

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**TRÊS ESTUDOS DE CONCERTO PARA VIOLÃO DE RADAMÉS
GNATTALI: PECULIARIDADES ESTILÍSTICAS E SUAS
IMPLICAÇÕES COM PROCESSOS DE CIRCULARIDADE
CULTURAL**

VALDEMAR ALVES SILVA

Goiânia
2014

VALDEMAR ALVES SILVA

**TRÊS ESTUDOS DE CONCERTO PARA VIOLÃO DE RADAMÉS
GNATTALI: PECULIARIDADES ESTILÍSTICAS E SUAS
IMPLICAÇÕES COM PROCESSOS DE CIRCULARIDADE
CULTURAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música *Stricto Sensu* – Mestrado – da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito para obtenção do grau de Mestre.

Linha de Pesquisa: Música Cultura e Sociedade

Orientadora: Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco

Goiânia
2014

Dedico este trabalho aos meus pais Humberto Ferreira e Joanita Alves, pelo carinho, apoio e incentivo dedicados à minha pessoa e aos meus irmãos Leandro e Cristiano. A minha noiva Nayara por todo apoio, incentivo e por esta ao meu lado em todos os momentos. A conquista de mais esta etapa, deste sonho, tem muito a ver com vocês. Muito obrigado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus. Princípio e Fim de tudo. “Porque D’Ele e por Ele, para Ele são todas as coisas...” A Ele o meu louvor, a minha gratidão.

Aos meus pais Humberto e Joanita, pelo apoio, carinho e amor, por me aceitarem como sou, pelo exemplo de família que sempre foram, ensinando e mostrando os caminhos seguros a serem tomados, respeitando minhas escolhas, mostrando que a melhor família é a “Minha”!

Aos meus irmãos Leandro e Cristiano pelo companheirismo, amizade, apoio e força que sempre me proporcionaram, mostrando os verdadeiros valores de uma amizade verdadeira. A Karla Cristina por se fazer uma irmã que ganhei de presente.

À minha noiva Nayara Guimarães, pela amizade, carinho, companheirismo, por me incentivar, por ter estado sempre ao meu lado nos momentos de estudo, não deixando que desistisse nos momentos em que este sentimento tomou conta de meu ser.

À minha sogra Ledi e aos cunhados Caio e Mariana, pelo apoio e amizade em todos os momentos dessa caminhada

Aos amigos do colégio, do trabalho, da faculdade, da igreja e aos familiares, que me levaram a dizer duas palavras simples, sabendo que entenderão a mensagem: Muito obrigado.

Aos professores da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, tanto da graduação como da Pós-graduação, por fazerem parte do meu processo de formação. Com toda certeza, cada um teve um papel importante para que eu chegasse até este momento.

Às professoras Dras. Fernanda Albernaz e Maria Helena Jayme, por participarem da minha banca de qualificação, dando sugestões e mostrando possibilidades não vislumbradas anteriormente...

À professora Dra. Magda de Miranda Clímaco, por me orientar em mais esta etapa. Obrigado pelos conselhos, pelos conhecimentos passados, por me mostrar os caminhos que a pesquisa pode proporcionar, por acreditar no meu trabalho e, através dele, acreditar em minha pessoa. Muito obrigado.

RESUMO

Essa pesquisa teve como objetivo investigar as características técnicas/estilísticas implicadas com os *Três Estudos de Concerto para violão* do compositor gaúcho Radamés Gnattali, na sua interação com os processos de circularidade e hibridação cultural. Buscou chegar, sobretudo, às peculiaridades do trabalho desse compositor, relacionadas à inseparabilidade entre características estilísticas/idiomatismo/técnica/interação cultural, enfatizando sempre o trânsito que estabeleceu entre as especificidades de diferentes campos de produção musical (BOURDIEU, 2003). Chartier (1990), Hall (2005), Bourdieu (2003) e Canclini (2003), possibilitaram um embasamento teórico que teve no representacional importante referência, remetendo às possibilidades colocadas pelo conhecimento prático e cotidiano implicado com processos identitários, que se objetiva e se torna evidência nas formulações verbais, práticas e obras culturais. Essa fundamentação apontou como abordagem metodológica, além da pesquisa bibliográfica, referente ao levantamento dos cenários sócio-histórico e culturais e a elementos da trajetória de vida e musical de Gnattali, a análise e interpretação das obras que integram os *Três Estudos de Concerto para violão*. Nesse contexto, a análise e a interpretação de partituras foram realizadas em interação com a análise e interpretação da performance através das obras gravadas e com os dados colhidos na pesquisa bibliográfica. Assim, foi possível confirmar a pressuposição de que as obras de Radamés Gnattali que integram *Três os Estudos de Concerto para violão*, foram capazes de revelar a especificidade do seu trabalho como compositor, um compositor que transitou de forma fluídica por diferentes dimensões culturais; que trabalhou de forma peculiar uma linguagem musical híbrida, reveladora de peculiaridades estilísticas que evidenciam não só o seu trânsito cultural, mas também a sua interação com os recursos sonoros e técnicos do instrumento.

Palavras-chave: *Três Estudos de Concerto*; Radamés Gnattali; obra para violão; peculiaridades estilísticas; idiomatismo; circularidade e hibridação culturais.

ABSTRACT

This research aimed to investigate the technical characteristics/stylistic involved with the Three Studies of Concert for guitar the songwriter gaucho Radamés Gnattali, in its interaction with the processes of circularity and cultural hybridization. Tried to reach, especially, to the peculiarities of the work of this composer, related to the inseparability between stylistic characteristics /idiomatismo/Technical/cultural interaction, emphasizing always transit that has been established between the specificities of different fields of musical production (Bourdieu, 2003). Chartier (1990), Hall (2005), Bourdieu (2003) and Canclini offered (2003), allowed for a theoretical foundation that took on important representational reference, referring to the possibilities raised by practical knowledge and daily involved with identity processes, that is the objective and becomes evident in verbal formulations, practices and cultural works. This reasoning pointed as the methodological approach, in addition to the bibliographic research, referring to the removal of scenarios socio-historical and cultural and the elements of the path of life and musical Gnattali, the analysis and interpretation of works that integrate the Three Studies of Concert for guitar. In this context, the analysis and interpretation of scores were performed in interaction with the analysis and interpretation of works recorded on CDs and with data collected in the research literature. Thus, it was possible to confirm the assumption that the works of Radamés Gnattali that integrate Three studies of Concert for guitar, were able to prove the specificity of his work as a composer, a composer who transitioned so fluidic flip by different cultural dimensions; who worked in the most peculiar way a musical language hybrid, indicative of stylistic peculiarities that demonstrate not only his transit cultural, but also their interaction with the sound features, technicians of the instrument.

Keywords :Three Studies of Concert; Radamés Gnattali; work for guitar; stylistic peculiarities; idiomatismo; circularity and cultural hybridization.

Lista de Figuras

- Figura 1 – Radamés na flauta, Chiquinho no Acordeon e Garoto ao violão e Billy Blanco no pandeiro
- Figura 2 - Modelo de leque harmônico de Torres
- Figura 3 – Modelo de leque harmônico de Smallman
- Figura 4 – Radamés Gnattali ao violão
- Figura 5 - José Menezes na guitarra e Gnattali ao Piano
- Figura 6 - Heitor Villa-Lobos e Radamés Gnattali
- Figura 7 - Gnattali e os violonistas Rafael Rabello, Sérgio e Odair Assad e Luiz Otávio Braga
- Figura 8 - Radamés Gnattali e os músicos da Camerata Carioca
- Figura 9 - Capa do Cd do Duo Assad
- Figura 10 - Rafael Rabello e Radamés Gnattali

Lista de Exemplos Musicais (recortes)

- Exemplo 1. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali - (Compassos 1 ao 4)
- Exemplo 2. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compassos 5 ao 8)
- Exemplo 3. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compassos 15 e 16)
- Exemplo 4. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compasso 17 ao 20)
- Exemplo 5. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compasso 21 ao 28)
- Exemplo 6. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compasso 46 ao 53)
- Exemplo 7. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compasso 37 ao 40)
- Exemplo 8. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compasso 50 ao 67)
- Exemplo 9. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compasso 54 ao 61)
- Exemplo 10. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compassos 62 ao 76)
- Exemplo 11. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compassos 77 ao 87)
- Exemplo 12. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compassos 107 a 117)

- Exemplo 13. *Toccata em ritmo de samba n° 1* de Radamés Gnattali (título)
- Exemplo 14. *Toccata em ritmo de samba n° 1* de Radamés Gnattali (Compassos 1 ao 3)
- Exemplo 15. *Toccata em ritmo de samba n° 1* de Radamés Gnattali (Compassos 3 ao 5)
- Exemplo 16. *Toccata em ritmo de samba n° 1* de Radamés Gnattali (Compassos 6 e 8)
- Exemplo 17. *Toccata em ritmo de samba n° 1* de Radamés Gnattali (Compassos 29 ao 31)
- Exemplo 18. *Toccata em ritmo de samba n° 1* de Radamés Gnattali (Compassos 11 e 12)
- Exemplo 19. *Toccata em ritmo de samba n° 1* de Radamés Gnattali (Compassos 12 ao 14)
- Exemplo 20. *Toccata em ritmo de samba n° 1* de Radamés Gnattali (Compassos 17 ao 19)
- Exemplo 21. *Toccata em ritmo de samba n° 1* de Radamés Gnattali (Compassos 15 e 16)
- Exemplo 22. *Toccata em ritmo de samba n° 1* de Radamés Gnattali (Compassos 19 e 20)
- Exemplo 23. *Toccata em ritmo de samba n° 1* de Radamés Gnattali (Compassos 26 ao 32)
- Exemplo 24. *Prelúdio para violão solo* de Heitor Villa-Lobos. (Compassos 22 e 23)
- Exemplo 25. *Toccata em ritmo de samba n° 1* de Radamés Gnattali (Compassos 33 e 34)
- Exemplo 26. *Toccata em ritmo de samba n° 1* de Radamés Gnattali (Compassos 33 ao 36)
- Exemplo 27. *Toccata em ritmo de samba n° 1* de Radamés Gnattali (Compassos 37 ao 44)
- Exemplo 28. *Toccata em ritmo de samba n° 1* de Radamés Gnattali (Compassos 45 ao 49)
- Exemplo 29. *Toccata em ritmo de samba n° 2* de Radamés Gnattali (Compassos 1 ao 3)
- Exemplo 30. *Toccata em ritmo de samba n° 2* de Radamés Gnattali (Compassos 38 e 39)
- Exemplo 31. *Toccata em ritmo de samba n° 2* de Radamés Gnattali (Compassos 44 e 45)
- Exemplo 32. *Toccata em ritmo de samba n° 2* de Radamés Gnattali (Compassos 21 ao 24)
- Exemplo 33. *Toccata em ritmo de samba n° 2* de Radamés Gnattali (Compassos 25 ao 28)
- Exemplo 34. *Toccata em ritmo de samba n° 2* de Radamés Gnattali (Compassos 51 ao 54)
- Exemplo 35. *Toccata em ritmo de samba n° 2* de Radamés Gnattali (Compassos 63 ao 66)
- Exemplo 36. *Toccata em ritmo de samba n° 2* de Radamés Gnattali (Compassos 71 ao 80)
- Exemplo 37. *Toccata em ritmo de samba n° 2* de Radamés Gnattali (Compassos 85 ao 87)

TRÊS ESTUDOS DE CONCERTO PARA VIOLÃO DE RADAMÉS GNATTALI: PECULIARIDADES ESTILÍSTICAS E SUAS IMPLICAÇÕES COM PROCESSOS DE CIRCULARIDADE CULTURAL

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1

RADAMÉS GNATTALI, SEUS TEMPOS E TRAJETÓRIA MUSICAL.....23

1.1. Radamés Gnattali – o homem e o músico - primeiras interações culturais...25

1.2. O *Movimento Modernista*: A semana de Arte Moderna de 1922.....27

1.2.1. Heitor Villa-Lobos.....30

1.2.1.1 Heitor Villa-Lobos e Radamés Gnattali: símbolos de brasilidade.....32

1.3. Os primeiros contatos com a realidade musical do Rio de Janeiro e São

Paulo: continua o trabalho e a formação musical.....33

1.3.1. O Rio de Janeiro: o novo contexto de interação cultural:.....36

1.3.2. Radamés Gnattali e o Rádio Brasileiro.....38

1.3.2.1. Gnattali e o rádio brasileiro na época do Estado Novo.....38

1.3.3. O segundo período getulista.....43

1.3.4. Radamés e o final da década de 1950 em diante.....45

CAPÍTULO 2

O INSTRUMENTO MUSICAL VIOLÃO: IDIOMATISMO, TRAJETÓRIA HISTÓRICA E INTERAÇÃO COM RADAMÉS GNATTALI.....49

2.1. O violão e seus antecessores: a caracterização de um instrumento.....49

2.2. A figura dos luthiers e suas contribuições.....54

2.3. O violão e os violonistas no Brasil: histórico e abordagens idiomáticas.....59

2.3.1 Radamés Gnattali e os primeiros contatos com o violão.....67

2.4. Villa-Lobos um divisor d águas.....69

2.5. Radamés Gnattali: obras para violão.....74

CAPÍTULO 3

TRÊS ESTUDOS DE CONCERTO PARA VIOLÃO: idiomatismo e interação cultural.....84

3.1. Dansa Brasileira85

3.2. Toccata em Ritmo de Samba nº 194

3.3. Toccata em Ritmo de Samba nº 2.....105

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....111

REFERÊNCIAS.....117

ANEXOS

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG**

S586t Silva, Valdemar Alves
Três Estudos de Concerto para violão de Radamés Gnattali [manuscrito]: peculiaridades estilísticas e suas implicações com processos de circularidade cultural / Valdemar Alves Silva. - 2014.

133 f. : il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Magda de Miranda Clímaco.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2014.

Bibliografia.
Inclui lista de figuras, exemplos musicais, partituras.
Cd de áudios

1. Concerto – Violão 2. Concerto para violão 3. Violão de Radamés Gnattali – Concerto I. Título.

CDU: 780.614.131

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objeto de estudo os *Três Estudos de Concerto para violão* de Radamés Gnattali, abordados nas suas características estilísticas que remetem ao campo de produção cultural (BOURDIEU, 2003) erudito¹, na sua interação com processos de circularidade cultural inerentes às tramas culturais (GINGSZBURG, 2001)². Teve como ponto de partida, além da vontade de me aprofundar nas peculiaridades idiomáticas e estilísticas do instrumento que executo, o violão, os primeiros contatos com as leituras propostas no Curso de Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG), que me trouxeram algumas reflexões. Esses primeiros contatos e a fundamentação em autores como Sandroni (2001), Vargas (2007), Freire (1992), Diniz (2003) e Canclini (2003), chamaram a atenção para o fato de que a música brasileira, em suas peculiaridades, floresceu mediante uma acentuada interação entre culturas: a música européia, a música indígena e a música africana, dentre outras. Essa circunstância forjou processos de hibridação cultural característicos, como, por exemplo, o que foi mencionado por Sandroni (2001) na sua obra *Feitiço Decente*. Nessa obra, o autor menciona um processo de hibridação cultural resultante da interação entre sistemas rítmicos (o africano e o europeu), que levou a um sistema “contramétrico”³ peculiar, característico da música brasileira. Sistema e música

¹ Como ainda não existe um termo que satisfatoriamente expresse essa cultura e música, numa circunstância que, apesar do fenômeno da “circularidade cultural”, remete também a um *lôcus* de produção cultural, continuo utilizando a expressão “cultura erudita”, “música erudita”. Acho preferível às outras denominações que têm sido utilizadas até o momento (música de elite, música culta, música clássica, música de concerto, dentre outras), por achar que remetem de forma mais direta a circunstâncias de preconceito e elitização. Canclini em *Culturas Híbridas* (São Paulo, 2003), por exemplo, utiliza a expressão “Cultura de elite” referindo-se à música dessa dimensão cultural, que considera uma “música cultivada” e apreciada pela elite. Não quero dar aqui essa conotação, entendendo cultura/música erudita, de acordo com Bosi (1976), como o resultado da sistematização do conhecimento realizado por uma cultura e, nesse caso particular, a sociedade brasileira, a sociedade ocidental.

² Carlo Ginszburg (2001) no prefácio de sua obra *O queijo e os vermes*. (São Paulo: Companhia das letras, 2001) utilizou a expressão *Circularidade cultural* para evidenciar a inevitabilidade das influências recíprocas entre as diversas dimensões culturais e temporais que constituem a trama social. O autor nesse trabalho lembra que esse conceito já estava implícito na obra de Mikhail Bakhtin, que já foi aqui abordado.

³ Sandroni (2001, p. 21-22), observa que a métrica remete à infra-estrutura permanente sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações... a metricidade seria a medida em que o ritmo se aproxima ou se afasta da métrica subjacente. Sendo assim, de acordo com a teórica clássica ocidental, conceitos como “síncope

capazes de evidenciar algumas representações sociais, portanto, relacionadas à percepção dos próprios brasileiros dessa realidade acentuadamente híbrida. Sobre esse contexto cultural, Margarida (2010, p. 8) observa:

A diversidade cultural é acentuada nas manifestações musicais brasileiras. Nesse cenário, a música é uma das expressões ricas em seu colorido sonoro, seus ritmos variados, seus encontros, sua capacidade de evidenciar representações sociais.

Essas circunstâncias relatadas, as primeiras constatações, as leituras que me levaram a perceber as possibilidades colocadas pelos processos de interação e ressignificação culturais constantes no cenário brasileiro, me fizeram presumir que a trajetória do músico e compositor gaúcho Radamés Gnattali e sua obra, aqui enfocada, os *Três Estudos de Concerto para violão*, além de chamarem atenção em relação às possibilidades técnicas que engendram, de já evidenciarem elementos que apontam a sua interação com processos de circularidade (GINGSZBURG, 2001) e hibridação (CANCLINI, 2003) culturais peculiares ao cenário cultural brasileiro, chamam atenção também para a especificidade do trabalho desse compositor ao interagir com essa realidade. O diálogo, nesse momento que se fala tanto em processos de hibridação cultural relacionados à realidade brasileira e à obra de Radamés Gnattali, se estabelece, sobretudo, com Canclini, quando afirma que entende por hibridação “processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (*Ibidem*, p. XIX). Vargas (2007, p. 20) também aparece nesse contexto de diálogo, quando lembra que

numa obra de perfil híbrido, não há somente um elemento em questão, mas um leque efetivo de determinantes, referentes e configurações que funcionam de forma complexa... o híbrido é um produto instável de uma mescla de elementos e tende a colocar em xeque as determinações teóricas unidirecionais feitas sobre ele.

Burke (2001, p. 31), que reflete sobre o mesmo enfoque, já observa que

e contratempo”, enfatizam elementos contramétricos, ou seja, aqueles elementos que se colocam “contra” o tempo, que se contrapõem ao métrico.

devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos.

Por outro lado, já tendo em vista os processos de hibridação cultural a que essas obras que integram os *Três Estudos para violão* de Gnattali possivelmente estão sujeitas, pôde ser observado o diálogo do compositor com diferentes campos de produção cultural (BOURDIEU, 2003) – o erudito, e o popular - integrantes, por sua vez, de um campo de produção cultural maior da trama cultural brasileira: o campo de produção musical.

Nessa abordagem da noção de campo de produção cultural, resultante das reflexões de Bourdieu (*Ibidem*), interessaram os aspectos que apontam para um “campo de forças, para espaços sociais” específicos, ou seja, de atuação social específica, que não deixam de remeter às circunstâncias de lutas implicadas com os “capitais cultural, econômico e simbólico”. Interessante observar que os campos de produção cultural foram percebidos na sua divisão em subcampos, nesse caso especial, o campo de produção musical remete aos campos de produção musical erudito, popular, de massa, por exemplo.

O conceito de *habitus*⁴, por sua vez, incluído nos aspectos da teoria de Bordieu que interessam a esse trabalho, dialoga com o conceito de campo de produção cultural, quando se tem em vista que o patrimônio cultural de um grupo social pode ser entendido como predisposição para o pensar e o agir, elemento determinante do seu “gosto”, capaz de caracterizar um “estilo de vida”. Pode ser entendido como elementos incorporados, de forma natural e espontânea na prática dos agentes sociais, como elementos constitutivos de uma “ordem natural das coisas”, capazes de funcionar como ponto de partida que antecede a ação e nela se encarna, segundo também Stevens (2003, p. 73), ao comentar Bourdieu. Assim, os elementos incorporados por esses agentes sociais, sua herança cultural, em termos da linguagem, crenças, hábitos e valores, “gosto”, podem ser percebidos como predisposições para a ação, implicados com um *habitus*, que acredito caracterizar as dimensões culturais erudita e popular e os campos de produção musical que lhes são inerentes, quando percebidos nas suas especificidades.

⁴Duas obras traduzem bem o conceito de *habitus* desenvolvido por Pierre Bourdieu e merecem ser consultadas: *O poder simbólico*. (Rio de Janeiro: Bertrand, 2003) e *A sociologia de Bourdieu*. (São Paulo: Olho D’Água, 2003, p. 73-74), na qual Renato Ortiz transcreve textos originais de Pierre Bourdieu.

A dimensão cultural que tem recebido a denominação “erudita”, aqui percebida como um subcampo da produção cultural relacionado ao campo de produção musical brasileiro, segundo Bosi (1992), é aquela implicada na sua base com uma sistematização e organização do conhecimento, comprometida com “fórmulas” de transmissão desse conhecimento que se apresenta “acumulado” e “abstraído”, ligada, sobretudo, às instituições de ensino e cultura (escolas, universidades, museus, dentre outras). A dimensão popular, por sua vez, segundo o autor, remete mais diretamente ao saber advindo de uma “vivência” cotidiana, não relacionada de forma direta às instituições de ensino, de um modo geral, ligada a bens culturais “vivenciados” e “divulgados” de forma mais espontânea. Lembra também a cultura de massa, mais diretamente relacionada aos meios de comunicação, muitas vezes a protótipos musicais que visam “comercialização fácil”. Nessa sua abordagem, Bosi (*Ibidem*) não deixa, no entanto, de mencionar a “cultura individual criadora”, não ligada às instituições, relacionada à criação artística e intelectual de qualquer dimensão cultural, incluindo a erudita.

Importante dizer que depois de caracterizar cada uma dessas dimensões culturais, o autor reconhece o dinamismo inerente às tramas sócio-culturais maiores que as fazem interagir entre si, de forma inevitável, propiciando o fenômeno da “circularidade cultural”. Não deixa de identificar a presença do popular nas instituições e do erudito nas vivências ligadas à dimensão popular, embora esse não seja o seu foco principal. Parto desses primeiros enfoques do autor, filtrados num contexto conceitual mais amplo, sem deixar de enfatizar que, na atualidade, a circularidade cultural tem levado a uma sistematização cada vez maior do conhecimento relacionado à cultura popular, ao contato com partituras e historiografias que levantam o histórico da produção desse campo de produção musical, a circunstâncias que, de forma mais efetiva, celebram a sua interação com instituições diversas (CANCLINI, 2003). Do mesmo modo, essas circunstâncias que celebram também uma possibilidade bem maior de divulgação dessa cultura e da cultura erudita pela mídia, não deixam de continuar apontando para questões que remetem ao “gosto musical”, a circunstâncias relacionadas ao *habitus* de cada dimensão cultural, a reflexões que remetem aos processos de hibridação cultural. Isso, lançando mão de teorias, de enfoques culturais, como aqueles de Bourdieu e de Canclini, por exemplo, que livram o popular do “estigma” da abordagem do exótico, inserindo-o nas tramas de um universo cultural peculiar em interação constante com outros universos culturais, também peculiares.

Por outro lado, ainda de acordo com Canclini (2003), essas constatações da inevitabilidade da circularidade cultural e das peculiaridades inerentes a diferentes dimensões culturais, apontam para um recurso metodológico que leva ao reconhecimento de um constante “deslizar” entre extremos, à necessidade de se evitar uma abordagem “dicotômica” no enfoque de obras musicais implicadas com diferentes dimensões culturais. Nesse contexto que evita a abordagem dicotômica, no entanto, não pode ser esquecido que as dimensões culturais abordadas apresentam peculiaridades ligadas a diferentes *habitus*, e que a aproximação ou distanciamento maior dos extremos vai apontando para a “autoria” da dimensão cultural que propõe o diálogo.

Assim, tendo em vista essa fundamentação teórica, primeiras reflexões e a hipótese que norteia essa investigação, pode ser dito que Radamés Gnattali interagiu com diferentes campos de produção cultural, transitou por diferentes dimensões culturais – aqui percebidas como subcampos de produção inerentes ao campo de produção musical brasileiro. Trabalhou tanto com as peculiaridades estilísticas, rituais, estilos de vida e gostos relacionados ao campo de produção musical erudito, quanto transitou pelos mesmos elementos na sua relação com o campo de produção musical popular, assim como, do mesmo modo, realizou processos de hibridação utilizando elementos dos dois campos.

Alguns elementos da biografia de Radamés Gnattali já revelam as possibilidades colocadas por essa fundamentação teórica. Natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, (1906-1988) esteve em contato com a música desde muito cedo, estudou piano com a mãe, flauta, clarineta, viola clássica e violino no Conservatório de Música de sua terra natal, o que lhe proporcionou conhecer e obter domínio da técnica e da escrita musical.⁵ Seus estudos de piano foram pautados e baseados em obras de compositores como Bach, Chopin, Beethoven e Villa-Lobos, dentre outros, porém o caminho profissional no domínio da música erudita foi difícil, o que fez com que esse compositor se voltasse e se dedicasse com mais afinco também à música popular (BARBOSA; DEVOS, 1984). Colocavam-se assim, as possibilidades de diálogo com diferentes “campos de produção cultural”, o trânsito entre o erudito e o popular, as suas relações mais diretas com o mercado de trabalho, com os meios de comunicação, com músicos populares da estirpe de Pixinguinha, Garoto, Dino 7 cordas, Luciano Perrone (que mais tarde viria a ser um grande parceiro e incentivador), João da Baiana, Jacob do Bandolim,

⁵ Acessível em: <<http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>> acessado em agosto de 2013

dentre outros. Iniciavam-se as suas relações com o mundo do trabalho que lhe legariam a experiência como regente de orquestras na *Rádio Nacional*, onde trabalhou por trinta anos. Nesse cenário de interações e circunstância de vida, entrou em contato também com o jazz.

Os *Três Estudos de Concerto* para violão de Radamés Gnattali foram escritos entre os anos de 1950 e 1981. As peças que compõem este ciclo, cada uma composta e dedicada a um violonista, são: *Dansa Brasileira* (1958), *Toccata em Ritmo de Samba nº1* (1950) e *Toccata em Ritmo de Samba nº 2* (1981). A primeira foi dedicada a Laurindo Almeida, a segunda a Raphael Rabello e a terceira a Waltel Blanco. Segundo relatos de Fábio Zanon (2006)⁶, a *Toccata em Ritmo de Samba nº1* pode ser considerada uma das primeiras peças que Radamés Gnattali escreveu para o violão, foi dedicada a seu “filho musical” como o próprio compositor gostava de se referir ao renomado violonista Raphael Rabello. Nesta obra já demonstra um estilo moderno de conceber o violão solista, usando como elementos uma escrita rítmica e um virtuosismo linear. Esse mesmo autor observa ainda que talvez Gnattali não tenha se dado conta da importância dessa obra para a literatura do violão, o que fez que compusesse separado as outras peças que, posteriormente, comporiam o ciclo denominado *Três Estudos de Concerto para Violão*.

Esses estudos foram escolhidos como estudo de caso nessa investigação, porque representam uma parte muito significativa da obra de Radamés Gnattali para violão, e por darem a perceber, nas primeiras audições e análises, a possibilidade de serem verificados domínio na técnica de compor para o instrumento, interação das idéias musicais com o seu “idiomatismo”⁷. Os primeiros contatos com CDs, vídeos e partituras, deixaram perceber também possibilidades em direção a uma maneira peculiar de organização das várias referências culturais do compositor, as influências que recebeu dos seus estudos musicais, das interações com a mídia e com outros músicos. Pôde ser percebido também, através da observação do câmputo geral de suas obras, que os *Três Estudos de Concerto* revelam características evidentes da circularidade cultural, o trânsito “natural” que efetivou entre as salas de concerto, as rodas de choro, e os terreiros de candomblé.

⁶ Acessível em <<http://vcfz.blogspot.com.br/2006/05/22-radams-gnattali-iii.html>> acessado em julho de 2013.

⁷ Segundo Carvalho (2006, p. 7-8) o termo “idiomatismo”, nesse contexto, englobaria desde o cuidado com a tessitura, afinação e extensão até os recursos característicos de cada instrumento ou grupo; deve ser entendido, sobretudo, expressando o uso otimizado de todos esses elementos, gerando uma unidade orgânica entre os instrumentos e a obra.

Assim, levando em consideração o cenário brasileiro acentuadamente híbrido, a circunstância de primeiros contatos com a obra e contexto de vida de Radamés Gnattali e o interesse em chegar às peculiaridades de suas características técnicas e estilísticas na sua interação com o idiomatismo do instrumento e com a circularidade cultural, tendo em vista, sobretudo, a escolha dos *Três Estudos de Concerto para violão* como estudo de caso, algumas reflexões e questionamentos surgiram: Esse compositor evidencia, através dessas obras, mesmo não tocando violão, o domínio da técnica de compor para o instrumento? Os *Três Estudos de Concerto* para violão são idiomáticos? Que características estilísticas revelam? Os aspectos técnicos e estilísticos evidenciam também o diálogo entre diferentes dimensões culturais? Estão implicados com processos de circularidade cultural, de hibridação cultural? Enfim, de que maneira esses aspectos técnicos e estilísticos mostram as especificidades do compositor diante da realidade cultural híbrida brasileira?

Buscando responder essas questões, essa pesquisa teve como objetivo investigar as peculiaridades das características técnicas/estilísticas dos *Três Estudos de Concerto para violão* de Radamés Gnattali, na sua interação com o idiomatismo do instrumento e com processos de circularidade e de hibridação culturais, visando chegar a reflexões que demonstrem as influências absorvidas pelo compositor no cenário musical brasileiro, o trânsito que estabeleceu nesse cenário entre diferentes campos de produção musical. Pretende também que essas reflexões possam possibilitar uma divulgação maior da obra de Radamés Gnattali para violão no cenário musical brasileiro e, de um modo especial, no cenário goiano, cenário esse em que me acho estabelecido. O recorte de tempo efetivado remete, sobretudo, ao período em que as peças foram compostas, ao cenário sócio Histórico e cultural brasileiro vigente entre 1950 e 1981, aos dados biográficos de Gnattali e ao trânsito entre diferentes dimensões culturais realizado por ele nesse período.

A pesquisa aqui apresentada tem caráter exploratório qualitativo. Numa proposta metodológica que priorizou, num primeiro momento, levantamento bibliográfico e levantamento documental. A pesquisa bibliográfica (livros, partituras, teses, dissertações, artigos, anais e revistas), teve em vista as obras relacionadas tanto à fundamentação teórica, aos autores que permitiram o estudo dos cenários sócio-histórico e culturais com os quais Gnattali e sua obra interagiram, quanto as obras relacionadas à abordagem de sua trajetória de vida pessoal e musical. No primeiro caso, Ginszburg (2001) e Canclini (2003), que refletiram sobre os **processos de hibridação** resultantes do fenômeno da **circulação cultural** inerente

às tramas sócio - culturais, e sobre as obras e práticas culturais que se constituem em **suportes representativos das significações** que dão suporte a essas tramas (CHARTIER,1994), implicados com aspectos peculiares dos **processos identitários** (HALL, 2005 ; SILVA, 2000), têm se consistido em importante fundamentação teórica para essa abordagem. O primeiro, evidenciando o dinamismo sócio-histórico e cultural que inevitavelmente faz circular e interagir elementos de diferentes dimensões culturais e temporais; o segundo, quando dialoga com ele ao observar sobre obras e práticas culturais híbridas; e os demais, quando discorrem sobre os processos simbólicos implicados com uma forma de conhecimento cotidiano, partilhado (categorizações, classificações, valorações, etc.), que se objetiva nas obras, práticas e formulações culturais, evidenciando **representações sociais**, forjadoras de **processos identitários**. Bourdieu (2003), por sua vez, também se consistiu em fundamentação teórica importante, tendo em vista as suas reflexões sobre os **campos de produção cultural** inerentes aos cenários culturais, aos quais são inerentes diferentes *habitus*.

Alguns livros biográficos e de história da música brasileira, teses, dissertações, artigos, também foram selecionados, já que trazem relatos, testemunhos de pessoas que pesquisaram sobre Radamés Gnattali, como é o caso de Oliveira (2006), Mendonça (2006), Dudeque (1994), Severiano (2008), Mariz (1994) e Neves (1981); de pessoas que interagiram diretamente com esse compositor, o que pode ser exemplificado com Henrique Cazes (1998), autor do livro *Choro do Quintal ao Municipal*, e com seu sobrinho Roberto Gnattali (2005), responsável pela atualização e manutenção do *site* do compositor, coordenador da pesquisa e do levantamento sócio-histórico que resultou no produto Cd-rom *Catálogo Digital Radamés Gnattali*. Outros autores versaram mais diretamente sobre os cenários sócio-histórico e culturais com os quais Gnattali interagiu, como Barbosa e Devos (1985) e Diniz (2003). Foram selecionados também livros e trabalhos acadêmicos que trouxeram análises de obras de Gnattali ou de outros compositores, visando circularidade e hibridação culturais, autores como Oliveira (2006), Zorzal (2009) e Vargas (2007).

Quanto à etapa documental, foram reunidas reportagens sobre Gnattali encontradas em arquivos de jornais de maior circulação no país. As partituras também se consistiram em material importante nessa investigação, foram analisadas, interpretadas, relacionadas com gravações em CD e DVDs, colhidas em *sites* da *Internet*. A análise e a interpretação, nesse caso especial das três obras que integram os *Três Estudos de Concerto*

para Violão de Radamés Gnattali, tiveram sempre como referência a inseparabilidade da estrutura sonora do cenário sócio-histórico e cultural com o qual interagiram e de elementos colhidos no estudo da trajetória de vida e musical do compositor. Isso, porque se considera, com Bakhtin (2003), que tudo o que integra uma trama cultural se constitui num texto social, capaz de fazer circular discursos, evidenciar representações sociais, o que faz com que seja percebido também na sua relação com circunstâncias simbólicas, portanto. Versando sobre o discurso, ligado ao representacional, Catellan (2003, p. 82), citando Pêcheux, lembra que:

um dos critérios para definir o discurso tem sido a junção do extralingüístico e da sequência lingüística. É possível, pois, pleitear que não há como determinar o efeito do sentido de um produto lingüístico que não seja por meio da concorrência do estrutural e do acontecimento (Pêcheux, 1997). Uma representação social não se deduz, pois só da materialidade ou só do extra discursivo, mas destas duas instâncias. [...] o sentido se constrói no intervalo das duas dimensões, fazendo linguagem e contexto se completarem e se determinarem mutuamente.

Napolitano (2002) também é lembrado nesse contexto da análise e interpretação das obras, quando reflete sobre a importância de se aliar à análise e interpretação de partituras a observação da performance. Observa que

a performance é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. [...] A partitura é apenas um mapa, um guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e pela audição da obra. Seria o mesmo equívoco de olhar um mapa qualquer e pensar que já se conhece o lugar nele representado.

Assim, as três partituras integrantes da obra *Três Estudos de Concerto* para violão de Radamés Gnattali, já mencionadas, foram selecionadas para serem analisadas e interpretadas, relacionadas com a *performance* - através da apreciação de gravações em CDs, DVDs, *sites* da *internet* - e com os dados colhidos nos diferentes cenários com os quais compositor e obra interagiram. Como ferramentas de análise, além da utilização da observação do “campo do representacional”, conforme definido por Moscovici (1978)⁸, que favorece a percepção de conceitos, valorações e classificações relacionadas à interação do

⁸ Lembro que a identificação do significado das representações remete também às valorações, categorizações, classificações inerentes à ligação do criador/intérprete com os elementos do contexto analisados, à utilização da representação como instrumento de análise, conforme mencionado também por Moscovici (1978).

compositor com o seu tempo e espaço, foram utilizados alguns elementos de uma análise fenomenológica mencionados por Ferrara (1984): a “audição aberta” em alternância com os níveis de análise sintática (análise da organização sonora), semântica (a identificação de significantes – das representações) e ontológica (relação dos significados com os elementos encontrados na análise do contexto). Esse cruzamento de análise permite uma abordagem peculiar da estrutura simbólica, considerada aqui também como um “campo do representacional” (MOSCOVICI, 1978).

A estruturação deste trabalho remete a uma introdução e a três partes, que precedem as considerações finais. Na primeira parte, são apresentados dados sobre a trajetória, formação e atuação de Radamés Gnattali dentro do cenário sócio-cultural brasileiro, desde seus primeiros contatos com a música em sua terra natal, Porto Alegre, passando por São Paulo, até o momento em que veio se estabelecer no Rio de Janeiro, onde passou boa parte de sua vida e onde atuou de forma mais intensa como compositor, arranjador e intérprete. Foram relatados ainda os contatos que Gnattali teve com manifestações artísticas de diferentes *locus* de produção musical, a sua imersão nos acontecimentos musicais da época, as influências que recebeu desses acontecimentos, de outros músicos e compositores.

Na segunda parte, a proposta foi versar sobre o universo do violão, seu histórico e desenvolvimento, sobre violonistas precursores e caminhos percorridos. Visou também a interação do instrumento com o Brasil, com os violonistas que estavam atuando no cenário musical brasileiro nas primeiras décadas do século XX, com os grupos de choro e, de um modo especial, a relação estabelecida por Radamés Gnattali com o instrumento e com seus principais intérpretes, com violonistas ligados ao universo da música popular, como é o caso de Raphael Rabelo, Augusto Aníbal Sardinha – Garoto, dentre outros. Já a terceira parte apresenta os resultados da análise e interpretação das obras que compõem o ciclo *Três Estudos de Concerto* para violão de Gnattali na sua interação com as possibilidades colocadas pelo domínio do instrumento por parte do compositor, com as especificidades dos processos de circularidade cultural realizados, e com as singularidades da performance de diferentes intérpretes. As considerações finais trazem a confirmação da pressuposição de que as obras de Radamés Gnattali que integram o ciclo de estudos em questão, foram capazes de revelar a especificidade do seu trabalho como compositor, um compositor que transitou de forma fluídica por diferentes dimensões culturais; que trabalhou de forma peculiar uma linguagem musical híbrida (que aparece de forma intrincada com o ritmo, a melodia e a harmonia),

reveladora de peculiaridades estilísticas que evidenciam não só o seu trânsito por diferentes dimensões culturais, mas também a sua interação com as possibilidades sonoras do instrumento, com o seu “idiomatismo”, o que lhe possibilitou, inclusive, dialogar em alguns momentos de forma significativa com as especificidades tímbricas de outros instrumentos.

CAPITULO 1

Radamés Gnattali, seus tempos e trajetória musical

Um panorama dos contextos sócio-culturais com os quais o pianista, compositor e regente Radamés Gnattali interagiu durante sua vida, será esboçado nesse capítulo. Serão apresentados fatos e relatos relacionados à sua formação, à sua atuação na área da música em diferentes dimensões culturais, ao trânsito que esse compositor estabeleceu entre diferentes campos de produção musical (BOURDIEU, 2003). Sem perder de vista a relação com os contextos históricos enfocados, junto ao enfoque do compositor que fez transparecer em suas obras a marca dos diálogos constantes entre as dimensões culturais erudita e popular da música, serão relatadas e comentadas as suas atuações em salas de concerto e em rodas de choro, apresentados contextos de vida que remetem à sua terra natal, assim como às circunstâncias que o levaram a deixar essa terra e se estabelecer em outra cidade, as motivações, as circunstâncias e o relato de como se deu esse processo e se efetivou a sua atuação no mercado de trabalho.

Partindo do princípio de que o embasamento inicial dessa pesquisas se apoia nos estudos históricos, será enfocada a sociedade brasileira sujeita a uma acentuada miscigenação, forjadora de culturas híbridas. Lembrando que no período colonial se deu uma “colonização de exploração” (e não de povoamento), ligada à escravidão, aos conflitos que são comuns e fazem parte da afirmação, reafirmação e constituição dessa sociedade. Essa primeira reflexão já permite ressaltar os questionamentos e apontamentos de Gandelman (2008, p. 24-25), na revisão do livro *Música Contemporânea Brasileira* de José Maria Neves, que traz comentários sobre diferentes contextos históricos ligados a esse universo sócio-cultural, propositores de diferentes investimentos nos processos de hibridação cultural:

[...] durante todo esse [primeiro] período de constituição da raça brasileira, a produção musical reveste-se de caráter utilitário: religião e diversão. Mas, enquanto a música religiosa procurava manter as tradições européias, a música profana vai se separando pouco a pouco do tronco europeu e acusando a primazia de elementos de origem negra e indígena. [...] Cabe aqui uma reflexão sobre a diferenciação fundamental entre os processos de colonização usados pelos ingleses na América do Norte e pelos portugueses e espanhóis na América Latina. Enquanto a colonização inglesa, protestante e rígida, dava primazia ao progresso material, a portuguesa e a espanhola enfatizavam as atividades culturais e artísticas, tomadas como elementos de aculturação... as artes nos séculos XVII e XVIII serão mais importantes na América Latina do que nos Estados Unidos; ao contrário, no momento em que o desenvolvimento econômico se torna a mola do desenvolvimento cultural, os Estados Unidos tomarão avanço sobre a América Latina

A década de 1920, que antecede esse momento de diálogo mais intenso do Brasil com os Estados Unidos da América, teve uma importância ímpar para a construção da consciência da nação brasileira, pois passava por situações que propunham mudanças diante das estruturas da República Velha e contra as forças das instituições militares. Tendo em vista as manifestações e a defesa dos direitos dos cidadãos no início dessa década, surgiu dentro do próprio seio militar o movimento Tenentista, um movimento político-militar que pretendia estabelecer reformas na sociedade. Os militares envolvidos neste movimento defendiam, sobretudo, um nacionalismo econômico e uma reforma na educação pública, para que a mesma fosse capaz de proporcionar um ensino que atingisse todas as camadas da sociedade brasileira. As rebeliões tenentistas apontaram a inflação e o desequilíbrio orçamentário pelo qual a nação brasileira passava, além de revelar males tão graves quanto a fraude e as desigualdades regionais. (FAUSTO, 2012).

No setor econômico, cada vez mais o país se tornava dependente da ajuda estrangeira, ou seja, o Brasil buscava manter abertas as portas com o intuito de exportar o seu principal produto: o café. Passou a se valer de investimentos e empréstimos feitos com a Grã-Bretanha e, pouco mais tarde, em meados do século, firmou um sólido acordo com os Estados Unidos, o que fez com que iniciasse o problema da dívida externa, que vai permear toda a sua economia por muitos anos. Para fins estatísticos, no ano de 1928 o Brasil foi considerado o país com a maior dívida externa da América Latina e, com isso, a entrada e a influência da cultura estrangeira passou a ser massificadora. Isso se configurou num fator determinante que levou os jovens pensadores, artistas, músicos, a se reunirem para lutar contra a massificação

da cultura estrangeira no país (*Ibidem*). Já no campo da política, em março de 1922 nasceu o Partido Comunista do Brasil (PCB), partido que tinha, como fundadores, pessoas oriundas dos movimentos anarquistas⁹. Essa origem se deu excepcionalmente na América Latina, onde os comunistas surgiam a partir das cisões de partidos Socialistas. Os comunistas e os anarquistas se diferenciavam por pontos distintos, os comunistas valorizavam o papel do Estado e os anarquistas viam a política e os partidos como campos de emergência de novas desigualdades sociais. Foi nesse contexto de turbulência, conflito e transformações, que Radamés Gnattali teve seus primeiros contatos com o universo musical e iniciou a sua trajetória musical.

1.1 Radamés Gnattali – o homem e o músico - primeiras interações culturais

Nascido no dia 27 de janeiro de 1906 na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, Radamés Gnattali foi o primeiro dos três filhos de Alessandro Gnattali, imigrante italiano que veio para o Brasil trabalhar como operário para sustentar a família deixada na sua terra natal. Começou trabalhando como marceneiro construtor de rodas de carroça, o que, para a época, segundo Didier (1996), não era considerado um dos trabalhos mais dignificantes. Alessandro Gnattali tocava bandolim, piano e fagote, chegou a ser professor de música e regente; Adélia Fossati, sua esposa brasileira, filha de italiano e de uma judia-alemã, tocava piano. Radamés Gnattali e seus irmãos, Ernani e Aída, aprenderam a tocar piano e violino; o violino com sua prima Olga e o piano com sua mãe Adélia.

O fato de seus pais praticarem a música e os integrantes da família de sua mãe sempre terem tido muito contato com instrumentos musicais, fez com que interagisse com a música desde muito cedo. No período de sua infância e adolescência, era comum que em toda casa tivesse um piano, que acontecessem constantes reuniões na casa dos amigos, os famosos *Saraus*¹⁰. Na vida da família de Gnattali não foi diferente, por vezes os amigos de seu pai se reuniam em sua casa para tocar e ensaiar, e os meninos já participavam destes momentos tocando um violino de brinquedo, imitando os movimentos que os adultos faziam. Aos 14

⁹ Segundo Fernandes (1993), anarquista é aquele que excita a anarquia, confuso, desordenado. O papel do anarquista pode ser melhor entendido a partir do conceito de *Anarquia*: negação do princípio de autoridade; falta de governo ou chefe; sociedade política constituída sem governo.

¹⁰ Sarau (do latim *seranus*, através do galego *serao*) é um evento cultural ou musical realizado geralmente em casa particular onde as pessoas se encontram para se expressarem ou se manifestarem artisticamente. Um sarau pode envolver, dança, poesia, leitura de livros, música acústica e também outras formas de arte como pintura e teatro.

Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Sarau>> acessado em abril de 2013.

anos de idade ingressou no Conservatório de Música que fazia parte do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre para estudar piano com o professor Guilherme Fontainha. Já apresentava domínio e intimidade com o instrumento devido às aulas que tivera com sua mãe, o que lhe garantiu a matrícula no quinto ano do curso de piano (BARBOSA; DEVOS, 1984).

Importante dizer com Cabral (2011), que nesse momento da formação musical de Gnattali, que coincide com o início dessa primeira metade do séc. XX, a sociedade brasileira estava passando por transformações, convivendo com o aparecimento das gravações feitas em cilindros de cera, e, mais tarde, com o surgimento dos discos, com o aparecimento dos aparelhos para a reprodução de tais gravações (gramofone e zonofone). Um fator importante nesse contexto foi a criação e o aparecimento das rádios, que, aos poucos, foram ganhando seu espaço e se tornando um aliado poderoso tanto na divulgação da música produzida dentro e fora do Brasil, quanto um meio de difusão dos gêneros musicais diferentes da música erudita ocidental. Citando a influência das gravações para a época, Cabral (*Ibidem*, p. 10) observa que

o lançamento dos primeiros discos de música brasileira mereceu registro nos jornais da época. O *Correio da Manhã*, depois de acentuar que aquela era a grande novidade do início do século, esclareceu que as *chapas* poderiam ser tocadas em dois tipos de aparelhos: o gramofone e o zonofone. Sobre as músicas gravadas, informou que eram “modinhas nacionais cantadas pelo popularíssimo Baiano e pelo apreciado Cadete, com acompanhamento de violão e as melhores polcas, xotes, maxixes executados pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio, sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros”.

Neste mesmo período, exemplificando o processo de circularidade cultural, conforme descrito por Ginzburg (2001), Gnattali teve contato com a música popular, junto com os amigos frequentava serestas, participava de blocos carnavalescos. Período importante este, como não podia levar o piano para as serestas, passou a tocar e a dominar a técnica do cavaquinho (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 13). Nesse convívio com a boemia e com músicos amigos, participando aos 16 anos de idade das serestas ou dos grupos regionais, animando fitas no cinema mudo da cidade, conseguia trazer algum dinheiro para casa. Barbosa e Devos (1984, p. 14) observam que

Radamés Gnattali com os amigos Sotero e Luiz Cosme, Júlio Grau e mais dois músicos compunham uma orquestrinha de seis músicos, formada por dois violinos, flauta, violoncelo, contrabaixo e piano, que executava no Cine Colombo *pot-pourris* de canções francesas e italianas, operetas, valsas e polcas.

As próprias palavras de Gnattali, transcritas por Barbosa e Devos (*Ibidem*, p. 14), reafirmam a idéia apresentada acima: “Nós líamos tudo o que havia na estante, enquanto na tela passavam os filmes.”

Sem deixar de lado a interação com a dimensão erudita, Gnattali continuou seguindo com afinco seus estudos de piano, interpretando compositores como Liszt, Chopin, Bach, Debussy. Seus estudos de música, principalmente o estudo do piano, alimentavam o seu antigo desejo de ser concertista. Uma de suas peças que revelam esse interesse e admiração pela música de concerto (maneira que Radamés gostava de se referir a música de tradição erudita européia) é a sua obra intitulada *Rapsódia Brasileira*, que demonstra muita influência da música de Liszt. De acordo com relatos recolhidos por Didier (1996), Gnattali afirmava não gostar mais tanto de Liszt, preferindo as obras de Chopin, Schumann e Rachmaninoff. No entanto, é latente que sua maneira de tocar e entender o piano teve influência desse compositor. Percebe-se, portanto, que Gnattali não se esquivou das oportunidades e das circunstâncias que lhes foram apresentadas, trabalhando com música erudita (fazendo recitais), animando as fitas do cinema mundo, tocando nos bailes de carnaval. Como poderá ser observado mais adiante, o compositor trabalhou compondo trilhas sonoras, tocando e regendo orquestras no rádio, meio de comunicação que lhe renderá muitas amizades, oportunidades de divulgação de seu trabalho, de conviver com renomados músicos do cenário musical brasileiro. Tendo em vista essas circunstâncias, Didier (1996, p. 12) pondera: “a naturalidade com que se “movimenta” da música popular à “música de concerto”, como gostava de definir, era notável.”

Esse cenário de transformações políticas e econômicas que constituiu a primeira metade do século XX, com o qual Radamés Gnattali interagiu, incluiu também o campo da cultura, o que pode ser exemplificado com o *Movimento Modernista*. (COTRIM, 1996).

1.2 O Movimento Modernista: A semana de Arte Moderna de 1922.

O movimento modernista, segundo Neves (2008, p. 53), visava dar ênfase ao nacionalismo, buscando chegar a uma verdadeira compreensão do caráter do povo e da terra

brasileira, além de propor, em termos estéticos, um compromisso com a renovação material e formal. Conforme as palavras desse autor,

os modernistas se rebelavam contra o nacionalismo romântico que dominava a literatura, nacionalismo que se contentava, como acontecera com a música de Carlos Gomes (compositor, aliás, terrivelmente criticado pelo modernismo), com a hipertrofia do nativismo e com a construção superficial de personagens indígenas, então tomados como o símbolo do povo brasileiro [...] a necessidade de buscar os verdadeiros símbolos de brasilidade, de construir obra que reflita a terra e o povo deste país.

Cotrim (1996), por sua vez, afirmou que um de seus objetivos era estabelecer uma reação contrária aos padrões arcaicos e à invasão da cultura estrangeira, que cada vez ganhava mais espaço no Brasil. O impulso do movimento, portanto, visava renovação estética junto a um “abrasileiramento” da cultura brasileira, mas para que se concretizasse, saindo do parâmetro limitado de uma ideologia, artistas relacionados a diferentes manifestações culturais começaram a se reunir a partir de 1921. Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, Plínio Salgado, Oswald de Andrade, Cândido Mota Filho, Sérgio Milliet (para a literatura), Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, Jonh Graz e Victor Brecheret (para as artes plásticas), além de Armando Pamplona (interessado em cinema), Antônio Moya (arquiteto que Menotti del Picchia chamou de poeta da pedra), são alguns exemplos. Mais tarde passou a fazer parte do grupo o escritor Graça Aranha, o único integrante que era membro da *Academia Brasileira de Letras*. O compositor Heitor Villa-Lobos e o musicólogo Renato de Almeida, representando a área da música, junto ao poeta Manuel Bandeira e ao historiador Sérgio Buarque de Holanda, dentre outros, convidados a participar do movimento pelos integrantes paulistas, vieram do Rio de Janeiro.

A *Semana de Arte Moderna* foi realizada em fevereiro de 1922, tendo como ponto de concentração o *Teatro Municipal* de São Paulo. O encontro contava com exposições, conferências sobre a estética modernista, leituras de poemas e concertos musicais. Todo o evento foi bem marcado por certa “radicalidade” dos membros que o organizaram, o que gerou descontentamento e críticas por parte do público que assistia às apresentações artísticas. Na conferência inicial, no dia 13 de fevereiro, o acadêmico Graça Aranha, após o primeiro concerto de música com obras de Villa-Lobos, discorreu sobre os anseios e os desejos de mudança propostos pelo grupo. Citado por Neves (2008, p. 57), comentou:

Que nos importa que a música transcendente que vamos ouvir não seja realizada segundo as fórmulas consagradas! O que nos importa é a transfiguração de nós mesmos pela magia do som, que exprimirá a arte do músico divino. [...] A remodelação estética do Brasil iniciada na música de Villa-Lobos, na escultura de Brecheret, na pintura de Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Vicente do Rego, Zina Aita, e na jovem e ousada poesia, será a libertação da arte dos perigos que a ameaçam, de importuno arcadismo e academismo e de provincianismos.

Toda a movimentação e tentativa de mudanças nos pensamentos e nas atitudes propostas pelos modernistas tinham um objetivo claro e definido, que foi sintetizado e exposto por Mario de Andrade, citado por Neves (Ibidem, p. 58):

“direito permanente à pesquisa estética, atualização da inteligência brasileira, estabelecimento de uma consciência criadora nacional pela unânime vontade de cantar a natureza, a alma e as tradições brasileiras, e daí banir para sempre os “postilhões” da arte européia.”

Sofrendo influências diretas desse contexto brasileiro de questionamentos e novos direcionamentos, dois compositores brasileiros, dentre outros, firmaram a sua carreira de compositor, tornando-se símbolos dos caminhos apontados pela *Semana de Arte Moderna*: Heitor Villa-Lobos e Radamés Gnattali, que interessa de forma mais direta a esse trabalho. O primeiro, tomado por Mário de Andrade como uma referência importante dos movimentos nacionalistas brasileiros pela maneira peculiar como cultivou o trânsito entre os campos de produção musical erudito e popular, e o segundo, desenvolvendo sua trajetória musical um pouco mais adiante, por manter, como o primeiro, esse mesmo trânsito (embora junto ao cultivo de outros elementos culturais). A partir desses investimentos e da renovação estética que cultivaram, ambos são considerados, até os dias atuais, sinônimos de diferentes e peculiares momentos de “construção simbólica” (ANDERSON, 1989)¹¹ da nação brasileira.

¹¹Segundo Anderson (1989), o nacional é resultante de práticas culturais simbólicas, localizadas em tempos e espaços peculiares. Esse autor se opõe a uma visão “essencialista” desse fenômeno cultural, referindo-se sempre a uma “comunidade imaginária”, a uma “construção simbólica” do nacional. Hall (2005) também defende essa abordagem, trabalhando o nacional a partir das representações sociais. Menciona um “sistema de representações sociais” que dá suporte a essa construção cultural, integrado na sua base por diferentes interesses, o que o faz dialogar, nesse trabalho, com Chartier (1990). Esse é também o enfoque dessa pesquisa, que dialoga com esses autores.

1.2.1 Heitor Villa-Lobos

Heitor Villa-Lobos se revelou o representante ideal do campo da música, pelo fato de suas idéias estarem em consonância com as idéias do grupo de modernistas. Em especial pode ser destacada a sua tendência para a nacionalização da criação musical, tendo como fio condutor o aproveitamento do folclore, da música popular urbana e o emprego da técnica composicional, uma técnica mais inovadora em relação ao grande apego dos músicos brasileiros às tendências estéticas do romantismo europeu (KIEFER, 1982). Villa-Lobos se aproximou de Mário de Andrade também no que diz respeito à filosofia da música, vislumbrando uma apologia da obra de arte funcional e seu destino social e educativo. Sobre sua interação com a música, pode ser mencionado um relato do próprio Villa-Lobos, citado por Neves (2008, p. 78)¹².

Escrevo música obedecendo a um imperioso mandato interior... e escrevo música brasileira por que me sinto possuído pela vida do Brasil, seus cantos, seu filhos e seus sonhos. Suas esperanças e suas realizações.

Não foi sem motivo, portanto, que foi conferido a Villa-Lobos a responsabilidade de representar a “construção do nacional” nesse momento da *Semana de Arte Moderna*. Esse compositor brasileiro já era conhecido por sua maneira de compor e trabalhar com o material sonoro que vinha adquirindo desde sua infância, através da vivência musical da juventude e, mais tarde, de uma pesquisa relacionada à cultura popular brasileira. Seu pai Raul Villa-Lobos, que era funcionário público e violoncelista amador, cedo colocou o filho para aprender as primeiras lições de violoncelo. Em sua casa era comum a prática de reunir os amigos da família para tocarem nas noites de sábado, em eventos que eram chamados de “toccas” (PEREIRA, 1984), reuniões que foram fundamentais para a sua formação. As primeiras lições musicais e aulas de violoncelo de Heitor Villa-Lobos foram ministradas por seu pai, que adaptou uma viola clássica, pois nesta fase o compositor tinha apenas seis anos de idade. Aos onze anos foi incentivado a estudar clarineta, o que não passou das noções básicas de dedilhados e embocadura, pois o menino foi invadido pela paixão pela música popular, mais precisamente pelo Choro, que lhe favoreceu o contato direto com o violão. Esse instrumento

¹²Relato de Villa-Lobos documentado por Mário de Andrade em um de seus volumes sobre música, que, por sua vez, está transcrito no livro *Música Contemporânea Brasileira* de José Maria Neves (2008), revisado e ampliado por Salomea Gandelman.

era tido nessa época como instrumento menor, instrumento dos boêmios, o que levou seus pais a proibirem o seu contato com ele, o que não impediu que Villa-Lobos passasse a estudar e a se aperfeiçoar no instrumento sozinho. Pereira (1984, p. 17-18) observou:

O violão, que era tido como um instrumento menor desempenhará, a partir daí, um papel de grande importância em sua vida. Sua família, traço comum das “boas famílias”, preocupada com o futuro do filho proíbe-o de aproximar-se do instrumento e da música de boêmios e marginais. Como uma criança de futuro Villa-Lobos aperfeiçoa-se então as escondidas. Privado do acesso ao meio dos músicos populares ele aprende, como pode, todo o repertório da época, estudando-o obstinadamente. Não tarda o impulso de criar alguma coisa nascendo daí sua primeira obra: “Panqueca”, para violão.

A partir de 1917, antes de fazer parte do movimento modernista, ou mesmo ser apontado como o principal representante da área da música no evento, Villa-Lobos já tinha se destacado como compositor da primeira sinfonia e dos Ballets *Amazonas* e *Uirapurú*. O violão, que antes se tornara um instrumento companheiro, ficou esquecido, aparecendo timidamente em 1917 na obra Sexteto Místico. Segundo Neves (2008), nesta fase Villa-Lobos já se mostrava um compositor maduro, que apontava para a linha que viria a orientar a sua concepção musical de caráter nacional.

A década de 1920 foi considerada o período áureo do movimento modernista brasileiro, e esse foi justamente o período em que compôs a série *Choros* que, de acordo também com Neves (*Ibidem*), se consiste numa das mais perfeitas realizações dos ideais do nacionalismo que vigorava nesse período. Integrada por dezesseis obras, quase todas de grandes proporções, foi considerada uma síntese do próprio pensamento musical de Villa Lobos: bem próxima da tradição popular, não deixa de revelar um compositor que conhece e sabe empregar com destreza as técnicas de composição européia. (NEVES, GANDELMAN, 2008). Nessa serie aparecem formações instrumentais variadas, e, no que tange a essência da música, busca refletir a sensibilidade musical popular. O *Choros n° 1*¹³ para violão solo, por exemplo, incorpora um reflexo simples e direto da música popular urbana do Rio de Janeiro (Choro), faz referências à maneira de compor de Sátiro Bilhar e de Ernesto Nazareth.

¹³Os títulos de cada peça da série *Choros* são grafados no plural, para demonstrar que cada uma das obras faz parte de um conjunto maior. Villa-Lobos fazia questão que o termo fosse usado no plural, mesmo quando a referência era apenas uma obra.

No dizer de Neves (2008, p. 81), dentre as obras que compõem o vasto legado de Villa Lobos, na série *Choros* “mais do que em outras obras, o compositor reflete [...] as impurezas e as contradições da formação da música brasileira.” No referente à série *Bachianas*, em que Villa Lobos propõe a conjunção entre o espírito da música de Bach com o espírito da música brasileira, lembra que o compositor considerava Bach

fonte folclórica universal, rica e profunda, com todos os materiais populares de todos os países, intermediária de todos os povos, [...] a música de Bach vem do infinito astral para infiltrar-se na terra como música folclórica e o fenômeno cósmico se reproduz nos solos, subdividindo-se nas várias partes do globo terrestre, com tendência de universalizar-se. (*Ibidem*, p. 82)

1.2.1.1 Heitor Villa-Lobos e Radamés Gnattali: símbolos de brasilidade.

O movimento modernista ligado à *Semana de Arte Moderna*, a interação nesse movimento de um compositor brasileiro que foi reconhecido pelo mentor Mário de Andrade como um dos poucos músicos brasileiros capazes de representar um movimento musical nacionalista no evento, por já ter dado mostras de sua preocupação em compor música erudita brasileira em diálogo com a cultura musical popular, foram lembrados aqui para contextualizar um período que antecedeu a atuação mais direta do compositor Radamés Gnattali no universo da música brasileira. Esse compositor já achou esse caminho percorrido, o que não deixou de interferir também na sua trajetória musical.

Por outro lado, estabelecendo um paralelo entre as figuras de Villa-Lobos e Gnattali, pôde ser percebido que suas infâncias foram parecidas no que tange ao incentivo desde muito cedo para a música. Desde a condução que receberam para a apreciação musical até a execução de instrumentos, ambos receberam suas primeiras lições através de seus pais, foram influenciados e tiveram sua formação baseada na música erudita européia, no entanto, tanto Villa-Lobos quanto Gnattali investiram e beberam muito das diferentes fontes da música popular. Esses dois compositores não deixaram de dividir, portanto, um mais cedo e outro um pouco mais tarde, um período e contexto brasileiro em que o trânsito entre o erudito e o popular começou a ganhar uma configuração peculiar, ligado à construção do nacional. Sobre a importância de Villa-Lobos na vida e na formação de Gnattali, citado por Didier (1996, p. 93), o próprio Gnattali observou:

Quando o Villa-Lobos apareceu, eu tinha uns quinze anos; foi um negócio que calou fundo no músico. Não em todos, mas pra mim mudou tudo. Foi a época em que eu comecei a tocar também Debussy. Villa-Lobos foi o primeiro a escrever música brasileira tirada do ambiente do folclore e do ambiente da cidade. Eu não gostava muito dele, mas não vamos discutir já que ele é mesmo um gênio.

1.3 Os primeiros contatos com a realidade musical do Rio de Janeiro e São Paulo: continua o trabalho e a formação musical.

Foi em meio a esses acontecimentos da década de 1920, mais precisamente no ano de 1924, que o então pianista Radamés Gnattali saiu de sua terra natal para se apresentar no teatro do *Instituto Nacional de Música* do Rio de Janeiro, em recital organizado e arranjado por seu professor Guilherme Fontainha. Ali teve contato com a música de Ernesto Nazareth e, de volta à sua cidade natal, realizou vários recitais de 1924 a 1926. Paralelo às suas apresentações como pianista, demonstrou sua intimidade com a música, versatilidade e domínio técnico na viola clássica, ao participar e se apresentar com o *Quarteto Henrique Oswald*, formado pelos irmãos Cosme (seus amigos íntimos) e por um amigo violoncelista.

Sobre as influências que recebeu nesse período da sua trajetória musical, Gnattali, citado por Barbosa e Devos (1984, p. 15) relatou: “Claude Debussy abriu uma orientação nova, e o impressionismo francês influenciava o mundo. Eu me criei dentro do impressionismo francês de Debussy e Ravel”. Já sobre o fato de formar o *Quarteto Henrique Oswald* ponderou: “Este foi um período importante para mim; o grupo de cordas é a base da sinfônica, quem sabe trabalhar com ele, sabe usar a orquestra” (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 24 – 25). Esses comentários de Gnattali levaram à pressuposição de que estava aberto a novas experimentações, assim como evidenciaram o resultado dos anos de estudo no conservatório, a prática musical constante. Nesse contexto as possibilidades colocadas pelo encontro com o músico Ernesto Nazareth, que viu tocar piano no cinema *Odeon*, quando da sua estada no Rio de Janeiro. De acordo com os autores mencionados, na sua época, Nazareth foi considerado “representante característico da alma brasileira”.

Problemas de saúde da mãe fizeram com que Radamés Gnattali logo voltasse para Porto Alegre, onde passou a desenvolver atividades de professor de piano visando a sua sobrevivência. Este ofício não lhe agradava muito, não possuía muita paciência para ensinar, segundo suas próprias observações (*Ibidem*). Já no ano de 1929, novamente no Rio de Janeiro

para apresentações, devido a dificuldades financeiras, passou a desenvolver a atividade de pianista no *Cassino das Fontes*, momento sobre o qual, citado por Barbosa e Devos (1984), ponderou: “Aí foi uma beleza, porque eu ganhava dinheiro e tinha tudo de graça: casa e comida”. Foi vivendo essas circunstâncias, que Gnattali conheceu aquele que viria a ser o músico de sua preferência e um grande amigo: o baterista Luciano Perrone. A partir dos anos 1930 Gnattali apresentou duas pequenas obras, o *Prelúdio nº 2 (Paisagem)* e o *Prelúdio nº 3 (Cigarra)*, além da carreira de concertista, acrescentou ao seu currículo mais um ofício, o de compositor. Foi também contratado para tocar viola junto à orquestra encarregada de acompanhar uma companhia russa de Ópera que se apresentaria no Rio de Janeiro e em São Paulo, no período em que lá se encontrava.

As dificuldades financeiras pelas quais passava Gnattali, se justificavam pelo momento que o país passava. Segundo Cotrim (1996), a vida econômica e mudanças no governo, a maneira do Estado se apresentar ao povo, evidenciavam transformações profundas no Brasil. A Revolução de 1930 colocou o presidente Getúlio Vargas no poder, e no cenário econômico aconteceram a crise de superprodução, o crack (quebra) da Bolsa de Valores de Nova York que abalou o mundo e afetou significativamente os países que dependiam do mercado de exportações para os Estados Unidos, como era caso do Brasil. O país deixou de vender milhões de sacas de café, o que afetou e gerou um desastre na cultura do café brasileiro. Com a crise na bolsa de valores e com o perigo eminente da desvalorização do café, os produtores foram até o então presidente Washington Luís pedir auxílio para enfrentar a crise, a concessão de novos financiamentos e moratórias de seus débitos, o que foi negado, gerando um desentendimento entre o governo federal e o setor cafeeiro. A posição contrária do governo, que levou ao descontentamento, acirrou ainda mais o jogo político, gerando dois grupos, um aliado ao governo e um grupo de oposição que teve forte apoio dos tenentes militares, de Goís Monteiro e de Getúlio Vargas. O estopim da revolução se deu com o assassinato de João Pessoa por João Dantas, por motivações pessoais e políticas, embora se tenha dado destaque às motivações de cunho público e político, para que João Pessoa não virasse um mártir da revolução. Ao final do movimento aconteceu a queda dos grupos oligárquicos tradicionais e a ascensão dos militares, dos técnicos diplomados, dos jovens políticos e, mais tarde, dos industriais. O fim da revolução foi marcado com a tomada do poder pelas forças armadas, na pessoa de Getúlio Vargas e um novo Estado começou a ser modelado a partir de 1930, distinguindo-se do Estado Oligárquico. Fausto (2012) afirma que

o Estado getulista tentou promover um capitalismo nacional, tendo como suportes: o aparelho de Estado, as Forças Armadas, uma aliança entre a burguesia industrial e os setores dos trabalhadores urbanos. As transformações não aconteceram da noite para o dia, não foram um reflexo de um plano de conjunto revolucionário, foram acontecendo de forma gradativa, ano após ano. Sobre a revolução de 1930, evidenciando a sua interação com esse momento brasileiro, Gnattali, novamente citado por Barbosa e Devos (1984, p. 27), observou:

Em 1930 eu estava em Porto Alegre e servi na revolução – Tiro de Guerra nº 4. Eles formaram um batalhão para participar da revolução. Entrei no meio também, porque não havia mais ninguém em Porto Alegre. Fomos eu, os Cosme e um americano; quando chegamos em Florianópolis a Revolução acabou.

A revolução de 1930 não facilitou as coisas para Gnattali, enquanto concertista. Nesse período, já se consagrara como compositor graças à crítica da época. Aproveitou elementos da cultura brasileira, possivelmente já em interação com a vivência do contexto que efetivara a *Semana de Arte Moderna* e um reconhecimento maior do trabalho de Villa-Lobos. A utilização de temas folclóricos e populares começou a revelar a sua tendência nacionalista, além de evidenciar a intensificação de seu diálogo com outros campos de produção musical. Referente a essa abordagem, Ângelo Guido na década de 1930, citado por Barbosa e Devos (1984), pondera:

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 *apud* BARBOSA E DEVOS, p. 29)

Processos de circularidade cultural (GINSZBURG, 2001) se intensificavam, portanto, apontando para os processos identitários ligados à produção de obras híbridas (CANCLINI (2003) que viriam a acontecer de forma mais intensa e peculiar mais adiante na trajetória do compositor. Foi nesse momento da trajetória musical e de vida que Radamés

Gnattali transferiu residência definitiva para a cidade do Rio de Janeiro, que até então visitara apenas como concertista ou realizando trabalhos esporádicos.

1.3.1 O Rio de Janeiro: o novo contexto de interação cultural

No Rio de Janeiro, envolvido com o campo de produção erudito, sobre orientação de Fontainha, procurou o professor Agnelo França e passou a ter aulas de harmonia, preparando-se com afinco e determinação. Em 1931 participou do 4º Concerto da Série Oficial do *Instituto Nacional de Música* ao lado de compositores como Luciano Gallet, Heitor Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e, dentre os novos, Luiz Cosme e Camargo Guarnieri. Entre eles Radamés Gnattali foi considerado a revelação do concurso.

O sonho de ser concertista, no entanto, cada vez se tornava mais distante, e, de acordo com Barbosa e Devos (1984), por volta do ano de 1932, Gnattali já se conformara com a idéia de que estar no Rio de Janeiro não seria mais o seu trampolim para ir estudar na Europa, e, sim, a solução da sua sobrevivência. Sob a regência do maestro Francisco Braga realizou no *Teatro Municipal* o que seria o seu último concerto, interpretando grandes clássicos da música erudita. O fato de se preocupar com a sobrevivência e a de sua família, fazia que não dispusesse de tempo para estudar piano, o que o levou a interpretar suas próprias obras e lhe deu destaque não mais como concertista, mas como compositor. Em maio do mesmo ano um fato importante para a sua carreira aconteceu, a pianista Dora Bevilacqua interpretou no *Instituto Nacional de Música* a sua obra *Rapsódia brasileira*; inaugurando a primeira audição de obras de Gnattali interpretada por outro músico.

Nessa altura de sua vida, para sobreviver e trazer o sustento para casa, passou a interagir cada vez mais com o mercado de trabalho e a se lançar no meio da música popular, tocando em orquestras populares, nas estações de rádios e em gravações de discos. Intensificou o seu diálogo com esse campo de produção musical, portanto. Em meio a essa interação, frequentava a casa *Viera Machado*, um local de encontro dos pianeiros que tocavam em bailes e em estabelecimentos comerciais que vendiam instrumentos e partituras, demonstrando as obras à venda. Neste mesmo lugar também se imprimiam músicas, e muitos dos músicos que ali estavam para ter suas obras impressas não estavam muito satisfeitos com os arranjos que eram feitos para suas melodias, pois, segundo os compositores, os arranjadores da casa escreviam à sua maneira, o que resultava a descaracterização das obras. Radamés Gnattali, nesse contexto, se mostrou aberto e disposto a encarar novos desafios, se

revelando, além de pianista, violista e compositor, também como arranjador. Tais circunstâncias o levaram a tentar resolver essa situação delicada da época, citada em uma passagem em que o próprio compositor relata a sua iniciação como arranjador: “A próxima eu escrevo. Botei o cara pra tocar e fui escrevendo tudo, da maneira como estava sendo executada. Quando acabou eu disse: vê se é isso mesmo... Aí começaram a fazer o meu cartaz como arranjador.” (BARBOSA; DEVOS, p. 31).

Sobre o histórico e a importância da figura do arranjador que começava a se firmar nesse cenário, Bessa (2010, p. 185) comentou:

As bandas militares e os conjuntos regionais presentes nas primeiras gravações de música popular brasileira, foram, assim, cedendo espaço às orquestras, nome genérico sob o qual se agrupavam diferentes formações instrumentais, em que cada timbre recebia um tratamento especial. O acompanhamento da linha melódica, geralmente improvisado a partir de uma harmonia dada, passou a ser escrito, valendo-se de recursos da chamada música de concerto, mesclados com a cifragem da música popular. Desde então, parece inconcebível produzir um disco sem que por trás dos microfones, figure um profissional responsável não só pela criação e transcrição das partes instrumentais, mas também pela seleção dos músicos que participariam da gravação, bem como pela condução dos mesmos, já que, na maioria dos casos, o arranjador acumulava ainda a função de regente. Nesse sentido, cabia a ele a tarefa de “educar, ensaiar, burnir” os artistas nacionais do disco.

Ainda sobre a figura do arranjador, o pesquisador e músico francês Peter Szendy, citado por Bessa (2010, p. 188) também observou: “o arranjo musical tem como principal característica ‘fazer escutar como’ e, desta forma, torna pública uma percepção particular: a do arranjador. Este munido de certas ferramentas saberia como escrever (e executar) sua própria escuta.”

Tais observações levaram a crer que Radamés Gnattali estava interagindo de modo muito mais ativo do que pretendia com as diferentes dimensões culturais nas quais estava inserido, se preocupando mais com o fazer musical do que com o campo de produção musical no qual estava trabalhando. Já no final do ano de 1932 estava bastante engajado no mercado popular. Como músico popular desenvolveu também um papel importante nas rádios, como será enfocado a seguir.

1.3.2 Radamés Gnattali e o Rádio Brasileiro.

Outro fator importante na história do Brasil que teve uma influência direta, demonstrando uma força enorme nos rumos que a música passou a tomar no país, foi a criação das emissoras de Rádio. Segundo o estudioso Cabral (2011), a primeira emissora de rádio a se instalar no Brasil em abril de 1923 foi a *Rádio Sociedade*, que era propriedade do escritor e antropólogo Edgar Roquete Pinto e do cientista Henrique Morize. A segunda emissora, a *Rádio Clube do Brasil*, foi instalada um ano depois, também no Rio de Janeiro. Percebe-se que a década de 1920 teria mais essa importância, foi a década da criação e instalação das emissoras de Rádio no país. Mais tarde seriam instaladas as Rádios *Mayrink Veiga* (1926) e *Educadora* (1927), na cidade de São Paulo, embora as primeiras tenham sido a *Educadora Paulista* (1923), a *Rádio Clube de São Paulo* (1924). No dia 15 de novembro de 1926 a *Rádio Clube Carioca* entraria para a história por transmitir, em cadeia, o concerto em homenagem ao novo presidente da República, Washington Luís.

Sergio Cabral (2011, p. 19) em seu livro *MPB na era do Rádio* ilustra um pouco o panorama e a importância do rádio na sociedade brasileira:

A programação das emissoras paulistas, na década de 1920, não era diferente da oferecida pelo rádio carioca, dando sempre destaque à música erudita e às conferências sobre temas que iam das noções de higiene à astronomia. Vigorava o lema de Roquete Pinto, para quem “o milagre das ondas misteriosas que transportam um homem em poucos minutos” deveria levar a todos os lares do Brasil “o conforto moral da ciência e da arte”. Para ele, o rádio deveria empenhar-se “pela cultura de nossa terra”.

As palavras de Cabral demonstram que no início do rádio o contato da sociedade brasileira com a música era muito restrito e imposto de cima para baixo. A sociedade não tinha contato com a música regional ou popular pelos meios de comunicação, esse contato acontecia através de manifestações caseiras, dos chamados “saraus” organizados nas casas, nas fazendas, ou seja, em reuniões mais íntimas.

1.3.2.1 Radamés e o rádio brasileiro na época do Estado Novo

Cabral (2011) relata que em 1936, com a criação da *Rádio Nacional*, o governo começou a buscar uma afirmação e uma construção positiva da imagem do então presidente

Getúlio Vargas, e, para esse fim, viu nos meios de comunicação um forte aliado. Assim, em Janeiro de 1942, o novo ministro do Trabalho, Alexandre Marcondes filho, começou a utilizar as transmissões de programas, através das ondas do rádio, como um artifício para a aproximação do governo com os trabalhadores. Fausto (2012, p. 320), comentou sobre essa manobra do governo:

Ele fazia (Alexandre Marcondes) palestras semanais na “hora do Brasil”. Nelas contava a história das leis sociais, apresentava casos concretos e se dirigia às vezes a audiências determinadas: os aposentados, as mulheres, os pais de menores operários, os migrantes etc. Com estes e outros elementos se construiu a figura simbólica de Getúlio Vargas como dirigente e guia dos brasileiros, em especial dos trabalhadores, como amigo e pai, semelhante na escala social ao chefe de família. O guia e pai doava benefícios a sua gente e dela tinha o direito de esperar fidelidade e apoio. Os benefícios não eram fantasia.

As primeiras rádios a contratar os serviços de Radamés Gnattali, um dos músicos que interagiram de forma direta e intensa com as Rádios no Brasil foram: *Rádio Clube do Brasil*, *Rádio Mayrink Veiga* e a *Rádio Cajuti*. Esse trabalho nas rádios e a sua atuação como arranjador o levaram a expandir seus horizontes. Atendendo pedidos da direção da *Radio Transmissora*, que era da *Victor Talking Machine Co. of Brazil*, o maestro passou a escrever arranjos sinfônicos baseados nas músicas estrangeiras, mais precisamente no *jazz sinfônico*. Tal vivência e busca o fizeram aprimorar a sua técnica de orquestração, o que resultou em um arranjo sinfônico para a música *Carinhoso* de Pixinguinha. (BARBOSA E DEVOS, 1984, p. 35)

Atuante nas rádios, logo Gnattali começou a ganhar espaço para gravações, gravando em 1932 pela *Victor* seus dois primeiros choros: *Espritado* e *Urbano*. Um fato interessante é que, neste disco, assinou suas obras utilizando o pseudônimo “*Vero*”, com o intuito de esconder a sua verdadeira identidade. Vero era o masculino de Vera, o nome de sua esposa naquela ocasião. Foi o próprio Radamés, citado por Barbosa e Devos (1984, p. 33) quem afirmou: “Naquele tempo não ficava bem um músico erudito fazer música popular”. O uso de pseudônimos era comum naquele momento, portanto, para aqueles que se encontravam na mesma situação de Radamés Gnattali, ou seja, para um músico erudito atuando e fazendo

música popular. Francisco Mignone, por exemplo, para assinar suas obras populares, usava o pseudônimo Chico Bororó (*Ibidem*).

Mesmo assim, Radamés Gnattali, durante sua trajetória de vida, buscou atuar sem fronteiras e sem barreiras. Fronteiras estas que determinassem “isto é popular”, “isto é erudito”, “agora sou performer”, “agora sou compositor”. A teoria de Bourdieu (2003), já mencionada, quando aborda campos de produção cultural, se refere a “lugares de fala”, de atuação específica na trama sócio-cultural e, para isso, se vale também do conceito de *habitus*. Esse conceito implica na predisposição para pensar e agir de um grupo sócio-cultural, tendo em vista o que incorporou do patrimônio cultural que herdou, elemento determinante do seu “gosto”, capaz de caracterizar um “estilo de vida”. O *habitus* pode ser entendido como elementos incorporados, de forma natural e espontânea na prática dos agentes sociais, como elementos constitutivos de uma “ordem natural das coisas”, capazes de funcionar como ponto de partida que antecede a ação e nela se encarna, segundo também Stevens (2003, p. 73), embora Bourdieu deixe claro que esse ponto de partida não impede nem evita a interação entre diferentes campos de produção cultural. E é isso que se observa na trajetória de Gnattali, em que todas as suas vertentes se interagiam e se complementavam, uma dialogando e gerando material para a outra. O mais interessante é que ora atuava mais próximo de um campo, ora mais próximo de outro, ora compunha sonatinas e estudos com linguagem e rituais mais peculiares ao campo de produção musical erudito, ora compunha choros bem mais característicos e próximos do campo de produção popular. O músico de formação erudita, com muita atuação no universo musical popular, deixava sempre entrever o seu trânsito pelos dois campos de produção musical. Essa condição lhe rendeu severas críticas, acusações, o que o levou ao seguinte relato:

Um dia, Orlando chegou para mim e perguntou se dava para fazer um disco de samba-canção com cordas. Disse que sim e fizemos. Na época falaram muito mal. Até aquele tempo, música brasileira só se tocava com regional. Eu então comecei a fazer arranjos para Orlando Silva, usando violinos nas músicas românticas e metais nos sambas. Aí começaram a reclamar, até por cartas, dizendo que música brasileira só podia ter violão e cavaquinho. (GNATTALI *apud* BARBOSA; DEVOS, p. 36)

Nesse contexto, Radamés Gnattali esteve muito envolvido com suas atividades na música popular, o que o impossibilitou de seguir a carreira de concertista que tanto tinha almejado. No entanto, isso não o impediu de atuar como instrumentista ou compositor, de atuar dessa forma no campo de produção musical erudito. A sua atuação evidenciava que se colocava acima das segmentações, era acima de tudo um músico.

Esclarecendo mais sobre a trajetória musical de Gnattali, Severiano (2008, p. 193) observa que a primeira metade do século XX marcou a exploração e o desenvolvimento das orquestras populares, acrescentando que dois grandes nomes se evidenciaram nesse processo: Pixinguinha, que dominava os arranjos dos metais, e Radamés Gnattali, que dominava a parte das cordas. Um dos campos onde esse compositor mais atuou e produziu foi nas rádios, portanto, principalmente na *Rádio Nacional*, local que se revelou importante para suas experimentações, seus arranjos, para a testagem de organizações diferentes da orquestra, para a junção de grupos regionais à orquestra tradicional, para o acréscimo de instrumentos até então não utilizados na sua formação original. Gnattali era ousado e acreditava que suas experiências seriam bem aceitas pelos ouvintes, suas obras durante esse período são bastante marcadas por um espírito que incorpora elementos do folclore, da música popular e, por vezes, citações das músicas jazzísticas (DIDIER, 1996). Em 1939, trabalhando com as orquestras das *Rádios Myrink Veiga e Nacional*, compôs um arranjo para a música *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, um arranjo inovador no que diz respeito à orquestração, o que levou a vários questionamentos, mas evidenciou um músico aberto, de audição aberta e principalmente disposto a novas experimentações. O arranjo de *Aquarela do Brasil* surgiu dessa abertura de Gnattali a novas possibilidades. O baterista Luciano Perrone, nesse momento, foi um grande incentivador do amigo, pois foi dele a idéia de dar aos instrumentos de sopro funções novas, como, por exemplo, passar alguma parte da percussão para que os sopros executassem, a parte dos tamborins, por exemplo, saindo de algumas dessas experimentações o arranjo de *Aquarela do Brasil*. Esse arranjo foi o marco e a consagração definitiva da nova maneira de orquestração utilizada pelo maestro. Segundo Didier (1996, p. 22)

pelo menos agora, com *Aquarela do Brasil*, uma música popular, Radamés poderá realizar um pouco do seu sonho de ser como Albéniz, e pela primeira vez, provar o gosto do sucesso da música brasileira no exterior.

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 (no capítulo 3 serão exemplificadas essas experiências e outras mais, a partir da análise dos *Três Estudos de Concerto*). Por outro lado, MARIZ (2000) chama atenção para a atuação de Gnattali como um compositor nacionalista. Considera que pertenceu à terceira fase do nacionalismo, descrita em sua obra *História da Música no Brasil* (2000). Referente a essa abordagem, Mário de Andrade comenta em um artigo publicado em *O Estado de São Paulo* em 12 de fevereiro de 1939: “um músico de uma habilidade extraordinária para manejar o conjunto orquestral, que faz soar com riqueza e estranho brilho” (ANDRADE, *apud* SEVERIANO, 2008, p.199).

Como tem sido evidenciado nesse texto, as rádios tinham o seu espaço e cada dia mais iam ganhando notoriedade. A *Rádio Nacional* era a mais nova dentre as rádios e, em 1943, já era considerada a mais possante emissora da América do Sul (BARBOSA; DEVOS, 1984). Sua programação buscava ser ampla para que pudesse atingir os ouvintes em todos os níveis sociais, buscava uma liderança de audiência que abarcasse todos os seus departamentos: jornalismo, esportes, música, rádio teatro dentre outros. Nessa mesma década de 1940, Radamés Gnattali estava em plena atividade musical, trabalhando bastante, já fazia parte do quadro de funcionários da *Rádio Nacional* no comando da orquestra formada para tocar no programa *Um milhão de melodias*, que estrearia em março de 1943. Sobre sua atuação nesse programa o próprio Gnattali comentou:

Um milhão de melodias ficou 13 anos no ar. Uma espécie de parada musical onde eram apresentadas músicas de todas as partes do mundo. Quem escolhia o repertório era Paulo Tapajós e Haroldo Barbosa – discotecário da rádio -, que estava por dentro de tudo quanto era música de sucesso. Eu fazia nove arranjos por semana. (GNATTALI *apud* BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 54)

Sem perder de vista a influência e a importância que o rádio vinha tendo sobre a vida das pessoas, o maestro vislumbrava algo que fosse o mais genuinamente brasileiro, ou seja, buscava formar uma orquestra para se apresentar no programa que fosse arraigada às características musicais brasileiras. Pretendia fugir do trivial apresentado pelas orquestras que estavam muito moldadas no estilo das formações americanas, ou seja, formadas a partir das bases das orquestras jazzísticas. Gnattali questionava essa formação básica com relação à sua aplicação na música brasileira, mais precisamente, neste momento, na música popular brasileira. A *Rádio Nacional* contava com um bom *cast* de músicos, estavam nesse time músicos como Zé Menezes, o Garoto e o Bola Sete, dentre outros. Sendo assim, o maestro propôs, como base para a sua orquestra, dois violões e cavaquinho, acrescentados da bateria, que, neste momento não se resumia a um instrumento único, mas a um grupo maior de instrumentos denominados hoje de percussão¹⁴. Radamés Gnattali ressignificou o conjunto básico da orquestra popular, portanto, deixando de lado o predomínio das características jazzista das orquestras. A partir de suas idéias revolucionárias, passou a influenciar os orquestradores de sua época, tendo sempre em mente a preocupação de introduzir elementos da música popular do Brasil através das músicas orquestrais, um caráter nacionalista que até então era obtido apenas pelos conjuntos típicos e regionais.

1.3.3. O segundo período getulista

Durante a década de 1950 Gnattali desenvolveu de maneira intensa suas atividades, sedimentando nesse período sua carreira artística como maestro, compositor, arranjador e instrumentista (BARBOSA; DEVOS, 1984). Na economia e na política aconteceram fatos marcantes que demonstraram os novos rumos que a cultura brasileira estava por tomar. Em 1951 Getúlio Vargas voltou ao poder, foi eleito novamente presidente da república, depois de um espaço de tempo que seguiu ao fim dos quinze anos que forjaram a época do Estado Novo (1930-1945). Uma de suas preocupações iniciais nesta nova fase de seu governo foi apagar a imagem de ditador, construída e muito marcada em seu governo anterior. Buscou demonstrar a imagem de um líder estadista democrata e, para alcançar seus

¹⁴Nas formações de bandas, atualmente, se dá o nome de bateria a um determinado instrumento, geralmente composto de quatro tambores, uma caixa e dois pratos. Em contrapartida, todos os instrumentos que são responsáveis pelos preenchimentos e efeitos nas músicas, como por exemplo os pandeiros, ganzás, carrilhões, cuícas, e tímpanos, formam a família da percussão.

objetivos, retomou duas características essenciais: o nacionalismo econômico e a política de acompanhamento aos trabalhadores urbanos.

Dando ênfase ao nacionalismo, Getúlio Vargas acreditava e levantava a bandeira de que o Brasil somente seria uma nação independente, economicamente falando, se fossem cessadas as políticas de exploração estrangeira. Era necessário que o país começasse a se desenvolver economicamente e a gerir seus próprios recursos. Com isso foram criadas duas bases, uma formada por nacionalistas, que apoiavam o governo, e uma base formada por entreguistas, que apoiavam a idéia de que as riquezas do país fossem liberadas para a livre exploração estrangeira. Em 1953 a base nacionalista, de apoio ao governo, obteve uma grande vitória, a criação de uma empresa estatal que ganhava o total direito de extração e parte do refino do petróleo brasileiro: a Petrobrás (COTRIM, 1996). No âmbito de apoio aos trabalhadores, Vargas divulgou que seu principal objetivo era “a construção de uma “verdadeira democracia social e econômica”. Democracia em que o trabalhador tivesse, além dos direitos políticos, o direito de desfrutar o progresso que ele mesmo criara em seu trabalho” (*Ibidem*, p. 292). Ainda em defesa dos trabalhadores, Getúlio Vargas decretou em 1954 o aumento do salário mínimo em 100%, atendendo à proposta do então ministro do Trabalho João Goulart. Tal medida gerou uma revolta enorme entre os patrões. No mesmo ano de 1954, devido à pressão que vinha sofrendo por parte dos militares, Getúlio Vargas não resistiu e foi encontrado morto com um tiro no coração. Antes de morrer escreveu uma carta-testamento ao povo brasileiro.

Como já foi observado, Radamés Gnattali teve o seu período de maior desenvolvimento e afirmação como compositor e arranjador interagindo com esse contexto que assumiu de forma premente as questões nacionalistas. Esse compositor favoreceu a construção do nacional também através da música, que buscava as bases de uma música nacional pelo diálogo com a cultura popular. Sodré em seu clássico *História da Cultura brasileira* (1979), que define diferentes períodos dessa cultura, toma o ano de 1930 em diante como referência de um período que chamou de “Nacional”, depois de mencionar um “Período colonial de transplantação”, que vigorou do século XVI à primeira metade do século XVIII, e um “Período Colonial de transição”, que vigorou da segunda metade do século XVIII a 1930.

Em decorrência da morte de Getúlio Vargas, segundo Cotrim (1996), Juscelino Kubitschek assumiu a presidência em 1956, tendo como meta e lema “avançar 50 anos em 5”. Para tanto, foi criado um plano de metas que visava desenvolver o país, melhorar a vida dos

brasileiros e revelar uma boa imagem do Brasil no estrangeiro. Dentre algumas de suas principais realizações, podem ser destacadas: a construção de usinas hidrelétricas (Furnas e Três Marias); a instalação de diversas indústrias, dentre elas a automobilística; a abertura de rodovias como a Belém-Brasília (20 mil quilômetros). Esse presidente, auxiliado pelo arquiteto Oscar Niemeyer e pelo urbanista Lúcio Costa, foi o responsável pela fundação e criação da cidade de Brasília, destinada a ser a nova capital do país. Cotrim (1996, p. 297) observou que “na década de 50, o Brasil entregou-se a uma política industrializante ‘progressista’ e de internacionalização da economia. Isso se refletiu nos hábitos, nas preferências, no modo de pensar e no dia-a-dia das pessoas”. Foi em meio a esses acontecimentos que Gnattali se afirmou e se reafirmou cada vez mais como compositor e arranjador. Durante a década de 1950 estava em plena atividade na *Rádio Nacional*, trabalhando com as gravadoras, o que se consistiu em um grande estímulo para o seu lado criativo, levando-o a afirmar, citando Stravinsky: “A inspiração, estou convencido, vem do trabalho” (GNATTALI *apud* BARBOSA; DEVOS, p. 59).

1.3.4. Radamés e o final da década de 1950 em diante.

Como estava sempre em contato com os meios de comunicação, Gnattali trabalhou em rádios, gravadoras e até mesmo em televisão, que chegou ao Brasil na década de 1950. Na Continental (gravadora), a princípio, trabalhava para receber cachês, passando em 1949 a fazer parte do quadro efetivo de funcionários. Ao lado de músicos de sua confiança como José Menezes (violão), Vidal (contrabaixo) e Luciano Perrone (bateria) montou o *Quarteto Continental*, que, mais tarde, com o reforço de Chiquinho (acordeão) e Aída Gnattali (piano) formariam o *Sexteto Radamés*. Este grupo viria a fazer parte da *III Caravana Oficial da Música Popular Brasileira*, que, em 1960, viajaria para a Europa para se apresentar junto ao *Sexteto*. Radamés Gnattali era responsável por partes de piano e pelos arranjos.

Em 1964, juntamente com o amigo violoncelista Iberê Gomes Grosso, viajou novamente para fora do país, para se apresentar em duo (piano e violoncelo). Este duo tinha como missão levar a música brasileira até as salas de concerto do exterior, trazendo no repertório obras de Heitor Villa-Lobos e do próprio Gnattali. Esta era uma forma de amenizar a frustração que sentia por não ter se tornado um concertista, o que o levou a afirmar: “Amo a música popular, mais se pudesse trabalharia exclusivamente com a música erudita.” (BARBOSA; DEVOS, p. 63). Em 1965 conseguiu condensar suas influências e tendências da

música popular e erudita em uma amalgama que resultou o *Concerto Carioca nº 1* em homenagem ao Rio Quatrocentão. Nesta obra, Gnattali demonstrou sua facilidade e habilidade em trabalhar com os materiais sonoros, com suas influências, demonstrando uma circunstância garantida a poucos, que é a liberdade e habilidade de transitar sem rupturas entre a música popular e a erudita.

Gnattali tinha um verdadeiro fascínio por bons instrumentistas, fato que foi comprovado em várias passagens de sua vida, em que citou nomes como: Pixinguinha, Luciano Perrone, Jacob do Bandolim, Iberê Gomes Grosso, Orlando Silva, Chiquinho do Acordeão, Garoto, José Menezes, dentre outros. Isso se refletiu também nas obras que compôs, principalmente, os concertos. Através de um relato, justificou essa circunstância:

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.[...] “Um dia a mulher do Garoto chegou para mim e disse: ‘Você sabe que o sonho do Garoto é tocar no Teatro Municipal?’” Não passou muito tempo e o estilo inconfundível do violonista era transplantado para a partitura nascia o Concertino para violão e orquestra, apresentado por Garoto dois anos antes de sua morte, em 1953, no *Teatro Municipal* do Rio de Janeiro, sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho. Naquele tempo nenhum violonista havia tocado ainda no teatro. Talvez o Segovia tenha dado um concerto lá.(GNATTALI *apud* BARBOSA; DEVOS, p. 65)

Em outro relato Gnattali demonstrou o seu apreço pelos músicos que o cercavam, e que importante era ser bom músico, fazer música:

Chiquinho, identificado como um acordeonista popular, é de uma musicalidade fantástica, de um preparo impressionante para a execução, também, de peças eruditas. Será sua estreia nesse gênero, e foi especialmente para ele que escrevi o Concerto para acordeão e orquestra. (*Ibidem*, p. 66)



Figura 1 – Radamés na flauta, Chiquinho no Acordeon e Garoto ao violão e Billy Blanco no pandeiro.

Nesse momento a música também sofria repressões, músicos e artistas passaram por dificuldades para mostrar sua arte. O movimento de repressão era muito forte, artistas como Caetano Veloso, Chico Buarque, Geraldo Vandré, sofreram no exílio. Na década de 1970 o Rio de Janeiro se apresentava como o palco principal de uma busca pela revitalização da música brasileira, já que era praticamente impossível se expressar através de versos, pois o *Departamento de Censura da Polícia Federal* era muito rigoroso. Foi neste momento que a música instrumental se tornou a melhor opção para a preservação e defesa da cultura musical brasileira. Segundo Barbosa e Devos (1984, p. 67),

o choro tomava impulsos através do incentivo de pessoas e instituições preocupadas com a situação perigosamente ameaçada da música popular brasileira. Os antigos chorões retomavam os seus instrumentos e os jovens descobriam, através de grupos instrumentais de diferentes formações – tendo como base o regional – a genuína música carioca urbana (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 67).

Paralelo à série crise que a música passava, a *Rádio Nacional* se encontrava, entre as décadas de 1960 e 1970, em um período de decadência. Nesse momento, Radamés Gnattali, que já era considerado uma figura importante para a música brasileira, um legítimo representante dessa música, se viu hibernando, assim como a maioria dos compositores e artistas da música brasileira. Segundo os mesmos autores, “o estímulo à cultura nacional passava por profundo retrocesso.” (*Ibidem*, p. 69)

A década de 1980 se mostrou mais branda para Gnattali, pois nesta fase de sua vida desenvolvia as suas atividades musicais por prazer, já podia colher os frutos de anos de dedicação, estudo e trabalho. O compositor trabalhava todos os dias, reservava as manhãs para o trabalho de criação de suas peças eruditas, que ele jamais deixou de compor. Para Radamés Gnattali, segundo suas próprias palavras, trabalhar com o material sonoro era “uma necessidade como comer, dormir, fazer outras coisas... É uma necessidade orgânica.” (GNATTALI *apud* BARBOSA E DEVOS, *Ibidem*, p. 70).

Em 1983, um júri composto por nomes importantes como Francisco Mignone, Alceo Bocchino, Nelson de Macedo, Aloysio de Alencar Pinto e Luiz Paulo Horta, indicou por unanimidade o nome de Gnattali para receber o prêmio *Shell* de Música Brasileira, na categoria Música Erudita. Para a entrega do prêmio e sua comemoração, foi organizado um concerto no *Teatro Municipal* do Rio de Janeiro. O compositor compôs para o evento o *Concerto Seresteiro n.º 3*, para piano, orquestra e regional. Participaram deste concerto o próprio Radamés Gnattali e a *Camerata Carioca*. Em entrevista ao *Jornal do Brasil* sobre o concerto, afirmou de forma bem descontraída: “Como a música deste concerto é muito brasileira, achei bom botar um regional junto com o piano. Os puristas não vão gostar muito, por eu colocar um regional com uma sinfônica.” (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 71).

Depois de traçar o perfil dos cenários sócio-culturais com o quais Gnattali interagiu, de abordar as implicações desses cenários e do compositor com diferentes campos de produção musical, diferentes dimensões culturais, portanto, no próximo capítulo o instrumento violão e o seu envolvimento com ele constituirão o foco. Esse instrumento, para o qual o compositor compôs os *Três Estudos de Concerto*, que interessa de perto a esse trabalho de pesquisa, também tem promovido nos séc. XX/XXI um diálogo mais intenso com diferentes campos de produção musical.

CAPITULO 2

O instrumento musical violão: idiomatismo, trajetória histórica e interação com Radamés Gnattali

O levantamento histórico do instrumento violão, do violão moderno como hoje é conhecido, tem que levar em consideração que esse instrumento passou por várias transformações, ou seja, o violão, segundo Dudeque (1994, p. 7), no prefácio do livro *História do Violão*, “é o resultado de uma longa e lenta evolução de vários instrumentos de cordas dedilhadas, desde o século XVI até o final do século XIX.” Neste trabalho de pesquisa, não se tem a pretensão de abordar todos os acontecimentos e eventos que permearam a história do violão, portanto. Este capítulo visa abordar algumas incursões sobre a história do instrumento, possíveis antecessores (instrumentos) e intérpretes que contribuíram para a sua difusão, os *luthiers* que ajudaram a sedimentar o seu desenvolvimento. Por outro lado, pretende também versar sobre o desenvolvimento e popularização do violão no Brasil, chamando a atenção de compositores como Villa-Lobos, João Pernambuco, Garoto, Mignone, Guerra-Peixe e Camargo Guarnieri, assim como pretende também discutir as circunstâncias que levaram o compositor Radamés Gnattali a estabelecer relação com o instrumento e a compor para ele.

2.1. O violão e seus antecessores: a caracterização de um instrumento.

Como observado no início do capítulo, à luz das reflexões propostas por Dudeque (1994), que afirmou ser o violão resultante de uma longa e lenta transformação de outros instrumentos, deve ser levado em consideração que um dos instrumentos antigos que mais se assemelham a ele, ou faz referência à estrutura que tem hoje, é a *vihuela*. Segundo Dudeque

(1994, p. 9), “o termo *vihuela* designa um instrumento musical de cordas, com três tipos diferentes: a *vihuela de arco*, que era friccionada com um arco, a *vihuela de peñola*, pulsada com um plectro, e a *vihuela da mano*, no qual as cordas eram pulsadas com os dedos.” Esta última se assemelha ao violão, devido à sua maneira de tocar. Nesse momento, portanto, faz-se mister, através de um breve levantamento histórico, observar as semelhanças e o desenvolvimento que ocorreu com os precursores desse instrumento, para que tivesse essa importância na configuração do instrumento hoje conhecido como violão. Estas semelhanças e desenvolvimento constituirão elementos importantes para a percepção de como Radamés Gnattali concebeu e entendeu o instrumento e como demonstrou essas influências nas suas obras para o violão.

A *Vihuela* (principalmente a *vihuela da mano*) foi o instrumento mais popular da Espanha em meados do Séc. XVI, por ser um instrumento fácil de transportar e por seu timbre ser apropriado para o acompanhamento da voz. Vale a pena ressaltar que neste mesmo período, alguns compositores fizeram referência e escreveram obras para uma *vihuela* de quatro cordas ou cinco ordens, que também era chamada *guitarra*. Juan Bermudo, citado por Taborda (2011) em seu livro *Violão e Identidade Nacional*, observa: “para se conseguir uma guitarra, bastava tirar da *vihuela* duas cordas: a mais aguda e a mais grave.” (*Ibidem*, p. 25), o que leva a acreditar que a *vihuela* era um instrumento muito próximo das guitarras. Sobre esta particularidade, Taborda (*Ibidem*, p. 23), dialogando com Dudeque, busca esclarecer esta duplicidade de nomenclatura do instrumento lembrando que

qualquer trabalho sobre o violão deve necessariamente partir do estudo da palavra que o designa, mero aumentativo de viola, vocábulo empregado para esse instrumento nos países de língua portuguesa. Em todas as outras principais línguas, a denominação do instrumento é derivada do árabe *qitara*, por sua vez tomado do grego *kithara*: em francês, *guitare*; em alemão, *Gitarre*; em inglês, *guitar*; em italiano *chitarra*; em espanhol, *guitarra*.

Como observado no trecho acima, havia várias designações para o mesmo instrumento, instrumentos muito parecidos, portanto, o que leva a uma questão: qual é a diferença predominante entre os dois instrumentos e o que os distinguem, fora os nomes? Para responder a este questionamento menciono Taborda (2011, p. 25-26) quando observa:

Vihuela e guitarra distinguiam-se pelo número de cordas, pelo modo de execução – ponteados naquela e rasgueado nesta -, pelo repertório e pelas classes sociais a que se destinavam. [...] enquanto a guitarra tornou-se confidente das emoções da plebe, a vihuela foi instrumento palaciano, veículo para composição de obras que viriam a enriquecer enormemente a música instrumental do período. Esse instrumento, que floresceu e se difundiu principalmente na Espanha durante o século XVI, chegou a Portugal com o nome de viola (a viola da mano)

As *vihuelas* ou guitarras floresceram e se difundiram pela Europa principalmente na Espanha, no decorrer do séc. XVI. Na sua chegada a Portugal, o instrumento passou a receber o nome de *viola*, neste caso, *viola da mano*. Vale ressaltar que o termo *Viola*¹⁵ se consolidou como um termo composto, ou seja, vem sempre acompanhado de um complemento, como por exemplo: *viola da mano*, *viola de arco*, *viola da gamba*, *viola d'amore*.

As ressignificações realizadas pela sociedade brasileira e pelo modo como o Brasil foi forjado, o período em que o instrumento chegou acompanhando os portugueses, possibilitou a percepção de que este mesmo instrumento ganhou extrema popularidade tanto em Portugal quanto no Brasil, passando a incorporar adjetivos regionais como *viola de tripa*, *viola de arame*, *viola braguesa*, *viola micalense*, *viola caipira* e *viola de cocho*. (TABORDA, 2011). No Brasil encontra-se em pleno uso um instrumento com o nome de *viola* que possui algumas das características dos seus ancestrais: uma caixa de ressonância menor, pares de cordas, ou seja, cordas duplas, de um modo geral cinco pares, um som mais agudo. Para diferenciar o instrumento com cordas duplas (*viola caipira*) do instrumento de cordas simples (*violão*), este último apresenta como diferencial, além da quantidade das cordas, uma caixa de ressonância maior e, em consequência, um som mais encorpado e maior projeção sonora. Esse detalhe conduziu ao uso do aumentativo: *Violão*. Sobre as características que esse instrumento apresenta com relação a outros instrumentos da família dos cordofones, Taborda (2011, p. 34) observou:

Há uma característica peculiar ao desenvolvimento do violão, desde seu surgimento até os dias de hoje: jamais lhe definiram padrão de estrutura, forma, tamanho, afinação, número de cordas etc. A anatomia do instrumento

¹⁵Os termos *vihuela* (Espanha), *viola* (Itália), *viola* (França), derivados do latim *fidicula*, eram usados para designar grande variedade de cordofones. Aplicavam-se tanto a instrumentos de arco – os antepassados da família do violino e da viola – como a instrumentos executados com plectro ou com os dedos. (TABORDA, 2011, p. 25)

apresenta elementos comuns aos cordofones: cordas pinçadas para produção de som, mecanismo de afinação, braço e escala que permitem modificar o comprimento da corda e produzir notas diferentes, corpo e caixa de ressonância. O formato oitavado da caixa é distintivo do violão.

Outro instrumento apontado como um antecessor do violão, de estrutura próxima ao instrumento, é o alaúde, instrumento muito usado no decorrer dos séculos XVI e XVII. Os alaúdes eram instrumentos domésticos, utilizados tanto para solar como para acompanhar. No final do século XVI já tinham tamanha aceitação e utilização que era possível encontrá-los em tamanhos diferentes. As guitarras e as *vihuelas da mano* possuíam corpos bem semelhantes, já os alaúdes possuíam um corpo com o formato de uma pera. O quantitativo de cordas também diferenciava os alaúdes das *vihuelas* e guitarras. Sendo instrumentos que a princípio tinham a mesma função, é possível observar que cada instrumento tinha suas características próprias. Grout e Palisca (2007, p. 258), ao mencionarem o alaúde, discorrem sobre as peculiaridades de sua execução

O método de execução habitual consistia em tocar as cordas com o dedos. No alaúde tocar-se acordes, melodias, escalas e ornamentos de toda espécie e até mesmo peças contrapontísticas; era utilizado como instrumento solista para acompanhar o canto, e também em conjuntos e um executante hábil conseguia obter nele uma grande variedade de efeitos.

Essas características apontadas por Grout e Palisca (2007), que evidenciam o fato dos alaúdes se consistirem em instrumentos de grande variedade de efeitos (variedade timbríca), leva a pressupor que, mesmo tendo o formato do corpo diferente, se aproximavam do violão. Foram objetos de estudos para a estruturação, e, principalmente, na busca de uma sonoridade adequada para esse universo das cordas. Uma das características bem marcantes do violão, nos dias atuais, é a sua grande gama de possibilidades timbrísticas, de dinâmicas e rítmicas, o que foi observado também por Berlioz, citado por Carlevaro (1979, p. 61) no momento em que se disse “fascinado” pelo instrumento, por sua capacidade de ter vários timbres para um mesmo som.¹⁶ No terceiro capítulo serão abordadas algumas possibilidades de dinâmicas, possibilidades rítmicas e timbrísticas que o compositor Radamés Gnattali

¹⁶Berlioz citado por Abel Carlevaro: “uma gama de colores, una ductilidad dentro de esa paleta tan rica, esa pequeña orquesta que percibió Berlioz. La guitarra tiene varios timbres para un mismo sonido: Esa es su gran condición.” (CARLEVARO, 1979, p. 61)

explorou em suas obras para violão. Essa circunstância remete à fala de Berlioz, que compara o instrumento a uma pequena orquestra, tendo em vista a “riqueza” de detalhes e a gama de possibilidades que lhe são peculiares, à pressuposição de que Gnattali conhecia com propriedade o idioma do instrumento e, só por isso, conseguiu uma riqueza maior no resultado de suas obras, inclusive, imitar as possibilidades e recursos tímbricos de outros instrumentos, como o violino, por exemplo.

No Renascimento, segundo Dudeque (1994), um dos responsáveis por difundir e afirmar o alaúde como um dos instrumentos solistas foi Jonh Dowland, que tinha sua produção dividida entre obras para alaúde e obras para *vihuela da mano*. Já no séc. XVII, principalmente na Alemanha, iniciou-se um movimento de popularização e aperfeiçoamento do repertório para alaúde, que ganhou apoio de alguns compositores como o alaudista Silvius Leopold Weiss e o compositor J. S. Bach. O trabalho destes dois compositores, junto àquele de alguns alaudistas da época, fez com que o instrumento se desenvolvesse no aspecto técnico e ganhasse notoriedade estilística no período. Deve ser levado em conta, nesse contexto, que as obras compostas por Bach para alaúde solo e as suas adaptações de obras para violoncelo, as partitas para violino, dentre outras de suas transcrições para alaúde, mais tarde foram novamente transcritas e adaptadas por Francisco Tárrega¹⁷ para o estilo do violão moderno, além de continuarem constituindo parte importante do repertório violonístico dos dias atuais.

No decorrer do texto, poderá ser observado que as transformações que ocorreram de um instrumento para outro, às vezes podem parecer pequenas intervenções sem importância. No entanto, para as gerações futuras, cada detalhe, cada pequena peça acrescentada à estrutura das *vihuelas*, das guitarras e dos alaúdes, tiveram um papel fundamental no desenvolvimento do instrumento. A seguir será evidenciado como a figura dos *luthiers* se mostrou importante nesse processo.

¹⁷**Francisco Tárrega** (1852-1909) é reconhecido como o criador da escola moderna de violão. É responsável pela definição das bases da técnica violonística, dentre as suas principais contribuições, podendo ser destacada a racionalização da digitação dos dedos nas partituras, a maneira de pulsar as cordas do violão, que, em épocas anteriores, levava o dedo mínimo a ficar preso ao tampo do violão. Com a mudança na postura da mão, o dedo não podia ficar preso, o que concedeu liberdade e agilidade à mão direita. Por outro lado, é de Tárrega a postura adotada atualmente com o violão, que repousa sobre a perna esquerda, o que permite ao instrumentista um maior conforto na hora de tocar. Chegar nas regiões mais agudas do instrumento sempre ajuda a postura, sem trazer problemas para a coluna, ou seja, trabalha a posição mais ergonômica possível. Além dos aspectos didáticos pelo qual Tárrega é reconhecido, pode ser destacado também o seu trabalho como transcritor de responsabilidade de Tárrega a ampliação do repertório solista para violão quando este transcreve obras de grandes nomes da música como: Bach, Albéniz, Beethoven, Chopin, Mendelssohn, dentre outros. Albéniz afirmou que gostava mais das transcrições de Tárrega para violão, do que das suas obras originais para piano. (grifos meus)

2.2. A figura dos luthiers e suas contribuições.

Com o passar do tempo, o uso das *vihuelas* e dos alaúdes começaram a diminuir, ou seja, cada vez menos adeptos procuraram aprender a tocar estes instrumentos, o que abriu um espaço para as guitarras clássicas. Estas, por sua vez, já apresentam um formato semelhante ao formato do “violão moderno”¹⁸, salvo as diferenças de tamanho da caixa de ressonância, o comprimento do braço e o uso de cordas feitas com tripa de carneiro. Fernando Sor, um dos grandes virtuosos do séc. XIX, de acordo com a sua experiência de teórico e de performer, descreveu em seu método de guitarra as guitarras e os *luthiers* de sua preferência:

A maneira de construir o corpo do instrumento é praticamente bem entendida em todo lugar, e a maioria das guitarras napolitanas, alemãs e francesas são, neste aspecto, muito pouco superiores às espanholas. No que diz respeito à qualidade da caixa (de ressonância), as guitarras napolitanas em geral superam, em minha opinião, àquelas da França e Alemanha, mas este não é o caso no presente momento, e se eu necessitar um instrumento, eu procurarei com o M. Joseph Martinez de Malaga, ou com o M. Lacote, construtor francês e a única pessoa que, além de seus talentos, me provou ser possuidor da qualidade de não ser inflexível ao bom senso. (SOR *Apud*, DUDEQUE, 1994, p. 57)

Algo que pode ser observado na fala de Fernando Sor, é que as guitarras já possuíam uma linha pré-definida, um modelo básico nas suas construções, e que algumas características dessas guitarras eram essenciais, como, por exemplo, a caixa de ressonância e a construção do corpo do instrumento. Esses elementos remetem a um processo que exige um domínio apurado para se chegar aos melhores resultados.

Um desses profissionais, Antonio Torres Jurado (1817 – 1892) era marceneiro por profissão, teve seu aprendizado na construção de instrumentos orientado pelo *luthier* espanhol Jose Pernas. O violão moderno, conhecido nos dias atuais, é resultante do trabalho desenvolvido por Torres no final do séc. XIX. As mudanças propostas por esse *luthier* chegaram a resultados que foram considerados “perfeição” na arte de construir o instrumento, o que tornou os seus violões modelo para quase todos os construtores do séc. XX. A fama de

¹⁸ Violão moderno foi a nomenclatura adotada por Norton Dudeque, em seu livro *História do Violão* (1994), para se referir ao instrumento já com as modificações propostas por Torres. Essas modificações foram realizadas em sua estrutura, como será apresentado no decorrer do capítulo.

Torres e de seu trabalho o levou a receber encomendas de várias partes do mundo, passando a sua oficina a ser frequentada por músicos de renome como Arcas e Francisco Tárrega (DUDEQUE, 1994). Dentre as inovações propostas por Torres podem ser destacadas a padronização do comprimento da corda vibrante, que passou a ter 650 mm (este detalhe passou a ser padrão), e o uso de cravelhas¹⁹ mecânicas (tarraxas), que garantiram uma melhor afinação do instrumento. Mendonça (2006, p. 8) comenta o funcionamento do sistema de cravelhas mecânicas:

Na cabeça do violão, encontram-se as tarraxas, que substituíram as cravelhas dos primeiros violões. Estas, ligadas a um mecanismo de metal (engrenagem), fazem girar um rolo de osso onde as cordas estão presas, esticando-as e relaxando-as, permitindo assim a escolha da afinação de cada corda; [...] Nos violões, esta é normalmente a única parte móvel, ou seja, regulável.

O uso do leque foi Considerado a grande contribuição e inovação de Torres, uma mudança nos paradigmas, nos pressupostos até então praticados e aplicados no referente à qualidade do som, ou seja, à qualidade e à construção do tampo harmônico do violão. O leque, conforme exemplificado na Figura 2, se consiste em um conjunto de tiras de madeiras que são coladas na parte interior do tampo, que tem como função distribuir melhor os harmônicos, gerando um equilíbrio sonoro maior. Considerada pelos *luthiers* uma das mais complexas inovações no que tange à construção de violões, o segredo do som está no tampo e no leque, fator que levou Torres a se questionar e tentar provar que sua teoria e inovação estavam corretas, fazendo uma experiência não convencional: construiu um instrumento com o uso de papel. Segundo o depoimento de Dudeque (1994, p. 78),

O leque usado por Torres era composto por sete tiras de madeira, sendo uma central e três em cada lado. Para demonstrar que o segredo do som de seus instrumentos estava no tampo e no uso do leque, Torres construiu um violão com as laterais e o fundo de *papier mâché*, conservando somente o tampo de madeira. O resultado foi excelente segundo relatos da época.

¹⁹Nos alaúdes e nas *vihuelas* eram usadas cravelhas, compostas em peças únicas, que possuíam o formato de uma colher. Em uma de suas extremidades (menor) era transpassada e presa a corda, e, na outra extremidade (maior), o instrumentista girava a cravelha apertando ou afrouxando, o que gerava uma tensão que proporcionava a afinação. O problema deste sistema é que não dependia muito da força e da destreza do instrumentista, o que variava muito de pessoa para pessoa.



Figura 2 - Modelo de leque harmônico de Torres

Torres foi considerado um dos primeiros *luthiers* espanhóis a ganhar notoriedade na arte de construir violões, um exemplo a ser seguido por outros *luthiers* como Manuel Ramirez (1869-1920), Enrique Garcia (1868-1922), Santos Hernandez (1873-1951) e Francisco Simplicio (1874-1951). No que tange ao desenvolvimento do instrumento violão, a sistematização do leque harmônico foi um dos recursos de maior ganho até os dias de hoje. Alguns outros *luthiers* têm se aventurado a fazer experiências inovadoras, como é o caso do *luthier* australiano Greg Smallman²⁰, que propôs um leque treliçado com um reforço de fibra de carbono, ou seja, enquanto o leque proposto por Torres prevê tiras de madeira coladas sobre o tampo em um único sentido, o modelo de Smallman prevê tiras de maneira que se entrelaçam uma com a outra, como pode ser observado na Figura 3.

²⁰ Acessível em: <http://www.violao.org/topic/6461-violoes-valencio-modelo-smallman-ou-latice-bracing/>. Acessado em agosto de 2013.



Figura 3 – Modelo de leque harmônico de Smallman

Mesmo com os estudos e as inovações propostas por Smallman e alguns *luthiers*, segundo ainda Dudeque (*Ibidem*), o modelo de Torres continua sendo o mais usual e, de acordo com o levantamento feito por esse autor, o modelo proposto por ele tem sido o mais executado. Os *luthiers* que mais têm se destacado na atualidade são: os espanhóis Paulino Barnabe, Miguel Contreras, Ignacio Fleta & Hijos, Antonio Marin Montero, José Ramirez e Francisco Santiago Mari; os ingleses Paul Fischer, David Rubio e Jose Romanillos; os franceses Daniel Friedrich e Joel Laplane; os alemães Hermann Hauser (1882-1952); os norte-americanos Jonh Gilbert e Frank Kaselbacher (1922-1990); e o japonês Masaru Kohno. No Brasil, por um longo período de tempo, os violões referendados eram aqueles trabalhados pelo *luthier* Sérgio Abreu. Na atualidade, no entanto, muitos outros *luthiers* têm construído e alcançado o seu espaço neste mercado em ascensão. Pesquisas no âmbito do madeiramento, da secagem das madeiras, do uso de materiais novos até então não utilizados, como, por exemplo, a fibra de carbono, a preocupação com as condições climáticas, são alguns dos elementos que têm levado os *luthiers* brasileiros a construir instrumentos de qualidade. Dentre os mais conhecidos podem ser citados: Sérgio Abreu²¹, Antonio Tessarin, Samuel Carvalho, João Batista, Jorge Rafael, Sugiyama e o goiano Marcos Evangelista, que foi o ganhador do

²¹ Sérgio de Abreu é uma grande referência na construção de violões no Brasil. Violonistas como Fábio Zanon, Paulo Martelli e Henrique Pinto usam os violões trabalhados por esse *luthier*.

Prêmio Souza Lima de construção de violões no ano de 2011, além de ter recebido críticas positivas nos fóruns de *lutheria*.²²

Sérgio Abreu, o *luthier* que tem recebido nesse texto um destaque especial, antes de exercer esse ofício, era detentor de uma carreira internacional como *performer* de violão. Integrava o Duo Abreu junto com o seu irmão Eduardo Abreu, reconhecido pelo alto nível técnico e musical. Esse duo fez muito sucesso durante as décadas de 1960 e 1970 e suas performances ainda são referência para muitos violonistas. Curioso no referente à concepção e à construção do instrumento violão, Sérgio Abreu começou a se interessar cada vez mais pela *lutheria*, até deixar a atividade de *performer*. Dudeque (*Ibidem*) observa que nesse contexto, Abreu conseguiu a habilidade perfeita para o desenvolvimento do instrumento, já que dispunha, de um lado, de todas as ferramentas e conhecimentos necessários para o desenvolvimento do violão, desde a matéria prima até o produto final e, por outro lado, era detentor do olhar criterioso, da técnica e da sensibilidade que são peculiares ao *performer* experimentado.

Outra grande contribuição para o aumento da qualidade do som do violão foi o uso de cordas de *nylon* a partir do ano de 1946. Este avanço se deu graças à insistência do violonista espanhol Andres Segovia junto às indústrias *DuPont* e *Albert Augustine*. A utilização dessas cordas de *nylon* no lugar das cordas de tripa de carneiro garantiu maior durabilidade, melhor sonoridade, maior qualidade na afinação, fatores importantes e determinantes para o aceite dessa inovação. Dudeque (1994, p. 79-83) comenta sobre esses avanços adquiridos pelo violão e sobre sua aceitação:

O desenvolvimento do violão, desde o século XVI, quando era um instrumento pequeno de quatro ordens, até o instrumento atual, levou quatro séculos. Uma evolução lenta se comparada ao violino ou o piano, mas que resultou em um dos instrumentos mais apreciados nas salas de concerto. [...] O desenvolvimento empreendido por Antonio Torres no final do século XX, tornou o violão um instrumento com uma boa gama de timbres e dinâmicas, perfeita para as salas de concerto.

²² Marcos Evangelista tem recebido encomendas de renomados violonistas que atuam tanto no campo de produção da música erudita, como é o caso de Eduardo Meirinhos, quanto no campo de produção da música popular, como é o caso de Rogério Caetano.

Os avanços conquistados pelos *luthiers* e pelos estudiosos do violão são refletidos e podem ser percebidos através das composições para o instrumento solo, para música de câmara e para orquestra e violão solista, o que inclui as obras de Gnattali, e a contribuição oferecida pelos intérpretes (violonistas). Os primeiros violões possuíam projeção e emissão de som muito baixa. Foi a sistematização e o uso do leque harmônico, proposto por Torres na construção do instrumento, que proporcionou uma amplitude maior de som, ou seja, uma vibração maior do tampo do instrumento, fazendo com que projetasse melhor e sustentasse um pouco mais a sonoridade. As cordas de nylon também se consistiram em outra inovação que auxiliou nesse aspecto. Nas obras de Gnattali, o conhecimento e a utilização dessas inovações podem ser percebidos quando trabalha acordes prolongados no decorrer do compasso, seguidos de escalas, ou quando evidencia um acorde sustentado com uma melodia cantante nas cordas agudas do instrumento. Estas e outras características poderão ser observadas mais detalhadamente através da análise das suas obras, que acontecerá mais adiante. Nesse momento das reflexões, no entanto, a atenção se volta para os pioneiros e/ou principais violonistas que desenvolveram as suas atividades violonísticas na sociedade brasileira, abrindo caminhos e oferecendo contribuições que também legaram a Gnattali as condições de trabalho com o instrumento.

2.3. O violão e os violonistas no Brasil: histórico e abordagens idiomáticas.

Como já visto anteriormente, o violão pertence à família dos cordofones, ou seja, dos instrumentos de cordas dedilhadas ou pinçadas, tendo como seus ancestrais mais próximos as *vihuelas*, os alaúdes e as guitarras. No Brasil, as cartas de Tomé de Souza de 1549, com a chegada dos Jesuítas, trazem o registro mais antigo do instrumento que se tem. A nomenclatura não era muito clara, no entanto, e vários nomes foram utilizados para exemplificar o mesmo instrumento, gerando às vezes confusões e traduções equivocadas. Nessas cartas as referências são feitas à viola de arame, cujas características foram descritas por Taborda (2011, p. 41):

O instrumento tinha, então, três cordas duplas e a prima simples. No século seguinte, iria ganhar mais uma ordem de cordas e, na segunda metade dos anos setecentos, ainda mais outra. Transformou-se assim num instrumento de seis ordens duplas, que se tornaram simples. Isso exigiu um aumento de tamanho para compensar o menor volume de som. Tornou-se assim, viola grande. O *violão*.

Dudeque (1994, p, 101), refletindo também sobre os primeiros registros do surgimento do instrumento no Brasil e sobre as confusões com os nomes dados ao mesmo instrumento, observou que

a viola, instrumento de 5 cordas duplas, precursor do violão e popularíssima em Portugal, foi introduzida no Brasil pelos jesuítas portugueses, que a utilizavam na catequese [...] A confusão entre viola e violão começa em meados do século XIX, quando a viola é usada com uma afinação própria do violão, isto é, lá, ré, sol, si, mi. A confusão no uso do termo viola/violão, continua nessa época como atesta Manuel Antônio de Almeida, autor da *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854-55), quando se refere muitas vezes com terminologia da época do final da colônia, à viola em vez de violão ou guitarra sempre que trata de designar o instrumento urbano com o qual se acompanhava modinhas. A viola, hoje, tornou-se a viola-caipira, instrumento típico do interior do país, e o violão, [...] tornou-se um instrumento essencialmente urbano no Brasil. O violão também tornou-se o instrumento favorito para o acompanhamento da voz, como no caso das modinhas, e, na música instrumental, juntamente com a flauta e o cavaquinho, formou a base do conjunto do choro.

O autor já aponta para a grande ligação do instrumento com o gênero choro, que tanta atenção chamou de Gnattali (Cazes, 1998), levando-o a imitar em algumas de suas obras as “baixarias” peculiares a esse gênero musical brasileiro, como vai poder ser observado nas análises que serão abordadas mais adiante. No cenário musical brasileiro, a utilização desse instrumento de cordas se deu e se solidificou no campo da música popular, ou das manifestações populares, portanto. Segundo Oliveira (2006, p. 9) o violão “encontra terreno fértil no Brasil, onde música popular e violão se conjugam quase que naturalmente”. Enquanto no cenário mundial, desde o séc. XIX e, principalmente no início do séc. XX, o violão já buscava se afirmar como um dos instrumentos das salas de concerto, através do legado de músicos como Francisco Tárrega, Miguel Llobet e Andrés Segovia, no Brasil esse instrumento tinha o papel de acompanhador e, quando apresentava algo solo, em geral eram transcrições de composições feitas para outros instrumentos. Clementino Lisboa, citado por Taborda (201, 80-81) em artigo publicado na revista *O Violão* (1929), redigido a partir de informações oferecidas pelo pianista Arthur Napoleão, “é lembrado como o ‘primeiro herói’ a apresentar o instrumento em versão solista.” Vale ressaltar que Lisboa era engenheiro, e, como violonista, era considerado amador. Sua contribuição histórica, no entanto, é de extrema

importância, pois além de se lançar como concertista, desenvolveu também as atividades de transcritor e compositor.

Mesmo tendo papel fundamental na música popular e, por isso mesmo, em função das representações vigentes sobre a música dessa dimensão cultural brasileira recebendo má fama, o primeiro passo considerado no sentido da aceitação do violão como instrumento sério se deu no Brasil em 1916, com a vinda de Agustín Barrios Mangoré (1885-1944). Esse violonista paraguaio, que desenvolveu extensa atividade como concertista na América do Sul e na América Central, foi reconhecido por sua musicalidade e por sua produção dedicada ao violão. Mais de 300 peças evidenciam o refinamento harmônico como uma das suas características marcantes. Outro fator importante na produção musical de Barrios é o empenho e a destreza em absorver as influências por onde passava (de maneira especial chamava sua atenção os ritmos característicos de cada região). A cada nova apresentação somava as novas audições e os novos materiais à tradição da música espanhola, um dos focos principais do seu trabalho foi a divulgação da rítmica latina (TABORDA, 2011). Sua passagem pelo Brasil foi marcante, gerou amizades importantes com nomes como João Pernambuco e Américo Jacomino, o Canhoto (como ficou conhecido). Pressupõe-se que esse contato foi de extrema importância não só para a carreira dos violonistas, mas também para o cenário musical violonístico brasileiro.

Josefina Robledo (1897-1972) se constitui em outro importante nome ligado à mudança dos paradigmas da época. Considerada uma discípula direta de Tárrega e, por consequência, uma grande divulgadora da chamada “Escola Moderna de violão”, veio para o Brasil no ano de 1917, mais precisamente para o Rio de Janeiro, para encerrar uma série de apresentações que estava realizando pela América do Sul. Após a sua série de concertos, encantada com a cidade, voltou mais tarde para o Brasil com o intuito de lecionar violão e divulgar os ensinamentos de seu mestre Tárrega. Essa violonista dividiu-se entre São Paulo e Rio de Janeiro, lecionando para um grupo pequeno de violonistas. Sobre a passagem de Josefina e a importância de sua apresentação para elevar socialmente o violão, o *Jornal do Commercio* lhe atribui a seguinte crítica:

O violão, nas mãos de quem sabe dedilhar as suas cordas com alma, sentimento e maestria, deixa de ser um instrumento subalterno, perde a qualidade de simples acompanhador de modinhas e apresenta-se transfigurado, falando à nossa sensibilidade e às nossas emoções. A Sra.

Robledo concorreu fortemente para elevar o violão no conceito social. (*apud*, TABORDA, 2001, P. 91)

A passagem de Josefina Robledo e Agustín Barrios nas primeiras décadas do século XX, conforme observado por Dudeque e Taborda, deixou importantes lastros que contribuíram para que o violão e, principalmente os violonistas brasileiros, deixassem a zona de conforto e se aventurassem em um repertório diferente, além de incentivar as suas apresentações em salas de concertos. O violão era considerado perfeito para a realização da música distante das elites, era o instrumento acompanhador das serestas, dos lundus, das cançonetas e da música dos barbeiros (CAZES, 2010). Nesse cenário de mudanças que ocorreram com a visita dos violonistas estrangeiros (Josefina Robledo e Augustín Barrios), dois violonistas que tinham o domínio e certo prestígio no cenário popular da música em São Paulo se destacaram: Américo Jacomino - Canhoto –(1889-1928) e João Pernambuco (1883 - 1947).

Aproveitando a aceitação do trabalho violonístico de Barrios pela sociedade paulistana, Canhoto realizou na mesma época um recital no *Conservatório Dramático e Musical* de São Paulo, que, de acordo com a crítica da época, foi extraordinário: “É através deste concerto que Américo Jacomino conquista a elite paulistana e assim, possibilita o início da dissolução do preconceito que freava o desenvolvimento da música para violão.” (ZANON, 2006, p. 79). Uma das principais preocupações de Canhoto era divulgar uma obra para violão que fosse autenticamente brasileira, tendo como tripé de sua atuação recitais, gravações e a composição. Mais tarde Dilermando Reis será um dos responsáveis por estender e divulgar o seu legado. Taborda (2011, p. 141) aponta algumas das características presentes nas obras de Canhoto, que demonstram sua concepção de um violão diferente, um violão brasileiro:

choros e valsas ingenuamente concebidos do ponto de vista da construção, apresentando harmonias e encadeamentos básicos que funcionam como suporte a melodias que se destacam pelo estilo *cantabile* (muitas das quais receberiam posteriormente letra) em detrimento de um caráter puramente virtuosístico-instrumental.

Se a atuação de Canhoto se deu na cidade de São Paulo, a atuação de João Pernambuco aconteceu na cidade do Rio de Janeiro. Estes dois violonistas são considerados

alguns dos mais importantes precursores do violão solo no Brasil. João Pernambuco se destacou por suas composições, e por iniciar a divulgação de um repertório composto para violão no Brasil, um repertório de choros, valsas, maxixes e tangos. Segundo Taborda (2001, p. 142) suas obras têm um perfil idiomático, bem elaborado, além de uma surpreendente musicalidade, ou seja, “sua obra é lírica sem ser derramada, vibrante, virtuosística e explora com propriedade as peculiaridades do instrumento. Não por acaso, tanto se tem divulgado a frase de Heitor Villa-Lobos: ‘Bach não se envergonharia de assinar seus estudos.’” Canhoto e João Pernambuco se destacaram por suas atividades dentro do campo da performance e da composição.

Outros dois nomes importantes nesse processo de afirmação do violão, voltados para a formação dos violonistas e do estilo brasileiro de se tocar violão, são os nomes de Sátiro Bilhar (1860-1927) e Quincas Laranjeiras (1873-1935). Sátiro Bilhar foi reconhecido por seu domínio do violão no meio chorístico, possuía uma musicalidade que lhe era muito pessoal e uma técnica muito apurada que apontam para o comentário feito pelo músico Ernesto dos Santos – o Donga, citado por Cazes (2010, p. 47):

“era sujeito formidável, formidável. Ele tinha duas ou três composições só, e só tocava aquilo. Tinha uma que ele dominava de várias maneiras, ‘Sons não sei de quê’, uma denominação clássica. Daquilo ele fazia tudo, clássico, popular, virava tudo, tocava pra lá, tocava, pra cá, em cada lugar conforme a casa e o ambiente”. (SANTOS *apud* CAZES)

Tendo como referência o relato de Donga, pode-se observar que Sátiro Bilhar estava ligado diretamente à dimensão popular da música e sua prática era embasada no violão contrapontístico, no violão chorão. Levando em consideração que sua produção para violão solo não era numerosa, ele conhecia e dominava o instrumento, sabia explorar a sonoridade e as nuances do violão. Já Quincas Laranjeiras, que também atuava tocando violão nos grupos de choro, teve um papel mais conciso e sedimentado no processo de afirmação do violão, dedicando-se ao estudo do então embrionário violão clássico (CAZES, 2010). Iniciou sua formação musical na flauta, fazia parte da banda de música da fábrica de tecidos *Aliança*. Nesta fase adquiriu os conhecimentos básicos de teoria musical, leitura e harmonia. O fato de ter os conhecimentos teóricos já sedimentados lhe permitiu dedicar ao estudo do violão baseado nos métodos existentes, os métodos dos “violonistas clássicos” de Carcassi, Carulli, Aguado e Antonio Cano. Buscou absorver destes métodos os aspectos técnicos (TABORDA,

2011), e, assim como Josefina Robledo, foi um grande apreciador e divulgador da chamada Escola de Tárrega. Compôs as peças *Préludio em ré menor* e *Andantino* baseado no estilo de composição dessa escola, demonstrando que estava empenhado e interessado em dar ao violão um lugar de destaque no cenário musical erudito brasileiro.

Como já observado, Tárrega teve como sua principal contribuição a sedimentação da técnica, da busca por um repertório que fosse próprio do violão e Quincas Laranjeiras, à luz desse exemplo, buscou divulgar o seu método e fazer o mesmo no Brasil. Sua atuação como professor, suas atividades didáticas, são caracterizadas como a “escola do violão no Rio de Janeiro”. Para Taborda (2011, 94-95), esse violonista “foi responsável pela formação de grandes músicos como Jodacil Damaceno e Túribio Santos, além de seus próprios netos, destacados virtuosos do instrumento: os violonistas Sérgio e Eduardo Abreu”. Cazes (2010) em seu livro *Choro do Quintal ao Municipal*, em que se propõe a fazer um levantamento sobre a história do choro na cidade do Rio de Janeiro, sobre os principais personagens que deixaram contribuições importantes para a sedimentação do estilo chorístico de fazer música, dialoga com Taborda sobre o papel de Quincas Laranjeiras na sedimentação do violão como instrumento vinculado também ao campo de produção musical erudito. Transcreveu um comentário sobre ele que foi publicado na revista *O Violão* de 1929:

“Homem consciente, modesto e probo, fez disso sacerdócio, ministrando a seus discípulos seus criteriosos ensinamentos, com aquela simplicidade que o tornou querido de toda a nossa sociedade. Pode-se por isso dizer com justiça que Quincas Laranjeiras é o avô do violão moderno. A ele se deve mais do que a qualquer outro os primeiros passos no estudo do violão”. (*apud*, CAZES, 2010, p. 46)

Segundo esses autores, a contribuição de Quincas Laranjeiras foi grande, pois ao que tudo indica, todo e qualquer violonista na cidade do Rio de Janeiro no início do séc. XX teve aulas com esse performer e professor de violão, ou bebeu de suas contribuições. Foi pioneiro no ensino de violão para senhoras, além de transitar com muita facilidade pelos campos de produção musical erudito e popular. Assim como Sátiro Bilhar e Quincas Laranjeiras, Arthur de Souza Nascimento (1886-1957), mais conhecido por Tute, destacou-se também como violonista, tornando-se uma referência através de sua atuação com o violão de sete cordas. Nos grupos de choro o violão tinha um papel de sustentar as melodias na região grave do violão e o trabalho e os esforços de Tute nesse campo o levaram a desenvolver a

técnica e a ampliar as possibilidades de execução que levaram ao violão de sete cordas, fundamental para a execução das “baixarias” peculiares ao conjunto instrumental dos chorões. Esse trabalho, ao que tudo indica, e as análises da obra do compositor indicam, teve influência marcante em Gnattali, que se empenhou em trabalhar os efeitos desse recurso do choro em algumas de suas obras.

Na cidade de São Paulo quem desenvolveu trabalho semelhante ao de Quincas Laranjeiras foi o violonista uruguaio Isaías Sávio (1902-1977) que se dedicou à sistematização de uma metodologia. Dentre seus feitos, além de divulgar os métodos de Tárrega, contribuiu para a geração de novos professores de violão que se dirigiram para outras cidades e capitais. Publicou dezenas de métodos, de arranjos para violão, além de compor mais de 100 peças originais para o instrumento, dentre as quais pode ser citada a *Batucada das Cenas Brasileiras*. Sobre Isaías Sávio, o violonista Fábio Zanon (2006, p. 81) observou:

A Sávio também devemos a criação do curso oficial de violão nos conservatórios e, pouco antes de falecer, nas universidades. Ele teve a sensibilidade de não sufocar a natural vocação do violão brasileiro para o *cross-over* e, entre seu alunos, podemos contar tanto um Luís Bonfá ou um Toquinho quanto um Carlos Barbosa Lima.

Observando os esforços de músicos como Quincas Laranjeiras, Josefina Robledo, Canhoto, João Pernambuco, Isaías Sávio e até Agustín Barrios em firmar o violão como instrumento ligado também ao campo de produção musical erudito, capaz de figurar nas salas e nos programas de concerto, pôde ser constatado que este não foi um caminho simples. A aceitação de um instrumento que levava a má fama de instrumento de boêmio, que historicamente não era bem visto pela sociedade brasileira não foi uma tarefa fácil. Somente a partir das décadas de 1930, 1940 e 1950 que o violão começou a ser reconhecido como um instrumento com possibilidades de transitar de modo natural por diferentes dimensões culturais, de se fazer valer em dois diferentes campos de produção cultural, o erudito e o popular. Versando sobre essa realidade e a possível diferença entre o violão dito popular e o violão clássico (erudito) Zanon (2006) comenta: “violão ‘clássico’, e entenda-se por clássico não uma categorização estética, mas tão somente de técnica instrumental”. Percebe-se, portanto, que o violão figura como um mesmo instrumento capaz de transitar bem pelos dois campos de produção musical. O que diferencia uma atuação de outra é o rigor, a

sistematização, a formalidade e a cobrança de uma escola, por um lado e, por outro lado, um desprendimento, mais informalidade, e mais liberdade na atuação. É importante perceber e refletir que, a partir deste momento, muitos violonistas estavam figurando, fomentando e ampliando o repertório para violão solo.

Nessa trajetória do violão brasileiro que busca o espaço e o reconhecimento no campo de produção musical erudito, sem deixar de lado o investimento no campo de produção musical popular, destaca-se também a figura de Dilermando Reis (1916-1977), que trazia em suas composições o estilo pioneiro do violão, um violão mais próximo da cultura popular. Sua produção para violão solo conta com muitas valsas, serestas, choros, e suas obras eram denominadas de acordo com a produção pioneira desse campo, podendo ser citados os seguintes títulos: *Se Ela Perguntar*, *Xodó da Baiana*, *Uma Valsa e Dois Amores*, *Noite de Lua*, *Magoado*, dentre outras. Sua técnica, no entanto, já demonstrando o trânsito entre diferentes campos de produção musical, entre diferentes dimensões culturais, baseava-se no violão de concerto, indo desde posturas, até maneiras de conceber o violão. Um fator diferencial no trabalho de Dilermando Reis foi o uso de cordas de aço no lugar de cordas de *nylon*, o que se justificava apenas pelo fato de as cordas de aço proporcionarem uma sonoridade maior, uma amplitude sonora mais alta. Esse violonista retomou o trabalho antes empenhado por Canhoto, de afirmação de um violão genuinamente brasileiro, se destacando também por ser um grande divulgador da obra para violão solo de João Pernambuco.

Sobre essa realidade do violão que se desenvolveu no século XX e sobre o que ainda tem a desenvolver, sua ligação com o gênero musical choro, que teve sempre em Gnattali um admirador e cultor, Cazes (2010, p. 50) comenta:

A evolução do violão brasileiro no século XX foi algo realmente fulgurante. Do pioneirismo de Sátiro e Quincas ao virtuosismo exacerbado de Rafael Rabello, Marco Pereira e, mais recentemente, Yamandú Costa, muita água rolou debaixo da ponte. A velocidade com que se sucederam craques do instrumento e da composição foi espantosa. O vastíssimo repertório criado pelos violonistas populares teve no Choro seu principal alvo, [...] pouco a pouco, os estudantes de violão têm se debruçado sobre o riquíssimo acervo do violão brasileiro, mas ainda há muito para ser revelado ao público.

Por fim, esse era o universo do violão e dos violonistas que antecedeu um pouco e, mesmo, interagiu, com o momento em que Radamés Gnattali iniciava a sua trajetória como músico. A inserção no cenário musical brasileiro fez com que o compositor gaúcho seguisse

essa trajetória, desenvolvimento e atuação do instrumento e dos *performers* mencionados, o que contribuiu para a sua atividade de compositor, o que poder ser conferido através das análises das obras selecionadas nesse trabalho.

2.3.1. Radamés Gnattali e os primeiros contatos com o violão

Radamés Gnattali teve os primeiros contatos com a música através do ambiente familiar, dos saraus, das aulas de piano e de violino, como já foi observado. 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. Por volta dos anos 1920, com 14 anos de idade, Gnattali passou a freqüentar o *Conservatório de Música* do *Instituto de Belas-Artes* de Porto Alegre, momento em que teve contato com outros músicos com os quais participou de serestas e de blocos de carnaval. 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. A Figura 4 evidencia um dos poucos registros do compositor com o instrumento violão em mãos. Barbosa e Devos (1984, p. 13) trazem o relato de Gnattali:

“Nós formávamos, eu, o Sotero Cosme, O Luiz Cosme, o Júlio Grau e mais alguns músicos, um pequeno bloquinho de Carnaval, meio moderno na época – *Os Exagerados*. Cada um tocava um instrumento. E como não podia levar o piano comecei a tocar cavaquinho.” (GNATTALI *apud*, BARBOSA E DEVOS)



Figura 4 – Radamés Gnattali ao violão

Já no panorama da música para violão, que começava a querer transitar de maneira mais natural entre o campo de produção musical popular e o campo de produção musical erudito, Radamés Gnattali encontrou no instrumento um grande aliado para seu trabalho como arranjador. Se for observada a sua produção nas orquestras de bailes, nos tempos em que o trabalho nas rádios lhe tomava muito o tempo, pode ser percebida a presença do violão em muitos arranjos e nas obras por ele compostas. Neste momento, um violonista que esteve em contato direto, e que pode ser considerado um grande influenciador e colaborador de Gnattali, foi o violonista e arranjador José Menezes (1921-) (BARBOSA E DEVOS, 1984). Cazes (2010, p. 141) comentou essa circunstância:

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, mais eventualmente também cavaquinho, banjo e outros instrumentos.

A Figura 5 também se mostra uma fonte e evidência importante desse fato, ao revelar Gnattali ao piano e José Menezes ao violão, num momento de trabalho na *Rádio Nacional*.



Figura 5- José Menezes na guitarra e Gnattali ao Piano, na época da *Rádio Nacional*

Depois de buscar alguns elementos da trajetória do violão no cenário brasileiro, de enfocar as tentativas de trabalhar o instrumento nos dois campos de produção musical mencionados, e de esboçar a atuação de Radamés Gnattali nesse contexto, se faz importante deixar um espaço especial para comentar um dos compositores brasileiros que tiveram um papel muito importante não só nesse cenário de afirmação e circularidade cultural ligado ao instrumento, mas também no próprio desenvolvimento de Gnattali: Heitor Villa-Lobos.

2.4. Heitor Villa-Lobos um divisor de águas.

De modo especial esta pesquisa tem se dedicado a abordar temas sobre os contextos e a produção musical de Radamés Gnattali, com enfoque nas obras para o violão, o que trouxe a necessidade de contextualizar a sua trajetória histórica, segui-la no Brasil, com o

intuito de localizar a relação do compositor com o instrumento que escolheu para compor os *Três Estudos de Concerto*. Essa trajetória do violão começou a ganhar força junto às primeiras atuações de Gnattali no cenário musical brasileiro, no entanto, algumas atuações de músicos importantes nesse cenário se tornaram referência para o compositor, abriram caminhos que favoreceram a sua relação com o instrumento.

Heitor Villa-Lobos foi um dos responsáveis mais efetivos dessa abertura de caminhos na trajetória do violão já abordada, levando-o de forma tranqüila para o campo de produção da música erudita, sem deixar de estabelecer diálogo com outros campos de produção musical. Dentre o cômputo de geral das suas obras pode-se constatar uma produção significativa e de relevância para o violão, o que inclui o *Choros n. 1* para violão solo, a primeira obra da série Choros que, para Neves (2008), se consiste numa das mais perfeitas realizações dos ideais do nacionalismo que vigorava próximo à *Semana de Arte Moderna*. Suas obras para violão estão presentes no repertório de violonistas renomados como Andreas Segóvia (amigo pessoal e responsável pela encomenda do concerto para violão de orquestra), Fábio Zanon, Duo Abreu, Duo Assad, dentre muitos outros violonistas de carreira nacional e internacional. É recorrente encontrar nos programas de cursos de violão a influência didática das obras de Villa-Lobos para esse instrumento e, desde os níveis mais básicos, até os cursos universitários, essas obras são almeçadas pelos novos estudantes de violão.

Villa-Lobos tocava violoncelo, mas tinha no violão, junto ao piano, um dos seus principais instrumentos de trabalho. Era um grande parceiro, considerado por ele como um laboratório de fundo de quintal (ZANON, 2006). Conhecia bem o instrumento e sabia como funcionava, entendia o seu idioma, o que permitiu que deixasse como legado, além da importante *série doze estudos*, as seguintes obras: os *cinco prelúdios*, a *Suíte popular Brasileira* (*Mazurka-Choro*, *Schottish-Choro*, *Valsa-Choro*, *Gavota-Choro* e *Chorinho*), o *Choros n° 1*, a música de câmara que inclui o violão (*Bachianas Brasileiras n° 5* (Cantilena), *Modinha*, *Introdução aos Choros*, *Distribuição de Flores*, o *Sexteto Místico*) e também o *Concerto para violão e pequena orquestra*, dividido em três movimentos e uma cadência.

Sobre o *Concerto para violão*, de acordo com Pereira (1984), é importante ressaltar que Villa-Lobos não era muito favorável a escrever um concerto, primeiro por não saber, numa primeira instância, quais seriam os timbres da orquestra que combinariam com os timbres do instrumento, e em segundo, porque, para ele, era inconcebível a gama de sons produzidos pelo violão junto à gama sonora da orquestra. Para o compositor, não seria tarefa

fácil corrigir este desequilíbrio, valendo ressaltar que mais tarde passaria a ser adepto da utilização de microfones para a captação do violão, porque assim não se via na obrigação de reduzir a massa sonora da orquestra (*Ibidem*). O *concerto para violão e pequena orquestra* de Villa-Lobos pode ser considerado uma síntese e um aprimoramento de toda a sua obra para violão, embora no transcorrer do concerto, seja possível perceber elementos que o compositor já havia usado em outras composições, como, por exemplo, trechos que funcionam como citações aos estudos e aos prelúdios. Referente a essa abordagem, Vieira (2010, p. 134) comenta:

As inovações técnico-instrumentais de Villa-Lobos ao violão são muitas. No *Concerto*, aparecem de maneira muito similar à já utilizada em algumas de suas obras precedentes para o instrumento ou, por vezes, apenas alguma idéia específica é utilizada explorando, porém, outras possibilidades de desenvolvimento e aplicação.

Fábio Zanon (2006, p. 80), referindo-se a Villa-Lobos, afirmou que “seu *Concerto para violão e orquestra* de 1951 é uma das poucas obras brasileiras, talvez a única, com lugar assegurado no repertório internacional do gênero.” Importante lembrar também que teve o reconhecimento de Andrés Segóvia, um dos precursores e um grande incentivador e ampliador do repertório para violão solo, um batalhador para que o violão figurasse entre os instrumentos se apresentavam nas salas de concerto. Foi através dessa amizade e influencia de Segóvia que Villa-Lobos escreveu e dedicou a *série de doze estudos* para o violonista e, mais tarde, o *Concerto para violão e pequena orquestra*.

Ao compor a série dos *doze estudos* Villa-Lobos buscou elementos característicos do idioma do violão e, para cada um dos estudos, escolheu um desses elementos: arpejos de fórmula fixa (mão esquerda fixa e o movimento feito pela mão direita), arpejos de extensão, ligados técnicos, estudo de acordes. Trabalhou polifonia a três vozes no violão, explorando a capacidade contrapontística do instrumento, o uso da síncope (característica da música brasileira). Segundo relato de Pereira (1984), quando Villa-Lobos apresentou a *série dos doze estudos* para Segóvia, o violonista relutou alegando que não seria possível executar tais peças, pois as mesmas não eram idiomáticas. Irredutível, o compositor disse que não mudaria nada,

pois o que estava escrito era para ser tocado e era possível de ser tocado. Esse autor transcreveu também o relato de Segóvia sobre *a série dos doze estudos*:

“Eis aqui doze Estudos escritos com amor para o violão por um genial compositor brasileiro, Heitor Villa-Lobos. Contém, ao mesmo tempo, fórmulas de surpreendente eficácia para o desenvolvimento da técnica de ambas as mãos e uma beleza musical desinteressada, com fins pedagógicos, valores estéticos permanentes de obras de concerto²³” (*apud.* PEREIRA, 1984, p. 28)

Já Fábio Zanon (2006, p. 80), chama atenção para a condição de “divisor de águas” constituído pela *Série dos doze estudos*, ao observar:

Não é exagero que os *12 Estudos* são um divisor de águas dentro da historia do violão. De todos os compositores que escreveram inspirados pela arte de Ségovia, Villa-Lobos é o único que parte de um conhecimento em primeira mão do arcabouço técnico do instrumento para a realização de uma linguagem individual, que incorpora uma luxuriante paleta harmônica e um compromisso com a inovação no discurso musical. [...] O legado de Villa-Lobos é tanto uma benção como um peso para os compositores da geração posterior. Seus *Prelúdios e Estudos* são as obras mais populares no séc. XX, tocados por todos os violonistas de qualquer nível de excelência, e gravados centenas de vezes.

Muitos violonistas seguiram o exemplo de Villa-Lobos, o que leva a pressupor que o compositor mudou o panorama da composição para o violão. Assim como ele, outros compositores começaram a compor para o violão e, dentre aqueles que estão mais diretamente ligados ao estilo de compor de Villa-Lobos, podem ser citados Francisco Mignone e Radamés Gnattali. Esses três compositores podem ser considerados os mais representativos que se dedicaram à composição de estudos para o instrumento.

Gnattali, assim como Villa-Lobos, compôs uma série de *Dez Estudos*, em que cada uma das peças são dedicadas a um violonista brasileiro que o compositor admirava. Os *Dez Estudos* não apresentam muitas novidades no que tange a aspectos técnicos, salvo a

²³“He aqui duce “Estudios” escritos com amor para La Guitarra por el genial compositor brasileño Heitor Villa-Lobos. Contienen, al mismo tiempo, formulas de sorprendente eficacia para El desarrollo de la técnica de ambas manos y bellezas musicales “desinteresadas”, sin fin pedagógico, valores estéticos permanentes de obras de concierto. (*apud.* PEREIRA, 1984. P. 28)

exceção do *Estudo V*, que faz alusão a uma viola. Nos demais estudos, segundo Zorzal (2009, p. 4), o compositor busca a construção de uma linguagem particular, utilizando-se de elementos dos Jazz, do Blues, de elementos estilísticos de compositores como Gershwin, Chopin, Liszt e Brahms. Por outro lado, Oliveira (2006) observa que Villa-Lobos e Radamés Gnattali compartilham de mais de um elemento que os tornam compositores pertencentes ao Cânone da música brasileira: além de ambos serem representativos para a história da música e, nesta pesquisa, principalmente para a história do violão, ambos partilham uma identidade cultural que aponta para uma formação erudita mesclada por uma forte influência da música popular. Zanon (2006, p. 81), por sua vez, concorda com Oliveira, quando afirma que a luz dos exemplos de Villa-Lobos, Gnattali foi um dos compositores “que mais se esforçou em enfraquecer as barreiras entre a música clássica e a música popular de qualidade”. Observa ainda que

a obra de violão de Gnattali traz todas as melhores qualidades e os mais evidentes problemas de sua produção como um todo: a excelente escrita instrumental, as inesperadas soluções harmônicas e o verdor da inspiração, mas também a notória falta de paciência com o acabamento e um caráter sonambulístico e quase-improvisatório que, sob um certo ponto de vista, pode ser uma qualidade. Depois de Villa-Lobos, a obra de violão de Gnattali é a mais apreciada e frequentemente tocada no exterior. (*Ibidem*)

As primeiras obras para violão solo de Radamés Gnattali surgiram a partir da década de 1950, período em que Villa-Lobos finalizou sua obra *Fantasia Concertante* para violão que, mais tarde, após a inclusão da Cadência a pedido de Segóvia, se tornaria o *Concerto para violão e pequena orquestra*. Fato que evidencia um trabalho consistente para violão já realizado por Villa-Lobos, anterior ao início dos trabalhos de Gnattali relacionados ao instrumento, o que, possivelmente, demonstra que o compositor carioca deixou um lastro importante para outros compositores. A Figura n. 6 mostra Radamés Gnattali ao lado de Heitor Villa-Lobos.



Figura 6. Heitor Villa-Lobos e Radamés Gnattali.

No próximo item será abordada a relação de Gnattali com o universo musical brasileiro ligado ao violão que vigorou na segunda metade do século XX, as obras que compôs para o instrumento e a sua relação com os principais violonistas.

2.5 Radamés Gnattali : obras para violão

“Eu sempre me preocupei em fazer música brasileira nas rádios.”²⁴

Como já observado por outros autores, em trabalhos acadêmicos, livros e em alguns momentos citados neste trabalho, o violão moderno passou por várias transformações que apontaram um modelo de instrumento que hoje em dia ainda é objeto de estudos. Continua sendo experimentado, buscando-se sempre um aprimoramento que reflete de maneira direta na qualidade sonora. O repertório é outro aspecto que vem sendo transformado com o passar dos anos, ganhado corpo por causa das incorporações técnicas e tecnológicas que o instrumento vem recebendo em sua estrutura. Inicialmente era composto por obras transcritas de outros instrumentos, tais como vihuela, alaúde, piano, dentre outros. Nomes como Tárrega, Sor, Giuliani, foram essenciais para a sua ampliação através das transcrições e da composição de obras originais. No Brasil esse processo de compor para o violão também não foi tarefa fácil, poucos compositores se aventuraram a explicitar suas ideias através de

²⁴Radamés Gnattali *apud*, Barbosa e Devos, 1984, p. 44

obras para o instrumento. Nomes como Garoto, Dilermando Reis, Canhoto, Dino 7 cordas, Quincas Laranjeiras, Sático Bilhar foram alguns dos principais violonistas brasileiros a encarar a tarefa de compor e ampliar o repertório para o violão. Dentre os compositores brasileiros não violonistas, um dos principais responsáveis por ampliar o repertório foi Villa-Lobos, que compôs uma coletânea de obras significativas para o instrumento, já mencionada. No time desses compositores podem ser mencionados ainda: Francisco Mignone, Almeida Prado, Camargo Guarnieri, Edino Krieger e Radamés Gnattali. Por outro lado, se for observado o quantitativo de compositores brasileiros e o quantitativo de obras brasileiras, estes compositores representam uma pequena parcela dentro do universo maior de compositores brasileiros.

Depois de Villa-Lobos e suas obras para violão, compor para o instrumento reunindo os elementos e expressando a essência da música brasileira não era tarefa simples, por isso talvez Radamés Gnattali possa ser considerado o compositor que deu segmento ao trabalho iniciado por ele, o que levou Zanon (2006, p. 81) a observar: “depois de Villa-Lobos a sua obra para violão é a mais apreciada e frequentemente tocada no exterior.” Esse autor afirma ainda que Gnattali, a partir da década de 1950, passou a se consistir em um dos autores de obra violonística mais significativa e numerosa no Brasil (*Ibidem*).

Como já observado anteriormente, o instrumento de domínio de Radamés Gnattali era o piano, instrumento que estudou com sua mãe e no conservatório de música, embora tivesse também o domínio da técnica do violino, da viola clássica e da flauta. Segundo as palavras do próprio Gnattali, citado por Barbosa e Devos (1984), um dos seus primeiros contatos com o violão foi algo desprezível, uma prática nos blocos carnavalescos, já que não podia levar o seu instrumento (piano), levava o cavaquinho e o violão. Estava sempre rodeado de bons músicos, inclusive muitos violonistas, músicos que ele respeitava e admirava, com a maioria chegou a tocar junto (CAZES, 1998). Este fato foi determinante para que Gnattali investisse em demonstrar o respeito e admiração que sentia por eles, dedicando-lhe obras, além de se constituir em um dos impulsos necessários para que iniciasse suas composições para violão. Transcendendo o fato de ser aberto às possibilidades sonoras, às novas tendências, buscava extrair a essência dos músicos que admirava, transcrever e compor uma obra que contemplasse seus ideais de compositor, mas que fosse também uma maneira de homenageá-los. Barbosa e Devos (1984, p. 65) comentam, citando o autor:

“Eu sempre escrevi música para meus amigos. Quando eu compunha uma peça para violoncelo, era para o Iberê tocar. Ele tinha muita bossa, muito jeito para a música brasileira. [...] O Concerto para acordeão e orquestra²⁵ tem um interesse especial – dizia o maestro em 1978. É a primeira vez, ao que eu saiba, que no Brasil se escreve especialmente para este instrumento”. (GNATTALI, *apud* BARBOSA E DEVOS, *Ibidem*).

Assim, dentre muitas obras dedicadas, surge a primeira obra composta por Radamés para o violão, a *Toccata em Ritmo de Samba n° 1*, dedicada ao violonista Raphael Rabello, o *Concerto para Acordeão e Orquestra*, dedicado ao Chiquinho do Acordeão, o *Concertino para Violão e Orquestra* para o violonista Aníbal Augusto Sardinha – o Garoto, que contou também com o pedido indireto da esposa desse violonista, conforme mencionado pelo próprio Gnattali: “um dia a mulher do Garoto chegou para mim e disse: ‘Você sabe que o sonho do Garoto é tocar no Teatro Municipal?’” (GNATTALI *apud* BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 65). Garoto demonstrou muito domínio da linguagem do violão brasileiro e, nos Estados Unidos, teve contato com o Jazz, que, mais tarde, o influenciou na sua atuação como compositor, proporcionando-lhe uma linguagem híbrida, mesclada de influências e técnicas das duas linguagens. Gnattali e Garoto eram vizinhos de sítio, passavam por vezes tardes e tardes conversando, tocando e trocando idéias musicais. Ao compor o *Concertino* para esse violonista, que o executou, o compositor gaúcho quebrou mais um paradigma, pois até este momento, nenhum violonista brasileiro havia se apresentado em uma sala de concerto, ainda mais com uma orquestra. A obra foi estreada pelo próprio Garoto ao violão como solista, regido pelo maestro Eleazar de Carvalho no Teatro Municipal no Rio de Janeiro. Sobre o episódio, enfatizando o preconceito existente em relação ao instrumento, esse maestro comentou: “Vejam só onde fui chegar, hoje em dia eu rejo até violão.” (CAZES, 2010, p. 93)

Como observado por Zanon (2006), Gnattali conseguiu manipular, trabalhar e reunir vários elementos, gerando obras que chamaram a atenção de instrumentistas de diferentes campos de produção musical (erudito e popular). Esses investimentos e trajetórias levaram a sua obra para violão a ser apreciada e tocada nas salas de concerto, nos *saraus*, nas rodas de choro, dentre outros lugares. O interesse dos violonistas por seus trabalhos, a receptividade e o apreço pela boa música brasileira, o estimularam a compor obras de considerável interesse, como a *Brasileana n° 13*, a *Pequena Suíte*, os *Dez Estudos*, os *Três Estudos de Concerto* (objeto de estudo desta pesquisa), a *Alma Brasileira*. Seu legado se

²⁵ *Concerto para Acordeão e Orquestra* dedicado ao Chiquinho do Acordeão.

estendeu também para a música de câmara, podendo ser citadas a *Suíte Retratos*, a *Sonatina para violão e flauta*, a *Sonata para violoncelo e violão*, a *Sonata para violoncelo e dois violões*, *Sonata para piano e violão*, *Suíte para dança popular brasileira* (violão elétrico e piano), além de inúmeros arranjos orquestrais ou com o formato de *Big Bands*, no qual o compositor inclui o violão. Gnattali se colocava atento e receptivo ao que lhe era apresentado como novidade, o que pode ser percebido na sua produção de mais de vinte concertos para orquestra com variados instrumentos solistas tais como: piano, quinteto eletrônico, violino, harpa, gaita (harmônica de boca), saxofone, guitarra elétrica, violão elétrico e violão. (DIDIER, 1996)

Radamés Gnattali compôs treze obras entre Concertos e Concertinos para orquestra com o violão como solista, ou com o violão como instrumento fazendo parte da grade, dando apoio à base harmônica e dando apoios melódicos às obras. Talvez se possa dizer que foi o compositor que mais inseriu o instrumento violão em sua obra orquestral. Alguns compositores compuseram boas obras para o violão de concerto, mas o mérito de compor concertos para orquestra e violão em maior número, foi de Radamés Gnattali, talvez por ser tão seguro de seu domínio sobre a linguagem e sobre a técnica de compor para o instrumento, por saber resolver um problema que acompanha o violão ao longo dos anos, que é a sua amplitude sonora pequena, e por perceber bem o que o instrumento violão pode oferecer com relação a dinâmicas e coloridos sonoros. Se Villa-Lobos foi o precursor ao escrever um concerto para violão e orquestra e a utilizar o recurso de microfones para captar a baixa sonoridade do violão, foi Gnattali que, através de sua experiência nos cinemas mudos, nas bandas de bailes e nas várias práticas às quais se submeteu no decorrer de sua vida, conseguiu resolver esse problema. Segundo Didier (1996, p. 27),

Um dos problemas, por exemplo, de um concerto para um instrumento intimista como o violão, é o seu confronto com a orquestra. Villa-Lobos escreveu um lindo concerto para violão – um dos mais bonitos escritos até hoje – mas que muitas vezes teve que ser tocado com a ajuda de um microfone. Radamés, orquestrador experimentado, sempre soube equilibrar a massa da orquestra com todos os instrumentos para os quais escreveu, tendo aprendido muito nas duras sessões da época em que tocava em cinemas, hotéis, salões e na prática da música de câmara.

Sobre o contato de Gnattali com o violão e com violonistas, esse mesmo autor (*Ibidem*) traz um relato do compositor que traduz tanto a sua preocupação com o violão, quanto anuncia alguns violonistas de sua predileção e estima:

está acontecendo alguma coisa com um instrumento que não é o meu, mas que eu gosto muito, o violão. Os Assad gravaram a Brasileira nº 8 na Bélgica [...] Turíbio Santos gravou em Paris a Brasileira nº 13 que dediquei a ele, e Laurindo de Almeida gravou todos os meus concertos, quatro, lá na América. Gosto muito do Rafael Rabelo também. (GNATTALI *apud* DIDIER, 1996, p. 93)

A Figura 7 traz alguns dos músicos, que sempre se deixavam fotografar ao lado de Gnattali, evidenciando as reuniões informais das quais o compositor sempre participava:



Figura 7. Gnattali com os violonistas Rafael Rabello, Sergio e Odair Assad e Luiz Otávio Braga

Assim como Villa-Lobos e Francisco Mignone, Radamés Gnattali se propôs a compor uma seleção de Estudos para violão. Villa-Lobos e Mignone compuseram uma série de doze estudos e Gnattali compôs uma seleção de dez. Villa-Lobos foi o primeiro a se dedicar a essa modalidade de composição, tinha como preocupação abarcar o maior número de possibilidades técnicas possíveis, aliadas ao refinamento harmônico-melódico que lhe era

peculiar. Seus estudos procuram abarcar técnicas estilísticas como arpejos, acordes, legatos, polifonia e condução de vozes (contraponto), escalas, melodia acompanhada, bem como outros elementos que facilitam o domínio do instrumento. Francisco Mignone, por sua vez, não tocava violão e nem conhecia a sua linguagem e, talvez por isso, como foi observado por Apro (2004), seus estudos oscilam entre os que são violonísticos e os antiviolonísticos. No entanto, teve a ajuda do amigo, o violonista Barbosa Lima, que lhe ofereceu auxílio na resolução dos entraves técnicos e nas soluções de caráter musical. Os estudos de Mignone a princípio não tinham o intuito de auxiliar na resolução de problemas técnicos, por isso a necessidade posterior do trabalho junto ao violonista. Esse compositor tinha uma qualidade reconhecida como rara e que lhe era muito particular: a prática de compor a obra com o papel e o lápis e, somente depois, experimentar no instrumento. Sobre essa particularidade, Apro (2004, p. 85) comentou:

Mignone foi uma dos nossos mais completos compositores e sua produção caracteriza-se pelo excepcional brilho técnico de escrita (desde o gênero instrumental até o sinfônico) e pela incomum versatilidade de estilos (da música popular ao serialismo). Era um dos raros compositores que não compunham ao piano, mas diretamente na partitura: ele se sentava de frente ao papel e compunha mentalmente, para só depois tocar e experimentar os resultados.

Nos dez estudos de Radamés Gnattali percebe-se um foco diferente daqueles implicados com os outros dois ciclos de estudos mencionados. Esse compositor, na sua série de estudos, colocou o foco nos estilos e gêneros musicais, a sua preocupação era abarcar os gêneros musicais que fizeram parte de sua formação, que chamaram a atenção de sua escuta durante a sua eclética trajetória musical, daí os estudos de Gnattali incluírem o uso da linguagem e de temas populares e folclóricos, algumas características do romantismo, do impressionismo, algumas técnicas de orquestração (redução de grades para um único instrumento) oriundas da prática que teve enquanto regente de grandes grupos (orquestras e *big bands*), o uso do Jazz, da música sertaneja (música raiz, música para viola caipira), dentre outros. Os aspectos técnicos são observados como o pano de fundo, percebe-se alguns apontamentos apenas para a mão direita (digitação) e para a mão esquerda (acordes, escalas e como evitar a fadiga). Nos dez estudos, além de suas preocupações estéticas, existe também a

preocupação com o bem estar do intérprete, soube compor obras que não proporcionassem um desgaste muscular intenso ao violonista. Em suas obras percebe-se a preocupação com o relaxamento muscular após passagens densas, com o intuito de evitar o desgaste ou a fadiga. Zorzal (2009, p. 77) corrobora com esse pensamento dizendo:

Um importante aspecto técnico abordado a respeito da mão esquerda é o aproveitamento de momentos que a música oferece para o relaxamento muscular. Músicas longas e trechos com pestana, por exemplo, podem causar fadiga. [...] Trechos onde esses momentos podem ser aproveitados para o relaxamento da mão esquerda aparecem diversas vezes nos Dez Estudos.

Por outro lado, pode-se dizer que uma das obras primas de Radamés Gnattali e uma de suas obras mais conhecidas foi a *Suíte Retratos*, composta originalmente para Bandolim, regional de choro e orquestra de cordas. Nessa obra o compositor se propôs homenagear o que considerava os quatro pilares da música brasileira, os músicos Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga. Tomando como ponto de partida um tema de cada um, com cada um destes temas escreveu os quatro movimentos da obra. A suíte foi dedicada ao bandolinista Jacob do Bandolim, músico que Gnattali admirava por sua seriedade e seu capricho no momento de executar o instrumento.

A *Suíte Retratos* conseguiu prestígio e notoriedade ao encantar músicos e plateias onde foi executada, o que levou vários músicos de renome a querer executá-la. Um entrave, porém, se colocou no caminho de Gnattali: como executar a obra que precisava de regional de choro e orquestra de cordas, que não possuía esses naipes? Foi então que o bandolinista Joel Nascimento pediu uma versão da obra para o compositor, reduzida para Bandolim e regional de choro, composto por três violões, sendo um de sete cordas, cavaquinho e pandeiro. A princípio relutante, o compositor não aceitou a tarefa de escrever o arranjo, alegando que não daria certo, mas por insistência de Nascimento e dos jovens músicos que o acompanhavam (inclusive um destes músicos era o violonista Rafael Rabello), acabou escrevendo o arranjo, o que deu um novo rumo para a história dos regionais de choro. A partir dessa encomenda e do contato com o compositor surgiu a *Camerata Carioca*, cujos integrantes aparecem na Figura 8, integrada por Radamés Gnattali, que fazia parte do grupo tocando piano.



Figura 8. Radamés Gnattali junto com os músicos da *Camerata Carioca*

Dentre os violonistas que tiveram bastante contato com o compositor Gnattali podem ser citados os irmãos Assad, o Duo Assad, que também pediu um arranjo da *Suíte Retrato* para dois violões. Assim como anteriormente, o compositor relutou, falou que não daria certo, mas no final acabou escrevendo o arranjo, que contou com a revisão caprichosa de Sérgio Assad. A *Suíte Retratos* foi então executada pelo mundo afora, tocada nos principais palcos do mundo através das mãos do duo, que fez com que muitos violonistas tivessem contato com ela e com o restante da obra para violão de Radamés Gnattali. Sobre o contato do compositor com os irmãos Assad, Cazes (2010, p. 131) comentou:

pediram então a Radamés um arranjo para dois violões. Como acontecera anteriormente, Radamés a princípio achou que não daria certo, mais os irmãos insistiram e o arranjo foi feito. O resultado, de tão bom, correu o mundo na interpretação perfeita do Duo Assad. O contato com Sérgio e Odair trouxe muitas alegrias a Radamés, que, por sinal, ficava em estado de graça quando ouvia o Duo Assad, e a eles dedicou um belo concerto.

A Figura 9 mostra a capa do CD que traz a gravação do Duo Assad interpretando a *Suíte Retratos* de Radamés Gnattali:

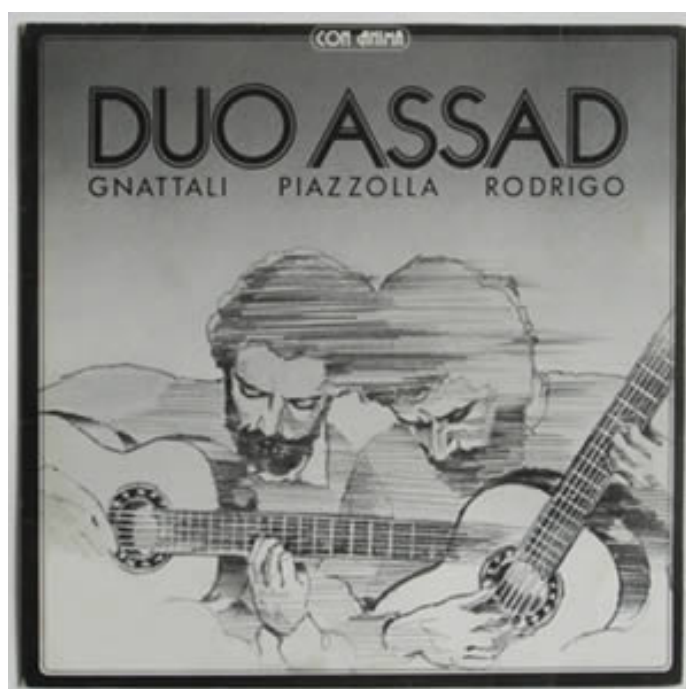


Figura 9. Capa do Cd do Duo Assad que inclui a *Suíte Retratos* de Radamés Gnattali

Assim como o contato com o Duo Assad trouxe para o compositor a possibilidade de cada vez mais conhecer, aprender e dominar as possibilidades do violão, outra figura importante nesse processo foi Rafael Rabello, um jovem violonista que tinha Radamés Gnattali como seu “pai musical”, assim como Gnattali o tinha como um filho. Rabello descreveu um pouco desse contato ao comentar: “Rada! Rada que botou essas minhocas na minha cabeça. Radamés que abriu as coisas para mim, que tirou as fronteiras né?! Derrubou os mitos”.²⁶ Rafael Rabello foi um dos violonistas que sob orientação do próprio Gnattali estudou toda a sua obra para violão, tocou junto com ele na *Camerata Carioca*. Pode-se dizer que foi o violonista que mais bebeu de seus conhecimentos e de suas influências, assim como foi um dos músicos que mais o levou a conhecer o instrumento violão. Rabello gravou a obra quase que integral do compositor. A Figura 10 evidencia Rafael Rabello em um dos vários

²⁶ Video no you tube de Rafael Rabello tocando o estudo nº 1 de Radamés Gnattali. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t_4RBRxX1k>, acessado em março de 2014.

momentos que teve com Gnattali, mostrando o resultado de seus estudos e idéias musicais e, o mais importante, absorvendo o que ele tinha para ensinar.



Figura 10. Rafael Rabello e Radamés Gnattali.

Realizadas as reflexões sobre as peculiaridades do violão, que remetem à expressão “idiomatismo” do instrumento, e a abordagem dos músicos, violonistas, que contribuíram para uma aproximação maior de Gnattali com os recursos do instrumento violão, serão apresentadas no próximo capítulo os resultados obtidos através da análise e interpretação de cada uma das obras que integram os *Três Estudos de Concerto* para violão de Radamés Gnattali. O relato do resultado da análise e interpretação dessas obras tem como intuito relacionar as peculiaridades do instrumento com o trabalho estilístico de Gnattali, sem perder de vista a interação que realizou entre elementos estruturais de diferentes dimensões culturais, ou seja, entre diferentes campos de produção musical, tendo em vista a fundamentação em Bourdieu (2003).

CAPITULO 3:

Os Três Estudos de Concerto para violão: idiomatismo e interação cultural

Os elementos colhidos no estudo dos contextos de vida de Radamés Gnattali, da sua atuação como músico, das interações com os meios de comunicação (mídias), se entrecruzam nesse momento com os dados colhidos nas análises das três obras – *Dansa Brasileira*, *Toccata em ritmo de samba n. 1* e *Toccata em ritmo de samba n.2* - que integram o ciclo *Os Três estudos de Concerto para violão solo*. Isso, visando as peculiaridades estilísticas dessas obras, o aproveitamento das possibilidades idiomáticas do instrumento violão na sua relação com os elementos estruturais resultantes das interações culturais realizadas. Importante lembrar que foram selecionadas duas gravações de cada peça para apreciação, análise e comparações, buscando complementar a análise e interpretação das partituras com outros elementos reveladores do conhecimento que Gnattali tinha das possibilidades idiomáticas do instrumento violão, do diálogo peculiar que estabeleceu entre diferentes dimensões culturais, diferentes campos de produção musical. Elementos evidenciadores de representações ligadas à sua atuação como compositor e, mesmo representações sociais, portanto, que só a análise e interpretação de partituras, ou, mesmo, só a observação da *performance*, não podem dar a perceber, se abordadas de forma isolada. Acho oportuno lembrar novamente Napolitano (2002, p. 83-84), quando observa que

a performance é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. [...] A partitura é apenas um mapa, um guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e pela audição da obra. Seria o mesmo equívoco de olhar um mapa qualquer e pensar que já se conhece o lugar nele representado. No caso da música popular o registro fonográfico se coloca como eixo central das abordagens

críticas, principalmente porque a liberdade do *performer* (cantor, arranjador ou instrumentista) em relação à notação básica da partitura é muito grande.

Os intérpretes selecionados para audição foram Paulo Martelli e Tom Ward, interpretando a *Dansa Brasileira*; Rafael Rabello e Sebastião Tapajós, interpretando a *Toccata em Ritmo de Samba n° 1*; e Rafael Rabello e Emanuel Nunes, interpretando a *Toccata em Ritmo de Samba n° 2*. A primeira obra do ciclo a ser analisada e interpretada é a *Dansa Brasileira*.

3.1. *Dansa Brasileira*

Essa obra, composta na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1958, se constitui na segunda peça do ciclo *Os Três estudos de Concerto para violão solo* composta por Radamés Gnattali, mais por questões de revisão e edição, passou a ser a peça que abre o trabalho. Dedicada ao violonista Laurindo de Almeida, a partitura e a audição apresentam três partes contrastantes e uma Coda final. A parte A vai do compasso 1 ao 46, a parte B do compasso 48 ao 61, a parte C do compasso 62 ao 106 e a Coda do compasso 107 ao 117. Lembro que os intérpretes selecionados para audição nesse momento da análise e interpretação das obras foram Paulo Martelli e Tom Ward.

A peça traz muitas indicações na partitura que visam o auxílio do performer, ou seja, indicações de andamentos, de dinâmicas, acentos, crescendos e diminuendos, sinais de expressão, sinais característicos da escrita para outros instrumentos, que podem ser verificados nos exemplos que se seguem. Nos compassos 1 e 2, no entanto, é apresentado um acorde de Em^{7M}(9) que, embora não esteja indicado na partitura, deve ser tocado com dinâmica forte, vigoroso, deve durar e ressoar por todo o compasso, conforme pôde ser percebido através da audição (Faixas 1 e 2 do CD em anexo). Esse recurso só pôde ser utilizado por Gnattali devido aos avanços já mencionados anteriormente, como a sistematização do leque proposto por Torres, que possibilita o aumento da amplitude, da propagação e da duração do som. Isso permite que esse acorde de Em^{7M}(9) faça sempre uma contraposição à nota si. nota si, pertencente ao acorde, que se apresenta como uma nota pedal, deixa perceber acentos colocados em partes de tempo fracas nos grupos de quatro semicolcheias. No primeiro compasso, esses grupos evidenciam o acento na segunda nota; no segundo compasso, o primeiro grupo de semicolcheias apresenta o acento na primeira e na

quarta semicólcheia, e o segundo grupo, na terceira nota. Estes acentos trazem um deslocamento das notas fortes, portanto, o que gera acentuações contramétricas (SANDRONI, 2001). Essa nota pedal pré-anuncia a base rítmica da obra, já podendo ser observado, nesse exemplo, a alusão a uma frase de pandeiro (instrumento da família da percussão), o que remete a algumas introduções de sambas e choros, em que o instrumento pandeiro pode fazer um “pequeno solo” introdutório. O compositor transmite essa mesma idéia, ao propor para o violão esta alusão que acontece nos compassos 3 e 4, como pode ser observado no Exemplo 1:



Exemplo 1. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali - (Compassos 1 ao 4)

Nos compassos 5 a 8 é apresentado um trecho de escala em que são inseridos os ligados mecânicos²⁷ da primeira para a segunda nota e da terceira para a quarta nota. Esses ligados, como demonstrado no Exemplo 2, tendem a dar fluidez, uma malemolência, um balanço à obra, por se tratar de uma música brasileira, como o próprio Gnattali gostava de se referir às suas obras, que pode ser percebido nas audições das interpretações de Martelli (Faixa 1, CD em anexo)²⁸ e Ward (Faixa 2, CD em anexo). O compositor propõe uma quebra na rigidez da estrutura melódica, usando mais uma vez a contrametricidade presente e característica da música brasileira.



Exemplo 2. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compassos 5 ao 8)

²⁷ Segundo Abel Carlevaro (1979, p. 137), o ligado mecânico consiste em fixar o dedo sobre uma determinada nota para tocá-la e, através da fixação da falange distal e com o auxílio do impulso do braço, outro dedo deve “martelar” a nota seguinte, gerando duas ou mais notas com apenas um toque da mão direita. [grifos meus]

²⁸ Importante dizer que as gravações encontradas em sites na *Internet* (vide referências) se encontram gravadas no CD que se encontra em anexo, constituindo as faixas numeradas citadas no corpo desse trabalho.

Já nos compassos 15 e 16, evidenciados pelo Exemplo 3, aparecem cromatismos, um recurso usado em profusão pelos jazzistas como notas de passagens direcionadas para a resolução de tensões, ou, até mesmo, para criar as tensões que por ventura venham a ser resolvidas. Representações se colocam nesse contexto, remetendo tanto ao momento em que o jazz começou a circular de forma acentuada pelos locais de entretenimento do Rio de Janeiro próximo à segunda metade do século XX (ARIZA, 2006), um momento muito vivenciado por Radamés Gnattali, quanto à grande proximidade que esse compositor teve com o violonista Aníbal Sardinha – Garoto – que interagiu muito com esse gênero musical nas suas composições, conforme já comentado nesse trabalho. Imerso nesse cenário de interações e circunstância de vida chegou a observar que o “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.”²⁹ O fato de ter o jazz como influência foi fundamental para a sua maneira de conceber, de trabalhar sua música (arranjar e compor). Referente a essa última afirmação, interessante lembrar as palavras de Mário de Andrade³⁰, publicadas no jornal Estado de São Paulo de 12 de fevereiro de 1939:

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, 1976)



Exemplo 3. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compassos 15 e 16).

Uma das características que podem ser percebidas nas obras de Gnattali é o seu interesse por novidades, portanto, o que não deixou de contribuir para que essas obras não se

²⁹ Acessível em: <<http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>> acessado em agosto de 2013.

³⁰ Mário de Andrade, um dos mais reconhecidos intelectuais brasileiros, foi escritor, poeta, compositor, musicólogo e crítico de arte. Atuou em 1922 como um dos “cabeças” da *Semana de Arte Moderna* que, segundo o musicólogo José Maria Neves (2008), se consistiu em um movimento brasileiro que visava a renovação estética das artes e a “criação” no Brasil, de uma “arte nacional”.

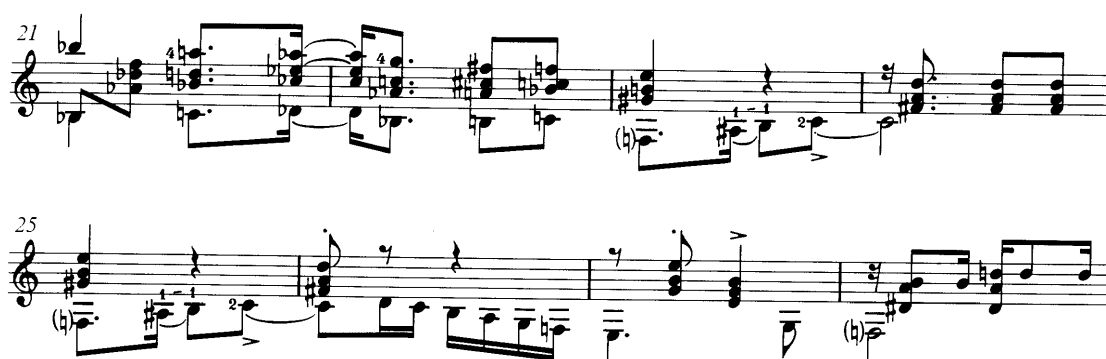
limitassem somente às peculiaridades de um campo de produção musical. Essa circunstância, no entanto, demonstra também que esse interesse tem a ver com o fato de ter transitado naturalmente por diferentes dimensões culturais, ter absorvido o resultado de diversas experiências musicais, o que pode ser percebido também nos compassos 17 a 20 (Exemplo 4). Este trecho reúne vários elementos numa construção musical que apresenta características da música popular e características sonoras e tímbricas de instrumentos da orquestra, como o violino, por exemplo, fruto de um investimento maior da dimensão cultural erudita, um dos instrumentos que Gnattali dominou no início da sua formação relacionada a esse campo de produção musical e com o qual interagiu muito através de sua atividade como maestro.

No compasso 17 e 19, Gnattali compõe para o violão investindo na harmonia, função essa de extrema importância nos regionais de choro, podendo ser percebido a utilização de três violões na formação do grupo. Essa função se apresenta também integrada por uma linha melódica, mais precisamente uma condução melódica que o violão desempenha nas regiões graves do violão (baixarias), conduzindo a harmonia para o próximo acorde. Representações se evidenciam nesse momento, apontando para a grande interação que Gnattali teve com a música dos chorões, com as rodas de choro. No compasso 18, no entanto, faz alusão aos instrumentos de cordas friccionadas, propondo um trecho em *pizzicatos*. Dois elementos estruturais, portanto, que remetem ao entrecruzamento de campos de produção musical diferentes e que podem ser observadas no Exemplo 4. A audição da interpretação de Martelli, por sua vez, permitiu observar uma execução dos baixos um pouco mais próxima da prática popular. Mesmo sendo violonista erudito, esse músico não deixou de pesquisar e interagir com a música dessa dimensão cultural. Já a interpretação de Ward se revelou mais contida, este violonista tem se dedicado de forma mais intensa ao estudo do violão erudito. Assim, pôde ser constatada uma diferença na interpretação dos dois violonistas, o primeiro, mesmo que de maneira “tímida”, faz algumas incursões no estilo mais livre dos violonistas populares, já o segundo, se aproxima mais “fielmente” da partitura, evitando arroubos.



Exemplo 4. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compasso 17 ao 20)

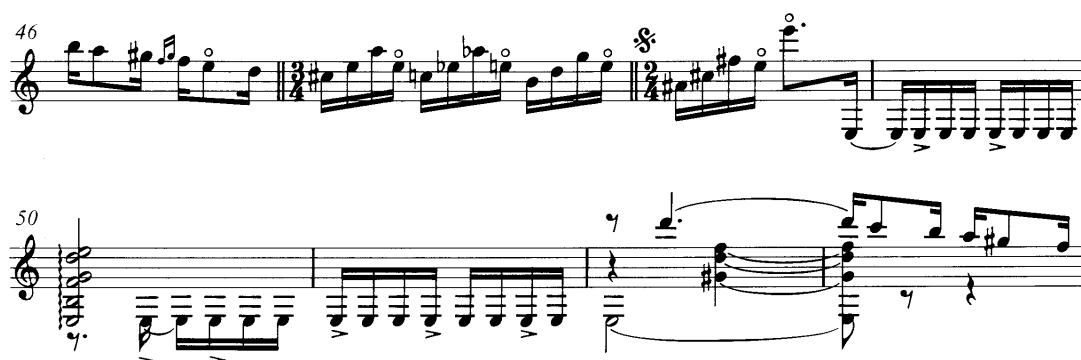
Nos compassos 21 a 28, ilustrados no Exemplo 5, o compositor continua investindo no violão, aproveitando o seu perfil de acompanhador, tocando acordes, com conduções melódicas na região grave do violão que caracterizam as baixarias. O uso da contrametricidade merece também ser comentado, já que coloca em evidência as representações que conduzem a uma estrutura rítmica considerada peculiar à música brasileira, cultivada de forma marcante pela dimensão popular da música.



Exemplo 5. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compasso 21 ao 28)

No compasso 48 inicia-se a seção B. Neste trecho percebe-se uma inversão da tessitura das notas, o compositor, que antes trabalhava nas regiões agudas do instrumento, neste momento passou a trabalhar nas regiões graves. A imitação de características dos grupos de choro tem agora nas “baixarias” uma função mais rítmica do que melódica, ou seja, a proposta neste trecho é fazer uma citação, criar uma alusão aos instrumentos de percussão. Isso, numa primeira instância, por se tratar de um trecho com nota pedal, no caso a nota Mi da sexta corda, e não uma melodia e, numa segunda instância, por essa nota pedal vir acompanhada de acentos que são colocados em notas das partes fracas do tempo de semicolcheias. Deve-se levar em consideração que neste trecho o compositor lançou mão de dois recursos diferentes: primeiro, da precisão e da resistência das cordas, que devem ser atacadas, mais de uma vez, gerando um deslocamento, o que é possibilitado pelo uso das cordas de nylon, uma corda mais resistente, que propicia um som mais encorpado e propagado; e, segundo, um acorde que deve ser sustentado por todo o compasso, contrapondo

a imitação das “baixarias”. Lembro mais uma vez que nem sempre a grafia indica que esse acorde vai preencher todo o compasso, no entanto, através das audições, e por causa da linguagem que o compositor imprime em sua obra, pode-se chegar a essa pressuposição e à conclusão de que este recurso de sustentação do som só é possível de ser alcançado devido à sistematização do leque proposto por Torres, como já foi mencionado anteriormente. Essa passagem evidencia influências recebidas do contato com o baterista Luciano Perrone e pode ser conferida no Exemplo 6.



Exemplo 6. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compasso 46 ao 53)

O uso da contrametricidade (SANDRONI, 2001) é algo bastante recorrente nessa obra e nas outras que compõe o ciclo, como vai poder ser observado também nas análises posteriores. Em vários momentos pode-se notar o uso de síncope, da síncope característica, o uso de contratempos, de notas prolongadas de um compasso para outro, de elementos que remetem ao sistema contramétrico básico que caracteriza a música brasileira, dando mais ênfase ao título desta obra: *Dansa Brasileira*. Os Exemplos 7 e 8 mostram alguns trechos que ilustram essa configuração rítmica, e, as audições, permitem observar que os intérpretes são detentores de um mínimo de contato com a música popular, apresentando uma performance um pouco mais solta nas passagens contramétricas.



Exemplo 7. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compasso 37 ao 40)



Exemplo 8. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compasso 50 a 57)

Nos compassos 57 a 60, contextualizados no Exemplo 9, o compositor novamente propõe uma alusão aos instrumentos de cordas friccionadas, demonstrando seu domínio sobre a linguagem de outros instrumentos e a capacidade de transcrição dessas linguagens para o violão. Gnattali interagiu com os instrumentos que buscou “imitar” nas suas obras para violão através do seu trabalho junto a orquestras diversas, que incluem as orquestras das salas de concerto e a orquestra da Rádio Nacional. Evidenciou sempre o cruzamento de duas possibilidades de conhecimento, tanto o domínio dos instrumentos da orquestra em si, quanto o domínio das possibilidades sonoras do violão, propiciadoras da imitação do som de outros instrumentos a partir dos seus próprios recursos. Neste trecho pode ser percebido ainda, através das audições, que quanto mais o legato for mantido e as notas forem menos articuladas, o resultado sonoro mais se aproximará do som dos instrumentos de cordas friccionadas.



Exemplo 9. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compasso 54 ao 61)

Na parte C da peça o compositor contrasta o estilo que vinha sendo empregado, que era mais virtuoso, e propõe uma seção com características mais modinhas, uma seção com acordes mais tranquilos. Outro elemento que contrasta com as outras duas partes anteriores é o uso constante de indicações de *rallentandos*, *diminuendos*, *meno*, *poco accel.*. Estes indicativos propõem um descanso, um fôlego diferente para o final da peça que se propõe vigoroso, assim como o seu início, conforme ilustrado no Exemplo 10. Como já observado anteriormente o compositor se preocupava com o resultado de sua obra e também com o bem estar do intérprete. Isso é demonstrado através do pouco uso de pestanas, através do uso de acordes seguidos de escalas e do uso de acordes com cordas soltas.

The musical score for 'Dansa Brasileira' by Radamés Gnattali, measures 62 to 76, is presented in a single system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes the following markings and features:

- Measure 62:** Marked *Andante*. The first measure is a whole note chord. The second measure is a whole note chord with a circled 2 above it. The third measure is a whole note chord. The fourth measure is a whole note chord. The fifth measure is a whole note chord. The sixth measure is a whole note chord. The seventh measure is a whole note chord. The eighth measure is a whole note chord. The ninth measure is a whole note chord. The tenth measure is a whole note chord. The eleventh measure is a whole note chord. The twelfth measure is a whole note chord. The thirteenth measure is a whole note chord. The fourteenth measure is a whole note chord. The fifteenth measure is a whole note chord. The sixteenth measure is a whole note chord. The seventeenth measure is a whole note chord. The eighteenth measure is a whole note chord. The nineteenth measure is a whole note chord. The twentieth measure is a whole note chord. The twenty-first measure is a whole note chord. The twenty-second measure is a whole note chord. The twenty-third measure is a whole note chord. The twenty-fourth measure is a whole note chord. The twenty-fifth measure is a whole note chord. The twenty-sixth measure is a whole note chord. The twenty-seventh measure is a whole note chord. The twenty-eighth measure is a whole note chord. The twenty-ninth measure is a whole note chord. The thirtieth measure is a whole note chord. The thirty-first measure is a whole note chord. The thirty-second measure is a whole note chord. The thirty-third measure is a whole note chord. The thirty-fourth measure is a whole note chord. The thirty-fifth measure is a whole note chord. The thirty-sixth measure is a whole note chord. The thirty-seventh measure is a whole note chord. The thirty-eighth measure is a whole note chord. The thirty-ninth measure is a whole note chord. The fortieth measure is a whole note chord. The forty-first measure is a whole note chord. The forty-second measure is a whole note chord. The forty-third measure is a whole note chord. The forty-fourth measure is a whole note chord. The forty-fifth measure is a whole note chord. The forty-sixth measure is a whole note chord. The forty-seventh measure is a whole note chord. The forty-eighth measure is a whole note chord. The forty-ninth measure is a whole note chord. The fiftieth measure is a whole note chord. The fifty-first measure is a whole note chord. The fifty-second measure is a whole note chord. The fifty-third measure is a whole note chord. The fifty-fourth measure is a whole note chord. The fifty-fifth measure is a whole note chord. The fifty-sixth measure is a whole note chord. The fifty-seventh measure is a whole note chord. The fifty-eighth measure is a whole note chord. The fifty-ninth measure is a whole note chord. The sixtieth measure is a whole note chord. The sixty-first measure is a whole note chord. The sixty-second measure is a whole note chord. The sixty-third measure is a whole note chord. The sixty-fourth measure is a whole note chord. The sixty-fifth measure is a whole note chord. The sixty-sixth measure is a whole note chord. The sixty-seventh measure is a whole note chord. The sixty-eighth measure is a whole note chord. The sixty-ninth measure is a whole note chord. The seventieth measure is a whole note chord. The seventy-first measure is a whole note chord. The seventy-second measure is a whole note chord. The seventy-third measure is a whole note chord. The seventy-fourth measure is a whole note chord. The seventy-fifth measure is a whole note chord. The seventy-sixth measure is a whole note chord. The seventy-seventh measure is a whole note chord. The seventy-eighth measure is a whole note chord. The seventy-ninth measure is a whole note chord. The eightieth measure is a whole note chord. The eighty-first measure is a whole note chord. The eighty-second measure is a whole note chord. The eighty-third measure is a whole note chord. The eighty-fourth measure is a whole note chord. The eighty-fifth measure is a whole note chord. The eighty-sixth measure is a whole note chord. The eighty-seventh measure is a whole note chord. The eighty-eighth measure is a whole note chord. The eighty-ninth measure is a whole note chord. The ninetieth measure is a whole note chord. The ninety-first measure is a whole note chord. The ninety-second measure is a whole note chord. The ninety-third measure is a whole note chord. The ninety-fourth measure is a whole note chord. The ninety-fifth measure is a whole note chord. The ninety-sixth measure is a whole note chord. The ninety-seventh measure is a whole note chord. The ninety-eighth measure is a whole note chord. The ninety-ninth measure is a whole note chord. The hundredth measure is a whole note chord.
- Measure 66:** Marked *p* (piano). The tempo is indicated as $\text{♩} = 88$. The marking *poco accel.* (poco accelerando) is present.
- Measure 69:** Marked *rall.* (rallentando).
- Measure 72:** Marked *a tempo*.
- Measure 75:** Marked *dim.* (diminuendo) and *rall.* (rallentando).
- Measure 76:** Marked *Slow* and *ten.* (tension).

Exemplo 10. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compassos 62 ao 76)

A partir do compasso 77 (Exemplo 11), o compositor apresenta a retomada do tempo I, embora agora indicando a finalização da peça. Nesta retomada, volta a trazer elementos já apresentados, como a alusão aos instrumentos de cordas friccionadas (compassos 77 e 80), o uso de contratempos e síncope (contrametricidade), e o uso das notas pedais nas regiões graves do violão (alusão à percussão).

77 **Tempo I** (♩ = 112)

78

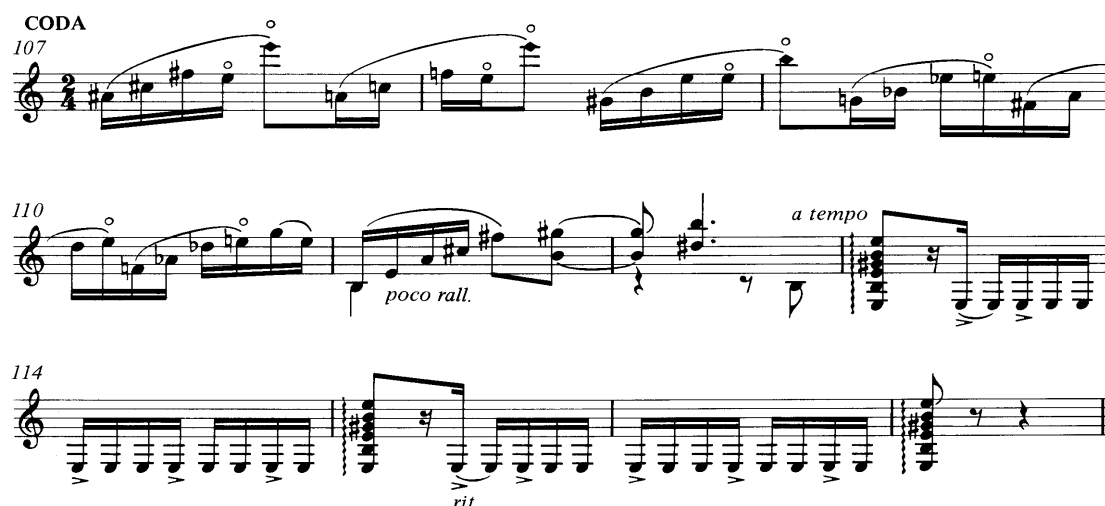
81

84

87

Exemplo 11. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compassos 77 ao 87)

Na Coda (Exemplo 12), Gnattali propõe dois estilos contrastantes. Traz o uso de arpejos, ligaduras de expressão, que indicam que este trecho deve ser executado o mais legato possível, sem articulações exageradas (compassos 107 ao 112). Já num segundo momento, aparece o uso de acordes seguidos de uma nota pedal na região grave do violão, com notas acentuadas deslocando a sensação do pulso nas cabeças de cada tempo. Neste caso, as articulações são necessárias para que seja percebido esse efeito. Fica evidente também a função dos ciclos de estudos de trabalhar diferentes possibilidades técnicas.



Exemplo 12. *Dansa Brasileira* de Radamés Gnattali (Compassos 107 ao 117)

Se as performances de intérpretes já foram comentadas no transcorrer dessa análise, importante dizer que, de um modo geral, esses trabalhos evidenciaram interpretações mais contidas, deixando entrever gestos, posturas e *modus* interpretativos peculiares, sobretudo, ao campo de produção musical erudito. Esses intérpretes seguiram e pautaram as suas interpretações baseados em todas as indicações presentes nas partituras, sem muitos arroubos e maneirismos, colocando como responsabilidade e interferência do interprete, principalmente, o que diz respeito ao timbre e efeitos sonoros. Evidenciaram representações, portanto, que remetem à sua vivência estreita com o meio musical erudito, o que confirma mais ainda a relação direta que fazem de Gnattali com esse campo.

3.2. A *Toccata em ritmo de samba n. 1*

A primeira obra do ciclo, dedicada ao violonista Raphael Rabello, foi composta no ano de 1950, data anterior à data de composição da *Dansa Brasileira*, no entanto, por questões de organização, titulação e edição, foi colocada como a segunda peça dos *Três Estudos de Concerto para violão*. A alusão a dois gêneros musicais, peculiares a dois campos de produção musical diferentes, do mesmo modo que a alusão à *Dansa* da análise anterior, já remete ao foco do trabalho de Radamés nos ciclos de estudos – os gêneros musicais com os quais interagiu na sua trajetória - de acordo com o que foi comentado na segunda parte desse trabalho. Rafael Rabello e Sebastião Tapajós foram os dois intérpretes que se constituíram em referência para a análise auditiva.

O título da obra já evidencia o hibridismo proposto pelo compositor. Isso, através da constatação de que o termo *Toccata* vem do italiano *toccare*, que significa tocar. Esse termo foi muito utilizado para nomear obras de caráter erudito e é comum encontrá-lo designando obras de teclado, sobretudo, no Barroco. Johan Sebastian Bach e Dietrich Buxtehude são exemplos de compositores que exploraram essa modalidade de composição. Assim, a circularidade cultural acontece também na elaboração do título, evidenciado no Exemplo 13, que mostra a união de um termo difundido pela música erudita, com um termo difundido pela música popular.

Toccata em ritmo de samba

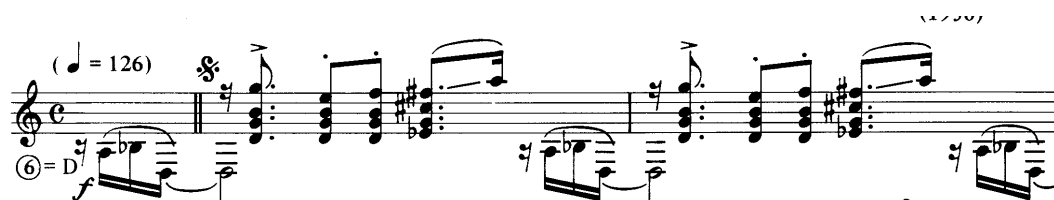
Nº 1

RADAMES GNATTALI
(1950)

Exemplo 13. *Toccata em ritmo de samba nº 1* de Radamés Gnattali

Dividida em duas partes contrastantes entre si, A e B e uma pequena Coda, a *Toccata em ritmo de samba nº 1* é integrada por 49 compassos. A parte A acontece do compasso 1 ao 32 e a parte B do compasso 33 ao 44; a Coda já se estende do compasso 45 ao 49. Esta divisão das partes se faz importante para demonstrar o contraste existente entre elas e os elementos diferentes utilizados pelo compositor na sua construção. Gnattali explora de forma mais direta um ritmo que está próximo ao ritmo do samba e que dá o caráter “sambista” à peça. Pode ser observado novamente o uso dos efeitos que apontam para as “baixarias”³¹, elemento que por muito tempo foi difundido pelos chorões e que, segundo Zanon (2006), neste momento levam o violão a ser adotado como um baixo-contínuo. Nos compassos 1 e 2 evidenciados no Exemplo 14, já no início da frase, podem ser percebidas notas no grave que se aproximam e fazem citações a essas “baixarias”.

³¹ Baixarias: passagens nos baixos comuns no choro e usadas, geralmente, como contra-cantos que preenchem espaços deixados pela melodia (ZORZAL, 2006, p. 42)



Exemplo 14. *Toccata em ritmo de samba nº 1* de Radamés Gnattali (Compassos 1 ao 3)

Os acordes não estabelecem por si só as funções harmônicas, o que pode ser observado é que a harmonia se estabelece graças ao jogo que o compositor faz com as melodias, a harmonia aparece em função da melodia, não o inverso, muitas vezes dificultando a percepção de um centro tonal. Por outro lado, presentes em vários momentos no decorrer da peça, podem ser observados trechos em semicolcheias, o que confere à obra um caráter virtuosístico. Nos compassos 3 e 4 (exemplo 15) isso pode ser constatado, fazendo uma alusão, no contexto da obra, a instrumentos de sopros (flauta ou clarinete), instrumentos que eram usados com frequência como instrumentos melódicos (solistas) nos grupos de choro³², sem esquecer que a flauta foi um dos instrumentos que fizeram parte da formação musical de Gnattali. No final dos dois últimos compassos há a retomada do motivo inicial, aparecem os motivos melódicos executados nas regiões graves do violão (as baixarias). Mais uma vez a vivência e interação com outras dimensões culturais, sobretudo, a intensa vivência com as rodas de choro e com os violonistas que as integravam, junto ao conhecimento e domínio dos recursos do instrumento, permitiram a Gnattali trazer elementos do choro e elementos peculiares a outros instrumentos para o contexto de sua obra composta para violão, obra essa que remete, numa primeira instância, ao campo de produção musical erudito. A observação das interpretações dos violonistas selecionados para audição, levaram à identificação em Sebastião Tapajós de uma interpretação mais contida, sem muitos maneirismos e arroubos. Esse intérprete se mostra mais fiel às indicações da partitura, demonstrando uma postura mais “erudita” proveniente da prática e do contato mais direto com a música erudita. Já a interpretação de Rabello revela uma liberdade maior, o uso mais constante de *rubatos*, uma interpretação mais despretensiosa, pautada pela vivência como músico popular. Revela o

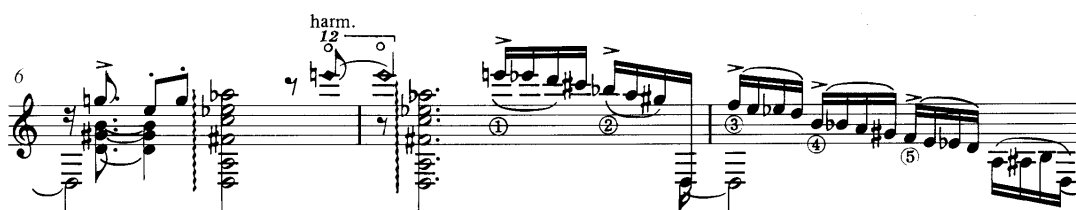
³² Segundo Cazes (1998) e Diniz (2003), os grupos de choro se consistem em grupos instrumentais que executavam as músicas que davam o formato às rodas de choro. A instrumentação usual deste tipo de grupo era integrada por cavaquinho, violão de seis e violão de sete cordas, percussão, e um instrumento solista, que podia ser uma flauta, uma clarineta, e, mais tarde, o bandolim. O bandolim teve como um dos seus principais divulgadores Jacob do Bandolim, e a flauta e o saxofone, Alfredo da Rocha Viana - o Pixinguinha.

espírito que é peculiar às rodas de choro, às reuniões de final de tarde em que as pessoas se reúnem para confraternizar, beber, comer e fazer música.

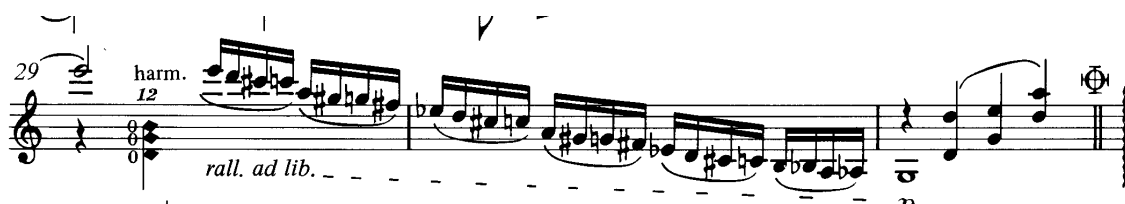


Exemplo 15. *Toccata em ritmo de samba nº 1* de Radamés Gnattali (Compassos 3 ao 5)

O cromatismo se mostra como elemento presente também nessa peça, o cromatismo encontrado com maior frequência no jazz, estilo que influenciou o maestro no início de sua carreira, principalmente na maneira de fazer arranjos. Nos compassos 7 e 8 podem ser observados trechos em que Gnattali utiliza esse recurso, no entanto, vale ressaltar que, neste trecho da peça, o uso do cromatismo descendente faz uma alusão também a um *glissando*, elemento muito utilizado pelos instrumentos de cordas friccionadas com arcos e familiares ao compositor, à sua formação como músico. É de conhecimento de todos que Gnattali inseriu com bastante frequência as cordas em seus arranjos de música popular. Fez o contrário também, acrescentou a instrumentação do grupo do choro a algumas de suas composições eruditas. O Exemplo 16 evidencia o cromatismo com o efeito de *glissando*. O mesmo efeito foi usado também no final da seção A, nos compassos 29 a 31, ilustrados pelo Exemplo 17.

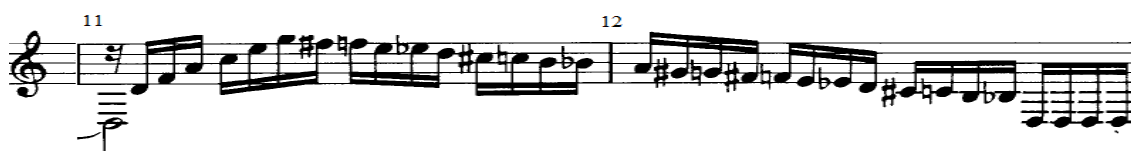


Exemplo 16. *Toccata em ritmo de samba nº 1* de Radamés Gnattali (Compassos 6 ao 8)



Exemplo 17. *Toccata em ritmo de samba nº 1* de Radamés Gnattali (Compassos 29 ao 31)

Os compassos 11 e 12 (Exemplo 18) também evidenciam o cromatismo muito trabalhado por Gnattali, só que desta vez sem as ligaduras que dão a intenção de *legatos*, remetendo de forma direta às escalas cromáticas do jazz, usadas como notas de ligação, notas de passagens para a resolução de trechos melódico-harmônicos.



Exemplo 18. *Toccata em ritmo de samba nº 1* de Radamés Gnattali (Compassos 11 e 12)

Uma característica que é recorrente nas três obras que compõem o ciclo dos *Três Estudos de Concerto*, são as alusões aos instrumentos de percussão. Neste momento aparece de forma clara e evidente a influência de Luciano Perrone nas obras de Gnattali. No final dos compassos 12,13 e 14, observáveis no Exemplo 19, pode ser percebida a nota pedal Ré, que representa as marcações, ou seja, uma “chamada” que os instrumentos de percussão, geralmente um pandeiro, fazem no momento da suspensão da harmonia e da melodia.



Exemplo 19. *Toccata em ritmo de samba nº 1* de Radamés Gnattali (Compassos 12 ao 14)

A mesma idéia motívica reaparece nos compassos 17 e 18, conforme indicado no Exemplo 20. Mais uma vez o compositor demonstra entender como funciona o instrumento violão, propõe um trecho em que um acorde que deve ser sustentado (vibração do tampo, graças à sistematização do leque de Torres), contrapõe-se às baixarias.

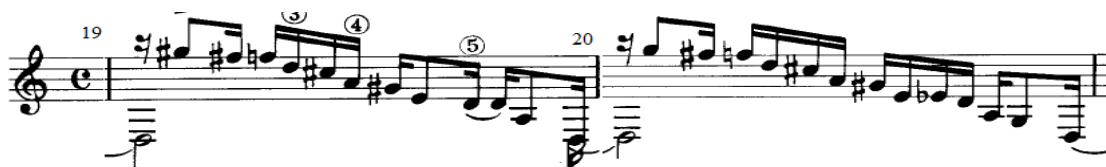


Exemplo 20. *Toccata em ritmo de samba nº 1* de Radamés Gnattali (Compassos 17 ao 19)

Outro elemento presente na obra, que caracteriza o trânsito entre o erudito e o popular, o processo de circularidade cultural realizado por Gnattali, é o uso da escala Mi Mixolídio, muito utilizada na música nordestina. O compositor realiza aí fusões de elementos estruturais inerentes a diferentes campos de produção musical, buscando construir uma mesma obra. Circunstância que permite a essa obra evidenciar representações que remetem às experiências e significados relacionados à sua trajetória de vida, já bastante mencionadas na primeira parte desse trabalho. Nos compassos 15 e 16 (Exemplo 21) e 19 e 20 (Exemplo 22), essa utilização do modo mixolídio pode ser observada:

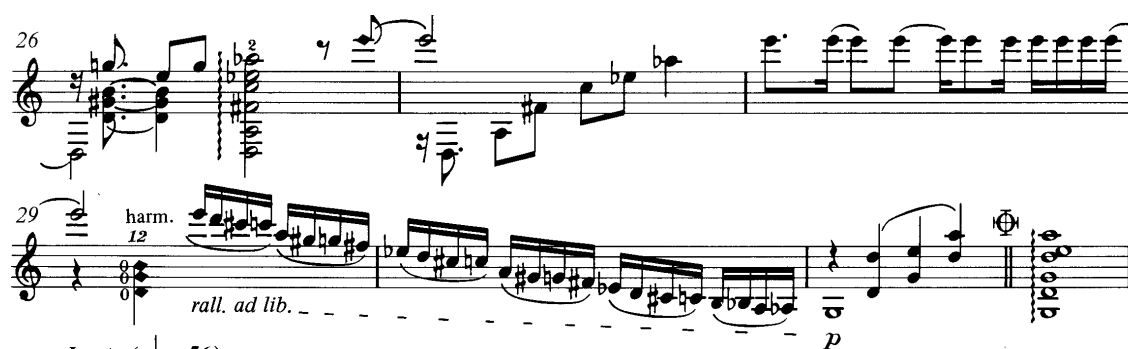


Exemplo 21. *Toccata em ritmo de samba nº 1* de Radamés Gnattali (Compassos 15 e 16)



Exemplo 22. *Toccata em ritmo de samba nº 1* de Radamés Gnattali (Compassos 19 e 20)

No final da seção A, mais precisamente nos compassos 27 a 29 (Exemplo 23) aparece mais uma vez um fragmento que aponta para a alusão a instrumentos de sopro. O compositor utiliza o arpejo do acorde de D7 (b9/#4), seguido da nota Mi utilizada como nota pedal na região aguda, mais precisamente um Mi 5. Esse mesmo trecho também ajuda a confirmar a pressuposição de que Gnattali dominava o violão, conhecia os recursos oferecidos pela adoção do leque, que permitia a prolongação de notas e dos acordes nos momentos que isso se fazia premente como efeito sonoro, assim como conhecia o repertório do instrumento, já que Villa-Lobos usou recurso semelhante nos compassos 22 a 23 (Exemplo 24) do *Prelúdio n° 3 para violão solo*.



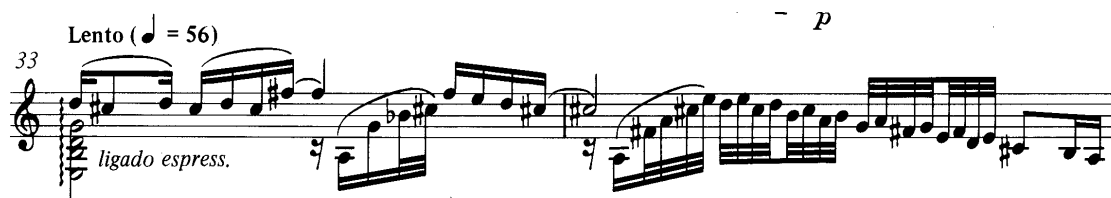
Exemplo 23. *Toccata em ritmo de samba n° 1* de Radamés Gnattali (Compassos 26 ao 32)



Exemplo 24. *Prelúdio para violão solo* de Heitor Villa-Lobos. (Compassos 22 e 23)

A parte B da obra, por sua vez, contrasta com a parte A. Nessa seção, o compositor busca explorar mais as partes melódicas, conferindo um caráter mais introspectivo à obra. Nessa nova seção aparece também o violão tocando em andamento lento, fazendo

alusões a uma seção tocada por cordas, o que é percebido através da indicação de se tocar ligado e expressivo no início da seção conforme indicado no Exemplo 25.

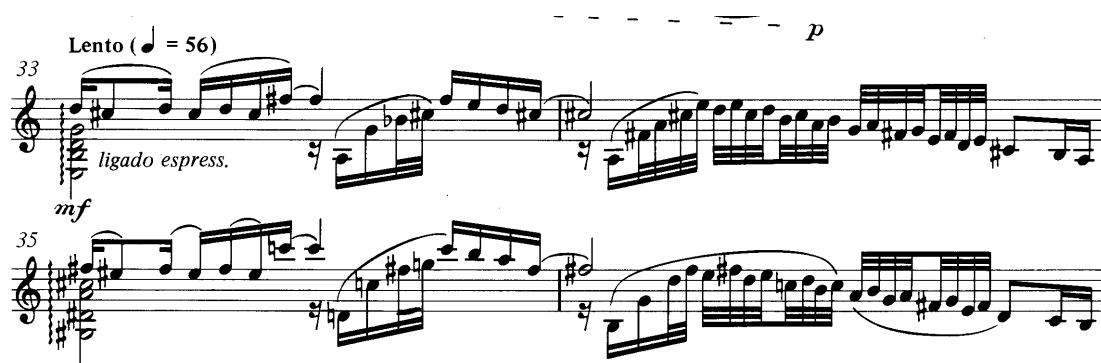


Exemplo 25. Toccata em ritmo de samba nº 1 de Radamés Gnattali (Compassos 33 e 34)

Nos compassos 33 a 36, que podem ser conferidos no Exemplo 26, foram observadas algumas características que remetem à utilização de dois artifícios distintos. O primeiro tempo do compasso, há a construção de um acorde executado em forma de arpejos por vibração³³, que explora bem as peculiaridades sonoras do instrumento e, logo em seguida, no segundo e terceiro tempos do compasso, aparece uma escala descendente em formato de *patterns*³⁴. Pode ser observado, neste início da seção, que o compositor apresenta um motivo inicial (caracterizado por uma célula rítmica contramétrica, comum à música brasileira), que vai se alargando, se fragmentando, para logo em seguida retomar ao motivo inicial. A utilização de fusas junto a semicolcheias acentua o caráter virtuosístico dessa construção. A interpretação de Rabello se revela mais liberal, cheia de *rubatos*, *alargandos* e *acelerandos*, contudo, a interpretação de Tapajós se mostra mais introspectiva, com algumas pequenas liberdades de *rubatos*.

³³ Nomenclatura esta adotada por Rodrigo Carvalho na sua dissertação de mestrado, que legou a esse trabalho a explicação para a adoção do termo: “sob o ponto de vista técnico, há duas maneiras de fazer arpejos: uma onde a mão esquerda se move pelo braço do violão, alcançando as notas do acorde, e outra quando a mão esquerda permanece imóvel sustentando o acorde. O resultado sonoro obtido por cada um desses diferentes procedimentos técnicos de arpejo é completamente distinto. No primeiro as notas se sucedem sem se sobreporem (embora eventualmente isto possa ocorrer), no segundo a sobreposição das notas numa livre vibração das cordas gera um efeito típico do instrumento muito explorado por diversos compositores. Portanto para evitar constantes explicações, optou-se por “arpejo por vibração” como referência ao segundo tipo de arpejo. (OLIVEIRA, 2006, p. 6)

³⁴ Patterns: significa padrões... são desenhos rítmico - melódicos, que repetem o mesmo desenho (intervalo) e a mesma rítmica (figuras musicais), até o final do trecho musical. Daí o nome padrão, repetindo de igual forma. Eles podem ser usados em solos, improvisações, músicas e etc. (RODRIGO MATOS, revista Método aprenda e toque guitarra)



Exemplo 26. Toccata em ritmo de samba nº 1 de Radamés Gnattali (Compassos 33 ao 36)

Ao que tudo indica, Gnattali foi bastante metódico ao escrever sua obra, há várias indicações de expressão, de andamento, de tempo, o que confirma a pressuposição de que ele tinha o domínio da escrita e do funcionamento do violão, ou seja, dominava a técnica de compor para o instrumento. No transcorrer da peça pode ser observado, em vários momentos, o uso de ligados. É importante ressaltar que, nesta obra, o uso dos ligados assume o caráter extremamente expressivo. Isso porque, no caso dos instrumentos de cordas, e, de modo especial, no caso do violão, que está em questão nesse trabalho, podem ser observados os ligados mecânicos³⁵. Nas composições de Gnattali, é evidente os momentos em que o compositor quer este efeito, contudo, as marcações dos ligados indicam mais a fluência, a leveza, desejada pelo compositor, além de assumir a característica de alusão aos instrumentos de cordas friccionadas (família das cordas: violinos, violas clássicas, violoncelos e contrabaixos). Nos compassos 33 e 34 do Exemplo 26 mostrado acima, pode ser percebido o uso dos ligados dando o caráter expressivo à peça. Já nos compassos 37, 38, 41, 43 e 44, evidenciados no Exemplo 27, pode ser percebido o uso dos ligados fazendo a alusão aos instrumentos tocados com arco, o arpejo executado pelo violão assume a intenção de imitar o arco quando atacado uma única vez, ou seja, o trecho deve ser executado sem que o arco perca o contato com a corda, buscando fluidez. Mais uma vez Gnattali, explorando o violão, propõe a imitação de um dos instrumentos que integrou a sua formação musical. O exemplo 27 abarca estas características:

³⁵ Segundo Abel Carlevaro (1979, p. 137), o ligado mecânico consiste em fixar o dedo sobre uma determinada nota, tocá-la, e, através da fixação da falange distal e com o auxílio do impulso do braço, outro dedo deve “martelar” a nota seguinte gerando duas ou mais notas com apenas um toque da mão direita. [grifos meus]



Exemplo 27. *Toccata em ritmo de samba n° 1* de Radamés Gnattali (Compassos 37 ao 44)

A coda, ilustrada no Exemplo 28, aparece com caráter bem introspectivo, forjando um contraste com o restante da peça.



Exemplo 28. *Toccata em ritmo de samba n° 1* de Radamés Gnattali (Compassos 45 ao 49)

As audições de interpretações da *Toccata em Ritmo de Samba n° 1* levaram mais uma vez à observação da circularidade e hibridismo culturais relacionados ao trabalho peculiar de Radamés Gnattali, objetivados através do representacional, no enfoque dessa pesquisa. O trabalho interpretativo de Raphael Rabello, de um modo geral, ao contrário das performances relacionadas à obra anterior, demonstrou o diálogo direto com a música popular, uma interpretação diferente em que o intérprete revelou de forma característica alguns elementos intrínsecos à obra, uma vivacidade e gingados peculiares à sua experiência de violonista atuante em grupos de choro, ao seu ofício de acompanhar cantores. Por outro lado, mesmo integrado com o espírito popular, Rabello não deixa de evidenciar em suas

interpretações o estudo e a sistematização da técnica do violão erudito. Segundo Porto Alegre (2006)³⁶, esse violonista pode ser considerado um dos melhores intérpretes das obras para violão de Gnattali, levando-se em consideração ter convivido desde muito cedo com o compositor. Já conforme o próprio Rabello³⁷, Gnattali abriu os seus horizontes, mostrou-lhe os caminhos da música. Numa entrevista concedida ao programa Ensaio da *TV Cultura* comentou: “Radamés que abriu as coisas pra mim, que tirou as fronteiras, derrubou os mitos”. A *performance* de Raphael Rabello mostra o espírito popular na sua interpretação, capta “algo intrínseco” à obra, portanto, que evidencia representações ligadas à circunstância que revelou a circulação de Gnattali por diferentes dimensões culturais. Já o trabalho interpretativo de Sebastião Tapajós procurou dosar entre as influências recebidas da sua formação musical, através do estudo e da sistematização da música erudita, com o conhecimento e trabalho realizado junto ao repertório do violão popular, ou seja, suas performances procuraram ser balanceadas, respeitando ao máximo as indicações nas partituras, mas adotando também algumas pequenas liberdades como *rubatos*, por exemplo. O intérprete se sente um pouco mais a vontade no momento de se “soltar” na *performance*, do que os violonistas comentados na análise e interpretação da obra anterior.

Essas observações não deixam de lembrar SILVA (2000), quando observa que as representações incluem as práticas de significação e os sistemas simbólicos... e, por isso mesmo, têm por suporte as práticas cotidianas do sujeito, aquelas praticadas no seu dia a dia. No caso do compositor, as representações ligadas às suas práticas cotidianas relacionadas a diferentes dimensões culturais, se evidenciam não só através de suas obras, mas também dos diferentes intérpretes que as acolhem. A seguir, o processo de análise e interpretação das obras que integram os *Estudos de Concerto para violão solo* de Radamés Gnattali, apontam para a última obra que integra o ciclo

³⁶Dados colhidos através de uma conversa informal com o violonista Paulo Porto Alegre durante a Semana do Violão da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (Emac – Ufg), durante uma *masterclass*.

³⁷Entrevista de Raphael Rabello para o programa: Ensaio da *TV Cultura*, no ano de 1993. Acessível: <http://www.youtube.com/watch?v=sOmtYh7Dp78> Acessado em: fevereiro de 2014.

3.3. Toccata em Ritmo de Samba n° 2

Com relação ao título dessa peça que, por si só, já evidencia circularidade cultural, as considerações já foram feitas na análise da *Toccata em ritmo de samba* n° 1. Foi composta no ano de 1981, ou seja, entre a *Dansa Brasileira* e a *Toccata em ritmo de samba* n° 2 houve um hiato de vinte e três anos. Composta na cidade do Rio de Janeiro e dedicada ao violonista Waltel Blanco, possibilitou o fechamento do ciclo dos *Três estudos de concerto*. A obra completa possui 87 compassos e é integrada por duas partes contrastantes e uma Coda final, a parte A abrangendo do compasso 1 ao 50, a parte B do compasso 51 ao 80 e a Coda do compasso 81 ao 87. Rafael Rabello e Emanuel Nunes, interpretando a *Toccata em Ritmo de Samba n° 2*, constituíram a referência para a análise auditiva.

Essa obra traz a mesma configuração da *Toccata em ritmo de samba* n° 1, no entanto, pôde ser observada a ausência das ligaduras de frases, o que denota o uso das articulações. O que vai permear o contexto simbólico dessa peça é a alusão à percussão africana, a elementos de sua rítmica. Para remeter a esse caráter mais rítmico, o compositor usou acordes em profusão, geradores de sons cheios, que podem ser constatados no Exemplo 29.

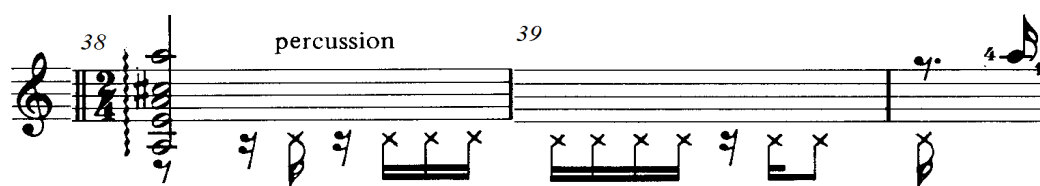


Exemplo 29. *Toccata em ritmo de samba n° 2* de Radamés Gnattali (Compassos 1 ao 3)

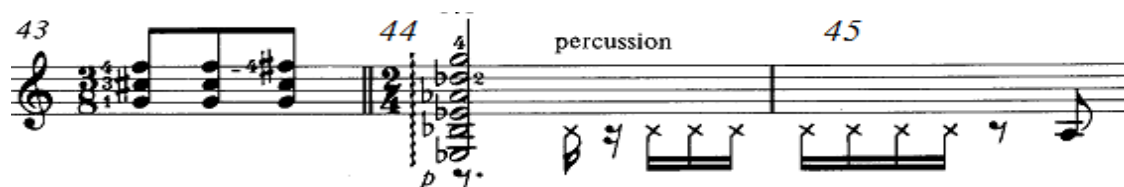
Outros trechos que justificam o uso dos acordes como motivos alusivos à percussão remetem aos compassos 38 e 39 (Exemplo 30) e aos compassos 44 e 45 (Exemplo 31). O acorde soa como o som grave dos atabaques ou tubadoras³⁸ que ressoam por mais tempo (ou enquanto não sofrerem nenhuma interferência), enquanto a mão direita executa no

³⁸Tambor (atabaques ou tubadoras) feito com a pele de um animal distendida sobre um pau oco. É percutido com as mãos e pode ter vários tamanhos. Sua origem é africana e sua difusão no Brasil foi feita pelos escravos negros. Acessado em: <<http://www.dicio.com.br/atabaque/>>. Acessível em: março de 2014.

corpo do violão uma figura rítmica, que, por sua vez, soa um pouco mais aguda. Mais uma vez o conhecimento do recurso do leque se faz presente.



Exemplo 30. *Toccata em ritmo de samba n° 2* de Radamés Gnattali (Compassos 38 e 39)



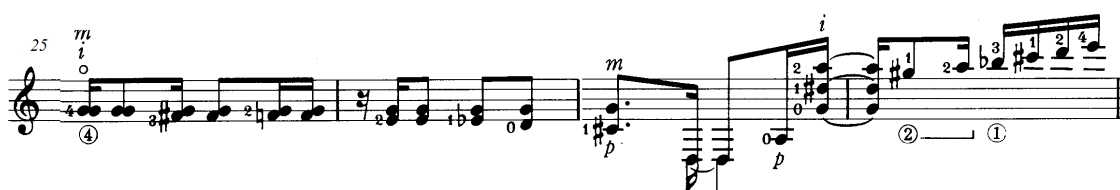
Exemplo 31. *Toccata em ritmo de samba n°2* de Radamés Gnattali (Compassos 44 e 45)

Uma característica marcante na vida e na produção musical de Gnattali foi sua maneira peculiar de arranjar, orquestrar e compor. No trecho ilustrado abaixo propõe uma interação um tanto interessante, ou seja, o uso de harmônicos na terceira corda do violão (corda sol), sendo executados na décima segunda casa, soando a própria nota sol. Esse recurso traz a imitação de uma flauta transversa, que preenche o espaço entre o acorde de Cm7 que precede os harmônicos e o acorde Am7(b5) que finaliza o trecho, o que pode ser constatado no Exemplo 32 que abrange os compassos 21 a 23. Vale ressaltar novamente que a flauta foi um dos instrumentos que fez parte da formação musical de Gnattali.



Exemplo 32. *Toccata em ritmo de samba n° 2* de Radamés Gnattali (Compassos 21 ao 24)

Nos compassos 25 e 26 o compositor propõe um motivo oriundo das práticas e da linguagem dos *bluseiros*, ou seja, do *blues*. Nesses dois compassos Gnattali explora a técnica da guitarra chamada *Double notes* ou *double stop*³⁹, o que revela mais uma vez o seu domínio do instrumento, que é utilizado para os mais variados fins, tendo em vista as suas possibilidades sonoras e peculiaridades. É evidente no Exemplo 33 o caminho descendente que a nota sol mais grave (quarta corda) em uníssono com a nota sol (terceira corda) faz cromaticamente até a nota dó# (quinta corda), finalizando no primeiro tempo do compasso 27, em um intervalo de quinta diminuta:



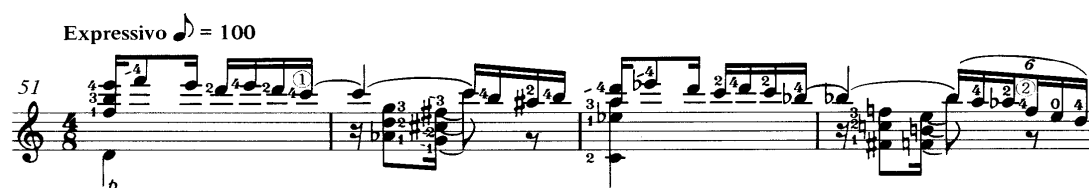
Exemplo 33. Toccata em ritmo de samba nº2 de Radamés Gnattali (Compassos 25 ao 28)

Com relação às interpretações de Rabello e Nunes, o primeiro demonstrou intimidade com este tipo de recurso, devido ao fato de transitar por vários gêneros musicais, dentre os quais o *Blues*. Já o segundo, revelou uma interpretação mais voltada para a valorização das tensões propostas pelos intervalos.

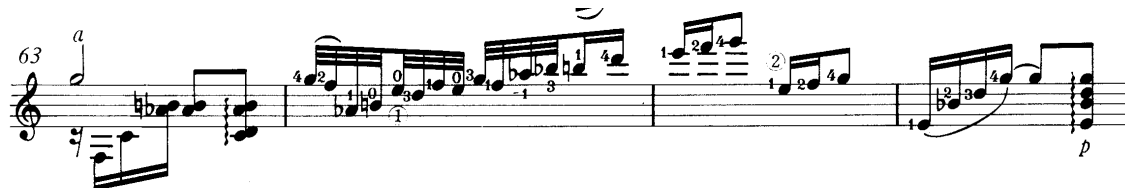
A parte B da peça, que se inicia no compasso 51, já se mostra semelhante à parte B da *Toccata em ritmo de samba* nº 1. Com indicação de andamento mais lento, busca expressividade através do mais *legato* possível. Uma diferença entre as duas obras é que enquanto na *Toccata* nº 1 os acordes são apresentados com o formato de arpejos e até mesmo os que eram escritos em blocos receberam a indicação para serem executados arpejados, na parte B da *Toccata* nº 2 a opção foi por apresentar os acordes nos dois formatos. Aparecem tanto acordes arpejados quanto acordes em blocos e a sua execução se dá mantendo o ataque (*plaque*), o que gera melodias e acompanhamento em alternância com acordes apresentados por arpejos seguidos de acordes formados por um bloco com as mesmas notas. A interpretação de Nunes se apresenta mais dentro do estilo pedido pelo compositor, pelo fato de mergulhar nas entrelinhas da interpretação dos sinais grafados na partitura, enquanto para

³⁹*Double stop* (*Double notes*) acontece quando se toca duas notas simultaneamente. Esta técnica pode ser executada de três maneiras: *Double stop*, quando se toca todas as notas (partida e chegada); *Double stop* com *slide*, quando se toca o primeiro grupo de notas e se chega nas notas desejadas por *glissando*; e *Double stop* com *Hammer-on*, quando se chega nas notas desejadas por meio de ligados mecânicos ascendentes. (OTTAVIANO, 2011, p.26)

Rabello alguns sinais passam despercebidos, o intérprete se deixa levar pela intuição musical. No exemplo 34 podem ser observados os acordes em blocos seguidos da linha melódica, já no exemplo 35 aparecem os acordes arpejados (destaque aos compassos 63 e 66).

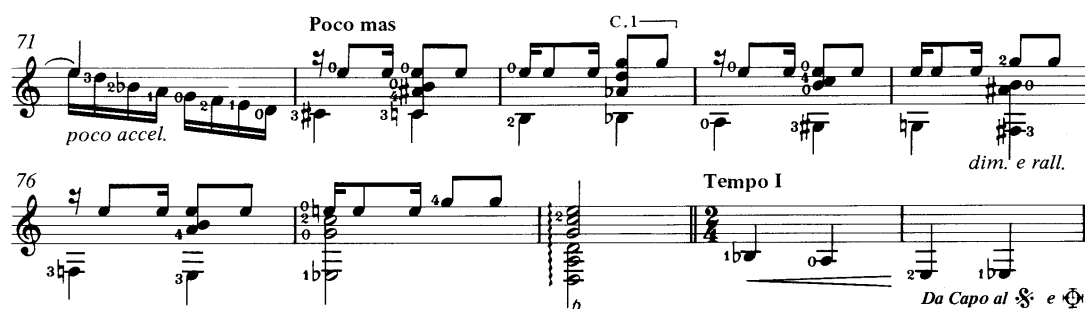


Exemplo 34. *Toccata em ritmo de samba nº2* de Radamés Gnattali (Compassos 51 ao 54)



Exemplo 35. *Toccata em ritmo de samba nº2* de Radamés Gnattali (Compassos 63 ao 66)

O compositor mais uma vez propõe uma fusão de gêneros ao indicar, a partir do compasso 72, como idéia motívica, o uso da síncope característica⁴⁰ (SANDRONI, 2001)⁴¹, caracterizando assim um samba em consonância com o título da peça. Este trecho se prolonga até o compasso 77, e, repousando no compasso 78, anuncia o retorno ao tempo I da parte A, como evidenciado no Exemplo 36 que se segue.

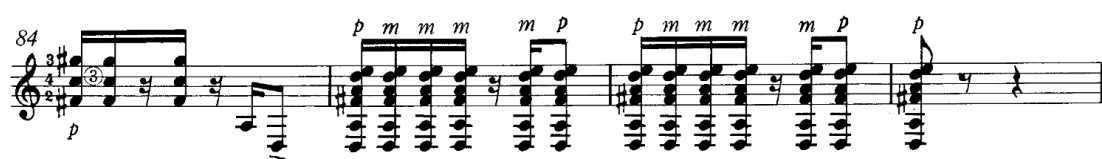


Exemplo 36. *Toccata em ritmo de samba nº2* de Radamés Gnattali (Compassos 71 ao 80)

⁴⁰ A figuração rítmica da síncope característica é: semicolcheia, colcheia, semicolcheia e duas colcheias. Essa célula rítmica foi tomada por Sandroni (2001) como uma das três variantes de um paradigma rítmico – o *tresillo* – resultante de processos de hibridação no Brasil entre o sistema rítmico europeu e o sistema rítmico africano.

⁴¹ Sandroni observa: “o emprego da palavra “síncope” para designar as articulações contramétricas foi, no Brasil, tão frequente que se transformou, [...] ainda no que se refere à música impressa brasileira do século XIX e início do XX, o *tresillo* possui algumas variantes ou subdivisões que ocupam lugar de destaque...a presença dessa figura rítmica na música da época é tão marcante que levou Mário de Andrade a cunhar a expressão “Síncope Característica” (*Ibidem*, p. 27 – 29)

Outra mistura de estilo proposta por Gnattali, inserida na *Toccata em ritmo de samba* nº 2, aparece nos compassos 85 a 87: a utilização de acordes de seis sons que são executados com *rasgueados*, uma técnica oriunda do violão flamenco. Essa técnica permite ao violonista tocar as seis notas escritas pelo compositor além de dar vigor e ênfase ao trecho para que a peça termine alegre e vibrante. Um fator que leva a essa conclusão é a escrita da digitação da mão direita a cima dos acordes, que pode ser observada no Exemplo 37.



Exemplo 37. *Toccata em ritmo de samba nº2* de Radamés Gnattali (Compassos 85 ao 87)

Aparece a diferença entre Nunes e Rabello neste trecho, o primeiro propõe uma interpretação fixada na rigidez de obedecer aos ritmos e aos tempos escritos na partitura, buscando uma uniformidade para todas as notas, enquanto o segundo propõe uma interpretação levada pelo *swing* do trecho e de certo modo pela “sujeira” da execução dos *rasgueados*.

Sobre as gravações que interagiram com o processo de análise e interpretação dessa obra, importante mencionar novamente a diferença dos dois intérpretes. Emanuel Nunes, do mesmo modo que Sebastião Tapajós, evidencia muito em suas *performances* as influências recebidas do estudo e da sistematização da música erudita, embora também conheça o repertório e o trabalho com o violão popular. Isso faz com que haja uma tendência para um respeito grande ao que está indicado na partitura, concedendo apenas algumas pequenas liberdades, como alguns *rubatos*, por exemplo. Já Rafael Rabello, é um intérprete que trouxe para as obras de Gnattali muito da sua vivência e experiência com a música popular, e isso pôde ser notado de forma clara na análise das duas interpretações. Mesmo assim, contrastando na sua abordagem, essas duas atuações não impediram de lembrar novamente Silva (2000), quando observa que as representações incluem as práticas de significação e os sistemas simbólicos... as representações ligadas às práticas mais cotidianas de cada um dos intérpretes e as práticas cotidianas relacionadas a Gnattali, que remetem a

uma convivência intensa com diferentes dimensões culturais, continuaram sendo evidenciadas pela obra, umas mais realçadas que outras no momento das interpretações observadas. Outras representações, no entanto, já mostraram a necessidade maior de algum diálogo do intérprete com todas as dimensões que a obra privilegia: o campo de produção musical popular e o campo de produção musical erudito, para que a interpretação se consolide de forma satisfatória. Enfim, terminado o processo de análise e interpretação das obras selecionadas, que permitiram responder as questões colocadas no início desse relatório de pesquisa, resta agora partir para as considerações finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tomando por base as análises que foram realizadas a partir de todas as fontes utilizadas nesse trabalho, seja através da pesquisa que possibilitou uma fundamentação teórica, ou, mesmo, do estudo do catálogo digital de Gnattali, das análises das partituras e das *performances* observadas em CDs, do aprofundamento sobre a vida, as obras e o cenário sócio-histórico e cultural com o qual esse compositor interagiu, pode ser considerado que a sua obra revela a evidência constante de algumas representações. Representações relacionadas tanto à sua atividade como compositor e, mesmo ser humano, quanto a algumas elaborações mentais e práticas difundidas por grupos, campos de produção musical (BOURDIEU, 2003) e cenários brasileiros com os quais interagiu, representações sociais, portanto. Representações forjadoras de processos identitários, conforme definidas por Chartier (1994) e Hall (2003), que se objetivaram de forma peculiar em obras híbridas, conforme reflexões de Canclini (2003), capazes de revelar a circularidade cultural (GINGSZBURG, 2001) que perpassa de forma inevitável o híbrido cenário musical brasileiro (ABDALA JR. 2002), com o qual Gnattali interagiu de forma intensa, experimentando e vivenciando de perto, nas suas peculiaridades, mais de uma dimensão cultural. Barbosa e Devos (1984, p. 70 e 71) trazem o relato do próprio compositor, que corrobora essa constatação de que suas obras são acentuadamente híbridas, capazes de revelar processos de circularidade cultural, representações sociais inerentes à percepção de elementos característicos de diferentes campos de produção musical:

Nas suas atividades matinais, Radamés sempre incluiu o trabalho de criação de peças eruditas, que jamais abandonou. Trabalhar em música, para o maestro Gnattali, é um ato que ultrapassa o sentido do prazer. “É uma necessidade como comer, dormir, fazer outras coisas... É uma necessidade orgânica. [...] Fui sempre o mesmo. Nunca mudei. Sempre me interessei pelo folclore e pelo popular. Tenho hoje, aos setenta, as mesmas inquietações dos dezoito”. (Radamés Gnattali *apud* Barbosa e Devos)

Chego a essas afirmações porque pude perceber, no decorrer da pesquisa e do desenvolvimento desse trabalho, que o compositor vivenciou a música desde muito cedo, tendo iniciado seus primeiros contatos musicais com os pais e, depois, efetivado trajetórias de vida diversas que incluíram estudos e vivências musicais diferentes, sobretudo, na cidade do Rio de Janeiro. Realmente para Gnattali compor, tocar, estar sempre em contato com a música era algo que parecia ser orgânico. Fatos, acontecimentos, qualquer interação com as diferentes dimensões culturais que teve oportunidade de vivenciar, parece terem sido absorvidos e transformados em música. Daí a importância dos relatos e informações colhidos nas fontes já citadas, que demonstraram os interesses e as vivências de Gnattali, o trânsito entre o universo da música erudita – buscou bases para essa formação, inclusive, em instituições de ensino musical na sua terra natal e no Rio de Janeiro – e o universo da música popular – regeu orquestras que acompanhavam cantores de rádio, trabalhou em cinemas mudos, fez trilhas sonoras, participou de rodas de choro. Informações importantes que embasaram e ajudaram a identificar representações sociais nas obras desse compositor, que remetem ao diálogo com elementos relacionados a dois diferentes campos de produção musical: o erudito e o popular.

Assim, títulos, nomes de andamento e de parâmetros musicais, passagens melódicas acompanhadas, bem como passagens em arpejos no qual as notas agudas se destacam, *glissandos*, *pizzicatos* e passagens lentas priorizando passagens em legato muito utilizados pelos instrumentos de cordas friccionadas, a contraposição entre as partes, ou seja, partes vigorosas em andamentos rápidos se contrapondo às partes lentas de caráter mais melódico, passagens rítmico-melódicas e gêneros tradicionais da música erudita, dentre outros elementos, se mostraram em interação com elementos característicos do campo de produção musical popular. Mostraram-se em interação com passagens rítmicas e contramétricas que lembram, sobretudo, o gênero musical samba, o partido alto, com passagens que remetem às “baixarias” dos violões e aos ritmos contramétricos e acéfalos que são usados em profusão na música brasileira e que caracterizam também o gênero choro, com passagens que remetem ao modo mixolídio tão característico da música nordestina, inseridos numa música que traz como um dos elementos do título a palavra samba, assim como se mostraram em interação com o uso de recursos do violão para fazer alusão aos instrumentos de percussão, com passagens que possibilitaram interpretações que imprimiram nelas certo

movimento e caráter da música popular, dentre outras características, que incluem passagens relacionadas à utilização de elementos estruturais característicos do jazz e da música flamenga.

Esses elementos estilísticos diversos que se mostraram em interação, no contexto desse trabalho, se evidenciaram como representações ligadas ao trabalho e trajetória de vida de Gnattali e, muitas vezes, como representações sociais. Isso porque essas características estilísticas, que permitiram conferir o trânsito entre o erudito e o popular nas obras para violão analisadas, reconhecer características diversas mais peculiares a um campo do que a outro, se constituíram em elementos que, ao serem relacionados com outros elementos pinçados nos cenários sócio- culturais com os quais Gnattali interagiu, se tornaram evidência também da capacidade apresentada por um compositor de dominar a linguagem de um instrumento, suas possibilidades sonoras, idiomáticas e de utilizar esse domínio revelando processos de hibridação cultural. Outros elementos que permitiram essa constatação remeteram tanto ao fato de usar elementos da música folclórica, da música popular, como material temático para suas obras de música erudita, quanto ao fato desse compositor se valer de seu arcabouço teórico e técnico adquirido com os estudos nos conservatórios, para compor sambas, choros, canções dentre outros gêneros. Outro fator importante no sentido de evidenciar representações relacionadas à interação do compositor com a dimensão popular da música, foi o fato de Gnattali dedicar concertos e estar sempre em contato com instrumentistas que até então nunca tinham tocado em uma sala de concerto. Instrumentistas relacionados à música popular que estavam sempre em sua companhia, como é o caso dos violonistas Aníbal Sardinha – o Garoto, Rafael Rabello e Laurindo de Almeida, do acordeonista Chiquinho do Acordeon e do bandolinista Joel Nascimento, por exemplo. Isso, junto ainda ao fato de seus arranjos experimentarem formações até então não usuais, como acrescentar à orquestra um regional de choro, o seu costume de dar títulos eruditos a peças com espírito popular, como foi o caso das *Toccata em ritmo de samba*, a *Brasiliana*, e vice-versa, assim como o fato de compor chorinhos e outros gêneros musicais com a mesma facilidade com que compunha sonatas, estudos, *toccatas* e suítes, utilizar elementos estruturais peculiares ao jazz e até mesmo à música flamenga.

O contato intenso com os violonistas virtuosos, conscientes e estudiosos dos recursos do violão de sua época, portanto, possibilitou a Gnattali alguns dos subsídios necessários para que pudesse se expressar também através desse instrumento, ou seja, ajudou

a confirmar a pressuposição de que o compositor tinha consciência dos recursos que poderia extrair do violão, de que conhecia o idioma do instrumento e, a partir desse conhecimento, imprimiu em suas obras, neste caso especial nos *Três Estudos de Concerto para violão solo*, as influências que recebeu, sobretudo, desses músicos. Influências essas que, junto à sua vivência e elementos colhidos na sua eclética trajetória de vida musical, se objetivaram em obras que apresentam domínio técnico ao buscaram elementos culturais de diferentes dimensões culturais brasileiras e, às vezes de outras culturas. Isso revela a música de Gnattali interagindo com uma das mais importantes características da nação brasileira, que é o reconhecimento de sua condição acentuadamente híbrida, uma circunstância que levou ABDALA JR. (2002, p. 127) a observar:

O Brasil como a América Latina, formou-se através da experiência da incorporação de matérias heterogêneas. Os uniformes impostos ou sonhados, em muitos campos de nossa vida cultural, acabaram por se metamorfosear de maneira não unívoca com a prática da bricolagem. Justapor o contraditório, o diferente, tornou-se parte da maneira de ser de nossa cultura [...] próprio da maneira de ser brasileira de **justapor material cultural dispare**. (Grifo meu)

Ariza (2006, p. 44), que reflete sobre a música brasileira na sua interação com os meios de comunicação e com a universalização da música, corrobora com Abdala Jr. ao dizer:

Os processos de hibridação e sincretismo que acontecem constantemente entre diversas formas artísticas e entre vários gêneros e estilos musicais do mundo permitem vislumbrar o desenvolvimento e estruturação de formas estéticas inovadoras. [...] o interesse na busca por novas sonoridades. [...] No Brasil, há uma intensa atividade estética fundamentada na fusão. Estilos como o maracatu, ciranda, forró xaxado, frevo entre tantos tem sido o ponto de partida para a elaboração de canções obras que se difundem e se propagam no mercado fonográfico internacional.

Condição que se torna bem explícita nas obras de Radamés Gnattali, que fizeram interagir, sobretudo, material cultural brasileiro, junto a alguns elementos, sobretudo, do jazz. O próprio compositor dizia que suas obras “eram música brasileira”, independente de processos de hibridação que realizava. A obra de Gnattali, no contexto desse trabalho, no entanto, revela não só as representações ligadas a essa condição de música brasileira ligada a

processos diversos de hibridação cultural, a processos identitários que remetem à possibilidade de se falar numa música que ajuda a construir simbolicamente a nação brasileira, uma música nacional, mas, sobretudo, as peculiaridades de um compositor ao interagir com todo esse processo. .

Esse cruzamento de características estilísticas, acima mencionado, que revela processos de hibridação cultural relacionados a dois campos de produção musical, não deixa de revelar também obras que, no seu cômputo geral e através da avaliação da performance, propõe uma “autoria”, segundo reflexões agora de Bakhtin (2003): a “autoria” do campo de produção musical erudito. A “autoria” de um compositor que em outros momentos compôs choros, executados pelos chorões nas rodas de choro, e que oportunizou, nesses outros momentos, no cômputo geral da obra e da *performance* ali realizada, a “autoria” de uma outra dimensão cultural: a “autoria” do campo de produção musical popular. Realizando diferentes processos identitários na sua eclética trajetória musical, no entanto, assinando a partir de diferentes campos de produção cultural, Radamés Gnattali não deixou de evidenciar sempre que, nesses diferentes momentos de atuação, revelou processos de hibridação cultural, assumiu constantemente a inevitabilidade da circularidade cultural. Essa afirmação vai de encontro com uma citação de Barbosa e Devos, (1984, p.71), que traz as palavras do compositor:

“Como a música deste concerto é muito brasileira, achei bom botar um regional junto com uma sinfônica” (Gnattali *apud* Barbosa e Devos)⁴²

Nessa altura das reflexões, portanto, pode ser dito que foi confirmada a pressuposição de que as obras de Radamés Gnattali que integram *Três os Estudos de Concerto para violão*, foram capazes de revelar a especificidade do seu trabalho como compositor, um compositor que soube transitar de forma fluida por diferentes dimensões culturais; um compositor que soube trabalhar uma linguagem musical híbrida (que aparece de forma intrincada com o ritmo, a melodia e a harmonia), reveladora não só das peculiaridades estilísticas que evidenciam o seu trânsito por diferentes dimensões culturais, mas também a

⁴²Barbosa e Devos (1984, p. 71) citam Radamés Gnattali explicando ao Jornal do Brasil a composição do *Concerto Seresteiro n° 3*, composto especialmente para o Concerto em que recebeu o prêmio Shell de 1983 realizado em sua homenagem. Gnattali se apresentou com a *Camerata Carioca* no *Teatro Municipal* do Rio de Janeiro.

sua interação com as peculiaridades do instrumento, junto à sua capacidade de dialogar de forma significativa, em alguns momentos, com as especificidades tímbricas de outros instrumentos.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR. Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre a mestiçagem e o hibridismo cultural**. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce, música**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

APRO, Flávio. **12 Estudos para Violão de Francisco Mignone: reflexões sobre contribuições técnicas ao repertório violonístico e subsídios para realização passagens “problemáticas”**. Em Pauta. Porto Alegre. V. 15, nº 25. 77-99. Julho a Dezembro de 2004.

ARIZA, Adonay. **Eletronic Samba: a música brasileira no contexto das tendências internacionais**. São Paulo: Annablume. Fapesp. 2006.

BAKHTIN, Mikail. **Estética da comunicação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Vivaldinha e DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali: o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Música/ Divisão de Música Popular, 1984.

BESSA, Virgínia de Almeida. **A ESCUTA SINGULAR DE PIXINGUINHA: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930**. São Paulo: Alameda, 2010.

BOSI, Alfredo. **Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras**. In BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Unisinos. 2001.

CABRAL, Sérgio. **MPB na Era do Rádio**. São Paulo: Lazuli Editora, 2011.

CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.

CARLEVARO, Abel. **Escuela de la guitarra. Exposición de lateorá instrumental**. Barry Editorial, Com. Ind. S. R. L. Buenos Aires, 1979.

Catálogo Digital Radamés Gnattali. Manaus: MIDIARTE - Acervo e Multimídia. Coordenador Geral: Roberto Gnattali: 2005.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações sociais**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1994.

CAZES, Henrique, 1959. **Choro: do quintal ao Municipal**. 4ª edição. 2010 – São Paulo. Ed. 34.

CATTELAN, João Carlos. Matrix!? In GREGOLIN, Maria do Rosário (org.) **Análise do Discurso: as materialidades do sentido**. São Paulo: Claraluz, 2003.

COTRIM, Gilberto. **História e Consciência do Brasil**. 3ª edição – 1996. São Paulo. Editora Saraiva.

DIDIER, Aluísio, 1956. **Radamés Gnattali**. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções. 1996.

DINIZ, André. **Almanaque do choro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

DUDEQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba: Editora UFPR, 1994.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil** / Boris Fausto. – 14. Ed. Atualizada e ampliada. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Didática 1. 2012.

FERRARA, Lawrence. **Phenomenology as a tool**. In Musical Quartely, p. 355-373, 1984, v. 70, 3.

FERNANDES, Francisco. 1900-1965. **Dicionário Brasileiro Globo** / Francisco Fernandes, Celso Pedro Luft, F. Marques Guimarães. – 32. Ed. – São Paulo: Globo, 1993.

INGSZBURG, Carlo. **Os queijos e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GROUT, Donald J. PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 5ª edição. 2007. Lisboa – Portugal

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1982.

MARGARIDA, Keila Irani Medeiros. **Configurações identitárias e transformação social: uma abordagem do repertório e das práticas musicais da EMAC/UFG no Projeto Semear**. 2010. 40 p. Monografia (Trabalho de Final de Curso). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**/ Vasco Mariz – 4ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MENDONÇA, Gustavo da Silva Furtado. **A guitarra elétrica e o violão: O Idiomatismo na Música de Concerto de Radamés Gnattali**. Dissertação. RJ, 2006.

MONGIOVI, Angelo Guimarães. **CHORD-MELODY: Investigação e Arranjos para Guitarra**. Dissertação Mestrado. Departamento de Comunicação e Arte. Universidade de Aviero – Portugal. 2013

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978

NAPOLITANO, Marcos. **História Cultural & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEVES, José M. **Música Contemporânea Brasileira**. Segunda edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

OLIVEIRA, Rodrigo Carvalho. **Seleção de estudos para violão de Villa-Lobos, Mignone e Gnattali: o idiomatismo revisitado**. 2006. 60 p. Dissertação (Mestrado). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2006.

OTTAVIANO, Marcos. **GUITARRA BLUES – do Tradicional ao Moderno**. 2ª edição. São Paulo. Melody Editora. 2011.

PEREIRA, Marco. **Heitor Villa-Lobos: sua obra violão**. Brasília, MusiMed, 1984.

SEVERIANO, Jairo, 1927. **Uma história da música popular brasileira: das origens a modernidade**/ Jairo Severiano – Editora 34, 2008.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente – transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001

SILVA, Tomás Tadeu. **A identidade e a diferença**. São Paulo: Vozes, 2000.

STEVENS, Garry. *O círculo privilegiado*. Brasília: UnB, 2003.

TABORDA, Marcia, 1965. **Violão e identidade nacional**. – Rio de Janeiro 2011. Civilização Brasileira.

VARGAS, Heron. **Hibridismos Musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ZANON, Fábio. **O violão no Brasil depois de Villa-Lobos**. disponível em:
<<http://vcfz.blogspot.com.br/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html>>

ZORZAL, RicieriCarlini. **Dez Estudos para violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico interpretativas**. São Luis /MA: EDUFMA, 2009, 94p. Il.

PARTITURAS PUBLICADAS

GNATTALI, Radamés. **Três Estudos de Concerto para violão**. Gennady Zalkowitsch and Michael Macmeeken: Chanterelle Verlag. West Germany: Heidelberg, 1990.

CDS (REFERÊNCIAS DE ÁUDIO)

DANSA BRASILEIRA interpretação Paulo Martelli, disponível em:

<http://vcfz.blogspot.com.br/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html> acessado em Janeiro de 2014.

DANSA BRASILEIRA interpretação Tom Ward

<https://www.youtube.com/watch?v=AZZmYERpZzw> acessado em novembro de 2013

TOCCATA EM RITMO DE SAMBA N 1 E 2 interpretação Rafael Rabello, disponível em: <http://vcfz.blogspot.com.br/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html> acessado em Janeiro de 2014.

TOCCATA EM RITMO DE SAMBA Nº 1 interpretação Sebastião Tapajós, disponível em: <http://300discos.wordpress.com/2010/05/11/fs25-sebastiao-tapajos-sebastiao-tapajos-interpreta-radames-gnattali-guerra-peixe-1998/> acessado em Janeiro de 2014.

TOCCATA EM RITMO DE SAMBA Nº 2 interpretação Emanuel Nunes, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j93B6Lj5Vhk> acessado em janeiro de 2014.

ANEXOS

RADAMÉS GINATTALI

3
**Concert
Studies
for
Guitar**

CHANTERELLE 728

para Laurindo Almeida
Dansa Brasileira

RADAMÉS GNATTALI

(♩ = 112)

f *p*

5 4 3

9

13

17 (6)

21 (b) 2

25 (b) 2

First published 1968 by Brazilliance Music Publishing Inc., USA
 World Copyright assigned in 1989 to Gennady Zalkowitsch
 This edition © World Copyright 1990 by Gennady Zalkowitsch
 and Michael Macmeeken: Chanterelle Verlag, Postfach 103909,
 D-6900 Heidelberg, West Germany (GEMA).
 All rights reserved. Photocopying this music is ILLEGAL.

29 *v*

33

37

41 *ritmado*

46

50

54 C.4

58 *rall.* harm. 5 harm. 12

⑥

Detailed description: This musical score is for guitar, spanning measures 29 to 58. It is written on a single staff in treble clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 29 begins with a natural breath mark (*v*). Measures 33, 37, 41, 46, 50, and 54 are marked with measure numbers. Measure 41 includes the instruction *ritmado*. Measure 54 includes the instruction C.4. Measure 58 includes the instruction *rall.* and two harmonic markings: *harm. 5* and *harm. 12*. The score concludes with a circled number 6 (⑥) in measure 58.

4

Andante

62 C.5 C.1

rall. e dim. meno

66 (♩ = 88) *p* poco accel.

69 rall.

a tempo

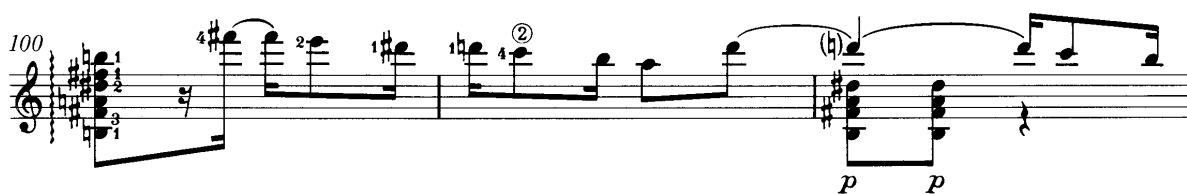
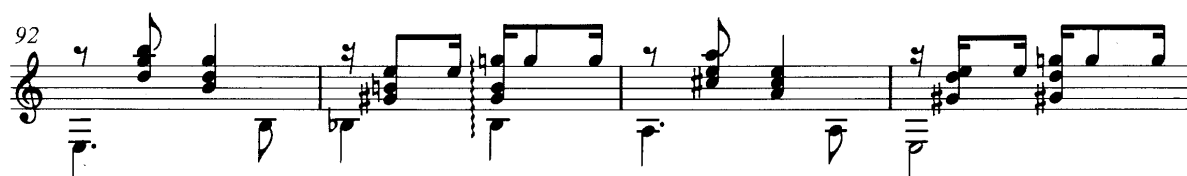
72

75 Slow ten. Tempo I (♩ = 112) *p* cresc.

78

81 *f* ten.

84



D.C. al  e Coda



Toccata em ritmo de samba

Nº1

RADAMES GNATTALI
(1950)

(♩ = 126)

⑥ = D

harm. 12

3 5 4 3 2 1

1 2 3 4 5

2 3 4 5

2 3 4 5

First published 1990 by Chanterelle Verlag, Heidelberg.
 World Copyright assigned in 1989 to Gennady Zalkowitsch
 This edition © World Copyright 1990 by Gennady Zalkowitsch
 and Michael Macmeeken: Chanterelle Verlag, Postfach 103909,
 D-6900 Heidelberg, West Germany (GEMA).
 All rights reserved. Photocopying this music is ILLEGAL.

23

harm. 12

26

29

harm. 12

rall. ad lib.

p

Lento (♩ = 56)

33

ligado espress.

mf

35

37

39

42

Tempo I

rall.

f

45

Menos

p

C.9

harm. 12

harm. 12

Dal  al 

para Waltel Blanco

Toccata em ritmo de samba

Nº2

RADAMÉS GNATTALI
(Rio de Janeiro, 1981)

$\text{♩} = 108$ ♩.3

⑥ = D

4

7

11

15

19

sulla ponte

C.3

C.2

C.3

harm.

12

First published 1990 by Chanterelle Verlag, Heidelberg.
World Copyright assigned in 1989 to Gennady Zalkowitsch
This edition © World Copyright 1990 by Gennady Zalkowitsch
and Michael Macmeeken: Chanterelle Verlag, Postfach 103909,
D-6900 Heidelberg, West Germany (GEMA).
All rights reserved. Photocopying this music is ILLEGAL.

[illegible]

10

Espressivo ♩ = 100

51 *p*

55 C.1 *m*

59 C.9 C.8 *a i m a m i m a i m i*

63 *a* *p*

67 *rall.* *p* *a tempo* C.4 *p* C.2 C.2 C.1

71 *poco accel.* *poco mas* C.1 *dim. e rall.*

76 *Tempo I* *Da Capo al Fine e Fine*

81 CODA

84 *p m m m m p p m m m m p p*

Cd COM OS TRÊS ESTUDOS DE CONCERTO

