Posições paralelas** (Parallel positions), **Cromatismo melódico** (Melodic chromaticism), **Arpejos cromáticos** (Chromatic arpeggios), and **Paralelismo** (Parallelism). Dynamics such as *dim.* and *dim...* are also present. Performance markings include *cad.* (cadenza), *Allegro*, and *1. Solo*. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations.

FIGURA 41 - 2º MOVIMENTO DO CONCERTINO N.1 (CC.271-280)

Flute *staccato*

Violin I *ced...*

Violin II *ced...*

Viola *ced...*

Cello *ced...*

Double Bass *ced...*

Ponte com pedal na 6ª corda

todos

staccato

capriccioso

diu... ced...

ced...

ced...

ced...

Padrão escalar

p *accel.* *decresc.* *Rall.*

Ab7(b5)

FIGURA 42 - 2º MOVIMENTO DO CONCERTINO N.1 (CC.281-292)

O idiomatismo da escrita violonística de Gnattali neste movimento se revela, novamente, pela exploração consciente das características particulares do violão, utilizando acordes, arpejos e fragmentos de frases paralelos e aproveitando posições fixas de mão esquerda e pedais em cordas soltas. O cromatismo, tanto melódico quanto harmônico, também se revela de maneira bastante entrelaçada com todo o discurso musical. As indicações (dinâmicas, de tempo e de expressão) seguem o mesmo modelo do movimento anterior, com destaque apenas para as inscrições *Expressivo* e *Caprichoso*, a primeira relacionada ao tema inicial e a segunda ao tema exclusivo do violão.

Diferentemente do primeiro movimento, neste, o violão alterna o papel de solista e acompanhador com frequência, atuando muito mais em simultâneo com outros instrumentos, principalmente com a flauta, mas também com o clarinete, violino solista, oboé e fagote. Em todos os momentos em que uma instrumentação mais densa aparece em conjunto com o violão (especialmente no acompanhamento das cordas do tema inicial), Gnattali parece preocupar-se com o equilíbrio geral e destaque do solista, seja pelas indicações dinâmicas (*p* ou *pp*), pela redução do número de instrumentos (apenas os solistas de cada voz) ou pela textura escolhida para a orquestra (notas longas tocadas em simultâneo).

4.2.5 III. COM ESPÍRITO (J= 138)

No manuscrito autógrafo do compositor do *Concertino n.1* a indicação inicial de tempo do 3º movimento de J= 138 está riscada e substituída por J= 112 (Figura 43)⁹². Não foi possível encontrar alguma informação que indique quando foi feita a alteração ou a razão desta, e na versão publicada pela *Brazilliance* se mantém a indicação do andamento mais rápido (Figura 44).

⁹² No título do capítulo optou-se pela indicação presente na versão publicada pela *Brazilliance*, uma vez que esta foi a edição utilizada para a análise deste concerto.

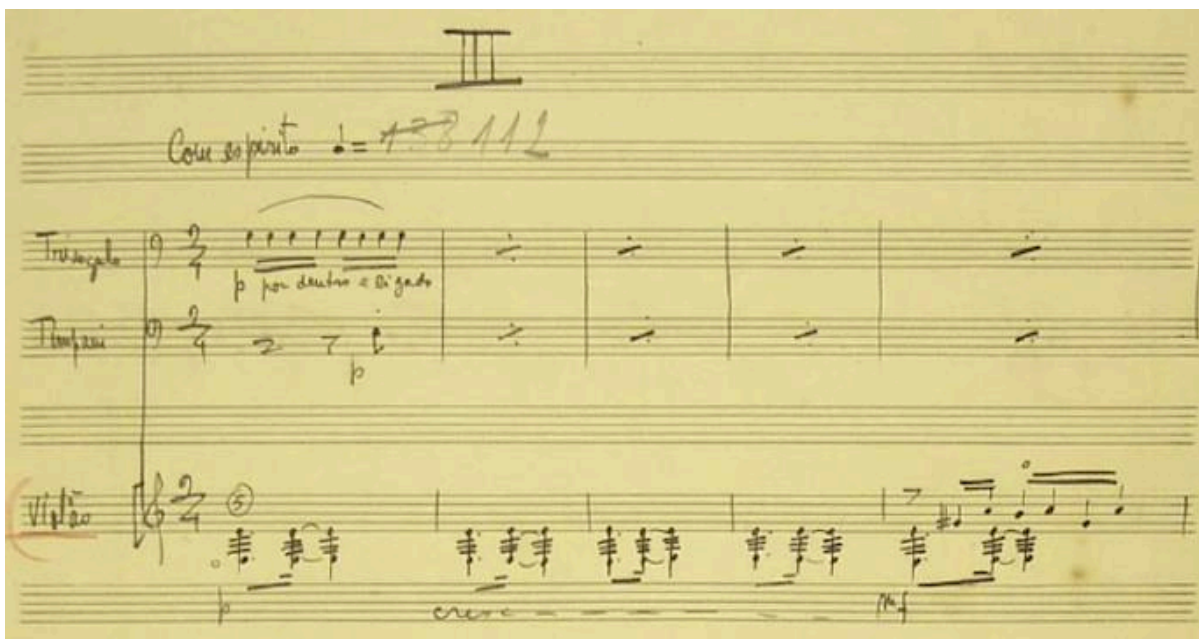


FIGURA 43 - 3º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.1*, MANUSCRITO AUTÓGRAFO (cc.1-5)



FIGURA 44 - 3º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.1*, CÓPIA DE AÍDA GNATTALI (cc.1-12)

Relativamente ao género musical empregado neste movimento, de acordo com Zanon (2006a):

O terceiro movimento é um baião, gênero que se popularizava exatamente nos anos 40, na voz de Luiz Gonzaga, com quem Gnattali deve ter tido contato bem mais que passageiro. Quem, como eu, cresceu nos anos 70, vai certamente lembrar do uso que foi feito deste movimento em comerciais de TV que incensavam o exército

brasileiro. Mas é um movimento de enorme vigor e que realmente gruda no ouvido (Zanon, 2006a).

Não foi possível encontrar mais referências que ratificassem a utilização deste movimento em comerciais de televisão, entretanto, tal facto não parece improvável, dado a aproximação desta música a géneros populares que remetem ao folclore do nordeste brasileiro, elemento fortemente valorizado pela agenda nacionalista em vigor no período (Naves, 1998). Quanto à origem e formação típica do baião, M. Pereira (2007) descreve que:

O baião é um dos ritmos mais populares do universo rítmico brasileiro e, com certeza, o mais difundido na região Nordeste do país. A origem do nome baião, como a de muitos outros ritmos brasileiros, está na mistura de diferentes expressões culturais que sempre povoaram o Brasil de norte a sul. (...) o artista que fixou o baião na memória do povo brasileiro foi o sanfoneiro⁹³ pernambucano Luiz Gonzaga, o ‘rei do baião’. (...)

[Gonzaga] Trouxe para o público urbano a tradicional formação instrumental da música nordestina: sanfona, triângulo e zabumba⁹⁴ (pp.60-61).

Neste movimento, Gnattali parece emular a sonoridade do “trio de forró” (M. Pereira, 2007) com a utilização do triângulo em conjunto com o tímpano e o violão (correspondendo, respectivamente, à zabumba e ao acordeão), presentes já nos primeiros compassos (Figura 44).

⁹³ Sanfoneiro é o tocador de sanfona, nome dado popularmente ao acordeão no Brasil.

⁹⁴ A zabumba é um “Instrumento de percussão que se assemelha a um tambor grave de diâmetro largo e corpo estreito. Fica pendurado no pescoço por uma correia e é tocado com uma baqueta na pele superior e com uma vareta (bacalhau) na parte inferior” (M. Pereira, 2007, p.61).

Musicalmente, dois elementos principais caracterizam o género do baião: a fórmula rítmica típica e o carácter modal da melodia (Lima, 2007). O baião normalmente é escrito em compasso binário, e tem a principal característica rítmica na acentuação da quarta semicolcheia do primeiro tempo, transmitindo a sensação de antecipação do tempo seguinte, enquanto a zabumba marca sempre os contratempos (Figura 45). Em M. Pereira (2007) é possível encontrar um exemplo de acompanhamento de baião ao violão (Figura 46).



FIGURA 45 - PADRÕES RÍTMICOS CARATERÍSTICOS DO BAIÃO



FIGURA 46 - EXEMPLO DE ACOMPANHAMENTO DE BAIÃO AO VIOLÃO (M. PEREIRA, 2007, P.63)

No início deste movimento, Gnattali realiza uma escrita rítmica bastante semelhante ao exemplo dado por M. Pereira (2007), onde o violão impõe o carácter sincopado (executando a primeira e última semicolcheias do primeiro tempo), o triângulo reforça o pulso constante e enriquece o colorido da passagem (realizando ininterruptamente o grupo de quatro semicolcheias), e o tímpano marca o contratempo do segundo tempo (gerando um efeito semelhante ao ritmo da zabumba no baião) (Figura 44). Este tipo de figuração rítmica, que sugere a organização das oito semicolcheias do compasso em grupos de 3+3+2 – chamado de *tresillo* pelos cubanos –, está presente em diversos géneros musicais da América Latina e do Caribe, sendo o baião um exemplo deste uso (Lima, 2007).

Com relação à característica melódica, a música do nordeste brasileiro, incluindo o Baião, é frequentemente associada à utilização do modo mixolídio e do modo híbrido lídio-mixolídio – isto é, o modo mixolídio com a 4ª aumentada (Lima, 2007; Piedade, 2011) (Figura 47). Ambos os modos estão presentes neste movimento, conforme se poderá perceber na análise subsequente.

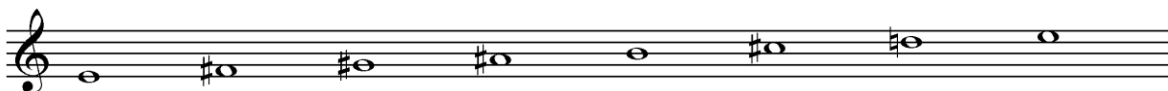


FIGURA 47 - EXEMPLO DO MODO HÍBRIDO LÍDIO-MIXOLÍDIO EM MI

Este movimento inicia com quatro compassos de introdução onde violão, tímpano e triângulo imprimem o caráter e pulso do baião. Em seguida, ainda com acompanhamento do tímpano e triângulo, o violão realiza uma progressão harmônica I⁹⁵ – IV – V7 – I, numa configuração de arpejo repetida a cada compasso que mantém a célula rítmica básica do baião no baixo (pedal na nota mi realizada em oitava nas cordas seis e cinco) e um “pedal” na segunda corda solta (si), que permeia todos os acordes (Figura 48). No compasso 317 o tema inicial do movimento é apresentado em canon entre o primeiro violino e a primeira viola solistas (Figura 49). Este tema está construído sobre o modo híbrido lídio-mixolídio (Figura 49), e, como apontado por Lima (2007), lembra o tema inicial do primeiro movimento, iniciando com o mesmo intervalo (quarta descendente) e padrão rítmico (iniciando em colcheia na parte fraca do primeiro tempo) (Figura 50).

⁹⁵ No primeiro acorde Gnattali adiciona um dó natural (6ª menor).

Com sôfrito!..138
 Trompeta
 Trompete
 Violão
 Introdução
 Célula rítmica do baião
 "Pedal" na 2ª corda
 I IV V

FIGURA 48 - INTRODUÇÃO E PROGRESSÃO HARMÓNICA INICIAL DO 3º MOV. DO *CONCERTINO N.1* (cc.305-316)

18
 Trompeta
 Trompete
 Violão
 Violas
 Notas do modo Lídio-mixolídio

FIGURA 49 - TEMA INICIAL DO 3º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.1* (cc.317-324)

FIGURA 50 - TEMA PRINCIPAL DO 1º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.1*

Entre os compassos 323 e 328 o violão realiza uma seqüência cromática descendente de arpejos paralelos (com posição fixa de mão esquerda e fórmula repetida de mão direita)

mantendo sempre a segunda corda solta (si) (Figura 51). Esta passagem é bastante semelhante a secção dos compassos 85 a 90 do *Prelude n.2* de Heitor Villa-Lobos, onde o compositor utiliza a mesma posição de mão esquerda (também com a corda si solta) numa progressão cromática descendente (Figura 52).



FIGURA 51 - SEQUÊNCIA DE ARPEJOS COM POSIÇÃO FIXA DE MÃO ESQUERDA, 3º MOV. DO *CONCERTINO N.1* (cc.325-329)

The image shows a musical score for a guitar, consisting of three staves. The key signature is one sharp (F#). The first staff starts at measure 82 and includes fingering numbers 4, 3, and 5. The second staff starts at measure 86. The third staff starts at measure 90 and includes the markings 'rall.', 'Tempo I', 'rit. A tempo', and 'rit. A tempo'. The music features a series of arpeggiated chords that progress chromatically downwards. The left hand position is fixed, with the second string (Si) held open. The right hand plays a sequence of chords, each starting with a natural sign (0) above the first note, indicating the open second string. The chords progress chromatically downwards. The score ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

FIGURA 52 - ARPEJOS DO *PRELUDE N.2* DE HEITOR VILLA-LOBOS (cc. 82-93) (VILLA-LOBOS, 1940/2007, p.8)

No compasso 330 o solista executa o modo lídio de mi, repetido em três oitavas diferentes (Figura 53). Após um *ritornello* orquestral dos compassos 334 a 344 explorando material do tema inicial, o violão realiza uma progressão descendente de arpejos com fórmula fixa “p-i-m-a” na mão direita (Figura 54). As notas da mão esquerda estão construídas sobre a posição de um acorde maior com décima terceira maior, onde as vozes caminham cromaticamente (primeiro as vozes intermediárias, em seguida a voz superior e por último

a linha do baixo) até alçarem a mesma posição inicial na casa anterior; processo que se repete a cada compasso até alcançar a primeira posição da escala do violão (Figura 54). A passagem conclui com um acorde de mi maior com 7ª menor e 9ª maior – modelo de mão esquerda que se repete paralelamente na oitava posição. Segue-se uma sequência de harmônicos com notação pouco clara: pela digitação indicada (casas 12, 13 e 14), entende-se que são harmônicos artificiais⁹⁶, entretanto, Gnattali escreve o símbolo de corda solta acima de cada nota (“o”) e todas as notas utilizadas podem se conseguir com harmônicos naturais (Figura 54 e Figura 55).



FIGURA 53 - EXEMPLO DE UTILIZAÇÃO DO MODO LÍDIO NO 3º MOV. DO *CONCERTINO N.1* (CC.330-333)

FIGURA 54 - ARPEJO “P-I-M-A” COM PARALELISMO CROMÁTICO, 3º MOV. DO *CONCERTINO N.1* (CC.345-353)

O tema inicial é retomado no compasso 354, desta vez com um canon executado, respectivamente, pela flauta, violão e, em simultâneo, oboé e clarinete baixo (Figura 55), tipo de textura que também foi explorada pelo compositor no primeiro movimento deste

⁹⁶ Harmônicos realizados pela mão direita uma oitava acima da nota real.

concerto. Entre os compassos 361 e 365, o violão realiza uma sequência cromática ascendente de acordes paralelos (posição fixa) com fórmula de arpejo repetida na mão direita – a cada dois tempos –, funcionando como ponte para a repetição do material inicial, desta vez com o tema realizado pela flauta e clarinete (Figura 55). O recurso explorado na parte do violão, mais uma vez, remete aos arpejos da secção central do *Prelude n.2* de Heitor Villa-Lobos (Figura 56): a “forma” de mão esquerda é a mesma – baseada nas notas da tríade maior – com a diferença que Gnattali utiliza o mi da sexta corda como pedal em todas as posições, enquanto Villa-Lobos utiliza o mi da primeira corda.

The image displays a musical score for guitar, featuring a chromatic ascending arpeggio sequence with a fixed left hand position. The score is divided into three systems. The first system shows the Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts, with the guitar part (Violão) indicated by a red bracket. The second system is labeled 'Harm. (cont.)' and shows the guitar part continuing. The third system shows five positions (Pos. 1 to Pos. 5) for the left hand, each with a specific fingering (1 2 1 0, 0 2 1 0, 0 2 1 0, 0 2 1 0, 0 2 1 0) and a specific chord structure. The right hand part shows a repeating arpeggio pattern.

FIGURA 55 - SEQUÊNCIA CROMÁTICA ASCENDENTE DE ARPEJOS COM POSIÇÃO FIXA DE MÃO ESQUERDA, 3º MOV. DO CONCERTINO N.1 (CC. 354-365)

The image displays a musical score for guitar, featuring a chromatic ascending arpeggio sequence with a fixed left hand position. The score is divided into two systems. The first system shows the treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a time signature of 4/4. The tempo is marked 'Più mosso'. The score shows a sequence of chords and arpeggios, with a red bracket indicating a specific section. The guitar part is labeled 'p' (piano).

FIGURA 56 - PRELUDE N.2 DE HEITOR VILLA-LOBOS (CC. 34-37) (VILLA-LOBOS, 2011, P.7)



FIGURA 57 - REFERÊNCIA AO RITMO DA ZABUMBA NA PARTE DO VIOLÃO, 3º MOV. DO *CONCERTINO N.1* (cc.382-392)



FIGURA 58 - 3º MOV. DO *CONCERTINO N.1* (cc.393-399)

A passagem dos compassos 387 a 392 da parte solista é construída sobre elementos presentes no tema inicial (Figura 57). É interessante perceber como Gnattali introduz o ritmo da zabumba no baixo do violão (pedal na sexta corda solta) enquanto a melodia realiza um desenvolvimento dos motivos (Figura 57). No compasso 393 uma nova unidade temática é introduzida pelos sopros (flauta, oboé, clarinete e clarinete baixo) conduzindo para a secção seguinte (Figura 58 e Figura 59). O violão realiza um acompanhamento

diferente do inicial, num padrão rítmico bastante característico do baião, como é possível perceber pela semelhança rítmica com o exemplo de M. Pereira (2007) (Figura 46), enquanto o triângulo e o tímpano mantêm o modelo já apresentado anteriormente. Embora a harmonia sugira uma progressão entre o primeiro e quarto graus da escala – característica que, segundo Lima (2007), assemelha-se ao tipo de harmonia presente no baião, normalmente baseado no primeiro, quarto e quinto graus (frequentemente com a sétima menor acrescida) –, Gnattali acrescenta dissonâncias extraídas do modo lídio-mixolídio correspondente a cada acorde (7ª menor, 11ª aumentada e 13ª maior, além de uma 3ª menor que ornamenta a linha do baixo), conferindo uma sonoridade peculiar à passagem (Figura 58).

No compasso 403 inicia uma nova secção intitulada *Pouco menos*, com a indicação da $J=80$ (Figura 59). Em se tratando de “pouco menos”, a diferença para o tempo inicial de $J=138$ parece bastante significativa, fornecendo subsídios para uma possível opção pelo tempo apontado pelo compositor na versão manuscrita ($J=112$). Esta secção inicia com um tema apresentado pelos primeiros violinos – baseado, mais uma vez, em material do motivo inicial – com acompanhamento do violão, que realiza uma progressão descendente de acordes em mínimas, intercalados por arpejos. Gnattali continua a explorar a sonoridade gerada por acordes com intervalos de 7ª menor, 9ª, 11ª aumentada e 13ª, alcançando, antes de resolver no lá menor, um acorde de si bemol maior com 7ª menor em segunda inversão, acrescido de 9ª menor e 11ª aumentada (Sib7(b9)#11/F), que funciona como uma dominante substituta (bII7) (Figura 59).

Pouco menos 1.º

Pouco meno

3ªs paralelas

Bb7(b9)#11/F

FIGURA 59 - SECÇÃO *POUCO MENOS*, 3º MOV. DO CONCERTINO N.1 (CC.400-415)

Referência ao motivo inicial

A Verdade

Cromatismo

A7(b9)b13

Arpejos com posição fixa de m. e.

Harm. 6a. 3ªs paralelas

f

cres.

FIGURA 60 - CADÊNCIA DO VIOLÃO, 3º MOV. DO *CONCERTINO N.1* (cc.416-443)

Segue-se uma cadência do solista de vinte e um compassos (cc.420-441), onde Gnattali explora elementos já utilizados neste movimento (Figura 60): fragmentos do motivo inicial, cromatismo melódico, padrão de arpejo sobre posição fixa da mão esquerda (com fórmula da mão direita repetindo-se a cada dois compassos), harmônicos artificiais e acordes com 7ª menor estendidos. O único elemento novo é a utilização de terceiras paralelas, que, entretanto, estão presentes na parte da orquestra (p.ex.: cc.411-420 dos primeiros violinos – Figura 59) e já havia sido usado nos outros movimentos. Após uma ponte de quatro compassos (cc.442-446), é realizado um *ritornello* orquestral concluído pela intervenção do violão, que realiza um desenvolvimento do motivo inicial onde se percebe claramente a utilização do modo híbrido lídio-mixolídio de mi (cc.470-473) (Figura 61) – material que é repetido, de forma paralela, entre os compassos 474 a 477, desta vez no modo lídio-mixolídio de lá.



FIGURA 61 - UTILIZAÇÃO DO MODO LÍDIO-MIXOLÍDIO NO 3º MOV. DO *CONCERTINO N.1* (cc.468-476)

Novamente, uma ponte de dois compassos realizada pelo solista conduz, no compasso 481, à repetição do tema do compasso 393 (Figura 58), agora com o motivo executado pela flauta e oboé acompanhados pelo violão de forma semelhante à exposição anterior, mas sem o triângulo e o tímpano (Figura 62). Ao fim desta passagem, a harmonia, que da primeira vez se limitava ao primeiro e quarto graus, prossegue para o sexto e sétimo graus rebaixados (bVI e bVII), funcionando como ponte para a reexposição literal do material inicial (cc.305-365) entre os compassos 493 e 551⁹⁷.



FIGURA 62 - 3º MOV. DO *CONCERTINO N.1* (cc. 485-492)

A secção *Pouco menos* retorna no compasso 554, mas desta vez significativamente mais curta: após a intervenção da orquestra de apenas sete compassos (cc.554-560), o violão realiza uma passagem de oito compassos (cc.561-568) com escalas em padrões

⁹⁷ A única diferença entre as passagens descritas reside na introdução, que, ao invés de quatro compassos, na reexposição dura apenas dois.

ascendentes e arpejos sem conexão clara com o material dos motivos presentes neste movimento, sugerindo um caráter de improvisação (Figura 63).



FIGURA 63 - PARTE DO VIOLÃO, 3º MOV. DO CONCERTINO N.1 (cc.560-568)

FIGURA 64 - 3º MOV. DO CONCERTINO N.1 (cc.569-583)

No compasso 569 o *Tempo 1º* é retomado, desta vez com a indicação *Pouco mais*, e segue-se a exposição do tema principal pelo violão acompanhado apenas pela percussão (cc.571-574) (Figura 64). A figuração rítmica característica do baião aparece novamente dividida

entre o violão e o tímpano, mas desta vez com os papéis trocados: o padrão de colcheia pontuada e semicolcheia é realizado pelo tímpano, enquanto o violão reproduz o efeito da zabumba no pedal da sexta corda (contratempo do segundo tempo do compasso). A partir do compasso 575 o violão introduz uma pequena célula motívica com duração de um tempo que é repetida numa progressão cromática descendente. Entre os compassos 580 e 583 o mesmo motivo é exposto uma oitava abaixo e sem o acompanhamento da percussão (Figura 64).

FIGURA 65 - COMPASSOS FINAIS DO CONCERTINO N.1 (CC.584-590)

Por fim, um diálogo realizado entre flauta, oboé e fagote – que apresentam, respectivamente, um fragmento do motivo inicial – e violão – que realiza, de forma intercalada com cada um dos instrumentos, uma escala descendente de mi lídio, em três oitavas diferentes – conduz ao final da peça, com a orquestra inteira a tocar o acorde de mi maior (Figura 65). Sobre o final deste concerto, Lima (2007) comenta:

Curiously, in the place of an expected strong finale with a big orchestral tutti, the texture fades away towards the end. Nevertheless, the scattered dialogue involving the woodwinds seems to bring the work to full circle, completing the formal arch with a closing gesture that somehow evokes the first movement's opening (p.29).

De facto, é interessante perceber como Gnattali explora a combinação do timbre do violão com o dos sopros durante todo o concerto (especialmente com a flauta e o oboé, além da trompa no primeiro movimento), e como o terceiro movimento remete a diversos elementos desenvolvidos ao longo de toda a obra. À semelhança do primeiro movimento, Radamés explora a trompa com algum destaque, realizando linhas melódicas principais em diversos momentos (p. ex.: cc.341-343; cc.408-417; cc.466-468; cc.527-529; cc.554-560), sendo perceptível especialmente na secção *Pouco menos*, onde a trompa realiza um contraponto ao motivo dos primeiros violinos (Figura 59).

A parte do violão, da mesma maneira que nos movimentos anteriores, é concebida de maneira bastante funcional, explorando diversos aspectos que caracterizam a escrita idiomática para este instrumento: posições fixas de mão esquerda, acordes paralelos, fórmulas fixas de arpejo de mão direita, pedal em cordas soltas, glissandos, harmónicos e *pizzicatos*. O cromatismo é um elemento musical que está profundamente entrelaçado nas construções harmónicas e melódicas deste concerto, e Gnattali o explora de maneira particular na parte do solista. Harmonicamente, a recorrência da sonoridade dos acordes com 7ª menor e intervalos acrescidos também permeia toda obra, da mesma maneira que a utilização de modos está bastante presente na construção melódica (tons inteiros, mixolídio, lídio, lidio-mixolídio).

Com relação às indicações do compositor na parte do solista, este movimento segue o modelo de todo o concerto: estão presentes inscrições de variações de dinâmica, variações de tempo, indicações de caráter e indicações técnicas (dedilhados de mão direita e digitações de mão esquerda, número de cordas e casas, indicação de acordes arpejados, etc.).

O equilíbrio entre solista e *tutti* orquestral neste movimento parece ser conseguido tanto pela organização das texturas quanto pelo idiomatismo da escrita para violão: Gnattali explora ao máximo arpejos com cordas soltas, o que proporciona uma sonoridade mais presente e ressonante do violão. Como comenta Lima (2007): “This movement is a very good example of effective guitar writing, allowing the soloist to fully impose its presence against the massive sound of the orchestra” (p.29). A fórmula de estrutura textural aplicada nos movimentos anteriores – o violão intervém apenas como acompanhador de motivos apresentados por outros instrumentos (flauta, oboé, clarinete, fagote e violino), apresentando e desenvolvendo os temas na maior parte do tempo a solo –, também está presente neste movimento. Desta forma, o conhecimento de Gnattali das características sonoras violão – bem como de uma escrita orquestral funcional – parece viabilizar o diálogo sem que o solista seja ofuscado pela orquestra.

Conforme comentado anteriormente, o *Concertino n.1* é o único dos quatro concertos que não foi escrito para um colega de rádio de Gnattali com atuação na música popular. Além disso, o dedicatário não possui uma obra autoral que permita a comparação de seu estilo de escrita com o de Gnattali neste concerto. Por esta razão, a análise esteve centrada apenas na partitura do *Concertino n.1* (além da comparação de trechos do *Concertino* com passagens de obras de Villa-Lobos, revelando construções idiomáticas semelhantes), buscando encontrar elementos que caracterizassem o idiomatismo violonístico de Radamés nesta obra – que, segundo se perceberá nas análises subsequentes, em muito se assemelham aos elementos desenvolvidos nos outros concertos. A homenagem ao dedicatário parece estar presente através do relativo destaque conferido à trompa no primeiro, especialmente, e no terceiro movimentos – uma referência ao instrumento de

juventude de Mercadal. Tal compreensão, contudo, não possui subsídios suficientes para uma afirmação categórica – uma vez que não há referências que indiquem sequer se Gnattali tinha conhecimento deste facto –, tratando-se apenas de uma conjectura feita a partir da análise da obra comparada à biografia do dedicatário.

4.3 CONCERTINO Nº 2 PARA VIOLÃO E ORQUESTRA (1952)

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Concertino No. 2' by Radamés Gnattali. The manuscript is written on aged paper with a 'WECO DO-A' stamp in the top right corner. The title 'Concertino No. 2' is written in large, cursive letters at the top center. Below it, 'para Violão orq.' is written in smaller cursive. To the right, the composer's name 'Radamés Gnattali' and the number '1151' are written. The score consists of multiple staves. The top staff is the guitar part, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staves represent the orchestra. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'dim' (diminuendo) and 'p' (piano). There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

FIGURA 66 - 1ª PÁGINA DO MANUSCRITO AUTÓGRAFO DO CONCERTINO N.2 DE GNATTALI

O Concertino n.2 foi dedicado à Annibal Augusto Sardinha, mais conhecido como Garoto, e começou a ser escrito pouco depois do *Concertino n.1* (Lima, 2007), tendo sido concluído em 1952, conforme inscrição no manuscrito para violão e orquestra⁹⁸ – ao que tudo indica, autógrafo do compositor – após a barra final do terceiro movimento: “Radamés Gnattali, Fevereiro de 1952, Rio de Janeiro” (Figura 67). Curiosamente, a mesma fonte manuscrita indica o ano de 1951 no cabeçalho da partitura (Figura 66), ano de composição que também está indicado no Catálogo Digital (Roberto Gnattali, 2006). Esta inscrição pode reforçar a ideia de que Gnattali haveria de facto iniciado a composição do *Concertino n.2* ainda em 1951, daí a indicação inicial, mas só o concluiu em 1952, resultando na diferença de data ao fim do manuscrito. A versão para violão e piano, publicada como *Sonatina (Concertino) for guitar and piano* pela *Brazilliance*, também indica o ano de 1952.



FIGURA 67 - INSCRIÇÃO FINAL NO MANUCRISTO AUTÓGRAFO DO *CONCERTINO N.2*

A primeira apresentação do *Concertino n.2* foi realizada apenas dois meses após o término da composição (um ano antes da estreia do *Concertino n.1*), em 28 de maio de 1952 (Figura

⁹⁸ A outra versão do *Concertino n.2*, copiada por Aída Gnattali, não traz indicação da data de composição.

68), dentro da programação do *Festivais G.E.*, tendo Garoto como solista à frente da Orquestra da Rádio Nacional dirigida por Léo Peracchi, colega de Gnattali na Rádio Nacional e responsável pelo programa (Lima, 2017).

Serão iniciados em outubro os festivais dos compositores brasileiros

A Academia Brasileira de Música e o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, por iniciativa do Ministério da Educação, organizaram uma série de festivais de obras elevadas, de autores brasileiros, os quais serão realizados aos sábados, às 16 horas, no auditório do Ministério da Educação, a partir do mês de outubro, interpretados por "virtuosos" nacionais e estrangeiros.

Ressalta-se, ainda, o fato de que estas realizações artísticas não serão limitadas ao Distrito Federal, mas também estender-se-ão a todos os Estados do Brasil, orientadas por palestras e conferências.

O primeiro desses concertos será levado a efeito a 4 de outubro, às 16 horas, no auditório do Ministério da Educação, obedecendo ao seguinte programa: 1.º Festival Radamés Gnattali (membro efetivo da A. B. M., representando o Estado do Rio Grande do Sul) — 1 — Sonata (para violoncelo e piano); 2 — Modinha e Balão (para violoncelo e piano), tendo como intérpretes Iberê Gomes Grosso e Radamés Gnattali; 3 — Concertino n.º 2, para violão e piano, tendo como intérpretes Anibal Augusto Sardinha e Radamés Gnattali; II Festival José Vieira Brandão (membro efetivo da A. B. M., representando o Estado de Minas Gerais) — 1 Choro, em dois movimentos, para quarteto de madeiras, tendo como intérpretes Ari Ferreira (flauta), Giuseppe Sergi (clarineta), Augusto Keller (corne inglês) e José Rosa Ribeiro (clarineta baixo); 2 — Para canto e piano, tendo como intérpretes Cristina Maristany (soprano) e José Vieira Brandão (piano) — a) "Prece", de J. G. de Araújo Jorge, b) — "Onda", de Guilherme de Almeida, c) — "Serel... Serás", de J. G. de Araújo Jorge, d) — "Só", de Guilherme de Almeida, e) — "Canção à tó'a", de Guilherme de Almeida, f) — "Angústia", de Otacilio Ralinho, g) — "Crômo n.º 2", de Mário Queirós Rodrigues; h) — "Ausência", de Tomé Brandão, i) — "A sombra verde dos coqueiros", de C. Paula Barros, j) — "Confidência", de Hélio Peixoto, e "Matinta Perêra", de Sílvio Moreaux.

Diário de Notícias, 27 de setembro de 1952.

"FESTIVAIS G. E."

No seu concerto de hoje, os "Festivais G.E." apresentarão as seguintes peças: "Concertino", de Radamés Gnattali, "Nymphs and Shepherds", de Purcell, "Preludio", da ópera de Francisco Braga, "Jupira", e "A Última Mazurca". Transmitedos às quartas-feiras, às 20,35 horas, pela Rádio Nacional, os "Festivais G.E." são organizados e regidos pelo maestro Léo Peracchi. O programa está recebendo inscrições de artistas da música erudita, para nele se exibirem. As inscrições são feitas com o maestro Peracchi, às quartas-feiras, depois das 16 horas.

A Manhã, 28 de maio de 1952.

FIGURA 68 - RECORTES DOS JORNAIS *DIÁRIO DE NOTÍCIAS* E *A MANHÃ* SOBRE APRESENTAÇÕES DO *CONCERTINO N.2* EM MAIO E SETEMBRO DE 1952 (LIMA, 2017, P.23)

Em quatro de outubro do mesmo ano, o *Concertino n.2* foi executado novamente durante o *Festival Radamés*, desta vez na versão para violão e piano, com Garoto ao violão e Radamés ao piano (Figura 69).



FIGURA 69 - PROGRAMA DA APRESENTAÇÃO DO *CONCERTINO N.2* PARA VIOLÃO E PIANO NO *FESTIVAL RADAMÉS*, EM OUTUBRO DE 1952 (ROBERTO GNATALLI, 2006)

A estreia oficial, entretanto, aconteceu em 31 de Março de 1953, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com Garoto como solista e a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal sob direção de Eleazar de Carvalho (Figura 70 e Figura 71). É interessante notar que o

Concertino n.1 de Gnattali – composto em 1951 – teve sua estreia apenas dois meses após a estreia oficial do *Concertino n.2* (e um ano após a sua primeira apresentação), e que o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* de Heitor Villa-Lobos, também datado de 1951, teve sua primeira apresentação apenas em 1956 nos Estados Unidos (Lima, 2009). Portanto, o *Concertino n.2* tem a importância histórica de ser o primeiro concerto brasileiro para violão e orquestra apresentado ao público (Lima, 2009; Zanon, 2006b). A estreia oficial marcou também a primeira vez que um violonista brasileiro tocou à frente da orquestra no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (Lima, 2017).

PREFEITURA DO DISTRITO FEDERAL

TEMPORADA NACIONAL DE ARTE DE 1953

Direção da Comissão Artística e Cultural

TERÇA-FEIRA, 31 DE MARÇO DE 1953, AS 21 HORAS

Inauguração da Temporada

1º dos dois Concertos Sinfônicos pela

ORQUESTRA DO TEATRO MUNICIPAL

com programas subordinados ao tema:

«O Gênero Concertante na Música Brasileira Contemporânea»

sob a regência do Maestro

ELEAZAR DE CARVALHO

I

RADAMÉS GNATTALI — Concertino nº 2, para Violão e Orquestra de câmara.
Primeira audição em concerto, na forma original.
Solista: ANIBAL AUGUSTO SARDINHA.

CAMARGO GUARNIERI — Chôro para Violino e Orquestra.
Solista: MARIUCCIA IACOVINO

II

FRANCISCO MIGNONE — Fantasia Brasileira nº 1, para Piano e Orquestra.

VILLA - LOBOS — Momo precoce, para Piano e Orquestra.
Solista: ARNALDO ESTRELLA

TERÇA-FEIRA, 7 DE ABRIL DE 1953, AS 21 HORAS

I

ASSIS REPUBLICANO — Concerto em lá men. para Piano e Orquestra
Moderato al cominciare. Allegro marziale
— Adagio
— Allegro mosso
Solista: MARIO NEVES

II

VILLA - LOBOS — Fantasia de movimentos mixtos, para Violino e Orquestra.
Solista: OSCAR BORGERTH.

CLAUDIO SANTORO — Concerto para Piano e Orquestra. (1ª audição)
CHORO. Lento e cantando. Allegro moderato.
Lento.
FREVO. Allegro.
Solista: HEITOR ALIMONDA.

FIGURA 70 - PROGRAMA DA ESTREIA OFICIAL DO *CONCERTINO N.2* (LIMA, 2017, P.25)

TEATRO MUNICIPAL

DIREÇÃO DA COMISSÃO ARTÍSTICA E CULTURAL

TEMPORADA NACIONAL DE ARTE DE 1953

CONCERTOS SINFÔNICOS E ESPETÁCULOS DE ÓPERA E BAILADOS

Inauguração: **Têrça-feira, 31 do corrente, às 21 horas.**

2 CONCERTOS SINFÔNICOS PELA ORQUESTRA DO TEATRO MUNICIPAL

nas terças-feiras, 31 de março e 7 de abril, às 21 horas

sob a Regência do Maestro **ELEAZAR DE CARVALHO**
(por especial deferência da Orquestra Sinfônica Brasileira)
com o seguinte programa subordinado ao tema
«O Gênero Concertante na Música Brasileira Contemporânea»

1º CONCERTO: — Radamés Gnattali: Concertino nº 2, para Violão e Orquestra de Câmara (1ª Audição em Concerto), na forma original. Solista: Aníbal Augusto — Sardinha — Camargo. Guarneri: Chôro, para Violino e Orquestra. Solista: Mariuccia Iacovino. Francisco Mignone: Fantasia Brasileira nº 1, para Piano e Orquestra. Villa Lobos: Momo precoce, para Piano e Orquestra. Solista Arnaldo Estrella.

2º CONCERTO: — Assis Republicano: Concerto em lá men. para Piano e Orquestra. Solista: Mário Neves. Villa Lobos: Fantasia de movimentos mistos, para Violino e Orquestra. Solista: Oscar Borgerth. Cláudio Santoro: Concerto para Piano e Orquestra. Solista: Heitor Alimonda.

Na Bilheteria do Teatro abre-se depois de amanhã, **têrça-feira, às 10 horas.**

Uma VENDA CUMULATIVA para êsses dois Concêrtos

Preços cumulativos para os dois Concertos: — Frisas e Camarotes: Cr\$ 400,00; Poltronas: Cr\$ 80,00; Balcões Nobres: Cr\$ 60,00; Balcões: Cr\$ 40,00; Galerias: Cr\$ 25,00. Isentos de sêlo. Os preços avulsos serão majorados. Esta venda cumulativa ficará encerrada sexta-feira próxima, dia 27, às 17 horas.

ESPETÁCULOS DE ÓPERA

OS DETALHES DO ELENCO ARTÍSTICO, REPERTÓRIO E CONDIÇÕES DE ASSINATURAS SERÃO PUBLICADOS NO ANÚNCIO DE DOMINGO PRÓXIMO.

O 1º espetáculo de Ópera terá lugar com **AIDA**, de Verdi, na quarta-feira, 17 de abril, às 21 hs.

FIGURA 71 - NOTÍCIA SOBRE A ESTREIA OFICIAL DO *CONCERTINO n.2* NO JORNAL *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 22 DE MARÇO DE 1953 (LIMA, 2017, p.26)

No período da composição do *Concertino n.2* (começo da década de 1950), o Rio de Janeiro ainda era a capital do Brasil e o Teatro Municipal se colocava como “uma espécie de santuário da música clássica” (Lima, 2009, p.236). De acordo com os registros do Teatro, apenas três violonistas haviam se apresentado lá até a estreia oficial do *Concertino n.2*: Andrés Segovia (em 1937, 1942 e 1947), Olga Prager Coelho (em 1938, 1947, 1952 e 1953) e Regino Sainz de la Maza (1929) (Lima, 2008).

A estreia parece ter sido bem-recebida pela crítica do período, como é possível observar no trecho claramente laudatório sobre o solista escrito por Claribalte Passos para o periódico *Carioca*:

Atuando como solista, o jovem patricio Aníbal Sardinha (Garoto) teve desempenho nitidamente soberbo. Impôs-se, sobretudo, no terceiro tempo do concerto, no qual

exteriorizou maravilhosa técnica digital. Em belíssimos acordes, em escalas ascendentes e descendentes, retirava das cordas de seu violão límpida e agradável sonoridade e valorizava com o mais assinalado teor romântico cada frase. Aníbal Sardinha surpreende pela honestidade artística. Manteve absoluto domínio do público, encantando-o através do alto nível de burilamento técnico, das variações desse concerto, que, (oferecendo melhor ensejo ao instrumento solista) exige não apenas amplitude de recursos interpretativos, mas, sobretudo, personalidade. E isto, a nosso ver, o auditório encontrou no solista atributos de sobra! Ele empolga, realmente, pela sensibilidade musical. Justificou os aplausos, fez-se respeitar como grande intérprete, e galgou mais um degrau de sua já gloriosa carreira (Passos em: Coutinho, 2010, p.13).

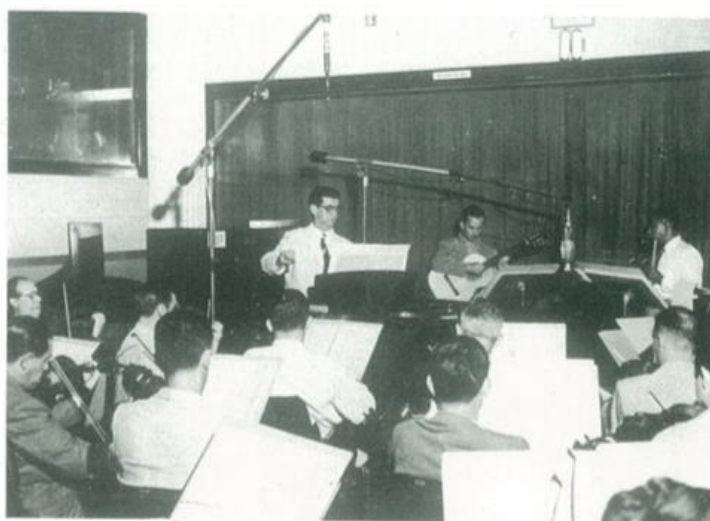
Eurico Nogueira França, em seu artigo intitulado *Obras Concertantes de Autores Brasileiros*, publicado em 2 de abril de 1953, no jornal *Correio da Manhã*, também escreveu sobre a estreia do *Concertino n.2*:

O difícil problema de equilíbrio sonoro entre o conjunto orquestral e o instrumento solista se resolve por meio de expressivos diálogos e delicadas combinações do violão, por exemplo, com as madeiras. A obra reafirma a reconhecida segurança de ‘métier’ do compositor. Foi solista, revelando técnica escorreita, Aníbal Augusto Sardinha, a cuja atuação não faltou comunicativo relevo (França em: Lima, 2017, p. 26).

Por outro lado, ainda sobre a estreia do *Concertino n.2*, o maestro Eleazar de Carvalho comentou: “Vejam só onde fui chegar, hoje em dia eu rejo até violão” (Em: Cazes 2010, p.93). Este comentário do maestro responsável pela direção da orquestra na estreia oficial do primeiro concerto brasileiro para violão apresentado em público revela uma possível

compreensão do violão como instrumento de menores capacidades artísticas, entendimento comum sobre o violão no âmbito da música de concerto daquele período no Brasil, onde o preconceito contra os violonistas levava, por vezes, à associação do instrumento à boemia e marginalidade (Lima, 2009; F. Pereira, 2007; M. F. Pereira e Gloeden, 2012b; Silva, 2014)⁹⁹. A presença de um violonista brasileiro numa importante sala de concerto como solista à frente da orquestra sinfônica, portanto, representa um significativo avanço no status do violão no período, tendo Gnattali desempenhado um papel fundamental neste processo (Lima, 2007; Zanon, 2006b). Sobre este tema, em passagem já citada anteriormente, Zalkowitsch (1990) escreveu:

Gnattali's apparent irreverence in having a 'popular' guitarist play with a symphony orchestra at the hitherto sacrosanct Teatro Municipal in Rio was simply an extension of his attitude to music in general: either the musician was good enough to give concerts or he was not (Zalkowitsch, 1990, p. 19).



Outro flagrante da Rádio Nacional: o regente Radamés, o violão solista Garoto e orquestra.

FIGURA 72 - RADAMÉS DIRIGINDO A ORQUESTRA DA RÁDIO NACIONAL COM GAROTO COMO SOLISTA (BARBOSA E DEVOS, 1985, s.p.)

⁹⁹ Este tema foi abordado de maneira mais desenvolvida no Capítulo 4.1 *Contextualização: o status do violão no Brasil e a importância histórica dos concertos* (p.111).

Garoto voltaria a atuar como solista do *Concertino n.2* no dia 22 de agosto de 1954, desta vez junto à Orquestra da Rádio Gazeta sob direção de Armando Belardi, em São Paulo (Lima, 2017)¹⁰⁰ (Figura 73 e Figura 74).



FIGURA 73 - GAROTO À FRENTE DA ORQUESTRA DA RÁDIO GAZETA DIRIGIDA PELO MAESTRO ARMANDO BELARDI (LIMA, 2017, P.27)



FIGURA 74 - DA ESQUERDA PARA A DIREITA: O REDATOR DO JORNAL A GAZETA, GAROTO, GNATTALI E BELARDI (LIMA, 2017, P.27)

¹⁰⁰ A gravação deste concerto faz parte do arquivo do colecionador brasileiro Ronoel Simões.

A dedicatória do *Concertino n.2* a Garoto se deu por uma razão bastante informal, segundo o próprio compositor, que descreve a origem do Concertino e faz comentários sobre a estrutura geral da obra em entrevista transcrita no encarte do disco *Tributo à Garoto*¹⁰¹ (Figura 75):

Que concerto? Ah! Desse que a gente vai tocar? Vou te contar. O negócio é o seguinte: nós estávamos lá em Areal, onde eu tinha um sítio que comprei do Furinha (Demerval da Fonseca Neto). É aquele dentista que tocava banjo no Copacabana com o Simon Bountman. Bom, nós estávamos lá quando o Chiquinho (do acordeon) e o Garoto fizeram o São Paulo Quatrocentão, e ganharam uma nota violenta. Depois o Garoto ficou lá no nosso sítio. Então ele comprou o terreno do lado e construiu uma casa lá. O Furinha até é que fez a planta. Enquanto a casa estava sendo construída, o Garoto ia ao meu sítio com a mulher e os dois filhos. Aí eu tocava minha flautinha, na sessão de choro à noite. Não havia piano, e eu que sou o pior flautista do mundo, tinha o melhor acompanhante... que era o Garoto. A Ceci (mulher de Garoto) disse-me então que o sonho dele era tocar no Teatro Municipal. Naquele tempo nenhum violonista havia tocado ainda no Teatro, talvez o Segovia tenha dado um concerto lá. Em que ano? O Chiquinho disse ontem que foi no ano do Quatrocentão, em 1954 por aí, não foi isso? (Nota: foi em 31 de março de 1953)¹⁰². Então escrevi o concerto que Garoto acabou tocando no Teatro Municipal,

¹⁰¹ Gravado em 1982 com o violonista Raphael Rabello, conta com arranjos de temas de Garoto no lado A e com uma versão para violão de 7 cordas e piano do *Concertino n.2* no lado B (Lima, 2017).

¹⁰² A informação comentada por Gnattali – bem como a nota presente no encarte – não condizem com os factos. Conforme já comentado, Andrés Segovia (não em 1953), Olga Prager Coelho e Regino Sainz de la Maza já haviam tocado no Teatro Municipal aquando da estreia do *Concertino n.2* (Lima, 2008).

com Eleazar regendo. Aí acabou a história. Como é o concerto? Não é muito grande, mas é um concerto. O primeiro movimento tem dois temas, depois o desenvolvimento, repete os dois temas e termina, isso é a forma de sonata e a forma de concerto. O segundo movimento é um andante com um tema só, mais ou menos quase um improviso, e o terceiro é um ritmo brasileiro de macumba. O primeiro não tem nada, é um ritmo de marcha-rancho, e o segundo é um andante expressivo quase improvisado. Dificuldade para reduzir da orquestra para violão e piano? Não, eu reduzi da parte de orquestra para piano que o Laurindo nos Estados Unidos me pediu para fazer a transcrição porque naquele tempo ele não tinha ainda o prestígio para gravar com orquestra como ele tem agora (...) Não, o Laurindo não toca sete cordas. Quando eu fiz a transcrição peguei a parte original de violão e modifiquei umas pequenas coisas para ele (Rafael) botar os sétimos acordes. Mas é a mesma coisa. (Rafael explica: “incluindo mais algumas notas”) (Radamés Gnattali em: *Tributo a Garoto, 1982*).



FIGURA 75 - CAPA E CONTRACAPA DO LP *TRIBUTOS A GAROTO*, COM FOTOS DE RADAMÉS GNATTALI COM O VIOLONISTA RAPHAEL RABELLO (1982)

Gnattali escreveu três versões diferentes do *Concertino n. 2*: (1) a versão original para violão e orquestra (ainda não publicada)¹⁰³; (2) uma redução para violão e piano¹⁰⁴; e (3) uma adaptação desta última para violão de sete cordas e piano, dedicada à Raphael Rabello¹⁰⁵. A orquestração utilizada por Gnattali neste concerto é semelhante à do concerto anterior, consistindo de: duas flautas (utilizando também o piccolo na parte da segunda flauta), dois oboés, corne inglês em Fá, dois clarinetes em Sib, clarinete baixo em Sib, dois fagotes, trompa em fá, seis primeiros violinos, seis segundos violinos, quatro violas, quatro violoncelos, dois contrabaixos e tímpanos.

No encarte do LP *Tributo à Garoto* (Figura 75), Cláudio Guimarães comenta sobre o *Concertino n.2*:

É um concerto belíssimo, composto de 3 movimentos, cuja redução para piano não quebra o seu encanto. A obra tem identidade com o universo musical de Garoto, com um contexto harmônico moderno, onde notamos alguns elementos jazzísticos (o sabor de blues no motivo melódico do primeiro movimento ou o acorde de nona aumentada com quinta justa no segundo movimento), que nos faz recordar

¹⁰³ Conforme já comentado, existem duas versões manuscritas da versão para violão e orquestra: um manuscrito autógrafo do compositor – conforme consta no Acervo Digital (Roberto Gnattali, 2006) – e uma versão copiada pela irmã do compositor, Aída Gnattali.

¹⁰⁴ Publicada pela editora de Laurindo Almeida nos Estados Unidos, a *Brazilliance Music Pub.*, com o título de *Sonatina for Guitar and Piano* (BP700).

¹⁰⁵ Para a análise do *Concertino n.2* realizada nas seções seguintes deste trabalho foram utilizadas, em conjunto, a versão para violão e piano publicada e as fontes manuscritas para violão e orquestra, recorrendo também à revisão realizada por Bartholomeu Wiese Filho (2013), anexada à sua tese de doutoramento, para o esclarecimento de passagens de difícil legibilidade. Sobre esta versão, o autor comenta que que: “Tomou-se como fonte a versão para Violão de Sete Cordas e Piano, a gravação com Rafael Rabello e o compositor ao piano, o manuscrito do Concertino para Violão e Orquestra e a edição para Violão e Piano” (Wiese Filho, 2013, p.180).¹⁰⁶ A amizade e parceria profissional entre Garoto e Laurindo Almeida teve início em 1938, no Rio de Janeiro. Laurindo foi o primeiro intérprete a gravar comercialmente peças de Garoto originalmente compostas para violão, em um disco de 1957 intitulado *Impressões do Brasil* (Junqueira, 2010).

Gershwin e Ravel. O último movimento, com polirritmia, é inspirado na dança de macumba (Guimarães em: *Tributo à Garoto*, 1982)

A associação que Guimarães faz entre o *Concertino n.2* e a música de Garoto é comentada por diversos outros autores (Delneri, 2009; Junqueira, 2010; Lima, 2007; Wiese Filho, 2013). Junqueira (2010) comenta que o *Concertino n.2* é bastante representativo da produtiva parceria musical florescida da amizade entre os colegas de rádio Radamés e Garoto. Delneri (2009) afirma que “a ligação profissional e de amizade [de Garoto] com Radamés Gnattali, sem dúvida, despertou um estado de influência mútua” (p.10). Em outro trecho, já citado anteriormente – à propósito do *Estudo X*, também dedicado à Garoto e influenciado pela sua música –, o autor comenta que “Radamés Gnattali foi um compositor que, ao longo de sua obra, escreveu música em mimetismo de outro gênero ou compositor. Não se trata de citações ou variações. Gnattali procurava uma integração, criando uma espécie de homenagem sonora” (Delneri, 2009, p. 95), característica que parece estar presente no *Concertino n.2*. De acordo com Lima (2017): “Mais que uma homenagem, este concerto foi feito sob medida para Garoto: Gnattali usa na sua escrita trejeitos harmônicos e técnicos típicos do estilo de seu amigo, sobretudo no segundo movimento” (p. 27). Realmente, no *Concertino n. 2* é possível observar que Radamés, ademais a homenagem sonora, se apropria de procedimentos técnicos que são associadas a Garoto na composição da obra (dos quais o mais facilmente identificável é a solicitação do dedo mínimo da mão direita em acordes de cinco sons), conforme ficará bastante perceptível a partir da análise da obra realizada nas seções seguintes.

Gnattali voltou a homenagear Garoto anos mais tarde com o *Estudo X* (1967), obra que encerra um ciclo de dez estudos – cada um dedicado a um violonista diferente – e é baseado no choro *Gracioso*, de autoria do violonista (Zorzal, 2005).

4.3.1 GAROTO (1915-1955)

Annibal Augusto Sardinha foi o primeiro filho de um casal de imigrantes portugueses a nascer no Brasil, em 1915, no estado de São Paulo. O pai tocava guitarra portuguesa e violão. Garoto se interessou pela música muito cedo, iniciando seus experimentos em uma “viola improvisada de pau e corda” (Albin, s.d.c).

Sua carreira artística iniciou em 1926, aos 11 anos de idade, tocando banjo no conjunto Regional *Irmãos Armani*, passando a ser conhecido desde então como “Moleque do Banjo” – o que lhe renderia posteriormente a alcunha de Garoto. Em 1929, em exposição no Palácio das Indústrias, atuou num grande conjunto tocando ao lado de Américo Jacomino (o “Canhoto”), Zezinho e Mota, com quem, posteriormente, formou um conjunto orquestral. Realizou suas primeiras gravações – e várias excursões pelo interior de São Paulo – a acompanhar o cantor Paraguassu. Ainda em 1929, integrou o conjunto *Chorões Sertanejos*, que chegou a fazer algumas gravações pela etiqueta *Parlophon* (Albin, s.d.c).

Entre os anos de 1931 e 1938, Garoto se apresentou em diversas rádios, como a Rádio Record, a Rádio Educadora Paulista (que se tornaria mais tarde a Rádio Gazeta), a Rádio Cruzeiro do Sul, Rádio Mayrink Veiga e Rádio Cosmos, tocando cavaquinho, bandolim, banjo, violão tenor e guitarra havaiana. Entre 1934 e 1938, manteve um duo com o violonista Aimoré, com quem fez participações em filmes musicais e se apresentou em rádios e excursões pelo Brasil e Argentina. Com o fim do duo, em dezembro de 1938 passou a atuar ao lado de Carmem Miranda e Laurindo Almeida (Albin, s.d.c). Laurindo e Garoto ficaram conhecidos como a "Dupla do ritmo sincopado" e, mais tarde, formariam o conjunto *Cordas Quentes*¹⁰⁶. Em outubro de 1939 foi convidado a substituir Ivo Astolfi no *Bando da Lua*, que partiria em digressão pelos Estados Unidos. A participação de Garoto

¹⁰⁶ A amizade e parceria profissional entre Garoto e Laurindo Almeida teve início em 1938, no Rio de Janeiro. Laurindo foi o primeiro intérprete a gravar comercialmente peças de Garoto originalmente compostas para violão, em um disco de 1957 intitulado *Impressões do Brasil* (Junqueira, 2010).

no conjunto se constituiu num “sucesso à parte” e, segundo Delneri (2009), “os shows eram anunciados como ‘Carmen Miranda, Bando da Lua e Garoto’” (p. 8).

De volta ao Rio de Janeiro, Garoto retomou suas atividades na Rádio Mayrink Veiga até 1942, quando se transferiu para a Rádio Nacional¹⁰⁷, atuando na orquestra da rádio, dirigida por Radamés Gnattali, e também em trios, duos e como solista (Albin, s.d.c; Lima, 2017). Entre os anos de 1943 e 1957 esteve na programação semanal da Rádio Nacional um dos programas de maior sucesso da emissora e que marcou a parceria musical de Radamés e Garoto: *Um milhão de Melodias* (Delneri, 2009), nas palavras do próprio Radamés Gnattali: “uma espécie de parada musical onde eram apresentadas músicas de todas as partes do mundo” (em: Barbosa e Devos, 1985, p. 53). No programa, eram apresentados em média nove arranjos para orquestra por semana – escritos e dirigidos por Gnattali – de músicas de sucesso na época, escolhidas por Paulo Tapajós e Haroldo Barbosa (respectivamente, diretor artístico e discotecário da Rádio Nacional) (Barbosa e Devos, 1985; Telles, 2017). Para a orquestra do programa, Gnattali imaginou um tipo de sonoridade que proporcionasse uma interpretação mais “brasileira” (Telles, 2017), acrescentando à formação tradicional da orquestra um naipe com três percussionistas populares e um baterista – João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Bide e Luciano Perrone –, um grupo de saxofones e três violonistas responsáveis por instrumentos de cordas dedilhadas. Posteriormente, Gnattali acrescentou ainda à esta base instrumental o acordeão de Chiquinho do Acordeon. Ao descrever a orquestra do programa, Radamés Gnattali referiu que “Naquele tempo a Nacional tinha três violões espetaculares: Zé Menezes – que tocava, além de violão, cavaquinho e viola caipira –, o Garoto e o Bola Sete” (em: Barbosa e Devos, 1985, p.54).

Sobre o período que Garoto trabalhou na orquestra da Rádio Nacional sob direção de Radamés, Delneri (2009) comenta:

¹⁰⁷ De acordo com Delneri (2009), o ingresso de Garoto na Rádio Nacional se deu em 1944.

“(…) notamos uma direção profissional [de Garoto] cada vez mais dedicada ao violão, consagrada pela estréia do Concertino Nº2, de Gnattali, arranjador de grande originalidade, participando de formações consagradas como a do “Trio Surdina”, com Fafá Lemos (Rafael Lemos Júnior) e Chiquinho do Acordeon (Romeu Seibel)” (p. 9).

Uma singela descrição da relação entre Radamés e Garoto na Rádio nacional pode ser encontrada na curta matéria sobre os amigos, intitulada – *Gosta disso, maestro?*, publicada a 29 de novembro de 1944, no jornal *Diário de Notícias* (Figura 76):

Sentados num dos corredores da Nacional, de frente da baía coalhada de navios e barcos, aqueles dois homens pareciam alheios a tudo. Um tocava, outro ouvia. O repórter indiscreto identificou-os: Garoto e Radamés Gnattali. Um procurava saber do outro que opinião tinha da composição que acabava de criar e, pela atenção do maestro, poderíamos apostar que a aprovação era certa. O fotógrafo, então, bateu a chapa e guardou para os nossos leitores este flagrante, que mostra até onde chega o espírito de colaboração entre os integrantes de um mesmo programa musical. Realmente, viemos a saber depois que aquela composição, sem título ainda seria ‘arranjada’ por Radamés, afim de integrar o ‘naipe’ de músicas de ‘Um Milhão de Melodias’ (em: Lima, 2017, p. 17).

Se, por um lado, neste período o violão passa a assumir uma posição de destaque na vida musical de Garoto (Delneri, 2009), por outro, o início da produção para violão de Gnattali também coincide com sua convivência com Annibal Augusto Sardinha (Lima, 2017): são deste período sua primeira obra a incluir o violão, *Serestas* (1944) – para violão, flauta e quarteto de cordas –, a *Toccata em Ritmo de Samba* (1950) – dedicada a Garoto –, o

Concertino n.1 (1951) e o *Concertino n.2* (1952), também dedicado a Garoto, entre outras obras¹⁰⁸.



FIGURA 76 - GAROTO E RADAMÉS, JORNAL *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 29 DE NOVEMBRO DE 1944 (LIMA, 2017, p. 17)

O *Trio Surdina*, comentado na citação anterior de Delneri (2009), foi “um dos mais importantes conjuntos instrumentais da fase do rádio” (Junqueira, 2010, p. 27), tendo estreado no programa *Música em Surdina*, em 20 de abril de 1951. Este programa, idealizado por Paulo Tapajós, era comandado por Garoto, que recebeu o convite após atuar com sucesso nas principais rádios do Brasil entre os anos de 1939 e 1950 – Rádio Nacional, Rádio Tupi e Rádio Record, tendo retornando à Rádio Nacional em 1951 (Junqueira, 2010).

Em 1953, Garoto compôs, em conjunto com Chiquinho do Acordeon, a marchinha *São Paulo Quatrocentão* (com letra de Avaré) para as comemorações do quarto Centenário da

¹⁰⁸ Para maiores informações sobre a produção violonística de Gnattali neste período, ver o capítulo *Radamés Gnattali e o estabelecimento do violão de concerto* (p.129).

cidade de São Paulo, que vendeu 700 mil discos. Neste mesmo ano, gravou seu primeiro disco como violonista, pela Odeon, com *Abismo de rosas*, do violonista Américo Jacomino – o “Canhoto” –, e *Tristezas de um violão*, de sua autoria (Delneri, 2009). Além da já referida estreia do *Concertino n.2* de Gnattali, Garoto também estreou em São Paulo a *Suíte da dança popular brasileira* – em duo com o pianista Fritz Jank –, peça escrita por Radamés em 1954 para violão elétrico e piano, e dedicada ao violonista Laurindo Almeida (Barbosa e Devos, 1985; Junqueira, 2010).

Quanto à sua formação, Garoto teve aulas de violão com Attilio Bernardini e de Harmonia com João Sépe. Com Radamés Gnattali, complementou seus conhecimentos em matérias de estruturação musical (elaboração melódica, contraponto, harmonia e formas musicais) (Delneri, 2009, p. 10). Da ligação profissional e amizade pessoal entre Garoto e Radamés nasceu uma frutífera parceria, despertando um estado de influência mútua, segundo Delneri (2009). Esta influência seria bastante perceptível, por exemplo, nas obras do maestro dedicadas à Garoto, como a *Toccata em Ritmo de Samba* (1950), o *Concertino n.2* para violão e Orquestra (1952) e o *Estudo X* (1967), onde Gnattali utiliza desenhos rítmicos e acordes paralelos, como textura em bloco, inspirados nos sambas de Garoto. O violonista Luiz Otávio Braga, integrante da Camerata Carioca ao lado de Gnattali, comentou em entrevista que “Radamés gostava muito do violonista Garoto. As peças do Radamés para violão têm muito do movimento dos baixos que o Garoto fazia.” (em: Canaud, 2013, p.221). Ao descrever a influência de Garoto na escrita violonística de Radamés – opinião convergente à de Delneri (2009) – e nas obras dedicadas a ele, Braga comenta que:

Não se trata de uma dedicatória por motivos outros senão as habilidades, as competências, o capital cultural musical que Garoto lhe demonstrava num convívio artístico intenso. (...). E assim procedia em relação a tudo que escrevia. Vide os exemplos da *Suíte Retratos* [dedicada a Jacob do Bandolim], do *Concerto para Acordeon* [dedicado a Chiquinho do Acordeon], das obras para violoncelo [dedicadas a Iberê Gomes Grosso] (em: Wiese Filho, 2013, p.45).

Garoto morreu a três de maio de 1955, aos 39 anos, no Rio de Janeiro.

4.3.2 CARACTERÍSTICAS DA OBRA MUSICAL DE GAROTO

Parte do interesse despertado pela obra de Garoto parece ser resultado de seu caráter “mediador” entre diferentes expressões culturais e musicais (Junqueira, 2010), além do domínio técnico do instrumento revelado em suas composições. Segundo Delneri (2009):

A formação musical de Garoto estende-se desde a prática musical do rádio a das gravadoras de sua época até sua procura por um estudo aprofundado do violão erudito, dito “violão por música”, isto é, a música escrita em partitura. Portanto, o limite de sua música alcança dimensões estéticas que estão além das necessidades pragmáticas da profissão. Pelas composições de Garoto, percebemos uma expressão artística que justifica o interesse de uma obra que ultrapassa o seu tempo. A sua escrita musical, em partituras manuscritas, demonstra um conhecimento técnico da “orquestração” ao violão. A esse material somam-se os registros em gravações do próprio autor; podemos perceber um músico compositor e intérprete de sólida formação musical e maduro domínio técnico (p.6).

A influência de Garoto para as gerações posteriores de violonistas e músicos brasileiros está presente também no discurso de diversos músicos que trabalharam ou conviveram com o multi-instrumentista. Ronoel Simões, em entrevista para Delneri (2009), afirma que:

O Garoto dava poucas aulas, mas foi professor de Carlos Lyra, influenciando a Bossa Nova com os acordes e seqüências harmônicas que se consagraram como um estilo novo de pensar a música. Essa influência foi verdadeira e definitiva. Acredito que Garoto foi precursor da Bossa Nova, desde 1939 (Simões em: Delneri, 2009, p. 8).

Maurício Carrilho, em entrevista para o jornal *O Globo*, comenta que “Ele [Garoto] realmente dividiu a história do violão moderno em duas. Acontece que, do instrumentista, não se sabe muito, pelo pouco que deixou gravado. Está no músico, o das invenções melódicas e harmônicas, a sua grandeza. Nisso, foi revolucionário” (em: Albin, s.d.c). José Menezes, companheiro de Rádio de Garoto e Gnattali – e dedicatário do *Concerto n.3* de Radamés – ratifica a ideia de um violão brasileiro “antes e depois” de Garoto:

(...) o Garoto foi quem fez a diferença no violão. Eu considero assim: o violão tem duas épocas, antes e depois do Garoto. (...). Tem o violão brasileiro, brasileiríssimo, João Pernambuco, puramente brasileiro. O Garoto passou a dar outro toque no violão, captou um pouco de Radamés, passou a aplicar no violão. Eu retrato assim: o Garoto usou aquela inteligência dele e pegou aquelas harmonias do Radamés, contrapontos, e criou uma nova forma de tocar o violão, que não é só velocidade – que ele tinha, demais. (...)

Então, duas épocas: antes e depois de Garoto. Tanto, que as minhas composições daquela época, que é o caso de *Contrapontando*, que gravei com o Dino me acompanhando, já foi dentro daquela base harmônica diferente, um violão diferente. Minhas coisas daquele tempo, eu não vou dizer que fui eu que criei: foi exatamente o Garoto que inovou a forma de tocar violão. Essa é a verdade. (...)

O Garoto também foi um dos primeiros a incentivar a bossa nova (Menezes em: Coutinho, 2010, pp.278-279).

O compositor Tom Jobim, em entrevista transcrita no encarte do já citado LP *Tributo à Garoto* (1982), interpela o discurso de Radamés – que comentava sobre Garoto e o *Concertino n.2* – e descreve que:

Conheci bem o Garoto, Aníbal Augusto Sardinha, aquele olho meio verde e tal, paulista, lá na Rádio Nacional. Ele era muito ligado à Radamés, com quem gravava naquele estúdio da Continental. Gosto muito do trabalho dele, das coisas que eu conheço, inclusive o Rafael [Rabello] toca algumas. Eu notei quando vocês estavam tocando aquele pedaço em que ele puxa os cinco dedos, dá um acorde assim dissonante que não se ouve no violão: logo vi que era um troço diferente. (Tom Jobim em: *Tributo à Garoto*, 1982).

O verbete sobre sobre Garoto no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* o descreve como:

(...) um dos grandes instrumentistas brasileiros, deixou para o violão composições da maior relevância do ponto de vista musical e técnico, aliando à harmonização sofisticada e de extremo bom gosto, uma linha melódica de contornos modernos e tipicamente brasileiros, sempre com grande musicalidade e beleza. Sua harmonização, baseada em acordes alterados, com progressões incomuns para a época (diziam que fazia música para músicos), fez com que sua obra fosse considerada precursora das características que seriam desenvolvidas posteriormente na Bossa Nova (Albin, s.d.c).

Autores como Bellinati (1991), Delneri (2009), Junqueira (2010), L. F. de Oliveira (1999) e Gomide e Mello (2017) têm se dedicado ao estudo da obra de Garoto, fornecendo informações relevantes sobre as características técnicas e musicais de seu repertório autoral e elaborando edições modernas de suas músicas a partir dos manuscritos e gravações disponíveis.

Bellinati (1991), a partir do recolhimento de manuscritos deixados por Garoto e da audição e transcrição de gravações de diversos acervos particulares, publicou o livro *The Guitar*

Works of Garoto (1991) (em dois volumes), uma importante coletânea com toda a obra para violão solo do violonista. Em seu livro, Bellinati afirma que a técnica de garoto “was classical, but he frequently used personal methods of playing that were the result of his experience as a jazz and folk musician” (Bellinati, 1991, p. 7). Delneri (2009) também comenta sobre essa intersecção entre o clássico e popular em Garoto:

A aproximação, sem fronteiras, da técnica clássica com a prática da música popular, parece ficar evidente, quando, ao lado deste “método prático” de aprendizado intuitivo da música, encontramos um compositor que deixa sua música em partituras clássicas, eruditas, tanto na forma de escrita, quanto na técnica exigida na execução dessa música (Delneri, 2009, p. 18).

Os procedimentos técnicos característicos de Garoto apontados por Bellinati (1991) são:

- Utilização dos cinco dedos da mão direita para a realização de acordes de cinco sons;
- Toque de notas ou acordes com a ação alternada do polegar da mão direita (para cima e para baixo), semelhantemente à uma palheta;
- Barra parcial (de duas ou mais cordas) com todos os dedos da mão esquerda¹⁰⁹;
- Barra “cruzada” (posição oblíqua) com o dedo indicador da mão esquerda, que toca em duas casas simultaneamente.

A partir da análise do choro *Carioquinha*, Delneri (2009) identifica alguns pontos que, segundo o autor, definem a linguagem musical de Garoto:

- Melodia como espécie de ornamentação das notas da voz superior dos acordes da harmonia;
- Primeira frase com início suspensivo que demanda uma progressão da harmonia para retornar ao tom principal;

¹⁰⁹ Tradicionalmente na técnica do violão clássico as barras são realizadas com o dedo indicador da mão esquerda.

- Segunda frase com função de “variação transposta do tema”, sendo concluída na “dominante do II”;
- Sequência cromática de acordes criando vozes internas e linha de baixo construída por semitons sucessivos (ascendentes e descendentes);
- Progressão por “marcha harmónica modulante”, criando um “caminho” de retorno pelo ciclo das quintas ao tom principal;
- Técnica de “palhetada”, comum aos violões do jazz, executada com a unha do polegar da mão direita.

Ainda de acordo com o autor, é possível perceber em Garoto influências decorrentes de sua prática na música popular (sonoridade do jazz; utilização de “harmonia expandida” e acordes dissonantes; cadências com dominantes estendidas e substitutas; caráter de improvisação) e advindos do conhecimento teórico e técnico da música clássica (construção de melodias e temas; formação de acordes e exploração harmónica; busca por diferentes timbres e tessituras; forma e estrutura do discurso musical; escrita musical precisa e complexa, utilizando notações claras de polifonia) (Delneri, 2009).

L. F. de Oliveira (1999) também descreve procedimentos harmónicos semelhantes aos citados por Delneri (2009) como integrantes da linguagem particular de Garoto. Outro foco levantado pela autora – e compartilhado por Junqueira (2010) – é a hibrididade da obra do violonista, reforçando seu caráter mediador entre diversas correntes musicais. Na conclusão de sua pesquisa, após comparar a obra de Gnattali e de Garoto – onde encontra diversos pontos de convergência –, a autora afirma que:

No caso de Gnattali (bem como no de Garoto), partimos do pressuposto que sua “gramática musical” pertence a um estágio transitório; muitas vezes tonal, muitas vezes adotando regras formais gerais ou clichês rítmicos e harmônicos; é, no entanto, absolutamente flexível, não-ortodoxo com tais regras. (...).

De modo geral, verificamos que Garoto e Gnattali, em suas composições que utilizam o violão, sintetizam influências diversas, basicamente de origens europeia e afro-americana. É provável que muitas das diferenças entre ambos nasçam do facto de Garoto ter partido do choro e da música com maior influência negra, para depois se interessar pelo “violão da escola clássica” e pelo impressionismo de Debussy, caracterizando uma pesquisa no universo da música de concerto. Gnattali, ao contrário, primeiro se formou um pianista da “música clássica”, aspirante a concertista, para depois se interessar pela técnica dos pianeiros cariocas, dos chorões, dos sambistas, dos jazzistas e – assim como fez Garoto – investigar uma linguagem sintética, que imiscuisse tantas influências; linguagem esta que, pouco depois, suscitou o aparecimento da bossa-nova (L. F. de Oliveira, 1999, p. 162).

A análise subsequente do *Concertino n.2*, portanto, terá em consideração tanto as características idiomáticas da escrita de Gnattali quanto de Garoto, traçando paralelos entre as obras do compositor e do violonista de forma a compreender possíveis influências de Garoto na escrita deste concerto (e também no conjunto dos quatro concertos) de Gnattali.

4.3.3 I. ALLEGRO MODERATO (J= 126)

Ao descrever o *Concertino n.2*, o próprio Gnattali comentou que “O primeiro movimento tem dois temas, depois o desenvolvimento, repete os dois temas e termina, isso é a forma de sonata e a forma de concerto (...). O primeiro [movimento] não tem nada, é um ritmo de marcha-rancho” (Radamés Gnattali em: *Tributo à Garoto*, 1982). Efetivamente, uma breve análise da estrutura ratifica a descrição de Gnattali (Tabela 2), com o único adendo na alteração da ordem de apresentação dos temas na reexposição.

Exposição		Desenvolvimento	Reexposição ¹¹⁰		
Tema A	Tema B		Tema B	Tema A	Coda
cc.1-46	cc.47-85	cc.86-111	cc.112-128	cc.129-171	cc.172-177

TABELA 2 - ESTRUTURA DO 1º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.2*

Relativamente ao gênero de marcha-rancho, o pesquisador José Ramos Tinhorão (1991) descreve:

A lenta e bucólica marcha-rancho, compreendida como gênero de música carnavalesca parelala à marcha, ou marchinha, de andamento mais vivo e letra maliciosa ou irônica, é uma criação relativamente moderna, e constitui a produção consciente de profissionais da primeira geração de compositores do rádio da década de 30, interessados em capitalizar o espírito musical e a beleza dos desfiles de ranchos cariocas (p.132).

¹¹⁰ Para a análise da estrutura foram utilizados como referência os números de compasso da versão manuscrita para violão e orquestra, uma vez que na versão para violão e piano Gnattali indica “Do ~~S~~ ao Φ ” no final da reexposição do Tema B (c.128), interferindo na contagem total de compassos.

Segundo Tinhorão (1991), a marcha-rancho teve origem nos ranchos carnavalescos cariocas surgidos no fim do século XIX – desfiles em que moradores nordestinos da Zona Portuária do Rio de Janeiro, normalmente de origem rural, saíam cantando pela rua marchas e loas do repertório tradicional das festas folclóricas. Ainda de acordo com o autor, após a sofisticação das orquestras de rancho nas primeiras décadas do século XX, graças a importância que assumiram os instrumentos de sopro, as marchas e outros géneros usados como canção enredo passaram a valorizar mais a melodia. Segundo Tinhorão (1991):

Ora, seria essa valorização da melodia, ao lado das solenidades dos lentos desfiles dos grandes e luxosos ranchos da década de 20, que certamente iriam impressionar os compositores profissionais do meio do rádio, levando-os a lançar comercialmente marchas nas quais procuravam captar o estilo algo solene e grandioso da música produzida pelos compositores dos ranchos.

A prova dessa intenção de se reproduzir o mais literalmente o estilo dos compositores amadores se revela no fato de as primeiras gravações comerciais desse novo tipo de música carnavalesca adotarem na indicação do género a expressão *marcha de rancho*. (...)

Seriam essas marchas de rancho compostas por profissionais, ainda com ritmo mais ou menos vivo, apesar de mais dolentes do que as marchas comuns (...), que tornariam conhecido em todo o Brasil, através do rádio, o tipo de música que logo se transformaria num género à parte, sob o novo nome de *marcha-rancho*” (pp.135-136).

Dois aspectos da descrição de Tinhorão sobre a marcha-rancho parecem diferenciá-la da tradicional marchinha carnavalesca: (1) o andamento (lento); e (2) o carácter (bucólico,

tendo conexão com os nordestinos da zona rural). Tanto a origem nordestina do gênero quanto o andamento mais lento também são referidos por M. Pereira (2007):

A marcha-rancho é um ritmo dos antigos carnavais do Recife e nada mais é do que uma repetição das células rítmicas do frevo num andamento bem mais lento. Enquanto o frevo se apresenta como um ritmo veloz e vibrante, a marcha-rancho se mostra como um ritmo muito mais lento e cadenciado (p.79).

M. Pereira (2007) apresenta ainda um exemplo de acompanhamento de marcha-rancho ao violão (Figura 77). Piedade (2011), por outro lado, diferencia o padrão rítmico da marcha-rancho e do frevo (Figura 78), embora considere que a ênfase no contratempo presente nestes dois gêneros simbolize a subversão da ordem representada pelas marchas militares.

The image shows a musical score for guitar accompaniment of a marcha-rancho. It is written in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 76. The score is divided into two systems. The first system begins with an Em7 chord and a guitar diagram. The second system begins with an Am7 chord and a guitar diagram, and ends with a B7(4B) chord and a guitar diagram. The melody is written in the treble clef, and the guitar accompaniment is written in the bass clef with 'x' marks indicating fretted notes. The piece is in the key of D major.

FIGURA 77 - EXEMPLO DE RITMO DE MARCHA-RANCHO AO VIOLÃO (M. PEREIRA, 2007, p.79)

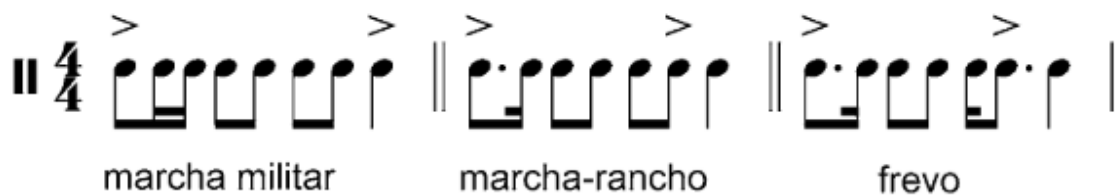


FIGURA 78 - DESLOCAMENTOS DE ACENTUAÇÃO NA MARCHA MILITAR, MARCHA-RANCHO E FREVO (PIEDADE, 2011, p.109)

Apesar dos padrões rítmicos diferentes apresentados por M. Pereira (2007) e Piedade (2011), é possível perceber certa ênfase na figuração rítmica formada pela colcheia pontuada e semicolcheia e na valorização do contratempo. Sobre o caráter da marcha-rancho, Piedade (2011) destaca a hibridicidade da “ênfase melódica *legato* típica das tópicas de seresta e modinha e (...) o pulso bem marcado da rítmica das tópicas de banda” (p. 109-110).

É possível traçar alguns paralelos entre as características da marcha-rancho descritas por M. Pereira (2007), Piedade (2011) e Tinhorão (1991) e o primeiro movimento do *Concertino n.2* de Gnattali. O primeiro aspecto que desperta interesse é o andamento: a indicação no manuscrito do compositor é *Allegro Moderato* $\text{♩} = 126$, contrastando com o habitual andamento lento das marchas-rancho (M. Pereira, 2007; Piedade, 2011; Tinhorão, 1991). Esta aparente contradição pode ser compreendida, entretanto, a partir da análise de outro elemento: a presença do motivo rítmico característico do gênero nesta obra de Gnattali. O compositor não utiliza em nenhum momento deste movimento a figuração formada por colcheia pontuada e semicolcheia. Por outro lado, Radamés explora com frequência a célula rítmica formada por semínima pontuada e colcheia, gerando uma ênfase na parte fraca do tempo, como é possível perceber já na apresentação inicial do primeiro tema da obra (Figura 79). A partir desta observação, é possível inferir que Gnattali utilizou o recurso de aumento das figuras de ritmo para criar um efeito sonoro semelhante ao padrão rítmico descrito por M. Pereira (2007) e Piedade (2011) (colcheia

pontuada e semicolcheia) num andamento mais rápido, o que aproximaria o resultado final do motivo rítmico característico do género, apesar da escrita diferente.

N.º
AUTORIA:
INTERPRETE:
PROGRAMA:

Concertino nº 2
para Violão e Orquestra

1353

GÊNERO:
DURAÇÃO:
TOM:
DATA:
Radames Gnattali

I

Allargo Moderato 3/4

1ª Flauta
2ª Fl. e Párad.
2 Oboés
Clar. inglês em Fa
2 Clarinetos sib.
Cl. B. sib.
2 Fagotes
Trompa em Fa
Trombão

Violão

1º Violino
2º Violino
Violas
Vibramas
Contrabaixo

ORQUESTRADOR:
© N. 99. 1.000. 5-60

RG - P 46/0

FIGURA 79 - TEMA INICIAL DO 1º MOVIMENTO DO CONCERTINO N.2 (CC.1-5)

4

3

The image shows a page of handwritten musical notation for the second theme of the first movement of Concertino No. 2, measures 45-58. The score is written on ten staves, each labeled with an instrument: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Trompa (Trumpet), Vcln. I (Violin I), Vcln. II (Violin II), Viola, C. (Cello), and Cb. (Double Bass). The music is in 2/2 time and features various dynamics and articulations. A circled number '3' is visible in the upper right corner. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *ff*, *pp*, and *ppp*. There are also some performance instructions like *tr.* (trill) and *acc.* (accents). The page is numbered '4' at the top center and '3' in a circle at the top right.

FIGURA 80 - SEGUNDO TEMA DO 1º MOVIMENTO DO CONCERTINO N.2 (CC.45-58)

Com relação à ênfase da marcha-rancho na linha melódica – em *legato* – comentada por Piedade (2011) e Tinhorão (1991), esta característica é perceptível com clareza no segundo tema deste movimento (Figura 80 e Figura 81), apresentado primeiramente pelos primeiros violinos (cc.47-50) e posteriormente pelo violão – com um acompanhamento em forma de arpejo – em conjunto com o oboé (cc.53-57). Neste tema é possível notar também o elemento híbrido comentado por Piedade (2011) (Figura 80 e Figura 81), uma vez que a melodia de caráter *cantabile* é intercalada por passagens de vigor rítmico, constituídas pelos grupos de semicolcheias que permeiam este tema – presentes na parte dos primeiros violinos nos compassos 51 e 52, e, posteriormente, na parte violão, que as desenvolve, nos compassos 59, 60 e 62 – e pelas sequências de acordes em bloco realizada pelo violão nos compassos 58, 61 e 66.

Quanto ao caráter bucólico, ou, mais especificamente, à raiz nordestina da marcha-rancho (M. Pereira, 2007; Tinhorão, 1991), é possível identificar neste movimento pela utilização do modo híbrido lídio-mixolídio (Figura 82) – isto é, o modo mixolídio com a quarta aumentada –, modo que, juntamente com o modo mixolídio, é característico de gêneros musicais nordestinos, como o baião (Lima, 2007; Piedade, 2011)¹¹¹. Delneri (2009) também se refere ao emprego modal – em particular, do mixolídio – na produção violonística de Garoto.

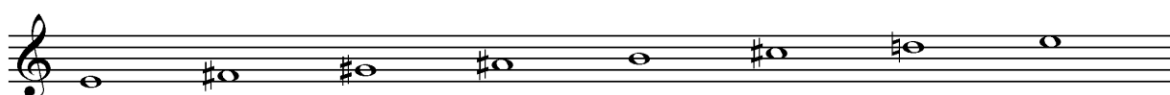


FIGURA 82 - EXEMPLO DE MODO HÍBRIDO LÍDIO-MIXOLÍDIO EM MI

A exploração do modo lídio-mixolídio pode ser percebida em diversos momentos da obra, tanto na linha melódica quanto nas construções harmônicas ao longo do movimento. A

¹¹¹ Conforme já desenvolvido na análise do capítulo anterior, o modo híbrido lídio-mixolídio também foi usado por Gnattali no terceiro movimento do *Concertino n.1*, que é baseado no gênero nordestino baião (ver página 171).

utilização deste modo na construção melódica pode ser observada já no primeiro tema do concerto, onde Gnattali utiliza seis das sete notas que compõe o modo referido, incluindo os intervalos característicos de 4ª aumentada e 7ª menor (Figura 83)¹¹².



FIGURA 83 - TEMA INICIAL DO 1º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.2* APRESENTADO PELO VIOLÃO (CC.19-24)

Radamés também faz uso recorrente de harmonias resultantes dos intervalos característicos do modo lídio-mixolídio. Um exemplo desta utilização está no segundo tempo do compasso 25 na parte do violão (Figura 84), onde é realizado um arpejo do acorde de sol maior com a 7ª menor no baixo e a 11ª aumentada acrescida (notas: fá, sol, si, ré, dó#).



FIGURA 84 - PARTE DO VIOLÃO, 1º MOV. DO *CONCERTINO N.2* (CC.25-27)

¹¹² Apenas o segundo grau da escala (no caso do modo em Mi, o Fá#) não aparece neste fragmento melódico. Contudo, a nota está presente harmonicamente no segundo acorde do compasso 19.

No primeiro acorde do compasso 27 (Figura 84) é possível visualizar uma outra referência modal em contexto harmônico. Se interpretado enarmonicamente, este acorde pode ser entendido como Si bemol maior com 7ª menor e baixo em mi natural (Bb7/E), que corresponde à 4ª aumentada de Si bemol¹¹³. Por outra perspectiva, este acorde pode ser compreendido também como uma espécie de ornamentação (*appoggiatura*) melódica das notas superiores do acorde seguinte (Figura 85), procedimento que, segundo Delneri (2009), era uma das marcas que definiam a linguagem musical de Garoto.

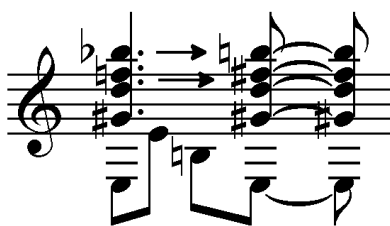


FIGURA 85 - EXEMPLO DE ORNAMENTAÇÃO MELÓDICA NO 1º MOV. DO *CONCERTINO N.2* (c.27)

Os exemplos acima apresentados ilustram um recurso bastante explorado por Gnattali neste movimento: a utilização de dissonâncias acrescidas aos acordes maiores com 7ª menor. Embora esta característica esteja associada à linguagem musical de Gnattali – especialmente o acréscimo de intervalos de 9ª menor, 9ª aumentada e 11ª aumentada (Coutinho, 2010) –, o paralelo com a obra de Garoto parece possível: Delneri (2009) identifica a utilização de intervalos estentidos aos acordes de sétima menor (9, b9; 11, #11; 13, b13) como integrante do estilo musical de Garoto e L. F. de Oliveira (1999) aponta para a utilização destas dissonâncias pelo violonista nas melodias de suas obras sem resolução descendente necessária.

Outro intervalo que parece ter destaque neste movimento é a 2ª aumentada. De acordo com Lima (2007), “Both Gnattali and Garoto were great admirers of jazz and the so called

¹¹³ Conforme já exposto anteriormente, a utilização de enarmonias – alteração de nota por outra que represente o mesmo som – para a compreensão harmônica é utilizada frequentemente na obra de Gnattali (Armada Junior, 2006; Correa, 2007; Coutinho, 2010; Lima, 2017; Manica, 2012; M. Pinto, 2005; Telles, 2017; Zorzal, 2005) e também na obra de Garoto (Delneri, 2009; Junqueira, 2010).

“blues scale” widely used by jazz musicians provides many of the intervals favored in this movement” (p. 37). Neste entendimento, a 2ª aumentada seria interpretada enarmonicamente de forma intercambiável com o intervalo de 3ª menor (em acordes ou escalas maiores), que, incorporado à escala pentatônica maior, resultaria no que Lima (2007) denomina “escala blues” (Figura 86).



FIGURA 86 - "ESCALA BLUES" DE MI

Este intervalo é utilizado por Gnattali na maior parte das vezes uma oitava acima (resultando no intervalo de 9ª aumentada – ou 10ª menor), como é possível observar no compasso 29 (Figura 87). A adição desta dissonância, além de acrescentar “colorido” ao acorde maior com 7ª menor, gera uma espécie de ambiguidade entre o modo maior/menor do acorde (no exemplo do c.29, entre o sol sustenido e o sol natural), característica que também é associada a ambas produções musicais de Garoto e Gnattali (L. F. de Oliveira, 1999).

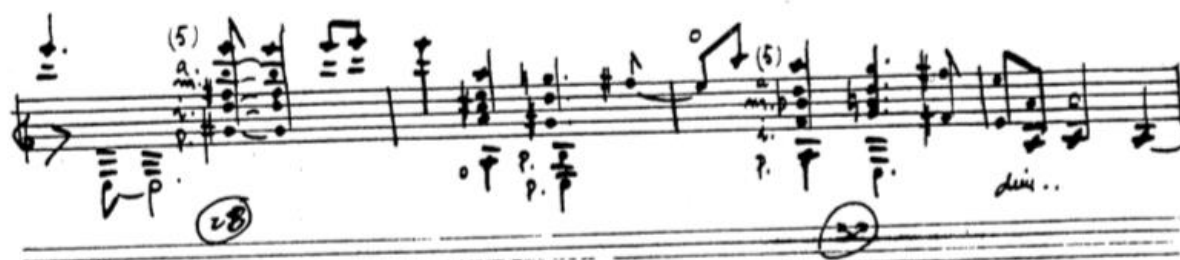


FIGURA 87 - EXEMPLO DE UTILIZAÇÃO DO INTERVALO DE NONA AUMENTADA NO 1º MOV. DO *CONCERTINO N.2* (cc.28-31)

A utilização de acordes com intervalos estendidos (principalmente acordes maiores com 7ª menor acrescidos de 9ª e 11ª) aproximam a linguagem de Gnattali e Garoto neste

movimento. Sobre a execução destes acordes na obra de Garoto, Delneri (2009) comenta que:

Esse é o traço mais marcante de um violonismo peculiar da música de Garoto: acordes realizados a 4 ou 5 vozes que exigem do intérprete um domínio avançado da flexibilidade da mão esquerda e da “leveza” do toque da mão direita, sem “afetar” o caráter (p.21).

De acordo com Delneri (2009), a mecânica da mão esquerda, que tem a função de tocar acordes completos de 4 ou 5 notas, torna-se “pesada”, exigindo que o violonista encontre soluções que favoreçam a fluência na mudança entre os acordes. Algumas possíveis soluções de digitação – e que encontram respaldo na própria técnica de Garoto descrita por Bellinati (1991) – recorrem à utilização de barras parciais com outros dedos além do indicador ou de barras cruzadas. Embora não esteja explícito nas digitações escritas por Radamés na partitura, de acordo com Wiese Filho (2013), este aspecto da técnica de Garoto também estaria retratado no primeiro movimento do *Concertino n.2*. Um exemplo de possível realização de barra parcial com o dedo 4 para facilitar a ação da mão esquerda (embora não seja necessário) pode ser observado no compasso 28 (Figura 88).

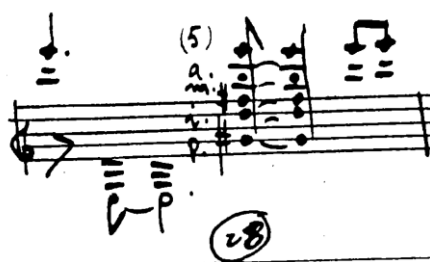


FIGURA 88 - EXEMPLO DE POSSÍVEL UTILIZAÇÃO DE BARRA COM O DEDO 4 NO 1º MOV. DO *CONCERTINO N.2*

(c.28)

Com relação à realização da mão direita dos acordes de cinco sons, Gnattali deixa uma indicação bastante clara na partitura (Figura 87): a utilização do dedo mínimo da mão direita através da inscrição (5) – referindo-se ao quinto dedo da mão direita. A primeira solicitação ocorre no compasso 27 (Figura 84) e volta a aparecer em diversos momentos

do concertino, em todos os três movimentos. De acordo com Bellinati (1991), Lima (2007) e Wiese Filho (2013), a utilização dos cinco dedos da mão direita para a execução de acordes era uma característica da técnica de Garoto, por esta razão, embora pouco usual na técnica do violão clássico, esta solicitação teria sido incluída por Radamés no concerto dedicado ao violonista. Conforme já referido, Gnattali voltou a homenagear Garoto no *Estudo X* (1967), escrito “In Memoriam de Annibal Augusto Sardinha ‘Garoto’”. No *Estudo X*, Gnattali se baseia integralmente em motivos, temas, frases e ritmos do choro *Gracioso* de Garoto (Junqueira, 2010; Zorzal, 2005). Segundo Delneri (2009), “A homenagem a Garoto está manifesta em seu Estudo X, para violão, não só uma dedicatória e sim uma homenagem “fotográfica” que utiliza a peça que “Garoto mais gostava” como “pano de fundo” composição” (Delneri, 2009, p. 95). Os acordes de cinco sons, presentes no choro de Garoto (Figura 89), também aparecem no estudo de Gnattali (Figura 90). Contudo, as partituras não trazem a indicação do dedilhado de mão direita, e os trabalhos de Armada Junior (2006), L. F. de Oliveira (1999) e Zorzal (2007), que tratam diretamente do estudo em questão, não relacionam os acordes de cinco sons à técnica de mão direita de Garoto, referindo-se à sua utilização apenas como uma citação do estilo musical de Garoto.



FIGURA 89 - EXEMPLO DE ACORDES DE CINCO SONS NO CHORO *GRACIOSO*, DE GAROTO (CC.8-10) (BELLINATI, 1991, P.14)



FIGURA 90 - EXEMPLO DE ACORDE DE 5 SONS NO *ESTUDO X* DE GNATTALI (CC.34-39) (RADAMÉS GNATTALI, 1967/1988)

No *Concertino n.2*, por outro lado, a técnica de cinco dedos da mão direita parece estar entrelaçada na própria construção musical tanto quanto a utilização de acordes de quatro ou cinco sons – a indicação do próprio compositor já sugere esta importância –, e reforça a ideia de que Gnattali, neste caso em especial, escreveu a obra tendo em mente o dedicatário. A execução dos acordes de cinco notas neste movimento sem o dedo mínimo da mão direita, embora possível, requer que o violonista ataque duas notas com o mesmo dedo da mão direita, de forma a não arpejar os acordes e manter o efeito “placado”, que parece ser a intenção do compositor.

O cromatismo, tanto a nível melódico quanto harmónico, é outro recurso utilizado com frequência tanto por Gnattali quanto por Garoto em suas obras para violão (Delneri, 2009; Junqueira, 2010; Lima, 2007; Matos, 1999; L. F. de Oliveira, 1999; Telles, 2017; Wiese Filho, 1995). Segundo Delneri (2009), as harmonias cromáticas ou, simplesmente, o cromatismo, sintetizam um recurso que Garoto mantém como a “marca” de sua música. O autor comenta que:

A utilização de *harmonias cromáticas*, nos choros de Garoto, não ocorre apenas com a função estender a tonalidade ou criar ambiguidade. A expressão do movimento melódico por semitons sucessivos, nas passagens de ligação entre acordes, passa a ser um recurso da composição (Delneri, 2009, p.40)

No mesmo sentido, ao comentar sobre o emprego do cromatismo por Gnattali no ciclo *Brasilianas*, Telles (2017) afirma que: “O cromatismo está presente ao lado do diatonismo, organizando diversas instâncias relacionadas à dimensão harmônica, tanto lineares – passagens melódicas – como verticais – blocos de acordes” (p. 105).

Os cromatismos em Garoto, segundo Delneri (2009), estão presentes principalmente em situações de acordes diminutos ou de sétima menor. A utilização de progressões em bloco, ligando cromaticamente e preenchendo o espaço entre dois acordes do mesmo tipo, é referida pelo autor como um recurso frequente em Garoto. Um exemplo deste uso está presente na Figura 91 (compasso 10), extraída do choro *A caminho dos Estados Unidos*,



FIGURA 93 - EXEMPLO DE MOVIMENTO CROMÁTICO DE ACORDES NO 1º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.2* (cc.66-67)

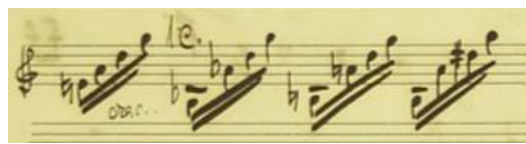


FIGURA 94 - EXEMPLO DE CROMATISMO EM ARPEJOS NO 1º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.2* (c.35)

O exemplo da Figura 94 ilustra outro recurso utilizado com frequência por Gnattali no concertino: o movimento cromático de vozes (em acordes ou arpejos) enquanto as outras vozes se mantêm estáticas. Esta utilização de “notas pedais”, presente no compasso 35, pode ser observada também nos compassos 24-25 (Figura 95), 32-33 (Figura 96), e 38-39 (Figura 97). No último exemplo, Gnattali aproveita as cordas soltas do violão como notas comuns aos acordes – recurso que se repetirá neste e nos outros movimentos –, o que indica uma exploração musical bastante idiomática do violão (aproveitando as capacidades específicas do instrumento – cordas soltas).

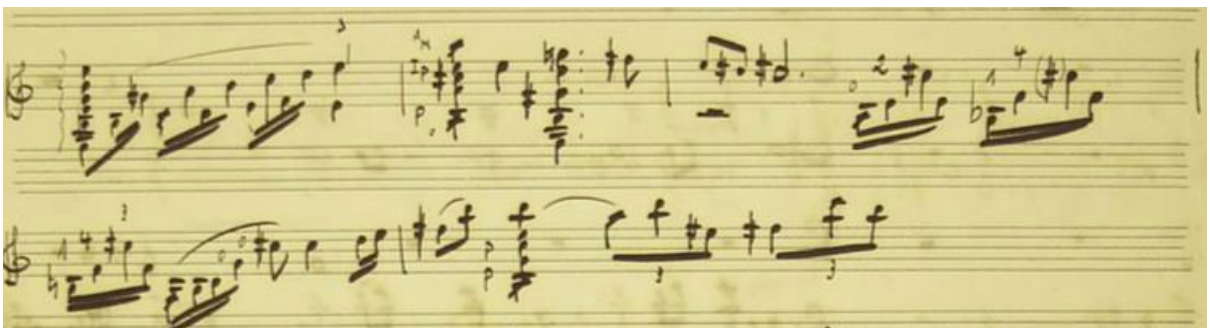


FIGURA 95 - EXEMPLO DE CROMATISMO COM NOTAS FIXAS NO 1º MOV. DO *CONCERTINO N.2* (cc.22-26)



FIGURA 96 - EXEMPLO DE CROMATISMO COM NOTAS FIXAS NO 1º MOV. DO *CONCERTINO N.2* (CC.32-33)



FIGURA 97 - EXEMPLO DE CROMATISMO COM NOTAS FIXAS NO 1º MOV. DO *CONCERTINO N.2* (CC.38-40)

Outro exemplo de cromatismo característico da música de Garoto está presente nos compassos 23 e 24 do choro *Carioquinha* (Figura 98). De acordo com Delneri (2009), nesta passagem “Garoto abandona a “melodia” e um desenho rítmico é colocado em primeiro plano e a música segue uma progressão cromática em direção ao ponto culminante” (p.54-55).



FIGURA 98 - EXEMPLO DE CROMATISMO EM *CARIOQUINHA* DE GAROTO (CC.21-24) (DELNERI, 2009, P. 55)

A escrita da passagem citada é bastante semelhante à do compasso 58 do primeiro movimento do *Concertino n.2* (Figura 99), onde o violão segue uma progressão cromática em pares de acordes até alcançar o ponto culminante. Neste caso, o próprio Radamés indica as casas das barras, deixando claro o movimento cromático e paralelo da passagem.

Este mesmo recurso é repetido no compasso 61, mas desta vez no sentido contrário da escala (Figura 100).



FIGURA 99 - EXEMPLO DE CROMATISMO NO 1º MOV. DO CONCERTINO N.2 (CC.57-58)

Handwritten musical score for Flute (Fl.) and Viola (Viola). The top staff is for Flute and the bottom staff is for Viola. The music shows chromatic movement in the first movement of Concertino N.2, measures 59-65. The Viola part features a series of chords and intervals, with some markings like '9c.', '10c.', and '11c.' indicating specific intervals or positions. The Flute part has a few notes and rests. There are also some markings like 'INTERPRETE:', 'PROGRAMA:', 'TOM:', and 'DATA:' at the top of the page.

FIGURA 100 - EXEMPLO DE CROMATISMO NO 1º MOV. DO CONCERTINO N.2 (CC.59-65)

Esta abordagem idiomática da escala do violão – denominada por Delneri (2009) como “geométrica”, ao comentar a forma de escrita de Garoto –, perceptível nas posições fixas utilizadas em passagens cromáticas ou na utilização de acordes paralelos com pedal em

corda solta, também parece ser utilizada por Gnattali de forma ampliada em motivos melódicos. Na Figura 100, é possível perceber como Gnattali utiliza o mesmo motivo nos compassos 59, 60 e 62 (neste caso, com uma diferença no último grupo de semicolcheias), mudando apenas a casa em que se realiza (e conseqüentemente as alturas das notas de cada trecho), sem, entretanto, alterar em nada a “geometria” do motivo na escala do violão.

As indicações técnicas presentes na partitura não são muitas e podem ser percebidas ao longo dos diversos exemplos musicais já utilizados nesta análise. De forma geral, o compositor aponta digitações de mão esquerda (números dos dedos e das casas das barras, sempre em numeração arábica) e dedilhados de mão direita, assinala acordes arpejados, ligaduras de expressão (na maioria das vezes em arpejos), ligados técnicos de mão esquerda e glissandos. Além da já comentada indicação do dedo mínimo da mão direita (5), outras duas indicações que despertam interesse são: (1) o polegar em “golpe duplo”, que ataca duas cordas contíguas com um só movimento (Figura 101); e (2) o *slide* com o anelar da mão direita (Figura 102), que percorre com um movimento contínuo um arpejo pelas seis cordas do violão.



FIGURA 101 - INDICAÇÃO DE POLEGAR EM "GOLPE DUPLO" NO 1º MOV. DO *CONCERTINO N.2* (CC.22-24)



FIGURA 102 - INDICAÇÃO DE *SLIDE* COM O ANELAR DA MÃO DIREITA NO 1º MOV. DO *CONCERTINO N.2* (C.38)

As indicações musicais também não são abundantes na parte do violão deste movimento: além dos andamentos (*Allegro Mod., Menos, Tempo 1º, Vivo*) e variações no tempo (*rall., accell., ced. pouco, ten., rall. pouco, a tempo*), Gnattali indica apenas as gradações dinâmicas (*f, mf, cresc., dim., etc.*) e o caráter *Energico* quando o violão aparece pela primeira vez no Concertino, reexpondo o tema inicial apresentado pela orquestra (c.19).

Quanto ao equilíbrio entre solista e orquestra, Gnattali utiliza o mesmo recurso já comentado no primeiro concerto: a alternância de atuação. O violão, neste movimento, em nenhum momento se sobrepõe à massa orquestral: os temas são introduzidos pela orquestra e posteriormente apresentados pelo violão a solo, que os desenvolve. No segundo tema, oboé e flauta – respectivamente – realizam um contraponto à parte do violão, que nunca toca em simultâneo com mais instrumentos do que duas flautas (Figura 103). Através desta organização das texturas, Gnattali valoriza o papel do solista e cria um diálogo equilibrado entre violão e orquestra.

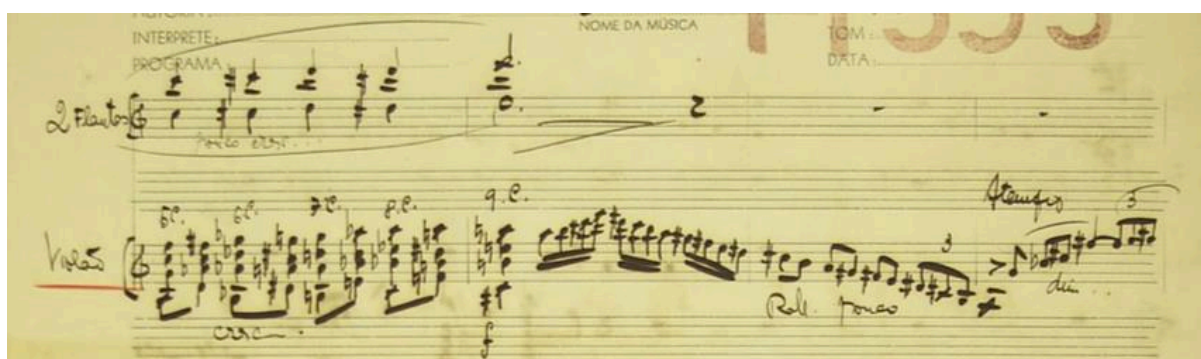
A photograph of a handwritten musical score on aged paper. The top section contains administrative fields: 'INTERPRETE:', 'PROGRAMA', 'NOME DA MÚSICA', 'TOM:', and 'DATA:'. Below these, there are two staves. The upper staff is for 'Flauta' and the lower staff is for 'Violão'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p.p.', 'q.p.', 'Rall. pouco', and 'Allegro'. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age with some discoloration and a red stamp on the right side.

FIGURA 103 - 1º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.2* (cc.80-83)

4.3.4 II. SAUDOSO (♩ = 96)

O segundo movimento mantém os elementos de intersecção entre os estilos musicais de Garoto e Gnattali, desenvolvendo-os mais profundamente. O manuscrito da versão para violão e orquestra – ao que tudo indica, autógrafo do compositor (Lima, 2007) – traz a inscrição: “Sobre Motivos de Annibal A. Sardinha” (Figura 104). Uma segunda cópia do

manuscrito realizada pela irmã do compositor, Aída Gnattali, pianista e copista frequente de Gnattali, traz uma inscrição diferente da anterior: “Escrito para a maneira de tocar do Garoto com os 5 dedos da mão direita” (Figura 105). Esta indicação, à caneta, parece substituir uma possível indicação anterior, que, conforme se percebe na figura, se torna ilegível.

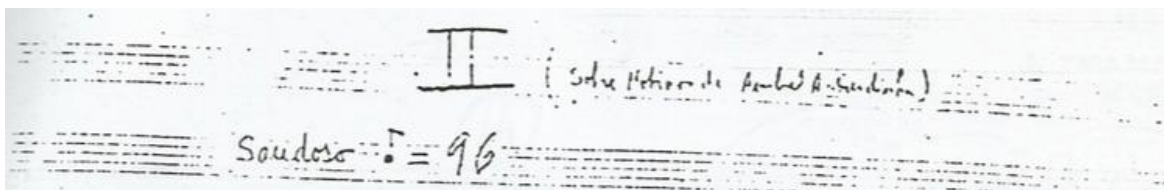


FIGURA 104 - INSCRIÇÃO "SOBRE MOTIVOS DE ANNIBAL A. SARDINHA", MANUSCRITO DO 2º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.2*

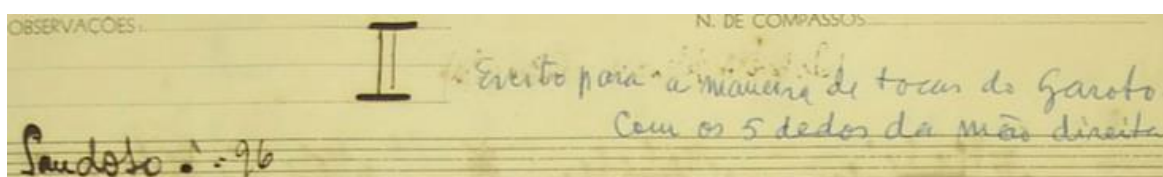


FIGURA 105 - INSCRIÇÃO "ESCRITO PARA A MANEIRA DE TOCAR DO GAROTO COM OS 5 DEDOS DA MÃO DIREITA", MANUSCRITO DO 2º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.2*

Sobre estas indicações, Lima (2017), comenta:

Temos aqui duas implicações diferentes: enquanto a primeira sugere que este movimento foi baseado em motivos derivados da música de Garoto, a outra restringe a influência a uma peculiaridade técnica. Mas, considerando que o uso do dedo mínimo da mão direita é requisitado em todos os três movimentos, não faz muito sentido assinalar este detalhe somente no movimento central (p. 28).

Efetivamente, a indicação do dedo mínimo da mão direita aparece já no primeiro movimento e permeia toda a obra. Por outro lado, como também apontado por Lima (2017), neste movimento não há citação direta ou motivos reconhecíveis extraídos da

música de Garoto. A indicação, portanto, parece ser uma referência à identidade musical de Garoto, Gnattali escreve “para a maneira de Garoto tocar”, mas também incorpora procedimentos harmônicos que caracterizavam o violonista e “algumas citações disfarçadas de suas peças” (Lima, 2017, p. 28). Embora Gnattali incorpore em todo o Concertino elementos da música de Garoto – como foi possível perceber na análise do primeiro movimento –, este movimento desenvolve e aprofunda estas referências. Nas palavras de Lima (2008): “este movimento é praticamente uma peça para violão solo que poderia ter sido escrita por Garoto e adornada por um sutil acompanhamento orquestral” (p.47).

De acordo com declaração de Gnattali, “O segundo movimento é um andante com um tema só, mais ou menos quase um improviso (...) é um andante expressivo quase improvisado” (em: *Tributo à Garoto*, 1982). O caráter improvisatório é identificado na obra de Gnattali por autores como Breide (2006), Canaud (2013), Correa (2007), Figueiredo (2007), Guerra (2017), Matos (1999), Mendonça (2006), M. Pinto (2005), E. H. S. Santos (2013) e Telles (2017), especialmente relacionado a técnicas derivadas do jazz. Delneri (2009) também descreve a prática do improviso como determinante para os recursos composicionais que Garoto utilizava. De acordo com o autor: “Garoto era um improvisador. Com o violão “em punho”, poderia tocar num gesto contínuo de idéias. Suas composições para violão solo evocam momentos de “inspiração” desvinculados de uma produção exigida por uma agenda profissional” (Delneri, 2009, p.57). O caráter improvisatório deste movimento descrito por Gnattali, portanto, aproxima mais uma vez o Concertino do universo musical de Garoto.

Gnattali escolhe o compasso 4/8 e indica o caráter *Saudoso*, com o valor da colcheia igual a 96 batidas por minuto. Esta mesma fórmula de compasso é utilizada por Garoto no choro *Enigma*¹¹⁴, onde, segundo Delneri (2009), “o pulso subdividido da unidade de tempo fica

¹¹⁴ Segundo Delneri (2009), esta é a fórmula de compasso indicada no manuscrito. A transcrição de Bellinati (1991) está escrita na fórmula de compasso 2/4.

adaptado de forma natural ao espírito do choro lento” (p. 68). O caráter de improviso e a exploração recorrente de acordes com 7ª menor ou acordes alterados (com a 5ª diminuta ou aumentada) com dissonâncias acrescentadas também aproxima este movimento do referido choro de Garoto.

O movimento começa com o violão solo a executar um acorde de Si bemol diminuto com 7ª maior e 13ª menor, de acordo com Wiese Filho (2013)¹¹⁵ (Figura 106)¹¹⁶. Este tipo de recurso harmônico, segundo Delneri (2009), é recorrente na obra de Garoto, especialmente nos choros: o tratamento melódico (dissonância acrescentada ao acorde) do acorde diminuto, produzindo o efeito “(...) de uma *appoggiatura*, resolução descendente da dissonância sobre o mesmo acorde” (Delneri, 2009, p. 47). Ainda segundo o autor, a escrita deste tipo de acorde normalmente utiliza enarmonias para tornar a leitura mais prática (Figura 107).

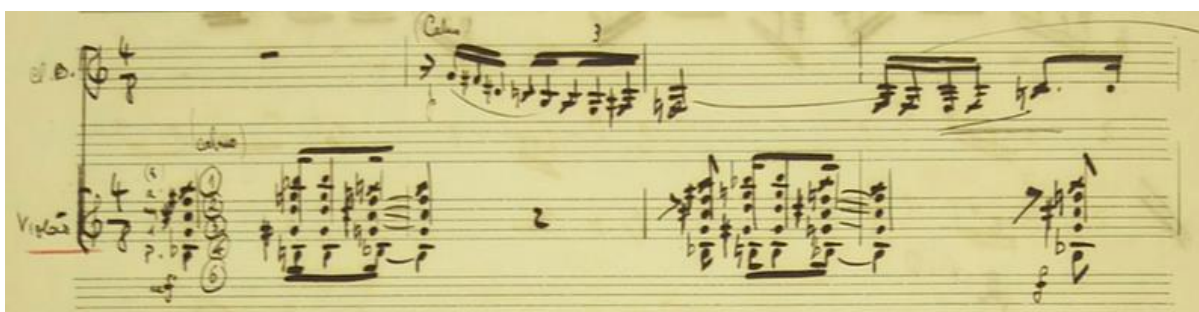


FIGURA 106 - 2º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N. 2* (cc.138-141)

¹¹⁵ Analisado de forma enarmônica, o acorde seria formado pelas notas Sib, Réb (= Dó#), Lább (= Sol), Solb (= Fá#) e Lá, com a quinta suprimida.

¹¹⁶ Santos (2013) aponta para a utilização por Gnattali de acordes de 7ª diminuta com dissonâncias acrescentadas, como intervalos de 9ª, reforçando a análise sugerida por Wiese Filho (2013).



FIGURA 107 - EXEMPLO DE ORNAMENTAÇÃO DE ACORDE DIMINUTO UTILIZADA POR GAROTO (DELNERI, 2009, P. 48)

O exemplo dado por Delneri (2009) na Figura 107 representa um acorde bastante semelhante ao utilizado por Gnattali para iniciar este movimento, consistindo a única diferença no intervalo de sétima maior acrescentado por Gnattali. O processo de “resolução” deste acorde também é próximo ao modelo descrito por Delneri (2009): após uma “ornamentação” cromática do acorde (que é executado meio-tom acima), retorna-se para a posição inicial, desta vez com o fá bequadro, resultando no acorde de si bemol menor com 7ª maior e 13ª menor (Figura 106). O ritmo sincopado do acorde inicial com a indicação (*calmo*) imprime o caráter de choro lento deste movimento (E. H. S. Santos, 2013), sendo possível encontrar situações análogas em Garoto (Figura 108).



FIGURA 108 - EXEMPLO DE ACORDES SINCPADOS NO CHORO *A CAMINHO DOS ESTADOS UNIDOS* DE GAROTO (CC.16-18) (BELLINATI, 1991, P.28)

Apenas em um compasso, Gnattali já apresenta diversos elementos musicais e técnicos que caracterizam o *Concertino n.2*: textura de acordes em bloco, cromatismo, posições paralelas de mão esquerda, ritmo sincopado, harmonia estendida (por intervalos de 13ª acrescentados aos acordes com 7ª) e acordes de cinco sons. Relativamente ao último ponto, neste movimento a solicitação do dedo mínimo da mão direita aparece já nas primeiras

notas da música (Figura 106). É interessante perceber também que, além de indicar os dedos da mão direita, Radamés assinala a corda do violão em que se deve tocar cada nota, um tipo de indicação pouco frequente em sua música, de acordo com Wiese Filho (2013), e que ainda não havia aparecido no *Concertino n.2*.

Os acordes iniciais apresentados pelo violão são intercalados por uma escala descendente do clarinete baixo (Figura 106) que lembra a figuração das “baixarias” no choro, geralmente realizadas pelo violão de sete cordas (Borges, 2008). No compasso 142 o violão alcança um acorde de lá com 7ª menor, 9ª e 13ª menor, que é seguido por uma escala hexatônica de tons inteiros, realizada num padrão de seis em seis notas – ambas características (utilização de modos e padrões na realização de escalas) já presentes no primeiro movimento do *Concertino n.2* –, imprimindo um caráter de improviso a esta passagem cadencial do solista (Figura 109).

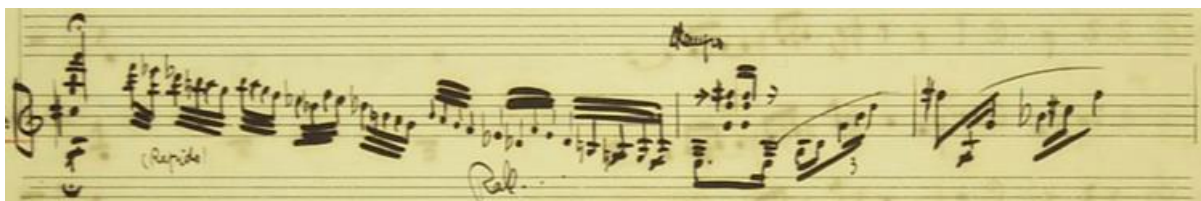


FIGURA 109 - ESCALA DE TONS INTEIROS, 2º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.2* (CC.142-145)

O caráter improvisatório parece ser reforçado pela temporária “suspensão” do pulso e liberdade rítmica: Gnattali desconsidera a fórmula de compasso, escreve uma fermata no acorde que antecede a escala e acrescenta as indicações *rápido* ao início e *rall...* ao fim da escala. Este trecho parece ser uma referência direta a uma passagem do choro *Jorge do Fusa*, de Garoto, onde o violonista também realiza uma escala descendente de tons inteiros (Figura 110).



FIGURA 110 - ESCALA DE TONS INTEIROS EM *JORGE DO FUSA* DE GAROTO (CC. 7-9) (BELLINATI, 1991, P.30)

Esta “cadência” do solista funciona como transição entre a introdução e a exposição temática de caráter mais tranquilo que se segue, onde Gnattali utiliza o acorde de mi menor com 7ª menor e 9ª (Figura 109), uma sonoridade frequentemente presente nas composições de Garoto, a exemplo do compasso 38 de *Debussyana* (Figura 111).



FIGURA 111 - EXEMPLO DE ACORDE MENOR COM 7ª E 9ª EM *DEBUSSYANA* DE GAROTO (CC.37-40)
(BELLINATI, 1991, P. 27)

Outros exemplos de utilização da sonoridade desta harmonia por Garoto, citados por Lima (2017), são as peças *Duas Contas* e *Gente Humilde*¹¹⁷ (Figura 112).

¹¹⁷ Conforme comentado por Lima (2017), tanto *Gente Humilde* quanto *Duas Contas* foram arranjadas para violão e piano por Gnattali para o já citado álbum com o violonista Raphael Rabello, gravado em 1982, e intitulado *Tributo à Garoto*, que também inclui a gravação da versão para piano e violão de 7 cordas do *Concertino n.2* por Gnattali e Rabello.



Duas Contas C.6 ao C.9



Gente Humilde C.6

FIGURA 112 - EXEMPLO DE ACORDES MENORES COM 7ª e 9ª EM *DUAS CONTAS* E *GENTE HUMILDE* DE GAROTO (EXTRAÍDO DE: LIMA, 2017, P.29)

O arpejo que se segue à passagem comentada, no compasso 145 (Figura 109), um acorde de lá maior com 7ª menor, 9ª menor e 13ª – A7(b9)13 –, também é uma sonoridade que remete ao já citado choro *Enigma*, de Garoto (Figura 113).



FIGURA 113 - ACORDE DE A7(b9)13 NO CHORO *ENIGMA* DE GAROTO (C.33) (BELLINATI, 1991, P.20)

Nos compassos 146 e 148, Gnattali volta a utilizar um acorde maior com 7ª menor, 9ª menor e 13ª maior – B7(b9)13 – que “resolve” em um acorde maior com 7ª menor e 13ª menor – B7b13 – antes de concluir no acorde mi menor com 9ª e 13ª maior – Em9(13) (Figura 114). Esta passagem – que utiliza o recurso já comentado no primeiro movimento de ornamentação melódica em vozes superiores de acordes de dominante, caminhando cromaticamente para alcançar as notas do acorde seguinte, de forma semelhante à Garoto

(Delneri, 2009) – remete harmonicamente à peça *Um rosto de mulher* (Figura 115) e ritmicamente ao choro *Enigma* (Figura 116), ambas de Garoto. Mais uma vez, Radamés indica as cordas do violão em algumas notas, dando indícios da digitação pretendida (Figura 114).



FIGURA 114 - 2º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.2* (cc.146-150)



FIGURA 115 - *UM ROSTO DE MULHER* DE GAROTO (cc.32-35) (BELLINATI, 1991, P.23)



FIGURA 116 - *ENIGMA* DE GAROTO (cc.12) (BELLINATI, 1991, P.19)

Ainda na Figura 114, compasso 150, Gnattali realiza uma harmonização da melodia que remete ao estilo *chord melody*, recurso bastante utilizado no jazz, “onde acordes, às vezes interrompidos, acompanham uma melodia ou improviso, normalmente na voz aguda” (Mendonça, 2006, p.40), outra característica que aproxima Radamés ao estilo de Garoto, segundo Lima (2017). É possível encontrar situações semelhantes em obras de Garoto, como *Debussyana* (Figura 117), e *Gente Humilde*, em arranjo de Paulo Bellinati (Figura 118).



FIGURA 117 - PASSAGEM DE CHORD MELODY EM *DEBUSSYANA* DE GAROTO (CC.6-9) (BELLINATI, 1991, P.26)



FIGURA 118 - PASSAGEM DE CHORD MELODY EM *GENTE HUMILDE* DE GAROTO, EM ARRANJO REALIZADO POR BELLINATI (CC.24-25) (BELLINATI, 1991, P.35)

Na passagem referida do Concertino (c.150), Gnattali estende a harmonia de dominante acrescentando sucessivas dissonâncias ao acorde de 7ª menor, nomeadamente: nona maior (9), nona menor (b9), nona aumentada (#9), décima primeira aumentada (#11) e décima terceira maior (13) (Figura 119), característica bastante recorrente nesta obra, conforme já comentado.

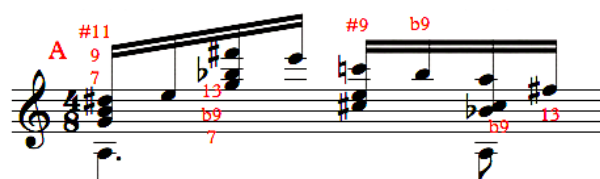


FIGURA 119 - HARMONIA DE DOMINANTE ESTENDIDA NO 2º MOV. DO *CONCERTINO N.2* (C.150)

A repetição deste trecho no compasso 205 (Figura 120), com indicações de digitação de Gnattali, demonstra como o compositor planeou a utilização da corda mi solta para facilitar o salto para a região aguda da escala. Em seguida, Radamés explora mais uma vez acordes paralelos sobre pedal em corda solta em três posições diferentes da escala (Figura 120).

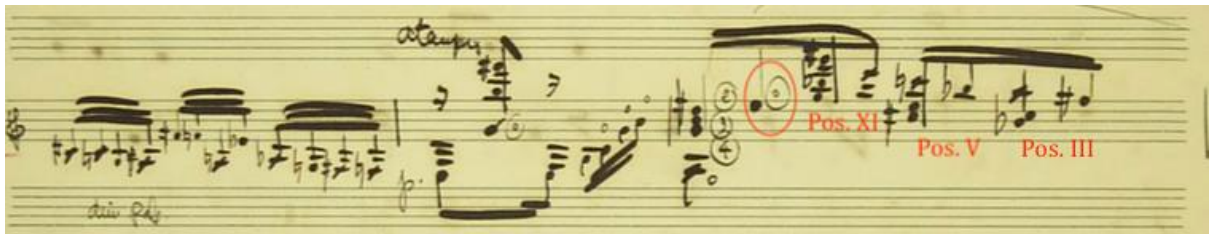


FIGURA 120 - MUDANÇA DE POSIÇÃO COM CORDA SOLTA E ACORDES PARALELOS NO *CONCERTINO N.2*
(cc.203-205)

No compasso 151, pela primeira vez no Concertino, Gnattali indica o dedo mínimo da mão direita para a realização de um acorde arpejado (Figura 121), o que pode apontar para o indício de que a atuação do quinto dedo da mão direita, na concepção do compositor, não estaria restrita apenas à realização de acordes placados. Nesta passagem, é possível perceber dois elementos idiomáticos que também estão presentes em Garoto: (1) a utilização de pedal em corda solta com ritmo sincopado (Figura 122); e (2) a mudança da harmonia através do movimento de uma das vozes, enquanto as restantes vozes mantêm as notas comuns aos dois acordes (Figura 123 e Figura 124).



FIGURA 121 - PARTE DO VIOLÃO, 2º MOV. DO *CONCERTINO N.2* (cc.151-155)



FIGURA 122 - UTILIZAÇÃO DE PEDAL EM CORDA SOLTA NO CHORO *LAMENTOS DO MORRO* DE GAROTO (cc.12-19) (BELLINATI, 1991, P. 18)



FIGURA 123 - MUDANÇA HARMÓNICA COM NOTAS COMUNS EM *NAQUELES VELHOS TEMPOS* DE GAROTO (c.42-47) (BELLINATI, 1991, P. 13)



FIGURA 124 - MUDANÇA HARMÓNICA COM NOTAS COMUNS EM *GENTE HUMILDE* DE GAROTO, EM ARRANJO DE BELLINATI (cc.9-10) (BELLINATI, 1991, P. 34)

A harmonia utilizada por Gnatalli no arpejo do compasso 154 (Figura 121), um acorde de si bemol maior com 7ª menor, 9ª e 11ª aumentada – Bb7(9)#11 –, também é encontrada em obras de Garoto, como em *Nosso Choro* (Figura 125) e, com arpejo bastante semelhante à passagem do *Concertino n.2*, em *Voltarei* (Figura 126).



FIGURA 125 - ACORDE DE SIB7(9)#11 EM *NOSSO CHORO* DE GAROTO (C.37) (BELLINATI, 1991, P.25)



FIGURA 126 - ACORDE DE SIB7(9)#11 EM *VOLTAREI* DE GAROTO (C.4) (BELLINATI, 1991, P.34)

Ainda com relação ao compasso 154, mais uma vez Gnattali escreve as cordas onde as notas devem ser executadas, indicando assim que o arpejo está dividido em duas posições diferentes (primeira e oitava, respectivamente), sendo o salto realizado a seguir à corda solta, o que favorece a fluência do traslado (Figura 127).



FIGURA 127 - MUDANÇA DE POSIÇÃO COM CORDA SOLTA NO 2º MOV. DO *CONCERTINO N.2* (CC.153-154)

Outra semelhança entre o Concertino e a obra de Garoto pode ser percebida no compasso 156 (Figura 129), onde Gnattali utiliza um tipo de condução melódica que está presente na peça *Carioquinha*, de Garoto¹¹⁸ (Figura 128). Em seguida, no compasso 157, o compositor volta a apresentar uma harmonia de dominante estendida (com intervalos de 9ª menor, 9ª

¹¹⁸ A semelhança com trechos de *Carioquinha*, de Garoto, será abordada mais profundamente na análise do terceiro movimento, onde Gnattali explora o mesmo elemento de maneira mais desenvolvida (p.262).

aumentada, 13ª menor e 13ª maior) que resolve no acorde de ré com 7ª maior¹¹⁹ (Figura 129). Na passagem seguinte, Gnattali realiza uma mudança harmónica – sem preparação – de Ré maior para Sol# menor (um salto de quarta aumentada), acorde que inicia uma progressão ii-V do terceiro grau de Ré (Fá#). Esta progressão harmónica é igual à utilizada por Garoto em *Duas Contas*, como apontado por Lima (2017) (Figura 130).



FIGURA 128 - TRECHO DE *CARIOQUINHA*, DE GAROTO (cc.13-16) (DELNERI, 2009, p.55)

Handwritten musical score for the second movement of Concertino N.2. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a piano accompaniment staff with circled measure numbers 156, 158, and 160. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a piano accompaniment staff with circled measure numbers 162, 164, and 166. The notation is dense with various rhythmic values and chordal structures.

FIGURA 129 - 2º MOV. DO *CONCERTINO N.2* (cc.156-166)

¹¹⁹ O acorde realizado pelo piano no compasso 158 não está presente na versão orquestral, onde apenas a linha melódica da mão esquerda do piano (tocada pelo oboé) complementa o acorde do violão.



FIGURA 130 - PROGRESSÃO II-V / III EM *DUAS CONTAS DE GAROTO* (CC.32-34) (LIMA, 2017, P.32)

A figuração ornamental realizada pela linha do baixo no acorde que precede a dominante do compasso 161 (Figura 131) apresenta similaridades com a passagem do compasso 22 da *Mazurka n.3* de Garoto (Figura 132)¹²⁰.



FIGURA 131 - FIGURAÇÃO ORNAMENTAL DO BAIXO NO 2º MOV. DO *CONCERTINO N.2* (C.161)



FIGURA 132 - FIGURAÇÃO ORNAMENTAL DO BAIXO NA *MAZURKA N.3* DE GAROTO (C.22)

Entre os compassos 168 e 172 (Figura 133) – e, conseqüentemente, no trecho análogo dos compassos 193 à 198 (Figura 134), onde Gnattali expõe o mesmo material meio tom acima com pequenas variações –, Radamés utiliza uma figuração de arpejos ascendentes

¹²⁰ Santos (2013) indica a utilização do acorde de 7ª dominante com a 5ª diminuta como uma das características harmônicas da obra de Gnattali.

intercalados com notas repetidas em ritmo sincopado, passagem que se assemelha bastante ao estilo de escrita de Garoto na obra *Nosso Choro* (Figura 135).

Handwritten musical score for Figure 133. The top staff is for the violin, starting with the tempo marking "Allegro moderato". The bottom two staves are for the piano. The piano part features arpeggiated chords in measures 167, 170, and 172, which are circled in the original image. The violin part has a melodic line with slurs and accents.

FIGURA 133 - FIGURAÇÃO DE ARPEJOS NO 2º MOV. DO *CONCERTINO N.2* (cc.167-172)

Handwritten musical score for Figure 134. The top staff is for the violin, starting with the tempo marking "Allegro moderato". The bottom two staves are for the piano. The piano part features arpeggiated chords in measures 192, 197, and 198, which are circled in the original image. The violin part has a melodic line with slurs and accents. The word "Ritard." is written below the piano part in measures 197 and 198.

FIGURA 134 - FIGURAÇÃO DE ARPEJOS NO 2º MOV. DO *CONCERTINO N.2* (cc.192-198)



FIGURA 135 - FIGURAÇÃO DE ARPEJOS EM *NOSSO CHORO DE GAROTO* (CC.46-50) (BELLINATI, 1991, P.25)

Lima (2017) chama a atenção para o ciclo de quintas presente no trecho do Concertino anteriormente referido (Figura 133) (por exemplo, entre os compassos 169 e 172 a harmonia se movimenta na progressão Mi – Lá – Ré – Sol), recurso que também é utilizado por Garoto no choro *Enigma* (Figura 136). Outro aspecto semelhante entre Gnattali e Garoto explorado nesta passagem do Concertino, já comentado anteriormente, é a justaposição de uma voz que caminha por movimento cromático e outra voz em nota fixa (pedal), como é possível observar nos compassos 194 e 196 (Figura 134) e em *Gente Humilde* de Garoto (Figura 137).



Enigma C.7 ao C.9

FIGURA 136 - CICLO DE 5^{as} NO CHORO *ENIGMA* DE GAROTO (CC.7-9) (LIMA, 2017, P. 33)

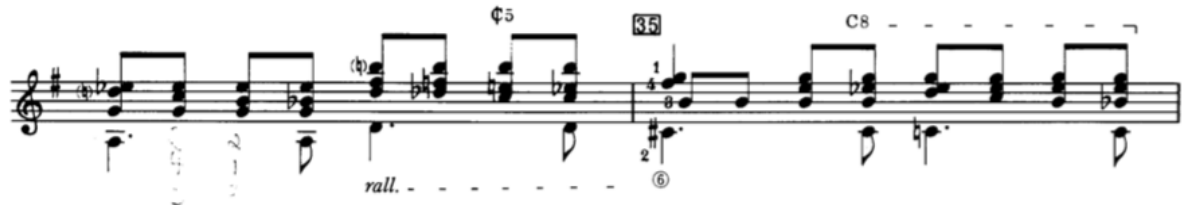


FIGURA 137 - TRECHO DE *GENTE HUMILDE DE GAROTO*, EM ARRANJO DE BELLINATI (c.34-35) (BELLINATI, 1991, p.36)

Antes da retomada do motivo inicial, no compasso 174, o violão prenuncia a frase realizada pelo clarinete baixo, reforçando o caráter de “baixaria” desta linha melódica e a referência ao violão de 7 cordas do choro (Figura 138).



FIGURA 138 - “BAIXARIA” DO VIOLÃO NO 2º MOV. DO *CONCERTINO N.2* (cc.173-177)

Em seguida, Gnattali volta a explorar acordes de 7ª menor estendidos, como no compasso 179 (Figura 139), em que aparece o acorde de mi alterado com 7ª menor e 9ª – mi, sol#, sib (enarmonicamente), ré e fá# - E7(9)b5. O tipo de cromatismo melódico que segue ao acorde descrito lembra a escrita de Garoto em peças como *Nosso Choro* (Figura 140).



FIGURA 139 - 2º MOV. DO *CONCERTINO N.2* (cc.178-184)



FIGURA 140 - CROMATISMO MELÓDICO EM *NOSSO CHORO* DE GAROTO (cc.13-15) (BELLINATI, 1991, p.23)

Entre os compassos 181 e 184 (Figura 141), Gnattali volta a percorrer a escala do violão numa sequência de posições paralelas formada por acordes maiores com 7ª menor, 9ª aumentada e 13ª maior – por exemplo: D7(#9)13 –, resolvendo no compasso 185 no mesmo acorde utilizado no tema do primeiro movimento deste concertino (com indicação de arpejo em que o polegar pulsa as três cordas graves do violão). Mais uma vez, a abordagem idiomática da escala do violão (aproveitando posições fixas de mão esquerda) é encontrada no Concertino, assim como a exploração do intervalo de nona aumentada em acordes de 7ª menor, que, conforme já exposto, também está presente na obra de Garoto (Figura 142).



FIGURA 141 - ACORDES PARALELOS NO 2º MOV. DO *CONCERTINO N.2* (cc.181-191)



FIGURA 142 - ACORDE COM 7ª MENOR E 9ª AUMENTADA EM *NOSSO CHORO* DE GAROTO (CC.10-12)
(BELLINATI, 1991, P.23)

Na terceira vez em que expõe o motivo inicial, Gnattali realiza uma variação sobre a escala de tons inteiros anteriormente apresentada, introduzindo uma espécie de “polifonia interna” em que a escala se desdobra em duas vozes paralelas que caminham cromaticamente, reiterando o caráter rapsódico e improvisatório desta passagem (Figura 143).



FIGURA 143 - 2ª MOV. DO *CONCERTINO N.2* (CC.203)

Nos compassos 215 e 216 são novamente explorados os acordes de 7ª menor estendidos em posições paralelas (Figura 144) – com 9ª e 11ª aumentada (p.ex.: C7(9)#11) –, tipo de harmonia que, como apontado por Lima (2017), está presente em peças como *Sinal dos Tempos*, de Garoto (Figura 145).



FIGURA 144 - ACORDES COM 7(9)#11 NO 2ª MOV. DO *CONCERTINO N.2* (CC.214-217)



FIGURA 145 - ACORDE COM 7(9)#11 EM *SINAL DOS TEMPOS* DE GAROTO (CC. 4-7) (BELLINATI, 1991, P.24).

Nos últimos compassos deste movimento (Figura 146), Gnattali escreve harmônicos naturais, recurso idiomático que ainda não havia sido explorado no *Concertino n.2*.

FIGURA 146 - COMPASSOS FINAIS DO 2º MOV. DO *CONCERTINO N.2* (CC.218-223)

As indicações musicais e de expressão presentes ao longo deste movimento, com exceção das indicações de caráter – *Calmo*, *Saudoso*, *pouco agitado* e *rápido* (interessantemente, todas em português) –, são praticamente as mesmas já comentadas em relação ao primeiro movimento do *Concertino n.2*. Desperta o interesse, contudo, a inscrição de digitações de mão esquerda mais detalhadas em diversas passagens, incluindo a indicação da corda para

a realização de cada nota. Como comentado anteriormente, é possível perceber o conhecimento da mecânica do violão por Gnattali e a forma como ele planeava mudanças de posição estrategicamente (aproveitando cordas soltas) e explorava estruturas paralelas com posições fixas em acordes e arpejos. A solicitação do dedo mínimo da mão direita é uma constante em todo o Concertino e, neste movimento, está ligada de maneira intrínseca às harmonias de cinco sons geradas pela extensão dos acordes de dominante.

O equilíbrio na textura é conseguido pela utilização de uma orquestração singela, onde o violão, escrito de uma forma que lembra o seu papel de acompanhador na música popular – característica também favorecida na escrita violonística de Garoto (Delneri, 2009) –, quando não está a tocar sozinho, fornece suporte harmónico para as linhas melódicas realizadas por instrumentos de sopro, principalmente pelo clarinete baixo – que tem um destaque neste movimento –, mas também pela flauta e oboé. Os naipes de cordas da orquestra (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos) intervêm em poucos momentos – com surdina – e praticamente não interagem com o solista, que, assim como no primeiro movimento, dialoga de forma equilibrada com os instrumentos de sopro, sem nunca precisar se impor a uma massa orquestral mais densa.

Como é perceptível pela quantidade de exemplos apresentados, e sugerido pela própria inscrição do compositor no manuscrito, neste movimento Gnattali parece sintetizar os recursos idiomáticos – técnicos e musicais – de Garoto e incorporá-los em sua própria escrita violonística. É possível concordar com Lima (2017) quando afirma que:

Para aqueles que conhecem a música de Garoto fica uma sensação estranhamente familiar ao ouvir este movimento. A harmonia nos leva a procurar o nome de uma peça, da mesma forma que algumas vezes tentamos lembrar o nome de um rosto conhecido, como se fosse uma música inacabada de Garoto que tentamos reconstruir em nossa memória (p. 33).

4.3.5 III. ALLEGRETTO COM ESPIRITO (♩ = 138)

De acordo com Radamés Gnattali, o terceiro movimento do Concertino é um ritmo brasileiro de macumba (em: *Tributo à Garoto*, 1982). Lima (2007) esclarece que:

Macumba designates generically Afro-Brazilian acculturated religions, presenting a complex configuration of dogmas and practices resulting from the local adaptation and transformation of systems of beliefs from Africa and Europe. (...). The rhythmic structure of ritual music reveals a typically African sense of rhythm whereby regular motoric, unchangeable parts are contrasted with improvised parts. Ritual drumming occurs as an accompaniment to sung performances and in solos (p.48).

Nas versões manuscritas para violão e orquestra a indicação inicial de andamento é *Allegretto com Espírito* ♩ = 138 (no manuscrito autógrafo, em português, e na cópia de Aída Gnattali, em italiano), enquanto na versão para violão e piano a indicação é *Vivo* ♩ = 138. Este movimento está formalmente estruturado na forma Rondó (A-B-A-C-A) – estrutura habitual nos choros e tradicionalmente utilizada nos últimos movimentos de obras clássicas (Bonetti, s.d.; Casacio, 2017; Lobo, 2012) –, com o material de maior vigor rítmico derivado da macumba (A) intercalado por secções mais lentas e líricas: a primeira, (B), com a indicação *Pouco menos* ♩ = 112, e a seguinte, (C), com a indicação *Menos*, apresentando citações completas de passagens da secção (B). Um ponto interessante é levantado por Lima (2007): tanto nas gravações desta obra realizadas por Garoto quanto nas versões de Laurindo Almeida e de Raphael Rabello com o próprio compositor ao piano, o tempo nas secções mais lentas é significativamente inferior a ♩ = 112, com pulso mais flexível e “atmosfera de improvisação” (Lima, 2007), gerando um contraste mais acentuado com a secção (A) do que o sugerido pelo tempo escrito na partitura.

Este movimento inicia com um ostinato de dois compassos do tímpano, que se repete durante a apresentação inicial do tema (assim como nas reexposições seguintes). Em ritmo incisivo e repetitivo, a insistência da figuração apresentada pelo tímpano assemelha-se,

segundo Lima (2007) e Wiese Filho (2013), ao tipo de percussão presente nos rituais de macumba ou candomblé (Figura 147). Após a exposição do ostinato inicial, a textura é complementada pelos sopros (oboé, corne inglês e fagote), que realizam acordes em progressão cromática.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It is divided into three systems. The first system includes staves for Oboe (Oboé), English Horn (Cor. Ing.), Bassoon (Fag.), and Snare Drum (Tímpano). The second system continues these parts. The third system shows the guitar parts (1. Vl. and 2. Vl.) with a 'samandua' rhythm and a 'dilu' pattern. The score is annotated with various musical notations, including dynamics like 'dilu' and 'dilu', and performance instructions like '2' and 'X'.

FIGURA 147 - TEMA INICIAL DO 3º MOVIMENTO DO CONCERTINO N.2 (CC.224-237)

O violão aparece pela primeira vez no compasso 250, reexpondo o motivo já apresentado pela orquestra (estrutura de exposição de temas semelhante à utilizada no primeiro movimento). O ostinato do tímpano é simulado pela alternância das cordas graves do violão lá e mi tocadas pelo dedo polegar, enquanto os acordes executados pelos dedos indicador, médio, anelar e mínimo da mão direita correspondem aos acordes realizados pelos sopros (Figura 148).



FIGURA 148 - TEMA (A) DO 3º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.2* APRESENTADO PELO VIOLÃO (CC.248-258)

A funcionalidade idiomática da escrita de Gnattali está presente na passagem descrita em diversos aspectos: (1) a utilização do pedal nas cordas graves confere uma sonoridade vigorosa e imponente ao tema (A); (2) os ligados técnicos de mão esquerda (indicado nas semicolcheias) permitem tocar a passagem no andamento indicado sem sobrecarregar o polegar da mão direita nem comprometer a regularidade rítmica; e (3) os acordes da passagem inteira obedecem à mesma posição de mão esquerda (paralelismo), facilitando as mudanças de posição. Outros aspectos já comentados diversas vezes no *Concertino* – e que aproximam Gnattali e Garoto – também são bastante evidentes, como a utilização de cromatismos e de acordes de cinco sons, mais uma vez com a inscrição do dedilhado de mão direita a solicitar o dedo mínimo (Figura 148).

O acorde utilizado por Gnattali no tema do solista parece ter a sua gênese na própria lógica da escala do violão: os dedos 1, 2, 3 e 4 da mão esquerda (respectivamente: indicador, médio, anular e mínimo), dispostos da quarta à primeira cordas em casas consecutivas (Figura 149), formam dois intervalos de 7ª maior (ou 8ª diminuta) distanciados por um

trítono (ex.: sol# – ré – sol natural – dó#). Este mesmo acorde é utilizado pelo violonista e compositor Abel Carlevaro em seu *Estudio n.4*, também de forma paralela e cromática (Figura 150).

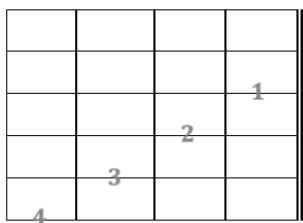


FIGURA 149 - DISPOSIÇÃO DIGITAL DA MÃO ESQUERDA NO ACORDE EXPLORADO POR GNATTALI NO TEMA (A) DO 3º MOV. DO *CONCERTINO N.2*

FIGURA 150 - ACORDE 1-2-3-4 NOS COMPASSOS FINAIS DO *ESTUDIO N.4* (TRASLADOS) DE ABEL CARLEVARO (1988)

Em seguida, entre os compassos 254 e 260, Gnattali desenvolve a ideia motívica apresentada anteriormente, conferindo-lhe maior complexidade rítmica através da introdução de síncopes e antecipações da harmonia (Figura 151). É interessante perceber que o ritmo utilizado por Gnattali na linha do baixo desta passagem é bastante semelhante ao padrão rítmico realizado pelo tamborim no samba (Figura 152). Ao longo deste movimento o tema comentado aparece intercalado com os outros temas – de forma integral ou fragmentada –, como o refrão de uma forma rondó.

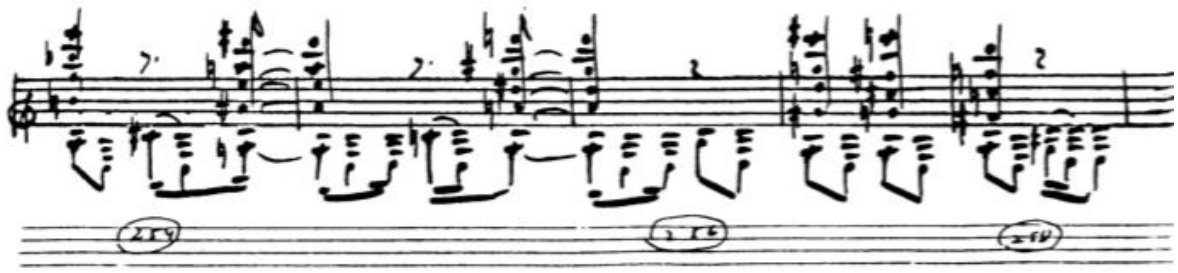


FIGURA 151 - DESENVOLVIMENTO DO MATERIAL MOTÍVICO DO TEMA (A) DO 3º MOVIMENTO DO *CONCERTINO* N.2 (cc.254-258)



FIGURA 152 - PADRÃO RÍTMICO DO TAMBORIM NO SAMBA (SÈVE, 2016, p.233)

Na passagem seguinte, mais uma vez, fica claro como a escrita de Gnattali neste movimento privilegia uma lógica idiomática de exploração da escala do violão, realizando pequenos motivos de forma paralela e cromática (Figura 153).

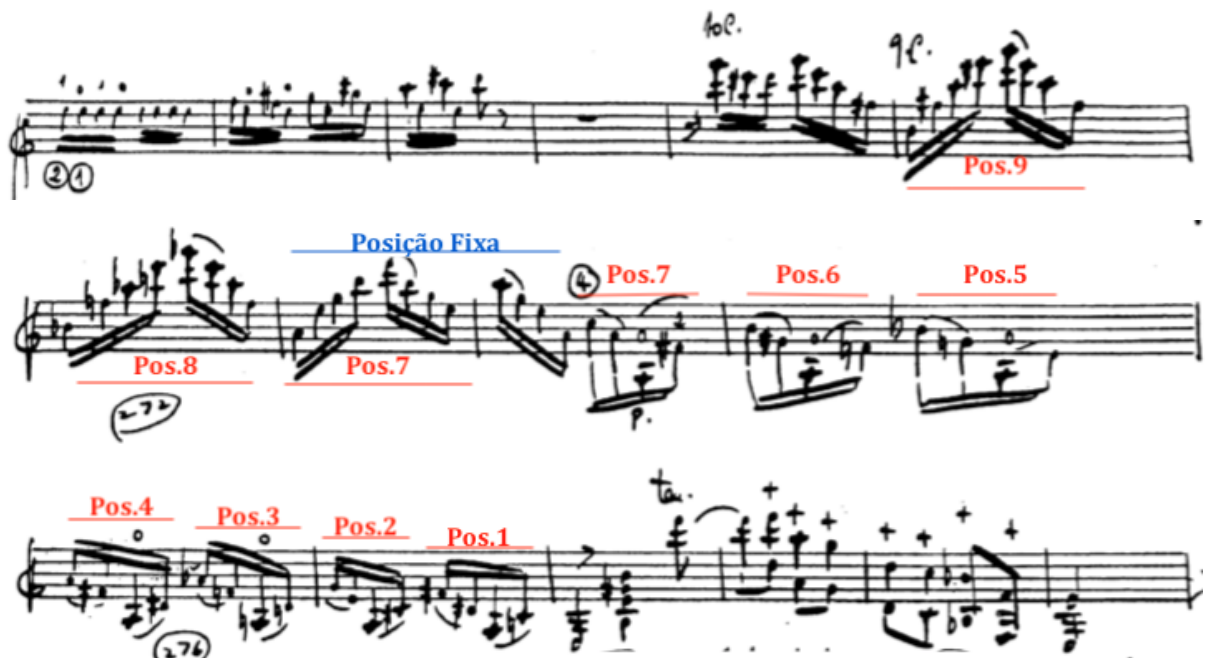


FIGURA 153 - PARALELISMO CROMÁTICO NO 3º MOVIMENTO DO *CONCERTINO* N.2 (cc.266-281)

No compasso 266 (Figura 153), Radamés escreve uma sequência de uníssonos realizada em duas cordas diferentes que se desenvolve para uma escala cromática ascendente intercalada pela corda solta mi, que funciona como pedal – efeito sonoro que remete ao recurso utilizado por Heitor Villa-Lobos no *Étude n.11* (Figura 154).

FIGURA 154 - EXECUÇÃO DE UNÍSSONO EM CORDAS DIFERENTES NO *ÉTUDE N.11* DE VILLA-LOBOS (CC.48-49)
(VILLA-LOBOS, 2011, P.36)

A partir do compasso 271 (Figura 153), o compositor inicia uma progressão de pequenos motivos paralelos em movimento cromático, inicialmente num padrão de arpejo com barra (cc.271-273) e posteriormente numa sequência de ligados (cujas notas formam uma tríade diminuta) para a corda solta lá (cc.274-278), que percorrem da sétima à primeira posição da escala do violão. Na transição, entre os compassos 273 e 274, Gnattali aproveita a posição fixa para fazer uma espécie de “ponte” entre as seções cromáticas (Figura 153). Esta passagem inteira revela com clareza a forma como a mecânica do violão parece ter inspirado a escrita de Gnattali neste movimento (a partitura traz indicação de ligados técnicos de mão esquerda, posições, cordas e dedos a serem utilizados), e tem correspondência com a passagem dos compassos 429 a 433 – reexposição do tema (A) –, onde o compositor segue a mesma lógica de exploração idiomática da escala, apesar da variação das frases e cordas soltas (e, conseqüentemente, alturas) utilizadas (Figura 155).

FIGURA 155 - PARALELISMO CROMÁTICO NO 3º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.2* (CC.429-433)

Outro recurso técnico introduzido apenas no 3º movimento do *Concertino n.2* são os *pizzicatos* na parte do violão, presente nos compassos 279 e 280 (Figura 153) e, em seguida, nos compassos 289 a 291, indicados sempre pelo símbolo “+”.

Handwritten musical score for guitar, measures 296-320. The score is divided into four systems. The first system (measures 296-300) shows a sequence of chords, with measure 299 circled in red and labeled "Acorde "1-2-3-4"" and "E7(#5)b9". The second system (measures 300-304) is labeled "Nota fixa com contraponto cromático". The third system (measures 310-314) is labeled "3ªs paralelas" and "Condução melódica e harmonia semelhante à "Cariquinha" de Garoto", with measure 312 circled in red and labeled "E7b5(9)". The fourth system (measures 314-320) is labeled "Acordes Paralelos" and "Baixaria", with measure 318 circled in red and labeled "Em7(9)". Other annotations include "Cromatismo" and "stampa".

FIGURA 156 - PARTE DO VIOLÃO NO TEMA (B) DO 3º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.2* (CC.296-326)

Na secção (B), a partir do compasso 300 (Figura 156), Gnattali volta a explorar recursos presentes neste e nos outros movimentos do *Concertino n.2*, vários deles já apontados como possíveis referências ao universo musical de Garoto:

- Acordes de 7ª menor com a 5ª alterada (aumentada ou diminuta) acrescidos de 9ªs maiores ou menores (cc. 301 e 311);
- Sobreposição de voz em nota fixa e voz em movimento cromático (cc. 304 e 305), semelhantemente ao segundo movimento (p.ex.: c. 171);
- Mudança da harmonia aproveitando notas comuns, em forma de arpejo (cc. 305 e 306);
- Utilização do acorde formado pela disposição dos dedos 1, 2, 3 e 4 da mão esquerda em casas consecutivas (c. 301), já explorado na secção (A) deste movimento;
- Cromatismo melódico (c. 322);
- Condução do baixo de forma semelhante às baixarias realizadas pelo violão de sete cordas no choro (c. 323);
- Acordes paralelos em movimento cromático (c. 324);
- Exploração da sonoridade do acorde menor com 7ª menor e 9ª (c. 325).

O tipo de condução melódica e harmonia (Am9 – Em9) presentes entre os compassos 212 e 215 (Figura 156) é bastante semelhante à escrita de Garoto em *Carioquinha* (Figura 157) e, como comentado anteriormente, aparece também no segundo movimento deste concerto de forma menos desenvolvida (c.156). A passagem em terceiras paralelas dos compassos 310 e 311 do *Concertino* (Figura 156) também encontra similaridades com passagens da música de Garoto, como no choro *Enigma* (Figura 158).



FIGURA 157 - TRECHO DE *CARIOQUINHA*, DE GAROTO (CC. 13-16) (EM DELNERI, 2009, P. 55)



FIGURA 158 - EXEMPLO DE 3ªS PARALELAS EM *ENIGMA DE GAROTO* (CC.9-11) (BELLINATI, 1991, P. 19)

Entre os compassos 338 e 340, Gnattali utiliza um padrão de escala – caminhando em terceiras ascendentes e segundas descendentes (Figura 159) –, recurso semelhante ao utilizado na escala de tons inteiros do segundo movimento – neste caso, num padrão de seis graus conjuntos descendentes e uma terceira ascendente. A indicação de harmônicos naturais volta a aparecer no compasso 341 (Figura 159).

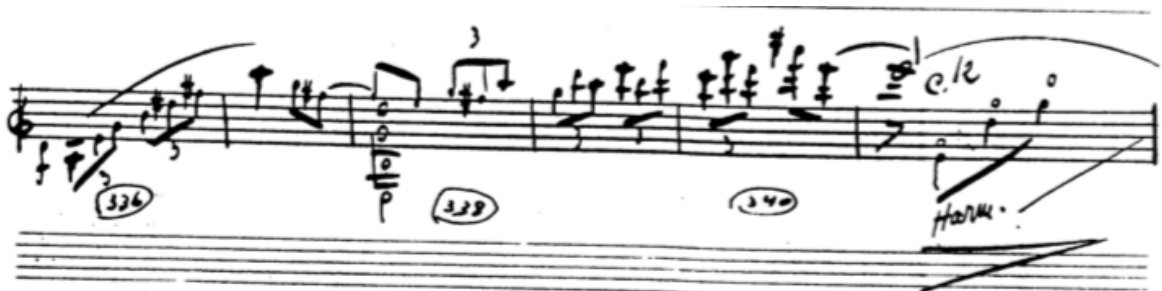


FIGURA 159 - PADRÃO DE ESCALA EM 3ªS NO 3º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.2* (CC.336-341)

Na Figura 160 estão assinaladas diversas formas como Gnattali explora cromatismos e paralelismos na parte do solista, incluindo passagens em acordes, em posições fixas com cordas soltas e em intervalos de sexta. Interessante também é a indicação do dedo mínimo da mão direita num contexto de arpejo (compasso 371), mais uma vez sugerindo a possibilidade de que Gnattali tenha expandido o conceito técnico para além dos acordes de cinco sons placados. Outra característica idiomática perceptível nesta passagem é a combinação de ligados e glissandos em situações de arpejo para facilitar a ação da mão direita (compassos 370 e 380). Por último, neste trecho, o compositor volta a utilizar o acorde de sétima menor com extensões (9ª menor e 13ª menor) (Figura 160).

6ªs paralelas cromáticas

Posições paralelas cromáticas

Acordes paralelos cromáticos

6ªs paralelas cromáticas

6ªs paralelas cromáticas

Acordes paralelos

E7(b9)b13

FIGURA 160 - PARALELISMOS E CROMATISMOS NO 3º MOVIMENTO DO CONCERTINO N.2 (cc.369-389)

"Baixaria" com cromatismo

Arpejos paralelos cromaticamente

Acorde "1-2-3-4"

"Baixaria"

FIGURA 161 - INÍCIO DA SECÇÃO (C) DO 3º MOVIMENTO DO CONCERTINO N.2 (cc.434-450)

No início da secção C (Figura 161) o violão retoma o caráter cadencial e rapsódico presente na secção (B) – da qual Gnattali aproveita várias ideias musicais –, e o compositor volta a explorar passagens cromáticas, referências à “baixaria” do violão do choro e o acorde “1-2-3-4”, utilizado no tema (A). Nesta passagem também estão presentes inscrições específicas de digitação de mão esquerda (com números de cordas e dedos), além da indicação de ligados e glissandos (compassos 446 a 448), que neste caso parecem funcionar mais como recursos expressivos do que como opções técnicas para facilitar o trecho (Figura 161).

No compasso 452 Radamés utiliza um acorde com 5ª diminuta e 7ª menor em primeira inversão – D7(b5)/F (Figura 162) – de forma semelhante ao acorde utilizado no compasso 161 do Concertino, mas ao contrário do que acontece no segundo movimento, o compositor não resolve diretamente no acorde de dominante, passando antes por um acorde formado pelas notas das cordas soltas uma oitava acima (compasso 454) – uma possível referência à afinação das cordas do violão, recurso utilizado também por compositores como Villa-Lobos (Mello, 2009)¹²¹ (Figura 162).



FIGURA 162 - PARTE DO VIOLÃO DO 3º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.2* (CC.451-458)

¹²¹ A exploração do intervalo de quarta como recurso idiomático, de forma a privilegiar a afinação do violão, é referida com frequência na obra de compositores como Villa-Lobos. Ao comentar sobre o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* do compositor, Mello (2009) descreve que o violão é explorado em “sua afinação mais freqüente, onde as cordas soltas estão em intervalos de quarta (mi-la-re-sol), apenas uma de terça (sol-si), e novamente um de quarta (si-mi). Neste caso, Villa-lobos extrai elementos composicionais das próprias características e possibilidades técnico-instrumentais do violão. Tal fato pode ser observado em praticamente todas as suas obras” (Mello, 2009, p.10).

Um aspecto curioso na parte do solista é a diferença no acorde final deste movimento: enquanto no manuscrito para orquestra o violão executa um acorde de lá menor (Figura 163), na versão para violão e piano a indicação é de um acorde de lá maior (Figura 164).

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The top section contains woodwind and brass parts: 1. Fl., 2. Fl., Oboes, Cor Anglais, Clarinet, Bass Clarinet, Fagot, Trompa, and Trompete. The bottom section contains string parts: Violão (guitar), I. Vl., II. Vl., Viola, Vc., and Cb. The guitar part features a final chord in D minor, while the string parts are marked 'ARCO' (arco). The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, cresc), articulation (acc), and phrasing slurs.

FIGURA 163 - FINAL DO CONCERTINO N.2 NA VERSÃO MANUSCRITA PARA VIOLÃO E ORQUESTRA (CC.501-507)



FIGURA 164 - FINAL DO *CONCERTINO N.2* NA VERSÃO PARA VIOLÃO E PIANO (CC.501-507)

De forma semelhante aos movimentos anteriores deste concerto, o equilíbrio entre solista e orquestra é alcançado principalmente pela alternância de atuações: o violão intervém a solo em quase todo o tempo, dialogando em poucos momentos com a trompa ou com o solista dos primeiros violinos. Gnattali prioriza os sopros para a realização de linhas melódicas, assim como nos movimentos anteriores, incumbindo as cordas, em diversas passagens, da função de preenchimento harmónico ou da execução do ostinato rítmico apresentado inicialmente pelo tímpano (Figura 165).



FIGURA 165 - OSTINATO RÍTMICO REALIZADO PELAS CORDAS, 3º MOVIMENTO DO *CONCERTINO N.2* (CC.401-410)

Quanto às indicações na partitura, este movimento não traz novidades significativas comparativamente ao restante do concerto; as únicas indicações diferentes são as inscrições *seco* (relativo a um acorde) e *agitado*. Por outro lado, neste movimento Gnattali indica com maior frequência digitações de mão esquerda (posições, casas e dedos), ligados técnicos de mão esquerda, glissandos e *pizzicatos* (este, o único recurso técnico acrescentado neste movimento), além das já recorrentes solicitações do dedo mínimo da mão direita, indicações de acordes arpejados e de notas com o polegar. A maior frequência de indicações técnicas pode revelar uma abordagem mais centrada em elementos mecânico-instrumentais na construção de diversas passagens deste movimento, relacionando, portanto, o resultado sonoro à forma de realização no violão.

As referências à Garoto continuam presentes neste movimento – embora não estejam tão explícitas quanto no segundo movimento –, seja pela apropriação de idiomatismos instrumentais que caracterizavam o violonista (p.ex.: a utilização do dedo mínimo da mão direita) ou pela exploração de recursos de seu universo musical (cromatismos, acordes de sétima estendidos, referências às “baixarias” do violão do choro, etc.). Desta forma, a música e a técnica de Garoto parecem permear e dar forma a toda a obra, conferindo uma unidade geral ao *Concertino n.2* e servindo como uma homenagem musical de Radamés ao amigo e colega de trabalho.

4.4 "CONCERTO DE COPACABANA" Nº 3 PARA VIOLÃO E ORQUESTRA (1956)

304

"CONCERTO DE COPACABANA"
For Guitar and Orchestra

Radamés Gnattali (1956)

I

By RADAMÉS GNATTALI

AS RECORDED BY LAURINDO ALMEIDA
ON CAPITOL'S ALBUM Nbr.SP 8625

Flauta

Tímpano

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Flautim

Tímpano

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Tutti

Guitar

Vilão Solo

BRAZILLIANCE MUSIC PUBLISHING

FIGURA 166 - PRIMEIRA PÁGINA DO CONCERTO N.3 PARA VIOLÃO E ORQUESTRA DE RADAMÉS GNATTALI (1956)

O *Concerto n.3* foi composto em 1956 e dedicado ao violonista José Menezes. No Catálogo Digital Radamés Gnattali (2006) o ano de composição é indicado como 1957, embora o manuscrito a lápis do autor (do qual estão disponíveis algumas fotografias digitalizadas no Catálogo) não informe o ano de composição. Na versão *fac-símile* publicada pela editora *Brazilliance Music Pub.* (BP 304) (Figura 166) e no LP *Concerto de Copacabana* de Laurindo Almeida (Capitol Records – SP 8625) (Figura 167) é indicado o ano de 1956, justificando a opção feita neste trabalho – também em acordo com Lima (2007, 2008, 2017).

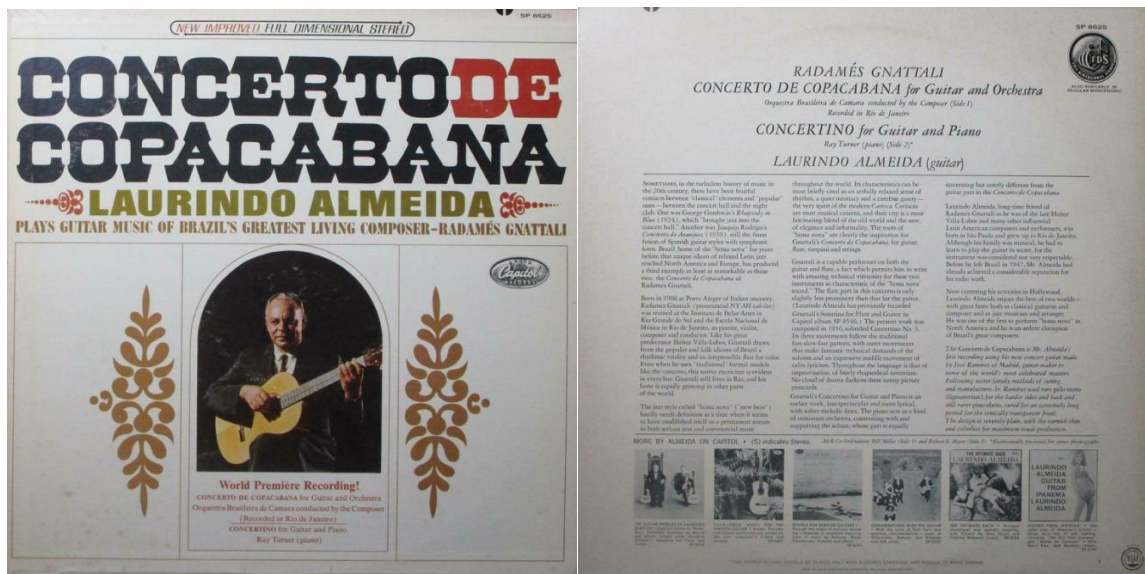


FIGURA 167 - CAPA E CONTRACAPA DO LP *CONCERTO DE COPACABANA* DE LAURINDO ALMEIDA (CAPITOL RECORDS – SP 8625, SEM DATA)

No manuscrito original o concerto está intitulado como *Concertino n.3 para violão solista, com flauta, bateria, bells e Orquestra de Cordas*, tendo sido publicado posteriormente como *Concerto de Copacabana* por Laurindo Almeida nos Estados Unidos, como passou a ser conhecido. O violonista brasileiro Barbosa Lima, ao comentar sobre os subtítulos dados a alguns dos estudos do compositor Francisco Mignone, relata a prática de Laurindo em acrescentar subtítulos às obras:

Um último detalhe, que nunca se materializou, é que nas duas últimas ocasiões em que estive com ele [Mignone] surgiu a idéia de darmos subtítulos a cada um dos 12

Estudos. Dois deles já estavam batizados, como o VIIº Estudo, “Cantiga de Ninar” e o XIº Estudo, “Spleen” (gotas d’água), que tem um clima todo impressionista. (...). Poderia até ser um projeto póstumo, embora se trate de uma aventura subjetiva, como fez meu amigo Laurindo Almeida, que deu subtítulos aos concertos de Gnattali, como o Concerto Nº 3 “de Copacabana”, o Concerto nº 4 “à Brasileira” (Barbosa Lima em: Wiese Filho, 2013, p. 70).

A orquestração da partitura publicada pela *Brazilliance* é ligeiramente diferente do manuscrito, contando com flauta, tímpanos e orquestra de cordas (primeiros e segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos), sem indicação do número de instrumentos. Como apontado por Lima (2007), todas as gravações comercialmente disponíveis deste concerto (José Menezes, Laurindo Almeida e Marco Salcito) seguem a orquestração da partitura publicada. O *Concerto n.3* é composto de três movimentos. I. (*Allegro / Energico Ritmado, mas com liberdade*)¹²²; II. *Calmo (expressivo)*; e III. *Ritmado*.

Não foi possível encontrar informações referentes à data de estreia deste concerto. O próprio José Menezes, dedicatário da obra, afirma, em entrevista a Coutinho (2010), que, apesar de tê-lo gravado, não o havia tocado em público até aquela data (a entrevista foi realizada em 2009). Sobre este assunto, em programa de rádio, Zanon (2006a) comenta:

Em 1956, ele [Radamés] visitou a forma do concerto para violão e orquestra pela terceira vez com o seu Concerto de Copacabana. Mais uma vez, não tenho informações seguras sobre a estreia desta obra. Ela está editada por Laurindo de Almeida, que foi um violonista de bastante sucesso e editou música de Gnattali nos

¹²² Na partitura do primeiro movimento a única indicação é $J=112$. A indicação *Energico Ritmado, mas com liberdade* aparece no compasso 13, quando o violão solo inicia. A indicação *Allegro* está presente apenas na versão para dois violões deste concerto, realizada por Gnattali em 1981.

EUA, mas a única gravação que conheço é de José Menezes, que tocava com o compositor no seu quinteto.¹²³

Em 1981, Gnattali escreveu uma nova versão do *Concerto n.3* para dois violões, mantendo a formação orquestral igual à versão anteriormente publicada pela *Brazilliance* (flauta, tímpanos e orquestra de cordas), e a dedicou aos irmãos Assad (Sérgio e Odair, integrantes do Duo Assad). Este concerto e o *Concertino n.2* são os únicos que possuem redução para violão e piano realizada pelo próprio compositor (Lima, 2007).

No *Concerto n.3* a flauta é tratada quase como solista, funcionando como uma espécie de mediadora entre a sonoridade mais intimista do violão e a orquestra de cordas, razão pela qual Lima (2007) o considera praticamente um “concerto duplo”. Menezes também destaca a parte da flauta, ao comentar que:

(...) a participação da orquestra é maravilhosa, tem uma participação de flauta (...) espetacular, lindíssima. E tem um diálogo de violão e flauta, lá pelo meio, e uma intervenção de cordas maravilhosa, um negócio assim fora de série. Olha, aquilo ali, só aquilo ali já diz a competência de um Radamés Gnattali (em: Coutinho, 2010, p.276).

Apesar da instrumentação mais acessível na edição publicada – se comparado aos concertos anteriores, onde é necessária uma orquestra completa –, segundo Lima (2007) e Zanon (2006a), este concerto é o mais ambicioso do ciclo, devido a complexidade formal e textural, a prolixidade do discurso musical e a extensão geral da obra. Sobre o caráter do *Concerto n.3*, Lima (2007) comenta que:

¹²³ Em 2006, além da gravação de José Menezes, Laurindo Almeida também já havia gravado este concerto (Figura 167).

It is also the most cosmopolitan one [of Radamés' four concertos]. With an essentially urban spirit, the popular element is not so obvious, what makes this concerto perhaps the most suitable for mainstream parameters (pp. 51-52).

Por outro lado, nos comentários sobre o *Concerto n.3* presentes na contracapa do LP de Laurindo Almeida (Figura 167), é destacado precisamente a aproximação da obra com a música popular:

Sometimes, in the turbulent history of music in 20th century, there have been fruitful contacts between “classical” elements and “popular” ones – between the concert hall and the night club. One was George Gershwin’s *Rhapsody in Blue* (1924), which “brought jazz into the concert hall”. Another was Joaquin Rodrigo’s *Concierto de Aranjuez* (1939), still the finest fusion of Spanish guitar styles with symphonic form. Brazil, home of the “bossa nova” for years before that unique idiom of relaxed Latin jazz reached North America and Europe, has produced a third example at least as remarkable as those two: the *Concerto de Copacabana* by Radamés Gnattali.

(...) The roots of “bossa nova” are clearly the inspiration for Gnattali’s *Concerto de Copacabana*, for guitar, flute, timpani and strings.

Gnattali is a capable performer on both the guitar and flute, a fact which permits him to write with amazing technical virtuosity for these two instruments so characteristic of the “bossa nova sound”. The flute part in this concerto is only slightly less prominent than that for the guitar. (...). The present work was composed in 1956, subtitled *Concertino No.3*. Its three movements follow the traditional fast-slow-fast pattern, with outer movements that make fantastic

technical demands of the soloists and an expressive middle movement of calm lyricism. Throughout the language is that of improvisation, of freely rhapsodical invention (em: *Concerto de Copacabana*, s.d.).

A dificuldade da parte solista deste concerto referida na citação apresentada também é comentada por Zanon (2006a), segundo quem, este é “o mais difícil dos concertos de Gnattali, onde a escrita para violão é intrincada e traiçoeira”, e por Lima (2007), ao declarar que: “Technically, this is certainly the most challenging of all four concertos. The guitar writing is loaded, containing extensive scale passages exploring the whole practical range of the instrument” (p. 52). O próprio José Menezes, ao comentar sobre o *Concerto n.3*, afirma:

Pesado não, ele [o Concerto n.3] é super difícil, tanto que até hoje ninguém gravou.

Quer dizer, ninguém tocou. (...)

(...). Você sabe que não existe nada difícil quando você estuda e quer. Mas você tem é que querer, e tem que estudar. (...). Porque eu só gravei, não cheguei a tocar pra público ainda. É difícil, mas não é impraticável, não. Tem que estudar. Tá tudo escrito, tudo direitinho, tudo na mão (em: Coutinho, 2010, pp.275-276).

Apesar de destacar a dificuldade da parte do violão neste concerto, Menezes reforça a ideia da funcionalidade da escrita de Gnattali, pois, conforme afirmado por Lima (2007), “Rigorously all of his pieces are perfectly idiomatic, some very hard, but never impossible” (p.15). Menezes também comenta que “Radamés gostava muito de fazer o solista aparecer” (em: Coutinho, 2010, p. 270), o que pode explicar, em parte, o brilhantismo da parte solista. O aspecto virtuosístico é destacado também por Ant3nio Hern3ndez, ao comentar sobre a gravação de Menezes deste concerto (Figura 168):

No movimento inicial (**Allegro**), o primeiro tema, bem ritmado, é confiado sucessivamente às cordas, à flauta e, finalmente, ao violão, que desenvolve a ideia

num longo solilóquio. O segundo tema, inspirado nas modas da viola caipira, dá ensejo a momentos de envolvente lirismo. O desenvolvimento valoriza ainda os solistas, apresentando sugestivos diálogos de violão e flauta. O violão retoma o solo inicial à guisa de cadência virtuosística, e a percussão marca a coda.

No segundo movimento, um andante sensual, o violão está bem integrado em seu papel de expressão brasileira. Ele define a frase melódica que a flauta insinua. Frase caracteristicamente seresteira, plena de queixume, impregnada da sensibilidade da alma popular. Flauta e violão alcançam a parte intermediária, valsante, brejeira, calcada nas células mais características do populário. Voltam os diálogos expressivos com a orquestra e uma pequena cadência do violão reconduz à atmosfera inicial. No terceiro movimento, **Ritmado**, a parte mais animada do Concertino, destacam-se as batidas com o arco nas caixas dos instrumentos, marcando o ritmo do côco, e os efeitos do bordão Mi grave do violão, imitando, em notas repetidas, o berimbau de capoeira. O intermezzo, mais lento, contém interessantes sugestões de Chôro.

A parte solista principal deste Concertino apresenta passagens virtuosísticas da mais difícil execução, e requer um instrumentista dotado de condições técnicas e interpretativas verdadeiramente incomuns, como é **JOSÉ MENEZES**, musicista que vem surpreendendo os críticos tanto do Brasil como da Europa (Hernández, s.d.).

Apesar do teor aparentemente laudatório do discurso – que parece reforçar a dificuldade do concerto para ressaltar as qualidades de José Menezes –, é interessante perceber como Hernández trata a flauta com importância de solista (chegando a se referir aos “solistas”) e destaca elementos da música popular brasileira presentes na obra.



FIGURA 168 - CAPA E CONTRACAPA DO LP **RADAMÉS GNATTALI, VILLA-LOBOS, EDINO KRIEGER** DA ORQUESTRA DE CÂMARA DA DA RÁDIO DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA – SOLISTA JOSÉ MENEZES (COLUMBIA 9048/60042)

Com relação à influência do dedicatário, ao ser questionado se achava que Radamés havia incorporado a sua maneira de tocar na escrita da obra, o próprio Menezes afirma que:

O Radamés observava muito a maneira de as pessoas tocarem. Para facilitar, ele escrevia muito dentro daquelas coisas habituais que as pessoas já faziam. (...) A convivência dele com a gente, fazia ele captar nossa maneira: as coisas que mais fazíamos, ele aplicava. Tanto que o Concerto n. 3 ele fez pra mim, “concerto pro Zé”. Ele tocava comigo diariamente. Então ele sabia como tirar partido da pessoa, escrevia pra ela (em: Coutinho, 2010, p. 279).

Uma influência claramente perceptível neste concerto é a do ambiente do choro (Hernández, s.d.; Lima, 2007; Zanon, 2006a), tanto pela valsa do segundo movimento quanto pela escrita do violão solo, que sugere um tipo de polifonia bastante característica da linguagem do choro, com diálogo constante entre a melodia e a linha do baixo, a chamada “baixaria” (Lima, 2007). Esta característica é realçada pela afinção da sexta corda

do violão um tom abaixo (passando do Mi para o Ré)¹²⁴, evocando a sonoridade mais grave produzida pelo violão de sete cordas tipicamente utilizado no choro¹²⁵– instrumento que Menezes também tocava (Visconti, 2010).

De acordo com Visconti (2010), “Grande parte da produção de Zé Menezes, no período definido como o da formação de seu estilo, é de composições instrumentais de choro” (p. 239) e “(...) a maioria dos registros fonográficos de Menezes (...) foi composto e executado nesse gênero [o choro] (Visconti, 2010, p. 91)”. O próprio Menezes comenta que Gnattali gostava muito dos seus choros:

Então o Radamés passou a ser meu amigo. Tanto que eu tenho no próprio concerto “meu amigo José Menezes, grande guitarrista, grande improvisador...”, ele achava que eu era o máximo. Inclusive numa das últimas entrevistas, ele usou um termo assim, olha que absurdo. O cara disse “o quê você acha dos compositores de choro?” Ele disse “olha, os compositores de choro, não se pode negar que um dos maiores foi Pixinguinha, mas eu gosto muito dos choros do Zé.” (em: Coutinho, 2010, pp.271-272).

É possível compreender, portanto, que a dedicatória para Menezes possa ter servido de inspiração para uma escrita que lembra o estilo mais característico do Menezes compositor – o choro – e remete a um dos instrumentos que o Menezes multi-instrumentista tocava – o violão de sete cordas.

¹²⁴ Embora Gnattali utilizasse em suas peças solo com frequência a afinação da sexta corda do violão em ré (esta é a afinação utilizada em doze de das vinte peças para violão solo do compositor), nos concertos para violão e orquestra este é o único caso em que Gnattali utiliza esta afinação.

¹²⁵ O violão de sete cordas utilizado no choro possui uma corda mais grave que o violão tradicional de seis cordas, normalmente afinada em Si ou em Dó (Borges, 2008).

4.4.1 ZÉ MENEZES (1921-2014)¹²⁶

José Menezes da França, mais conhecido como Zé Menezes, foi um violonista e compositor brasileiro. Conhecido por sua faceta multi-instrumentista, Menezes tocava violão de seis e sete cordas, violão tenor, bandolim, banjo, cavaquinho, viola de dez cordas, guitarra elétrica, guitarra portuguesa e contrabaixo. Nascido a seis de novembro de 1921, na cidade de Jardim, no interior do estado do Ceará, teve seu interesse pela música despertado quando, aos seis anos de idade, ouviu a banda de música de sua cidade natal. Ainda criança, começou a tocar requinta e cavaquinho, o que lhe rendeu a alcunha de “Zé do Cavaquinho” (Albin, 2014).

Menezes iniciou sua carreira artística com apenas oito anos, quando começou a trabalhar acompanhando filmes mudos num cinema em Juazeiro; dessa época se tem conhecimento de um choro de sua autoria intitulado *Meus oito anos*. Nos anos seguintes, Menezes trabalhou em bandas e atuou em bailes e cinemas de Fortaleza e Juazeiro, posteriormente ingressando na Ceará Rádio Clube, quando passou a ter contato com orquestras de jazz norte-americanas. Sobre este período, Visconti (2010) afirma:

Essa passagem da biografia de Menezes é fundamental, pois houve um enorme choque cultural do músico que saiu do sertão do Cariri, de um meio sócio-cultural ainda carregado de tradicionalismos, e encontrou em Fortaleza uma sociedade mais metropolitana. Seu deslumbramento com a cidade é percebido em vários níveis, desde o campo profissional, que o músico reconhecia como uma via de amplas oportunidades, como também na possibilidade de absorção de conhecimento com os músicos mais experientes (p.84).

¹²⁶ A biografia de Menezes foi composta a partir de informações retiradas de Albin (2014), Cazes (2010) e Visconti (2010).

Em 1943, Menezes mudou-se para o Rio de Janeiro e foi contratado para trabalhar na rádio Mayrink Veiga – no lugar de Garoto, que tinha saído desta rádio para trabalhar na Rádio Nacional –, onde passou a dirigir dois programas semanais nos quais tocava violão, cavaquinho, viola, guitarra elétrica, bandolim, violão tenor e banjo, período em que alcançou bastante sucesso e reconhecimento (Albin, 2014). Em 1947, foi contratado pela Rádio Nacional – onde permaneceu por quase duas décadas – e passou a atuar como solista e integrante de orquestras que acompanhavam grandes artistas da época. Foi na Rádio Nacional que Menezes conheceu Radamés Gnattali e começou a atuar ao lado de Garoto, dois músicos que seriam de grande influência na formação de seu estilo e no desenvolvimento de sua carreira.

Na Rádio Nacional, Menezes integrou a secção de “regional” da *Orquestra Brasileira* fundada por Radamés Gnattali para o programa *Um milhão de melodias*, juntamente com os violonistas Garoto e Bola Sete, que revezavam instrumentos de cordas dedilhadas de acordo com a instrumentação exigida (Visconti, 2010). Em 1949, Radamés fundou o *Quarteto Continental*, um conjunto formado por músicos da Rádio Nacional do qual faziam parte, além do próprio Gnattali ao piano, Menezes na guitarra elétrica, Luciano Perrone na Bateria e Pedro Vidal no contrabaixo. Posteriormente, o grupo passou a ser um quinteto, com a entrada de Chiquinho do Acordeon e, mais tarde, um sexteto, com o ingresso de Aída Gnattali, irmã de Radamés, ao piano (Albin, 2014). Com o sexteto, Menezes fez uma turnê de shows pela Europa em 1959, apresentando-se na BBC de Londres, UNESCO, Sorbonne e em programas de televisão de emissoras da Itália, Portugal e Alemanha, resultando na gravação do disco *Radamés na Europa com seu Sexteto*, em 1960, para a editora *EMI Music* (Visconti, 2010). Sobre o período em que Menezes trabalhou com Radamés, Cazes (2010) comenta:

A presença de Menezes ao lado de Radamés pode ser sentida em gravações desde o final dos anos 1940 e por toda a década de 1950, com o Quarteto Continental e mais tarde o Quinteto. Nesses trabalhos, Menezes tocou principalmente guitarra e

violão, mas eventualmente também cavaquinho, banjo e outros instrumentos (pp. 136-137).

Menezes começou a se consagrar como compositor a partir de 1948, quando o grupo *Os Cariocas* gravou o seu samba-choro *Nova Ilusão*, composto em parceria com Luís Bittencourt (Cazes, 2010). Em 1954, Menezes gravou o seu primeiro disco autoral pela editora *Sinter*, contendo oito músicas para violão solo. Ao comentar sobre este disco, Visconti (2010) afirma que:

Numa breve apreciação do disco é possível perceber o alto nível da técnica e sonoridade violonística de Menezes, talvez essa qualidade tenha norteado a decisão de Gnattali em escolher o músico para gravar seu “Concertino nº 3” para violão e orquestra, que foi composto no ano de 1957¹²⁷. A técnica apurada de Menezes mostra uma proximidade com o violão erudito, que pode ter sido uma importante referência estética na sua maneira de executar as faixas do disco. O equilíbrio de sua sonoridade permite que o músico se utilize de uma gama muito variada de dinâmicas. (...). Um dos aspectos que mais se destaca nessa interpretação é o balanço e precisão do ritmo, resultado direto de sua experiência com os grupos regionais que participou (...).

Pode-se dizer que esse disco de Menezes parece equilibrar uma ambição, com muita vocação, de Menezes, em tocar o repertório da música popular brasileira com um refinamento proveniente da técnica do violão erudito (pp.86-87).

¹²⁷ Pelas razões já expostas anteriormente, neste trabalho é considerado o ano de composição do *Concerto n.3* como 1956.

Em 1960 Menezes foi contratado como músico de orquestra e arranjador pela gravadora *RCA Victor*, onde teve as primeiras experiências como arranjador de grande orquestra (Visconti, 2010). Na década de 1970 Menezes passou a trabalhar na Rede Globo de Televisão, onde permaneceu até 1992, trabalhando primeiramente como guitarrista de orquestra e depois como maestro, arranjador, produtor e compositor de trilhas sonoras e de música incidental (Cazes, 2010) – função que também era desempenhada na emissora por Radamés Gnattali. É deste período um dos maiores sucessos da carreira de Menezes: o tema de abertura do programa *Os Trapalhões*, que segundo Cazes (2010) é “(...) uma das mais brilhantes aberturas da emissora (...), música que costuma tocar em rodas de Choro, em curiosíssimo solo de violão” (p. 138).

Após se aposentar do trabalho na Rede Globo, Menezes participou de diversos projetos como violonista ou tocando guitarra elétrica, tendo gravado ainda mais cinco discos autorais (Visconti, 2010).

Menezes morreu em 31 de Julho de 2014, aos 92 anos, e deixou uma obra composta por mais de 130 músicas (Albin, 2014), sendo também um dos músicos mais gravados da história da música popular brasileira (Zanon, 2006a). O violonista foi responsável por marcos importantes para o violão brasileiro, como a estreia da obra *Introdução aos Choros*, de Heitor Villa-Lobos (Coutinho, 2010), e as gravações do *Concerto Carioca n.1* e do *Concerto n.3* para violão e Orquestra, ambos de Gnattali.

Entre 2005 e 2010, o projeto *Zé Menezes – Autoral*¹²⁸, com patrocínio da Petrobrás e apoio do Ministério da Cultura, realizou o registo da obra de Menezes através da gravação das composições, interpretações e arranjos próprios e da digitalização e catalogação de seu acervo musical, reunindo músicas, partituras, fotos e vídeos. O projeto foi realizado em três etapas: em 2005, foi lançado o primeiro CD da série, *Zé Menezes - Autoral - Regional de Choro*; em 2007, o segundo, *Zé Menezes - Autoral - Gafieira Carioca*; e, em 2010, o último

¹²⁸ Disponível em <http://abz.com.br/zemenezes/> (acesso em 14 de outubro de 2019).

CD, *Zé Menezes - Autoral - Nova Bossa*, com lançamento também da box contendo os três álbuns e de um CD-Rom com a digitalização de seu acervo, além do lançamento do site www.zemenezes.com.br, onde todo o acervo está disponibilizado (*Zé Menezes - Autoral*, 2014).

4.4.2 CARACTERÍSTICAS DA OBRA MUSICAL DE ZÉ MENEZES

De acordo com o próprio Menezes, ele foi o violonista que mais trabalhou com Radamés (em: Coutinho, 2010), facto este que pode ser responsável pela grande influência que Gnattali teve em seu próprio estilo musical (Visconti, 2010). Em depoimento, Menezes declara que ele, juntamente com Laurindo Almeida e, principalmente, Garoto, foram responsáveis por desenvolver uma nova forma de violão brasileiro, diferente da linha “puramente brasileira” de Dilermando Reis e João Pernambuco (Coutinho, 2010). De acordo com Menezes:

(...) O violão era um antes do Garoto. Eu não vou dizer do Zé Menezes porque seria cabotismo meu, mas eu também participei dessa inovação, mas o principal foi realmente o Garoto... Depois dos anos 50 que eu conheci o Garoto, comecei a entrar em outra coisa de harmonia, começamos a fazer negócio mais contrapontado, aí foi despertando outras coisas, fui ouvindo o Laurindo também, as coisas bem feitas do Laurindo de Almeida, tudo diferente, aquele violão diferente do Dilermando, do João Pernambuco, então o violão dali dos anos 50 pra cá quem puxou a fila foi o Garoto, na transformação, inclusive de prestigiar o instrumento, primeiro como sendo um instrumento necessário na big band, como base, e depois prestigiando como liderança, o violão o bandolim, o instrumento nosso passou a liderar, e eu me espelhei nessa coisa, carreguei a bandeira, e estou carregando (...)
(em: Visconti, 2010, p. 82).

Visconti (2010), a partir da análise de composições e gravações de Menezes, identifica algumas características que considera formadoras do estilo do músico, como:

- Síntese de influências de elementos provindos do violão brasileiro, da harmonização característica da guitarra e do piano no *jazz* e de estruturas formais da música erudita;
- Predomínio do choro enquanto gênero musical, especialmente durante o período em que trabalhou na Rádio Nacional;
- Estilo pianístico de harmonização, utilizando intervalos de quartas e segundas (*clusters*) na construção de acordes (tratamento vertical), característica resultante da convivência com Radamés;
- Modulações para tonalidades distantes;
- Utilização frequente de progressões IIm-V7 em relação à tonalidade e estendida aos outros graus (influência do *jazz*);
- Uso recorrente da progressão IVm7-bVII7-IIIIm, bastante presente na bossa nova e no *cool jazz*;
- Articulação em *staccato* para valorizar as síncopes (perceptível em suas gravações);
- Textura predominantemente polifônica, com aproximação ao repertório do violão “erudito”;
- Recurso a acordes dominantes com extensões como 9ª e 13ª (semelhantemente a Garoto);
- Utilização de inversões no baixo dos acordes, procedimento característico do acompanhamento do choro;
- Uso de escalas de dominante alteradas (influência da música impressionista e característica dos improvisos do *bebop*);
- Paralelismo de acordes;
- Formação de melodias a partir das notas de extensão dos acordes.

A análise que se segue terá em conta tanto os aspectos idiomáticos da escrita violonística de Gnattali (em especial no ciclo de concertos) quanto os possíveis paralelos com a produção musical de Menezes, buscando identificar influências mútuas e compreender melhor como o violonista pode ter sido retratado na composição de Radamés.

4.4.3 I. ALLEGRO (♩ = 112)

Conforme comentado anteriormente, na edição publicada pela *Brazilliance Music Pub.* a indicação inicial de tempo é apenas ♩ = 112. A versão deste concerto para dois violões – realizada por Gnattali em 1981 –, entretanto, traz a indicação *Allegro*, que será aproveitada neste trabalho.

À semelhança do primeiro movimento do *Concertino n.1*, a estrutura deste movimento está baseada na alternância entre duas seções com andamentos distintos: *Allegro* e *Pouco Menos* (ou apenas *Menos*). A organização destas seções sugere uma estrutura semelhante à da forma sonata, mas sem segui-la estritamente. Após a apresentação do primeiro e segundo grupos de temas (relacionados, respectivamente, às seções *Allegro* e *Pouco Menos*), segue-se uma seção central mais fragmentada, onde a alternância entre os materiais dos dois temas é mais frequente e com maior distanciamento das tonalidades iniciais, remetendo à seção do desenvolvimento na forma sonata. A reexposição ocorre da mesma forma que no primeiro movimento do *Concertino n.2*: primeiro é apresentado o segundo tema – numa reexposição que difere bastante da inicial, conforme se comentará mais adiante – e, em seguida, após o retorno do *Allegro* com uma breve intervenção da orquestra, o violão retoma o material inicialmente apresentado no primeiro tema, seguido por uma coda orquestral de cinco compassos que encerra a obra (Tabela 3). Esta maneira de adaptar a estrutura das formas clássicas está em conformidade com o discurso do próprio Radamés, que afirmou: “Sou um Neoclássico Nacionalista. Uso a forma Sonata para compor; a minha maneira, claro” (Radamés Gnattali em: Didier, 1996, p.61).

Exposição		Desenvolvimento			Reexposição	
Allegro	Pouco Menos	Allegro	Pouco Menos	Allegro	Menos	Allegro
c. 1-43	c. 44-82	c. 83-90	c. 91-100	c. 101-122	c. 123-169	c- 170-207

TABELA 3 - ESTRUTURA DO 1º MOVIMENTO DO *CONCERTO N.3*

O comentário de Zanon (2006a) e Lima (2007) sobre a complexidade formal e textural deste concerto pode ser uma referência à estrutura discursiva utilizada por Gnattali, interpolando com frequência materiais motivicos distintos (mesmo dentro da exposição do primeiro tema, por exemplo, há passagens com a indicação *Pouco Menos*, onde o solista introduz elementos que estarão presentes no segundo tema) e alternando a realização dos temas e acompanhamentos entre solista e orquestra de maneira recorrente. Este é, também, o concerto com maior duração total dentro do ciclo de quatro concertos para violão e orquestra, sendo este movimento o mais longo de todos.

A referência ao dedicatário, conforme comentado anteriormente, pode ser percebida tanto pelo gênero que parece ter inspirado Gnattali neste movimento quanto pela forma de escrita para o violão. A referência ao ambiente do choro é perceptível na obra pela instrumentação (com o violão e flauta em relevo, instrumentos característicos do choro), pelo estilo da melodia e acompanhamento utilizados e pelo tipo de progressão harmônica característicos (conforme será desenvolvido mais adiante)¹²⁹. O choro foi também o gênero que Menezes mais compôs durante o seu período de Rádio Nacional (que inclui a altura da escrita deste concerto) e que marcou a construção de seu estilo, segundo Visconti (2010). A influência das modas de viola na escrita do segundo tema – questão que será abordada posteriormente na análise – também pode ser vista como uma referência à origem rural de Zé Menezes. Desta forma, Radamés teria retratado tanto a vertente mais interiorana das origens do dedicatário – com as modas de viola – quanto a sua atuação profissional essencialmente urbana e cosmopolita após a sua mudança para o Rio de Janeiro e trabalho nas rádios – com o choro.

A escrita para violão, com afinação da sexta corda em Ré e frequente condução melódica nos baixos – como já referido –, também pode ser compreendida como uma referência ao choro e ao próprio estilo de Menezes: o violonista utiliza esta afinação em várias de suas

¹²⁹ Para uma definição mais desenvolvida do choro enquanto gênero musical e descrição de suas características específicas, ver o capítulo *I. Moderato (J= 80)* (p.148).

obras – como *Choro no Deserto*, *Contrapontando*, *Nova Bossa*, *Prelúdio em Sol Maior*, *Três Amigos* e *Relembrando João Pernambuco* –, com exploração recorrente de conduções melódicas nos baixos, à semelhança das “baixarias” do choro.

A obra inicia com a exposição do tema principal pelas cordas (violas, 2º violinos, 1º violinos e violoncelos) e pela flauta, respectivamente (Figura 169). Em seguida, o solista desenvolve o tema apresentado numa intervenção a solo de 22 compassos (cc.13-35) (Figura 170 e Figura 172), onde Gnattali adianta grande parte do material musical que será explorado na parte do violão deste movimento, inclusive incluindo uma secção intitulada *Pouco Menos*, que introduz material do segundo tema.

The image shows a page of a musical score for the first movement of Concerto No. 3 by Radamés Gnattali. The score is for an orchestra and includes parts for Flauta, Timpano, 1º Violino, 2º Violino, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The tempo is marked 'Allegro' and the mood is 'Energico Ritmado, mas com liberdade'. The score is recorded by Laurindo Almeida on Capitol's album Nbr. SP 8625. The score shows the initial theme exposition by the orchestra, with the Flauta and Timpano parts starting with a 2-measure rest. The string parts (Viola, Violoncelo, and Contrabaixo) play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Violino parts play a melodic line. The score is marked with 'Arco' and 'Poco'.

FIGURA 169 - EXPOSIÇÃO DO TEMA INICIAL PELA ORQUESTRA, 1º MOV. DO *CONCERTO N.3* (cc.1-5)

Com a indicação *Energico Ritmado, mas com liberdade*, o violão conduz o tema nas cordas graves – como já comentado, uma marca que caracteriza a escrita violonística de Gnattali neste movimento –, entremeado por uma sequência de arpejos com posição fixa de mão esquerda (Figura 170), material que será explorado em diversos momentos do concerto. A utilização de acordes de 7ª menor com dissonâncias acrescentadas (quintas alteradas, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras), outro elemento que identifica o estilo

violonístico de Gnattali nos concertos , também aproximam a linguagem do compositor e do dedicatário, conforme é possível perceber no exemplo extraído da peça *Guitarra no Choro*, de Menezes (Figura 171)¹³⁰. O acorde assinalado no compasso 14 do Concerto (formado pelas notas mi bemol, si bemol, ré, sol#, si natural e mi natural) parece funcionar como uma espécie de “vírgula sonora”, pontuando toda esta exposição (Figura 170).

FIGURA 170 - TEMA INICIAL APRESENTADO PELO VIOLÃO, 1º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.13-20)

FIGURA 171 - GUITARRA NO CHORO DE ZÉ MENEZES (CC.5-12)

¹³⁰ As cifras presentes na Figura 171 já estão inseridas na partitura original.

Na continuação do tema exposto pelo violão (Figura 172), Gnattali apresenta o motivo inicial na voz aguda, seguido de escalas de ampla extensão e dos arpejos paralelos com posição fixa já referidos. No compasso 28, Radamés introduz uma célula rítmica que será usada tanto na parte do solista quanto nas cordas, como ponte, para introduzir a secção *Pouco Menos*: uma nota repetida em ritmo sincopado. Em seguida, na secção intermediária intitulada *Pouco menos*, o compositor introduz a célula rítmica que inicia o segundo tema deste movimento: uma síncope formada por semicolcheia, colcheia pontuada e semicolcheia (Figura 172), renunciando assim elementos que serão explorados ao longo deste movimento. A sonoridade do acorde maior com 13ª (e por vezes também com a 9ª) é bastante explorada nesta passagem e também pode ser encontrada em obras de Menezes (Figura 173). Assim como nos concertos anteriormente analisados, o uso de cromatismos é recorrente, tanto a nível melódico, quanto harmónico, e encontra exemplos semelhantes em obras como *Choro no Deserto* de Zé Menezes (Figura 174). A exposição do tema pelo solista conclui com uma sequência de arpejos baseado na fórmula de mão direita “p-i-m-a” e movimento cromático da voz superior e da linha do baixo em sentido contrário (Figura 172).

FIGURA 172 - TEMA INICIAL APRESENTADO PELO VIOLÃO (CONT.), 1º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.21-35)

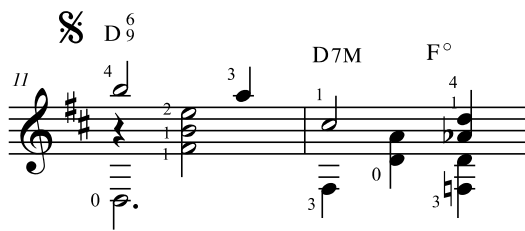


FIGURA 173 - EXEMPLO DE ACORDE COM 9ª E 13ª NA VALSA TRÊS AMIGOS DE ZÉ MENEZES (cc.11-12)

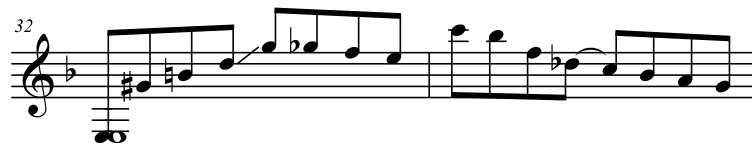


FIGURA 174 - EXEMPLO DE CROMATISMO MELÓDICO EM CHORO NO DESERTO DE ZÉ MENEZES (cc.32-33)



FIGURA 175 - EXPOSIÇÃO DO SEGUNDO TEMA PELO VIOLÃO, 1º MOV. DO CONCERTO N.3 (cc.41-68)

A exposição do primeiro tema encerra com a retomada do *Tempo 1º* pela orquestra, com flauta e cordas, respectivamente, apresentando o tema. Após a ponte realizada pelas

cordas – nota fixa em ritmo sincopado, de maneira idêntica à realizada pelo solista (c.28) – o violão introduz o segundo tema no compasso 44 (Figura 175). De escrita sincopada, este tema tem um caráter mais lírico que o primeiro e é desenvolvido pelo violão numa passagem cadencial de 25 compassos (cc.44-69), à semelhança do tema anterior. É interessante perceber como Gnattali explora nesta passagem o pedal em corda solta e, principalmente, os intervalos de 6^{as} e 3^{as} paralelas, remetendo à sonoridade das modas de viola (Figura 175), além dos já recorrentes cromatismos e paralelismos presentes no primeiro e segundo concertos e no primeiro tema deste movimento.

Segundo E. Menezes (2008), as modas de viola passaram a ser veiculadas nas emissoras de rádio e gravadas em discos no início da década de 1930, estando sempre associadas ao modo de vida rural. Ao comentar sobre as características idiomáticas deste estilo, J. Pinto (2008) descreve que:

A utilização de terças e sextas paralelas na composição dos solos e ponteados dos violeiros envolve a utilização das chamadas escalas duetadas, um dos recursos mais idiomáticos e tradicionais da viola caipira (...). Elas consistem nas escalas diatônicas normalmente do modo maior, executadas em duas vozes com intervalos de terças ou sextas paralelas, obtidos sempre com o uso de dois pares de cordas. Recebem a denominação “duetadas” pois se comportam como as vozes duetadas das duplas caipiras que cantam também nos mesmos intervalos (p.137).

Harmonicamente, ainda de acordo com J. Pinto (2008), predominam as funções de tônica, dominante e subdominante, bem como dominantes secundárias (V/IV e V/II). Abaixo reproduzo dois exemplos de modas de viola extraídas de J. Pinto (2008) (Figura 176 e Figura 177).



FIGURA 176 - EXEMPLO DE MODA DE VIOLA (EXTRAÍDO DE: J. PINTO, 2008, P. 143)



FIGURA 177 - EXEMPLO DE MODAS DE VIOLA (EXTRAÍDO DE: J. PINTO, 2008, P.163)

É possível perceber facilmente semelhanças entre os exemplos extraídos de J. Pinto (2008) e o segundo tema do concertino (Figura 175): seja pela escrita em sextas e terceiras paralelas, pela utilização de ritmo sincopado ou pela centralidade das funções harmônicas de primeiro e quarto graus.

É possível traçar paralelos também entre elementos presentes no segundo tema deste movimento e no repertório de Menezes, como a utilização de pedal em cordas soltas (Figura 178) ou a recorrência do acorde maior com décima terceira (Figura 179) – neste exemplo, em disposição idêntica à usada por Gnattali –, sonoridade que já havia sido prenunciada na passagem *Pouco menos* do primeiro tema.

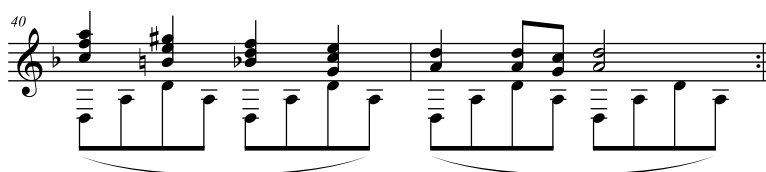


FIGURA 178 - PEDAL EM CORDAS SOLTAS EM *CHORO NO DESERTO* DE ZÉ MENEZES (CC.40-41)



FIGURA 179 - ACORDE MAIOR COM 13ª EM *CHORO NO DESERTO* DE ZÉ MENEZES (CC.20-23)

Em seguida, o segundo tema é apresentado pela flauta – com acompanhamento das cordas por movimento cromático – numa escrita que remete ao estilo da flauta dos choros lentos,

seja pelas figurações sincopadas (L. Araújo, 2010), pela utilização de ornamentos (L. Araújo, 2010; R. dos Santos, 2002) ou pelos recorrentes cromatismos (R. dos Santos, 2002) (Figura 180). Após o retorno do violão com o tema das terceiras paralelas e pedal em corda solta, a flauta se une ao solista num contraponto com as mesmas características melódicas da frase anterior, no primeiro diálogo deste “duo de solistas” que permeará toda a obra e, mais uma vez, aproxima este concerto da linguagem do choro (Figura 180). Na parte do violão, Gnattali acrescenta *pizzicatos*, indicados pelo símbolo “+”, à semelhança dos concertos anteriormente analisados.

FIGURA 180 - DUO DE FLAUTA E VIOLÃO NO 3º MOV. DO CONCERTO N.3 (cc.69-72)

A secção correspondente ao Desenvolvimento tem início com a retomada do *Tempo Iº* no compasso 83 – por apenas oito compassos –, onde cordas e flauta, respectivamente, apresentam o tema inicial. Em seguida, retorna o *Pouco Menos* (c. 91), desta vez com a indicação da $\text{♩} = 92$ (Figura 181). Após uma breve apresentação do tema pela flauta, o solista realiza uma passagem rapsódica em que desenvolve elementos presentes no segundo tema, como o desmembramento dos intervalos de sexta e a introdução de um novo padrão

de acentuação nos arpejos, resultando numa percepção diferente do tempo sem alteração da fórmula de compasso (Figura 181). Uma sequência cromática ascendente de acordes paralelos com *appoggiaturas* melódicas – elemento motivico que é quase uma assinatura de Gnattali, conforme desenvolvido no capítulo sobre o *Concertino n. 1* – funciona como ponte para o retorno ao Tempo Iº (Figura 181).

The image displays a handwritten musical score for the 3rd movement of Concerto No. 3, measures 90-101. The score is written for a full orchestra, including Flute (Fl.), Trombone (Timp.), Violin (Viol.), Viola (Vcl.), Cello (Cb.), and Double Bass (B.). The top system shows a transition from a 9/2 time signature to a 6/8 time signature. The bottom system shows the return to the 6/8 time signature, marked 'Tempo Iº'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like 'accel - cresc' and 'cresc - dec'.

FIGURA 181 - 3º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.90-101)

A retomada do *Tempo Iº* é marcada pelo desenvolvimento do primeiro tema na parte do violão, por vezes distanciando-se da tonalidade inicial, acompanhado por acordes realizados pelas cordas em *pizzicato* (Figura 182). Após uma breve exposição do motivo

inicial pela flauta, esta segue realizando um contraponto à figuração de arpejos paralelos do violão extraída do primeiro tema (Figura 182).

FIGURA 182 - 3º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.102-114)

Nos compassos 110 e 111 Gnattali utiliza um padrão de acompanhamento bastante característico na parte do violão (Figura 183): acordes placados em ritmo sincopado (incluindo a escrita das articulações e acentuação), com a harmonia composta por acordes de 7ª menor estendidos e linha melódica cromática nos baixos, à semelhança das “baixarias” do violão de sete cordas. Este retorno a uma escrita violonística mais próxima estilo de violão acompanhador na música popular – textura menos presente neste movimento – parece ser mais uma referência ao gênero do choro.

D7(b9)13 (b13) G7(9)

Detailed description: This figure shows a short musical phrase for guitar accompaniment. It consists of three measures. The first measure contains a D7(b9)13 chord with a grace note on the 13th fret. The second measure contains a (b13) chord with a grace note on the 13th fret. The third measure contains a G7(9) chord with a grace note on the 9th fret. The bass line features a 5-finger pattern: the first measure has notes D, F, A, B, and D on strings 5, 4, 3, 2, and 1 respectively; the second measure has notes G, B, D, F, and G; the third measure has notes G, B, D, F, and G.

FIGURA 183 - ACOMPANHAMENTO DO VIOÃO, 3º MOV. DO CONCERTO N.3 (cc.110-111)

Detailed description: This figure shows a handwritten musical score for the reexposition of the second theme in the first movement of Concerto No. 3. The score is written in 4/4 time and includes parts for several instruments: Flute I (Fl.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Va.), Violoncello I (Vcl. I), Double Bass I (Cb.), Flute II (Fl. II), Violoncello II (Vcl. II), and Double Bass II (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *ff*, *f*, *p*, and *arco*. A tempo marking of *I Maestros . . . 92* is present at the top. The notation includes many accidentals and slurs, indicating a technically demanding passage.

FIGURA 184 - REEXPOSIÇÃO DO SEGUNDO TEMA, 1º MOV. DO CONCERTO N.3 (cc.123-133)

Radamés aproveita o final desta passagem, durante o *rall... pouco a pouco e dim...*, para voltar a inserir material do segundo tema (Figura 182), conduzindo à retomada do *Tempo 1º* com reexposição do tema inicial pelas cordas.

Mais uma vez, a ponte para a secção seguinte é realizada pela figuração composta por nota repetida em ritmo sincopado (Figura 184). No compasso 123 tem início a reexposição do segundo tema deste movimento, com indicação *Menos* $\text{♩} = 92$. Após a apresentação do tema pela flauta – acompanhada pelas cordas – e pelos primeiros violinos, estes realizam, pela primeira vez, o motivo das sextas paralelas apresentado pelo violão na exposição inicial desta secção (Figura 184). Segue-se uma passagem em que o violão realiza uma sequência de arpejos com nota fixa na voz superior e movimento cromático das outras vozes, com acompanhamento cromático das cordas e sincopação gerada pelo padrão de acentuação do tímpano (Figura 185).

The image displays a musical score for the first movement of Concerto No. 3, measures 132-136. The score is written for a full orchestra, including Timpani (Timp.), Guitar (Violão), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with syncopation. The guitar part (Violão) is particularly prominent, showing a sequence of arpeggios with a fixed note in the upper voice and chromatic movement in the other voices. The timpani part (Timp.) features a syncopated pattern of eighth notes. The string parts (Vln I, Vln II, Vla, Vc., Cb.) provide a harmonic accompaniment with chromatic movement and syncopation.

FIGURA 185 - 1º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.132-136)

É interessante notar como Gnattali transforma a harmonia pelos movimentos cromáticos das vozes enquanto conecta os acordes através das notas em comum – procedimento,

conforme já abordado, presente também nos concertos anteriores. O tímpano confere – para usar um termo do vocabulário de Gnattali – “bossa” à passagem através da acentuação da quarta semicolcheia do primeiro tempo e segunda semicolcheia do segundo tempo, gerando a sensação de ritmo sincopado (3+2+3). Em seguida, o violão volta a apresentar o segundo tema (6^{as} paralelas com nota pedal), desta vez com contraponto da flauta *como solista*, segundo indicação do próprio compositor (Figura 186).

The image shows a handwritten musical score for the first movement of Concerto No. 3, measures 134-153. The score is written in a single system with multiple staves. The instruments included are Timpani (Timp.), Violoncello (Vcllo.), Violão (Vlão.), Flauta (Fl.), and Violino (Vln.). The Timpani part features a complex rhythmic pattern with accents. The Violoncello part has a 'Rit.' marking. The Violão part has a 'Rit.' marking. The Flauta part has a 'Como solista' marking. The Violino part has a 'Rit.' marking. The score is written in a single system with multiple staves.

FIGURA 186 - 1º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.134-153)

Dois detalhes chamam a atenção nesta passagem: (1) nos compassos 138 e 139 Gnattali não indica o # no fá, o que pode ser simplesmente um erro de escrita (considerando que este trecho seja uma repetição literal da exposição do segundo tema), ou uma variação do material anteriormente apresentado; (2) embora a indicação *como solista* apareça na parte do tímpano (c.140), é bastante claro que esta indicação, bem como a melodia aí iniciada, é referente à parte da flauta (Figura 186).

Entre os compassos 145 e 147 Gnattali utiliza uma sequência harmônica formada pelo encadeamento do segundo e quinto graus (Figura 187) – primeiramente relativos ao segundo grau de lá maior e depois ao segundo grau rebaixado –, característica harmônica também presente na obra de Zé Menezes, segundo Visconti (2010), e que, novamente, aproxima este movimento da linguagem do choro.

The image shows a musical score for guitar, measures 145 to 147. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth notes. Below the staff, the following chords are indicated in red text:

- Measure 145: C#m7 (IIIm/II)
- Measure 146: F#(b9)b13 (V/II)
- Measure 147: Cm7 (IIIm/bII)
- Measure 148: F(b13) (IV/bII)
- Measure 149: Bbm7 (bIIIm)

FIGURA 187 - PROGRESSÃO HARMÔNICA NA PARTE DO VIOLÃO, 1º MOV. DO *CONCERTO N.3* (CC.145-147)

Em seguida, o segundo tema volta a ser apresentado pelas cordas e pela flauta. O violão retoma o tema das terceiras paralelas e realiza uma ponte para o *Tempo Iº* com uma sequência de arpejos (com posições paralelas de mão esquerda e fórmula fixa de mão direita), concluindo com uma passagem cromática acompanhada pelo tímpano (Figura 188).

No compasso 170 é retomado o *Tempo Iº*, com as cordas realizando um motivo de vigor rítmico baseado no material do primeiro tema deste movimento. Entre os compassos 177 e 179 ocorre uma nova passagem que remete ao universo do choro, com melodia da flauta e acompanhamento das cordas em *pizzicato*. A exposição do primeiro tema na parte do violão (compassos 180 a 202) – uma repetição literal dos compassos 13 a 35 –, é seguida

por uma coda de cinco compassos realizada pelo *tutti* orquestral, baseada no motivo inicial, que encerra o movimento.

FIGURA 188 - 1º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.154-168)

De maneira geral, as influências do choro no primeiro tema e das modas de viola no segundo tema parecem orientar a escrita de Gnattali neste movimento. O tipo de idiomatismo do violão – com diversas passagens em escalas e arpejos, linhas de “baixaria”, terceiras e sextas paralelas – também parecem derivar destas tradições musicais. A utilização recorrente de posições fixas de mão esquerda, fórmulas de arpejo de mão direita, pedais em cordas soltas, paralelismos, cromatismos melódicos e harmônicos, bem como de acordes com 7ª menor acrescidos de intervalos de 9ª, 11ª e 13ª, apesar de estarem presentes de maneira geral nos concertos analisados, também aproximam este

movimento ao estilo de escrita do dedicatário, conforme descrição das características de sua obra realizada por Visconti (2010).

A parte do violão, à semelhança dos concertos anteriores, inclui indicações musicais (variações de dinâmica, articulações, variações de tempo) e técnicas (ligados de mão esquerda, número de casas, indicação de acordes arpejados, digitações de mão esquerda), além das descrições de caráter, normalmente em português, como *Enérgico ritmado mas com liberdade*, *Leve e rápido* e *A vontade*.

Quanto ao equilíbrio entre solista e orquestra, embora nas exposições principais dos temas o violão esteja sempre a solo (numa escrita quase cadencial), o diálogo com a orquestra é mais intrincado do que nos outros concertos: para além dos frequentes diálogos com a flauta, o violão realiza passagens completas em conjunto com cordas e tímpano. Embora a escrita orquestral pareça ser pensada para não ofuscar o solista (com notas longas e dinâmica em piano), a justaposição de vários instrumentos em passagens pouco densas do violão (como escalas ou arpejos nas cordas agudas) pode exigir dos intérpretes maior cuidado para gerir a desproporção de massa sonora.

4.4.4 II. CALMO (♩ = 80)

Diferentemente dos movimentos centrais dos outros três concertos para violão e orquestra, derivados de choros lentos, este movimento está baseado na forma da valsa brasileira, representando o único exemplo do género neste ciclo¹³¹. A valsa, em suas diversas formas, constitui uma importante parte da identidade do choro (Lima, 2017) e é resultado do abasileiramento da valsa de origem europeia, assim como aconteceu com outras danças estrangeiras no período de desenvolvimento inicial do choro (segunda metade do século XIX), como a polca, o *scottish* e o tango (Borges, 2008). De acordo com

¹³¹ Gnattali também utilizou a forma de valsa no terceiro movimento do *Concerto Carioca n.1* (1950), dedicado à Laurindo Almeida, mas que não é considerado integrante do ciclo de quatro concertos para violão solo e orquestra, por ter sido escrito para guitarra elétrica (Correia, 2007; Mendonça, 2006).

Mário de Andrade (1989) citado por Breide (2006), “A valsa [...], amaneirou-se no Brasil onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu influência da modinha e adaptou-se ao choro nacional” (p. 57). O “clima” de modinha na valsa brasileira também é destacado por Kiefer (1983), bem como “a presença praticamente constante do baixo cantante (o baixo dos violões seresteiros de saudosos tempos)” (Kiefer, 1983, citado por Breide, 2006, p. 58). A valsa já havia sido visitada por Gnattali no terceiro movimento do *Concerto Carioca n.1*, dedicado à Laurindo Almeida, que foi gravado por Zé Menezes. Intitulado *Valsa Seresteira*, a valsa do *Concerto Carioca n.1* está estruturada na alternância entre duas seções: uma mais lenta, sugerindo o caráter “seresteiro”, com $\text{♩} = 104$, e outra mais rápida, indicada como *Tempo de Valsa*, com a $\text{♩} = 208$. Este modelo também é adotado pelo compositor no segundo movimento do *Concerto n.3*.

A forma de valsa também foi utilizada pelo dedicatário em suas composições. Nesta análise serão comparados elementos da escrita de Gnattali no *Concerto n.3* e de Zé Menezes na valsa *Três Amigos*, uma homenagem à Garoto e Gnattali (juntamente com o próprio Menezes, os três amigos).

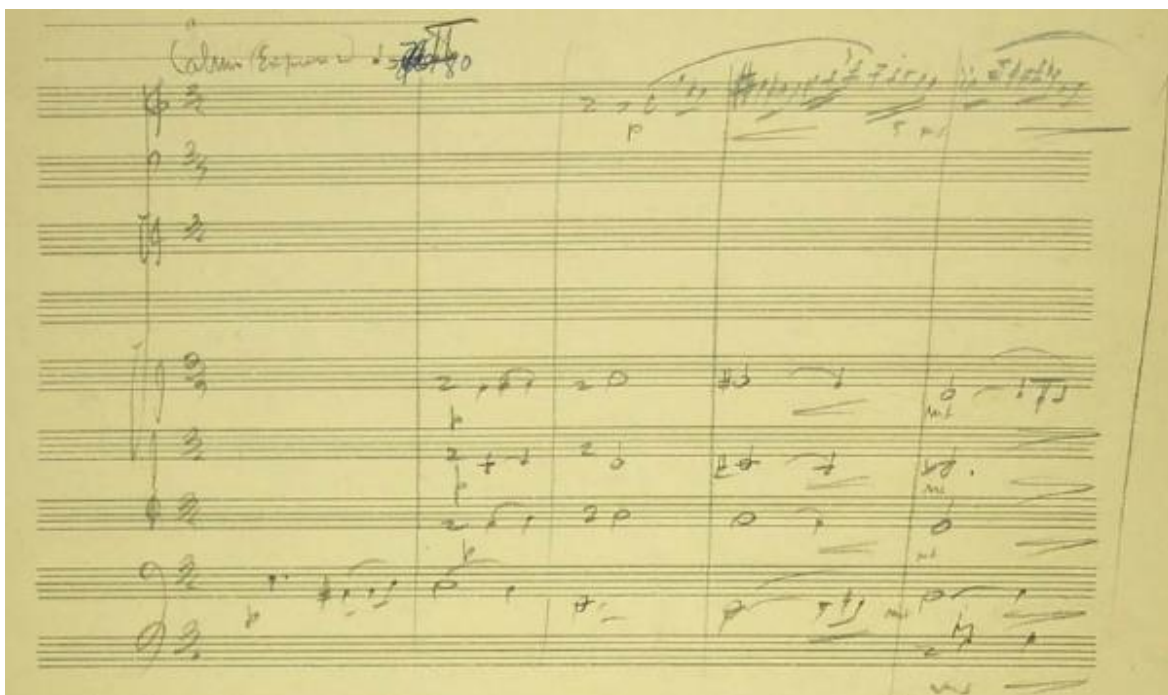


FIGURA 189 - INDICAÇÃO DE ANDAMENTO INICIAL NO MANUSCRITO DO 2º MOV. DO *CONCERTO N.3*

Intitulado *Calmo (Expressivo)*, a indicação do andamento deste movimento na edição publicada pela *Brazilliance* é de $\text{♩} = 80$, embora na versão manuscrita a indicação original fosse aparentemente $\text{♩} = 76$, sendo posteriormente corrigida para o andamento mais rápido (Figura 189). Após uma breve progressão harmónica de carácter modal – o acorde de Bm7 parece funcionar como uma dominante menor para o Em7 –, a flauta introduz o tema inicial, que em seguida é desenvolvido pelo violão (Figura 190).

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the 3rd movement of Concerto No. 3. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Calmo' and 'Expressivo'. The instrumentation includes Flute (Fl.), Timpani (Timp.), Violin (Vle.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score shows the initial exposition of the main theme, with the flute playing the melody and the guitar providing harmonic support. The guitar part is marked with 'Bm7' and 'Em7' chords. The tempo is marked 'Calmo' and 'Expressivo'.

FIGURA 190 - EXPOSIÇÃO DO TEMA INICIAL, 2º MOV. DO CONCERTO N.3 (cc.208-221)

O carácter seresteiro pode ser percebido já na exposição inicial do tema pelo solista: além do andamento de valsa mais lento e tonalidade menor, Gnattali acrescenta a indicação *expressivo e rubato*, com condução da melodia nas cordas graves do violão, lembrando o “baixo cantante dos violões seresteiros” citado por Kiefer (em: Breide, 2006) (Figura 190).

The image shows a handwritten musical score for the 2nd movement of Concerto No. 3. It features four staves: Flute (Fl.), Timpani (Timp.), Viola, and Violão (Guitar). The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, rall., dim., alla...), articulation (acc., marc.), and performance instructions (Baixaria, Repetição da forma dos acordes). Chord symbols like A7(9)13, Cm7, F, Sib, E7(b5)b9, A7, Dm6(9), A7(b9)b13, and D7(#9)13 are present. A red box highlights a section of the viola part with the annotation 'Repetição da forma dos acordes'.

FIGURA 191 - 2ª MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.222-246)

Na intervenção inicial do violão é possível perceber diversos elementos que caracterizam a escrita de Gnattali neste concerto (Figura 191): (1) utilização de acordes com 7ª menor acrescidos de intervalos de 9ª, 11ª e 13ª; (2) recorrência da progressão ii-V-I; (3) condução melódica no baixo (semelhante às “baixarias” do violão de sete cordas no choro); (4) utilização do segundo grau rebaixado antes do acorde de dominante (bII-V7); (5) uso de posições paralelas de mão esquerda; e (6) construção de acorde pela sobreposição de quartas (simulando a sonoridade das cordas soltas do violão). No compasso 236, com o retorno da linha melódica na flauta e acompanhamento do tímpano, o violão passa para a função de preenchimento harmónico, realizando posições de mão esquerda que se repetem paralelamente em casas diferentes, tendo, entretanto, a harmonia alterada em

razão dos pedais nas notas ré e lá das cordas soltas (além do harmónico no mi da primeira corda) (Figura 191). Este recurso é aproveitado por Gnattali em diversas passagens deste movimento – como se notará no decorrer da análise. O trecho de acompanhamento do violão encerra com um acorde de ré maior com 7ª, 9ª aumentada e 13ª – D7(#9)13 –, a mesma posição de mão esquerda – formada pela disposição dos dedos “1-2-3-4” – que é explorada no tema principal do terceiro movimento do *Concertino n.2*.

Alguns dos elementos comentados na passagem anterior também estão presentes na valsa *Três Amigos*, de Menezes, como: (1) construção de acordes em quartas (c.11) (Figura 192), (2) progressão ii-V7-I (cc.35-37) (Figura 193); (3) utilização de acordes de 7ª menor estendidos (cc.14, 15, 42) (Figura 192 e Figura 193); (4) exploração da sonoridade das cordas soltas do violão (c.92) (Figura 195); e (5) repetição de formas de mão esquerda em acordes (c. 89-91) (Figura 195). Outra semelhança entre a escrita do Concerto e *Três Amigos* é a utilização recorrente de arpejos e escalas de longa extensão e carácter virtuosístico, frequentemente com mudanças rítmicas e com a inclusão de quiálteras (Figura 191 e Figura 194).

Fº como transição

FIGURA 192 - TRÊS AMIGOS DE ZÉ MENEZES (CC.11-16)¹³²

¹³² Cifragem incluída na partitura original.

FIGURA 193 - TRÊS AMIGOS DE ZÉ MENEZES (CC.32-42)

FIGURA 194 - TRÊS AMIGOS DE ZÉ MENEZES (CC.49-52)

FIGURA 195 - TRÊS AMIGOS DE ZÉ MENEZES (CC.89-93)

Um aspecto de interesse sobre o este movimento, como destacado por Lima (2007), é a similaridade entre o contorno melódico do tema principal e a famosa canção *Pastorinhas*, de Noel Rosa e João de Barros (Figura 196), como se pode perceber nos exemplos extraídos do tema apresentados pela flauta e pelo violão (Figura 197 e Figura 198).

FIGURA 196 - INÍCIO DA MELODIA DE PASTORINHAS DE NOEL ROSA E JOÃO DE BARROS



FIGURA 197 - MELODIA DA FLAUTA, 2º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.110-111)



FIGURA 198 - PARTE DO VIOLÃO, 2º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.18-19)

No compasso 253 tem início uma nova secção com indicação *Leve (em 1)* (Figura 199). Com indicação da mínima pontuada a 72 b.p.m., esta valsa mais rápida e rítmica cria contraste com o carácter mais seresteiro da primeira secção. A escrita do violão lembra o estilo de peças como a valsa *Desvairada* de Garoto (Figura 200). Esta secção inicia com o solista, que apresenta uma frase que se repete, por duas vezes, de maneira paralela um tom acima (Figura 199), elemento musical recorrente neste movimento e que também pode ser encontrado na valsa de Menezes (Figura 201).

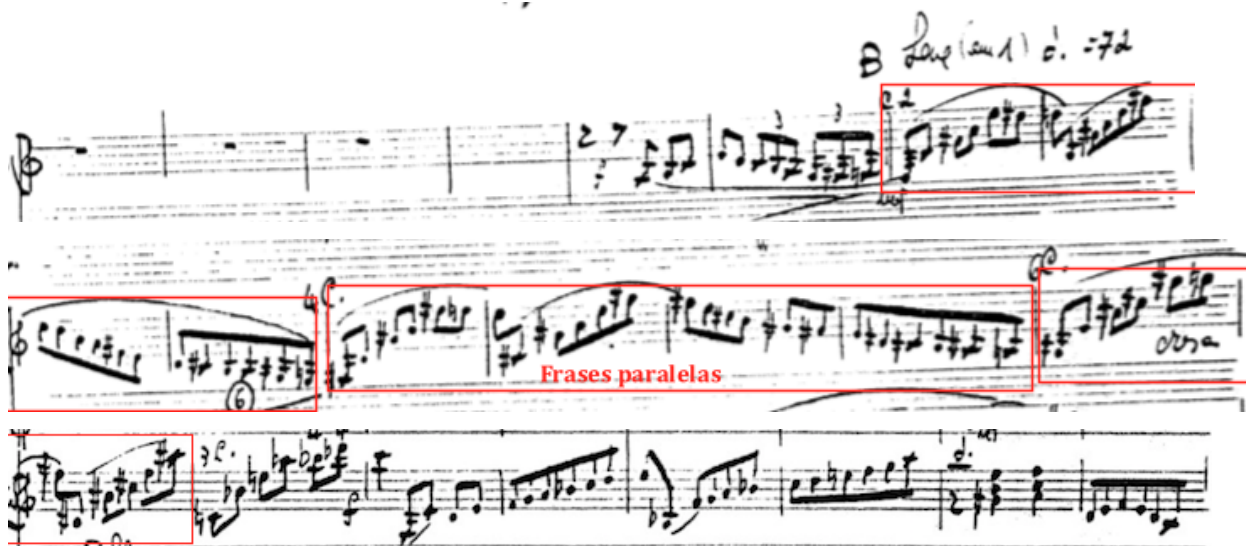


FIGURA 199 - PARTE DO VIOLÃO, 2º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.247-269)

Musical score for "Desvairada de Garoto" (measures 10-13). The score is in 3/4 time, key of D major, with a tempo marking of ♩ = 200. It features a melody with various ornaments and dynamics. Measure 10 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody includes notes with accents and slurs. Measure 11 has a 4/4 time signature change and includes a trill. Measure 12 has a 3/4 time signature change and includes a trill. Measure 13 has a 4/4 time signature change and includes a trill. The score includes fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (p, m).

FIGURA 200 - DESVAIRADA DE GAROTO (CC.10-13) (BELLINATI, 1991, P.36)

Musical score for "Três Amigos de Zé Menezes" (measures 81-83). The score is in 3/4 time, key of D major. It features a melody with various ornaments and dynamics. Measure 81 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody includes notes with accents and slurs. Measure 82 has a 4/4 time signature change and includes a trill. Measure 83 has a 3/4 time signature change and includes a trill. The score includes fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (p, m).

FIGURA 201 - TRÊS AMIGOS DE ZÉ MENEZES (CC.81-83)

Com o retorno da flauta como solista, no compasso 268, o violão retoma o papel de acompanhador (Figura 202) – assim como na exposição do primeiro tema –, reforçando a proeminência deste duo de instrumentos neste movimento e a referência ao ambiente do choro (revelado na forma da valsa com acompanhamento do violão e melodia da flauta). O acompanhamento do violão segue um modelo bastante característico da valsa, entremeado por pequenas conduções melódicas no baixo (Figura 202). Nesta passagem também é possível perceber como Gnattali utiliza inversões nos acordes para favorecer a

condução do baixo. Este mesmo recurso também pode ser percebido em *Três Amigos* (Figura 203).

FIGURA 202 - 2ª MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.270-285)

FIGURA 203 - TRÊS AMIGOS DE ZÉ MENEZES (CC.78-80)

Do ponto de vista harmônico, no compasso 273 Radamés volta a utilizar o segundo grau rebaixado antes do acorde de dominante (bII-V7), recurso bastante característico do choro (R. dos Santos, 2002). No decorrer desta passagem o violão abandona a função de acompanhador e realiza um diálogo mais direto com a flauta, culminando na realização de uma escala conjunta entre os compassos 282 a 285 (Figura 202).

No compasso 295 (Figura 204), com o retorno do violão à textura de acompanhamento em acordes placados, Gnattali volta a explorar dois recursos bastante frequentes em seus concertos para violão: o paralelismo e o cromatismo (também presente na melodia da flauta). No primeiro momento, é realizada uma progressão cromática ascendente de acordes com posição fixa de mão esquerda (cuja voz superior se mantém comum a cada

par de acordes, também em movimento cromático); em seguida, uma sequência de encadeamentos paralelos, mantendo a mesma forma de mão esquerda; e, por último, o compositor escreve uma progressão cromática descendente com posição fixa da mão esquerda (Figura 204). Exemplos de procedimentos semelhantes a todos os descritos estão presentes na valsa *Três Amigos* de Zé Menezes (Figura 205, Figura 206 e Figura 207).

The image shows a musical score for the second movement of Concerto No. 3. The top staff is for the piano (p) and the bottom staff is for the violin (v). The piano part features a sequence of chords: G major, F major, E major, D major, C major, B major, A major, and G major. Red boxes and circles highlight specific features: 'Cromatismo com posição fixa' (Chromaticism with fixed position) is noted for the first four chords, and 'Encadeamentos paralelos' (Parallel linkages) is noted for the last four chords. The violin part has a melodic line with some chromaticism.

FIGURA 204 - 2º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.295-303)

The image shows a musical score for the piece 'Três Amigos'. It features guitar chords and a melodic line. The chords are Gm7, C7, F/A, E7, E/G#, G°, D/F#, F°, Em7, and A7. The melodic line is in the treble clef. A red box highlights a sequence of chords (E/G#, G°, D/F#, F°) with the annotation 'Padrão de Mão Esquerda com nota em comum' (Left hand pattern with common note).

FIGURA 205 - TRÊS AMIGOS DE ZÉ MENEZES (CC.54-58)

The image shows a musical score for the piece 'Três Amigos'. It features guitar chords and a melodic line. The chords are D, C#m7(b5), F#7(#9), Bm7, Bbm7, Am7, D7, G, and G#°. The melodic line is in the treble clef. A red box highlights a sequence of chords (Bm7, Bbm7, Am7, D7) with the annotation 'Cromatismo com posição fixa' (Chromaticism with fixed position).

FIGURA 206 - TRÊS AMIGOS DE ZÉ MENEZES (CC.59-62)¹³³

¹³³ No terceiro acorde da progressão destacada pode se entender que falta o bequadro na nota dó, uma vez que a própria lógica da progressão e a cifragem (presente no original) indicam um acorde de lá menor com sétima.



FIGURA 207 - TRÊS AMIGOS DE ZÉ MENEZES (CC.94-98)

A seguir, violão e flauta retomam a textura contrapontística que conduz ao retorno da orquestra no compasso 312 (Figura 208).



FIGURA 208 - 2º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.303-311)



FIGURA 209 - 2º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.322-338)

Entre os compassos 321 e 338, o solista realiza uma pequena cadência (Figura 209) – em que se explora, mais uma vez, cromatismos e a repetição de motivos paralelamente – que conduz à retomada do *Tempo Iº* (Figura 210), onde o violão apresenta o tema inicial de

forma ornamentada, com acompanhamento das cordas. Outro procedimento utilizado por Gnattali no trecho descrito que também pode ser encontrado em *Três Amigos* é a inclusão de fragmentos cromáticos na realização de escalas ou arpejos (Figura 211). A repetição variada de temas ou frases (com acréscimo de ornamentações, escalas e arpejos mais virtuosísticos) também é um recurso frequente no choro, especialmente nos andamentos lentos, utilizado para garantir a variabilidade da melodia (L. Araújo, 2010).

FIGURA 210 - 2ª MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.339-343)

FIGURA 211 - TRÊS AMIGOS DE ZÉ MENEZES (CC.63-66)

Após a exposição do material do primeiro tema pelo violão – acompanhado pelas cordas e com uma pequena intervenção da flauta – a segunda secção, *Em 1*, é retomada em versão reduzida (c.357), com a parte do violão bastante semelhante à realizada entre os

compassos 253 a 261 e 295 a 298 (Figura 212). A indicação *Pouco Mais* conduz a uma nova passagem cadencial do violão, onde Radamés volta a explorar paralelismos na escala do violão, com posições fixas de mão esquerda em movimento cromático – em um dos casos, acrescidas de um pedal na sexta corda ré (Figura 213).

The image displays a handwritten musical score for the second movement of Concerto No. 3, measures 253-261 and 295-298. The score is arranged in a system with seven staves: Flute (Fl.), Guitar (Violão), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.).

- Flute (Fl.):** The staff is mostly empty, with a circled 'G' and '1 d. = 72' written above it. A 'Rit.' marking is present.
- Guitar (Violão):** Shows a complex rhythmic and melodic line with many accidentals (flats and naturals). A 'Rit.' marking is present.
- Violin I (Vl. I) and Violin II (Vl. II):** Play melodic lines with various dynamics and articulations.
- Viola (Vla.):** Plays a melodic line with some rests.
- Violoncello (Vc.):** Plays a melodic line with some rests.
- Contrabaixo (Cb.):** Plays a melodic line with some rests.

Key markings and annotations include:

- Tempo:** 'Rit.' (Ritardando) and 'Poco mais' (Poco più).
- Dynamics:** 'mf' (mezzo-forte), 'f' (forte), and 'p' (piano).
- Articulation:** 'accell. cresc.' (accelerando and crescendo), 'pizz.' (pizzicato), and 'ARCO' (arco).
- Other:** A circled 'G' and '1 d. = 72' at the top, and a double bar line with a repeat sign.

FIGURA 212 - 2º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.356-371)

Handwritten musical score for the first three systems of the second movement of Concerto No. 3. The first system shows a melodic line with a *poco.* marking. The second system features a *Posição fixa em movimento cromático* annotation and a *Rala* marking. The third system includes a *Tempo I: 1.20* marking and a *Rala* marking.

FIGURA 213 - 2º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.372-390)

Handwritten musical score for the final measures of the second movement of Concerto No. 3, showing staves for Flute, Violin, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The Flute staff has *Pos.4*, *Pos.5*, *Pos.6*, and *Pos.3* markings. The Violoncello staff has *Rala* markings. The Contrabaixo staff has *Rala* markings.

FIGURA 214 - COMPASSOS FINAIS DO 2º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.391-396)

Encerrando o movimento, o *Tempo I^o* é retomado no compasso 388, com melodia realizada pelo solista do primeiro violino e acompanhamento das cordas, tímpano e violão; este, novamente, num padrão de acorde com posição fixa de mão esquerda por movimento cromático e pedal nas cordas ré, lá e mi (sexta, quinta e primeira, respectivamente) (Figura 214).

A sonoridade do acorde final, um ré menor com 6^a maior e 9^a (ré, fá, lá, si e mi), também pode ser encontrada no final de *Contrapontando*, de Menezes (Figura 215).

FIGURA 215 - *CONTRAPONTANDO* DE ZÉ MENEZES (c. 53-56)

Neste movimento é bastante claro o pensamento idiomático de Gnattali relacionado às pontecialidades da escala do violão: as construções paralelas – presentes tanto em acordes, quanto em progressões harmônicas (pares de acordes) e em linhas melódicas –, permeiam todo o movimento e aproximam a linguagem do compositor à do dedicatário, conforme exemplificado em diversas passagens. O cromatismo, à semelhança de todas as análises realizadas até o momento, também tem lugar de destaque, tanto nas construções harmônicas quanto melódicas. A escrita do solista é, boa parte do tempo, contrapontística – inclusive em passagens que dialoga com a flauta –, outra característica que é associada à escrita de Menezes (Visconti, 2010). Nos momentos em que o violão realiza a função estrita de acompanhamento, normalmente em acordes placados, esta remete a padrões de acompanhamento mais tradicionais, com frequentes conduções melódicas nas linhas do baixo, numa perceptível referência às “baixarias” do violão de sete cordas do choro. Procedimentos similares na formação de acordes, como a utilização de dissonâncias em acordes de 7^a menor ou a construção a partir de intervalos de quarta, também constituem semelhanças entre este movimento e a valsa *Três Amigos* de Zé Menezes.

As indicações na partitura não apresentam novidades comparativamente às análises anteriores, incluindo indicações musicais (variações de dinâmica, articulação e tempo) e técnicas (digitações e ligados de mão esquerda, números de casas, acordes arpejados, etc.), além das descrições de caráter, como *Expressivo e Rubato* e *Cantando*.

À semelhança do primeiro movimento do *Concerto n.3*, o solista expõe os temas em passagens de caráter cadencial, normalmente a solo. A flauta partilha o papel de solista com o violão, tendo uma presença perene e de significativo relevo em todo o movimento. Os diversos diálogos entre violão e flauta (por vezes com acompanhamento do tímpano) reforçam a referência ao universo do choro, onde esta formação instrumental é bastante característica. Nos momentos em que o violão é acompanhado pelas cordas, Gnattali volta a recorrer a uma escrita pouco densa para a orquestra, com notas longas em pianíssimo e com indicação de surdina ou *pizzicato* em algumas passagens, o que revela a preocupação do compositor com o equilíbrio final.

4.4.5 III. RITMADO (♩= 120)

O terceiro movimento do *Concerto n.3*, intitulado *Ritmado* (♩= 120)¹³⁴, retoma de forma bastante evidente o universo do choro e o estilo contrapontístico do violão de sete cordas.



FIGURA 216 - MANUSCRITO DO 3º MOV. DO *CONCERTO N.3*

¹³⁴ A indicação metronómica não está presente no manuscrito do compositor cuja primeira página está disponível no Catálogo Digital (Roberto Gnattali, 2006) (Figura 216).

Rituaada $\text{♩} = 20$ III

Fl.

Timp.

1. Vl.

2. Vl.

Vcl.

Cb.

Cb.

Fl.

Timp.

1. Vl.

2. Vl.

Vcl.

Cb.

Cb.

FIGURA 217 - TRECHO INICIAL DO 3º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.397-409)

O tímpano introduz este movimento com um padrão rítmico de acentuação sincopada que sugere a organização do compasso em 3+3+2 (Figura 217) – utilizado também no *Concertino n.1* –, padrão que será explorado em diversas passagens do solista e da orquestra, conforme será demonstrado na análise subsequente. Dois compassos à frente

(c. 399) o tímpano introduz mais uma unidade rítmica que permeará todo este movimento: o padrão anacrústico formado por três semicolcheias. Este gesto rítmico será utilizado, por exemplo, no tema principal, executado pela flauta (c. 402, Figura 217), e na linha do baixo do violão (c. 416, Figura 219). De acordo com Lima (2007), o gesto melódico anacrústico composto de três semicolcheias tocado pela flauta é um dos princípios de tema mais comuns no repertório do choro, presente em clássicos deste gênero, como *Odeon*, *Pagão* e *Descendo a Serra*. No repertório do dedicatário também é possível identificar este elemento rítmico, como no choro *Relembrando João Pernambuco* (Figura 218).

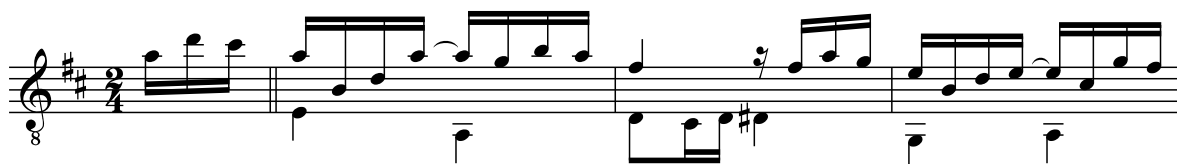


FIGURA 218 - RELEMBRANDO JOÃO PERNAMBUCO DE ZÉ MENEZES (CC.1-3)

Ainda com relação à exposição inicial do tema, é interessante perceber como Gnattali utiliza as cordas para acompanhar a flauta (c. 403-406, Figura 217), escritas em *pizzicato* com alternância entre os instrumentos graves (violoncelos e contrabaixos) e agudos (violinos e viola), num padrão de acompanhamento que pode se imaginar facilmente no violão, com alternância dos baixos no polegar (tempos fortes) e preenchimento harmônico com os restantes dedos nas cordas agudas (contratempo). Todas estas referências iniciais já remetem o ouvinte ao universo do choro – tão presente neste concerto, assim como na obra de Menezes –, característica que será reforçada pela escrita do violão.

O solista é introduzido no compasso 416, com uma melodia no baixo de início anacrústico – conforme já comentado (Figura 219). Duas indicações neste compasso despertam o interesse: a inscrição *No cavalete*¹³⁵, que pode ser entendida como uma referência ao tipo

¹³⁵ Uma vez que esta inscrição está pouco clara na partitura da primeira vez que aparece, optei por assinalar na partitura a sua repetição, no compasso 424.

de sonoridade mais metálica e articulada presente na tradição do violão de sete cordas, seja pelo uso de cordas de aço ou de deideiras¹³⁶ (Borges, 2008); e a indicação do polegar repetido em todas as notas, novamente, uma possível referência à forma de tocar das “baixarias” características do violão no choro. Exemplos similares de condução melódica no baixo podem ser encontrados na obra de Menezes, como em *Nova Bossa* (Figura 220) e *Contrapontando* (Figura 221).



FIGURA 219 - TEMA INICIAL DO VIOLÃO, 3º MOV. DO *CONCERTO N.3* (CC.410-432)

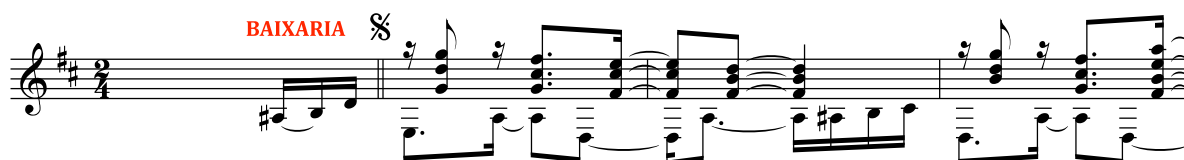


FIGURA 220 - *NOVA BOSSA* DE ZÉ MENEZES (CC. 1-3)

¹³⁶ Anel com ponta de aço ou plástico colocado na ponta do dedo polegar da mão direita (Borges, 2008).

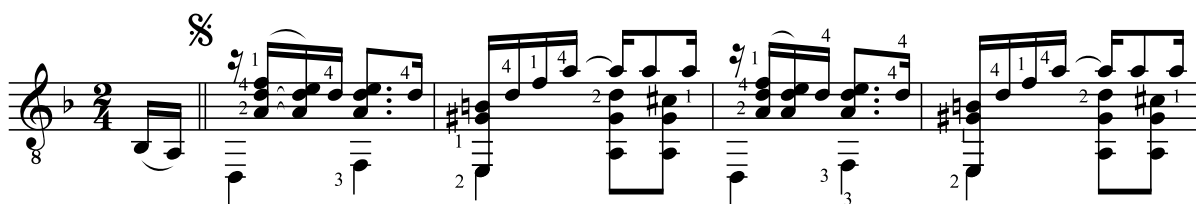


FIGURA 221 - CONTRAPONTANDO DE ZÉ MENEZES (CC.1-4)

No compasso 421 o violão reproduz o tema inicialmente exposto pela flauta, com o retorno ao *Som natural*, o que ratifica a compreensão de que a sonoridade produzida pelo toque do polegar junto ao cavalete está diretamente relacionada ao caráter da “baixaria”. Destaca-se também nesta passagem a recorrente inscrição de acentos em partes fracas do tempo (c.425), reforçando o caráter sincopado da escrita de Gnattali. As indicações de ligados de mão esquerda também parecem contribuir para esta sincopação, uma vez que não seguem uma lógica subordinada ao equilíbrio entre as partes fortes e fracas do tempo (os ligados aparecem em diferentes semicolcheias a cada tempo) e, no exemplo assinalado (c. 424), interfere com a acentuação do tempo forte seguinte (Figura 219). Entre os compassos 429 e 431 o compositor volta a recorrer às posições fixas de mão esquerda, num padrão de arpejo com indicações de acentos que resultam no agrupamento das semicolcheias em 3+3+2, característica rítmica já prenunciada pelo tímpano no primeiro compasso deste movimento. Conforme já comentado no decorrer da análise deste concerto, a exploração de acordes paralelos também é recorrente na obra de Menezes, como é possível observar no choro *Contrapontando* (Figura 222).



FIGURA 222 - CONTRAPONTANDO DE ZÉ MENEZES (CC.22-25)

No compasso 434, com o retorno da orquestra (Figura 223) – onde a flauta realiza a melodia principal e as cordas a acompanham com notas longas por movimento cromático –, o violão introduz um acompanhamento com movimento cromático da voz superior que será reproduzido de maneira paralela nos compassos seguintes – e posteriormente neste movimento –, um recurso frequente em Gnattali e já referido nas análises anteriores. Situações semelhantes – repetição paralela de frases ou padrões de acompanhamento – podem ser observadas em diversas obras do dedicatário, como *Três Amigos* (Figura 201), *Nova Bossa* (Figura 224), *Relembrando João Pernambuco* (Figura 225) e *Contrapontando* (Figura 226).

The image shows a musical score for the 3rd movement of Concerto No. 3, measures 433-439. The score includes staves for Flute (Fl.), Violoncello (Vcl.), Violino (Vln.), Viola (Vla.), Violão (Guitar), and Contrabaixo (C.B.). The guitar part is highlighted with two red boxes, and the text "Frasas paralelas" is written above the first box. The score is in 4/4 time and features a chromatic accompaniment in the guitar part.

FIGURA 223 - 3º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC. 433-439)

The image shows a musical score for "Nova Bossa" by Zé Menezes, measures 38-42. The score is in 4/4 time and features a chromatic accompaniment in the guitar part. The guitar part is highlighted with two red boxes, and the text "Frasas paralelas" is written below the first box. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.), and ends with the instruction "Ao C".

FIGURA 224 - NOVA BOSSA DE ZÉ MENEZES (CC.38-42)



FIGURA 225 - RELEMBRANDO JOÃO PERNAMBUCO DE ZÉ MENEZES (CC.13-16)



FIGURA 226 - CONTRAPONTANDO DE ZÉ MENEZES (CC.41-45)

No compasso 443 aparece uma nova indicação na parte do solista: *Cavalete na corda e no tempo*. A indicação do timbre (cavalete), embora numa situação musical diferente da anterior (nota repetida), parece bastante clara; o mesmo não se pode dizer sobre o restante. Conforme se observa na Figura 227, esta passagem parece ter um caráter essencialmente rítmico, uma vez que apenas o tímpano e o violão (que executa sempre a mesma nota) estão presentes. A característica sincopada também reforça esta compreensão – seja pelas ligaduras de prolongamento, pela acentuação escrita na parte do violão (em padrão 3+3+2), ou pelos contratempos na parte do tímpano. Diferentemente do tema inicial do violão, nesta passagem Gnattali indica a realização com os dedos indicador e médio da mão direita, o que pode estar relacionado à inscrição anteriormente referida: a indicação *na corda* pode ser uma referência a uma articulação mais marcada, próxima de um *staccato*, em que os dedos “se antecipam” na corda antes de tocar a nota (tal efeito seria dificilmente conseguido apenas com o polegar no andamento sugerido pelo compositor), e a indicação *no tempo* pode ser entendida apenas como uma precaução para que o solista não varie o tempo nesta passagem (Figura 227).

FIGURA 227 - 3º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.433-439)

FIGURA 228 - 3º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.471-482)

Nos compassos 475 e 476, após reexposição de material já utilizado pelo violão e pela flauta, o violão introduz um padrão de acompanhamento com movimento cromático do baixo (Figura 228), um recurso bastante comum no choro e que, mais uma vez, pode ser

observado no repertório de Zé Menezes (Figura 229). O avanço da mudança da harmonia na parte fraca do segundo tempo também sugere uma organização das colcheias em grupos de três, resultando numa sensação de pulso diferente do compasso binário no qual está escrito. Em *Choro no Deserto*, de Menezes, ocorre uma situação análoga, mas em compasso ternário (Figura 230).



FIGURA 229 - NOVA BOSSA DE ZÉ MENEZES (CC.4-7)



FIGURA 230 - CHORO NO DESERTO DE ZÉ MENEZES (CC.11-14)

Ainda com relação a esta passagem do concerto, entre os compassos 477 e 482 (Figura 228), o compositor volta a explorar posições fixas de mão esquerda, em acordes paralelos com pedal em cordas soltas (ré e lá graves e mi agudo)¹³⁷, recurso bastante utilizado no segundo movimento deste concerto.

Embora este movimento esteja construído quase que inteiramente sobre motivos melódicos presentes no tema inicial, no compasso 514 tem lugar uma espécie de interlúdio que contrasta com o material anteriormente apresentado. Esta secção, mesmo sem indicação de mudança de andamento, aproxima-se do carácter de um choro lento, reforçado pelo destaque dado ao violão e à flauta. Novamente, Gnattali explora recursos

¹³⁷ No último acorde da passagem Gnattali utiliza o mi agudo uma oitava acima (décima segunda casa).

como a repetição paralela de frases e os acordes de 7ª menor acrescidos de 9ª e 13ª, além da sonoridade da escala pentatônica (Figura 231).

FIGURA 231 - "INTERLÚDIO", 3ª MOV. DO CONCERTO N.3 (cc.509-518)

Um exemplo de harmonia semelhante à citada na passagem anterior, além do frequentemente referido acompanhamento com movimento cromático do baixo, é encontrado em *Guitarra no Choro* de Menezes (Figura 232).

FIGURA 232 - GUITARRA NO CHORO DE ZÉ MENEZES (cc.50-52)

Em seguida, a acompanhar a melodia da flauta, a parte do violão é escrita numa textura mais tradicional de acompanhamento em acordes placados (com pequenas conduções melódicas na linha do baixo), apresentando alguns padrões bastante característicos do choro (cc.522-523, cc.526-528) (Figura 233). A utilização de movimentos cromáticos no baixo, pedal em cordas soltas e posições fixas de mão esquerda, aproximam a escrita de Gnattali e do dedicatário, conforme exemplos fornecidos anteriormente. No compasso 527, mais uma vez, a escrita de Gnattali sugere o agrupamento das colcheias em 3+3+2,

tanto pela mudança da harmonia, quanto pelos acentos indicados na parte do violão e da flauta (Figura 233).

The image shows a handwritten musical score for the 3rd movement of Concerto No. 3, measures 519-531. The score is written for several instruments: Flute (Fl.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Flute (Fl.), Trombone (Timp.), and Violoncello (Viol.). The Violoncello part features a red box labeled "Arpejo diminuto" (diminished arpeggio). Other red boxes highlight various accompaniment patterns in the Violin and Viola parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

FIGURA 233 - DIFERENTES PADRÕES DE ACOMPANHAMENTO NO 3º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.519-531)

No final desta passagem Gnattali utiliza um arpejo diminuto na parte do violão (Figura 233), sonoridade bastante presente na obra de Menezes, como nos exemplos a seguir dos choros *Contrapontando* (Figura 234) e *Guitarra no choro* (Figura 235).



FIGURA 234 - ARPEJO DIMINUTO EM *CONTRAPONTANDO* DE ZÉ MENEZES (CC.31-35)



FIGURA 235 - ARPEJO DIMINUTO EM *GUITARRA NO CHORO* DE ZÉ MENEZES (CC.41-44)

Após a repetição do material do interlúdio em diferentes tonalidades, Gnattali retoma o tema inicial no compasso 550. O solista retorna no compasso 570 e passa a explorar o motivo básico do violão transposto para tonalidades diferentes, intercalado com desenvolvimentos do tema principal em que se destacam as recorrentes passagens cromáticas (Figura 236).

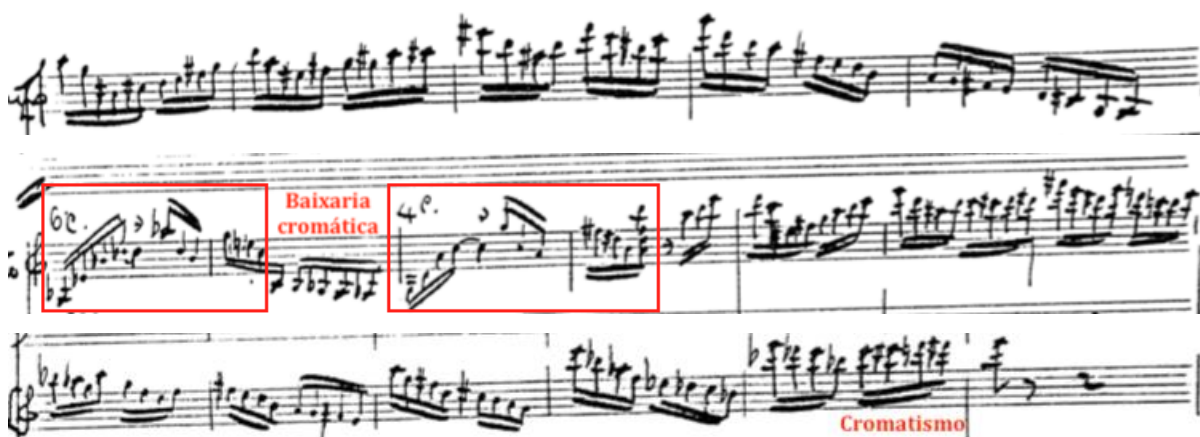


FIGURA 236 - PARTE DO VIOLÃO, 3º MOV. DO *CONCERTO N.3* (CC.574-591)

O mesmo padrão de desenvolvimento temático pode ser observado na passagem que vai do compasso 601 ao 623 (Figura 237). No final deste trecho, Radamés recorre à repetição

de uma unidade motívica de maneira bastante semelhante à utilizada por Menezes no choro *Relembrando João Pernambuco* (Figura 238).

The image shows a page of a musical score for the 3rd movement of Concerto No. 3, measures 598-624. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. Red boxes highlight specific musical features: 'Cromatismo' (chromaticism) in the Violin I and Violin II parts, and 'Repetição de unidade motívica' (repetition of motivic unit) in the Violin I part.

FIGURA 237 - 3ª MOV. DO CONCERTO N.3 (cc.598-624)

The image shows a page of a musical score for 'Relembrando João Pernambuco' by Zé Menezes, measures 47-55. The score is written for a single instrument in treble clef. Red boxes highlight the repetition of a motivic unit in measures 47-55.

FIGURA 238 - RELEMBRANDO JOÃO PERNAMBUCO DE ZÉ MENEZES (cc.47-55)

No compasso 631, o mesmo padrão de acentuação anteriormente utilizado nas partes do violão e da flauta – resultando no agrupamento das colcheias em 3+3+2 –, aparece na parte da orquestra (Figura 239).

The image shows a page of a musical score for the 3rd movement of Concerto No. 3, measures 628-631. The score includes parts for Flute (Fl.), Timpani (Timp.), Violins (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabaixo (Cb.). A red box highlights a specific rhythmic pattern in the Violin I part, consisting of three groups of eighth notes: a group of three, another group of three, and a final group of two. This pattern is repeated in the other string parts.

FIGURA 239 - 3ª MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.628-631)

The image shows a page of a musical score for the 3rd movement of Concerto No. 3, measures 742-757. The score includes parts for Violoncello (Vcl.), Viola (Vla.), and Violini (Vlni). A red box highlights a specific rhythmic pattern in the Vcl. part, consisting of a group of eighth notes. Another red box highlights a specific rhythmic pattern in the Vlni part, consisting of a group of eighth notes. The word 'Cromatismo' is written in red below the Vlni part.

FIGURA 240 - PARTE DO VIOLÃO, 3ª MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.742-757)

O material inicial é reexposto de maneira quase literal a partir do compasso 648 – sem o tema inicial da flauta –, conduzindo à secção final, intitulada *Piu vivo*, que funciona como uma coda. De carácter bastante virtuosístico na parte do solista, esta secção retoma diversos elementos presentes ao longo deste movimento e de todo o *Concerto n.3*, como as longas passagens escalares com fragmentos cromáticos (Figura 240), os padrões de acompanhamento com movimento cromático do baixo (Figura 240) e os acordes paralelos realizados com posição fixa de mão esquerda (Figura 241).

FIGURA 241 - 3º MOV. DO CONCERTO N.3 (CC.760-765)

A obra encerra de maneira efusiva, com uma frase de grande vigor rítmico realizada por solista e *tutti* orquestral, onde violão, flauta e tímpano atuam de maneira conjunta conferindo “bossa” com os ataques no contratempo. Embora não esteja explicitamente indicado, a forma de escrita do violão sugere a realização da passagem em rasgueados, recurso presente em outras obras de Gnattali (Figura 242).

The image shows a handwritten musical score for the final measures of the 3rd movement of Concerto No. 3. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl (Flute), Timp (Trombone), Vcllo (Violoncello), Vla (Violin), Vla (Viola), Vcllo (Violoncello), and Cb (Double Bass). The notation is dense and expressive, featuring various dynamics (e.g., *f*, *pp*) and articulations (e.g., accents, slurs). The Flute and Trombone parts are highly rhythmic and melodic, while the Violoncello and Double Bass parts provide a strong harmonic and rhythmic foundation. The Violin and Viola parts are more melodic and lyrical. The overall style is characteristic of Brazilian modernism, with a focus on rhythmic complexity and expressive phrasing.

FIGURA 242 - COMPASSOS FINAIS DO 3º MOV. DO *CONCERTO N.3* (cc.766-770)

Em linhas gerais, este concerto parece estar fortemente influenciado pela tradição do choro: desde as formas escolhidas, até os padrões de acompanhamento e instrumentos em destaque na obra. O violão e a flauta funcionam como solistas em quase todo concerto, protagonizando diversos diálogos em que o ouvinte é transportado para o universo do choro. A orquestra, tratada de forma quase camerística – como apontado por Lima (2007) – apresenta os temas, que são depois desenvolvidos e comentados pelos solistas, além de fornecer suporte harmônico, normalmente numa escrita pouco densa e repleta de cromatismos. As construções harmônicas também refletem a influência do jazz, com inserções modais, acordes construídos por intervalos de quartas e ampla utilização de acordes de 7ª menor estendidos, características que aproximam as escritas de Gnattali e de Menezes.

Relativamente à escrita violonística, mais uma vez, esta parece estar fortemente influenciada pela tradição do violão de sete cordas do choro, com suas conduções melódicas na linha do baixo e escrita predominantemente contrapontística. A exploração

frequente de paralelismos e posições fixas de mão esquerda (tanto em acordes, quanto em arpejos ou em trechos melódicos), além de pedais em cordas soltas, aproxima a linguagem deste concerto às obras do dedicatário, assim como dos concertos anteriores de Gnatalli. O cromatismo se mantém como um elemento fortemente explorado, tanto a nível melódico quanto harmónico.

À semelhança dos movimentos e concertos anteriores, a parte do violão inclui indicações musicais (variações de dinâmica, articulação e tempo) e técnicas (ditações e ligados de mão esquerda, número de casas, acordes arpejados), além de descrições de carácter, normalmente em português. Destaca-se no terceiro movimento a associação entre motivos e sonoridades específicas do violão, nomeadamente, entre o timbre obtido próximo ao cavalete e o tema de “violão sete cordas” apresentado pelo solista. A afinação do violão com a sexta corda em ré (alargando a tessitura do instrumento) e escrita bastante virtuosística do solista (com longas escalas e arpejos que exploram toda a escala do instrumento) também parecem ser uma referência ao dedicatário, diferenciando-se, por exemplo, do estilo de escrita idiomática mais característica do violão de acompanhamento presente no *Concertino n.2*.

4.5 "CONCERTO À BRASILEIRA" Nº4 (1967)

Concerto Nº 4
For Guitar and Strings

Radamés Gnattali
Rio - 1967

I

All. mod. 1/16

Solo Guitar

V. 1o
V. 2o
v. ln
v. bn
c. b.

1

2

FIGURA 243 - 1ª PÁGINA DO CONCERTO N.4 DE RADAMÉS GNATTALI (BRAZILLIANCE MUSIC PUB., BP 308A)

O último concerto para violão solo de Gnattali foi composto em 1967, após um intervalo de onze anos para o concerto anterior, e dedicado a Laurindo Almeida, que estava então radicado nos Estados Unidos. Este é o único dos quatro concertos para violão de Gnattali que leva originalmente o título de “Concerto”, sendo os outros três intitulados pelo compositor de “Concertinos” – embora não se perceba na estrutura da obra razões que, comparativamente aos anteriores, justifiquem a mudança. Assim como o *Concerto n.3*¹³⁸, o *Concerto n.4* ficou mais conhecido por seu título publicado pela editora de Laurindo nos Estados Unidos (*Brazilliance Music Pub.*): *Concerto à Brasileira* (Figura 244).



FIGURA 244 - CAPA DA VERSÃO PUBLICADA DO CONCERTO N.4 (BRAZILLIANCE MUSIC PUB., BP 308)

A estreia do *Concerto n.4* se deu em Los Angeles, no dia 6 de junho de 1971, com Laurindo Almeida ao violão. Ainda em junho de 1971, em Londres, o *Concerto n.4* voltou a ser apresentado, com Roland Harker ao violão e a *Putney Symphony Orchestra* dirigida por Keith Stent (Figueiredo, 2007; Lima, 2007).

¹³⁸ Embora intitulado como “Concertino” no manuscrito, o terceiro concerto deste ciclo foi publicado como *Concerto de Copacabana* pela *Brazilliance Music Pub.*, razão pela qual neste trabalho seja designado sempre como *Concerto n.3*.

Assim como os *Concertinos n.2* e *n.3* – dedicados, respectivamente, à Garoto e José Menezes –, a dedicatória do *Concerto n.4* é resultado da parceria entre Radamés e Laurindo, que teve início no período em que trabalharam na Rádio Mayrink Veiga e na gravadora RCA Victor (Figura 245). Laurindo, ao comentar sobre a sua relação com Gnattali após emigrar para os Estados Unidos – em entrevista a Silvio Bocanera, para o *Jornal do Brasil* (Caderno B) de 2 de julho de 1977 –, afirmou que era o maestro quem o mantinha a par da música brasileira mais recente, por meio de correspondência (Francischini, 2012).



FIGURA 245 - RADAMÉS E LAURINDO EM MEADOS DA DÉCADA DE 1940 (ROBERTO GNATTALI, 2006)

Laurindo Almeida foi dedicatário de outras obras de Gnattali, além deste Concerto, como o *Concerto Carioca n.1* para piano, violão elétrico e orquestra (1950)¹³⁹, a *Dansa Brasileira* (1958) e a *Suíte Popular Brasileira* para violão elétrico e piano (1953)¹⁴⁰ (Figura 246). Nos Estados Unidos, Laurindo gravou, por editoras como *Capital Records* e *Concord Concerts*, diversas obras de Radamés para violão, incluindo o *Concertino n.2* – na versão para violão

¹³⁹ Conforme consta no manuscrito. No Catálogo Digital (2006) está intitulado como *Concerto Carioca n.1: para violão elétrico, piano, orquestra e percussão popular*.

¹⁴⁰ Gravada por Laurindo e Radamés para a Continental no LP *Suíte Popular Brasileira para Violão e piano* (LPP-36) (Figura 246).

e piano (SP 8625) –, o *Concerto de Copacabana n.3* (SP 8625) e o *Concerto à Brasileira n.4* (CC-2001) (Figura 247).



FIGURA 246 - CAPA DO LP SUITE POPULAR BRASILEIRA PARA VIOLÃO E PIANO, DE LAURINDO ALMEIDA E RADAMÉS GNATTALI (CONTINENTAL, LPP-36)

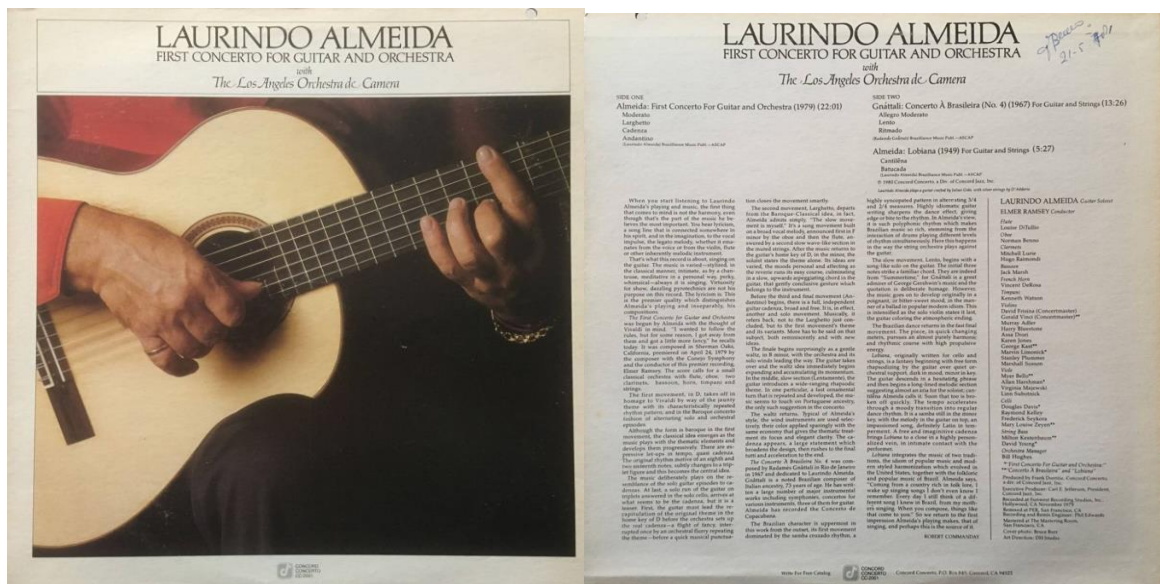


FIGURA 247 - CAPA E CONTRACAPA DO LP LAURINDO ALMEIDA: FIRST CONCERTO FOR GUITAR AND ORCHESTRA, COM A ORQUESTRA DE CÂMARA DE LOS ANGELES (CC-2001)

O *Concerto n.4* utiliza uma orquestração bastante concisa, resumindo-se à orquestra de cordas (3 primeiros violinos, 3 segundos violinos, duas violas, 2 violoncelos e 1 contrabaixo). Como apontado por Lima (2007), é interessante observar como, ao longo do ciclo, as orquestrações dos concertos para violão de Gnattali se tornaram mais simples: comparando os quatro concertos, é perceptível a tendência de Gnattali em reduzir a orquestra, aproximando-se da música de câmara. Partindo da orquestração mais complexa dos primeiros dois concertos, o terceiro pode ser compreendido como uma transição para a formação orquestral mais reduzida do *Concerto n.4*.

Ao comentar sobre o *Concerto n.4* em seu programa de rádio sobre a obra de Radamés para violão, Zanon (2006b) descreve que:

Ele [Laurindo] pediu uma obra simples que pudesse tocar com facilidade com uma orquestra de reduzidas dimensões, e este é o concerto mais sucinto e prático que Radamés escreveu. Aparentemente o aposto “à brasileira” foi acrescentado por Laurindo, para não deixar dúvidas quanto à origem da obra.

A escrita para cordas, como sempre em Gnattali, é cristalina e ritmicamente vigorosa. A escrita para violão é imaculada. Radamés tocava violão o suficiente para saber como chegar ao máximo de efeito com um mínimo de complicação (Zanon, 2006b).

Lima (2007) afirma que a orquestração deste concerto apresenta uma clareza “impecável” que permite ao solista “respirar e passear pela música” (p. 59), e acrescenta que “Formally, it is perhaps the most convincing one with a fine thematic elaboration and a concise well resolved structure” (Lima, 2007, p. 59). Daniel Wolff, no encarte de seu CD *Concerto à Brasileira*, também destaca o idiomatismo da escrita violonística de Gnattali e a maneira como orquestra e solista se complementam nesta obra:

Este concerto, em três movimentos, combina harmonias rebuscadas com os ritmos sincopados da música popular brasileira. Dominando plenamente as características

técnicas do violão, Gnattali atribui-lhe distintas funções ao longo do concerto, ora como solista, ora como acompanhante da orquestra, porém sempre mantendo sua posição de destaque como um dos instrumentos mais cultuados no Brasil (Wolff, 2000).

Os elementos característicos de música brasileira e de gêneros norte-americanos presentes nesta obra também são frequentemente referidos. Figueiredo (2007) afirma que o *Concerto n.4* apresenta uma fusão de gêneros: (1) da música erudita, pela estrutura musical com temas e desenvolvimento da Forma Sonata; (2) do jazz, pelas harmonias, cromatismos e secções com estilo de improvisação; e (3) da música brasileira, pelos traços melódicos e o vigor rítmico. Robert Commanday, em seus comentários sobre este concerto presentes na contracapa do LP de Laurindo Almeida (Figura 247), também aponta para este diálogo entre música brasileira e norte-americana:

The Brazilian character is uppermost in this work from the outset, its first movement dominated by the samba cruzado rhythm, a highly syncopated pattern in alternating 3/4 and 2/4 measures. Highly idiomatic guitar writing sharpens the dance effect, giving edge or bite to the rhythm which makes Brazilian music so rich, stemming from the interaction of drums playing different levels of rhythm simultaneously. Here this happens in the way the string orchestra plays against the guitar.

The slow movement, Lento, begins with a song-like solo on the guitar. The initial three notes strike a familiar chord. They are indeed from “Summertime”, for Gnattali is a great admirer of George Gershwin’s music and the quotation is deliberate homage. However, this music goes on to develop originally in a poignant, or bitter-sweet mood, in the manner of a ballad in popular modern idiom. This is

intensified as the solo violin states it last, the guitar coloring the atmospheric ending.

The Brazilian dance returns in the fast final movement. The piece, in quick changing meters, pursues an almost purely harmonic and rhythmic course with high propulsive energy (Commanday, 1980).

Embora ambas as características descritas – influência de música popular brasileira e de jazz norte-americano – sejam frequentemente associadas à produção de Gnattali (Breide, 2006; Canaud, 2013; Correa, 2007; Lima, 2007; Mendonça, 2006), também pode se entender que nesta obra Radamés retratou a própria trajetória musical do dedicatário: o elemento brasileiro, remetendo ao começo de sua vida artística no Brasil e ao trabalho como músico de rádio (Francischini, 2009); o jazz, sendo Laurindo na época da composição do Concerto já um respeitado músico de jazz nos Estados Unidos (Francischini, 2009; Zanon, 2006b); e a música erudita (Figueiredo, 2007), referindo-se à formação do violonista e ao sucesso de sua carreira como concertista de violão nos Estados Unidos (Francischini, 2009). Todas estas influências – música brasileira, especialmente o samba, jazz e música erudita – são associadas também às próprias composições de Laurindo (Francischini, 2009).

4.5.1 LAURINDO ALMEIDA (1917-1995)

Laurindo José de Araújo Almeida Nóbrega Neto, mais conhecido como Laurindo Almeida, foi um violonista e compositor brasileiro. Nasceu em 1917 na vila de Prainha, hoje cidade de Miracatu, no estado de São Paulo, em meio a uma família grande e musical (Francischini, 2009). Laurindo recebeu as primeiras noções musicais de sua mãe, que era pianista amadora, mas logo se interessou pelo violão, instrumento que sua irmã tocava e que lhe ensinou secretamente a partir dos nove anos de idade, transcrevendo trechos das músicas para piano (Albin, 1995). Começou a tocar em serestas junto com o pai aos doze anos e, aos quinze, enquanto se recuperava de uma ferida de guerra – causada na Revolução de

1932, na capital de São Paulo –, conheceu o violonista Annibal Augusto Sardinha, o Garoto, que, na ocasião, prestava serviço voluntário em hospitais, tocando para os soldados feridos nas frentes de batalha. Desta amizade resultou uma parceria que duraria por todo o período em que Laurindo permaneceu no Brasil, tanto em São Paulo, quanto, mais tarde, no Rio de Janeiro, onde formariam a *Dupla do Ritmo Sincopado* e o *Conjunto das Cordas Quentes* (Albin, 1995; Francischini, 2009).

Após os primeiros trabalhos em rádios paulistas (Rádio São Paulo e Rádio Record), em 1936 Laurindo se mudou para o Rio de Janeiro e começou a trabalhar na Rádio Mayrink Veiga, na época o principal veículo de comunicação do Brasil, onde permaneceu por onze anos, atuando ao lado de artistas como Garoto (Figura 248), Villa-Lobos, Carmen Miranda, Pixinguinha e Gnattali. Na rádio, passou a integrar o grupo de “regional”, que tinha como integrantes Pixinguinha (saxofone), Luiz Americano (clarinete e saxofone), João Luperce Miranda (bandolim), Artur Nascimento (violão de sete cordas) – o “Tute” –, e João Machado Guedes (percussão) – o “João da Baiana”. Com Garoto, nos conjuntos já citados, passou a acompanhar artistas populares do período, como Orlando Silva e Dorival Caymmi (Albin, 1995; Francischini, 2009).



FIGURA 248 - LAURINDO E GAROTO NA RÁDIO MAYRINK VEIGA, EM 1939 (EM: FRANCISCHINI, 2009, P.21)

Durante os onze anos que permaneceu na Rádio Mayrink Veiga, Laurindo compôs, arranjou e acompanhou artistas em mais de trinta discos, gravados pela *Odeon*, *RCA Victor* e *Continental Records* (Francischini, 2009). Além do trabalho na rádio, o violonista tocou em clubes e conduziu seu próprio grupo durante mais de cinco anos no *Cassino da Urca*. Em 1938 gravou seu primeiro disco autoral tocando guitarra elétrica, acompanhado por Gastão Bueno Lobo à guitarra havaiana (Albin, 1995).

Em 1945 – período de redemocratização no Brasil com o fim do Estado Novo –, com a assinatura presidencial do decreto-lei que extinguiu os jogos de azar em todo o território brasileiro, provocando assim o fechamento dos cassinos em todo o país (Francischini, 2009), Laurindo perdeu, em suas próprias palavras, o seu “ganha-pão”:

O Dutra disse para os músicos que, se todos votassem nele, os cassinos jamais seriam fechados. Ganhou e a primeira coisa que fez foi cortar o nosso ganha-pão. Hoje eu agradeço. Não fosse isso, ainda estaria, talvez aqui [no Brasil], amargando mil e uma frustrações (Laurindo, 1984, citado em Francischini, 2009, p. 32)¹⁴¹.

Em 1947, Laurindo emigrou para os Estados Unidos, quando no Brasil “já era considerado um dos melhores violonistas de música popular brasileira da primeira metade do século XX” (Francischini, 2009, p.45), e construiu uma carreira de sucesso na indústria cinematográfica, tendo, até ao fim de sua carreira, mais de oitocentos trabalhos realizados para os estúdios de *Hollywood – Paramount, Universal, Columbia* e *MGM Studios* (Francischini, 2009). Na indústria do jazz, Laurindo se tornou conhecido inicialmente como violonista, compositor e arranjador da orquestra de Stan Kenton (onde trabalhou entre os anos de 1947 e 1950) (Albin, 1995; Francischini, 2009). Por intermédio desta orquestra, Laurindo adquiriu fama e prestígio no cenário musical americano, sendo premiado, em 1948, pela revista *Down beat*, com a quarta posição entre os melhores guitarristas daquele ano. No ano seguinte, ficou com o segundo lugar e, em 1958, conquistou a posição de

¹⁴¹ Entrevista de Laurindo ao jornal *O Estado de São Paulo* em 2 de dezembro de 1984.

melhor guitarrista do ano (Francischini, 2009). Em 1976, a revista *Guitar Player* lançou uma edição comemorativa elegendo os guitarristas de maior expressão de todos os tempos, entre os quais incluía Laurindo. Outros prêmios de destaque na carreira do violonista e compositor incluem cinco Grammys, entre dezesseis indicações ¹⁴² (Albin, 1995; Francischini, 2009). Entre os grupos de maior sucesso do qual participou estão os *The Laurindo Almeida Quartet* e os *Modern Jazz Quartet*, este, dando um novo fôlego à sua carreira entre os anos de 1963 e 1964, impulsionado pela popularidade da Bossa-Nova nos Estados Unidos (Albin, 1995).

Após sair da orquestra de Stan Kenton, em 1950, Laurindo passou a se dedicar mais a concertos, gravações e à atividade de compositor. Com uma obra de mais de 200 composições – entre elas o seu *Primeiro Concerto para Violão e Orquestra* (Figura 247) –, e uma discografia que inclui mais de cem álbuns lançados nos Estados Unidos para selos como *Concord Records*, *Capitol Records* e *Decca* – dos quais mais da metade está relacionada à música clássica (Francischini, 2009) –, a carreira de Laurindo como concertista de violão se firmou nos Estados Unidos e Europa (“Laurindo Almeida’s biography”, 2011). De acordo com o violonista e compositor cubano Leo Brouwer, citado por Zanon (2006b): “No auge da carreira de Laurindo Almeida, suas gravações eram tão conhecidas em Cuba quanto as de Segovia. E, nas Américas, tocar violão clássico era tocar como Laurindo Almeida” (Zanon, 2006b). Em 1965, Laurindo Almeida participou da gravação de uma série de quatro canções russas de Igor Stravinsky, intituladas *Four russian peasant songs*, para voz, flauta, harpa e violão (Francischini, 2009).

Laurindo foi também um dos divulgadores da obra de Villa-Lobos e Gnattali nos Estados Unidos e na Europa, tendo gravado diversas peças dos compositores ao longo de sua carreira, principalmente pela *Capitol Records*, incluindo os concertos para violão e

¹⁴² Em 1961, Laurindo recebeu o Grammy de “Melhor Composição Contemporânea de Música Clássica” pela peça *Discantus*, para três violões, prêmio que partilhou com o compositor Igor Stravinsky, por sua peça *Movements for piano and orchestra* (Francischini, 2009).

orquestra (Francischini, 2009)¹⁴³. Em artigo intitulado *O pré-bossa novista voltou*, publicado no Caderno B do *Jornal do Brasil* de 25 de fevereiro de 1996, Celina Cortes declara: “O que ninguém pode negar foi o seu papel [de Laurindo] de embaixador dos músicos brasileiros nos Estados Unidos. Laurindo funcionou como uma ponte para Radamés Gnattali e Villa-Lobos, para citar alguns” (em: Francischini, 2009, p. 29). Em 1983, o violonista foi premiado com o *Vahdah Olcot-Bickford Memorial Award* pela *American Guitar Society* em ocasião dos seus sessenta anos de idade pela sua "illustrious career as a performer and composer and his dedicated promotion of the music of the Americas which has been a major force in developing universal appreciation of the classical guitar in popular, contemporary and classical music" (“Laurindo Almeida’s biography”, 2011).

Laurindo faleceu em 1995, aos 78 anos de idade, em Los Angeles, Califórnia.

4.5.2 CARACTERÍSTICAS DA OBRA MUSICAL DE LAURINDO ALMEIDA

No artigo de Gilson Rebello para o jornal *O Estado de São Paulo*, intitulado *Do jazz à música popular e erudita, a trajetória de Laurindo Almeida*, em 23 de novembro de 1980, encontra-se a seguinte declaração de Laurindo: “Sou um artista clássico, que toca todos os grandes mestres. Mas acabei transformando-me em popular por uma questão de sobrevivência, já que desde aquela época o músico não tinha muita vez” (em: Francischini, 2009, p. 44). Esta afirmação parece encontrar eco, de certa maneira, no discurso do próprio Gnattali, que afirmou que “se pudesse trabalharia exclusivamente sobre a música erudita” (Barbosa e Devos, 1984, p. 63). Ambos os músicos, no entanto, integram em suas obras influências das vivências advindas do popular e do clássico (Francischini, 2009).

Segundo Francischini (2009), Laurindo Almeida é referido, juntamente com músicos como Gnattali e Garoto, como um dos precursores da Bossa Nova, que teria seu marco inicial mais comumente aceito apenas com o lançamento do LP *Chega de saudade* do cantor e

¹⁴³ A única exceção é o *Concertino n.1* de Gnattali.

violonista João Gilberto, em março de 1959. A compreensão de Laurindo como um dos precursores da Bossa Nova, embora recorrente, não é uma unanimidade entre os pesquisadores brasileiros e, para alguns, sua maior contribuição – não obstante a sua importância nas origens da Bossa Nova – estaria na difusão da música popular brasileira no exterior (Francischini, 2009). Enquanto viveu no Brasil, a produção musical de Laurindo esteve voltada essencialmente para a música popular brasileira, e entre as suas composições estão choros, valsas, marchas, baiões e sambas de vários estilos. Já nos Estados Unidos, o violonista passou a atuar mais ativamente como músico de jazz e concertista de violão erudito, o que se refletiu também na sua obra (Francischini, 2009).

A principal característica da obra de Laurindo, segundo Francischini (2009), seria a fusão da música erudita (especialmente do impressionismo francês), da música brasileira (principalmente do samba) e do jazz norte-americano – características estas todas também presentes na gênese da Bossa Nova, daí o reconhecimento de Laurindo como um dos seus precursores. A partir da análise de uma série de obras representativas do violonista, Francischini (2009) sintetiza as principais estratégias composicionais de Laurindo Almeida em:

- Utilização da sexta corda do violão afinada em ré enquanto possibilidade a mais de afinação;
- Predomínio das formas musicais clássicas como parâmetro para composição, tanto o protótipo do choro (ABACA) quanto o da forma-canção (ABA), acrescidos de introdução, transições, interlúdios e codas;
- Mudanças frequentes de fórmula de compasso como recurso de contraste entre seções;
- Uso recorrente de cromatismos, tanto melódicos quanto harmônicos, principalmente no sentido descendente;
- Tendência em construir linhas melódicas sobre as dissonâncias dos acordes;
- Predomínio do pensamento harmônico sobre demais parâmetros musicais. Não só pelo uso de dissonâncias acrescentadas aos tetracordes (6as, 9as, 11as e 13as), como também pela maneira em que a tonalidade é estendida por meio de cadências de dominantes secundárias, acordes diminutos (em grande recorrência e de variadas formas), acordes de

sexta aumentada (subV) e acordes advindos das tonalidades de subdominante maior e menor e da relativa menor da tonalidade principal – procedimentos harmônicos sobre os quais também se estruturaria a música popular brasileira a partir da Bossa Nova;

- Influência de música erudita, principalmente de Villa-Lobos e dos impressionistas franceses.

A partir das características descritas por Francischini (2009) e de exemplos extraídos das peças de Laurindo Almeida, será realizada a análise do *Concerto n.4* tendo em perspectiva as possíveis semelhanças entre a composição de Gnattali e a obra do dedicatário, buscando compreender, desta forma, em que nível Gnattali poderá ter sido influenciado pelo dedicatário na escrita do concerto.

4.5.3 I. ALLEGRO MODERATO (J= 116)

À semelhança do primeiro movimento dos *Concertino n.2* e *Concerto n.3*, este movimento está estruturado de maneira semelhante à Forma Sonata (Tabela 4), embora apresente características peculiares que serão desenvolvidas ao longo da análise.

Exposição	Desenvolvimento	Reexposição
cc.1-42	cc.43-114	cc.115-149

TABELA 4 - ESTRUTURA DO 1º MOVIMENTO DO *CONCERTO N.4*

O vigor rítmico que permeia todo este movimento, com ênfase nas síncopes e contratempos, pode ser observado na construção do próprio tema inicial, apresentado pela orquestra (Figura 249). Figueiredo (2007) chama a atenção para a progressão diatônica das notas iniciais de cada frase, criando a sensação de um crescendo ao longo da apresentação do tema.

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the first movement of Concerto N.4, measures 1-9. The score is written for a solo guitar and a string quartet (Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass). The tempo is Allegro Moderato (J=116). The score is in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The Solo Guitar part is written in a single system. The string parts are written in a single system. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Red circles are drawn around specific notes in the Violin 1 and Violin 2 parts, highlighting the diatonic progression of the initial phrase.

FIGURA 249 - TEMA INICIAL DO 1º MOV. DO *CONCERTO N.4* (cc.1-9)

O primeiro aspecto que chama a atenção neste movimento é a métrica utilizada por Gnattali no tema principal (Figura 249): a partir do agrupamento de dois compassos – um 3/4 e um 2/4 –, o compositor cria a sensação de um compasso de cinco tempos (5/4), métrica não usual em estilos populares tradicionais do Brasil, como apontado por Lima (2007). Procedimentos semelhantes podem ser encontrados em outras obras do compositor, como na *Sonata para Violão e Violoncelo*, de 1969 (Figura 250). Além disso, o tema inicial introduz elementos rítmicos que são explorados, transformados e desenvolvidos ao longo do concerto, o que confere à obra, de acordo com Lima (2007), um caráter cíclico (Figura 251).

FIGURA 250 - SONATA PARA VIOLÃO E VIOLONCELO DE GNATTALI (CC.1-5)

FIGURA 251 - FIGURAÇÕES RÍTMICAS DO MOTIVO INICIAL DO 1º MOV. DO CONCERTO N.4

Enquanto o ritmo do compasso 3/4 impõe o caráter sincopado da melodia (podendo ser compreendido inclusive como uma aumento da figura rítmica que inicia o compasso seguinte), a célula rítmica presente no compasso binário é bastante característica de diversos estilos populares brasileiros e, de forma mais específica, do maxixe (Lima, 2007). Resultante da mistura entre danças europeias (como a polca e a habanera) e elementos rítmicos da cultura afro-brasileira (como o batuque e o lundu), o maxixe popularizou-se no Brasil em finais do século XIX (M. Pereira, 2007). A Figura 252 demonstra um exemplo de

acompanhamento de maxixe ao violão, onde se pode perceber, pelas acentuações escritas, tanto a ênfase no contratempo quanto o caráter sincopado.

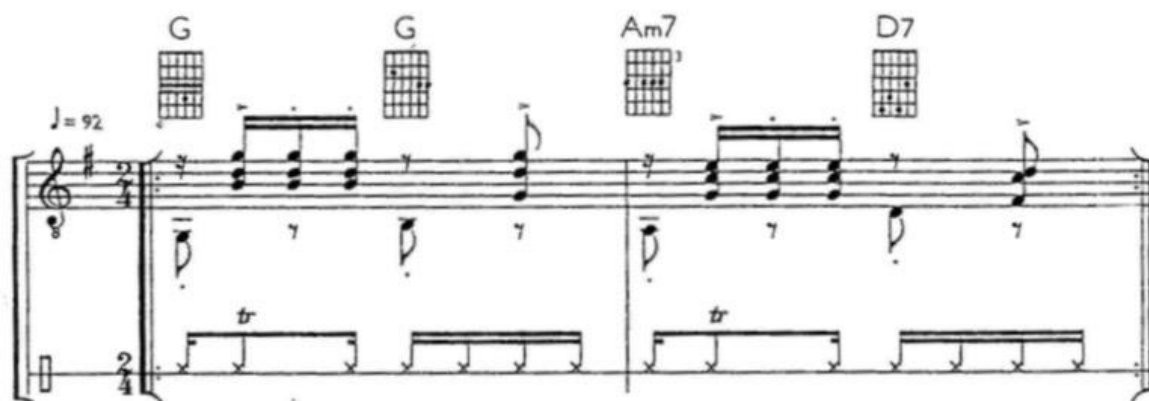


FIGURA 252 - ACOMPANHAMENTO DE MAXIXE AO VIOLÃO (M. PEREIRA, 2007, p. 18)

Todos os aspectos comentados sobre este movimento até agora também estão presentes no repertório do dedicatário. A alternância recorrente da fórmula de compasso, resultando na percepção métrica a partir do agrupamento de dois ou mais compassos, pode ser observada na peça *Amazônia*, de Laurindo (Figura 253).



FIGURA 253 - VARIAÇÕES DE FÓRMULA DE COMPASSO EM AMAZÔNIA DE LAURINDO ALMEIDA (cc.6-15)

A construção musical a partir de um motivo rítmico ou melódico básico – já referida relativamente ao *Concerto n.4* –, também pode ser encontrada na música de Laurindo Almeida, como no samba-canção *Dissimulada* ou no samba-choro *Você nasceu pra ser 'gran-fina'* (Figura 254), onde o violonista utiliza um motivo de três tempos presente na introdução para construir todo o material temático subsequente.

The image displays two staves of musical notation in 2/4 time. The top staff shows a melodic line with a red box highlighting a three-measure motif labeled 'Motivo Básico'. The bottom staff shows a bass line with a red box highlighting a variation of this motif, labeled 'Variação do Motivo básico'. A measure rest for 8 measures is indicated above the first measure of the variation.

FIGURA 254 - VARIAÇÃO DE MOTIVO BÁSICO EM *VOCÊ NASCEU PRA SER 'GRAN-FINA'* (CC.1-4 E 8-10)

(FRANCISCHINI, 2012, PP.88-89)

A recorrência de ritmos sincopados também pode ser observado no exemplo anterior (Figura 254), e a exploração da célula rítmica típica do maxixe, mais especificamente, é encontrada em obras como o choro *Brazilliance*, de Laurindo (Figura 255).

The image shows a single staff of musical notation in 2/4 time. It features a complex rhythmic pattern with syncopation and accents, characteristic of the maxixe style. The notation includes eighth and sixteenth notes with various rhythmic markings. A measure rest for 3 measures is indicated above the final measure of the excerpt.

FIGURA 255 - CÉLULA RÍTMICA DO MAXIXE EM *BRAZILLIANCE*, DE LAURINDO ALMEIDA (CC.5-8)

Retornando ao Concerto, no compasso 15 a orquestra introduz um novo motivo rítmico (Figura 256) – que, assim como o padrão do maxixe, será explorado em toda a obra –, conduzindo para a entrada do violão no compasso 21.



FIGURA 256 - FIGURAÇÃO RÍTMICA DA ORQUESTRA NO C.15 DO 1º MOV. DO *CONCERTO N.4*

Como apontado por Lima (2007), o motivo rítmico presente no compasso 15 é bastante explorado por Gnattali em outras obras do período, estando presente em vários momentos no ciclo de *Dez Estudos* composto pelo compositor no mesmo ano do *Concerto n.4* (Figura 257, Figura 258 e Figura 259).

FIGURA 257 - MOTIVO RÍTMICO IGUAL AO C.15 DO *CONCERTO N.4* NO *ESTUDO II* DE GNATTALI (CC.11-16)
(RADAMÉS GNATTALI, 1967/1988)

FIGURA 258 - MOTIVO RÍTMICO IGUAL AO C.15 DO *CONCERTO N.4* NO *ESTUDO VI* DE GNATTALI (CC. 17-18)
(RADAMÉS GNATTALI, 19867/1988)



FIGURA 259 - MOTIVO RÍTMICO IGUAL AO C.15 DO *CONCERTO N.4* NO *ESTUDO IX* DE GNATTALI (CC.16-20)
(RADAMÉS GNATTALI, 1967/1988)

FIGURA 260 - EXPOSIÇÃO DO TEMA INICIAL PELO VIOLÃO, 1º MOV. DO *CONCERTO N.4* (CC.16-39)

A exposição do tema pelo solista reproduz a estrutura inicial apresentada pela orquestra (exposição do tema em Lá, no c.21, e em Dó, no c.27), ao mesmo tempo em que a desenvolve (agregando o segundo motivo rítmico ao tema inicial), e introduz elementos

que estão presentes na parte do violão em todo o movimento (Figura 260): harmonias com intervalos de 9ª e 11ª aumentadas (cc. 21 e 27), *pizzicatos* (cc. 24 e 30), condução melódica de vozes por movimento contrário (c. 26), padrões de arpejo com fórmula fixa de mão direita (c. 33) – variado, em seguida, pela inclusão da melodia na primeira corda (cc. 35 e 37) –, sonoridades resultantes da escala pentatônica (cc. 36 e 38). No compasso 39, é retomado o tema inicial em Lá♭ – com inserções do segundo motivo rítmico –, seguido por uma sequência de 8ªs paralelas que prepara o retorno da orquestra, marcando o início do desenvolvimento no compasso 43 (Figura 261).

The image displays two systems of handwritten musical notation for guitar. The first system consists of a treble clef staff with a 4/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat major/D minor), and four guitar staves. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings such as *mf*, *p*, and *mp*. The second system continues the notation, featuring a circled '3' above a measure, indicating a triplet, and further dynamic markings like *p* and *mp*. The notation is dense and characteristic of a detailed musical score.

FIGURA 261 - 1º MOV. DO CONCERTO N.4 (CC.40-48)

No tema exposto pelo violão (Figura 260) também é possível observar um elemento de escrita que aproxima os estilos de Gnattali e Laurindo: a construção melódica a partir de

intervalos dissonantes aos acordes. Este recurso pode ser observado nos compassos 21 (o mi é a 9ª aumentada do acorde de dó sustenido maior) e 27 do concerto (o sol é uma 11ª aumentada com relação ao acorde de ré bemol maior) (Figura 260) e, comparativamente, na música *Você nasceu pra ser 'gran-fina'* (Figura 262), com análises da harmonia e dos intervalos da melodia realizadas por Francischini (2012).

FIGURA 262 - *VOCÊ NASCEU PRA SER 'GRAN-FINA'* DE LAURINDO ALMEIDA (CC.8-10) (FRANCISCHINI, 2012, p.90)

Outras características presentes no tema do violão também podem ser encontradas no estilo de Laurindo, como: (1) o acréscimo de intervalos de 9ª ou 11ª aumentada em acordes sem a presença da 7ª, um procedimento, segundo Francischini (2012), bastante comum no jazz (Figura 263); (2) a utilização de escalas pentatônicas (Figura 264); e (3) a utilização de fórmulas fixas de arpejos de mão direita (Figura 265).

FIGURA 263 - *BRAZILLIANCE* DE LAURINDO ALMEIDA (CC.46-47)

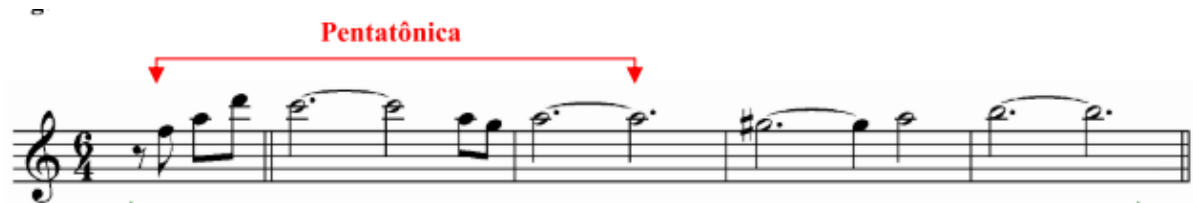


FIGURA 264 - EXEMPLO DE UTILIZAÇÃO DE ESCALA PENTATÓNICA EM *AMAZÔNIA* DE LAURINDO ALMEIDA
(FRANCISCHINI, 2012, P. 101)



FIGURA 265 - *CREPÚSCULO EM COPACABANA* DE LAURINDO ALMEIDA (CC.16-18)

A secção de desenvolvimento do primeiro movimento do concerto inicia no compasso 43, com um diálogo entre violão e orquestra em forma de pergunta e resposta, com material que não havia sido apresentado anteriormente (Figura 261): o solista realiza uma sequência de arpejos intercalados por notas repetidas em semicolcheia na parte da orquestra. No compasso 47 o violão retoma o segundo motivo, que é desenvolvido até alcançar um padrão cromático de acordes placados com posição fixa de mão esquerda (Figura 266) – característica bastante presente em todos os concertos até aqui analisados – baseado no mesmo padrão rítmico do motivo anteriormente apresentado. Este trecho lembra, particularmente, a forma como Gnattali utiliza este motivo rítmico no ciclo de estudos (Figura 257, Figura 258 e Figura 259). Outro aspecto interessante é a construção do modelo de acorde utilizado nesta passagem, a partir da sobreposição de quartas, um procedimento associado a compositores do impressionismo francês, como Debussy (Lobo, 2012), e a orquestras de jazz norte-americano (Visconti, 2006). Ambas influências – do impressionismo e do jazz – são frequentemente associadas à obra de Laurindo, tendo sido ele mesmo um importante músico e arranjador de jazz nos Estados Unidos (Francischini, 2009). A utilização de posições fixas de mão esquerda em acordes por movimento cromático pode ser encontrada também em *Brazilliance* de Laurindo Almeida (Figura 267).



FIGURA 266 - PARTE DO VIOLÃO, 1º MOV. DO CONCERTO N.4 (CC.49-52)



FIGURA 267 - POSIÇÃO FIXA EM BRAZILLIANCE DE LAURINDO ALMEIDA (CC.13-16)

No compasso 61 (Figura 268), após trecho em que o solista continua a explorar o material comentado (cc.53-60), a orquestra volta a apresentar o segundo motivo, desta vez com a inclusão de um compasso 3/8, variando a métrica inicial do tema. O compositor mantém a estrutura de diálogo entre arpejos do violão e notas repetidas na parte da orquestra até o compasso 66, quando o *tutti* orquestral passa a realizar a nota si repetidamente como acompanhamento ao violão, cuja parte mais rapsódica e de caráter improvisatório intercala escalas, fragmentos do tema inicial e arpejos (Figura 269).



FIGURA 268 - 1º MOV. DO CONCERTO N.4 (CC. 61-65)



FIGURA 269 - 1º MOV. DO CONCERTO N.4 (CC.66-69)

No compasso 72 Gnattali volta a explorar arpejos em movimento cromático com posição fixa de mão esquerda na parte do solista (Figura 270).

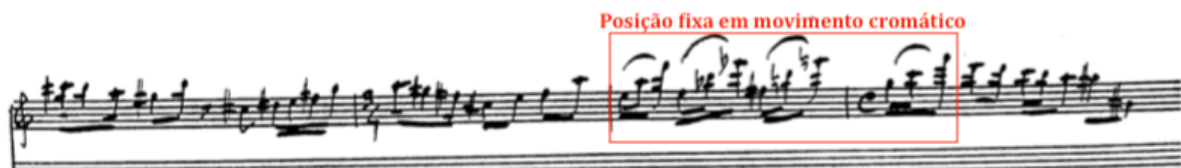


FIGURA 270 - PARTE DO VIOLÃO, 1º MOV. DO CONCERTO N.4 (CC.70-73)

Após o retorno da orquestra com material do tema principal (c.75), seguida pelo solista (c.77), o compositor repete, entre os compassos 79 e 82, a figuração utilizada no começo do desenvolvimento (cc.44-46). A realização de nova passagem com linha melódica baseada no motivo principal – em que Gnattali explora recursos idiomáticos do violão, como *pizzicatos* e harmônicos naturais (Figura 271) – com acompanhamento da orquestra em nota repetida conduz à cadência.

FIGURA 271 - 1º MOV. DO CONCERTO N.4 (CC.82-90)

Intitulada *Poco Menos (A vontade)*, a breve cadência do violão inicia no compasso 91 e é constituída principalmente por arpejos de acordes com 6ª ou 7ª (com fórmula fixa de mão direita) intercalados por escalas e passagens cromáticas, um tipo de escrita que, novamente, remete à improvisação, caráter reforçado pela indicação do próprio compositor, *à vontade* (Figura 272).

Violão (A corda)

H. 12

G(6) Bbm7 A7M C7

Escala de Solm melódica

Cromatismos

Arpejos com mesma fórmula de mão direita

Db(6) Db/Ab

Cromatismo

(Repetição dos mesmos elementos)

Cromatismo em direções opostas

Posição fixa de mão esquerda

Tam. 10

Tam. 10

FIGURA 272 - CADÊNCIA DO VIOLÃO, 1º MOV. DO CONCERTO N.4 (cc.91-104)

Na cadência, Gnattali volta a explorar diversos aspectos que já havia introduzido na exposição do tema inicial pelo solista, como: arpejos com fórmula fixa de mão direita; acordes com intervalos de sexta ou sétima; cromatismos; movimentação contrária das vozes do acorde; e posições paralelas de mão esquerda (realizando, neste caso, uma escala diminuta agrupada em tercinas). É possível encontrar passagens em que Laurindo explora posições paralelas de mão esquerda forma semelhante em obras como *Amazônia* (Figura 273) – com a diferença que o violonista acrescenta um pedal na terceira corda solta –, e *Brazilliance*, onde o dedicatário agrupa um arpejo diminuto em grupos de três notas paralelas (Figura 274).

cresc. e accell. - - - - -

FIGURA 273 - PARALELISMO DE MÃO ESQUERDA EM AMAZÔNIA DE LAURINDO ALMEIDA (cc.23-24)



FIGURA 274 - PARALELISMO DE MÃO ESQUERDA EM *BRAZILLIANCE* DE LAURINDO ALMEIDA (cc.35-37)

O *Tempo 1º* retorna no compasso 104, com a introdução de um novo tema pelo solista (Figura 276) que remete bastante ao segundo tema do primeiro movimento do *Concertino n.1* (Figura 275).



FIGURA 275 - SEGUNDO TEMA DO 1º MOV. DO *CONCERTINO N.1*

FIGURA 276 - 1º MOV. DO *CONCERTO N.4* (cc.105-112)

De caráter mais *cantabile*, este tema contrasta com a passagem anterior, sendo exposto em forma de diálogo pelo violão (quatro vezes) e pela orquestra (duas vezes), seguido por um pequeno desenvolvimento baseado na célula inicial (Figura 276). No compasso seguinte (c.113), Gnattali indica com clareza a utilização de harmônicos artificiais (8^{as}) sobre as notas de um acorde sustentado pela mão esquerda, padrão de escrita que não esteve presente nos outros concertos, onde a indicação menos objetiva deixava a decisão sobre a forma de realização dos harmônicos a cargo do intérprete (Figura 277).

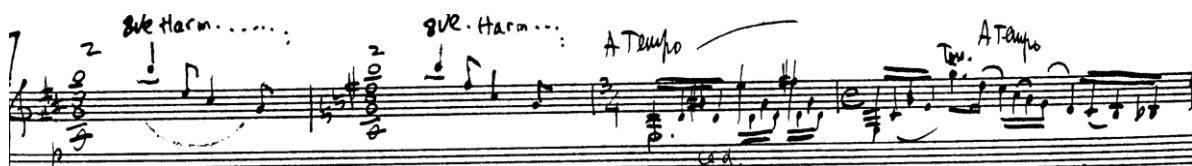


FIGURA 277 - PARTE DO VIOLÃO, 1^o MOV. DO *CONCERTO N.4* (CC.113-116)

Uma utilização semelhante de harmônicos artificiais pode ser observada em *Crepúsculo em Copabana* (c.4), de Laurindo Almeida (Figura 278).



FIGURA 278 - *CREPÚSCULO EM COPACABANA* DE LAURINDO ALMEIDA (CC.1-5)

A reexposição tem início no compasso 115, com a repetição de material do final da exposição inicial do solista (cc.35-42) e do início do desenvolvimento (cc.43-46). Após uma ponte da orquestra com notas repetidas em semicolcheias (c. 126-128), o violão apresenta o tema inicial no compasso 129 (Figura 279). Diferentemente do *Concertino n.2* e *Concerto n.3*, onde as reexposições são exatamente iguais, neste movimento Gnattali acrescenta um acompanhamento da orquestra à parte do violão, preenchendo a harmonia (Figura 279).

FIGURA 279 - REEXPOSIÇÃO DO TEMA INICIAL PELO VIOLÃO, 1º MOV. DO *CONCERTO 4* (cc.126-137)

Uma coda construída sobre o motivo inicial do tema (cc.141-149) conduz ao final deste movimento, com o violão realizando o acorde de lá maior em rasgueados (Figura 280) – embora Gnattali não indique explicitamente, a escrita sugere este recurso idiomático.

De maneira geral, pode se afirmar que a estrutura deste movimento se assemelha à forma sonata, embora não apresente contrastes temáticos mais evidentes e sejam introduzidos novos materiais ao longo da secção correspondente ao desenvolvimento. À semelhança dos concertos anteriormente analisados, Gnattali parece se apropriar de uma forma tradicional, adaptando-a à sua maneira.

The image displays two systems of handwritten musical notation for guitar. The first system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staff systems (treble and bass clefs). The notation is dense with various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The second system also consists of five staves, with the top staff in treble clef and the others in grand staff. This system is marked 'arco' and features simpler, more homophonic textures with fewer notes and rests.

FIGURA 280 - COMPASSOS FINAIS DO 1º MOV. DO CONCERTO N.4 (CC.141-149)

A escrita para violão é bastante clara e idiomática, diferenciando-se parcialmente dos concertos anteriores em alguns aspectos: (1) o compositor estrutura a parte do solista quase que inteiramente em desenvolvimentos e transformações rítmicas e melódicas dos motivos inicialmente apresentados pela orquestra (ou em motivos que são posteriormente introduzidos), reservando escritas mais rapsódicas e de caráter improvisatório a seções mais específicas; e (2) a textura da parte solista é, de forma geral, menos densa, com a realização de linhas melódicas, em vários momentos, de forma homofônica, sem preenchimento harmônico. Além disso, os cromatismos, embora presentes, parecem ser explorados de forma menos sistemática que nos concertos anteriores, assim como outros recursos frequentes na obra para violão de Gnattali, como as posições fixas de mão esquerda, os pedais em cordas soltas e os paralelismos.

Relativamente às indicações na partitura, neste movimento Gnattali é mais sucinto, incluindo apenas indicações de expressão (variação de tempo ou dinâmica). Na parte do violão, ao contrário dos concertos anteriores – onde Gnattali escreveu a digitação de mão esquerda, e, por vezes, de mão direita –, neste movimento as indicações técnicas se resumem, de forma geral, a ligados técnicos de mão esquerda e inscrições pouco frequentes do número das casas ou de cordas soltas, além da sinalização de harmónicos e *pizzicatos*.

A formação reduzida da orquestra facilita o equilíbrio com o violão, aspecto que é reforçado pela funcionalidade da escrita de Gnattali: os diálogos entre violão e orquestra – que atuam, em geral, alternadamente – são mais recorrentes que em qualquer um dos concertos anteriores. Nas apresentações iniciais dos materiais temáticos o solista atua sempre sozinho (característica recorrente nos concertos) e, quando está em conjunto com a orquestra, esta realiza apenas um leve preenchimento harmónico ou acompanhamento de carácter rítmico através de figurações em notas repetidas.

As semelhanças com o estilo do dedicatário residem em aspectos específicos no tratamento técnico, harmónico e melódico da parte do violão, conforme foi exemplificado ao longo da análise. Outras semelhanças perceptíveis são a influência do jazz – como a rítmica menos regular, as passagens em estilo de improvisação e as construções harmónicas (Figueiredo, 2007) –, do impressionismo francês – como os acordes quartais e as sonoridades pentatônicas – e de géneros populares brasileiros – como sincopação e a célula rítmica do maxixe –, características encontradas no concerto que também são associadas frequentemente à produção musical de Laurindo Almeida (Francischini, 2012).

4.5.4 II. LENTO (♩ = 66-72)

O segundo movimento do *Concerto n.4, Lento*, é escrito na mesma fórmula de compasso do segundo movimento do *Concertino n.2 (Saudoso)*, em 4/8, e em diversos momentos lembra a escrita do compositor neste movimento, tanto harmonicamente quanto no

tratamento idiomático do violão, conforme será possível perceber mais adiante. O andamento, entretanto, é significativamente mais lento neste movimento, e pela primeira vez neste ciclo de concertos Gnattali indica uma faixa de andamento ao invés de um número preciso.

O tema principal é introduzido pelo violão, e as primeiras notas já levantam algumas questões (Figura 281). Como apontado por Commanday (1980), e reiterado por Zanon (2006b) e Lima (2007), as primeiras três notas do tema deste movimento remetem o ouvinte à melodia de *Summertime* de George Gershwin (Figura 282).



FIGURA 281 - TEMA INICIAL DO 2º MOV. DO CONCERTO N.4 (c.150)

FIGURA 282 - TEMA INICIAL DE SUMMERTIME DE GEORGE GERSHWIN (CC.7-9) (1935/1962)

Segundo Lima (2007) – que desenvolve uma discussão mais alargada sobre as possíveis influências na construção do tema deste movimento –, Roberto Gnattali, maestro e sobrinho de Radamés, confirmou que o compositor negava a influência de *Summertime*,

afirmando que o tema deste movimento havia sido inspirado no choro *Cochichando*, de Pixinguinha (Figura 283).



FIGURA 283 - TEMA INICIAL DE *COCHICHANDO* DE PIXINGUINHA (cc.1-5) (1943)

Independentemente da melodia que inspirou Gnattali – discussão que não será desenvolvida neste trabalho –, parece interessante que, precisamente no concerto dedicado à Laurindo, seja possível perceber a influência de compositores bastante destacados na música popular brasileira (Pixinguinha) e no jazz (Gershwin), duas das principais vertentes de atuação do dedicatário.

A handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. The word 'Ritmo' is written above the first staff. Chord symbols 'E7(#9)', 'C#7(#9)/G#', and 'F#(#9)13' are written in red below the first system. The second system includes a bass clef and chord symbols 'Bm', 'D(#5)', and 'A7(#11)' in red. The third system has a red box around a chromatic line with the label 'Cromatismo' in red. The fourth system has a red box around another chromatic line with the label 'Cromatismo em movimento contrário' in red. The fifth system includes a treble clef and chord symbols 'F7(#11)', '3m', and '3M' in red.

FIGURA 284 - TEMA INICIAL DO VIOLÃO, 2º MOV. DO *CONCERTO N.4* (cc.150-163)

O tema inicial deste movimento apresentado pelo violão retoma diversos elementos característicos da escrita de Gnattali (Figura 284), como a exploração de acordes com 7ª menor acrescidos de 9ª ou 11ª aumentadas (recurso bastante frequente nos concertos anteriores, especialmente no *Concertino n.1*, onde o acorde de 9ª aumentada integrou o próprio tema do violão), a presença de acordes alterados (com 5ª aumentadas ou diminutas), e o cromatismo com direção contrária das diferentes vozes (presente no primeiro movimento do *Concerto n.4*), aspectos que, conforme exemplificado no movimento anterior, também estão presentes na obra do dedicatário.

Outros dois elementos também aproximam a escrita de Gnattali nesta passagem à de Laurindo: a utilização de cromatismo em vozes internas dos acordes, mantendo notas fixas (c. 158), e a utilização da 3ª menor de forma suspensiva para alcançar a terceira maior (c. 162). Situações análogas podem ser encontradas, respectivamente, no choro *Brazilliance* (Figura 285) e no arranjo feito por Laurindo para *Laura*, de Davis Raskin (Figura 286).

FIGURA 285 - *BRAZILLIANCE* DE LAURINDO ALMEIDA (CC.5-8)

FIGURA 286 - *LAURA* DE D. RASKIN, EM ARRANJO DE LAURINDO ALMEIDA (CC.14-17) (FRANCISCHINI, 2012, p. 106)

Outro aspecto interessante na passagem comentada do concerto (Figura 284), se comparado com o movimento anterior, é a indicação das cordas nas primeiras notas da música (assim como do glissando entre o fá e o lá), revelando claramente o desejo do

compositor por um resultado sonoro específico. A utilização de pauta dupla na escrita do violão também é uma novidade nos concertos de Gnattali introduzida apenas neste movimento, conforme se pode observar na Figura 284 e na Figura 287, embora não se perceba uma lógica que explique os critérios para a sua utilização ao longo da obra.

No compasso 164 Gnattali volta a utilizar uma progressão com cromatismos nas vozes internas dos acordes, mantendo um pedal na quinta corda solta (Figura 287), procedimento que também é encontrado nos concertos anteriores. Uma utilização semelhante deste recurso pelo dedicatário pode ser observada na Figura 288, onde Laurindo também utiliza uma posição fixa de mão esquerda por movimento cromático.

The image shows a handwritten musical score for guitar and strings. The top part of the score is for 'Solo Guitar' and consists of two staves. A red rectangular box highlights a section of the first staff, which contains a sequence of chords with chromatic movement in the inner voices. Below this section, a red label reads 'Nota pedal, condução cromática'. The rest of the score includes staves for Violin 1 (Vi. 1), Violin 2 (Vi. 2), Viola, Cello (cel.), and Double Bass (C. B.). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

FIGURA 287 - 2º MOV. DO CONCERTO N.4 (cc.164-171)



FIGURA 288 - LAURA DE D. RASKIN, EM ARRANJO DE LAURINDO ALMEIDA (CC.32-33) (FRANCISCHINI, 2012, p. 108)



FIGURA 289 - 2ª MOV. DO CONCERTO N.4 (CC.172-179)

No compasso 165 a orquestra finalmente é introduzida neste movimento, com o tema realizado pelo primeiro violino. Orquestra e solista apresentam trechos do tema de

maneira alternada, com a parte do violão incluindo figurações ornamentais de arpejos em subdivisões dos ritmos apresentados inicialmente (Figura 287). Em seguida, no compasso 174, o violão passa a realizar um padrão de acompanhamento à melodia principal no violino (Figura 289).

Diversos aspectos chamam a atenção nesta passagem. Em primeiro lugar, é interessante perceber como o padrão rítmico de carácter sincopado parece ser inspirado nos motivos do primeiro movimento. Na Figura 290 é possível perceber, a partir da reprodução do padrão utilizado por Gnattali no acompanhamento do violão – reescrito tendo como unidade de tempo a semínima (assim como no primeiro movimento) –, a semelhança entre as figurações rítmicas referidas. Como apontado por Lima (2007), este mesmo padrão rítmico de acompanhamento é utilizado por Gnattali na *Bossa Romântica* (Figura 291), peça para violão e trompete também dedicada a Laurindo na década de 1960, e no *Estudo III*, de 1967 (Figura 292).

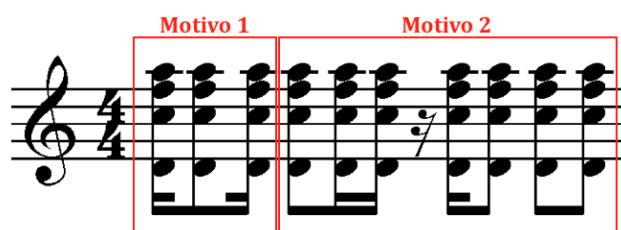


FIGURA 290 - PADRÃO RÍTMICO DO ACOMPANHAMENTO DO VIOLÃO, 2º MOV. DO *CONCERTO N.4* (CC.174)



FIGURA 291 - PADRÃO DE ACOMPANHAMENTO SEMELHANTE AO DO *CONCERTO N.4* EM *BOSSA ROMÂNTICA* DE GNATTALI (CC.52-53) (LIMA, 2007, P. 66)



FIGURA 292 - PADRÃO RÍTMICO SEMELHANTE AO DO *CONCERTO N.4 NO ESTUDO III* DE GNATTALI (CC.21-24) (1967/1988, P.7)

O segundo aspecto que chama a atenção é a inclusão de cifras nos acordes da parte do violão (Figura 289). Embora este fosse um procedimento comum nos arranjos escritos por Radamés (Coutinho, 2010), muitas vezes realizados num contexto de música popular, este é o único caso de cifragem nos quatro concertos para violão e orquestra. Por fim, Gnattali parece dar particular importância à forma de execução deste acompanhamento: a indicação *seco* sugere uma articulação mais marcada – assim como as indicações de *staccato* – e os acentos escritos reforçam o carácter sincopado deste trecho. Sobre a forma de execução desta passagem, Lima (2007), comenta:

For a Brazilian popular guitarist, the way to achieve such effect is common knowledge, but for those who are not familiar with Brazilian music it might not be so obvious. Basically, it is related to a left hand technique. First, it is important to note that every chord in that sequence is played with stopped strings (that is, there are no open strings involved), what makes things a lot easier. Having that in mind, the technique consists of a quick release of the left hand from the fretboard (not too far, just enough to stop the sound) when playing the accentuated longer value. That produces a “semi staccato” effect that is very characteristic of Brazilian guitar idiom. In fact, this type of accompaniment has more a percussive than harmonic function (p.70).

No compasso 178 (Figura 289), o violão retoma o material principal – com a repetição dos compassos 162 e 163 –, complementando o tema apresentado pela orquestra. Após uma breve secção orquestral (cc.181-187), Gnattali introduz um novo material na parte do violão: um padrão de três notas em movimento cromático descendente (Figura 293) – recurso que o compositor utilizou de maneira semelhante no *Concertino n.1* (Figura 294 e Figura 295) –, criando contraste com a passagem anterior pelo caráter mais virtuosístico e rapsódico deste trecho.

The image displays two systems of musical notation for guitar. Each system consists of a single melodic line on a six-line staff and a multi-voice accompaniment below. In the first system, a red rectangular box highlights a descending chromatic scale of three notes. Below this box, the text 'Escala cromática' is written in red. The second system is identical in structure, also featuring a red box around a descending chromatic scale and the label 'Escala cromática' in red. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

FIGURA 293 - 2ª MOV. DO CONCERTO N.4 (cc.185-191)

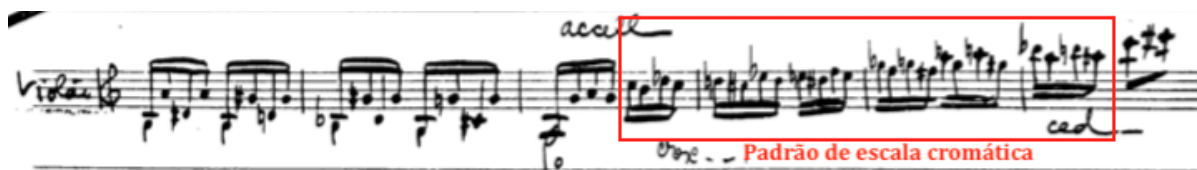


FIGURA 294 - PADRÃO EM ESCALA CROMÁTICA NO *CONCERTINO N.1* (CC.42-47)

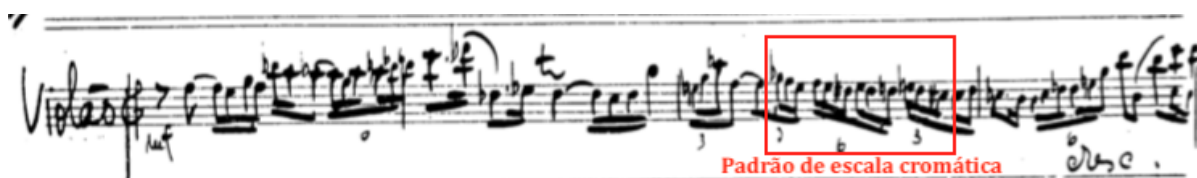


FIGURA 295 - PADRÃO EM ESCALA CROMÁTICA NO *CONCERTINO N.1* (CC.298-301)

A exploração de passagens cromáticas (principalmente no sentido descendente) também é uma característica associada à obra de Laurindo (Francischini, 2012). Um exemplo desta utilização pode ser observado na peça *Amazônia* (Figura 296).



FIGURA 296 - EXEMPLO DE CROMATISMO EM *AMAZÔNIA* DE LAURINDO ALMEIDA (CC.1-2)

No compasso 192 o violão retoma o padrão de acompanhamento com uma estrutura rítmica que, novamente, remete aos motivos do primeiro movimento deste concerto (Figura 297) – exemplo reescrito com a semínima como unidade de tempo para melhor comparação com os ritmos do primeiro movimento. Diferentemente da primeira vez em que apresentou este material, nesta passagem Gnattali não inclui cifras ou indicações de acento e articulação, embora se possa entender que este trecho segue a mesma lógica da passagem anteriormente citada. Juntamente à indicação *seco*, Radamés acrescenta *no cavalete* (Figura 298), indicação de timbre que também foi utilizada no *Concerto n.3*.



FIGURA 297 - PADRÃO RÍTMICO DO ACOMPANHAMENTO DO VIOLÃO, 2º MOV. DO CONCERTO N.4 (CC.192)

FIGURA 298 - 2º MOV. DO CONCERTO N.4 (CC.192-199)

Com indicação de retorno ao *som natural* (Figura 298), no compasso 198 (e posteriormente no 200), o violão realiza seqüências de arpejos que remetem, mais uma vez, a trechos do *Concertino n.2* (Figura 299), intercaladas por passagens cromáticas na orquestra.



FIGURA 299 - EXEMPLOS DE ARPEJOS NO 2º MOV. DO CONCERTINO N.2 (cc.167-172)

O tema inicial é reexposto pelo violão no compasso 201 – exatamente igual à exposição inicial (cc.157-163). Por fim, a melodia do violino se une à progressão cromática do violão, conduzindo para o fim do movimento com uma passagem em harmônicos sobre o acorde de lá menor com 6ª menor (Figura 300) – à semelhança do final da cadência do 1º movimento.

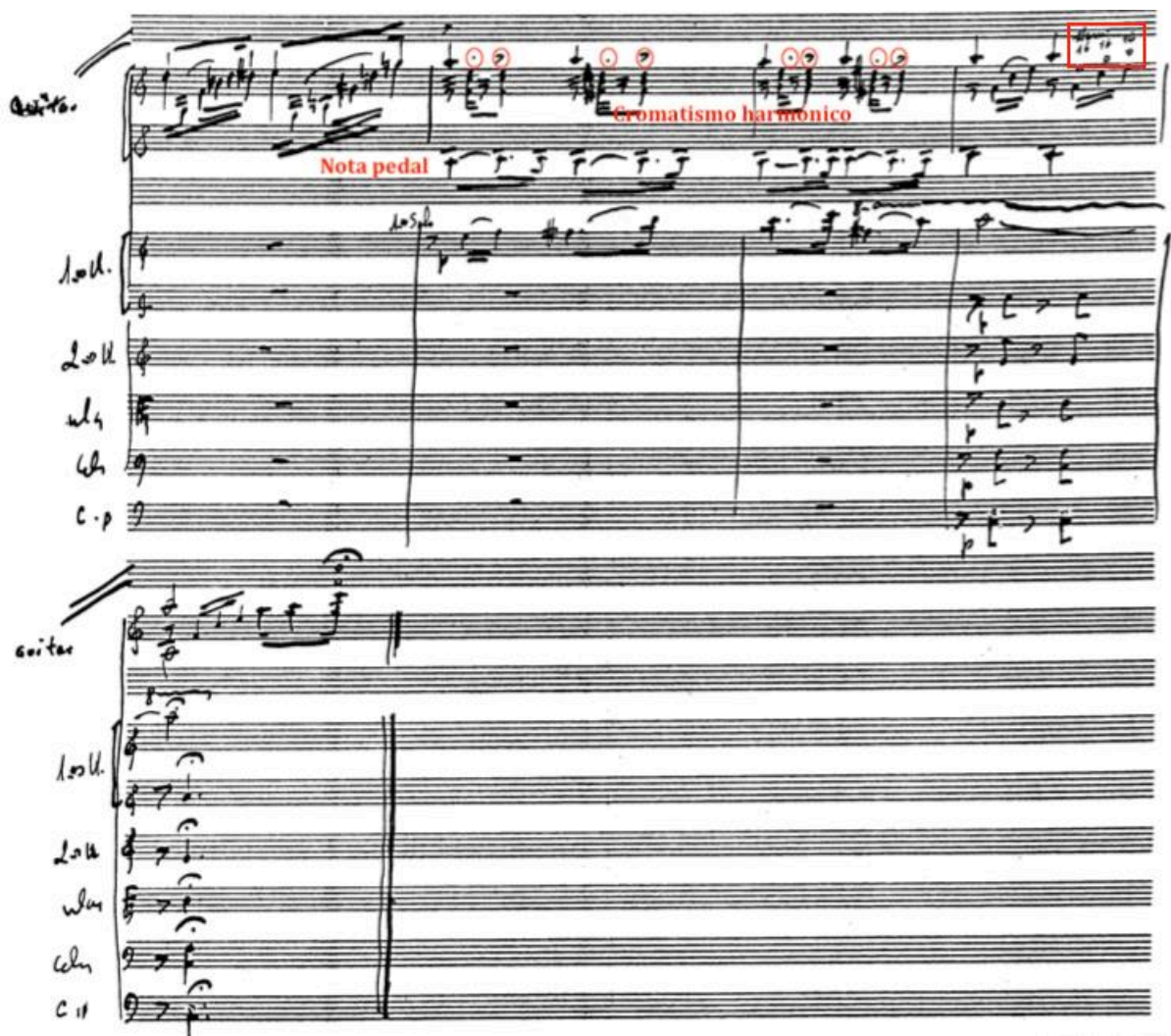


FIGURA 300 - COMPASSOS FINAIS DO 2º MOV. DO CONCERTO N.4 (cc.207-211)

Neste movimento Gnattali parece ter retomado algumas características recorrentes nos concertos anteriores e que não haviam sido exploradas de forma sistemática no primeiro movimento, como: (1) pedal em cordas soltas; (2) acordes com 7ª menor e 9ª aumentada; (3) indicações específicas de digitação de mão esquerda; e (4) cromatismos frequentes (melódicos e harmônicos). A parte do violão assemelha-se, em diversos aspectos, à escrita do segundo movimento do *Concertino n.2*, e, como neste, parece conciliar influências da música brasileira (a partir dos padrões de acompanhamento sincopados) e do jazz norte-americano (principalmente pelas construções cromáticas e acordes com 7ª menor e 9ª ou 11ª acrescentadas). Como comentado anteriormente, estas mesmas influências são encontradas na obra do dedicatário (Francischini, 2012) e sintetizam, de certa forma, a sua própria trajetória musical.

Algumas novidades, entretanto, estão presentes na parte do violão, como a inclusão de cifras, a escrita em pauta dupla e a indicação precisa de acentuação e articulação em padrões de acompanhamento. Como demonstrado, os ritmos utilizados no acompanhamento do violão assemelham-se aos dos motivos presentes no movimento anterior, conferindo um caráter de unidade temática à obra.

O tratamento textural segue a lógica maioritariamente presente nos concertos analisados: solista e orquestra apresentam os temas de forma intercalada, dialogando e complementando as ideias musicais. À exceção dos momentos em que o solista realiza acompanhamento para a apresentação de temas na parte da orquestra, o violão atua a solo ou com intervenções pontuais da orquestra, que em nenhum momento se sobrepõe ao solista.

4.5.5 III. RITMADO (J= 120-126)

Assim como no *Allegro Moderato* que iniciou o concerto, neste movimento Gnattali explora a alternância entre os compassos 2/4 e 3/8 no tema principal¹⁴⁴. O tema do terceiro movimento é construído, mais uma vez, sobre a figuração rítmica do segundo motivo do primeiro movimento, com o acréscimo de uma colcheia – decorrente da subdivisão ternária do 3/8 (Figura 301). Na parte do contrabaixo são bastante claras as citações dos motivos rítmicos característicos do primeiro e segundo temas do primeiro movimento, como se pode perceber na Figura 302.



FIGURA 301 - PADRÃO RÍTMICO DO TEMA INICIAL DO 3º MOV. DO *CONCERTO N.4*

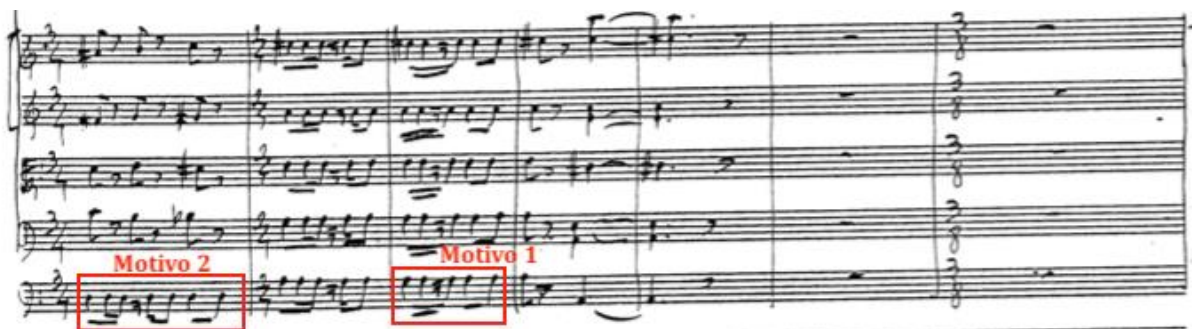


FIGURA 302 - REFERÊNCIAS À MOTIVOS RÍTMICOS DO 1º MOV. NA PARTE DO CONTRABAIXO, 3º MOV. DO *CONCERTO N.4* (CC.225-231)

O tema deste movimento é inicialmente apresentado pela orquestra (Figura 303) e em seguida exposto pelo violão, que o desenvolve (Figura 304). Embora não esteja explicitamente indicado, a escrita sugere a realização dos acordes em rasgueados,

¹⁴⁴ Este tipo de métrica também é utilizado na *Sonata para Violão e Violoncelo*, conforme exemplificado na análise do primeiro movimento do *Concerto n.4* (Figura 250).

contrastando com os momentos em que Gnattali escreve *seco* (e *staccato*), onde subentende-se que os acordes devem ser placados. O solista apresenta o motivo tanto na tonalidade inicial quanto na dominante e subdominante (mi maior e ré maior, respectivamente), sendo possível observar na exposição do tema alguns elementos recorrentes neste concerto, como a utilização frequente de acordes de 7ª menor estendidos e de acordes alterados (com a 5ª aumentada ou diminuta) e a presença de conduções cromáticas (tanto na linha do baixo quanto nas outras vozes dos acordes) (Figura 304).

The image shows a musical score for the initial exposition of the theme by the orchestra, measures 212-216 of Concerto No. 4. The score includes staves for Flute, Clarinet, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The music is marked with 'f' and 'caldo'.

FIGURA 303 - EXPOSIÇÃO INICIAL DO TEMA PELA ORQUESTRAS, 3º MOV. DO CONCERTO N.4 (cc.212-216)

The image shows a musical score for the exposition of the theme by the soloist, measures 225-241 of Concerto No. 4. The score includes staves for Flute, Clarinet, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The music is marked with 'seco' and 'staccato'. Annotations include '(Tema em Lá)', '(Tema em Mi)', '(Tema em Ré)', 'Cromatismo', 'Movimento cromático do baixo', 'C#7(b5)', 'E7(#9)', and 'B7(13)'.

FIGURA 304 - EXPOSIÇÃO DO TEMA PELO VIOLÃO NO 3º MOV. DO CONCERTO N.4 (cc.225-241)

Na obra de Laurindo também é possível encontrar exemplos de condução cromática na linha do baixo (Figura 305), bem como os outros aspectos destacados no tema do *Concerto n.4*, conforme já exemplificado nas análises dos movimentos anteriores.



FIGURA 305 - CONDUÇÃO CROMÁTICA DO BAIXO EM *AMAZÔNIA* DE LAURINDO ALMEIDA (cc.25-29)

Após nova apresentação do tema em mi maior (cc.242-250), o violão realiza uma passagem com pedal na corda solta lá e harmonia em movimento cromático (Figura 306), tipo de escrita bastante semelhante à utilizada no segundo movimento deste concerto (cc.164-165). É interessante perceber também o tipo de condução melódica realizada pelo contrabaixo nesta passagem (e duplicada pelo violoncelo). Como destacado por Figueiredo (2007), a escrita remete ao que se conhece no jazz por *Walking Bass*, numa referência clara ao estilo norte-americano (Figura 306).

The image shows a musical score for four instruments: Guitar, Violin, Cello, and Double Bass. The guitar part is on the top staff, and the other three instruments are on the bottom staves. The guitar part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The bottom staves show a walking bass line. Chord symbols are written above the bottom staves: 'i', 'i7 (ou bIII)', 'II', and 'bII'. The double bass part has a 'm4' marking under the first measure.

FIGURA 306 - 3º MOV. DO *CONCERTO N.4* (cc.248-254)

Uma nova passagem orquestral construída sobre células rítmicas do primeiro e segundo temas do *Allegro Moderato* funciona como ponte para a secção intermediária deste movimento (Figura 307), com o retorno do solista no compasso 273 introduzindo novo material (Figura 308). Com a indicação *cantado*, é apresentada uma linha melódica na voz grave do violão sobre um ostinato no lá agudo, cujo ritmo está baseado, novamente, no tema principal – acrescido de uma colcheia devido à fórmula binária do compasso (Figura 308).

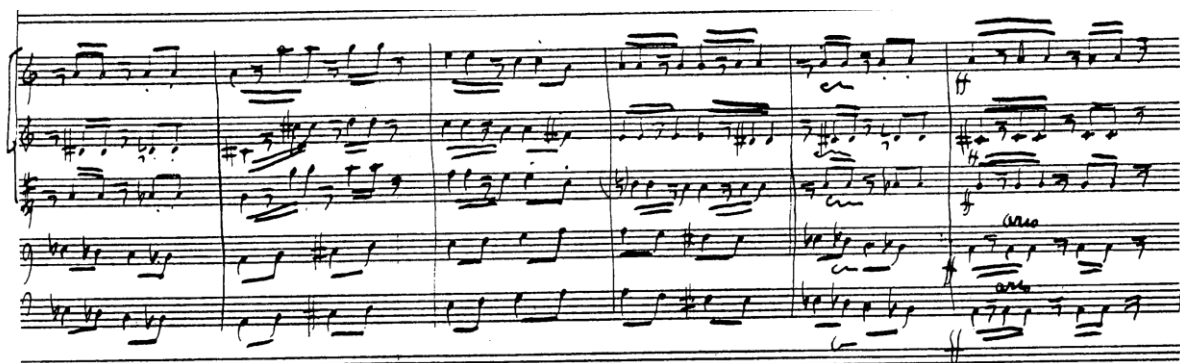


FIGURA 307 - 3º MOV. DO CONCERTO N.4 (CC.261-266)



FIGURA 308 - 3º MOV. DO CONCERTO N.4 (CC.274-285)

No compasso 286 o solista introduz um acompanhamento que remete ao padrão rítmico do samba, além de explorar diversos elementos que integram a linguagem violonística de Gnattali neste concerto, como: (1) acordes de 7ª menor estendidos (com 9ª, 11ª e 13ª); (2) condução cromática no baixo (lembrando o tipo de acompanhamento realizado pelo violão no último movimento do *Concertino n.3*); e (3) cromatismo melódico (Figura 309).



FIGURA 309 - PADRÃO DE ACOMPANHAMENTO DO VIOLÃO, 3º MOV. DO CONCERTO N.4 (CC.286-290)

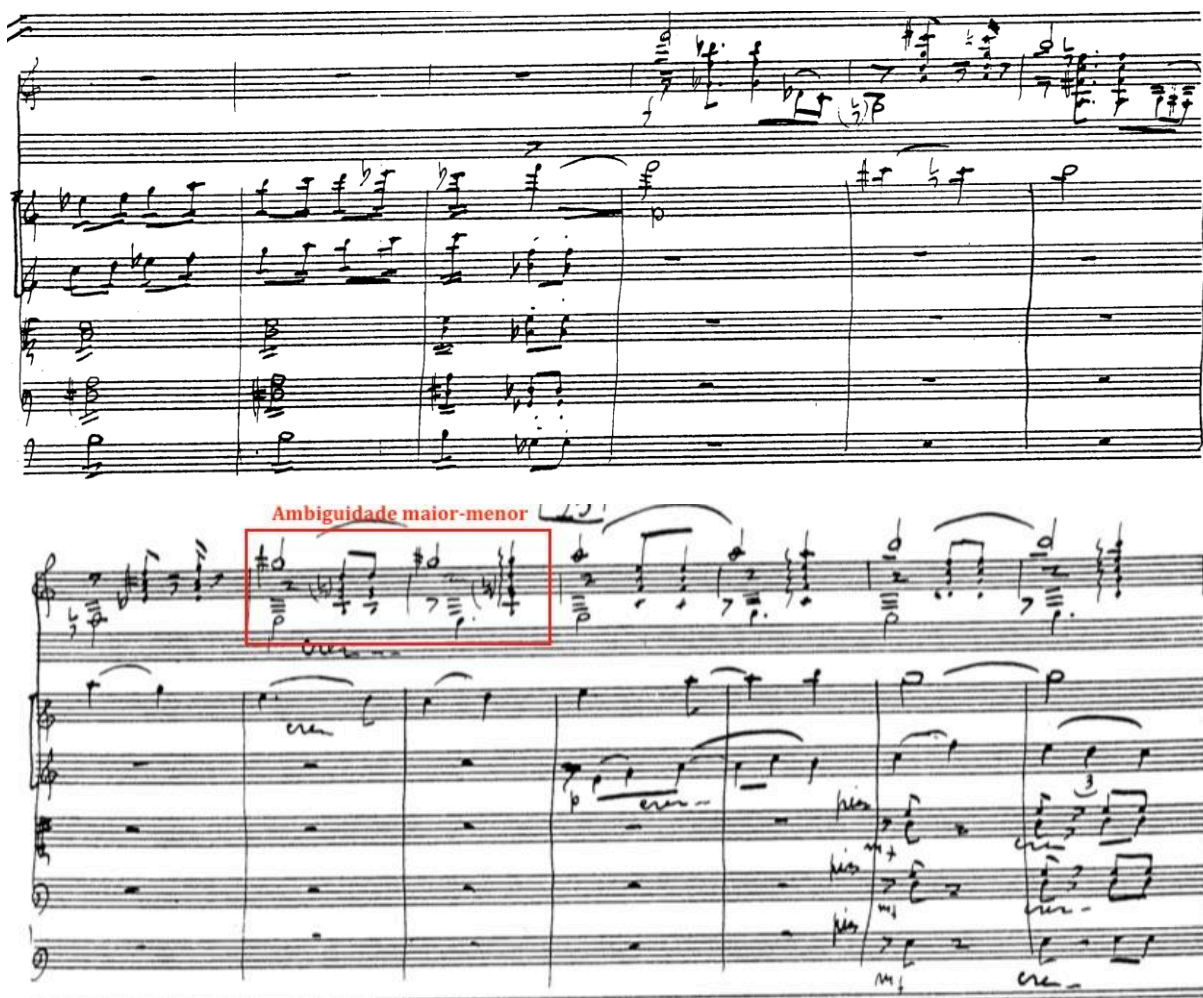


FIGURA 310 - 3º MOV. DO CONCERTO N.4 (CC.291-303)

Após uma breve intervenção da orquestra, o violão volta a realizar o padrão de acompanhamento (c. 294), desta vez com melodia dos primeiros violinos (Figura 310). O acompanhamento que é introduzido no compasso 298 também parece ser baseado no ritmo do segundo motivo do *Allegro Moderato*, mas com as figuras de ritmo aumentadas – conforme se pode perceber no exemplo da Figura 311, onde o modelo de acompanhamento dos compassos 298 e 299 está escrito com as figurações reduzidas.

Nesta passagem é possível encontrar outro exemplo de ambiguidade maior/menor (cc.298-299 - Figura 310), característica que aproxima Gnattali à linguagem do dedicatário (Francischini, 2012).



FIGURA 311 - REDUÇÃO RÍTMICA DO ACOMPANHAMENTO DO VIOLÃO, 3ª MOV. DO *CONCERTO N.4* (CC.298-299)

No compasso 316, sobre um acorde de si com 5ª diminuta, 7ª menor e 9ª menor – B7(b5)b9 –, o violão realiza uma sequência de arpejos, inicialmente em semicolcheias, desdobrando-se em sextinas, que funciona como ponte para a retomada do tema no compasso 325, quando é repetido o material dos compassos 250 a 258. A digitação escrita nos arpejos em sextina desperta particular interesse: Gnattali indica a realização do arpejo ascendente com o polegar e descendente com o indicador, numa espécie de *slide* de mão direita, recurso técnico que também foi utilizado pelo compositor no *Concertino n.2*.



FIGURA 312 - 3ª MOV. DO *CONCERTO N.4* (CC.316-320)

Em seguida, o motivo do compasso 273 (com a melodia na voz inferior e ostinato na voz superior) é retomado pelo violão, desdobrando-se em um desenvolvimento melódico baseado nas figurações rítmicas explorados em todo o concerto (Figura 313).

FIGURA 313 - 3ª MOV. DO CONCERTO N.4 (cc.337-356)

Esta secção do solista (Figura 313) sintetiza diversos elementos motivicos explorados durante este movimento, como o ritmo do primeiro e segundo motivos do primeiro movimento (cc.341-344), o padrão rítmico do acompanhamento introduzido no compasso 286 (cc.345-346), e o ritmo do padrão de acompanhamento utilizado no segundo movimento, no compasso 174 (cc.347-356). Além disso, como apontado por Lima (2007), o tratamento melódico desta passagem também lembra bastante a escrita do *Estudo IX* de Gnattali (Figura 314).

FIGURA 314 - ESTUDO IX DE RADAMÉS GNATTALI (cc.33-34) (1967/1988)

FIGURA 315 - 3º MOV. DO CONCERTO N.4 (CC.363-373)

FIGURA 316 - 3º MOV. DO CONCERTO N.4 (CC.374-379)

Após nova repetição do padrão de acompanhamento do compasso 286 pelo solista, a orquestra repete a ponte realizada entre os compassos 258 e 265, com o acréscimo de uma linha melódica na parte do violão (Figura 315), conduzindo à reexposição do material inicial alternadamente entre o violão e a orquestra (Figura 316). A reexposição do tema conduz a um final bastante enérgico, com *tutti* orquestral e solista (em rasgueados) a executarem o acorde de lá maior sobre o padrão rítmico explorado no tema principal e durante todo este movimento (Figura 317).

FIGURA 317 - COMPASSOS FINAIS DO 3º MOV. DO CONCERTO N.4 (CC.401-410)

O *Concerto n.4* se diferencia dos anteriores principalmente devido ao tratamento motivico realizado por Radamés, conferindo maior unidade à obra. Os motivos rítmicos introduzidos

no primeiro movimento são explorados de forma variada e desenvolvida em todo o concerto, resultando, por exemplo, no padrão de acompanhamento do segundo movimento ou no tema principal do movimento final. Além disso, pela duração total mais reduzida e a formação orquestral mais sucinta – comparativamente aos concertos anteriores –, o *Concerto n.4* torna-se o concerto mais prático e facilmente realizável do ciclo analisado.

A estrutura de diálogo introduzida por Gnattali no *Concertino n.1* – onde solista e orquestra atuam essencialmente de forma alternada, normalmente com a orquestra apresentando o material temático que em seguida é reexposto e desenvolvido pelo violão –, parece ter sido aprimorada ao longo dos anos, encontrando o seu ápice neste concerto. Os diálogos são mais frequentes e a integração entre solista e orquestra mais presente: seja no acompanhamento dos violoncelos e contrabaixos em forma de *walking bass* do terceiro movimento ou no padrão de acompanhamento do violão no segundo movimento, solista e orquestra parecem atuar de maneira perfeitamente equilibrada, superando, em parte, a grande diferença de densidade sonora que marca esta formação instrumental.

A escrita para violão neste concerto retoma diversos dos aspectos já explorados nos concertos anteriores, tais como: (1) pedal em cordas soltas; (2) cromatismos harmônicos e melódicos; (3) acordes com 7ª menor acrescidos de intervalos de 9ª, 11ª e 13ª; (3) arpejos com dedilhado de mão direita em *slide*; (4) acompanhamentos sincopados que remetem à gêneros populares brasileiros; e (5) exploração de recursos idiomáticos do violão como *pizzicatos*, harmônicos naturais e artificiais, glissandos e rasgueados. A introdução da escrita da parte do violão em pauta dupla e da indicação de cifras na parte do solista configuram duas das maiores diferenças apresentadas neste concerto, bem como a economia nas indicações técnicas, se comparado às obras anteriormente analisadas. Contudo, como comentado previamente, a exploração do material motivico ao longo de toda a obra parece ser a maior fonte de variedade neste concerto, permitindo ao compositor construir diversos materiais temáticos com relativa homogeneidade dos recursos explorados na parte do violão e substituindo assim a abordagem mais centrada

na mecânica da escala presente nos outros concertos (com recorrentes posições fixas de mão esquerda e frases ou padrões motivicos repetidos de forma paralela). A indicação específica de acentos e articulações (sobretudo no padrão de acompanhamento do segundo movimento) revelam que Gnattali compreendia não apenas a mecânica instrumental do violão, mas também o tipo de abodagem idiomática que caracterizava a forma de acompanhamento do “violão brasileiro”, com suas sincopações (escritas ou sugeridas pela acentuação) e função primordialmente rítmica (característica evidenciada pela articulação clara e consciente da mão esquerda).

A semelhança entre a escrita de Gnattali e de Laurindo Almeida, dedicatário deste concerto, pode ser observada tanto no tratamento técnico do violão quanto em procedimentos harmônicos ou em construções melódicas, conforme se exemplificou ao longo da análise. As diversas referências ao universo do jazz (com as métricas irregulares, acordes dissonantes e linha melódica do contrabaixo) e à música brasileira (com sincopações e motivos rítmicos de gêneros populares), além de influências do impressionismo francês (através das sonoridades pentatônicas e construções harmônicas), também aproximam as linguagens do compositor e do dedicatário, visto que estas influências são frequentemente associadas a ambas produções musicais. Como comentado anteriormente, embora não se possa comprovar quem influenciou Gnattali (conscientemente ou não) na construção do motivo do segundo movimento – não sendo esta também a intenção deste trabalho –, a discussão que coloca Pixinguinha e Gershwin lado a lado como possíveis inspirações para Radamés parece bastante ilustrativa da síntese de influências presentes neste concerto, ao mesmo tempo em que representa dois dos principais pólos de atuação do próprio dedicatário da obra.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da bibliografia analisada foi possível perceber a abrangência e importância da produção musical de Gnattali para a música de concerto brasileira do século XX (Capítulo 2). Além das publicações de caráter exclusivamente biográfico (Barbosa e Devos, 1985; Didier, 1996), a obra instrumental e violonística de Gnattali tem sido alvo de diversas pesquisas acadêmicas, que abordam aspectos históricos e estéticos (Figueiredo, 2007; Lima, 2007; Mendonça, 2006; L. F. de Oliveira, 1999; Silva, 2014; Wiese Filho, 2013), características idiomáticas de escrita (Abdalla, 2005; Coutinho, 2010; Fialho, 2018; Fujiyama e Mendes, 2013; Lobo, 2014b; Matos, 1999; Mendonça, 2006; R. C. de Oliveira, 2006; Wiese, 1995; Zorzal 2005), influências musicais (A. Barros e Tenório, 2008; Cavalcanti, 2002; Correa, 2007; Lobo, 2014a; L. F. de Oliveira, 1999; Silva, 2014), e características composicionais e estruturais da obra do compositor (Armada Junior, 2006; Bonetti, s.d.; Cavalcanti, 2002; Correa, 2007; Coutinho, 2010; Figueiredo, 2007; Lima, 2007, 2011; Lobo, 2012; Melo, 2007). Temas como a aproximação entre música popular e música de concerto na obra de Radamés, sua relação com o Movimento Nacionalista Brasileiro e a influência de gêneros estrangeiros em sua obra foram alvo da atenção de críticos coevos à Gnattali e parecem ter despertado maior interesse dos pesquisadores consultados, razão pela qual estas discussões foram abordadas de forma mais específica, buscando contextualizar a obra de Gnattali em meio à produção musical brasileira do período. Apesar da produção acadêmica considerável sobre a obra para violão de Radamés, constatou-se uma certa lacuna quanto ao conhecimento produzido sobre os seus concertos para violão e orquestra, que foram abordados por poucos autores e de maneira menos desenvolvida, cujos trabalhos apresentam breves contextualizações e análises das obras (Figueiredo, 2006; Lima, 2007) ou focam em aspectos técnicos específicos (Wiese Filho, 2013). Verificou-se também que, com exceção do *Concertino n.2* (Lima, 2007, 2017), não havia sido realizada nenhuma análise comparativa entre a escrita de Gnattali nos concertos e a obra dos dedicatários, nem identificados os elementos que caracterizam a escrita violonística do compositor neste conjunto de obras.

A revisão da literatura reforçou a compreensão de que o idiomatismo presente na escrita de Gnattali pode ter sido influenciado pelos dedicatários de suas obras, normalmente músicos de seu convívio pessoal (Lima, 2008, 2009; M. Pinto, 2005; Silva, 2014; Wiese Filho, 2010, 2013, 2014) – entendimento que é ratificado por depoimentos do próprio compositor e de músicos próximos a ele (Coutinho, 2010; Roberto Gnattali, 2006; Lima, 2017; Wiese Filho, 1995, 2013). Por esta razão, os conceitos de idiomatismo e dedicatória foram abordados de maneira mais abrangente e desenvolvida (Capítulo 3), desde acepções mais genéricas (em áreas como a linguística ou crítica textual), até compreensões mais específicas vinculadas à produção para violão de Gnattali. Em sua obra para violão – e em particular no seu ciclo de quatro concertos para violão e orquestra –, Gnattali revela diversas características frequentemente associadas a sua produção, destacando-se o forte diálogo entre a música de concerto de tradição europeia (pela instrumentação, formas musicais utilizadas e estilo de escrita orquestral) e a música popular, tanto brasileira (pelos padrões de ritmos sincopados e referências a géneros populares), quanto ao jazz norte-americano (pelas sonoridades modais e construções harmónicas). Estas características, inclusive, podem ser compreendidas como um reflexo da própria trajetória musical de Radamés, um pianista de formação clássica e compositor que trabalhava concomitantemente com a “música de concerto” e como maestro e arranjador de música popular na rádio.

Com relação à escrita para violão de Radamés, esta parece ter sido fortemente influenciada pela tradição do violão solista brasileiro, estilo do qual o compositor esteve particularmente próximo. O trabalho na rádio e a atuação na música popular colocou Gnattali ao lado de diversos violonistas que também foram dedicatários de suas obras, como Dilermando Reis, Garoto, Zé Menezes, Laurindo Almeida e, mais tardiamente, Raphael Rabello. O idiomatismo instrumental na escrita de Gnattali é frequentemente associado ao seu contato com intérpretes próximos e, em grande medida, descrito como uma forma de apropriação do estilo dos dedicatários de suas obras, que eram, com frequência, músicos de seu convívio pessoal (Cavalcanti, 2002; Coutinho, 2010; Lima, 2007; L. F. de Oliveira, 1999; Papaugerius, 2010; M. Pinto, 2005; Wiese Filho, 1995). Em sua

produção violonística as dedicatórias das obras exemplificam particularmente este tipo de relação, sendo a maior parte dedicada para os seus colegas de rádio (Lima, 2007; Wiese Filho, 1995; Zanon, 2006a). Os concertos para violão e orquestra, com exceção do primeiro, são mais um exemplo desta prática de Gnattali.

Na segunda parte deste trabalho foi traçado um panorama da posição do violão na música de concerto brasileira da primeira metade do século XX, direcionando para a importância de Gnattali no estabelecimento do violão como um instrumento com qualidades artísticas apropriadas para as salas de concerto e, posteriormente, como um símbolo de identidade nacional (Subcapítulo 4.1). Os Concertos de Gnattali desempenharam um papel fundamental neste processo, marcando uma série de datas significativas para o violão no Brasil e colocando violonistas ligados a expressões mais populares da música brasileira à frente de orquestras em importantes salas de concerto, facto inédito até então (Lima, 2009; Zanon, 2006a). Seguiu-se à esta contextualização a descrição e a análise dos concertos (Subcapítulos 4.2, 4.3, 4.4 e 4.5), comparando-os com a produção dos respectivos dedicatários, no intuito de identificar procedimentos idiomáticos da escrita de Gnattali e perceber o potencial nível de influência que as dedicatórias tiveram na composição dos concertos.

O primeiro aspecto que despertou o interesse na análise é uma certa homogeneidade de recursos na escrita violonística de Gnattali nos concertos, apresentando características que, em grande medida, os aproximam do tipo de idiomatismo presente em toda a obra de Radamés para violão, conforme descrito por Lima (2007), L. F. de Oliveira (1999) e Wiese Filho (1995). A abordagem violonística nos concertos, tanto técnica quanto harmónica, encontra paralelos frequentes em outras obras, conforme se demonstrou ao longo da análise. Algumas especificidades relativas a cada concerto, entretanto, puderam ser percebidas.

O *Concertino n.1* representa o único caso de dedicatário neste ciclo que não partilhava do contexto de trabalho de Radamés. O contato entre Juan Antonio Mercadal e o compositor

parece ter sido pontual – em razão de uma turnê realizada no Brasil – e a dedicatória ocasional, possivelmente motivada por certo fascínio gerado em Gnattali após assistir a uma apresentação do violonista cubano. Também não foi possível encontrar qualquer referência sobre possíveis composições de Mercadal. Por estas razões, o estabelecimento de paralelos entre a composição de Gnattali e as características técnicas e musicais de Mercadal não foi possível. O estilo de escrita de Gnattali neste concerto assemelha-se em diversos aspectos às obras posteriormente analisadas no trabalho, com uma forte influência de gêneros brasileiros e de harmonias relacionadas, na época, ao jazz norte-americano. A partir das informações biográficas disponíveis sobre Mercadal, é possível entender que estes estilos que não estavam presentes na atuação principal do dedicatário enquanto violonista (“Juan Antonio Mercadal”, 2019; Lima, 2007; Ross, 1998a). Como desenvolvido na análise da obra¹⁴⁵, embora não se tenha subsídios que permitam uma afirmação mais contundente, uma possibilidade de referência ou homenagem ao dedicatário neste concerto pode ser o relativo destaque dado à trompa em apresentações temáticas, especialmente no primeiro movimento, tendo sido este um instrumento que Mercadal tocou em sua juventude. Aparte deste detalhe, o *Concertino n.1* se integra numa lógica muito mais próxima dos concertos seguintes – e, coincidentemente, dos respectivos dedicatários – do que do universo de atuação musical de Mercadal, predominantemente centrado na música de concerto de tradição europeia.

O *Concertino n.2*, dedicado a Garoto, é o exemplo mais significativo de influência do dedicatário neste ciclo. Tal facto pode ser constatado na produção de autores como Coutinho (2010), Delneri (2009) e L. F. de Oliveira (1999), que identificam Garoto como a maior influência violonística de Gnattali – aspecto claramente perceptível neste concerto, como se pôde observar nos diversos exemplos comparando a escrita de ambos ao longo da análise¹⁴⁶. Embora Gnattali não se tenha apropriado explicitamente de temas do violonista – como se poderia induzir pela inscrição presente no manuscrito do segundo

¹⁴⁵ Ver página 148.

¹⁴⁶ Ver página 214.

movimento –, o compositor reproduz diversos elementos que caracterizavam a obra de Garoto – e, em parte, a sua própria obra para violão também. É de destacar, entretanto, a explícita solicitação do dedo mínimo da mão direita ao longo deste concerto, particularidade técnica de Garoto explorada neste concerto e que não voltou a ser indicada por Gnattali em nenhuma das outras obras analisadas. Garoto parece ter sido, neste concerto, o modelo para a escrita de Gnattali, influenciando tanto o tratamento técnico quando as construções harmónicas e melódicas. Esta “particularização” na escrita é bastante compreensível, uma vez que Garoto, além de colega de rádio, era amigo pessoal de Gnattali, e este concerto foi composto com o objetivo de que o violonista realizasse o seu sonho de tocar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro – segundo depoimento do próprio Radamés (em: *Tributo a Garoto*, 1982). Apesar das particularidades presentes neste concerto (como a indicação do dedo mínimo da mão direita e as semelhanças em estruturas temáticas com obras de Garoto), o idiomatismo da escrita violonística de Gnattali se insere numa lógica comum aos restantes concertos, tanto do ponto de vista musical (pela exploração de acordes de 7ª estendidos e cromatismos harmónicos e melódicos) quanto técnico-instrumental (pela recorrência das construções paralelas).

Zé Menezes foi o violonista que mais trabalhou com Gnattali, segundo próprio depoimento (em: Coutinho, 2010), e este facto se reflete no *Concerto n.3*, a ele dedicado. Dos quatro concertos, este é o que mais parece ter sido influenciado pelo universo do choro – género que está intimamente associado à produção do próprio Menezes (Visconti, 2010) –, seja pela exploração recorrente do “duo de solistas” ao longo da obra (formado por violão e flauta, instrumentos com forte presença no choro), pelos géneros empregados nos movimentos ou pelo estilo de escrita do violão¹⁴⁷. Com a sexta corda afinada um tom abaixo (aumentando a tessitura para o grave) e frequentes conduções melódicas no baixo, a parte do solista parece emular, em diversos momentos, o tipo de sonoridade produzida pelo violão de sete cordas característico do choro, instrumento que Menezes também tocava. A escrita sensivelmente virtuosística da parte solista, bem como a textura

¹⁴⁷ Ver página 284.

predominantemente contrapontística e a atmosfera de improvisação em secções rapsódicas, parecem retratar diretamente o dedicatário em características de sua personalidade musical, sendo ele identificado como um virtuose dos instrumentos dedilhados e um proficiente improvisador (Coutinho, 210; Visconti, 2010).

Por último, no *Concerto n.4*, dedicado a Laurindo Almeida, também foram identificados traços de aproximação entre compositor e dedicatário¹⁴⁸. Colega de rádio de Radamés, Laurindo foi dedicatário de várias obras do compositor e, à data da composição do Concerto, já estava radicado há vários anos nos Estados Unidos, onde havia construído uma carreira de sucesso tanto no universo do jazz, quanto como concertista de violão clássico. Novamente, é possível encontrar procedimentos comuns quanto ao tratamento harmónico ou ao idiomatismo instrumental nas obras de Laurindo e Radamés, mas a maior influência parece ser a referência comum à música brasileira e ao jazz norte-americano, além da influência da tradição de música de concerto europeia. Embora estas características sejam amplamente associadas à produção de Gnattali, neste concerto nota-se com clareza as harmonias e métricas irregulares associadas ao estilo norte-americano de forma integrada com as síncopes e modelos de acompanhamento inspirados na música popular brasileira, escritos em formas tradicionais que se alinham à tradição da música “erudita”. Quase um retrato do próprio dedicatário – cuja atuação musical ao longo de sua vida gravitou entre estes universos –, as influências presentes neste concerto também são encontradas na música de Laurindo e praticamente definem o seu próprio vocabulário musical (Francischini, 2012).

A partir das análises realizadas foi possível identificar a presença da influência dos dedicatários na construção do idiomatismo violonístico de Gnattali nos concertos. O nível desta influência, contudo, parece estar relacionado ao tipo de relação que cada dedicatário desenvolveu com o compositor. Partindo de Garoto (colega de trabalho e amigo próximo de Radamés), passando por Menezes (violonista que acompanhou Gnattali em grande

¹⁴⁸ Ver página 345.

parte de sua carreira musical na rádio, em gravadoras e em seu sexteto) e Laurindo (colega de rádio e dedicatário de várias outras obras do compositor), até chegar a Mercadal (violonista cubano com atuação na música clássica cujo contato com Gnattali se deu pontualmente), o nível de influência parece ser proporcionalmente decrescente. Com poucas evidências no *Concertino n.1*, explícita no *Concertino n.2*, bastante clara no *Concerto n.3*, e provável no *Concerto n.4*, a “dedicatória como fonte de idiomatismo” foi analisada neste ciclo de obras, fornecendo evidências suficientes para sustentar esta hipótese. Independentemente disto, não é possível ignorar o facto de que o universo musical partilhado por Gnattali, Garoto, Menezes e Laurindo possa ter influenciado as suas obras. Colegas na rádio, em gravadoras e em grupos instrumentais ao longo de vários anos, onde atuavam lado a lado, diariamente, interpretando ou escrevendo arranjos de música popular, a experiência de trabalho destes músicos possivelmente terá moldado diversos aspectos de suas escritas e de seus estilos particulares, dos quais a influência da música popular brasileira, do jazz norte-americano e da tradição da música de concerto europeia certamente são pilares fundamentais. Ainda assim, não sendo Gnattali um violonista de formação, parece provável que a convivência com notáveis violonistas tenha influenciado a sua escrita para o instrumento, facto este que naturalmente se pode perceber a partir da análise comparativa de suas obras e que encontra respaldo na literatura académica sobre o compositor. O ambiente da rádio, berço da relação entre Gnattali e três dos dedicatários dos concertos, pode ser visto como um espaço partilhado de possíveis influências mútuas que caracterizaram a produção deste conjunto de músicos, traçando paralelos entre seus repertórios. Entretanto, como comentado por Bourdieu (1996):

Com efeito, pressupõe-se que compreender a obra de arte seria compreender a visão do mundo própria ao grupo social a partir ou na intenção do qual o artista teria composto sua obra e que, comandatário ou destinatário, causa ou fim, ou os dois ao mesmo tempo, ter-se-ia de alguma maneira exprimido através do artista, capaz de explicitar à sua revelia verdades e valores dos quais o grupo expresso não é necessariamente consciente. Mas de que grupo se trata? Daquele do qual o

próprio artista saiu - e que pode não coincidir com o grupo no qual se recruta o seu público - ou do grupo que é o destinatário principal ou privilegiado da obra - o que supõe que haja sempre um e um só? Nada autoriza a supor que o destinatário declarado, quando existe, comanditário, alvo de dedicatória, seja o verdadeiro destinatário da obra e que aja, em todo caso, como causa eficiente ou como causa final sobre a produção da obra. Quando muito, pode ser a causa ocasional de um trabalho que encontre seu principio em toda a estrutura e a história do campo de produção e, através dele, em toda a estrutura e a história do mundo social considerado (p.230).

A partir desta compreensão, um violonista que não tenha relações com campo social do qual emergiu este ciclo de concertos para violão e orquestra poderá não estar munido do capital cultural dos dedicatários para quem Gnattali destinou as obras. Tal facto, todavia, não inviabiliza a abordagem deste repertório, uma vez que a própria partitura traz indícios de idiomatismos performativos, como a realização “placada” de acordes de cinco sons no *Concertino n.2*, a repetição consciente do polegar nas linhas de “baixaria” do *Concerto n.3* ou as acentuações de carácter sincopado e articulações de mão esquerda nos acompanhamentos do *Concerto n.4*. É possível acreditar, contudo, que o conhecimento mais abrangente das características de escrita da obra de Gnattali – especialmente para violão –, bem como do repertório dos dedicatários, possibilite um processo de descodificação da partitura e de descoberta de idiomatismos particulares mais orientado, fundamentado e específico, enriquecendo e inspirando a abordagem performativa – experiência que pude constatar na minha própria prática e performance deste ciclo durante o doutoramento.

A obra para violão de Gnattali rompeu as barreiras nacionais brasileiras e ultrapassou o tempo de vida do compositor. Embora os concertos ainda permaneçam em relativa obscuridade frente à sua importância histórica, esta pesquisa foi desenvolvida na

expectativa de chamar a atenção para este repertório, trazendo luz para as características idiomáticas deste ciclo de obras e indicando possíveis abordagens que podem enriquecer a paleta de opções do intérprete que abordar estes concertos, encurtando as distâncias espacial e temporal que existam para a compreensão da obra de Radamés.

REFERÊNCIAS

- Concierto de Juan Antonio Mercadal. (1942, Outubro). *Ultra*, 74, pp. 254–255.
- Juan Antonio Mercadal. (2019). Em *EcuRed*. Acedido em 19 de setembro de 2019, em: https://www.ecured.cu/index.php?title=Juan_Antonio_Mercadal&oldid=3400544
- Laurindo Almeida's Biography. (2011). Acedido em 13 de Outubro de 2019, em: <http://www.laurindoalmeida.com/tributes.htm>
- Radamés Gnattali - Acervo depoimentos para posteridade. (1985). Rio de Janeiro: MIS - Museu da Imagem e do Som.
- Radamés Gnattali, Compôs em surdina. (1950, 15 de Agosto). *A Noite Ilustrada*, p. 29.
- Zé Menezes - Autoral. (2014). Acedido em 13 de Outubro de 2019, em: <http://abz.com.br/zemenezes/>
- Abdalla, T. (2005). *Análise técnico-interpretativa dos ciclos de estudos para violão de César Guerra-Peixe (Lúdicas), Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos* (Trabalho de Conclusão de Curso – Bacharelado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Albin, R. C. (sem data a). Catulo da Paixão Cearense. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Acedido em 28 de Setembro de 2019, em: <http://dicionariompb.com.br/catulo-da-paixao-cearense>
- Albin, R. C. (sem data b). Cavaquinho. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Acedido em 19 de Setembro de 2019, em: <http://dicionariompb.com.br/cavaquinho>
- Albin, R. C. (sem data c). Garoto. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Acedido em 12 de Outubro de 2019, em: <http://dicionariompb.com.br/garoto>

- Albin, R. C. (sem data d). Henrique Cazes. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Acedido em 18 de Junho de 2019, em: <http://dicionariompb.com.br/henrique-cazes>
- Albin, R. C. (sem data e). Luiz Otávio Braga. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Acedido em 12 de Junho de 2019, em: <http://dicionariompb.com.br/luis-otavio-braga>
- Albin, R. C. (sem data f). Néelson Caiado. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Acedido em 21 de Junho de 2019, em: <http://dicionariompb.com.br/nelson-caiado>
- Albin, R. C. (sem data g). Maurício Carrilho. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Acedido em 12 de Junho de 2019, em: <http://dicionariompb.com.br/mauricio-carrilho>
- Albin, R. C. (sem data h). Pinduca (2). *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Acedido em 21 de Junho de 2019, em: <http://dicionariompb.com.br/pinduca-2>
- Albin, R. C. (1995). Laurindo de Almeida. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Acedido em 12 de Outubro de 2019, em: <http://dicionariompb.com.br/laurindo-de-almeida>
- Albin, R. C. (2014). Zé Menezes. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Acedido em 12 de Junho de 2019, em: <http://dicionariompb.com.br/ze-menezes>
- Almeida, L. de, Gnattali, Radamés, e Turner, R. (sem data). *Concerto de Copacabana* [LP – Texto do Encarte]. Capitol Records - SP 8625.
- Amorim, H. (2007). *Heitor Villa-Lobos: Uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística* (Dissertação de Mestrado). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Andrade, M. de. (1922). *Paulicéia Desvairada*. São Paulo: Casa Mayença.

- Andrade, M. de. (1976). *Música, doce música*. São Paulo: Martins.
- Andrade, M. de. (1991). *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica.
- Andrade, M. de, e Silva, P. do C. e. (1962). *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins.
- Antunes, G. (sem data a). Americo Jacomino (Canhoto). *Acervo digital do violão brasileiro*. Acedido em 29 de Setembro de 2019, em: <https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/americo-jacomino-canhoto>
- Antunes, G. (sem data b). Paulo Porto Alegre. *Acervo digital do violão brasileiro*. Acedido em 12 de Junho de 2019, em: <https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/paulo-porto-alegre>
- Antunes, G. (2002). *Américo Jacomino «Canhoto» e o Desenvolvimento da arte solística do Violão em São Paulo* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Antunes, G. (2012). *O violão nos programas de pós-graduação e na sala de aula: amostragem e possibilidades* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Aragão, P. (2001). *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)* (Dissertação de Mestrado). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Araújo, L. F. de. (2010). O vocabulário do Choro, de Mário Sève: estrutura e possibilidades de utilização no ensino técnico da flauta transversal. Em: *Anais do I Simpósio de Pós-graduandos em Música* (pp. 807–817). Rio de Janeiro. Obtido de: <http://www.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-LarenaFranco.pdf>
- Araújo, M. (1940). Orquestra Brasileira para a nossa Música. *Carioca*, 241, p. 39.

- Armada Júnior, U. P. (2006). *Os 10 Estudos para Violão de Radamés Gnattali: Uma análise* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Barbosa, V., e Devos, A. M. (1985). *Radamés Gnattali, o Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Bark, J. M. (2007). *Radamés Gnattali: «Suíte para quinteto de sopros» - estudo analítico e interpretativo* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Barreto, A. H. de L. (sem data). *O triste fim de Policarpo Quaresma*. Edição Eletrônica: Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. (1ª edição de 1915) Obtido de:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000013.pdf>
- Barros, A. C., & Tenório, L. E. L. (2008). Concerto para dois violões, oboé e orquestra, de Radamés Gnattali: as influências da música folclórica e popular. Em: *Anais do II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap* (pp. 215–228). Curitiba.
- Barros, N. de S. (2019). Nicolas Lehrer de Souza Barros [Currículo Lattes]. Acedido em 25 de Setembro de 2019, em: <http://lattes.cnpq.br/3975962774058020>
- Bartoloni, G. (2000). *Violão: a imagem que fez escola. São Paulo 1900-1960* (Tese de Doutorado). Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo.
- Bellinati, P. (1991). *The Guitar Works of Garoto, Volume 2: Transcribed, arranged & edited from his recordings & manuscripts by Paulo Bellinati*. Califórnia: GSP.
- Bonetti, L. Z. (sem data). *A apropriação como homenagem na Suíte Retratos de Radamés Gnattali: A citação no processo composicional* (Projeto de Pesquisa em Iniciação Científica). Faculdade Santa Marcelina, São Paulo.
- Borges, L. F. F. (2008). *Trajectoria estilística do choro: o idiomatismo do Violão de Sete Cordas, da consolidação a Raphael Rabello* (Dissertação de Mestrado). Universidade de Brasília, Brasília.

- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. (Tradução de M. L. Machado). São Paulo: Companhia das Letras.
<https://doi.org/10.1590/S0104-71831998000200018>
- Bourdieu, P. (1998). O mercado dos bens simbólicos. Em S. Miceli (Ed.), *A Economia das Trocas Simbólicas* (pp. 99–156). São Paulo: Perspectiva.
- Breide, N. N. A. (2006). *Valsas de Radamés Gnattali: Um estudo histórico-analítico* (Tese de Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Canaud, F. (1991). *Interpretação da obra pianística de Radamés Gnattali através do conhecimento da música popular urbana* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Canaud, F. (2013). *O virtuosismo e o “swing” revelados na revisão fonográfica de Flor Da Noite e Modinha & Baião de Radamés Gnattali* (Tese de Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
<https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Canclini, N. G. (1989). *Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Cidade do México: Grijalbo.
- Carvalho, H. B. de. (1986). Programa Contra-luz. Brasil: TVE-RJ.
- Casacio, L. B. (2017). *A bateria no Concerto Carioca Nº2 de Radamés Gnattali - Um estudo interpretativo* (Tese de Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Castagna, P., e Antunes, G. (1994). 1916: O Violão Brasileiro já é uma arte. *Cultura Vozes*, ano 88(n.1), 37–51.
- Castagna, P., e Schwarz, W. (1993). Uma Bibliografia do Violão Brasileiro 1916-1990. *Revista Música*, 4(2), 190–218.

- Cavalcanti, J. J. B. (2002). *Radamés Gnattali e o violão* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Cazes, H. (2010). *Choro: do quintal ao Municipal* (4.^a ed.). São Paulo: Editora 34.
- Chediak, A. (1986). *Harmonia & Improvisação I* (7.^a ed.). Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- Commanday, R. (1980). Texto do Encarte. Em: Almeida, L., Ramsey, E., e The Los Angeles Orchestra de Camera, *First Concerto for Guitar and Orchestra* [LP]. Los Angeles: Concord Concerts CC-2001.
- Correa, M. G. (2007). *Concerto Carioca n.1 de Radamés Gnattali: A utilização da Guitarra Elétrica como Solista* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo.
- Coutinho, A. J. (2010). *Retratos para três violões, de Radamés Gnattali: um arranjo a ser (re)construído* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Dandridge, P. (2000). Idiomatic and Mainstream: The Technical Vocabulary of a Late Roman Crossbow Fibula. *Metropolitan Museum Journal*, 35, 71–86.
- Delneri, C. T. (2009). *O Violão de Garoto: A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Didier, A. (1996). *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções Artísticas.
- Didier, A., e Kendler, M. (1991). *Nosso amigo Radamés Gnattali* [Vídeo-Documentário]. Brasil: Brasiliana Produções Artísticas.
- Dudeque, N. (1994). *História do Violão*. Curitiba: Editora UFPR.
- Ferrer, M. de A. (1996). *Suíte Retratos e Choros IV - o Choro visto por Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

- Fialho, W. Y. B. (2018). *Processos de digitação e dedilhado da Dansa Brasileira de Radamés Gnattali* (Trabalho de Conclusão Final de Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Figueiredo, E. (2007). Concerto à Brasileira nº 4 - Radamés Gnattali (1906 – 1988). I *Simpósio Acadêmico de Violão da Embap*, 1–14.
- Francischini, A. (2009). *Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood*. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica. Obtido de: <http://books.scielo.org>
- Francischini, A. (2012). *Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas de Hollywood* (Tese de Doutorado). Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo.
- Fujiyama, L. D., e Mendes, J. C. da S. V. (2013). Propostas de revisão da transcrição para duo de violões da obra *Canhoto*, de Radamés Gnattali. *Revista Vórtex*, (n.2), 144–156.
- Gernsbacher, M. A., e Robertson, R. R. W. (1999). Figurative Language Comprehension. *Journal of Pragmatics*, 31, 1619–1630. <https://doi.org/10.4324/9781410611628>
- Gnattali, Radamés, e Rabello, R. (1982). *Tributo à Garoto* [LP – Texto do Encarte]. Rio de Janeiro: Funarte PA 82001.
- Gnattali, Roberto (org.) (sem data). Radamés Gnattali [Sítio Oficial]. Acedido em 9 de Abril de 2016, em: <http://www.radamesgnattali.com.br>
- Gnattali, Roberto (Org.). (2006). *Radamés Gnattali - Catálogo Digital* [CD-ROM]. Midiarte / Olhar Brasileiro Produções Artísticas / Petrobrás.
- Gomide, H., e Mello, J. (2017). *Garoto: Partituras Inéditas*. Acervo Digital do Violão Brasileiro. Obtido de: <https://www.violaobrasileiro.com/biblioteca/garoto-partituras-ineditas-henrique-gomide-e-jorge-mello>

- Guerra, A. C. (2017). *Concerto para viola e orquestra de cordas de Radamés Gnattali: uma análise das implicações de performance nas decisões interpretativas* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Hahn, O. A. (1977). Borges y el Arte de la Dedicatoria. *Revista Iberoamericana*, XLIII(100), 691–696. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1977.3568>
- Haro, M. (sem data). Biografia [Sítio Oficial]. Acedido em 18 de Junho de 2019, em: <http://www.mariaharo.com/biografia.html>
- Hernández, A. (sem data). Texto do Encarte. Em Menezes, J., Tavares, M., e Orquestra de Câmara da Rádio do Ministério da Educação e Cultura, *Radamés Gnattali, Villa-Lobos, Edino Krieger* [LP]. Rio de Janeiro: Columbia 9048/60042.
- Hernández, A. (1986, 27 de Janeiro). Flauta, piano, violão, sax e muito mais: é Radamés-80. *O Globo*.
- Houaiss, A., e Villar, M. de S. (2015). Idioma. Em *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Vol. III* (1ª, p. 2145). Círculo de Leitores.
- Huron, D., e Berec, J. (2009). Characterizing Idiomatic Organization in Music: A Theory and Case Study of Musical Affordances. *Empirical Musicology Review*, 4(3), 103–122. <https://doi.org/Vol. 4, No. 3>
- Junqueira, H. (2010). *A obra de Garoto para violão: o resultado de um processo de mediação cultural* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Keysar, B., & Bly, B. M. (1999). Swimming against the current: Do idioms reflect conceptual structure? *Journal of Pragmatics*, 31(12), 1559–1578. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(99\)00004-1](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(99)00004-1)

- Lana, J. S. (2005). *Sob o selo nacional, sobre o solo popular: Ressonâncias de uma nação na obra para violão de Heitor Villa-Lobos (1908-1940)* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Lima, L. C. (2007). *Radamés Gnattali: The Four Concertos for Solo Guitar and Orchestra* (Tese de Doutorado). Université de Montréal, Montreal.
- Lima, L. C. (2008). Radamés Gnattali: Os Quatro Concertos para Violão Solo e Orquestra. *Anais do II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap*, 34–61.
- Lima, L. C. (2009). Rio, 1951: o Primeiro Concerto Brasileiro para Violão e Orquestra. Em *XIX Congresso da ANPPOM* (pp. 235–237). UFPR.
- Lima, L. C. (2011). Ernesto Nazareth e a valsa da Suíte Retratos de Radamés Gnattali. *Per Musi*, (n.23), 113–123. Obtido de: <http://www.scielo.br/pdf/pm/n23/n23a13.pdf>
- Lima, L. C. (2017). *Radamés Gnattali e o Violão de Concerto: uma revisão da obra para violão solo com base nos manuscritos* [livro eletrônico] (1.ª ed.). Curitiba: UNESPAR.
- Llanos, C. F. E. (2018). *Nem erudito, nem popular: por uma “identidade transitiva” do “violão brasileiro”* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Lobo, E. F. de A. (2012). *Concerto Carioca nº 3 de Radamés Gnattali: um estudo analítico* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Lobo, E. F. de A. (2014a). Questões sobre o uso da técnica do violão clássico na Suíte Popular Brasileira (1953) para violão elétrico e piano de Radamés Gnattali. Em *II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical* (pp. 380–387).
- Lobo, E. F. de A. (2014b). Ritmos populares no Concerto carioca n. 3 de Radamés Gnattali. Em *XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. São Paulo.

- Lobo, E. F. de A. (2015). Tendências composicionais de Radamés Gnattali nas décadas de 1930 e 1940 à luz dos movimentos musicais. Em *Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Vitória.
- Macêdo, N. (sem data). Biografia [Site Oficial]. Acedido em 18 de Junho de 2019, em: <https://www.nelsonmacedo.com.br/home>
- Manica, S. S. (2012). *Edição e performance musical: a sonatina para flauta e violão de Radamés Gnattali* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Manica, S. S. (2014). Interpretação e edição musical: o terceiro movimento da Sonatina para Flauta e Violão de Radamés Gnattali. Em Unirio (Ed.), *Anais do III Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música* (pp. 1245–1254). Rio de Janeiro. Obtido de <http://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/4727/4219>
- Marcondes (ed.), M. A. (1998). Radamés Gnattali. Em *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica* (2.^a ed., p. 329). Art Editora: Publifolha.
- Mariz, V. (1970). *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. Brasília: Universidade de Brasília.
- Mariz, V. (1981). *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Martins, A. M. (2010). As margens do texto nas margens do cânone: Paratexto, texto e contexto em Luanda e Mayombe. *IPOTESI*, 14(2), 169–177.
- Matos, R. B. (1999). *Brasiliana no13 de Radamés Gnattali: uma abordagem técnica e interpretativa* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Mello, R. C. de. (2008). Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos: questões de articulação, expressão e dinâmica. Em *XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação* (pp. 280–285). Salvador.

- Mello, R. C. de. (2009). *Concerto para violão e pequena orquestra de H. Villa-Lobos: Um estudo comparativo entre edições e manuscritos* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Melo, R. A. de S. (2007). *A Sonatina para Flauta e Violão de Radamés Gnattali: Estudo de Aspectos estruturais e interpretativos do primeiro movimento* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Mendonça, G. da S. F. de. (2006). *A guitarra elétrica e o violão: o idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali* (Dissertação de Mestrado). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Menezes, E. de A. (2008). *Moda de viola e modos de vida: As representações do Rural na Moda de Viola* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Middleton, R., e Manuel, P. (2001). Popular music. Grove Music Online. Acedido em 21 de maio de 2019, em:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043179>
- Moura, R. (1975, Novembro). Meio século de MPB. *Última Hora*.
- Naves, S. C. (1998). *O violão azul: modernismo e música popular* (1ª). Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas.
- Neves, J. M. (1981). *Música Contemporânea Brasileira* (1 Ed.). São Paulo: Ricordi Brasileira.
- Nunberg, G., Sag, I. A., e Wasow, T. (1994). Idioms. *Language*, 70(3), 491–538.
- Oliveira, L. F. de. (1999). *Radamés Gnattali e o Violão: relação entre campos de produção na música brasileira* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

- Oliveira, R. C. de. (2006). *Seleção de estudos para violão de Villa-Lobos, Mignone e Gnattali: O Idiomatismo Revisitado* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- Orledge, R. (1992). Satie and the Art of Dedication. *Music & Letters*, 73(4), 551–564.
- Östersjö, S. (2008). *Shut up'n'play! Negotiating the Musical Work*. Lund University.
- Paparguerius, I. M. de S. (2010). *O pós-modernismo e a música de Radamés Gnattali* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Pereira, F. M. C. (2007). *O Violão na sociedade carioca (1900-1930): técnicas, estéticas e ideologias* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Pereira, M. (2007). *Ritmos Brasileiros para Violão* (1.^a ed.). Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas.
- Pereira, M. F., e Gloeden, E. (2012a). Apontamentos sobre o idiomatismo na escrita violonística. Em *XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* (pp. 526–533). João Pessoa.
- Pereira, M. F., e Gloeden, E. (2012b). De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil. *Revista Composição UFMS*, (10), 68–91.
- Piedade, A. (2011). Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, (23), 103–112. <https://doi.org/10.1590/s1517-75992011000100012>
- Pilger, H. V. (2010). Aspectos Idiomáticos na Fantasia para Violoncelo e Orquestra de Heitor Villa-Lobos. Em *SIMPOM* (pp. 758–767). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

- Pinto, J. P. do A. (2008). *A viola caipira de Tião Carreiro* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Pinto, M. T. P. (2005). *O saxofone na música de Radamés Gnattali* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Prat, D. (1934). *Diccionario de Guitarristas*. Buenos Aires: Casa Romero y Fernandez.
- Randel, D. M. (1986). Idiomatic. Em *The New Harvard Dictionary of Music* (p. 389). Harvard University Press.
- Reily, S. A. (2001). Hybridity and Segregation in the Guitar Cultures of Brazil. Em A. Bennett e K. Dawe (Eds.), *Guitar Cultures* (1.^a ed., pp. 157–178). Oxford: Berg.
- Righini, R. R. (1991). *A Escola Violonística Prof. M. São Marcos* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Rodriguez, G. (1997). The passing of a concerti guitarist and teacher, Juan Mercadal of Havana, Cuba and Miami, Florida [Web log post]. Acedido em 19 de Setembro de 2019, em: <http://www.oocities.org/vienna/5702/mercadal.html>
- Roos, J. (1998a, 22 de Janeiro). Obituary - Juan Antonio Mercadal. *The Miami Herald*.
- Roos, J. (1998b, 4 de Outubro). Pure Sound: Manuel Barrueco. *The Miami Herald*.
- Russell, T. (2012). Anatomy of a Dedication: Gottfried Taubert and His Dedicatee. *Dance Chronicle*, 35(2), 208–223. <https://doi.org/10.1080/01472526.2012.685009>
- Saboga, T. F. C. (2006). *A Música de um Violonista-Compositor Brasileiro: Guinga, o Idiomatismo em sua Obra*. Universidade Estadual do Rio de Janeiro.
- Santos, E. H. de S. (2013). *Ponteio, roda e baile de Radamés Gnattali: os padrões de improviso e suas interfaces na música brasileira* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

- Santos, R. dos. (2002). Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhôto e Manhosamente de Radamés Gnattali A. *Per Musi*, 3, 5–16.
- Scarduelli, F. (2007). *A obra para violão solo de almeida prado* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas.
- Sève, M. (2016, Novembro). O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical. *DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*, (17), 219–249. Obtido de:
<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/6138>
- Sherr, R. (1987). The Medici Coat of Arms in a Motet for Leo X. *Early Music*, 15(1), 30–35.
- Silva, V. A. (2014). *Três Estudos de Concerto para Violão de Radamés Gnattali: Peculiaridades estilísticas e suas implicações com processos de circularidade cultural* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- Silveira, R. F. (2016). *Mediações nos choros para piano solo de Radamés Gnattali (1906-1988)* (Dissertação de Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. Obtido de:
<http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00001d/00001d32.pdf>
- Silveira, R., e Barros, G. S. (2017). Reflexões sobre a Identidade Nacional nos Choros para Piano Solo de Radamés Gnattali. *Musica Theorica*, 201707, 166–197.
- Siqueira, A. C. (2009). Notas sobre um possível perfil de guinga. *Cadernos do Colóquio*, 88–103.
- Taborda, M. E. (2004). *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830/1930* (Tese de Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Tanaka, A. (2000). Musical Performance Practice on Sensor-based Instruments. *Trends in Gestural Control of Music*, (Laurel 1990), 389–406. Obtido de
<http://www.csl.sony.fr/downloads/papers/2000/AtaulRCAM.pdf>

- Telles, L. P. (2017). *A dimensão criativa de Radamés Gnattali no ciclo «Brasilianas»* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Thomaz, R., e Scarduelli, F. (2017). O Violão popular brasileiro: procurando possíveis definições. *Per Musi*, 1–18.
- Tinhorão, J. R. (sem data a). *Música Popular: um tema em debate* (2.^a ed.). Rio de Janeiro: JCM.
- Tinhorão, J. R. (sem data b). *Pequena História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Circulo do Livro.
- Tinhorão, J. R. (1991). *Pequena história da música popular: da modinha à lambada* (6 rev. e a). São Paulo: Art. Editora.
- Tinhorão, J. R. (1998). *História social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34.
- Titone, D. A., & Connine, C. M. (1999). On the compositional and noncompositional nature of idiomatic expressions. *Journal of Pragmatics*, 31(12), 1655–1674.
[https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1016/S0378-2166\(99\)00008-9](https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1016/S0378-2166(99)00008-9)
- Vidal Júnior, J. (2008). Radamés Gnattali - Estudo nº5 para violão solo e suas relações com a música caipira. Em *Anais do II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap* (pp. 229–235). Curitiba.
- Viola, A. I., e Seara, I. R. (2015). Da (des)construção da dedicatória: análise linguístico-textual Ana. Em *Textos Selecionados. XXX Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística* (pp. 557–573). Braga: APL.
- Visconti, E. D. L. (2006). A brasilidade no estilo do músico José Menezes. Em *III Encontro Internacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia* (pp. 113–119). São Paulo: Universos da Música.

- Visconti, E. L. (2010). *A Guitarra Elétrica Na Música Popular Brasileira: Os Estilos Dos Músicos José Menezes E Olmir Stocker* (Tese de Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Wagner, M. (1976, 19 de Maio). Regente ou solista, modesto, a força de Gnattali está na obra. *Folha da Manhã*.
- Webb, B. (2007). Partners in creation. *Contemporary Music Review*, 26(2), 255–281.
<https://doi.org/10.1080/07494460701250908>
- Wiese Filho, B. (1995). *Radamés Gnattali e a sua obra para violão* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Wiese Filho, B. (2010). Radamés Gnattali: o Concertino n.2 para violão e orquestra e a utilização do dedo mínimo da mão direita. Em *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música* (pp. 693–701). Rio de Janeiro: XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO.
- Wiese Filho, B. (2013). *A aplicabilidade do dedo mínimo da mão direita: Radamés Gnattali - Concertino n.2 para violão e orquestra - e repertório selecionado da música brasileira para violão dos séculos XX e XXI* (Tese de Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Wiese Filho, B. (2014). Radamés Gnattali: o Concertino n. 2 para violão e orquestra e a aplicabilidade do dedo mínimo na técnica da mão direita. Em *II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical* (pp. 442–450). Vitória: ABRAPEM.
- Willey, N. L. (1939). German Idioms. *The Modern Language Journal*, 24(3), 221–226.
- Wolff, D., Flores, T., e Orquestra de Câmara da ULBRA (2000). *Concerto à Brasileira* [CD – Texto do Encarte]. Porto Alegre: Fumproarte DW001.
- Zalkowitsch, G. (1990). Radamés Gnattali, the Eternal Experimenter. *Classical Guitar*, 9(October), 18–22.

- Zanon, F. (2006a, 5 de Abril). Violão com Fabio Zanon n.14: Radamés Gnattali I. Rádio Cultura FM de São Paulo. Obtido de <http://vcfz.blogspot.pt>
- Zanon, F. (2006b, 12 de Abril). Violão com Fabio Zanon n.15: Radamés Gnattali II. Rádio Cultura FM de São Paulo. Obtido de <http://vcfz.blogspot.pt>
- Zanon, F. (2006c, 31 de Maio). Violão com Fabio Zanon n.22: Radamés Gnattali III. Rádio Cultura FM de São Paulo. Obtido de <http://vcfz.blogspot.pt>
- Zanon, F. (2006d, 2 de Agosto). Violão com Fabio Zanon n.31: Radamés Gnattali IV. Rádio Cultura FM de São Paulo. Obtido de <http://vcfz.blogspot.pt>
- Zanon, F. (2006e, 1 de Novembro). Violão com Fabio Zanon n.44: Radamés Gnattali V. Rádio Cultura FM de São Paulo. Obtido de <http://vcfz.blogspot.pt>
- Zanon, F. (2006f, 27 de Dezembro). Violão com Fabio Zanon n.52: Radamés Gnattali VI. Rádio Cultura FM de São Paulo. Obtido de <http://vcfz.blogspot.pt>
- Zorzal, R. C. (2005). *Dez Estudos para Violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Zorzal, R. C. (2007). Referências estilísticas no Estudo V para violão de Radamés Gnattali: a imitação como fonte de novidade. *Ictus*, 8(2), 99–108.

PARTITURAS

- Almeida, L. (1949). *Brazilliance (chôro)*. Sherman Oaks: Brazilliance Music Publishing BP36.
- Almeida, L. (1950). *Amazonia*. Sherman Oaks: Brazilliance Music Publishing BP22 .
- Almeida, L. (1957/2001). Crepusculo em Copacabana. Em Purcell, R. (Ed.), *The Complete Laurindo Almeida Anthology of Guitar Solos* (pp. 54–55). Pacific: Mel Bay Publications, Inc.
- Carlevaro, A. (1988). Estudio N° 4 (Traslados). Em *Cinco Estudios (Homeja a H. Villa-Lobos)* (p. 4). Buenos Aires: Barry Editorial.
- Fernández, L. (1938). Velha Modinha - Violão Solo. Rio de Janeiro: Sesc Partituras. Obtido de: <https://lorenzofernandez.org/wp-content/uploads/2017/08/LF-9.2-Velha-Modinha-para-violão-solo.pdf>
- Garoto, A. A. S. (1991). A caminho dos Estados Unidos. Em Bellinati, P. (Ed.), *The Guitar Works of Garoto, Volume 1* (pp. 32–33). Califórnia: GSP.
- Garoto, A. A. S. (1991). Carioquinha. Em Bellinati, P. (Ed.), *The Guitar Works of Garoto, Volume 1* (pp. 26–27). Califórnia: GSP.
- Garoto, A. A. S. (1991). Debussyana. Em Bellinati, P. (Ed.), *The Guitar Works of Garoto, Volume 1* (pp. 19–20). Califórnia: GSP.
- Garoto, A. A. S. (1991). Desvairada. Em Bellinati, P. (Ed.), *The Guitar Works of Garoto, Volume 1* (pp. 36–39). Califórnia: GSP.
- Garoto, A. A. S. (1991). Enigma. Em Bellinati, P. (Ed.), *The Guitar Works of Garoto, Volume 2* (pp. 14–16). Califórnia: GSP.

- Garoto, A. A. S. (1991). Gente Humilde. Em Bellinati, P. (Ed.), *The Guitar Works of Garoto, Volume 2* (pp. 34–36). Califórnia: GSP.
- Garoto, A. A. S. (1991). Gracioso. Em Bellinati, P. (Ed.), *The Guitar Works of Garoto, Volume 2* (pp. 14–16). Califórnia: GSP.
- Garoto, A. A. S. (1991). Jorge do Fusa. Em Bellinati, P. (Ed.), *The Guitar Works of Garoto, Volume 2* (pp. 30–31). Califórnia: GSP.
- Garoto, A. A. S. (1991). Lamentos do morro. Em Bellinati, P. (Ed.), *The Guitar Works of Garoto, Volume 1* (pp. 18–21). Califórnia: GSP.
- Garoto, A. A. S. (1991). Naqueles velhos tempos. Em Bellinati, P. (Ed.), *The Guitar Works of Garoto, Volume 2* (pp. 12–13). Califórnia: GSP.
- Garoto, A. A. S. (1991). Nosso Chôro. Em Bellinati, P. (Ed.), *The Guitar Works of Garoto, Volume 2* (pp. 23–25). Califórnia: GSP.
- Garoto, A. A. S. (1991). Sinal dos Tempos. Em Bellinati, P. (Ed.), *The Guitar Works of Garoto, Volume 1* (pp. 24–25). Califórnia: GSP.
- Garoto, A. A. S. (1991). Um rosto de mulher. Em Bellinati, P. (Ed.), *The Guitar Works of Garoto, Volume 1* (pp. 22–23). Califórnia: GSP.
- Garoto, A. A. S. (1991). Voltarei. Em Bellinati, P. (Ed.), *The Guitar Works of Garoto, Volume 1* (pp. 34–35). Califórnia: GSP.
- Garoto, A. A. S. (2009). A caminho dos Estados Unidos. Em Delneri, C. T., *O Violão de Garoto: A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha* (Dissertação de Mestrado) (pp. 41–42). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Gershwin, G., Gershwin, I., Bose, D., e Heyward, D. (1935/1962). *Summertime*. WB Music Corp.

Gnattali, Radamés (s.d.). *Concertino Nº2 para violão e orquestra* [Cópia de Aída Gnattali].
Manuscrito não publicado.

Gnattali, Radamés (s.d.). *Concertino Nº3 para violão e orquestra* [Manuscrito do autor a
lápiz]. Em Gnattali, Roberto (Org.), *Radamés Gnattali - Catálogo Digital* [CD-ROM].
Midiarte / Olhar Brasileiro Produções Artísticas / Petrobrás.

Gnattali, Radamés (1951). *Concertino n. 1 para violão e Orquestra* [Manuscrito do autor a
tinta]. Em Gnattali, Roberto (Org.), *Radamés Gnattali - Catálogo Digital* [CD-ROM].
Midiarte / Olhar Brasileiro Produções Artísticas / Petrobrás.

Gnattali, Radamés (1951/1967). *Concertino n. 1 in for Guitar and Orchestra*. Sherman
Oaks: Brazilliance Music Publishing BP309.

Gnattali, Radamés (1952). *Concertino Nº2 para violão e orquestra* [Manuscrito do autor a
tinta]. Em Gnattali, Roberto (Org.), *Radamés Gnattali - Catálogo Digital* [CD-ROM].
Midiarte / Olhar Brasileiro Produções Artísticas / Petrobrás.

Gnattali, Radamés (1952). *Sonatina (Concertino) for Guitar and Piano*. Sherman Oaks:
Brazilliance Music Publishing BP700.

Gnattali, Radamés (1956). «*Concerto de Copacabana*» *for Guitar and Orchestra*. Sherman
Oaks: Brazilliance Music Publishing BP304.

Gnattali, Radamés (1967). «*Concerto à Brasileira Nº4*» *for Guitar and Orchestra*. Sherman
Oaks: Brazilliance Music Publishing BP308.

Gnattali, Radamés (1967/1988). Study II. Em Zalkowitsch, G. (Ed.), *10 Studies for Guitar*
(pp. 4–5). Heidelberg: Chanterelle Verlag.

Gnattali, Radamés (1967/1988). Study III. Em Zalkowitsch, G. (Ed.), *10 Studies for Guitar*
(pp. 6–7). Heidelberg: Chanterelle Verlag.

- Gnattali, Radamés (1967/1988). Study VI. Em Zalkowitsch, G. (Ed.), *10 Studies for Guitar* (pp. 12–13). Heidelberg: Chanterelle Verlag.
- Gnattali, Radamés (1967/1988). Study IX. Em Zalkowitsch, G. (Ed.), *10 Studies for Guitar* (pp. 18–21). Heidelberg: Chanterelle Verlag.
- Gnattali, Radamés (1967/1988). Study X. Em Zalkowitsch, G. (Ed.), *10 Studies for Guitar* (pp. 22–23). Heidelberg: Chanterelle Verlag.
- Gnattali, Radamés (1969/2007). *Sonata for Cello & Guitar*. Heidelberg: Chanterelle Verlag.
- Menezes, Z. (s.d.). *Choro no deserto*. Em Zé Menezes - Autoral [Site Oficial]. Obtido de: <http://www.abz.com.br/zemenezes/autoral/extras.php#solo>
- Menezes, Z. (s.d.). *Contrapontando*. Em Zé Menezes - Autoral [Site Oficial]. Obtido de: <http://www.abz.com.br/zemenezes/autoral/extras.php#solo>
- Menezes, Z. (s.d.). *Guitarra no Choro*. Em Zé Menezes - Autoral [Site Oficial]. Obtido de: <http://www.abz.com.br/zemenezes/autoral/extras.php#solo>
- Menezes, Z. (s.d.). *Nova Bossa*. Em Zé Menezes - Autoral [Site Oficial]. Obtido de: <http://www.abz.com.br/zemenezes/autoral/extras.php#solo>
- Menezes, Z. (s.d.). *Relembrando João Pernambuco*. Em Zé Menezes - Autoral [Site Oficial]. Obtido de: <http://www.abz.com.br/zemenezes/autoral/extras.php#solo>
- Menezes, Z. (s.d.). *Três amigos*. Em Zé Menezes - Autoral [Site Oficial]. Obtido de: <http://www.abz.com.br/zemenezes/autoral/extras.php#solo>
- Pixinguinha, Barro, J. de, e Ribeiro, A. (1943). *Cochichando (Choro)*. Mangione, Filhos & Cia. Ltda.
- Villa-Lobos, H. (1929/2011). Étude nº 10. Em Zigante, F. (Ed.) *Douze Études pour guitare seule* (pp. 30–33). Milão: Editions Durand.

Villa-Lobos, H. (1929/2011). Étude nº 11. Em Zigante, F. (Ed.) *Douze Études pour guitare seule* (pp. 34–38). Milão: Editions Durand.

Villa-Lobos, H. (1940/2007). Prélude nº 2. Em Zigante, F. (Ed.) *Cinq Préludes* (pp. 6–9). Paris: Editions Max Eschig.

GRAVAÇÕES

- Almeida, L., e Gnattali, Radamés (1956). *Suite Popular Brasileira para violão e piano* [LP]. São Paulo: Continental – LPP-36.
- Almeida, L. de, Gnattali, Radamés, e Turner, R. (sem data). *Concerto de Copacabana* [LP]. Capitol Records - SP 8625.
- Almeida, L., Ramsey, E., e The Los Angeles Orchestra de Camera. (1980). *First Concerto for Guitar and Orchestra* [LP]. Los Angeles: Concord Concerts CC-2001.
- Almeida, L., e Turner, R. (1957). *Impressões do Brasil* [LP]. Capitol Records - SP P8381.
- Barbeitas, F., e Reis, C. (2008). *Duo ReisBarbeitas* [CD]. Gravação independente.
- Barbosa-Lima, C., e Griggs, P. (1993). *Ginastera's Sonata* [CD]. Concord CCD-42015.
- Garoto, A. A. S., Belardi, A. e Orquestra Sinfônica da Rádio Gazeta (1954). *Concertino n.2 de Radamés Gnattali para Violão e Orquestra*. Gravação particular não editada comercialmente.
- Garoto, A. A. S., e Radamés, Radamés (s.d.). *Concertino n.2 de Radamés Gnattali para Violão e Piano*. Gravação particular não editada comercialmente.
- Gnattali, Radamés, e Rabello, R. (1982). *Tributo à Garoto* [LP]. Rio de Janeiro: Funarte PA 82001.
- Menezes, J., Gnattali, Radamés, Morelenbaum, H. e Orquestra Sinfônica Continental. (1965). *Concêrto Carioca Nº1 de Radamés Gnattali* [LP]. Rio de Janeiro: Continental PPL-12.168.
- Menezes, J., Tavares, M., e Orquestra de Câmara da Rádio do Ministério da Educação e Cultura. (sem data). *Radamés Gnattali, Villa-Lobos, Edino Krieger* [LP]. Rio de Janeiro: Columbia 9048/60042.

Nvguitarguy. (2010a, 19 de Novembro). Juan Mercadal plays Gnattali Concerto 1st Movement [Ficheiro em vídeo]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=UshIKlhBszk>

Nvguitarguy. (2010b, 19 de Novembro). Juan Mercadal plays Gnattali Concerto 2nd Movement [Ficheiro em vídeo]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=Hbg0tg6q3OI>

Nvguitarguy. (2010c, 19 de Novembro). Juan Mercadal plays Gnattali Concerto 3rd Movement [ficheiro em vídeo]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=E9uAWVMMX94>

Reis, D. (sem data). *Concerto Nº1 – Radamés Gnattali para Violão e Orquestra* [LP]. Continental CCLP 70003.

Salcito, M., Bufalini, M. e Orchestra Sinfonica Abruzzese (2017). *Radamés Gnattali: 4 Concertinos for Guitar and Orchestra* [CD]. Brilliant Classics BLC 95491.

Wolff, D., Flores, T., e Orquestra de Câmara da ULBRA (2000). *Concerto à Brasileira* [CD]. Porto Alegre: Fumproarte DW001.