UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ANTONINO JOSÉ COUTINHO

Retratos para três violões, de Radamés Gnattali:
um arranjo a ser (re)construído

São Paulo

2010

ANTONINO JOSÉ COUTINHO

Retratos para três violões, de Radamés Gnattali:
um arranjo a ser (re)construído

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Música, da Escola de
Comunicação e Artes da Universidade de
São Paulo, para obtenção do título de
Mestre em Artes

Área de Concentração: Processos de Criação
Musical

Orientador: Prof. Dr. Edelson Gloeden

São Paulo

2010

COUTINHO, Antonino José. **Retratos para três violões, de Radamés Gnattali: um arranjo a ser (re)construído.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao professor e mestre Edelson Gloeden;

Ao meu pai, minha mãe, minha avó, minha irmã e à “tia” Rita;

À minha “digníssima” e fiel companheira, que esteve comigo em todos os momentos;

Aos queridos amigos Luciano Viana, Tiago Menezes, Dudu Viola e Diego Loureiro, com os quais tive o prazer de compartilhar a morada em Sampa;

Aos colegas da graduação e pós-graduação da USP, em especial ao Glauber Rocha, Thiago Oliveira, Luciano César e aos outros cinco integrantes do sexteto de violões mais polêmico da história da ECA: Iury Cardoso, Leandro Quintério, Felipe Fachini, Thiago Tavares e Bob Yoneta;

Ao Paulo Porto Alegre, pelas horas dedicadas em me atender via e-mail;

Aos novos colegas da Unifei - Itabira, que foram compreensivos com minhas necessidades especiais na reta final da dissertação.

RESUMO

COUTINHO, Antonino José. ***Retratos para três violões, de Radamés Gnattali: um arranjo a ser (re)construído***. 2010. 389 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Radamés Gnattali (1906-1988) escreveu uma extensa obra que inclui violão, dedicada, em geral, a intérpretes de sua preferência, aos quais permitia realizar modificações nas peças, propiciando melhorias em rendimento sonoro e facilidade de execução instrumental. Uma dessas obras foi um arranjo de *Retratos* para três violões (1984), ainda não editado, e que recebeu apenas uma gravação comercial. O manuscrito desta peça é repleto de trechos em aberto ou incompletos, com cifras, convenções rítmicas e outros símbolos próprios do compositor, que à época deveriam ser resolvidos pelo violonista Paulo Porto Alegre (1953-), com o intuito de conceder um formato final na peça. Em nosso trabalho, analisamos a fundo este manuscrito, em especial comparando-o a uma versão anterior da obra, de 1958, e chegamos à conclusão de que as intervenções no arranjo podem ser feitas por qualquer músico interessado, desde que informado, o qual denominamos, nesta dissertação, de potencial arranjador. De forma a facilitar esse processo, realizamos uma edição da peça que visa ter a mínima intervenção sobre o arranjo, mantendo todos os trechos em aberto, conforme a notação original de Gnattali.

Palavras-chave: Radamés Gnattali; violão; arranjo; manuscrito; edição.

ABSTRACT

COUTINHO, Antonino José. **Radamés Gnattali's *Retratos* for three guitars: an arrangement to be (re)constructed**. 2010. 389 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Radames Gnattali (1906-1988) wrote a large work that includes guitar – dedicated, in general, to his favorite performers, who were allowed, by the composer to make changes in parts, providing improvements in sound performance and ease of instrumental performance. One of these works was an arrangement of *Retratos* for three guitars (1984), still not edited, and has received only one commercial recording. The manuscript of this piece is full of open or incomplete passages, with chord symbols, rhythmic conventions and others own composer's signs. At that time, these open passages should be solved or completed by the guitarist Paulo Porto Alegre (1953-), in order to give a final form for the piece. In our study, we analyzed this manuscript, particularly comparing it to an earlier version of the work from 1958 and concluded that interventions in the arrangement can be made by any interested musician, since informed, who we call, in this paper, potential arranger. To facilitate this process, we realized an edition of the piece with minimal intervention on the arrangement, keeping all the open passages, as Gnattali's original notation.

Keywords: Radamés Gnattali; guitar; arrangement; manuscript; edition.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. APRECIÇÃO CRÍTICA ACERCA DA BIBLIOGRAFIA	9
3. RADAMÉS GNATTALI E O VIOLÃO	21
4. RADAMÉS GNATTALI E <i>RETRATOS</i>	31
5. ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE TEMAS ORIGINAIS E <i>RETRATOS</i>	47
5.1 Pixinguinha	48
5.2 Ernesto Nazareth	56
5.3 Anacleto de Medeiros	62
5.4 Chiquinha Gonzaga	69
6. ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE <i>RETRATOS</i> (1958) E <i>RETRATOS</i> (1984)	75
6.1 Pixinguinha	80
6.2 Ernesto Nazareth	127
6.3 Anacleto de Medeiros	167
6.4 Chiquinha Gonzaga	206
7. CRITÉRIOS PARA NOSSA EDIÇÃO	253
8. CONCLUSÕES	257
9. REFERÊNCIAS	259
10. ANEXOS	
10.1 Entrevistas	263
10.2 Manuscritos	295
10.3 Nossa edição do arranjo para três violões	351
10.4 Choros retratados	373

1. INTRODUÇÃO

Radamés Gnattali (1906-1988) foi um dos mais prolíficos compositores da música brasileira, e escreveu uma das mais vastas obras para violão do século XX. Sua música de câmara incluindo o instrumento, somada aos concertos com orquestra, ultrapassa o número de quarenta *opus*. A quantidade de violonistas com os quais trabalhou diretamente também é volumosa e, entre eles, alguns dos grandes de seu tempo. Atuou como intérprete, arranjador e compositor com notável habilidade tanto na música que ele denominava *música de concerto*, quanto na chamada música popular. Compunha e arranjava em abundância, dedicando obras aos mais destacados solistas destes dois universos.

Uma obra se destaca na sua produção: *Retratos*, provavelmente sua peça mais conhecida e executada, abordada pelo compositor em diversas formações, e que fez parte de sua vida musical por aproximadamente três décadas. Integrando o repertório de música brasileira há mais de cinquenta anos, sendo considerada um marco na história do choro por conceder uma roupagem camerística a esta música popular – servindo de referência a posteriores gerações de chorões –, tornou-se uma obra quase obrigatória no repertório dos bandolinistas (influência principal pelas mãos de Jacob do Bandolim e Joel Nascimento) e dos duos de violões (pelo peso da execução dos irmãos Sérgio e Odair Assad).

A formação de trio de violões também ganhou de Radamés Gnattali um arranjo de *Retratos*, em 1984. Quase trinta anos após a composição original – para a formação de bandolim solista com acompanhamento de cavaquinho, violão, pandeiro e quinteto de cordas, concluída em 1958 – o compositor resolveu dedicar ao Trio Opus 12, formado à época por Oscar Ferreira de Souza, Cristina Azuma e Paulo Porto Alegre, mais uma versão daquela obra que havia ressurgido anos antes, nos fins década de 1970, pelas execuções e gravações do jovem grupo Camerata Carioca, e que já brilhava nas apresentações do virtuoso Duo Assad.

O arranjo para três violões de *Retratos* ainda não recebeu uma edição comercial, nem uma gravação de larga distribuição internacional – circunstâncias que talvez expliquem o desconhecimento a respeito desta versão. O estado final em que Gnattali deixou a obra: um manuscrito nitidamente apressado, repleto de cifras, convenções rítmicas, sinais e abreviaturas que nem todos seriam capazes de decodificar, também dificulta que tal arranjo circule, mesmo que informalmente. A partitura entregue pelo compositor aos cuidados de Paulo Porto Alegre (o integrante do Trio Opus 12 com quem Gnattali tinha um contato mais estreito) não constitui, na verdade, uma versão final para execução, sendo necessária uma grande intervenção por parte de quem se debruça sobre tal documento, e que admite uma infinidade de soluções possíveis.

Desta forma, pensamos que *Retratos* para três violões é um arranjo a ser construído, ou reconstruído. Radamés Gnattali, ao escrevê-lo, **confiou** esta tarefa a um músico em especial – que ele julgava ser dotado da competência necessária ao empreendimento. No entanto, a presente dissertação deixará claro que a partir de uma análise criteriosa da música e da partitura, e de um conhecimento detalhado da versão original de *Retratos*, é possível a qualquer interessado elaborar sua própria construção ou reconstrução desta obra. Chamaremos esta pessoa, ao longo do nosso texto, de **potencial arranjador**.

As análises comparativas entre as versões de 1958 e 1984, que efetuamos no capítulo 6, têm dois intuitos: investigar o processo de arranjo de Radamés Gnattali e fornecer subsídios ao potencial arranjador na elaboração de seu próprio arranjo.

Neste processo, acabamos por encontrar, também, certas incoerências ou inconsistências no manuscrito da versão para três violões, e trazer estas evidências à tona termina por ser mais uma utilidade de nossas análises, contribuindo para que as futuras reconstruções do arranjo sejam mais eficientes e mais práticas aos trios interessados na obra.

Além deste capítulo central, dedicamos em nossa dissertação um capítulo que trata da relação da Radamés Gnattali com o violão (capítulo 3) – literalmente com o instrumento violão, e não com sua obra violonística ou com os violonistas. Na verdade, pesquisamos a presença do violão nos anos de formação do compositor, por ser o único período, infelizmente, de que dispomos de alguma informação.

Evidentemente, não deixamos de traçar um histórico de *Retratos* na vida de Radamés Gnattali (capítulo 4), desde sua gênese em 1958 até as muitas versões das décadas de 1970 e 1980. Também não nos esquecemos de desvendar as referências em que o compositor se baseou para escrever suas homenagens aos quatro nomes da música brasileira retratados nesta obra: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga (capítulo 5).

Destacamos que as três entrevistas realizadas com importantes personagens da história de *Retratos*: José Menezes, Maurício Carrilho e Paulo Porto Alegre (anexos), enriqueceram sobremaneira o trabalho, e colaboraram para levar-nos à abordagem que expusemos acima: a da existência de uma obra latente, à espera de um potencial arranjador – por vezes Gnattali escolhia esse arranjador a dedo, mas também demonstrava satisfação ao ver um trabalho bem feito por qualquer músico competente que se dedicasse à sua obra.

Por fim, contribuímos com uma edição do manuscrito de *Retratos* para três violões, segundo critérios estabelecidos no capítulo 7. Conforme afirmamos acima, a partitura de Gnattali é de difícil compreensão, e optamos por realizar uma cópia fiel ao próprio manuscrito, mantendo os sinais e abreviaturas, modificando, fundamentalmente, a legibilidade das partes.

2. APRECIÇÃO CRÍTICA ACERCA DA BIBLIOGRAFIA:

Infelizmente, as principais referências bibliográficas que tratam da vida e obra de Radamés Gnattali são extremamente incompletas e insuficientes para um aprofundamento mais adequado sobre o assunto. Basicamente, temos duas publicações: a monografia de Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos, *Radamés Gnattali, o Eterno Experimentador*¹, e o livro de Aluísio Didier, *Nosso Amigo Radamés Gnattali*².

A monografia de Barbosa e Devos, premiada no concurso da Funarte em 1985, é a principal referência biográfica disponível sobre o compositor, no entanto parece ser uma coletânea de recortes de jornal, organizada de forma cronológica. Temos que concordar com a opinião do jornalista João Máximo, citada no memorial de mestrado de Fernanda Chaves Canaud³:

As deficiências da obra ficaram ainda mais evidentes depois que ela adquiriu a forma de livro; das 366 páginas, apenas 71 falam de Radamés. As 295 restantes são dedicadas a confusas e incompletas musicografia e discografia. As autoras com Radamés ainda vivo e saudável, aproveitaram pouco dessa rica fonte que era ele próprio e deram um relato sucinto e superficial que acaba funcionando como uma introdução biográfica a um catálogo de obras.

Já a publicação de Didier, de 1996, parece ser um livro de “sala de estar”: formato mais largo, preocupação com qualidade fotográfica, no entanto pouca atitude investigativa. O livro acompanha uma fita VHS de seu documentário sobre Radamés Gnattali, e divide-se em duas partes, igualmente confusas para o pesquisador. Na primeira, ele traça uma certa biografia do compositor, aparentemente com base quase que exclusiva no conteúdo da segunda parte, da qual ainda falaremos a seguir. Sua linguagem por vezes parece um tanto televisiva, como saída da narração de um locutor de um programa de TV. Mas o grande problema são as informações inverídicas, como por exemplo, de que Gnattali dedicou concertos de violão a José Menezes, Turíbio Santos e Dilermando Reis⁴. Ora, desses, só José Menezes recebeu o concertos do compositor. Outros dedicatários foram Juan Mercadal, Garoto (Anibal Augusto Sardinha), Laurindo de Almeida e Duo Assad. Mais adiante, afirma que a suíte *Retratos* é de 1964⁵. Este é o ano de gravação e lançamento do disco contendo a interpretação de Jacob do Bandolim, com orquestra sob comando de Radamés Gnattali, pela CBS. A obra havia sido composta anos

¹ Barbosa; Devos, 1985.

² Didier, 1996.

³ Canaud, 1991. No trabalho, a autora não cita a origem da declaração de João Máximo. Não sabemos se resulta de um artigo jornalístico, uma entrevista publicada, uma entrevista informal da autora, ou qualquer outra fonte. Canaud apenas ressalta que João Máximo foi um dos três jurados que analisaram as monografias do referido concurso da Funarte.

⁴ Didier, pág. 24.

⁵ Didier, pág. 32.

antes; no manuscrito do compositor, 1957-1958. Por fim, as 25 páginas desta espécie de biografia, com uso de pouca investigação, tentam traçar uma pintura muito específica a respeito do compositor, eximindo-o das críticas que costumam a ele ser incutidas, e exaltando excessivamente as suas qualidades – colocando-o, inclusive, superior a Heitor Villa-Lobos em certos aspectos, como nos talentos de pianista, arranjador e compositor de trilhas para cinema.

A segunda parte do livro intitula-se “Quando Fala Radamés”. Didier retira o seu conteúdo de 13 fontes que ele cita ao final, entre depoimentos e entrevistas concedidas por Gnattali, datadas dos anos de 1934 a 1988. Não tivemos acesso a todas essas fontes mas, consultando as que obtivemos, percebemos que Didier, nesta parte do livro, reúne arbitrariamente o conteúdo do discurso de Radamés, separa por pequenos tópicos, e ainda reorganiza o texto da maneira que acha conveniente. Por exemplo, em apenas um parágrafo que em Radamés Gnattali estaria “falando” sobre Pixinguinha, encontramos informações retiradas de uma entrevista a Mara Caballero, do Jornal do Brasil, de dezembro de 1976, e de outra entrevista, a Maria Wagner, da Folha da Manhã, de maio do mesmo ano. Tanto o leitor comum quanto o pesquisador ficam “inocentes” diante de um texto como este. Todo o trabalho feito por Didier para agregar as informações, transformando o conteúdo original em discursos descontextualizados e nada originais, tem que ser feito novamente pelo pesquisador em direção contrária, para investigar seriamente o peso de possíveis declarações, avaliar veracidade dos fatos e das opiniões, etc.

Apesar de tudo, boa parte das fontes utilizadas por Aluísio Didier em seu livro podem ser consultadas no sítio virtual www.radamesgnattali.com.br, organizado por Roberto Gnattali, sobrinho do compositor e professor da Unirio. Uma das seções do *site* traz fotocópias de diversos recortes de jornal, contendo importantes reportagens e entrevistas, das quais destaco a entrevista dada pelo compositor ao periódico *O Pasquim*, em maio de 1977. Trata-se de uma longa e informal conversa, tendo como interlocutores figuras como Hermínio Bello de Carvalho, Tárík de Souza, Sérgio Cabral, Roberto Moura, Aldir Blanc, Jards Macalé, Turíbio Santos, Ziraldo e Jaguar. Infelizmente, os entrevistadores, apesar de alguns serem grandes conhecedores da música popular brasileira, pecam pela falta de conhecimento técnico para coletar informações mais relevantes de Radamés Gnattali. Eles parecem mais buscar declarações polêmicas, ou confirmar o gosto do compositor pela música popular brasileira e pelos grandes solistas populares, como Jacob do Bandolim. Radamés parece até ficar um tanto impaciente com os assuntos que surgem, e temos que questionar se suas respostas são realmente o que pensa, ou se são uma maneira de encerrar de maneira mais simplificada e direta a conversa. Mesmo Turíbio Santos, que seria o mais gabaritado entre os presentes para

conversar com Radamés sobre assuntos puramente musicais, parece não conseguir participar bem da entrevista e nitidamente não agrada o compositor nos assuntos abordados.

Ainda percorrendo sobre o sítio www.radamesgnattali.com.br, temos, além dos artigos de jornais e revistas, um relevante acervo fotográfico, ilustrando o convívio de Radamés com os músicos de seu tempo, e dos tipos de ambiente nos quais trabalhava. E, o que consideramos a mais importante contribuição deste sítio, um catálogo de obras do compositor, organizado por sua viúva Dona Nelly Gnattali. Contém a ficha catalográfica de cada obra, informando nome, ano de composição, instrumentação, e acrescidos em muitos casos de, ao menos, uma imagem em alta resolução da primeira página do manuscrito referido. Ressaltamos a praticidade de se poder fazer a pesquisa por instrumentos executantes das obras, por formação instrumental (como solo, trio ou orquestral) e por década da composição. No entanto, uma das falhas é de o sítio não nos informar se este catálogo de 274 obras é o completo, definitivo, ou se ele está sob constante atualização. De “Retratos”, constam 6 versões:

- para bandolim solista, conjunto de choro e orquestra de cordas (1956-57)⁶;
- para bandolim solista com Camerata Carioca (1979).
- para Camerata Carioca e orquestra de cordas (1981);
- para dois violões (1981);
- para piano e orquestra (198-?);
- para três violões (198-?);

Segundo Henrique Cazes em *Choro: do quintal ao Municipal*⁷, haveria ainda mais duas versões: uma para o Quinteto Gnattali⁸, formado por contrabaixo, piano, acordeom, guitarra elétrica e bateria, outra para orquestra sem solista, a pedido de seu sobrinho Roberto Gnattali. Falaremos mais do livro de Cazes nas próximas páginas.

Outra fonte importante de informações sobre como era o trabalho de Radamés Gnattali com os músicos, como era seu processo de composição e de arranjo, como era sua rotina de trabalho e o que pensava sobre música em geral, está em depoimentos dos músicos que com ele trabalharam. Felizmente, em nossa pesquisa bibliográfica, descobrimos o memorial de mestrado de Fernanda Chaves Canaud⁹ que trata da interpretação da obra pianística de Gnattali, levando-se em conta o seu envolvimento com a música popular urbana

⁶ O manuscrito de Gnattali com que trabalhamos nesta dissertação, e que tomamos por referência como sendo a “versão original”, data de 1957-1958, e não é especificado exatamente para a formação descrita acima e sim para bandolim solista com acompanhamento de cavaquinho, dois violões, pandeiro e quinteto de cordas.

⁷ Cazes, 2005.

⁸ Informação não confirmada por José Menezes, integrante do Quinteto, na entrevista que realizamos.

⁹ Canaud, 1991. Esse rico trabalho é apenas citado, entre todos os trabalhos acadêmicos que pesquisamos, por Bartholomeu Wiese em sua dissertação, a qual comentaremos mais adiante.

brasileira. Para realizar seu trabalho, a autora, além de desenvolver etapas analíticas, de levantamento bibliográfico e de revisão fonográfica, colheu uma série de depoimentos com importantes figuras que trabalharam com Radamés Gnattali. Nas 23 páginas finais de seu trabalho, Canaud anexou uma síntese¹⁰ dos depoimentos de tais músicos: Aída Gnattali, Braguinha, Roberta Gnattali, Raphael Rabello, Arthur Moreira Lima, Roberto Gnattali, Tom Jobim, Chiquinho do Acordeão, Henrique Cazes e Luiz Otávio Braga. No início do trabalho, consta ainda que foram realizadas entrevistas com Luciano Perrone, Joel Nascimento, Maurício Carrilho e Alceo Bocchino; no entanto, o conteúdo dessas entrevistas não foi transcrito diretamente em nenhuma parte de seu memorial.

Pretendemos continuar em nossa pesquisa esse processo de coleta de depoimentos, principalmente por uma necessidade de entender certas características do arranjo de Gnattali. Realizamos entrevistas com três personagens importantes na história de *Retratos*:

- José Menezes (1921-): foi o violonista com quem Radamés Gnattali mais trabalhou. Participou da primeira gravação de *Retratos*, em 1964, tocando cavaquinho.

- Maurício Carrilho (1957-): era integrante do grupo que acompanhava Joel Nascimento¹¹, o bandolinista para quem Radamés Gnattali dedicou um importante arranjo de *Retratos*, no final da década de 1970. Gnattali passou a trabalhar de perto com este grupo, escrevendo inúmeros arranjos, participando de gravações e shows.

- Paulo Porto Alegre: integrante do Trio Opus 12¹², para o qual Gnattali dedicou o arranjo de *Retratos* que estudamos nesta dissertação de mestrado. Também manteve contato estreito com o compositor, estudando com ele quase a totalidade de sua música de câmara contendo violão.

Outro trabalho que poderia nos dar algumas pistas sobre como Radamés trabalhava com seus intérpretes, com seus solistas preferidos, e como a eles dedicava obras, é a monografia **Garoto: Sinal dos Tempos**, de Irati Antônio e Regina Pereira¹³. No entanto, esta publicação carece dos mesmos problemas do livro de Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos sobre Radamés Gnattali: dá a impressão de ser uma coleção bem organizada de recortes de jornal. Não há críticas ou questionamentos a respeito das fontes citadas. Nem os depoimentos colhidos parecem ser usados para confirmar ou refutar alguma idéia apresentada pelos relatos da época. Podemos exemplificar com o trecho que relata a estreia do *Concertino n.º 2 para violão e orquestra*, de Radamés Gnattali, feita por Garoto sob regência de Eleazar de Carvalho,

¹⁰ Infelizmente, não é disponibilizada a íntegra dos depoimentos.

¹¹ *Camerata Carioca* foi o grupo formado ao final dos anos 1970, para acompanhar o bandolinista Joel Nascimento na sua executar da suíte *Retratos*, e tinha a formação de: 2 violões, violão 7 cordas, cavaquinho e pandeiro.

¹² O *Trio Opus 12* era formado por Paulo Porto Alegre, Oscar Ferreira de Souza e Cristina Azuma.

¹³ Antonio; Pereira, 1982.

em 1953: assim que as autoras falam da estreia, citam um longo trecho escrito por Claribalte Passos no periódico *Carioca*, que não citaremos por inteiro aqui:

Atuando como solista, o jovem patricio Anibal Sardinha (Garoto) teve desempenho nitidamente soberbo. Impôs-se, sobretudo, no terceiro tempo do concerto, no qual exteriorizou maravilhosa técnica digital. Em belíssimos acordes, em escalas ascendentes e descendentes, retirava das cordas de seu violão límpida e agradável sonoridade e valorizava com o mais assinalado teor romântico cada frase. Anibal Sardinha surpreende pela honestidade artística. Manteve absoluto domínio do público, encantando-o através do alto nível de burilamento técnico, das variações desse concerto, que (...) exige não apenas amplitude de recursos interpretativos, mas, sobretudo, personalidade. E isto, a nosso ver, o auditório encontrou no solista atributos de sobra! Ele empolga, realmente, pela sensibilidade musical. Justificou os aplausos, fez-se respeitar como grande intérprete, e galgou mais um degrau de sua já gloriosa carreira.

Logo após citar o trecho, o livro já parte para outro assunto. Não há nenhum comentário sobre a notícia, sobre que tipo de periódico era o *Carioca*, sobre quem era Claribalte Passos, sobre o porquê de tantos elogios ao Garoto: ele realmente tocou tão bem, tocava tão bem, ou era um grande ídolo valorizado pelo autor da notícia?

Assim sendo, o nome de Radamés Gnattali é citado mais de uma dezena de vezes ao longo do livro, mas infelizmente como trecho de notícia jornalística da época. Seu relacionamento com Garoto – que tanto poderia ser aprofundado e nos ajudar a esclarecer questões sobre seu relacionamento com outros solistas, sobre o contexto das obras a ele dedicadas, ou por ele executadas e gravados – não fica explicitado.

Não citamos ainda o capítulo em que Vasco Mariz, no seu *História da Música no Brasil*¹⁴, discorre sobre Radamés Gnattali. Suas sete páginas dão a impressão de ser uma “defesa” do compositor, justificando sua produção de música popular, e destacando sua produção “erudita”, como a de um universo distante da música que ele fazia “para o povo”:

Radamés Gnattali, como Guerra-Peixe, fez questão de estabelecer um marco definido entre os dois setores da sua produção. Escreveu para si próprio e para o povo. Esta linha divisória, todavia, não estava tão clara quanto lhe parecia. Todo homem sofre a influência do meio ambiente. Por isso admitimos que, apesar de seus escrúpulos evidentes, Radamés Gnattali, ao abordar a música séria no período inicial, não pôde evitar que nela se introduzisse, sorrateiro, este ou aquele característico do jazz. Trata-se, porém, de uma influência consciente e ultrapassada.

No último parágrafo, Mariz nos conta sobre a produção de Gnattali na sua maturidade, quando realizou a maioria dos arranjos de *Retratos*: “Escreveu na velhice em um estilo mais simples com depurado nacionalismo, procurando chegar até o povo, já que o povo não chegava até o músico.”. O autor, no entanto, não aprofunda essa idéia: o quê seria esse depurado nacionalismo? E o estilo mais simples? Chegar ao povo? Não dá ao menos um

¹⁴ Mariz, 2005.

exemplo de quais seriam essas obras mais simples, em que tipo de trabalho está manifestado esse depurado nacionalismo.

Também não cita a suíte *Retratos* em momento algum e, das obras para violão, fala dos quatro concertos para violão e orquestra¹⁵ e das execuções de Antonio Mercadal e Augusto Sardinha.

Ainda o estudo de David Appleby, *The Music of Brazil*¹⁶, aprofunda-se menos ainda na obra de Radamés Gnattali, dedicando ao compositor apenas um parágrafo, no qual valoriza o seu conhecimento em primeira mão da música popular brasileira, “that few composers can claim”¹⁷. Também não cita *Retratos* que, provavelmente, à época da publicação do livro, já estava ressurgida. A referência é feita à *Rapsodia Brasileira* (1931) e à *Suite Popular Brasileira* (1954). Destaca ainda que suas contribuições ao movimento nacionalista tendem a ser ignoradas, resultado de sua imagem, no Brasil, de arranjador sofisticado e inteligente¹⁸.

Depois de buscar em todas essas fontes informações mais “genéricas” sobre a vida e a produção de Radamés Gnattali, nos resta pesquisar sobre a história da suíte *Retratos*. Na já citada monografia de Barbosa e Devos, as autoras não citam ao menos o ano de composição da primeira versão. Apenas dizem:

Em 1964, Radamés Gnattali havia composto Retratos, uma suíte em quatro movimentos para bandolim, orquestra de cordas e conjunto regional, escrita especialmente para Jacob do Bandolim, onde homenageava em cada movimento quatro grandes representantes da nossa cultura musical: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga.

Mesmo equívoco de Aluisio Didier, citado acima. Aliás, foi provavelmente pela redação ruim (“Em 1964, Radamés Gnattali havia composto...”) deste trecho que Aluisio Didier se confunde ao citar a data da composição.

As autoras vão dar mais atenção à história posterior da obra, quando do surgimento da versão sugerida por Joel Nascimento: bandolim solista e conjunto regional. Em 1979, Radamés finaliza esta versão e surge o grupo que acompanhará o bandolinista, batizado por Hermínio Bello de Carvalho como Camerata Carioca. Todo o processo é contado numa forma de crônica, tendo Joel como um personagem principal, mostrando os passos percorridos até que conseguisse com que Radamés concordasse em fazer o arranjo. As únicas fontes citadas são

¹⁵ Os concertos para violão solo são *Concertino n.º 1* (*Concerto de Ipanema*, dedicado a Mercadal), *Concertino n.º 2* (dedicado ao Garoto), *Concertino n.º 3* (*Concerto de Copacabana*, dedicado a José Menezes), e *Concerto n.º 4* (*Concerto à Brasileira*, dedicado a Laurindo de Almeida). Há ainda o concerto para dois violões (dedicado inicialmente ao Duo Abreu, e posteriormente aos Assad) e uma versão do *concertino n.º 3* para dois violões, também dedicada aos Assad. Fonte: OLIVEIRA, Ledice Fernandes. 1999.

¹⁶ Appleby, 1983.

¹⁷ “Que poucos compositores podem reivindicar.” Tradução nossa.

¹⁸ Appleby, p. 155.

trechos de notas de programa de um espetáculo em homenagem a Pixinguinha no Teatro João Caetano em 1981.

A opinião de Barbosa e Devos é de que o surgimento dessa versão para Camerata Carioca provocou “uma nova revolução na música popular brasileira”. Isso porque, nos anos 70, iniciava-se no Rio “um movimento de revitalização da música brasileira que, naquele momento, se encontrava completamente absorvida – muito mais que hoje – pela submúsica estrangeira.”. Mas, devido à ditadura, “a música brasileira era impedida de expressar-se em versos”, e “a música instrumental constituía-se como única saída”. Assim, o choro toma novos impulsos, surgindo uma nova geração de chorões. O aparecimento da Camerata Carioca, fazendo shows com Joel Nascimento e Radamés Gnattali, acaba se tornando uma referência de som para os novos chorões, uma verdadeira escola, enquanto Radamés Gnattali, nesse contato com a nova geração, se sente rejuvenescido e estimulado a compor e arranjar mais.

Essa opinião não é muito diferente da que Henrique Cazes divulga em seu ***Choro: do quintal ao Municipal***. O próprio título do livro dá a idéia de uma trajetória percorrida pelo choro, trajetória esta que foi realizada a partir das experiências com a suíte *Retratos*. O capítulo 18, “*Suíte Retratos: semente de mudanças*”, mostra que o autor pensa na obra como “um divisor de águas na história do Choro.” Mas talvez não na sua origem, pois a primeira gravação, de Jacob do Bandolim, “não encontrou grande repercussão”.

Para o meio chorístico da época, cada lançamento de Jacob representava repertório a ser aprendido pra tocar na roda. Mas Retratos era diferente e os chorões não deram muita bola.

Para Cazes, foi na versão escrita por Radamés Gnattali para Joel Nascimento que tudo começa a mudar. Surge a Camerata Carioca, que “empolgou Radamés e mudou a história dos chamados regionais”. O compositor começa a escrever outras versões: para dois violões, dedicada aos irmãos Assad; para o Quinteto Gnattali; para orquestra sem solista, a pedido de Roberto Gnattali, e outros também fazem suas próprias versões, como Chiquinho do Acordeom e Rafael Rabello em 1988. Cazes não fala em momento algum da versão para três violões que estudamos em nossa pesquisa de mestrado.

Ao final do capítulo o autor sintetiza seu pensamento:

Só mesmo uma música especial, com uma grande força, seria capaz de mudar a vida, a cabeça e a carreira do teimoso Jacob do Bandolim. Só mesmo uma música como Retratos faria surgir a Camerata Carioca, faria Radamés voltar ao palco, faria dois violonistas vistos como clássicos enveredarem pelo repertório do Choro, divulgando o gênero pelos quatro cantos do mundo.

Retratos certamente ainda terá muitas versões, será tocada em diversos países e foi, sem dúvida, a semente de grandes mudanças ocorridas no Choro.

Vale lembrar que Henrique Cazes foi integrante da Camerata Carioca e personagem ativo de toda a história que ele mesmo conta, sendo natural que seu discurso sobre Retratos seja tão apaixonado, e nos obrigando a sempre relativizar suas idéias.

A biografia de Jacob do Bandolim escrita por Ermelinda de Azevedo Paz, traz informações bem detalhadas sobre as origens de *Retratos*: as primeiras audições, as sessões de gravação, o relacionamento entre Jacob e Gnattali na época.

*A amizade, o respeito e a admiração musical mútua que existia entre Jacob e Radamés produziu uma das mais belas páginas musicais que se tem conhecimento na música brasileira. Verdadeira síntese erudito-popular, a suíte Retratos é composta de quatro movimentos, onde o compositor homenageia, em cada um deles, um grande nome da música brasileira. (...) Composta originalmente para Jacob do Bandolim, esta suíte foi escrita na sua concepção original para bandolim, orquestra de cordas e conjunto regional.*¹⁹

A autora nos conta sobre as datas da primeira gravação, a quantidade de instrumentos; sobre a primeira audição radiofônica, tendo Chiquinho do Acordeom como solista, na Rádio Nacional²⁰; sobre a primeira audição pública, por Jacob do Bandolim. E, em anexo, ao fim do livro, transcreve uma reveladora carta de Jacob a Radamés, datada de 23 de outubro de 1964, na qual o bandolinista agradece o compositor a oportunidade por realizar a obra e confessa todas as dificuldades que teve:

Retratos: valeu estudar e ficar fechado dentro de casa, durante todo o carnaval de 64, devorando e autopsiando os mínimos detalhes da obra, procurando descobrir a inspiração do autor no emaranhado de notas, linhas e espaços e, assim, não desmerecer a confiança que em mim depositou, em honraria pródiga demais para um tocadador de chorinhos.

Passemos agora às dissertações de mestrado que tratam da obra de Radamés Gnattali para violão. São os trabalhos de Bartholomeu Wiese, Ledice Fernandes de Oliveira, Marcus de Araújo Ferrer, Fernanda Chaves Canaud e Ubirajara Pires Armada Júnior.

Percebemos que os quatro primeiros colocam a música de Radamés como resultado de sua experiência ampla nos universos erudito e popular, e têm esse pensamento como foco principal da dissertação, enquanto o último busca análises harmônicas, motivicas e formais mais “tradicionais”. Mesmo assim, Armada Júnior acaba sempre caindo no tema da influência da música popular na criação de Gnattali – mas não parece ser esse o foco do trabalho.

Ledice Oliveira valoriza em sua dissertação o fato de Radamés Gnattali ter construído “um vocabulário musical heterogêneo e pessoal” a partir da articulação de “tantos e tão diversos universos sonoros”²¹. Para ela, a flexibilidade estilística de Gnattali resulta de seu

¹⁹ Paz, 1997.

²⁰ Na entrevista que realizamos, José Menezes declara não se lembrar deste fato.

²¹ Oliveira, 1999.

desenvolvimento como arranjador. A autora lembra que “muitas de suas obras foram arranjadas por ele mesmo para outras formações instrumentais”, como é o caso da suíte *Retratos* por nós estudada.

Oliveira faz uma comparação entre obras de Garoto e de Gnattali para violão, e chega à seguinte conclusão:

De modo geral, verificamos que Garoto e Gnattali (...) sintetizam influências diversas, basicamente de origens européia e afro-americana. É provável que muitas das diferenças entre ambos nasçam do fato de Garoto ter partido do choro e da música com maior influência negra, para depois se interessar pelo ‘violão da escola clássica’ e pelo impressionismo de Debussy, caracterizando uma pesquisa no universo da música de concerto. Gnattali, ao contrário, primeiro se formou um pianista da ‘música clássica’, aspirante a concertista, para depois se interessar pela técnica dos pianeiros cariocas, dos chorões, dos sambistas, dos jazzistas e – assim como fez Garoto – investigar uma linguagem sintética, que imiscuisse tantas influências.

Interessa-nos aqui o pensamento sobre Radamés Gnattali, que, apesar de resumido e simplista, pode mesmo ser um tanto acertado.

A dissertação de Marcus Ferrer aborda obras de Villa-Lobos e Gnattali (*Choros IV* e 1º. Movimento da Suíte *Retratos*, respectivamente) que tivessem alguma relação com a música popular urbana do Rio de Janeiro, mais especificamente com o choro. O autor tenta observar como o gênero foi abordado por cada compositor, demonstrando “quais os pontos em comum entre as duas obras e os pontos convergentes e divergentes em relação ao choro”.²²

Logo no início do trabalho, Ferrer assinala sua experiência como músico popular e como violonista em rodas de choro, e afirma que alguns dos aspectos abordados no trabalho são frutos da “admiração, interesse e experiência que se manifestaram sempre de forma questionadora” a respeito do gênero. A seguir, fala da “maneira peculiar de interpretar” o choro, que ao longo da sua existência formou “um estilo próprio de execução que é parte da tradição oral”. Naturalmente, acreditamos que todo estilo musical tem uma maneira particular de se executar, que não está necessariamente definida em termos exatos nas formas usuais de notação. Sendo assim, consideramos particularmente interessante que o autor deste trabalho tenha uma relativa autoridade no assunto e faça uso da sua experiência, e não apenas da pesquisa tradicional, para embasar suas afirmações. Ferrer ainda dá um exemplo:

A partitura, composta de linha melódica e cifra, não traz informações suficientes para uma interpretação dentro do estilo, pois não estão presentes a relação de dinâmica, o andamento, o tipo de acompanhamento, o tipo de acorde (região e organização interna), qual a percussão a ser utilizada e a condução da linha de baixo do violão de sete cordas com as inversões dos acordes.

²² Ferrer, 1996.

Essa é uma questão parecida com a que enfrentamos no manuscrito de *Retratos* para três violões. Gnattali por vezes adota uma escrita típica da música popular, com cifras, convenções rítmicas, sem escrever por completo todas as notas, sugerindo que o intérprete deve lançar mão da sua experiência para construir adequadamente sua parte. Assim sendo, o trabalho de Ferrer poderá elucidar muitas questões em nossa pesquisa.

O memorial de mestrado de Fernanda Canaud, já amplamente citado acima, trabalha com a idéia de que

o reconhecimento auditivo da música popular urbana é necessário para interpretar a obra pianística de Radamés Gnattali, já que suas características melódicas, harmônicas e rítmicas resultaram, em parte, da vivência que ele teve como pianista, regente, arranjador e orquestrador da música popular.

A autora realizou análises das peças *Vaidosa n.º 1*, *Canhoto* e *Tocata*, tendo como base as partituras e também gravações de diversos pianistas, entre eles o próprio Radamés Gnattali, Miguel Proença e Roberto Szidon. Canaud mostra como a abordagem de Gnattali, experiente em vários ramos da música popular, diverge radicalmente das execuções dos outros pianistas, de experiência erudita. Características típicas da música popular urbana carioca ficam mais evidentes nas interpretações de Gnattali, enquanto os outros por vezes valorizam caracteres de timbre, flutuações agógicas, e qualidade de toque mais *legato*.

Uma das conclusões importantes da autora, que nos é de grande valia e sobre a qual podemos ver um paralelo claro com o manuscrito de *Retratos*, é que:

Ao contrário de Ravel ou Debussy que anotavam de maneira precisa todas as suas intenções referentes ao texto, Radamés não escrevia quase nenhuma indicação interpretativa. Não indicava em sua obra andamentos precisos, quase não indicava gradações de dinâmica, quase não indicava gradação de agógica. Também usava poucos adjetivos para definir atmosferas. Esse fato obriga o intérprete a uma análise mais profunda do ponto de vista harmônico, e torna mais difícil a interpretação de sua obra, por exigir ainda do intérprete aguçada sensibilidade musical.

Tratemos agora do trabalho mais puramente analítico. Ubirajara Armada Júnior²³ analisa os 10 estudos para violão de Radamés Gnattali, com ênfase no aspecto harmônico, utilizando ferramentas analíticas típicas do séc. XX que tratam de procedimentos harmônicos não tradicionais, como as de Felix Salzer e Douglass Green. O autor se concentra bastante no estudo das sonoridades octatônicas e de tons inteiros e faz uso também de conhecimentos práticos de harmonia popular. Seu trabalho ainda traz uma grande contribuição à nossa pesquisa: uma revisão das fontes manuscritas dos 10 estudos de Gnattali para violão. Assim, temos mais um autor que se debruçou sobre manuscritos deste compositor e tirou suas conclusões sobre as idiossincrasias na maneira de Gnattali anotar suas composições.

23 Armada Júnior, 2006.

Percebemos, ao fim desta apreciação crítica da bibliografia disponível sobre Radamés Gnattali, que, ao mesmo tempo em que cresce o interesse pelo estudo da obra do compositor, e multiplicam-se os estudos acadêmicos sobre ele (discorreremos aqui apenas sobre os trabalhos relacionados ao violão; diversos outros já foram realizados sobre sua obra em outros contextos), persiste o problema da falta de uma biografia mais aprofundada, e do estudo analítico pouco amplo e comprometido por parte dos compêndios. O que dificulta o trabalho do pesquisador, que tem de partir a uma investigação com poucas alternativas, e com um embasamento que lhe dá pouca segurança. Muitas informações equivocadas ainda estão nos livros e continuam correndo o risco de serem propagadas, enquanto textos “apaixonados” ainda são alguns dos únicos a serem lidos.

Acreditamos, enfim, que nossa pesquisa sobre o arranjo para três violões de *Retratos* e sua comparação com a versão de 1958, poderá contribuir para a compreensão que se tem do Radamés Gnattali arranjador, e mesmo sobre o Radamés compositor. A partir do quadro teórico exposto acima, trabalharemos nas nossas análises sobre a peça e buscaremos encontrar paralelos nas análises já realizadas por outros autores, nos depoimentos colhidos, e nas gravações disponíveis.

3. RADAMÉS GNATTALI E O VIOLÃO:

Alguns dos mais destacados concertistas e pesquisadores do violão no Brasil – seja em suas dissertações e/ou teses, seja em depoimentos concedidos ao trabalho de outros pesquisadores – atestam a excelência da escrita violonística de Radamés Gnattali (1906-1988). Edelson Gloeden considera-o como “um dos mais hábeis no tratamento da escrita violonística” (2002). Nicolas de Souza Barros arrisca dizer que Gnattali foi “o compositor brasileiro com maior desembaraço ao escrever para o violão” (In: WIESE FILHO, 1995). Fábio Zanon afirma que “Radamés tocava violão o suficiente para saber como chegar ao máximo de efeito com o mínimo de complicação” (2006). Os irmãos Sérgio e Odair Assad contam que “a relação do Radamés com o violão era a de quem tem grande intimidade com o mesmo. Apesar de ser óbvio que ele tocava violão, nunca nos foi possível ouvi-lo, pois ele se recusava sistematicamente a tocar, toda vez que solicitávamos.” (In: WIESE FILHO, 1995)

Tais afirmações dispõem-se como um verdadeiro enigma quando percebe-se, pelos relatos biográficos disponíveis, que Radamés Gnattali não teve, aparentemente, nenhum estudo aprofundado do violão – como teve do piano e, até certo ponto, do violino e da viola²⁴. Seu vasto conhecimento sobre as possibilidades das seis cordas fica claro pelas suas composições, mas não pelo seu histórico até hoje conhecido. Tentaremos, abaixo, traçar um possível panorama a respeito de como podem ter sido os contatos iniciais do jovem Gnattali com o universo violonístico.

Segundo Didier, todos os tios e tias de Gnattali, do lado materno, deveriam ter alguma relação com música: “os doze filhos criados pelo avô, italiano, Carlo Fossati, e a avó, judia-alemã, Maria Weingärtner, tocavam piano ou violino”²⁵. Era o caso de sua mãe, Adélia, que, segundo Barbosa e Devos, deu as primeiras lições de piano a Radamés quando este ainda tinha seis anos. O menino ainda estudava violino com sua tia Olga, e só foi ingressar no conservatório aos quatorze anos²⁶. O pai, Alessandro Gnattali, tocava piano e fagote, e também era professor de música e regente.

*A infância dos três primeiros filhos do casal Gnattali, embora transcorresse sem muita fartura de dinheiro, transbordava em música, pelos acordes do piano da mãe, pelos arpejos do fagote do pai, pela convivência com os muitos amigos músicos em sua própria casa, ou na relação com os primos Fossati; e ainda pela frequência à Sociedade dos Italianos do bairro, onde também se fazia música e se praticavam outras artes.*²⁷

²⁴ “Estudei um pouco de flauta, de clarinete, estudei violino oito anos” (in: <www.radamesgnattali.com.br>, seção Autobiografia – Raízes, acesso em abril 2010)

²⁵ Didier, 1996, p. 15.

²⁶ Barbosa, Devos, 1985, p. 12 e 13.

²⁷ Barbosa, Devos, 1985, p. 12.

Este é o quadro que temos disponível do ambiente musical da infância de Gnattali. Não há referências ao contato com o violão: se pais, parentes ou amigos sabiam tocar, se o instrumento costumava ser ouvido em casa, ou se Radamés chegou a tocá-lo, ou teve algum tipo de instrução.

Em artigo ao jornal Folha da Manhã, Maria Wagner afirma que

*Seu aprendizado de música começou aos seis anos de idade, em Porto Alegre mesmo. O início foi com o piano, porém mais tarde Radamés descobriu o cavaquinho e o violão, achando-os igualmente dignos de um estudo mais aprofundado. Atualmente ele é considerado – o que raras vezes acontece – como um conhecedor de todos os instrumentos que compõem uma orquestra, seja sinfônica ou não.*²⁸

Suas inferências não parecem ser baseadas em nenhuma entrevista com Gnattali. Neste trecho, a autora parece querer exaltar algumas qualidades do compositor/arranjador/regente Radamés Gnattali, mostrando seu interesse, desde cedo, em conhecer outros instrumentos além do piano.

Roberto Moura, num ensaio sobre Gnattali, da década de 70, diz:

*Infância musical, entre estudos de piano e violino. Garoto ainda, começou a perceber que, fora da música clássica que lhe estava sendo inoculada, existiam coisas como um cavaquinho e um violão. Aos 15 anos, Radamés já tocava os quatro: os piano e violino da educação familiar e os violão e cavaquinho, populares, aprendidos na rua.*²⁹

Naturalmente, Roberto Moura quer chegar à seguinte conclusão: “Desta divisão, entre o erudito e o popular, o doméstico e o boêmio, a educação e a vivência, Radamés não iria mais se separar”. O destaque é para esta faceta múltipla do músico Radamés Gnattali, que teria se iniciado desde jovem.

Já a Enciclopédia da Música Brasileira registra que

*empolgado pelas modinhas populares da época, começou a estudar cavaquinho e violão e, em 1920, já dominando bem os quatro instrumentos [piano, violino, cavaquinho e violão] ingressou no quinto ano da classe de piano do Instituto de Belas Artes, de Porto Alegre.*³⁰

Barbosa e Devos não arriscam dizer que Radamés dominava os instrumentos quando do ingresso no conservatório. Segundo as autoras, ele “já mantinha contatos pessoais com alguns músicos gaúchos, freqüentando serestas e blocos carnavalescos. Nestas ocasiões, trocava o piano pelo cavaquinho ou pelo violão”. Em seguida, citam um depoimento de Gnattali, no qual o compositor diz que formava um bloco de carnaval (*Os Exagerados*) com outros músicos no qual, não podendo levar o piano, tocava o cavaquinho. Não é especificada a

²⁸ “Regente ou solista, modesto, a força de Gnattali está na obra”, In Folha da Manhã, 19 maio 1976 por Maria Wagner

²⁹ “Meio século de MPB”, in Última Hora, novembro 1975, por Roberto Moura.

³⁰ GNATTALI, Radamés, IN: Enciclopédia da Música Brasileira, 1998, p. 329.

data da formação deste bloco, mas há, nos arquivos do site www.radamesgnattali.com, uma foto do grupo em 1926, com Radamés Gnattali ao cavaquinho³¹, tendo um violão ao fundo. É difícil saber se o bloco realmente já existia desde 1920, ou se só neste ano que se formou. Gnattali apenas afirma que era um “bloquinho de carnaval, meio moderno na época.”

Figura 1 - Os Exagerados (primo Romeu Fossati e Radamés Gnattali) - 1926

Desse convívio com os amigos músicos, Radamés Gnattali foi “aos poucos se iniciando como profissional, tocando em bailes e trazendo para casa alguns trocados.”³²

Não ficou claro quais instrumentos eram tocados nestes bailes, mas é bem provável que nem sempre devia haver um piano disponível e, se Gnattali tocava mesmo violão profissionalmente à época, podemos concluir que ele manjava o instrumento desde jovem. Imaginamos que alguém tenha dado instruções iniciais, mesmo que não fosse um professor formal: talvez um amigo ou parente. Também é difícil saber se as instruções teriam sido de violão dito “clássico” ou violão apenas para acompanhamento. Consideramos pouco provável que, nestes bailes – ou mesmo nos referidos blocos carnavalescos – Radamés Gnattali atuasse como solista. De qualquer maneira, aprendendo a afinação padrão e conhecendo os acordes usuais daquela música popular, Gnattali deve ter desenvolvido desde cedo um ótimo senso “geográfico” do braço do instrumento – talvez até mesmo devido ao relativo auto-didatismo nas seis cordas. Ele era obrigado a encontrar, por si só, as soluções que aquela prática musical, mesmo que só dos acompanhamentos, pedia.

³¹ O instrumento tem o formato de um cavaquinho, mas diferente do atual, que possui apenas quatro cordas, e não oito, como este empunhado por Gnattali.

³² Barbosa, Devos, 1985, p. 14.

A partir daí, quase não se fala mais de outros instrumentos nas mãos de Gnattali. No período que compreende, aproximadamente, os anos de 1925 a 1929, durante os quais permaneceu no Rio Grande do Sul³³, Radamés Gnattali tocou viola num quarteto de cordas, chamado de Quarteto Henrique Oswald. Entre os membros do quarteto, estavam os irmãos Sotero e Luiz Cosme, amigos que integraram também o bloco *Os Exagerados*, no qual Gnattali tocava cavaquinho. Felizmente, há outras fotografias da época no arquivo. Abaixo, o compositor com os amigos: não é informada a data, mas é provável que seja também de 1926, pelas semelhanças do local e das vestimentas. Também aparece o violão ao fundo, e Gnattali empunha o cavaquinho de 8 cordas:

Figura 2 - Radamés Gnattali ao cavaquinho

As duas fotos reproduzidas acima demonstram um ambiente bastante informal. É difícil imaginar que tipo de música era tocada nestas ocasiões, ou a qualidade das execuções. Já no grupo abaixo, Radamés Gnattali aparece ao violão integrando um conjunto de aparência profissional. Segundo o site citado acima, seria um grupo de choro em 1925:

³³ Barbosa, Devos, 1985, p. 23. Didier considera o período compreendido entre esses anos como um “longo e penoso processo de mudança”, 1996, p. 13

Figura 3 - Grupo de Músicos em Porto Alegre - 1925

Gnattali está na extrema direita, com o violão sobre a perna esquerda. É de se esperar algum grau de desenvoltura técnica de todos os integrantes, principalmente se lembrarmos que, nesta época, Radamés Gnattali já havia concluído seu curso de piano no conservatório e feito sua estreia como concertista no Rio de Janeiro.

Uma ressalva importante deve ser feita: a informação de que este seria um “grupo de choro” é deste Sítio Oficial. Nas declarações em entrevistas que pesquisamos, Gnattali não faz referência a nenhum grupo que tenha integrado no Rio Grande do Sul, que tocasse choro. Pelo contrário: ele afirma que, pelos idos de 1930, quando conheceu Pixinguinha, “quase não se tocava música popular brasileira. O negócio era *tango, fox-trot*.”³⁴ No entanto, percebemos que, apesar de ressaltar o predomínio de música estrangeira, Gnattali sugere que esses grupos também tocavam choro – apenas não fica claro se esse repertório era o utilizado nos bailes, ou se tocar música brasileira era algo à parte, apenas:

*Conheci Pixinguinha tocando no dancing Eldorado, na praça Tiradentes, na década de 30*³⁵. *Era uma pequena orquestra de jazz, como muitas da época. No piano, Centopéia, extraordinário. No ganzá, Vidraça. Eles faziam uma sessão de choro, e eu ali, aprendendo.*³⁶

³⁴ “Radamés, esse erudito tão popular”, in *Jornal do Brasil*, dezembro de 1976, por Mara Cabalero.

³⁵ Segundo a citação a respeito do mesmo assunto em Aluisio Didier, aparentemente retirada desta mesma entrevista a Mara Cabalero, mas tendo seu texto ligeiramente reorganizado, Gnattali diz: “conheci Pixinguinha na década de 20, tocando no dancing Eldorado na Praça Tiradentes.” In: Didier, p. 80.

³⁶ “Radamés, esse erudito tão popular”, in *Jornal do Brasil*, dezembro de 1976, por Mara Cabalero.

Ou seja, as formações jazzísticas desta época, responsáveis por executar músicas para bailes, mantinham em seu repertório, segundo Gnattali, além dos requisitados tangos e fox-trots, números de choro. Mas parece que esta era uma prática com a qual ele tomou um contato mais intenso apenas quando de sua estada definitiva no Rio de Janeiro. Assim, o referido “grupo de choro” fotografado acima, talvez também tocasse choro, mas não necessariamente esse era o seu repertório principal. Possivelmente, o grupo funcionava como uma pequena orquestra de jazz. Gnattali se refere à formação instrumental de grupos de jazz como um dos fatores responsáveis pelo sucesso do estilo: “O jazz ganhou o mundo, porque não exigia uma orquestra cara. Apenas piano, contrabaixo, um que outro instrumento de sopro”³⁷.

O grupo também devia ter algum tipo de técnica de arranjo, mesmo que tais arranjos não fossem escritos. Os três instrumentos de cordas pulsadas (dois violões e o banjo de oito cordas) deviam cumprir a função rítmico-harmônica, enquanto o sax, flauta e violino de certo se revezavam em solos, contracantos e improvisos.

Em suma, percebemos que Radamés Gnattali, próximo a seus 20 anos de idade, além de tocar piano em nível de concerto e viola em quartetos de corda, já manejava o violão de maneira suficiente a integrar formações instrumentais de música popular. Também tocava cavaquinho em blocos carnavalescos. Seus conhecimentos sobre as técnicas de acompanhamento mais usuais deviam já estar razoavelmente formados: em harmonia, os encadeamentos mais usados, as modulações, e mesmo as tonalidades pouco comuns ao violão – já que ele tocava com outros instrumentistas. Na parte rítmica, sua mão direita deveria ser capaz de reproduzir os principais padrões de acompanhamento correntes à época³⁸.

Gnattali parecia ter um tipo de personalidade musical que o levava a transitar em diversos ambientes de fazer musical, e até a pesquisar outros instrumentos. Abaixo, uma foto do jovem Radamés tocando fagote, o instrumento do pai. Seu irmão mais novo está a seu lado com o violino. Não sabemos se Gnattali estudou realmente o instrumento, e esta foto pouco nos diz, pois novamente parece ser uma situação bem informal, num ambiente bem familiar. Mas, convivendo com o pai em casa, é bastante provável que o jovem tenha tido ao menos breves lições de fagote:

³⁷ “Radamés, esse erudito tão popular”, in *Jornal do Brasil*, dezembro de 1976, por Mara Cabalero.

³⁸ Uma pesquisa mais aprofundada deveria ser feita para se ter uma idéia de que tipo de repertório um grupo com a formação acima deveria tocar, na década de 1920, no Rio Grande do Sul.

Figura 4 - Radamés Gnattali e seu irmão Alexandre - 1926

Acreditamos que as fotos reproduzidas acima e as informações coletadas demonstram, além do manejo de outros instrumentos nas mãos de Gnattali, a espontaneidade do ambiente musical no qual convivia em Porto Alegre, e até mesmo a curiosidade do jovem músico.

Se, na década de 20, Radamés Gnattali tinha alguma prática como violonista, – aparentemente não como solista, mas integrando conjuntos – a partir da década de 30 não o veremos mais tocando violão. Agora, com residência fixa no Rio de Janeiro, trabalhará sempre como pianista, arranjador, compositor e regente, até o final de sua vida. No entanto, sabemos que sua obra para violão é vasta, incluindo peças para execução solo, formações camerísticas e concertos com orquestra.

A explicação pode estar no fato de que Gnattali, ao menos por conta do trabalho, nunca deixou de estar ao lado de violonistas – de múltiplas gerações e das mais variadas formações e estilos. Para muitos deles, além de escrever os arranjos a serem executados em transmissões radiofônicas e gravações de discos, dedicou obras. Segundo Luiz Otávio Braga:

Dizia ele, Radamés, que, quando compunha, durante todo o processo, a performance (virtual) do músico jamais o abandonava. Era, portanto, é, elemento decisivo sobre o resultado final da estrutura da composição e, portanto, um fundamento que não pode ser desprezado na análise (in: WIESE FILHO, 1996).

Neste trabalho, nos preocuparemos apenas em analisar os procedimentos violonísticos nas versões de *Retratos* abordadas (a primeira, de 1958, e a arranjada para três violões, de 1984), mas sugerimos que futuras pesquisas se debrucem a respeito da influência dos anos de formação de Gnattali em sua escrita para violão, e se questionem sobre a maneira como o

estilo de cada violonista com que Gnattali conviveu pode ter influenciado sua obra violonística.

A lista de nomes é bastante extensa, e destacaríamos:

- Annibal Augusto Sardinha (Garoto) (1915-1955);
- José Menezes (1921);
- Laurindo Almeida (1917-1995);
- Bola Sete (1923-1987);
- Dilermando Reis (1916-1977);
- Geraldo Vespar (1937);
- Waltel Branco (1929);
- Neco (1932-2009);
- Turíbio Santos (1943);
- Paulo Porto Alegre (1953);
- Sérgio e Odair Assad (1952/1956);
- Raphael Rabello (1962-1995);
- João Pedro Borges;
- Luiz Otávio Braga (1953);
- Maurício Carrilho (1957).

Nas entrevistas que realizamos, questionamos se os entrevistados costumavam ver Radamés Gnattali tocando violão ou empunhando o instrumento. Maurício Carrilho apenas nos confirmou curtamente que “Ele fazia tudo mesmo, pegava o violão, experimentava.” Já José Menezes alonga-se mais na explicação:

Não, ele só escrevia pra violão, ele sabia o que tinha que fazer. Colocava tudo para o violonista, e fazia muito melhor que muitos violonistas. Você sabe que a maior parte dos violonistas brasileiros não sabe escrever para violão. Sabe ler, mas não sabe escrever.

O Radamés tinha tanto conhecimento de violão, que veja bem... O próprio Concerto n. 3, eu passava com ele, quando eu tinha alguma dúvida, ele dizia “não, na posição V, faz assim, é a mesma posição, e tal, você distribui assim...”. Ele tinha um conhecimento profundo de violão. Ele só não era um executante. Porque tem cara que conhece, mas não executa. A prova é que ele sabia escrever profundamente. Dois caras, o Villa-Lobos, e o Radamés. O Villa-Lobos nem se fala, porque além de conhecedor profundo, tocava bem. Escrevia bem e tocava bem.

Na entrevista com Paulo Porto Alegre, a declaração sobre o Gnattali violonista vem junto a uma explicação sobre a possível influência do estilo do violonista a quem o compositor dedicava uma obra, sobre a composição da própria obra:

Não, eu não acho que o Radamés tivesse este conhecimento tão profundo do violão (apesar de tocá-lo e conhecê-lo o suficiente para ter escrito esta obra maravilhosa) e dos violonistas a ponto de escrever algo tão personalizado para cada um. Veja: o Radamés tinha o seu estilo de compor tanto música

erudita como popular. Na erudita ele era um nacionalista convicto, mais centrado na música popular urbana. Apesar de ter usado obras do folclore, a maioria ele mesmo criava. [...]

Na música popular, também acho que ele tinha dois estilos: um mais popular, centrado no choro e no samba urbano, e outro mais "bossa nova" (não vamos esquecer que ele viveu plenamente este período, sendo inclusive o "guru" e orquestrador de algumas obras do Tom Jobim). Nesta segunda fase, ele se utilizava de harmonias arrojadas (no caso específico do violão, acredito que tudo isto pelo íntimo contato que teve com o Garoto).

Temos que considerar também que o tempo sempre ensina coisas novas para a gente: compare a Dança Brasileira (primeira obra para violão solo do Radamés) com a Brasileira nº 13 (a última obra para violão solo dele) e você vai poder perceber um longo e refletido caminho percorrido.

Encerramos este capítulo com uma imagem disponível no sítio oficial (www.radamesgnattali.com.br), cuja legenda diz “Uma antiga foto de jornal, única imagem de Radamés ao violão constante em seu arquivo”. Não há maiores informações sobre data, contexto, nem é especificado em qual periódico a foto foi divulgada. No entanto, percebe-se uma atitude sólida diante do instrumento, com o corpo bem posicionado, e uma aparente naturalidade dos gestos, como se Gnattali estivesse executando uma tarefa corriqueira. Mesmo que não dominasse o violão, fica claro que sabia manuseá-lo sem mistério – aliás, sua obra deixa isto mais evidente do que qualquer imagem.

Figura 5 - Radamés Gnattali ao violão – data e publicação desconhecidas

4. RADAMÉS GNATTALI E *RETRATOS*

Como produtivo compositor que era, Radamés Gnattali tinha o costume de presentear os grandes intérpretes de seu tempo – tanto do universo da música de concerto, quanto da música popular – com grandes obras a eles dedicadas. Como amostra, listamos abaixo as obras que Gnattali dedicou a violonistas, antes de escrever *Retratos*:

Tabela 1 - Obras dedicadas por Radamés Gnattali a violonistas, anteriores a *Retratos* (1958)

Data	Obra	Formação	Dedicatário
1950	<i>Concerto Carioca nº 1</i>	Violão elétrico, piano, sinfônica e bateria de escola de samba	Laurindo Almeida
1951	<i>Concertino nº 1</i>	Violão e orquestra	Juan Antonio Mercadal
1952	<i>Concertino nº 2</i>	Violão e orquestra	Anibal Augusto Sardinha
1953	<i>Suíte de Dança Popular Brasileira</i>	Violão elétrico e piano	Dilermando Reis
1956	<i>Concertino nº 3</i>	Violão solista, flauta, bateria, bells e orquestra de cordas	José Menezes
1957	<i>Sonatina (nº 2)</i>	Violão e piano	Dilermando Reis

Para violão, antes de *Retratos*, também compusera *Serestas* (1944), para quarteto de cordas, flauta e violão, e realizara uma transcrição do *Concertino nº 2*³⁹, para violão e piano. No entanto, até o presente momento não descobrimos se estas obras tinham um dedicatário específico em mente.

As obras listadas acima, apesar de encaixarem-se na tradição da música de concerto, foram dedicadas a músicos de vertente extremamente voltada ao popular – exceção é Juan Antonio Mercadal (1925-1996), violonista cubano que estava de passagem pelo Brasil. Essa prática de Gnattali com as obras para violão, aparentemente iniciada na década de 1950⁴⁰, se estendia a outros instrumentos: em 1956 compôs o *Concertino nº 1 para harmônica de boca e orquestra de câmara*, dedicado a Edu da Gaita.

Com *Retratos*, Radamés Gnattali continuou com este costume, mas desta vez a obra não se chamava um concerto ou sonata, nem tinha os movimentos com os nomes dos andamentos em italiano: tratava-se de uma homenagem à música brasileira, dedicada a um ícone do choro, Jacob do Bandolim, numa roupagem descaradamente híbrida – uma formação que unia quinteto de cordas e regional de choro – que se inspirava em compositores

³⁹ Esta versão recebeu dois nomes: *Sonatina* ou *Concertino para violão e piano*. Por este fato é que a *Sonatina* de 1957 listada acima, aparece muitas vezes com o adendo ‘nº 2’. As múltiplas versões das obras de Gnattali e as confusões que aparentemente ele mesmo fazia com seus nomes ainda causam transtornos para a compreensão de seu catálogo de obras.

⁴⁰ Nas décadas de 1930 e 1940, a maioria das obras que tiveram dedicatários foram dedicadas a músicos mais relacionados à música de concerto, como Tomás Teran e Iberê Gomes Grosso (1905-1983).

emblemáticos de nossa cultura, em cada um dos quatro movimentos: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga.

Segundo Cazes, Radamés Gnattali teve a ideia desta obra em 1956, e dedicou-a a Jacob do Bandolim por admirar sua seriedade e capricho⁴¹. O manuscrito que possuímos e utilizamos em nossa análise data de 1957-1958, conclusão em fevereiro de 1958. A capa deste facsímile contém as inscrições:

A JACOB BITTENCOURT

RETRATOS

para bandolim solo
com acompanhamento de cavaquinho,
2 violões, pandeiro e quinteto de cordas

Radamés Gnattali
Rio 1957 e 1958

- I – Pixinguinha (choro)
- II – Ernesto Nazareth (valsa)
- III – Anacleto de Medeiros (schottisch)
- IV – Chiquinha Gonzaga (corta jaca)

É possível visualizar o original em detalhes na imagem abaixo:

Figura 6 - detalhe da capa do manuscrito de *Retratos* de 1957-1958

Já o manuscrito que consta no sítio virtual oficial, www.radamesgnattali.com.br, data de 1956-1957, e não traz a mesma descrição da formação instrumental, e sim: *Retratos para*

⁴¹ Cazes, p. 127.

bandolim solista, conjunto de choro e orquestra de cordas. Trata-se também de uma edição de caligrafia um tanto mais desleixada, enquanto a que possuímos parece ser um guia mais bem acabado, como uma produção que atingiu seu resultado final. Entre 1956 e 1958, não há registros de nenhuma execução pública da obra. Assim sendo, percebemos que Gnattali, durante o período de aproximadamente dois anos, trabalhou e re-trabalhou a obra, até atingir um resultado que o satisfizesse.

Jacob do Bandolim demorou ainda mais para executar *Retratos*. Apenas em fevereiro de 1964 realiza a gravação da peça, e em agosto do mesmo ano atua na primeira execução pública. Segundo Cazes, era um salto considerável ao instrumentista, “pois tanto técnica quanto musicalmente a peça trazia dificuldades diferentes daquelas que o solista costumava enfrentar em seu repertório”⁴². O próprio Jacob admite, em carta enviada a Radamés Gnattali⁴³, o desafio que foi se preparar para a gravação de *Retratos*:

23.10.64

Meu caro Radamés,

Antes de Retratos, eu vivia reclamando: “É preciso ensaiar...”. E a coisa ficava por aí: ensaios e mais ensaios.

Hoje minha cantilena é outra: “Mais do que ensaiar, é necessário estudar!”. E estou estudando. Meus rapazes também (o pandeirista já não fala em paradas: “Seu Jacob! O Sr. aí quer uma fermata? Avise-me, também, se quer adagio, moderato ou vivace!...” Veja, Radamés, o que v. arranhou! É o fim do mundo...

Retratos: valeu estudar e ficar fechado dentro de casa, durante todo o carnaval de 64, devorando e autopsiando os mínimos detalhes da obra, procurando descobrir a inspiração do autor no emaranhado de notas, linhas e espaços e, assim, não desmerecer a confiança que em mim depositou, em honraria pródiga demais para um tocador de chorinhos.

[...]

E se até hoje existia um Jacob feito exclusivamente à custa de seu próprio esforço, de agora em diante há outro, feito por v., pelo seu estímulo, pela sua confiança e pelo talento que v. nos oferece e poucos aproveitam. (...)

Na entrevista que realizamos com José Menezes, o multiinstrumentista enfatiza com certa veemência a dificuldade que Jacob foi obrigado a transpor para executar a obra:

Sabe que o Jacob tocava maravilhosamente bem, compunha bem, fazia tudo bem. A única coisa em que ele era fraco era em leitura. Isso aí acontece aqui no Brasil porque as pessoas se preocupam muito em tocar, mas não se preocupam em estudar a parte teórica. Tem muita gente que toca bem e não conhece o instrumento. Ele toca bem porque é um cara inteligente, gosta, então toca bem. É o que mais se vê. O cara sabe tocar e não sabe escrever. É a mesma coisa que o cara saber falar e não saber escrever. Então o Jacob tinha pouca leitura.

⁴² Cazes, p. 127

⁴³ In: Diniz, 1999, p. 188.

Você sabe que quem tocava o Retratos, era o Chiquinho que indicava o negócio pro Jacob. Agora eu só não sei como é que o Jacob decorou aquilo. Você sabe que eu tenho aquele concerto, e às vezes brinco de tocar em casa. Acho que já tem muita gente tocando, então não tem necessidade de eu tocar. Mas eu tenho, e é difícil pra decorar. Pra tocar lendo é sopa. A hora que eu quiser eu ponho aquilo debaixo do dedo, mas não sei como o Jacob gravou aquilo. Ele pegava de ouvido. A leitura dele era fraquíssima. Fraquíssima. Era um grande compositor de choro, tocava com alma, tirava uma sonoridade bonita.

Ressaltamos que em nenhuma de nossas entrevistas o objetivo foi o de fazer uma leitura psicológica das declarações dos entrevistados. No entanto, no caso acima, salta aos olhos um grande desdém por parte de José Menezes, como se ferido por Jacob do Bandolim ter sido o dedicatário desta obra emblemática de Radamés Gnattali. Não queremos arriscar em nossas inferências, mas há algum sentido no fato de que o instrumentista de cordas pulsadas que mais trabalhou com Gnattali sintasse insatisfeito por não ter alcançado, com nenhuma obra de que foi o solista, a popularidade de Jacob com *Retratos*⁴⁴.

Jacob do Bandolim foi responsável pela primeira gravação e primeira audição pública, mas a primeira audição radiofônica fora realizada anos antes⁴⁵, tendo Chiquinho do Acordeom (1920-1993) como solista, na Rádio Nacional. Segundo Paz, Paulo Tapajós avisou a Jacob que a suíte ia ser tocada e ele em casa gravou: “Jacob telefonou para a rádio em seguida aos prantos. Ele agradeceu, pois assim podia ter uma idéia melhor da dimensão do concerto”.⁴⁶ Esta gravação da execução de Chiquinho, segundo Cazes, havia sido providenciada por Gnattali, “para ajudar o bandolinista a ‘tirar a música do papel’”.⁴⁷

Após a gravação de Jacob em fevereiro de 1964 e da estreia pública em agosto do mesmo ano, temos notícia de mais uma execução, em novembro, em Belo Horizonte, em comemoração ao aniversário da Rádio Inconfidência, pelo próprio Jacob do Bandolim⁴⁸.

A seguir, a obra parece ter caído no total esquecimento. Para Cazes, “os chorões não deram muita bola”, pois *Retratos*, apesar de gravada por Jacob – e cada lançamento de Jacob representar um repertório a ser aprendido para tocar na roda – “era diferente”⁴⁹. Maurício Carrilho mesmo admite, em nossa entrevista, que até na época em que passou a tocar a obra com o próprio Gnattali, conhecia a gravação mas nunca teve esse disco. Acrescenta ainda, em

⁴⁴ Na entrevista realizada com Paulo Porto Alegre, confessamos esta nossa interpretação, e o entrevistado, sem necessariamente concordar, refletiu: “O Zé é realmente uma figura: falante, artista, personalista... na verdade, o oposto do que era o Radamés: lacônico, oculto, o cara que preferia ficar na “sombra” dos outros. Talvez por isso estas discrepâncias. Mas como diz um amigo meu: “é gente” e como tal cheio de travas, limitações; enfim, passado...”

⁴⁵ Não encontramos a data precisa em nenhuma das fontes consultadas.

⁴⁶ Paz, 1997, p. 52.

⁴⁷ Cazes, 2005, p. 127.

⁴⁸ Paz, 1997, p. 36.

⁴⁹ Cazes, 2005, p. 129.

outra questão: “Era uma música clássica, né? As pessoas não viam como choro, viam como peça de concerto. O Radamés achava que era mais pra música popular.”

O ostracismo de *Retratos* terminou no final da década de 1970, quando o bandolinista Joel Nascimento incentivou Radamés Gnattali a fazer uma adaptação da obra para bandolim solista acompanhado por regional de choro nos moldes do Época de Ouro⁵⁰ – dois violões, violão de sete cordas, cavaquinho e pandeiro. É esta versão, iniciada por Gnattali em 1978 e concluída em 1979, que Cazes considera como “a semente de grandes mudanças ocorridas no Choro.”. Joel Nascimento então arregimentou jovens músicos para formar o grupo que o acompanhasse – grupo este que passou a ser chamado de Camerata Carioca.

Carrilho sintetiza a importância deste arranjo de *Retratos*:

A versão que ele escreveu pra Camerata divide o choro em antes e depois. Toda a visão de polifonia organizada, pensamento camerístico, (...) acho que tudo isso mudou a partir daquele disco, dessa linguagem que o Radamés imprimiu pra essa formação, que era usada há 100 anos tocando acordes, ou fazendo alguma polifonia de improviso, uma frase ou outra – o máximo que tinha de organização era fazer uma baixaria em terça. Então é uma música que revolucionou a forma de tocar choro, mudou tudo.

Além do reavivamento do choro e da indicação de novos caminhos a serem percorridos por este estilo, a versão de *Retratos* para Camerata Carioca e o conseqüente trabalho de Gnattali junto ao grupo (o compositor passou a compor e arranjar várias obras específicas para a formação, além de participar de apresentações e gravações) também reavivaram o próprio compositor, segundo Carrilho:

[Radamés] estava muito contente de estar fazendo aquilo com a gente, já que há muito tempo vinha fazendo umas coisas muito chatas na TV Globo⁵¹. Quando tinha assim um artista vagabundo que começou a vender menos discos, eles botavam o Radamés de smoking branco num piano branco... eu vi Radamés com Ronnie Von, acompanhando, ele ficava de saco cheio desse negócio todo... Acho que ver aqueles moleques loucos pra tocar e dando risada o tempo inteiro, viajando com ele, tomando chopp juntos, era tudo que ele queria.

Em 1983, Radamés Gnattali conhece Paulo Porto Alegre, integrante do trio de violões nomeado **Trio Opus 12**. O violonista havia procurado o compositor para mostrá-lo sua transcrição da *Sonatina para violoncelo e dois violões*. A partir daí, iniciaram uma profícua amizade, que resultou, entre outras, na versão de *Retratos* para trio de violões, em 1984.

A seguir, apresentamos uma tabela com a descrição das oito versões de *Retratos* constantes nas diversas fontes consultadas:

⁵⁰ Grupo que acompanhava Jacob do Bandolim.

⁵¹ Em vários depoimentos de Radamés Gnattali, o compositor se mostra insatisfeito com o trabalho na Globo, talvez até mesmo pela falta de trabalho. Valoriza a época do rádio, ironicamente dizendo que não havia “interesse comercial”. Curioso, pois um dos programas de maior sucesso, que trazia Gnattali como arranjador, foi o “Um Milhão de Melodias”, criado para divulgar o lançamento da Coca-Cola no Brasil.

Tabela 2 - versões de *Retratos* (R. Gnattali) segundo diversas fontes

Ano	Formação	Dedicatário	Comentários
1958	bandolim solista, conjunto de choro e orquestra de cordas	Jacob do Bandolim	Segundo o catálogo oficial, a versão foi finalizada em 1957. O manuscrito que possuímos foi concluído em fevereiro de 1958.
1979	bandolim solista e Camerata Carioca	Joel Nascimento	Segundo Carrilho ⁵² , os três primeiros movimentos foram escritos em dezembro de 1978.
1981	dois violões	Duo Assad	O catálogo oficial e o manuscrito informam a data de 1981; Ledice Oliveira afirma ser de 1980 ⁵³ .
1981	Camerata Carioca e orquestra de cordas		Segundo Carrilho, feita por ocasião de um programa na TVE e, na verdade, seria para bandolim, Camerata Carioca e cordas.
1984	três violões	Trio Opus 12	Data não precisa pelo catálogo oficial, mas informada no encarte do CD "Retratos de Radamés", do Núcleo Hespérides e Trio Opus 12.
198-	piano e orquestra		Data não precisa pelo catálogo oficial.
19--	Quinteto Gnattali		Inexiste no catálogo oficial. Existência relatada segundo Henrique Cazes ⁵⁴ .
19--	orquestra (sem solista)	a pedido de Roberto Gnattali	Inexiste no catálogo oficial. Existência relatada segundo Henrique Cazes.

Em seguida, nossa proposta era traçar um panorama da relação de Gnattali com os compositores por ele retratados na obra, de forma a dar maiores subsídios aos potenciais arranjadores e intérpretes de *Retratos*, revelando informações sobre a visão que o compositor tinha de Pixinguinha (1897-1973), Ernesto Nazareth (1863-1834), Anacleto de Medeiros (1866-1907) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935).

Ressaltamos que o enfoque de nosso trabalho não é de investigação histórica, mas sim analítica, e por isso não nos aprofundaremos nessas questões, exceto a respeito do contato entre Gnattali e Nazareth. Este merece um item à parte, pois as fontes revelam-se bem controversas e consideramos pertinente divulgar, nesta dissertação, os resultados das pesquisas.

⁵² Ver entrevista nos Anexos.

⁵³ Oliveira, 1999, p. 93.

⁵⁴ Cazes, 2005, p. 131.

Apesar de Chiquinha Gonzaga ter falecido, no Rio de Janeiro, numa época em que Radamés Gnattali já vivia na capital fluminense há alguns anos, não há registros de nenhum contato entre os dois músicos. Obviamente, isto não era impedimento para que o compositor gaúcho tivesse tomado conhecimento da obra da compositora. O tango brasileiro *Gaúcho* havia sido o número de maior sucesso da opereta *Zizinha Maxixe*, de autoria de Chiquinha Gonzaga, encenada em 1897. Sua popularidade só cresceu, até ser executado no Palácio do Catete, ao violão, numa recepção organizada pela primeira dama, Sra. D. Nair de Teffé Hermes da Fonseca, em 1914 – episódio que tomou proporções de atentado à moral pública⁵⁵.

O *Gaúcho*, ou *Corta-Jaca*, passou a ser uma das mais conhecidas obras de Chiquinha Gonzaga, juntamente com *Ó Abre Alas*, *Atraente* e *Lua Branca*. Em artigo publicado no Jornal do Brasil em 23.10.1925, Viriato Corrêa a exalta⁵⁶:

Como exemplo desse traço inconfundível do sensualismo crioulo, sua [de Chiquinha Gonzaga] obra mais notável é o Corta jaca, um prodígio de síntese do temperamento plebeu, uma obra-prima de psicologia, que a cidade e o país inteiro conhecem e repetem a todo instante.

Além da importância histórica e da extrema popularidade da obra, há ainda, segundo Cazes, outra justificativa à inclusão da homenagem à compositora, em *Retratos*⁵⁷:

Mesmo ela não sendo uma compositora – segundo o próprio Radamés – do mesmo porte dos três primeiros, a solução encontrada foi musicalmente perfeita para Retratos terminar “pra cima”.

Com Anacleto de Medeiros, não houve a menor possibilidade de contato, já que faleceu apenas um ano após o nascimento de Gnattali. Mas parte (talvez pequena) de sua obra era bastante conhecida dos músicos de choro. No início do século XX, a Banda do Corpo de Bombeiros tinha como principal compositor, em suas gravações para a Casa Edison – pioneira na indústria fonográfica no Brasil –, o próprio Anacleto de Medeiros, que regeu a banda de 1896 a 1906. Segundo Diniz, bandas como essa “divulgaram os gêneros estrangeiros com um fraseado e tempero brasileiros” (2007, p. 55).

Carrilho nos afirma, em entrevista (ver anexos), que – apesar da importância de Anacleto de Medeiros nos primórdios do choro – à época em que Radamés compôs *Retratos*, e mesmo posteriormente, quanto escreveu a versão para a Camerata Carioca, as pesquisas ainda não revelavam toda a obra do maior maestro das bandas militares da virada do século XIX para o XX.

[...] conhecia-se muito pouco. O Três Estrelinhas era uma música conhecida, assim como o Corta-Jaca da Chiquinha, e ninguém sabia mais nada além disso. [...] Na verdade o repertório de choro era Jacob, Pixinguinha, e uma do

⁵⁵ Lira, 1978, p.97.

⁵⁶ *Apud*: Lira, 1978, p. 108.

⁵⁷ Cazes, 2005, p. 127.

Anacleto, uma do Carramona (o Coralina), uma de não-sei-quem... Muito recentemente é que a gente tomou conhecimento da obra desses compositores.

Já entre Gnattali e Pixinguinha, existiu um relacionamento que durou décadas. A própria canção que inspirou o primeiro movimento de Retratos, *Carinhoso*, teve participação de Radamés Gnattali ao piano, num arranjo de Pixinguinha, na primeira gravação cantada, feita por Orlando Silva em 1937⁵⁸. Os dois músicos trabalhavam como arranjadores na orquestra RCA Victor. Na verdade, Pixinguinha havia fundado a orquestra em fins dos anos de 1920, e Gnattali passou a integrá-la, como pianista, em 1932. Porém, a partir de certo momento, tornou-se também arranjador: Pixinguinha ficava a cargo dos arranjos carnavalescos, e Gnattali, dos românticos. Nestes, o flautista era Pixinguinha⁵⁹.

Inúmeros depoimentos atestam a amizade extrema entre os dois músicos. Carrilho nos conta (ver entrevista nos anexos) que:

ele era como irmão do Pixinguinha, ele se sentia assim. Adorava ele como pessoa, ia ao centro de candomblé com Pixinguinha, falava que o único cara que ele conheceu que improvisava era Pixinguinha: “os caras ficam fazendo frase? Isso não é improvisar, improvisar é o cara fazer uma melodia, não é ficar fazendo escala... isso não é improviso. Eu vi o Pixinguinha entrar no meio de uma gravação de um choro que só tinha duas partes, tirar um flautim do bolso e improvisar uma terceira pro choro, na hora, gravando.” Ele falou, então ele tinha uma admiração danada pelo Pixinguinha, e o achava o melhor flautista de todos.

A história sobre o improviso de Pixinguinha no meio de uma gravação, acima, provavelmente é a mesma contada por Gnattali na entrevista para o Pasquim, de maio de 1978:

TARIK [de Souza] – [Jacob do Bandolim] Seria um bom improvisador?

[GNATTALI]: Não, improvisador era o Menezes, o Pixinguinha. Na Rádio Transmissora tava eu no piano, Luís Americano no contrabaixo e João da Baiana no pandeiro. Aí Pixinguinha abriu a porta e entrou, todo caneado, tirou um flautim, e começou a fazer um outro choro em cima daquele que estávamos tocando. De improviso.

Segundo Cazes, Gnattali afirmava que “choro tem muito por aí, mas bons mesmo são os do Pixinguinha, e não é porque são mais elaborados, é porque ele era um gênio”⁶⁰. Assim, não é difícil entender porque as ideias musicais do compositor de *Carinhoso* são as escolhidas para inspirar a criação do primeiro movimento de *Retratos*.

Como afirmamos anteriormente, segue abaixo o item à parte detalhando o contato entre Gnattali e Nazareth, esclarecendo as informações controversas encontradas nas diversas fontes:

⁵⁸ Cabral, 1997, p. 145.

⁵⁹ Barbosa, Devos, 1984, p. 34.

⁶⁰ Cazes, 2005, p. 56.

a) Radamés Gnattali e Ernesto Nazareth

Barbosa e Devos, no capítulo que trata da estreia de Gnattali como concertista no Rio de Janeiro, em 31 de julho de 1924, dizem que Radamés foi para a capital fluminense meses antes do recital, sendo hóspede de seu professor, Guilherme Fontainha.

*(...) não fez outra coisa senão estudar. Do Rio de Janeiro dessa época conheceu apenas o som do piano de Ernesto Nazareth do lado de fora do Cinema Odeon. O dinheiro era curto, e o cinema Odeon caro demais para os seus poucos recursos.*⁶¹

As autoras afirmam ainda que ouvir Nazareth ‘do lado de fora’ foi suficiente para Radamés perceber todas as nuances de interpretação do ‘já consagrado pianista’.⁶²

Já no livro de Didier, num depoimento sem data e de fonte desconhecida, Gnattali afirma:

*Foi em 25 ou 26, no Cinema Odeon, na Rio Branco esquina com Sete de Setembro. Eu vinha andando pela avenida e ouvi um som de piano. Era o Nazareth tocando e eu já conhecia as músicas dele. Nazareth tocava num piano de armário em cima de um estrado, perto de umas cadeiras de veludo, atrás de uma parede de vidro na sala de espera. Toquei várias vezes pra ele. Rui Barbosa ia muito lá, comprava entrada e sentava só pra ouvir Nazareth. Mais tarde, saiu do cinema e foi tocar na Galeria Cruzeiro, vocês se lembram da Galeria Cruzeiro?*⁶³

O autor, numa nota de referência a este depoimento, chama atenção para o fato de que, segundo o biógrafo de Nazareth, Luís[sic] Antonio Almeida, o pianista não mais tocava no Odeon na época descrita por Gnattali. Consultando uma biografia “condensada” escrita pelo pesquisador citado⁶⁴, percebe-se que Ernesto Nazareth trabalhou no referido cinema em dois períodos de sua vida: de 1910 a 1913, e de 1917 a 1918. Almeida ainda ressalta que, em 1918, “saiu definitivamente da Odeon”. Didier se pergunta: “Parece não haver dúvidas de que Radamés conheceu, ouviu e tocou para Nazareth; mas teria ele ‘criado’ um fato por engano em sua memória?”⁶⁵

A este depoimento, soma-se o da “autobiografia” que consta no site oficial. As palavras são bem semelhantes, e nos fazem suspeitar que tanto Didier quanto o responsável

⁶¹ Barbosa, Devos, 1995, p. 16.

⁶² Barbosa, Devos, 1995, p. 17.

⁶³ Didier, 1996, p. 75-76.

⁶⁴ Aparentemente, a biografia escrita por Luiz Antonio Almeida nunca foi publicada; tal texto “condensado” encontra-se no domínio www.chiquinhagonzaga.com/nazareth, e um manuscrito não editado de tal pesquisa é citado num artigo de Alexandre Ferreira de Souza Dias: “Influências na obra pianística de Ernesto Nazareth”, 2008-2009, disponível em <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/alexandredias-ernestonazareth.htm>. Outra referência à mesma biografia é feita no verbete NAZARÉ, Ernesto, na Enciclopédia da Música Brasileira de 1998, p.556: “Em 1996, o pesquisador Luís Antônio de Almeida anunciou a preparação da biografia *Ernesto Nazaré – Um coração que sente*, para revelar novos fatos da vida do músico”. Cacá Machado, em sua tese de doutorado “O Enigma do Homem Célebre” também se referencia ao manuscrito original de *Um Coração que Sente*, de Luiz Antônio Almeida.

⁶⁵ Didier, 1996, p. 98.

pela autobiografia utilizaram fontes comuns, mas acabaram adaptando as palavras. O texto da autobiografia é:

*Conheci Nazareth com 25, 26 anos, quando ele tocava no Cinema Odeon, na Rio Branco com Sete de Setembro [no centro do Rio de Janeiro]. Um dia eu estava passando, ouvi aquele som e era o próprio Nazareth tocando. Eu não entrava porque não tinha dinheiro pro cinema, mas do lado de fora eu o ouvia. Sempre juntava um povinho para ouvir.*⁶⁶

Ou seja, aqui Radamés Gnattali não teria conhecido Nazareth em 1925 ou 1926, mas em 1931 ou 1932. Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, Ernesto Nazaré, “nessa época, já ficava debruçado sobre o piano, pois a surdez quase não lhe permitia ouvir o que tocava”⁶⁷. É pouco provável que Radamés tivesse conhecido um Ernesto Nazareth praticamente surdo e não fizesse nenhum comentário sobre isso. A não ser que ele quisesse, de fato, preservar a imagem de um Nazareth ativo, em respeito a sua figura.

Em artigo do jornal Última Hora, Márcia Guimarães diz que Gnattali, aos 18 anos, “perambulava pelas ruas do Rio, sem dinheiro, ouvindo Ernesto Nazareth tocar no Odeon”, e segue com a fala de Radamés:

*Nazareth tocava no Odeon e quem não podia pagar ficava na rua mesmo, ouvindo. Tempos depois, eu o conheci na Galeria Cruzeiro. Tinha uma loja num dos lados da galeria, o que dava para o Largo da Carioca, que vendia caneta, papel, e também pianos. Nazareth costumava ir lá tocar, durante a tarde. Uma vez me aproximei e toquei pra ele. Ele se interessou.*⁶⁸

Esta não é a única confusão a respeito de acontecimentos na vida e carreira de Gnattali nesta época. Aproveitamos para fazer um parêntesis detalhando melhor tais equívocos e ilustrar como muitas informações não estão claras.

Segundo Barbosa e Devos, logo após o concerto de estreia no Rio, em julho de 1924, Radamés retorna a Porto Alegre. O próximo recital que documentam é em outubro de 1925, em São Paulo, após o qual o pianista também retorna logo a Porto Alegre. “Durante quatro anos permaneceu no Rio Grande do Sul”, onde tinha alunos de piano e integrava o Quarteto Oswald, na viola. A próxima data citada pelas autoras é 1929, quando Radamés pela primeira vez toca com orquestra: sob regência de Arnaldo Glückman, o Concerto em Si bemol maior de Tchaikovski, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro⁶⁹.

A seqüência de fatos apresentada dá a entender que, pelo menos até este concerto, Gnattali sempre morou em Porto Alegre, apenas fazendo a viagem de 1924 para o Rio, por conta de sua estreia no Instituto Nacional de Música, a de 1925 para São Paulo, estreando na

⁶⁶ In www.radamesgnattali.com.br, acesso em 31.07.2009

⁶⁷ NAZARÉ, Ernesto, in Enciclopédia da Música Brasileira, 1998.

⁶⁸ “Radamés Gnattali”, por Márcia Guimarães, in Última Hora, Rio de Janeiro, 06 de dezembro 1976.

⁶⁹ Barbosa, Devos, 1985, p. 24.

capital paulista, e a de 1929, de volta ao Rio, pela primeira vez como solista à frente de uma orquestra.

No entanto, os próximos parágrafos fazem alusão a dificuldades financeiras que Radamés passa neste mesmo ano no Rio de Janeiro, relacionadas uma crise geral de emprego dos músicos, por conta da chegada do cinema sonoro. Ainda cita atividades de pianista que Gnattali tinha no Teatro Lírico e na Rádio Clube Brasil⁷⁰. Ou seja, está claro que já estaria morando no Rio de Janeiro.

Já segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, em 1924 Radamés não fez apenas seu recital de estreia, no Instituto Nacional de Música, mas também tocou no Teatro Municipal, onde solou o concerto n. 1 de Tchaikovsky sob regência de Francisco Braga⁷¹. O programa do recital de estreia também difere entre as fontes: esta enciclopédia diz que Gnattali interpretou Franz Liszt e Johann Sebastian Bach. Já Barbosa e Devos citam o jornal *A Noite*, anterior ao recital, que afirmava que as peças seriam: *Concerto para órgão* – W. F. Bach/Stradal; *Sonata em Si menor, Gondoliera* e *Rhapsódia n. 9* de Liszt.⁷²

Depois de concordar que “Nessa viagem, conheceu Ernesto Nazaré”, a Enciclopédia continua com informações divergentes das de Barbosa e Devos:

*Passou os anos de 1924 e 1925 entre o Rio de Janeiro e Porto Alegre, atuando na música clássica. Essa fase foi básica para sua atuação como compositor e orquestrador Estudou harmonia com Agnelo França, no Rio de Janeiro. Em 1927, no Rio de Janeiro, foi pianista de cinemas e teatros, trabalhando no ano seguinte como pianista de música ligeira e popular na Rádio Clube do Brasil. Em outubro de 1929, apresentou com grande êxito o Concerto n. 1, de Tchaikovsky, no Teatro Municipal, do Rio de Janeiro, sob a direção de Arnold Glückmann, viajando em seguida para Porto Alegre.*⁷³

As duas fontes voltam a concordar com o acontecimento deste concerto, ressaltando que para Barbosa e Devos essa foi sua estreia como solista de orquestra, enquanto para a Enciclopédia esta é a segunda vez que toca o mesmo concerto, sob regências diferentes mas no mesmo palco.

A pesquisadora Fernanda Chaves Canaud ainda confunde mais a questão dos concertos com orquestra: segundo sua monografia, em 1924, depois do concerto de estreia no Instituto, Radamés tocou no Teatro Municipal, com regência de Arnold Gluckmann, o “1º. Concerto de Tchaikowsky”⁷⁴. Mais adiante, “voltou ao Rio de Janeiro em 1929, para tocar,

⁷⁰ Barbosa, Devos, 1985, p. 24 e 25.

⁷¹ GNATTALI, Radamés IN: Enciclopédia da Música Brasileira, 1998, p. 329.

⁷² De fato, Oscar Guanabara, no Jornal do Commercio do dia 02 de agosto de 1924 confirma a execução deste programa e acrescenta que Gnattali tocou, como bis, o Estudo n.º 12 de Chopin.

⁷³ GNATTALI, Radamés IN: Enciclopédia da Música Brasileira, 1998, p. 329.

⁷⁴ Canaud, 1991, p.46.

novamente com orquestra, o 1º. Concerto de Tchaikovsky, desta vez sob a regência de Francisco Braga.”⁷⁵

Didier acaba resumindo a questão da residência de Gnattali depois de sua estreia no Rio em 1924:

*O concerto no Instituto Nacional de Música, no Rio, recebeu uma série de críticas favoráveis, o que deixou Radamés bastante animado. Fascinado pelas possibilidades profissionais e pela vida cultural da capital, **inicia nos anos seguintes seu penoso processo de mudança**[grifo nosso], viajando várias vezes de Porto Alegre para o Rio de Janeiro. Radamés está atraído pelo ambiente musical Rio-São Paulo.*⁷⁶

Fechando este parênteses sobre as divergências entre as fontes, volto ao assunto deste item: o contato entre Radamés e Nazareth. Cito abaixo Henrique Cazes, músico que trabalhou durante algum tempo bem próximo a Gnattali:

*Radamés Gnattali, que conheceu Nazareth em 1924 e freqüentava a Casa Stephan na Galeria Cruzeiro, foi a meu ver seu melhor intérprete. O processo de absorção do “estilo Nazareth” por Radamés era contado por ele de forma muito simples. Primeiro ele comprou as partituras e ouviu Nazareth tocar. Depois foi para a pensão onde morava na rua Larga, atual avenida Marechal Floriano, e estudou, fascinado pelo equilíbrio entre delicadeza e balanço. Finalmente, depois de seis meses, Radamés mostrou o resultado a Nazareth e este ficou muito satisfeito.*⁷⁷

Percebe-se que Cazes concorda com Barbosa e Devos que o primeiro contato foi em 1924, mas não cita qual a ocasião. Também não cita o Cinema Odeon, apenas a Galeria Cruzeiro.

Didier afirma que Radamés, muito anteriormente, já tinha contato com as partituras de Nazareth:

*(...) na música popular, Radamés conhece Pixinguinha, Donga, Heitor dos Prazeres, os pianeiros da Casa Vieira Machado e aquele que já era uma referência em sua formação, um de seus ídolos: Ernesto Nazareth. Alessandro Gnattali, o pai, já lhe dera muitos anos antes para estudar, as partituras de vários tangos de Nazareth, proporcionando o primeiro contato do jovem Radamés com a música carioca.*⁷⁸

Provavelmente Didier chegou a algumas das afirmações acima a partir do depoimento de Radamés contido no mesmo livro:

Até uns dezoito anos, meu pai comprava tudo de Villa-Lobos e me dava. Comecei a tocar Nazareth porque existiam partituras impressas. Não ouvia, tocava, pois naquele tempo ainda não havia vitrola, rádio, nada. Estudei

⁷⁵ Canaud, 1991, p. 48-49. Ressaltamos que, aqui, estamos apresentando os nomes próprios segundo a grafia que cada fonte utiliza. Neste caso, numa mesma publicação, aparecem duas ortografias diferentes para Tchaikowsky. Também respeitamos as diversas grafias de Nazareth/Nazaré, Gluckman/Glückmann, entre outras.

⁷⁶ Didier, 1996, p. 13. Realmente, consultando os recortes de jornais da época disponíveis no domínio www.radamesgnattali.com.br, as críticas foram amplamente favoráveis. Ressaltamos que, entre elas, não se encontra nenhuma referência a qualquer concerto para piano e orquestra em 1924, e também não está especificado o regente do concerto de 1929.

⁷⁷ Cazes, 2005, p. 37.

⁷⁸ Didier, 1996, p. 14.

*nove anos de piano, querendo assimilar Bach, Beethoven, Schumann, Chopin.*⁷⁹

Radamés não diz aqui precisamente que era seu pai quem o presenteava com as partituras de Nazareth, nem diz exatamente em que época da sua vida estudou suas peças, mas subentende-se que foi em seus anos de formação, juntamente com o estudo dos outros compositores citados.

Independente de como Gnattali tomou contato com a obra de Nazareth, ou como eles se conheceram, ou de que forma Radamés pôde ou não mostrar ao compositor suas interpretações, consideramos importante salientar a identificação de Gnattali com o “estilo Nazareth”, para usar o termo de Cazes. As fontes concordam na excelência de suas execuções, no seu entendimento da obra de Nazareth, atribuindo grande autoridade ao nome de Radamés Gnattali quando o assunto é Ernesto Nazareth.

Luciano Perrone, baterista que trabalhou com Gnattali por décadas, disse categoricamente em entrevista a Mara Caballero no Jornal do Brasil: “Radamés conheceu Ernesto Nazareth e é o único pianista que toca as composições desse mestre exatamente como as interpretava”⁸⁰.

Didier afirma que, do encontro entre Radamés e a música de Nazareth,

*Resultou uma das mais bem sucedidas alquimias entre compositor-intérprete da música instrumental brasileira. Radamés seria o intérprete ideal do autor de Batuque, Brejeiro e Carioca, com toda a técnica, sutileza e a faceirice que suas músicas pedem.*⁸¹

Cazes se queixa da “falta de jeito dos pianistas brasileiros para tocar Nazareth”. Segundo ele, aos mais “suíngados”, falta a sofisticação; aos mais eruditos, falta o “balanço”.⁸². Já sobre as interpretações de Gnattali:

*O que ocorreu foi que, assim como o autor [Nazareth], Radamés somava técnica apurada na música de concerto com o balanço do Choro. Assim como Nazareth, Radamés extrapolava desde jovem o conceito de popular e erudito.*⁸³

Cazes também afirma que não só certos (ou a maioria dos) pianistas o desagradam na execução desse repertório, mas também “os chorões contemporâneos do autor, quando se arriscavam a interpretar obras de Nazareth, não conseguiam dar-lhes a delicadeza adequada”. Isso porque, para ele, Ernesto Nazareth tinha traduzido a música dos chorões para o piano, “dando-lhe seu pessoal toque de sofisticação”.⁸⁴

⁷⁹ Didier, 1996, p. 68.

⁸⁰ “Radamés, esse erudito tão popular” in: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 01 dezembro 1976.

⁸¹ Didier, 1996, p. 14

⁸² Cazes, 2005, p. 36

⁸³ Cazes, 2005, p. 37.

⁸⁴ Cazes, 2005, p. 36.

Apesar de Cazes entrar em mais detalhes do que Didier, ainda não fica tão claro em quê se traduz essa mescla de sofisticação, delicadeza, técnica apurada e balanço. As curtas palavras de Gnattali, em seus depoimentos, deixam tudo menos claro ainda. Numa citação em Didier, afirma:

*Ele [Nazareth] odiava que dançassem a música dele, tinha pavor, achava que sua música não era feita para dançar. Nazareth era muito influenciado por Chopin e escrevia para todas as tonalidades. Um excelente pianista, muito bom, pianeiro nada.*⁸⁵

Numa entrevista ao Pasquim, em 77, Radamés é interrogado sobre a música de Nazareth:

SERGIO [CABRAL] – Você é tido como um grande interprete de Nazaré.

Não sei se sou intérprete, sei que conheci Nazaré e toquei pra ele.

PELÃO – Como é que você o conheceu?

Ele tocava no Cinema Odeon.

TARIK [DE SOUZA] – Fala-se que Nazaré era um erudito pressionado pelo popular, uma espécie de fronteira.

Não sei. Naquele tempo ninguém ligava muito pra isso.

ZIRALDO – Você gostou da gravação do Artur Moreira Lima?

Moreira Lima é um grandicíssimo pianista (risos para o superlativo exagerado). Assim como Turíbio é um grandicíssimo violonista. Mas como me lembro, não era assim que Nazaré tocava.

SERGIO – Nazaré realmente era uma grande pianista, mas tinha uma certa bossa do pianeiro.

Conforme afirmamos em nosso capítulo 2, Radamés parece um tanto quanto impaciente nesta entrevista, com respostas sempre muito curtas e não muito esclarecedoras. A jornalista Mara Caballero, em artigo para o Jornal do Brasil, alguns meses antes desta entrevista ao Pasquim, escreveu que seu encontro com Gnattali confirmou

*um dos traços da personalidade de Radamés, previamente revelado por seus amigos: é difícil fazê-lo falar. As respostas são quase sempre monossilábicas e ele só se estende um pouco mais quando a pergunta não envolve diretamente sua carreira e sua obra.*⁸⁶

Numa citação que consta da autobiografia, Gnattali teria dito:

*Eu acho que não tocam hoje o Nazareth como se deve, porque pensam que Nazareth era um pianeiro, quando era um pianista. Não tocava nada staccato. Tocava, mesmo, como se estivesse tocando Chopin, usava o pedal, era um pianista muito bom.*⁸⁷

Para ilustrar melhor quais poderiam ser as características especiais da execução de Nazareth, que tantos consideravam perfeitamente assimilada por Gnattali, transcrevemos

⁸⁵ Didier, 1996, p. 76.

⁸⁶ “Radamés, esse erudito tão popular” in Jornal do Brasil, 01 dezembro 1976.

⁸⁷ In www.radamesgnattali.com.br, acesso em 31 jul 2009

abaixo o trecho de um documentário de João Carlos Horta que contém um raro depoimento de Francisco Mignone sobre seu contato com Ernesto Nazareth⁸⁸. O compositor fala em direção à câmera, sentado em frente a um piano, no qual executa trechos das músicas em meio ao seu discurso:

Conheci Nazareth mais ou menos em 1917, foi na casa de música Eduardo Souto⁸⁹. Ernesto Nazareth havia sido contratado pra tocar ao piano obras que os fregueses desejavam comprar, mas antes de comprar, como era moda naquele tempo, queriam ouvir a música, e o Nazareth lá ia ao piano. Pelo que eu verifiquei, ele tinha uma boa leitura, pois qualquer música que colocavam à frente dele, lia, com muita facilidade. Naturalmente ele tinha uma espécie de cacoete: quando tocava inclinava-se do lado esquerdo. Depois me disseram que era devido a uma deficiência de ouvido; ele ouvia pouco, então para ouvir melhor, inclinava-se. E tinha uma mão bastante grossa, pesada, dedos bastante volumosos, mas o som que ele tirava do piano era bonito e tocava tudo devagar, procurando sempre cantar.

Enquanto o Nazareth tocava, eu fui me chegando e, em certo momento, interrompi-o, dizendo: “Eu também toco obras suas.” Ele ficou assim, meio assustado: “O senhor já toca?”. “Eu toco Brejeiro, se me der licença vou tocá-lo para ver o que o autor acha”. Então sentei no piano e comecei a tocar:

[toca cerca de 15 compassos]

Com muito entusiasmo. Aí o Nazareth disse “Mas essa não é minha música”. “Como assim?”. “Eu toco desse jeito:” Então sentou ao piano e tocou:

[Mignone toca o mesmo trecho]

Etc, tudo bem lento, bem cantado, aliás ele [disse]: “toda minha música é estropiada, eles tocam tão depressa. O ‘apanhei-te cavaquinho’⁹⁰ é um desastre; aquilo é bem devagar, arpejando a mão esquerda, dando a impressão de cavaquinho.

[toca primeiro só o acompanhamento na mão esquerda, depois adiciona a melodia na mão direita]

Você vê? Ele tocava tudo lento, e bem claro, e com uma técnica muito apurada, bem que se vê que ele havia tido uma boa escola de canto, coisa que eu perguntei a ele. Então ele disse que tocava muito Chopin; Chopin era o autor favorito, e que ele tocava as baladas quase todas de Chopin.

Consideramos oportuno incluir tal depoimento, aqui, por se tratar da impressão de um grande compositor que também era um grande pianista, quando ainda era jovem, e já sentia

⁸⁸ Trata-se do documentário **Lição de Piano**, produzido pela Embrafilme em 1978. Não tivemos acesso ao filme todo, mas apenas ao trecho que transcrevemos acima, encontrado em <http://www.youtube.com/watch?v=-cwwzKHfOCO>. Acesso em julho de 2009.

⁸⁹ Acreditamos que esta seja a Casa Carlos Gomes, de propriedade do pianista e compositor Eduardo Souto. Segundo Almeida, em sua biografia condensada, Nazareth começou a trabalhar nesta Casa de música em 1919. É bem possível que Mignone tenha se confundido a respeito data de seu encontro, visto se passarem praticamente 60 anos entre o fato e o depoimento.

⁹⁰ Segundo o catálogo de obras de Almeida, a primeira edição é de 1914, classificada como polca. No catálogo publicado pela Biblioteca Nacional em 1963, a primeira edição é de 1915, também aparecendo como ‘polka’ e com a observação “muito própria para serenatas”. Chamo atenção às datas para acusar a popularidade da música de Nazareth. Fosse o fato descrito por Mignone em 1917, 18 ou 19, ainda assim parece pouco tempo para que o “apanhei-te” já fosse tão tocado por outros músicos, a ponto de Nazareth se queixar da certa “tradição” estabelecida de tocar seu repertório em andamento muito acelerado.

forte identificação com a música popular urbana. Não temos maiores informações sobre o contato de Gnattali com Mignone, mas sabemos que este chegou a editar ao menos uma de suas partituras: o choro *Canhôto*, transcrito na monografia de Fernanda Canaud, tem o “dedilhado e pedal de Francisco Mignone”⁹¹.

⁹¹ Canaud, 1991, p.17.

5. ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE TEMAS ORIGINAIS E *RETRATOS*

Em cada um dos quatro movimentos de *Retratos*, Radamés Gnattali baseia-se em um tema específico do compositor a ser retratado no movimento. O que chamamos aqui de “temas originais” são os materiais musicais de Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga, que servem de inspiração para Gnattali compor sua própria música – que não necessariamente cita os “temas originais”, mas faz alusões a estes, seja com similaridades formais, melódicas, harmônicas, rítmicas e de caráter, isoladas ou combinadas.

Acreditamos que o conhecimento dos temas originais, e a consciência de suas referências na obra de Gnattali, enriquecem o entendimento, a interpretação e futuros arranjos sobre *Retratos*. Potenciais executantes da obra podem se inspirar nas ideias musicais nas quais os movimentos foram baseados, decidindo se distanciar ou se aproximar delas, valorizar ou não elementos que fazem parte de execuções consagradas por gravações antológicas, ou por uma tradição já estabelecida das interpretações. Assim também podem proceder os potenciais arranjadores.

Neste capítulo, pretendemos expor os procedimentos de alusão aos temas dos compositores retratados por Radamés Gnattali, nos quatro movimentos da obra estudada. Apesar de, na essência, o conteúdo musical dos manuscritos de *Retratos* de 1958 e de 1984 ser o mesmo, há diferenças na apresentação de várias ideias – sejam elas rítmicas, melódicas, harmônicas ou formais. Por isto, usaremos como referência, neste capítulo, os materiais como são apresentados na versão de 1984, para três violões. Nos casos em que este princípio não for seguido, será assinalada a referência.

Os movimentos de *Retratos*, e os temas originais nos quais Gnattali se baseou, são:

- I – Pixinguinha – choro-canção – *Carinhoso*;
- II – Ernesto Nazareth – valsa – *Expansiva*;
- III – Anacleto de Medeiros – schottisch – *Três Estrelinhas*;
- IV – Chiquinha Gonzaga – corta jaca – *Gaúcho*.

5.1 Pixinguinha

a) Esquemas formais:

Tabela 3 - Comparação entre as formas de *Carinhoso* (Pixinguinha) e *Pixinguinha* (Gnattali)

<i>Carinhoso</i> (Pixinguinha) Choro-canção	<i>Pixinguinha</i> (Radamés Gnattali) choro
Fa maior	Dó maior
Introdução: 5 c.	Introdução – 11 c.
A: 16 c. (I)	A: 32 c. (I)
Ponte: 8 c. (iii – V)	Ponte: 16 c. (vi – II)
B: 18 c. (I)	B: 32 c. (II - I)
Coda: 3 c. (I)	A': 31 c. (I)
	Coda: 4 c. (I)
Intro–A–ponte–B–A–ponte–B (A-B-A-B)	Intro–A–ponte–B–A'–coda (A-B-A')

O choro-canção de Pixinguinha adota uma forma binária, A-B-A-B, com uma ponte entre as seções A e B. Na partitura utilizada como referência temos ainda uma introdução, como ficou consagrada na versão gravada em 1937 por Orlando Silva⁹²; no entanto, a primeira gravação de *Carinhoso*, em versão instrumental, de 1929, não continha essa introdução, iniciando a música na seção A. Não é demais lembrar que o choro em duas seções não era usual, “havia um compromisso muito rígido em se criar Choros em três partes num esquema originário da polca e conhecido há muito tempo como forma Rondó”.⁹³

Em *Pixinguinha*, Gnattali mantém a idéia de compor duas seções; no entanto, a forma resultante é ternária, A-B-A', também guardando a introdução e a ponte entre A e B. É visível como todas as seções, e elementos como introdução, ponte e coda, são ampliados em relação às mesmas partes em *Carinhoso*.

⁹² Esta foi a primeira versão gravada com a letra de Braguinha, e teve Radamés Gnattali como pianista. Ver CABRAL, 1997, pág. 145

⁹³ CAZES, 2005, pág. 70

Vale ressaltar que, apesar de um número maior de compassos em Gnattali, a escrita e a forma são menos redundantes do que na canção de Pixinguinha. Nesta, temos 50 compassos escritos, e 107 executados. No *Pixinguinha* de Radamés Gnattali, temos 97 compassos escritos, e 124 executados. A forma ternária A-ponte-B-A' de *Pixinguinha* também é menos repetitiva do que a binária A-ponte-B-A-ponte-B de *Carinhoso*. Estamos aqui não fazendo uma crítica à composição de Pixinguinha, mas ressaltando a opção formal de Gnattali neste primeiro movimento de *Retratos*⁹⁴.

Sobre as regiões harmônicas⁹⁵ predominantes em cada seção, temos:

	<i>Carinhoso (Pixinguinha)</i>	<i>Pixinguinha (Gnattali)</i>
Seção A	Fa	Do (Do – Lam – Lab – Do – Sib – Do)
Ponte	Lam – Do – Fa	Do – Lab – Lam – Re
Seção B	Fa	Re – Rem – Re – Do

Percebe-se que Pixinguinha não escapa muito da tonalidade de Fa maior. Faz uso de muitas dominantes secundárias⁹⁶, no entanto sem estabelecer outras regiões, apenas na ponte para a seção B, que já inicia na mediantes menor (iii – relação direta e próxima⁹⁷). Já Gnattali praticamente conclui cada frase em uma região nova. Ele usa principalmente a submediante menor (vi – relação direta e próxima), a submediante maior abaixada (bVI – relação indireta, mas próxima) e a supertônica (II – relação indireta e remota), sendo que a esta ele dá um destaque especial na seção B. Aparece também o uso da dominante da mediantes maior abaixada (bVII – indireta e remota) e do dórico (ii – indireta e remota).

⁹⁴ Inclusive, a forma do choro-canção *Carinhoso* costuma ser abordada de variadas maneiras em suas diversas gravações e execuções. A mais usual é como está registrada na partitura anexa. No entanto, na já referida gravação de Orlando Silva em 1937, com Gnattali ao piano e arranjo orquestral do próprio Pixinguinha, a forma utilizada é: introdução–A (sem repetição)–ponte–B–A (instrumental com variação na segunda frase)–B (sem ponte para B). A forma assim fica mais enxuta, e com elementos novos nas repetições.

⁹⁵ Será utilizada a nomenclatura de Arnold Schoenberg em seu *Funções Estruturais da Harmonia* (2004).

⁹⁶ A tradução do referido livro de Schoenberg usa a expressão “dominantes artificiais”, mantendo até a palavra “artificiais” entre aspas. Aparentemente, o tradutor não encontrou um termo melhor, sugerindo até, em nota de rodapé, “emprestadas”. Optou-se, então utilizar a opção de Walter Piston, “secondary dominants”, em seu *Harmony* (1959).

⁹⁷ SCHOENBERG, 2004, pág. 91

b) Derivações do material original:

Na seção A de *Carinhoso*, o primeiro e principal motivo utilizado por Pixinguinha é o que aparece na anacruse do compasso 6:

Figura 7 - *Carinhoso* (Pixinguinha) - motivo P.a1 – anacruse dos c. 6, 8 e 18

Esse motivo, em todas suas variações, sempre ocorre como anacruse e, ao menos na partitura editada, sempre com o padrão rítmico ⁹⁸ (sendo esta última figura de duração mais longa qualquer, desde uma colcheia até mínimas ligadas durando vários compassos).

Uma variação do perfil melódico de P.a1, a partir da anacruse do c. 15, gera o motivo **P.a2**, numa sequência descendente:

Figura 8 - *Carinhoso* (Pixinguinha) - motivo P.a2 - c. 15 a 17

Outra variação que podemos destacar aparece na anacruse do compasso 20 (e anteriormente na introdução, anacruse de 4):

Figura 9 - *Carinhoso* (Pixinguinha) - anacruse do c. 20

Gnattali utiliza como motivo principal uma variação melódica de **P.a1**, idêntica à última variação assinalada acima em *Carinhoso*:

(**G.a1**) anacruse de 12:

Figura 10 - *Pixinguinha* (R. Gnattali) - motivo G.a1 - anacruse do c. 12

⁹⁸ Ressaltamos que, sendo *Carinhoso* pertencente a uma tradição popular, as durações rítmicas e deslocamentos são flexibilizados de acordo com o gosto do intérprete, e em geral as partituras de *songbooks* simplificam as nuances rítmicas em prol de uma escrita mais clara.

Gnattali varia este motivo das seguintes maneiras:

(a) em sextinas, com ornamentação, na anacruse de 28:

(b) antecipando a 3ª. e a 4ª. notas, na frase conclusiva da seção A (compasso 41):

(c) deslocando da anacruse, alongando a primeira figura, inserindo uma nota cromática e trocando a penúltima nota (ao invés de retornar ao Lá, desce ao Mi) no compasso 78:

(d) também deslocando da anacruse e inserindo uma ornamentação de 3 notas em arpejo entre a segunda e penúltima notas, no compasso 13:

Ainda na seção A, podemos destacar o que denominamos de paralelismos de ocorrências harmônicas e melódicas. Algumas frases, na canção original e no “retrato” composto por Gnattali, parecem ter o mesmo tipo de direcionamento, assim como algumas seqüências de acordes guardam grandes semelhanças. Notar, na figura a seguir⁹⁹:

a) c. 8 e 9 de *Carinhoso*, e 14 e 15 de *Pixinguinha*, o uso da mesma condução harmônica, sobre o acorde da tônica, em cada uma das obras;

b) c. 12 de *Carinhoso*, e 18 de *Pixinguinha*, a chegada ao Lá menor, ao mesmo tempo em que se alcança a nota mais aguda da melodia, em cada uma das obras;

c) a partir do c. 14 em *Carinhoso*, e 20 em *Pixinguinha*, a semelhança dos encadeamentos harmônicos. Gnattali procede com 4ªs ascendentes, ininterruptamente; *Pixinguinha* encerra esse processo no c. 16.

⁹⁹ Maiores considerações sobre o uso de cifras, neste trabalho e nos manuscritos de Gnattali, serão realizadas no próximo capítulo.

Figura 11 - seção A de Carinhoso e Pixinguinha - paralelismo de ocorrências harmônicas e melódicas

Na ponte para a seção B, Pixinguinha trabalha basicamente com dois motivos:

(P.p1) uma segunda ascendente seguida por graus conjuntos descendentes, em semicolcheias, na anacruse de 23 (um perfil que parece prenunciar um motivo da seção B, P.b2):

Figura 12 - Carinhoso (Pixinguinha) - motivo P.p1 - anacruse para c. 23

(P.p2) uma escala ascendente em graus conjuntos no compasso 23:

Figura 13 - Carinhoso (Pixinguinha) - motivo P.p2 - c. 23

Abaixo estão assinalados os dois motivos, a partir da anacruse de 22:

Figura 14 - Carinhoso (Pixinguinha) - anacruse de c. 23 até início c. 29

Gnattali trabalha com quatro motivos em sua ponte para a seção B:

(G.p1) sugere o início de P.p1, e também é utilizado em seqüências descendentes, a partir da anacruse de 44:

Figura 15 - *Pixinguinha* (R. Gnattali) - motivo G.p1 - anacruse de c. 44 ao c. 48

(G.p2) aparece em seqüência ascendente em meio ao motivo G.p1, a partir da anacruse de 51:

Figura 16 - *Pixinguinha* (R. Gnattali) - motivo G.p2 - anacruse de c. 51 a início c. 56

(G.p3) é um arpejo ascendente – possivelmente uma alusão ao motivo escalar P.p2 assinalado acima (ver Figura 13) – e aparece quatro vezes a partir da anacruse de 56. Podemos já assinalar o motivo (G.p4), que parece ser uma redução rítmica em sextinas de G.a1 adicionada a uma terminação ascendente:

Figura 17 - *Pixinguinha* (R. Gnattali) - motivos G.p3 e G.p4 - anacruse de c. 56 ao c. 60

A última frase da ponte, exposta na figura acima, também evidencia um paralelismo melódico e harmônico entre as duas obras. Há um encaminhamento ao agudo, atingindo o ápice na primeira nota da seção B, em ambas as versões, sendo que em *Carinhoso*, chega-se a um Fá maior; em *Pixinguinha*, num Ré maior¹⁰⁰:

Figura 18 - *Carinhoso* e *Pixinguinha* - paralelismos na ponte para seção B

Na seção B de *Carinhoso*, encontramos o motivo de uma nota longa seguida de ao menos três notas descendentes (**P.b1**) nos compassos 30 e 31:

Figura 19 - *Carinhoso* (Pixinguinha) - motivo P.b1 - c. 30 e 31

E em 34 e 35:

Figura 20 - *Carinhoso* (Pixinguinha) - motivo P.b1 - c. 34 e 35

É importante ressaltar que, na maioria das gravações pesquisadas (inclusive na já citada de Orlando Silva em que Pixinguinha era o arranjador responsável) estes compassos 34 e 35 são executados da seguinte maneira:

Figura 21 - *Carinhoso* (Pixinguinha) - execução tradicional dos c. 34 e 35

Ou seja, mais próximo da primeira aparição de P.b1 (ver Figura 19).

¹⁰⁰ Utilizamos a melodia executada pelo bandolim, no manuscrito de 1958, como referência para o conteúdo melódico deste trecho da obra de Gnattali, pois nesta fica ainda mais evidente o direcionamento ao agudo, ao longo da frase.

Já o motivo **G.b4** parece ser um híbrido de G.a1 e P.a1, com intenso encurtamento rítmico (em seqüências nos compassos 70 e 71, depois 74 e 75):

Exercise 10 consists of two staves of music. The first staff contains three measures, each with an eighth-note triplet (G4, A4, B4) marked with a '3' below. The second staff contains three measures, each with an eighth-note triplet (A4, B4, C5) marked with a '3' below. The final staff shows a single eighth note (C5) marked with a '3' below, indicating the end of the exercise.

55

5.2 Ernesto Nazareth

a) Esquemas formais:

Tabela 4 - Comparação entre as formas de *Expansiva* (Nazareth) e *Nazareth* (Gnattali)

<i>Expansiva</i> (Ernesto Nazareth) valsa	<i>Ernesto Nazareth</i> (Radamés Gnattali) valsa
Reb maior	Dó maior
A – 32 c (I)	Introdução – 16 c
B – 32 c (V)	A – 32 c (I)
C – 32 c (IV)	B – 32 c (V)
	C – 32 c (IV)
A–B–A–C–A	Intro–A–B–A–C–A

Nota-se que Gnattali, em seu segundo movimento de *Retratos*, optou por uma tonalidade mais violonística, Do Maior, ao invés do Reb Maior original de *Expansiva*. A forma das duas peças é a mesma (com a ressalva de que *Ernesto Nazareth* inicia-se com uma introdução de 16 compassos) e as tonalidades em que são trabalhadas cada seção, também: seção A na tônica, B na dominante, e C na subdominante.

b) Derivações do material original de Nazareth:

Em todas as transcrições de *Expansiva* abaixo, utilizaremos uma transposição para Dó Maior, oferecendo maior clareza nas comparações com o texto de Gnattali.

Em relação às ideias melódicas, podemos dizer que os motivos principais de cada seção, na *Expansiva*, são téticos, enquanto Gnattali os trabalha como anacrúsicos em *Ernesto Nazareth*.

Nos primeiros quatro compassos da seção A, percebemos a nítida inspiração de Radamés Gnattali, na obra original de Ernesto Nazareth. Na partitura abaixo, omitimos o violão 1, que está em pausa neste trecho, e dispusemos o violão 2 abaixo do violão 3, facilitando a comparação com a parte de piano:

The image shows a musical score for three instruments: Piano, Violão 3, and Violão 2. The score is for measures 1 to 4 of the piece 'Expansiva' by Ernesto Nazareth. The time signature is 3/4. The Piano part is in the upper staff, Violão 3 in the middle, and Violão 2 in the lower. The Piano part has a melodic line with a slur over measures 1-4. Violão 3 plays a simple harmonic accompaniment. Violão 2 plays a more complex accompaniment with a descending melodic line in the bass.

Figura 25 - compassos 1 a 4 (*Expansiva*) e 17 a 20 (*Ernesto Nazareth*)

Voz superior: em Nazareth, o Mi3 estende-se pelos quatro compassos. Gnattali utiliza-o em três compassos, no entanto repetindo o ataque da nota na cabeça de cada compasso. Possivelmente, devido à baixa sustentação das notas do violão em relação às do piano.

Vozes intermediárias: o padrão de acompanhamento da valsa, na *Expansiva*, é extremamente regular. Gnattali, nesses quatro compassos, trabalha com quatro figurações diferentes. Nos últimos dois compassos, devido às apojeturas, o acompanhamento adquire inclusive alguma importância melódica.

Voz inferior: O padrão rítmico de uma nota por compasso, na *Expansiva*, também não é seguido à risca por Gnattali, assim como o cromatismo descendente também não é explicitamente citado.

Percebemos que, nesses quatro primeiro compassos, os dois compositores partem da **tônica**, no primeiro compasso, e atingem a **dominante da subdominante relativa**, no quarto compasso. No entanto, o percurso harmônico de cada um é diverso. Nazareth, devido à ideia do cromatismo descendente no baixo (até à cabeça do quarto compasso), está preso às harmonias possíveis de serem encadeadas sobre tal sequência de notas da voz inferior. Gnattali se utiliza de uma linha descendente mais ampla na voz inferior, de maior variedade rítmica, valendo-se também de cromatismos.

As figurações melódicas em colcheias que seguem por toda a seção A de Gnattali podem tanto encontrar um paralelo nas figurações da seção B de Nazareth, que mostremos mais adiante, quanto nos compassos 11, 15 e 16 da seção A. Nestes, não consideramos as colcheias como parte da linha melódica principal, mas constituindo uma espécie de ornamentação final.

Abaixo, transcrevemos os compassos 13 a 16 de *Expansiva*, novamente transposta para Dó Maior. Na pauta superior, anotamos a ideia melódica principal. Ela não é utilizada por Gnattali em nenhum trecho deste segundo movimento; no entanto, a figuração de colcheias que, em Nazareth, consideramos ser apenas ornamentação, em Gnattali é utilizada como ideia fundamental na composição da linha melódica.

Figura 26 - “Expansiva”, de E. Nazareth – compassos 13 a 16

Tal figuração descendente é explícita em diversos casos na partitura de Gnattali. Nesta seção A, destacamos os compassos 22, 29, 41, 43 e 45.

Figura 27 - figurações em colcheias descendentes – c. 22, 29, 41, 43 e 45

A ideia harmônica mais ousada de Nazareth, nesta seção A, não é aproveitada por Gnattali. Trata-se dos compassos 25 a 28, nos quais são utilizados a **dominante da napolitana**, e a **napolitana**, em direção à dominante do tom, alcançada no compasso 29. Abaixo, a transcrição para Do Maior, incluindo um compasso anterior e um compasso posterior, para se ter uma idéia melhor do contexto harmônico:

Figura 28 – *Expansiva* (E. Nazareth) – c. 24 a 29

Harmonias “napolitanas” só serão utilizadas por Gnattali na sua seção B, nos compassos 58, 70 e 77. A seguir, estes três compassos, acompanhados de seus respectivos compassos anteriores e posteriores.

Figura 29 – Ernesto Nazareth (R. Gnattali), c. 57-59, 69-71 e 76-78

O contorno melódico do trecho da *Expansiva* ilustrado acima na Figura 28 também não parece ser aproveitado por Gnattali (talvez um pequeno motivo nos compassos 70 e, menos óbvio, no compasso 66).

Na seção B, Nazareth utiliza-se de um padrão rítmico para construir suas frases de oito compassos: um compasso com semínima pontuada, colcheia e semínima, seguido de um compasso de colcheias seguidas, de início acéfalo. Este padrão se repete, ainda com mais um compasso de semínima pontuada, colcheia e semínima e, para terminar a frase, três compassos de colcheias seguidas. Abaixo, os oito primeiros compassos:

Figura 30 – Expansiva (E. Nazareth) – c. 33 a 40

Gnattali não usa este mesmo padrão para construir suas frases – lembrando ainda que os inícios são em anacruse – mas toma empréstimo de motivos semelhantes, como o compasso com a figura pontuada e os três compassos com colcheias seguidas:

Figura 31 - Ernesto Nazareth (R. Gnattali) – c. 48 (com anacruse) a 56

O desenho das colcheias descendentes com apojeturas ascendentes, na *Expansiva*, nos compassos 39 e 40, é citado por Gnattali no c. 60:

Figura 32 - Ernesto Nazareth (R. Gnattali) – c. 59 a 61

Na seção C, em *Expansiva*, escrita na subdominante, na qual o padrão rítmico é de colcheias ininterruptas, em arpejos ascendentes – com apojeturas descendentes –, a cada compasso a mão direita do piano se direciona mais ao agudo. Gnattali também usa a idéia das colcheias em movimento quase perpétuo, porém a extensão do arpejo é reduzida de forma a se encaixar às possibilidades do bandolim – instrumento para o qual foi pensada, inicialmente, a execução das principais idéias melódicas de *Retratos*.

Figura 33 – *Expansiva* (E. Nazareth) - c. 97 a 100

Figura 34 - Ernesto Nazareth (R. Gnattali) – c. 97 a 105

Outras diferenças fundamentais, além do desenho do arpejo, são o início em anacruse e o ritmo harmônico mais acelerado. O arpejo final da seção, em direção ao agudo, é citado de maneira bem direta por Gnattali:

Figura 35 - compassos finais seção C em *Expansiva* (E. Nazareth) e Ernesto Nazareth (R. Gnattali)

5.3 Anacleto de Medeiros

a) Esquemas formais:

Tabela 5 - Comparação entre as formas de *Três Estrelinhas* (Medeiros) e *Anacleto de Medeiros* (Gnattali)

<i>Três Estrelinhas</i> (Anacleto de Medeiros) polca Re menor	<i>Anacleto de Medeiros</i> (Radamés Gnattali) schottisch La menor
A – 16 c. (i)	Introdução – 4 c
B – 8 c. (III)	A – 16 c. (i)
C – 16 c. (VI)	B – 16 c. (III)
	Ponte – 6 c. (VII)
	C – 16 c. (VII e i)
A–B–A–C–A	Intro–A–B–A–ponte–C–A

Percebe-se que Gnattali segue uma forma bastante semelhante à de *Três Estrelinhas*, em três seções, no esquema A-B-A-C-A, apenas ampliando-a com o uso de uma introdução e de uma ponte que leva o fim da repetição da seção A ao início da seção C. Na verdade, tal ponte é uma pequena *cadenza* realizada, na versão de 1958, pelo bandolim, e pelo violão 3 no arranjo para três violões.

Quanto às tonalidades principais de cada seção, o tratamento também é semelhante: as seções A e B, na tônica (i) e na relativa maior (III), respectivamente, tanto em *Três Estrelinhas* quanto em *Anacleto de Medeiros*. Já a seção C se desenvolve em tonalidades diferentes.

Apesar de o tema *Três Estrelinhas* ser descrito, tradicionalmente, como uma polca, Gnattali faz referência a esta melodia, em *Retratos*, com um terceiro movimento em ritmo de *schottisch*. Na verdade, Maurício Carrilho, na entrevista realizada por nós (ver anexos), afirma que a diferença entre a polca e o *schottisch* seria apenas de andamento:

[Três Estrelinhas] É uma polca lenta, que se você rallentar mais um pouco, esse tipo de polca lenta vira um schottisch, por exemplo: Só pra Moer do Viriato Figueira, a primeira música em tom menor das composições de choro, é uma polca também, que se você tocar um pouco menos, pode tocar como um schottisch, acho que esse é o caso do Três Estrelinhas.

De fato, segundo o próprio Carrilho, uma das variações de acompanhamento da polca brasileira, coincide quase totalmente com o ritmo básico da *schottisch*¹⁰²:

Na introdução de *Anacleto de Medeiros*, o motivo predominante é de quatro colcheias seguidas de uma nota mais longa, com o seguinte perfil intervalar:

Esse motivo pode ter sido derivado de *Três Estrelinhas*, no qual desenhos melódicos semelhantes são encontrados em todas as seções, como nos c. 12, 19, 21, 29, 31 e 39:

Figura 38 - *Três Estrelinhas* - motivos semelhantes

No entanto, na composição de Radamés Gnattali, a chegada ao segundo tempo, ou seja, à nota longa, é acompanhada da mudança de acorde. Dos exemplos dados acima, de *Três Estrelinhas*, só há esta mudança no c. 29; nos outros, é mantido um mesmo acorde por todo o compasso:

Figura 39 - *Três Estrelinhas* - c. 29

A principal diferença entre esses motivos, e o utilizado por Gnattali, é o intervalo entre a quarta e quinta notas. Nos exemplos que retiramos de Anacleto de Medeiros, temos sempre um intervalo de 2ª menor ou maior. Em Gnattali, temos intervallos de 5ª diminuta e 5ª justa. Intervallos de maior âmbito, entre a última nota do primeiro tempo, e a primeira do segundo, aparecem pouco em *Três Estrelinhas*. No exemplo abaixo, uma 4ª justa, no c. 7:

Figura 40 - *Três Estrelinhas* - c. 7

No último compasso da introdução de *Anacleto de Medeiros*, Gnattali, após concluir a frase na tônica, realiza novamente um encadeamento dominante-tônica, conduzindo a uma finalização oitava acima. Em *Três Estrelinhas*, não temos esse tipo de encaminhamento harmônico, mas apenas melódico, no último compasso, após a última repetição de A:

A m

Observando a primeira frase da seção A, nas duas obras, é possível perceber a semelhança dos contornos melódicos. As quatro primeiras notas chegam a ser idênticas. Inclusive, até o segundo compasso abaixo, o número de notas é o mesmo, com congruência rítmica. No entanto, também notamos que Gnattali se utiliza de menos arpejos, dando preferência aos graus conjuntos e cromatismos:

Figura 43 - *Anacleto de Medeiros e Três Estrelinhas* - primeira frase seção A

Figura 47 - motivos com intervalos de 6^{as} e 5^{as}

Há ainda, na seção B das duas peças aqui tratadas, um trecho de contorno melódico bastante semelhante: c. 18 de *Três Estrelinhas* e c. 26 de *Anacleto de Medeiros*:

Figura 48 - contornos semelhantes seção B

Em vários trechos da seção B de *Anacleto de Medeiros*, existe um claro direcionamento descendente em graus conjuntos, tanto em figurações em colcheias, quanto em tercinas e em semicolcheias (estas foram mostradas na Figura 46) e até em semínimas:

Figura 49 - *Anacleto de Medeiros* - figurações com direcionamento descendente

Tal sentido descendente, em graus conjuntos, aparecia, em *Três Estrelinhas*, no c. 23 da mesma seção B:

Figura 50 - *Três Estrelinhas* - c. 23

A seção C também apresenta insistência em motivos descendentes, tanto em *Três Estrelinhas* quanto em *Anacleto de Medeiros*:

Figura 51 - motivos descendentes seção C

Entre os gestos típicos da seção C em *Anacleto de Medeiros*, e que não aparentam ser uma citação direta de *Três Estrelinhas*, está o de semicolcheias ascendentes, em *rallentando*, atingindo uma dominante com 7ª menor, 9ª maior e 11ª aumentada, em fermata:

Figura 52 - *Anacleto de Medeiros* - gesto original

Por fim, a última inflexão dominante-tônica em *Três Estrelinhas* contém o fragmento Si-Do-La, que é utilizado por Gnattali na finalização da coda. O compasso final tem mesmo encaminhamento harmônico do último compasso da introdução, comentado anteriormente (ver Figura 41).

Figura 53 - *Anacleto de Medeiros* (R. Gnattali) e *Três Estrelinhas* (A. Medeiros) - últimos dois compassos

5.4 Chiquinha Gonzaga

a) Esquemas formais:

Tabela 6 - Comparação entre formas de *Gaúcho* (C. Gonzaga) e *Chiquinha Gonzaga* (R. Gnattali)

<i>Gaúcho</i> (Chiquinha Gonzaga) cateretê, tango brasileiro, maxixe Ré menor	<i>Chiquinha Gonzaga</i> (Radamés Gnattali) Corta-Jaca Ré Maior
Introdução: 4 c (i)	Introdução: 9 c (V)
A: 16 c (i)	A: 54 c (I e i)
B: 16 c (III)	B: 49 c (VII e i)
	Interlúdio: 20 c (i)
	B': 24 c (I)
	Coda: 13 c
Intro–A–B–A	Intro–A–B–interlúdio–B'–A–coda

A composição de Chiquinha Gonzaga, entre as retratadas por Gnattali, é a de forma mais simplificada: um simples A-B-A, com a primeira seção na tônica, e segunda no relativo maior. Consideramos a existência de uma introdução; porém, observando-se que seu material é constantemente reafirmado na seção A, seria também admissível pensar que a seção A tem 20 compassos, sem ideia introdutória.

Gnattali se baseia na forma do *Gaúcho*, ampliando-a: compõe de fato uma introdução, desenvolve uma seção A que pode ser dividida em duas partes, a primeira na tônica maior, a segunda no homônimo menor, e insere um interlúdio no meio da seção B. Tal interlúdio é o tipo de trecho ao qual Gennady Zalkowitsch se refere, na introdução da edição dos *Três Estudos de Concerto*¹⁰³:

In the slower middle sections we have the rarest of lyricism, even for Gnattali, an "inspiration through music" which blooms spontaneously out of

¹⁰³ Zalkowitsch, 1989, p. III.

*this Brazilian composer's melodic gift. All three studies have this flavor in the "mais lento" sections – which he used to call "sonhando" (dreaming)*¹⁰⁴

Assim como Gnattali compõe para cada um dos *Três Estudos* (*Dança Brasileira*, *Toccata em Ritmo de Samba n.º 1* e *Toccata em Ritmo de Samba n.º 2*) uma seção central mais lírica, *Retratos* também terá trecho de caráter semelhante. No entanto, esse não é privilégio de cada movimento, mas apenas deste último.

b) Derivações do material original:

Primeiramente, uma observação sobre o padrão de acompanhamento. Na seção A, Chiquinha Gonzaga utiliza, predominantemente, em seu *Gaúcho*:

Figura 54 – *Gaúcho* (C. Gonzaga) - padrão acompanhamento seção A

O padrão é, de fato, similar ao indicado por Carrilho como sendo o ritmo básico do tango brasileiro¹⁰⁵:

Figura 55 - ritmo básico do tango brasileiro, segundo Maurício Carrilho

Gnattali, entretanto, na seção A, não se aproxima desse padrão, se utilizando de colcheia pontuada e semicolcheia no baixo, e ataques das vozes superiores nos contratempos:

Figura 56 - *Chiquinha Gonzaga* (R. Gnattali) - ritmo básico seção A

O ritmo acima tem mais similaridade com o trabalhado por Chiquinha Gonzaga na introdução do *Gaúcho*, trazendo a indicação de *batuque*:

¹⁰⁴ Tradução nossa: “Nas seções centrais mais lentas, nós temos o lirismo mais raro, até para Gnattali, uma ‘inspiração através da música’ que floresce espontaneamente do talento melódico deste compositor brasileiro. Todos os três estudos possuem esse sabor nas seções ‘mais lento’ – que ele costumava chamar de ‘sonhando’.”

¹⁰⁵ Apostila III Festival Nacional de Choro, 2007, p. 54.

Figura 57 - *Gaúcho* (C. Gonzaga) - ritmo introdução - batuque

A única diferença está no uso das semicolcheias nas três vozes superiores, que aproximam o ritmo do padrão do maxixe, apontado por Pereira¹⁰⁶. Este, por sua vez, não possui a mesma divisão rítmica na linha do baixo:

Figura 58 - ritmo básico segundo Marco Pereira

Na seção B de *Gaúcho*, o padrão rítmico adotado por Chiquinha Gonzaga é alterado, repetindo-se a cada dois compassos:

Figura 59 - *Gaúcho* – padrão acompanhamento seção B

Já Gnattali não faz uso de nenhum padrão rítmico específico na seção B de *Chiquinha Gonzaga*, pois há uma predominância de trechos contrapontísticos – nos quais a sensação rítmica resulta da própria divisão rítmica da melodia e seus acentos – e de trechos com acompanhamentos homofônicos. Apenas, do c. 80 a 87, há uma retomada do padrão utilizado na seção A, com algumas variantes; por exemplo, na linha do baixo:

Figura 60 - *Chiquinha Gonzaga* - c. 83 e 84 – seção B - variantes do padrão rítmico da seção A

¹⁰⁶ Ritmos Brasileiros, 2007, p.19.

Na seção A, Gnattali amplia um excerto melódico de quatro compassos, de *Gaúcho*, por seis compassos em *Chiquinha Gonzaga*:

Figura 61 - ampliação melódica seção A

Um segundo excerto melódico em *Gaúcho* não recebe necessariamente, das mãos de Radamés Gnattali, ampliação em número de compassos, mas uma multiplicidade de formas de retrabalhar os motivos. Notar que, na composição original de Chiquinha Gonzaga, os c. 17 e 21 são praticamente uma repetição dos c. 13 a 16. Já Gnattali não procede da mesma maneira, utilizando, por exemplo, contornos melódicos em sentidos diversos e ritmos modificados:

Figura 62 - motivos retrabalhados

Gnattali estende bastante o âmbito dos cromatismos usados por Chiquinha Gonzaga. No *Gaúcho*, o máximo que encontramos são notas cromáticas no âmbito de uma segunda maior (ou terça diminuta); em *Chiquinha Gonzaga*, chegamos a ter, numa mesma frase, todas as possibilidades de cromatismo no âmbito de uma quinta justa (no exemplo abaixo, de Do# a Fa#, descendente):

Figura 63 - *Chiquinha Gonzaga* (R. Gnattali)- c. 23 a 29

O cromatismo mais característico da seção B do *Gaúcho* (Dó-Si-Sib), que ocorre nos c. 26 e 34, é insistentemente reiterado por Gnattali na parte em Ré menor da seção A de Chiquinha Gonzaga, a partir da metade do c. 45, e ainda é transposto uma 6ª maior acima, com modificação rítmica nos c. 48 e 49:

Figura 64 – cromatismos: *Gaúcho* (C. Gonzaga) – seção B e *Chiquinha Gonzaga* (R. Gnattali) – seção A

Outra característica marcante da seção B, no *Gaúcho*, são os intervalos ascendentes, em semínimas, de 9^{as} maiores e 8^{as} justas, além de 6^{as} maiores e 5^{as} justas. Gnattali faz referência a esta característica com saltos ascendentes de 11^{as} e 12^{as} justas, 7^{as} menores e maiores, e 6^{as} maiores, numa variedade maior de divisões rítmicas e articulações:

Figura 65 - *Chiquinha Gonzaga* (R. Gnattali) - saltos ascendentes

Chiquinha Gonzaga utilizou-se de um padrão, nesta seção B, de intercalar um compasso com movimentação descendente, entre dois compassos com saltos ascendentes:

Figura 66 - *Gaúcho* (C. Gonzaga) - c. 25 a 29

Gnattali procede de forma parecida, mas intercalando três compassos, nem sempre de caráter absolutamente descendente, entre os compassos que contêm os intervalos ascendentes:

Figura 67 - *Chiquinha Gonzaga* (R. Gnattali) - c. 64 a 80

Em *Chiquinha Gonzaga*, na segunda parte da seção B, após o interlúdio, Gnattali compõe um trecho de grande similaridade no contorno melódico e na divisão rítmica, em relação aos primeiros compassos da seção B de *Gaúcho*:

Figura 68 - *Gaúcho* (C. Gonzaga) e *Chiquinha Gonzaga* (R. Gnattali) - seção B - similaridades rítmicas e melódicas

A análise da harmonia destes dois trechos demonstra o tratamento harmônico diferenciado que Gnattali imprime em seu “retrato” de Chiquinha Gonzaga. No *Gaúcho*, apenas são utilizadas as funções de tônica, subdominante e dominante, na tonalidade de Fá maior. No quarto movimento de *Retratos*, há progressões constantes de quartas ascendentes, com acordes formados por até cinco notas¹⁰⁷.

Figura 69 - *Gaúcho* (C. Gonzaga) e *Chiquinha Gonzaga* (R. Gnattali) - seção B - diferenças tratamento harmônico

¹⁰⁷ Há diferença entre os acordes solicitados por Gnattali na versão de *Retratos* de 1984 (exposta acima), em relação aos de 1958 – especialmente no c. 145. Para maiores detalhes, ver [Figura 376](#).

6. ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE *RETRATOS* (1958) E *RETRATOS* (1984)

Neste capítulo pretendemos detalhar, trecho por trecho, todas as diferenças encontradas entre *Retratos* para bandolim solista, com acompanhamento de cavaquinho, pandeiro, dois violões e quinteto de cordas, de 1958, e *Retratos* para três violões, de 1984.

Lembramos que as duas versões consultadas são de fontes manuscritas, mas que a primeira é uma cópia bem acabada, aparentemente destinada ao uso de um regente, ou de um copista responsável por extrair as partes, enquanto a segunda é uma cópia bastante particular, de caligrafia apressada e com muitos trechos em aberto: cifras, convenções rítmicas, abreviaturas e códigos próprios.

Radamés Gnattali confiou este manuscrito de *Retratos para três violões* ao violonista e integrante do **Trio Opus 12**, Paulo Porto Alegre – que conhecera havia não muito tempo, mas já tinha tido oportunidade de conferir suas habilidades de arranjador. Em entrevista concedida a nós, Paulo Porto Alegre conta sobre como conheceu Gnattali:

Fui conhecê-lo pessoalmente no ano seguinte [1983], através de meu amigo Raphael Rabello. Eu havia feito uma transcrição da Sonatina para violoncelo e dois violões e terminado com o último movimento da Sonata para violoncelo e violão (numa versão aparentemente feita pelo Radamés para Orquestra de Violões). Queria mostrar para ele esta minha versão inusitada e, como o Raphael estava tocando em São Paulo com o Radamés no "Engenho e Arte", consegui um encontro no hotel em que eles estavam hospedados.

Para minha surpresa o Radamés adorou a versão (na época, disse que era melhor do que o original) e a partir daí ficamos grandes amigos.

Ou seja, Radamés Gnattali, já no primeiro contato com Paulo Porto Alegre, tomou conhecimento sobre:

- a) o interesse do violonista em executar suas obras;
- b) o interesse do violonista em transcrever/arranjar suas obras;
- c) a habilidade do violonista com transcrições/arranjos de suas obras.

Paulo Porto Alegre realmente já tinha uma boa prática como transcritor/arranjador e mesmo como compositor, como ele mesmo nos conta:

Estudei composição com Sérgio Vasconcellos-Corrêa por dois anos e com [Hans-Joachim] Koellreuter por seis meses. Fora isso, tinha contato no Conservatório Musical Brooklin Paulista – onde estudei e dei aulas por 21 anos – com vários compositores. O que mais se interessava por mim e me ajudava com seus sábios conselhos era o Aylton Escobar.

Nesta época, já tinha feita muitas composições e transcrições, além de arranjos, uma vez que eu sempre toquei música popular.

Dessa forma, quando Radamés Gnattali dedica um arranjo aparentemente escrito às pressas, num manuscrito repleto de abreviaturas, cifras, convenções rítmicas, e com uma

carência de indicações de dinâmica, agógica e articulação (como ficará evidente nas análises a serem tecidas neste capítulo) ao violonista Paulo Porto Alegre, ele está confiando a este um trabalho a mais – e essencial – sobre sua própria obra. Paulo Porto Alegre nos conta:

Radamés adaptou para mim uma obra de 1958 que ele escreveu para o Jacob do Bandolim, que apesar de eu admirar infinitamente, não tem nada a ver comigo. Depois de nosso primeiro contato, o Radamés percebeu que poderia contar comigo tanto no erudito como no popular. Escreveu a harmonia em cifras não só porque é hábito fazê-lo na música popular, mas como também sabia que eu adaptaria isto para o trio melhor do que ele próprio! E nisto não estou querendo me insinuar a ser grande coisa não: quem o conhecia, sabia que ele SEMPRE deixava as partes mais encrascadas para o instrumentista resolver. Coisa não encontrada na gigantesca maioria dos nossos compositores. O Radamés queria ouvir a música soando bem, e para isto ele confiava nos intérpretes (aliás, ele só dedicava obras a intérpretes em que ele confiasse).

A confiança de Gnattali no violonista em questão fica ainda mais evidente na capa do manuscrito de Retratos para três violões, na qual ele anota:

Figura 70 - detalhe da capa do manuscrito de 1984 - Paulo, pode mexer à vontade - Radar

Assim sendo, para tomar decisões fundamentais a respeito do arranjo – como montagem de acordes cifrados e distribuição de notas de forma equilibrada na textura do trio – Radamés Gnattali escolheu o violonista Paulo Porto Alegre, por conhecer previamente suas competências, dando a ele, inclusive, liberdades maiores sobre seu texto, com o “pode mexer à vontade” detalhado na Figura 70. Seu trabalho seria fundamental para dar forma final ao arranjo e transformá-lo numa obra mais fechada (ou seja, sem tantos trechos em aberto).

Da mesma maneira com que Gnattali elegeu Paulo Porto Alegre para esta função, que seria a de um arranjador/compositor ‘complementar’ – com a ressalva da fraqueza e indefinição do termo; talvez pudéssemos usar a expressão ‘subsequente’ –, pensamos que a obra *Retratos* pode ser visitada também por outros músicos, igualmente capazes de concedê-la um formato acabado, solucionando com consciência os desafios deixados pelo manuscrito de Radamés Gnattali. Denominamos, neste trabalho, esse virtual músico como um **potencial arranjador**.

Assim, podemos dizer que *Retratos* para três violões constitui um arranjo latente, sempre à espera de um potencial arranjador que tome decisões sobre os trechos que Gnattali

deixou em aberto. Este capítulo serve de subsídio para músicos interessados em trabalhar esta versão para três violões. Por vezes, as possibilidades de escrita ou reescrita apontadas podem ser vistas como sugestões de resolução, tanto dos trechos em aberto, quanto de trechos que imaginamos serem passíveis de modificações – inspiradas ou não na primeira versão de 1958.

O processo de análise comparativa leva-nos, também, à investigação da técnica de arranjo de Gnattali, elencando procedimentos comuns adotados pelo compositor, especialmente suas idiossincrasias referentes à escrita para violão.

Antes de expor nossas análises, faremos um breve comentário sobre uma idiossincrasia na escrita de Gnattali essencial de ser compreendida pelo estudioso de sua obra: seus procedimentos de **cifragem**.

A prática da cifragem de acordes para execução de acompanhamentos em música popular nunca foi algo padronizado, ainda mais à época do trabalho de Radamés Gnattali como arranjador. Na entrevista concedida a nós por José Menezes, o violonista comenta da chegada, na década de 1940, dos arranjos norte-americanos com indicações de cifras para o banjo (antes, segundo ele, os acordes vinham escritos com as notas por extenso, em bloco).

Hoje em dia, pode-se dizer que o tipo de cifragem mais comum no Brasil é o que foi fixado por Almir Chediak em suas diversas publicações, desde o *Dicionário de Acordes Cifrados* (1984), passando pelos dois volumes de *Harmonia e Improvisação* (1986), e os vários *songbooks* lançados pela sua editora, contendo obras de ícones da MPB como Ary Barroso, Dorival Caymmi, Tom Jobim, Caetano Veloso e Chico Buarque, no estilo melodia e cifra

Apesar de a cifragem utilizada por Gnattali ser ligeiramente diferente da que foi posteriormente difundida por Chediak e popularizada no Brasil, seu trabalho deve ter ajudado a fixar essa prática, devido ao grande alcance de sua obra. Por vezes, suas cifras oscilam entre o padrão norte-americano¹⁰⁸ e o padrão mais em voga em nosso país. Por exemplo quando Gnattali cifra:

Figura 71 - acorde de Dó maior com 7a menor e 9a maior

¹⁰⁸ Chamamos aqui de “padrão norte-americano” o encontrado nas publicações conhecidas como *Fake Books*, que tiveram seu início na década de 1940, e que traziam apenas melodia e cifra e, às vezes, letra de *standards* de jazz. Tais publicações serviam como base para que músicos fizessem seus próprios arranjos para as canções, além de serem úteis para aprendê-las rapidamente. Na década de 1970 a Berklee College of Music publicou sua série de *Real Books*, corrigindo erros dos diversos *Fake Books* anteriores e legalizando as publicações – já que os *fake books*, apesar de muito populares, eram publicações ilegais e não recolhiam nenhum tipo de direito autoral aos compositores das canções incluídas.

Como **C9**, ele se aproxima da prática norte-americana, na qual o acorde de dominante com 7ª menor e 9ª maior costuma ser cifrado apenas com o **9**, ou seja, a sétima está subentendida num acorde com nona (exceto quando escrito “**add9**”). Já quando Gnattali cifra:

Figura 72 - acorde de Dó menor

Como **Cm**, ele está mais próximo da cifragem brasileira atual, pois o costume que ainda encontramos hoje nas cifras norte-americanas é de indicar a tríade menor com um sinal de *menos* (**C-**), e não com a letra *m* minúscula (**Cm**).

Já a cifragem do acorde conhecido como *meio diminuto* (tríade diminuta acrescida de 7ª menor) é bem pessoal de Gnattali, pois difere tanto da norte-americana, **A-(5-)**, quanto da que costuma se utilizar atualmente no Brasil, **Am7(b5)**. Gnattali cifra o acorde

Figura 73 – acorde de Lá meio diminuto (tríade diminuta + 7ª menor)

Como **Cm6/A**, ao invés de **A-(5-)** ou **Am7(b5)**, o que facilita aos instrumentistas “de centro” (como o cavaquinho ou o violão de 6 cordas num regional de choro) pois, mesmo que ele não toque os acréscimos indicados pela cifra (no caso, a 6ª maior e o baixo, que é a própria 6ª), ele não deturpa a harmonia – pelo contrário, contribui para uma inteligente distribuição de vozes entre os instrumentos. Por exemplo, se, pela cifra **Cm6/A**, ele tocasse apenas o **Cm** (Dó menor), o acorde estaria correto, pois a 6ª deste acorde obrigatoriamente será tocada pelo instrumento com a função do baixo:

Figura 74 - execução do acorde Cm6/A

Já com a cifragem típica de Chediak, o instrumentista de centro não poderia executar, do acorde **Am7(b5)**, apenas o **Am**, pois o acorde meio diminuto esperado não forma 5ª justa com a fundamental, como a tríade perfeita menor.

Assim sendo, a cifragem de Gnattali mostra-se extremamente eficiente como ferramenta de comunicação com os músicos. Certamente, Gnattali desenvolveu a prática das

cifras não só com os colegas de trabalho, mas com o estudo das partituras norte-americanas. E, por sua conta, fez importantes alterações em certos símbolos (por exemplo, evitando indicar a tríade menor com um sinal de *menos*, que pode parecer um borrão qualquer no papel, preferindo a letra *m* minúscula) para melhorar a clareza do sistema.

Abaixo, apresentamos uma série de acordes (incluindo os já comentados, e acrescentando outros) e um comparativo entre cifração que costuma ser usada por Gnattali, e a padronizada por Almir Chediak a partir dos anos 1980.

	Gnattali	Chediak
C7 ₊	C7M
C7 ₇	C7(1♭)
C ⁹	C7(9)
C ⁹ ₋	C7(♭9)
C ⁴	C7(4)
E♭6/C	C _M 7(♭5)
C ⁵⁺ ₉₋	C7(♯ ⁵ _{♭9}) C7(♭ ⁹ _{♯1♭})
C ⁵⁻ ₉₋	C7(♭ ⁵ _{♭9}) C7(♭ ⁹ _{♯11})
C ⁵⁺	C(♯5) C7(♯5)

6.1 – Pixinguinha

No início deste movimento, Radamés Gnattali estabelece diferentes afinações/*scordaturas* a serem utilizadas pelos violões. Aparentemente, sua intenção é de que elas continuassem as mesmas até o final do terceiro movimento, *Anacleto de Medeiros*, pois a próxima indicação de *scordatura* apenas se dará no quarto e último movimento, *Chiquinha Gonzaga*.

Figura 75 - *Pixinguinha* - compasso inicial e *scordaturas* - detalhe do manuscrito

Acima, entende-se que o violão 3 deve ter a 6ª corda afinada em Dó, e o violão 2 deve ter a 6ª em Ré e a 5ª em Sol. Imaginamos um equívoco por parte do compositor, pois tais *scordaturas* impossibilitam a execução de vários trechos. Além do mais, a afinação da 6ª corda em Dó costuma ser acompanhada da 5ª corda em Sol, evitando o intervalo de 6ª maior entre as duas cordas mais graves (o que ocasionaria sérias dificuldades de digitação de mão esquerda, tanto em trechos escalares/melódicos quanto em execução de acordes). O que nos parece é que Gnattali anotou a expressão “5ª em sol” no lugar indevido – violão 2, ao invés do violão 3.

Um exemplo claro, neste mesmo movimento, de que Gnattali tinha perfeita consciência da *scordatura* pretendida para o violão 3, é o acorde de Mi maior com 7ª menor (E7) do c. 49 – no qual o compositor indica, à sua maneira, uma pestana na casa IV:

Figura 76 - *Pixinguinha* - c. 49 - violão 3 - detalhe do manuscrito 1984

Figura 77 - *Pixinguinha* - c. 49 - realização do acorde E7 com *scordatura* adequada

A nota Si (no tenor) seria de impossível execução com a afinação da 5ª corda em Lá e uma pestana na casa IV. Há ainda outro acorde bastante reiterado na introdução (**Db7** nos c. 5, 6 e 11), cuja digitação de mão esquerda poderia ser a mesma descrita acima:

Figura 78 - *Pixinguinha* - acorde dos c. 5, 6 e 11 - violão 3

Para executar tal acorde, num violão com a 6ª corda em Dó, seriam admissíveis seis afinações diferentes para a 5ª corda: Mi, Fa, Fa#, Sol e Lab. A mais plausível e até usual é a 5ª corda em Sol, que também permite uma execução mais fluente da *cadenza* realizada pelo violão 3 no terceiro movimento, *Anacleto de Medeiros* (ver Figura 272).

Já o violão 2 deveria ter a 5ª corda afinada tradicionalmente em Lá, pois assim já estaria pronto para toda a obra, até o último movimento, e também acrescentaria recursos a mais na textura de acompanhamento (executada, principalmente, pelos violões 2 e 3): a possibilidade da corda Lá solta, a própria ressonância dessa corda – de alguma forma incrementando o timbre do conjunto – e a facilidade de execução de uma série de acordes um tanto complicados para o violão 3 devido à afinação com uma 5ª justa entre as duas cordas mais graves. Independente destes argumentos, temos ainda, neste movimento, um trecho do violão 2 cuja execução seria inviável com uma 5ª corda em Sol:

Figura 79 - *Pixinguinha* - c. 18 e 19 - violão 2

O violão 1, por deter as partes predominantemente solistas, teria poucos ganhos com uma *scordatura* diferenciada. Nos breves momentos em que executa acompanhamentos, a afinação tradicional não prejudica. Mas Gnattali parece cometer novamente um equívoco no último movimento, c. 165, anotando um acorde que exigiria do violão 1 uma 6ª corda em Ré:

Figura 80 - *Chiquinha Gonzaga* - c. 165 - violões 1, 2 e 3 - detalhe do manuscrito

Figura 81 - *Chiquinha Gonzaga* - c. 165 - transcrição violões 1, 2 e 3 conforme o manuscrito 1984

Ou a intenção do compositor era de que o violão 1, neste movimento, também estivesse com a 6ª em Ré – para possibilitar a execução de tal acorde e contribuir na ressonância de *Chiquinha Gonzaga*, que possui seus centros tonais em Ré maior e menor –, ou, o que pensamos ser mais plausível, Gnattali se confundiu neste trecho da coda, já que os violões 2 e 3 estariam também com a 6ª em Ré, e na parte do violão 1 acabou anotando o acorde completo.

Evidentemente, o potencial arranjador deve considerar-se com autonomia para determinar outras afinações para os três violões, nos diversos movimentos. Neste trabalho, concluímos que a intenção de Gnattali era:

Violão 1: afinação tradicional do início ao fim da obra

Violão 2: afinação com a 6ª em Ré do início ao fim da obra

Violão 3: afinação com a 6ª em Dó e 5ª em Sol nos três primeiros movimentos, e 6ª em Ré e 5ª em Lá no último movimento.

Introdução – c. 1 a 11:

Nos primeiros cinco compassos da introdução, percebemos algumas diferenças na harmonia, nas indicações de dinâmica e articulação, e nas durações. Em 1958, temos todas as cordas em execução; em 1984, os três violões:

The image displays a musical score for the introduction of Pixinguinha's piece, comparing two versions: 1958 and 1984. The 1958 version is for Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo, marked 'Marcado' with a forte (f) dynamic. The 1984 version is for Violão 1, Violão 2, and Violão 3, marked 'Vivo' with a forte (f) dynamic. The score shows the first five measures of the introduction, with the 1984 version ending with a fortissimo (ff) dynamic.

Figura 82 - Pixinguinha - c. 1 a 5

Harmonicamente, há semelhanças apenas durante as três primeiras colcheias do c. 1. A partir daí, torna-se inviável comparar as harmonias, pois praticamente só há coincidência na voz superior. Nas duas versões, as vozes ascendem até o c. 3. Em 1958, a partir do c. 4, a textura se abre por movimentos contrários entre vozes agudas e graves. Em 1984, o movimento é apenas ascendente.

Violoncelo e contrabaixo chegam em uníssono na última colcheia do c. 5, enquanto em 1984, o violão 3 ataca um acorde de Réb maior com 7ª menor (**Db7**), que funciona como uma dominante de Dó maior (por enarmonia, ela possui o trítone característico Fa-Si).

Caso o potencial arranjador considere mais interessante a harmonia gerada pelas cordas, é possível incluir as cinco vozes de 1958 nos três violões. Na proposta abaixo, mantivemos as durações e articulações características da versão de 1984:

Violão 1

Violão 2 (6=RE)

Violão 3 (6=DO 5=SOL)

Figura 83 - *Pixinguinha* - c. 1 a 5 - reconstrução violões 1984 conforme harmonia cordas 1958

A partir do c. 6, as diferenças harmônicas continuam, e aparecem também diferenças na linha melódica superior. Há mudança na fórmula de compasso em 1958, ausente em 1984. Por este motivo, o ataque do acorde final se dá em momentos distintos:

1958

1984

9

Figura 84 - *Pixinguinha* - c. 6 a 11

Como tanto o tratamento harmônico quanto melódico é bastante diverso em toda a passagem de semicolcheias, praticamente não cabendo comparações, comentaremos o acorde final: em 1958, trata-se de um acorde que é comumente cifrado como **Db7(#9)**, ou seja, uma

dominante com a 9ª aumentada. Por enarmonia, é possível considerá-lo como uma dominante que possui duas terças, uma maior e outra menor. Já em 1984, Gnattali optou por uma dominante com 9ª maior e 11ª aumentada, ou seja, **Db7(9/#11)**.

Destacamos que, no c. 7, realizamos uma intervenção em relação ao manuscrito na linha inferior de semicolcheias que pode ser questionada pelo potencial arranjador. No original, temos:

Figura 85 - *Pixinguinha* - c. 7 - detalhe do manuscrito 1984

A nota que leva o bemol não está bem definida: 4ª linha (Reb) ou 4º espaço (Mib). O Mib seria plausível pois, em todo o trecho, só há intervalos de terça entre os violões 1 e 2¹⁰⁹. Mas teríamos um problema com o Mib-Sol# - uma terça aumentada, que descaracteriza esta passagem em terças paralelas maiores e menores com sua sonoridade de quarta justa. Assim, consideramos que Gnattali, num lapso de atenção, esqueceu-se do bequadro no Mi do segundo tempo. Teríamos então, neste compasso, apenas terças maiores paralelas. Outra hipótese levantada foi a da linha executada pelo violão 2 ser Do- Reb – Mi – Sol. Abaixo, a ilustração das duas possibilidades:

Figura 86 - *Pixinguinha* – c. 7 - violões 1 e 2 de 1984 - hipótese 1

¹⁰⁹ Mesmo no compasso anterior, no qual o último intervalo é um Mi-Lab – por enarmonia, esta quarta diminuta pode ser vista como terça maior.

Figura 87 - Pixinguinha - c. 7 – violões 1 e 2 de 1984 - hipótese 2

No c. 11, inicia-se uma pequena cadência do instrumento solista que, ao seu final, dará início ao tema principal da seção A. Nas duas versões, é escrita dentro de apenas um compasso, excedendo a duração permitida, de maneira que fica claro tratar-se de um trecho com execução ao gosto do solista. Em 1958, o trecho fica ao comando do bandolim, com as cordas sustentando o acorde que funciona como dominante de Dó – **Db7(#9)** – em fermata; em 1984, o violão 1 executa a cadência, com os violões 2 e 3 sustentando a dominante **Db7(9/#11)** também em fermata (provavelmente, os acordes executados por estes violões não soarão até o fim da passagem, mas a anotação da fermata por parte de Gnattali deixa evidente que deve-se esperar a execução do solo pelo violão 1, até atacar o próximo compasso).

Figura 88 - Pixinguinha - c. 11

Notar a diferença nas indicações de:

- dinâmica: em 1958, aparentemente, mantém-se um *mezzoforte* do início ao fim; em 1984, Gnattali não especifica a dinâmica inicial (a última indicação fora o *forte* do c. 1), mas há um diminuindo até chegar o *piano* na anacruse para o c. 12 – já é o início do tema da seção A.
- articulação: em 1958, Gnattali determina uma cesura entre o Mi agudo (em harmônico) e a anacruse para o c. 12 (início do tema da seção A). Em 1984, pelo teor da linha cromática em quintinas, parece haver pouca possibilidade de realizar tal cesura. Assim, o final deste trecho cadencial e o início da seção A configura-se de forma mais ligada ou conectada.

c) agógica: em 1958, temos *accelerando*, *rallentando* e, após a fermata, *a tempo*. Em 1984, não há o *accelerando* inicial, mas uma indicação de “rápido”. Após o *rallentando*, não há fermata, de forma que o *a tempo* possa ser alcançado por um *rallentando* progressivo. Ou seja, em 1958, o bandolinista pode optar por diminuir bastante o tempo até a fermata, atacando o *a tempo*, talvez, num andamento até mais acelerado do que o anterior, na chegada à fermata. Em 1984, o violonista pode entender que, dentro do tempo determinado no início do c. 11 como *rápido*, o *rallentando* ocorre de forma progressiva até chegar ao *a tempo* na anacruse. São duas abordagens interpretativas bastante distintas.

Seção A – c. 12 a 42

1) c. 12 a 19:

Em 1958, iniciamos a seção com o solo de bandolim e o acompanhamento de todos os outros instrumentos, exceto o violão. As cordas executam uma textura com diversas melodias secundárias, com o contrabaixo em *pizzicato*, enquanto o cavaquinho tem sua parte com acordes cifrados e convenção rítmica, aliada à indicação “acompanhamento de choro à vontade”. Abaixo, do c. 12 ao 19: inicialmente, Gnattali indica, para a pulsação de acordes pelo cavaquinho, o padrão de quatro semicolcheias seguidas por tempo; a partir do c. 14, passa para pausa de semicolcheia e três semicolcheias.

acompanhamento de
choro à vontade

Cavaquinho $\frac{4}{8}$ *p*

The musical notation for the Cavaquinho part in 4/8 time, measures 12 to 19, is as follows:

- Measure 12: C (chord), four eighth notes, quarter note.
- Measure 13: Am7 (chord), four eighth notes, quarter note.
- Measure 14: Dm7 (chord), four eighth notes, quarter note.
- Measure 15: G5+ (chord), four eighth notes, quarter note.
- Measure 16: C (chord), four eighth notes, quarter note.
- Measure 17: C5+ (chord), four eighth notes, quarter note.
- Measure 18: C6 (chord), four eighth notes, quarter note.
- Measure 19: C9 (chord), four eighth notes, quarter note.
- Measure 20: F#dim (chord), four eighth notes, quarter note.
- Measure 21: F7 (chord), four eighth notes, quarter note.
- Measure 22: E4 (chord), four eighth notes, quarter note.
- Measure 23: E7 (chord), four eighth notes, quarter note.
- Measure 24: Am (chord), four eighth notes, quarter note.
- Measure 25: Final rhythmic figure (four eighth notes, quarter note).

Figura 89 - *Pixinguinha* - c. 12 a 19 - cavaquinho

Em 1984, a parte com cifras e convenção rítmicas será do violão 2, até o c. 18, enquanto o violão 3 executa alguns baixos e linhas melódicas compostas exclusivamente por semitons. Abaixo, uma comparação com a textura das cordas de 1958:

Figura 90 - Pixinguinha - c. 12 a 19 - acompanhamento

Como se pode perceber, as linhas melódicas secundárias que ocorrem nos violinos e na viola não são transcritas diretamente nos violões de 1984 – exceto pela voz executada no violino 2 nos c. 16 e 17, presente na parte superior do violão 3.

A harmonia nas duas versões é praticamente a mesma. Apenas podemos dizer que:

a) no primeiro tempo do c. 13, a versão de 1958 dá destaque à 9ª maior do acorde de Ré menor com 7ª menor (**Dm7**), na voz executada pelo violino 1.

b) o mesmo acontece no c. 15, segundo tempo, acorde de Dó maior com 7ª menor (**C7**). Em 1958, tanto a parte das cordas (violino 1) quanto a do cavaquinho incluem a 9ª maior neste acorde.

c) ainda sobre o segundo tempo do c. 15, em 1958 as linhas de violoncelo e de contrabaixo executam a 5ª do acorde de **C7(9)**, ou seja, temos o acorde na 2ª inversão – **C7(9)/G**.

d) no c. 18, os semitons descendentes em todas as vozes, a cada colcheia, se assemelham nas duas versões. Porém, na última colcheia, percebe-se a diferença: em 1958, sustenta-se o Fa e o Sib na viola e no violino 2, que se direcionarão ao Mi e La apenas no compasso seguinte. Em 1984, o violão 2 já executa o movimento Fa-Mi e Sib-La no próprio c. 18, última colcheia. Por não tratar-se de uma impossibilidade técnica do instrumento em realizar a passagem conforme a versão de 1958, podemos dizer que Gnattali valeu-se de uma nova ideia harmônica em seu arranjo para três violões. Ainda assim, o potencial arranjador tem a opção de reescrever a parte do violão 2, aproximando-a da condução de vozes das cordas:

Figura 91 - *Pixinguinha* - c. 18 - violão 2 conforme cordas 1958

O potencial arranjador deve optar por uma realização das cifras do violão 2, do c. 12 ao 17. Gnattali define a convenção rítmica de semicolcheia-colcheia-semicolcheia, mas em nenhum momento, no manuscrito desta obra, indica como distribuir as notas do acorde neste padrão rítmico. Consideramos que todos os trechos cifrados neste movimento, quando não acompanhados de outra convenção rítmica, devem ser executados segundo este padrão – lembrando que há alguma margem de liberdade, já que Gnattali anota a expressão *ad lib* na parte de violão 2 no início da seção A:

Figura 92 - *Pixinguinha* - c. 12 - violão 2 - detalhe do manuscrito 1984

A parte de violão do manuscrito de 1958 pode trazer alguma luz sobre a maneira de realizar tal acompanhamento. No trecho aqui tratado (c. 12 a 19), ainda não há participação do violão mas, a partir do c. 20, temos seu acompanhamento na convenção rítmica determinada por Gnattali em 1984, de semicolcheia-colcheia-semicolcheia. Em geral, o baixo (às vezes juntamente ao tenor) é atacado na primeira semicolcheia, e as outras três vezes (ou apenas duas) nas próximas duas ocorrências rítmicas:

Figura 93 - *Pixinguinha* - c. 20 e 21 - violão - detalhe do manuscrito de 1958

Valendo-se da indicação de *ad lib* de Gnattali, o potencial arranjador pode realizar um acompanhamento no violão 2 que inclua algumas das melodias secundárias executadas pelas cordas em 1958. Deve levar em consideração as partes já escritas para o violão 3:

Figura 94 - Pixinguinha - c. 12 a 18 - violões 2 e 3 - solução cifras

Resta em nossa análise expor as diferenças na linha melódica principal:

a) c. 15: em 1958, temos uma repetição do Mi, oitava acima, em harmônico; em 1984, o Mi é repetido na mesma oitava;

b) c. 16: em 1958, no primeiro tempo, temos um prolongamento do Mi do compasso anterior; em 1984, há uma figuração ascendente, como uma ornamentação, direcionando à próxima anacruse;

c) c. 17: temos aqui uma diferença mais na escrita do que no resultado sonoro. Em 1958, o Dó é prolongado até o próximo Ré atacado; em 1984, há uma pausa de semicolcheia entre as duas notas. O efeito acaba sendo semelhante nos dois instrumentos, pois tanto o bandolim quanto o violão têm pouca capacidade de sustentação, e ligeiramente antes do ataque do Ré, a nota Dó já estaria quase inaudível.

d) c. 18: em 1956, o bandolim sustenta o Mi em harmônico por todo o compasso; em 1984, há uma reiteração rítmica desse Mi. Gnattali talvez tenha adotado esse procedimento de forma a prolongar a duração da nota, aliando a um certo interesse rítmico.

Figura 95 - Pixinguinha - c. 12 a 19 - melodia principal

2) c. 19 a 27:

Em 1958, a linha melódica principal continua a ser executada pelo bandolim. Em 1984, ela passa para o violão 3, até o c. 23. A partir do c. 24, volta ao violão 1.

No trecho do c. 19 ao 23, a única diferença entre as versões, na melodia principal, é uma mudança no perfil melódico partir do c. 22: em 1984, Gnattali opta por manter a linha

melódica numa região mais aguda, modificando o ponto culminante desta frase, que passa a ser a última nota, Dó, no c. 23.

Figura 96 - *Pixinguinha* - c. 19 a 23 - melodia principal

O acompanhamento do trecho exposto acima, em 1958, é feito apenas por violão e pandeiro. Em 1984, a execução é iniciada pelo violão 1, com cifras, do c. 20 ao primeiro tempo de 22, e pelo violão 2, também por cifras, no segundo tempo do c. 22 e primeiro de 23. Essa passagem do acompanhamento de um violão para o outro não parece ter nenhum motivo especial – apenas conseguimos supor que, pelo fato de o violão 2 ter a 6ª corda em Ré, Gnattali o utilizou no segundo tempo do c. 22 pelo recurso do Mib mais grave para executar a fundamental do acorde:

Figura 97 - *Pixinguinha* - c. 20 a 23 - acompanhamento

Destacamos que o manuscrito de 1984 nos trouxe muitas dúvidas quanto a esse acorde de Mib no violão 2, c. 22. A caligrafia sugere um **Eb4**, o que não gera uma cadência muito comum nessa obra: IIm7 – V4 – I7M. As outras possibilidades seriam o **Eb6** ou **Eb9**. Num trecho mais informal e não documentado da entrevista que realizamos com Maurício Carrilho em julho de 2008, levantamos a dúvida sobre o trecho em questão, exibindo o manuscrito. O músico prontamente afirmou “isso é um erro por causa da correria do Radamés. Tem que corrigir. O acorde é um Mib com sexta.”

Figura 98 - *Pixinguinha* - c. 22 - violões 1 e 2 - detalhe do manuscrito

Antes de o potencial arranjador optar por uma solução para as cifras dos violões 1 e 2, é prudente observar algumas diferenças harmônicas entre as versões:

a) c. 20: o primeiro acorde, em 1958, não possui a terça menor, e sim a quarta, que na verdade é a única nota em execução na melodia superior.

b) c. 21: o segundo acorde, em 1958, não possui a 9ª adicionada, como em 1984. De fato, a 9ª maior está em destaque na melodia superior;

c) c. 23: o segundo acorde, em 1958, por enarmonia, poderia ser cifrado como um **A7(#11)**, ou seja, um Lá maior com 7ª menor e 11ª, ou 4ª, aumentada. Ele funciona como um substituto da dominante de Lab, promovendo uma interessante condução de vozes ao acorde seguinte de Lab maior com 7ª maior (**Ab7M**), com destaque para a linha cromática Sib-La-Lab resultante no baixo, a partir do início do c. 22. Em 1984, pelas cifras de Gnattali, não teríamos tal condução, pois o baixo do acorde do segundo tempo é Mib.

Na proposta abaixo, optamos por manter a terça do primeiro acorde do c. 20 (**Dm7**), e omitir a 9ª do segundo acorde do c. 21 – **F7(9)**. Também transferimos a execução do acorde de c. 23, do violão 2 para o violão 1, pois o encadeamento de um acorde com o baixo preso na primeira casa, 6ª corda, para um acorde com o baixo na sexta casa da mesma corda, poderia não ser executado de forma ritmicamente precisa:

Figura 99 - *Pixinguinha* - c. 20 a 23 - solução cifras violões 1 e 2

Não havendo preferência do potencial arranjador pelo Mib grave do violão 2 (que mantém o padrão intervalar de quintas descendentes do primeiro ao segundo tempo, na linha do baixo, nos c. 20 a 22), o acompanhamento todo ficaria mais facilmente executado apenas pelo violão 1, com a seguinte modificação a partir do c. 22:

Figura 100 - *Pixinguinha* - c. 22 e 23 - violão 1 executando cifras da parte do violão 2

Ou ainda, fazendo uso do acorde de **A7(#11)** – original do violão de 1958 – no lugar do Eb6:

Figura 101 - *Pixinguinha* - c. 22 e 23 - violão 1 conforme harmonia 1958

No c. 23, temos nas duas versões uma melodia secundária descendente que se direciona ao primeiro acorde do próximo compasso. Em 1958, ela é executada em *pizzicato* pelas cordas (sem contrabaixo); em 1984, pelos violões 1 e 2. Nos dois casos, faz-se o uso do paralelismo entre as partes, havendo diferenças na divisão rítmica, no tratamento das dinâmicas e numa indicação de acentuação:

Figura 102 - *Pixinguinha* - c. 22 e 23 - passagem descendente

Conforme dito anteriormente, a melodia principal, a partir do c. 24, retorna ao violão 1 em 1984, enquanto em 1958 ela continua no bandolim. As principais diferenças se dão no c. 23, quanto à divisão rítmica. Também há mudança de oitava do c. 25 ao 26:

Figura 103 - *Pixinguinha* - c. 24 a 27 - melodia principal

O acompanhamento em 1958 só não inclui os violinos¹¹⁰. Cavaquinho, pandeiro e violão executam a base do choro, enquanto viola, violoncelo e contrabaixo realizam uma intervenção que completa a harmonia e adiciona ideias à linha de baixo. Em 1984, o acompanhamento é feito pelos violões 2 e 3, sendo que, nos c. 26 e 27, não se vê o padrão rítmico do choro, mas acordes arpejados a cada tempo:

Figura 104 - *Pixinguinha* - c. 24 a 27 - acompanhamento

¹¹⁰ Na verdade, eles de alguma forma integram o acompanhamento na segunda colcheia do c. 27, porém isto se dá logo antes de iniciarem a execução de uma parte solista que termina no c. 35, de maneira que se torna um tanto confuso definir se tal participação é acompanhamento ou já parte melódica do solo. Assim, não o incluímos na Figura 104, e sim na Figura 107.

Percebe-se que há apenas duas diferenças harmônicas:

a) segundo acorde do c. 24: em 1958, temos um Sol maior com 7ª menor; em 1984, acrescenta-se a este acorde 6ª e 9ª maiores.

b) segundo acorde do c. 25: em 1958, temos um Dó maior. Em 1984, Gnattali acrescentou a este acorde a 6ª maior. Outro detalhe é que, neste mesmo compasso, a passagem ascendente em semicolcheias leva à 3ª maior do acorde do compasso seguinte, no violão de 1958, e à 9ª maior do acorde do compasso seguinte, no violão 2 de 1984.

Nos c. 26 e 27 da parte do violão 2, Gnattali definiu as notas superiores e inferiores dos acordes, anotando uma cifra ao lado e, talvez para não restar dúvidas, a expressão “acorde”. O compositor não quer dizer que todas as notas de cada acorde devam ser incluídas em cada tempo destes compassos, no violão 2 – até por que as digitações possíveis que incluíssem fundamental, terça maior, quinta justa, sétima menor e nona maior, tendo como limites a quinta no baixo e a nona no soprano, da maneira como está pré-definido, seriam extremamente desconfortáveis. Exigiriam ou uma pestana com o dedo 2 abrangendo as cordas 5 e 4, sem prejuízo da livre vibração da corda 3, ou uma grande abertura a partir de uma pestana sobre cinco cordas:

Figura 105 - realizações possíveis para um acorde A7(9) completo, com 5ª no baixo e 9ª no soprano

Na verdade, é desnecessário que se execute um acorde de cinco notas, tão desconfortável, numa textura em que temos três violões disponíveis para distribuir as vozes entre as partes. A intenção é que, em cada tempo, o acorde resultante executado em conjunto pelos diversos violões seja o indicado na cifra. Assim, na solução abaixo, apenas a fundamental dos acordes não se encontram no violão 2 – tais notas estão nos baixos, executados pelo violão 3. Aproveitamos para expor como o potencial arranjador poderia, no c. 24, se aproveitar da ideia melódica da linha do contrabaixo de 1958, inserindo-a no violão 3, como voz intermediária, evitando perder a rítmica do choro e enriquecendo a textura com um movimento contrário ao executado pelo violão 2:

Violão 2

1984

Violão 3

Φ V Φ IV Φ III

Figura 106 - *Pixinguinha* - c. 24 a 27 - solução cifras com aproveitamento da linha do contrabaixo de 1958

Também poderia ser aproveitada a ideia rítmica do cavaquinho no c. 27, repetindo o acorde do violão 2 por quatro semicolcheias seguidas.

3) c. 27 a 35:

Em 1958, os violinos executam a melodia principal, em terças paralelas. Em 1984, o violão 2 será o responsável pela linha melódica superior até o c. 30, com o violão 3 realizando um paralelismo de oitavas no c. 29. A partir do c. 31, o violão 1 assume a melodia superior, abaixo da qual o violão 3 segue em terças paralelas.

Violino 1

Violino 2

Violão 2 (Violão 1)

Violão 3

mf

violão 2:

violão 3:

violão 1:

violão 3:

Figura 107 - *Pixinguinha* - c. 27 a 35 - linha melódica principal + dobramentos

As diferenças principais ocorrem nos compassos:

a) 29: o intervalo entre a segunda e terceira sextinas, em 1958, é de sétima; em 1984, Gnattali inverte este intervalo mantendo a melodia soando numa região mais aguda. Desta forma, há uma alteração completa no perfil melódico, alterando ponto culminante desta frase;

b) 30: em 1958, o Mi atacado dura todo o compasso, prolongando-se até o c. 31; em 1984, ele é reiterado na mesma divisão rítmica do violão 1 no c. 18 (ver Figura 95);

c) c. 34: mesmo caso acima, sendo que a reiteração rítmica, em 1984, dá-se em semínimas.

A versão de 1958 ainda traz indicações de dinâmica (c. 27 e 34) e de articulação, todas ausentes em 1984.

O acompanhamento na versão para três violões inicia-se no violão 1 que, ao assumir a melodia principal no c. 31, transfere o acompanhamento para o violão 2. Em 1958, todos os instrumentos acompanham a melodia em terças dobradas dos violinos – inclusive o bandolim, tipicamente solista nesta obra, executa notas em harmônicos, nos contratempos, além de uma pequena intervenção melódica nos c. 30 e 31, que terá um direcionamento melódico similar ao do violão 3 na versão de 1984:

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 28-35) includes staves for Bandolim, Cavaquinho/Violão, Viola/Violoncelo, Contrabaixo, Violão 1, and Violão 2. The Cavaquinho/Violão part shows chords: Am7, Dm7, G7, Gb4, C, and Cb4. The Viola/Violoncelo part has a 'mf' marking. The Violão 1 part shows chords: Am7, Dm7, G7, C, and Cb4. The Violão 2 part shows ellipses (...). The bottom section of the score (measures 31-35) shows further chord progressions: Cb, C9, F, Cm7, F9, Bb, Bb7, F7, and Bb7.

Figura 108 - Pixinguinha - c. 28 a 35 - textura de acompanhamento

Como se vê, o acompanhamento definido em 1984 por Gnattali resume-se a acordes cifrados, sem ao menos indicação de condução de linha de baixo, de tessitura, de limites entre vozes superiores e inferiores, ou de convenção rítmica a ser explorada. Conforme afirmamos no comentário que antecede a Figura 92, consideramos que o compositor desejava que o padrão rítmico fosse o de semicolcheia-colcheia-semicolcheia, discriminado no c. 12, mas dando margem a certa liberdade – por parte do intérprete ou do potencial arranjador.

Harmonicamente, as diferenças são poucas e não muito relevantes:

a) c. 29: o acorde executado por cavaquinho e violão, na última colcheia, inclui a 5ª aumentada presente na linha melódica principal. Em 1984, Gnattali mantém o acorde de G7 com a 5ª justa, talvez porque, nessa versão, a 5ª aumentada da melodia não ocupa a última colcheia inteira do compasso, mas apenas a última semicolcheia;

b) c. 32: em 1984 Gnattali adiciona a 7ª maior ao acorde de Fá maior;

c) c. 33: o segundo acorde do compasso, uma dominante de Sib, tinha a 9ª maior acrescentada nas partes de violão e cavaquinho de 1958. Em 1984, Gnattali não inclui tal nota, que se encontra na melodia principal com razoável destaque em ambas versões, evitando assim uma possível redundância.

O potencial arranjador pode optar por uma solução para as cifras dos violões 1 e 2 seguindo à risca a rítmica de semicolcheia-colcheia-semicolcheia e valendo-se de uma digitação com predominância de primeira posição (exclusividade, no caso do violão 1), que não interfere a tessitura das melodias nesta passagem:

The image displays a musical score for two guitar parts, Violão 1 and Violão 2, covering measures 28 to 35 of the piece 'Pixinguinha'. The score is written in 2/4 time. Violão 1 is in the treble clef, and Violão 2 is in the bass clef. The notation includes various chords, fingerings (e.g., 0, 1, 2, 3, 4), and articulation marks. Chord symbols are placed above the staves: Φ I above measure 29, Φ III above measure 32, and Φ I above measure 33. The score shows a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes.

Figura 109 - *Pixinguinha* - c. 28 a 35 - solução cifras violões 1 e 2

No trecho acima, não foi incluída a 5ª do acorde de **G7** no c. 29, já que a melodia principal inclui tanto a 5ª justa (duração de colcheia pontuada) quanto a 5ª aumentada (duração de semicolcheia).

4) c. 35 a 42

Em 1958, a melodia solista retorna ao bandolim, e todas as outras partes integram a textura de acompanhamento. Em 1984, o solo inicia-se no violão 3 com acompanhamento do violão 2, por cifras. No c. 39, o violão 1 inicia uma melodia, a princípio de caráter secundário, mas que se tornará a linha principal a partir do segundo tempo do c. 40. Há várias diferenças nesta melodia:

a) c. 35 e 36: na versão de 1984, Gnattali opta por um diferente fraseado rítmico no segundo tempo do c. 35. Ao invés das quatro semicolcheias, atacando o último Lá ainda no c. 35, como no bandolim, o compositor prolonga a nota Fá no violão 3, antecipando a síncopa.

b) c. 38: na versão de 1984, Gnattali substitui a figuração rítmica da segunda metade do compasso realizada no bandolim, por uma subdivisão em sextinas no violão 3.

c) c. 40: além da subdivisão rítmica diferenciada, temos também outro tratamento das tessituras em 1984. No bandolim, havia um salto de oitava, conduzindo a melodia a uma região mais grave (na verdade, média). No violão 1, Gnattali segue em direção à região mais aguda do instrumento, alterando bastante o perfil melódico, chegando ao ponto culminante próximo ao final da frase (penúltimo compasso).

d) c. 41: em 1984, há novamente uma diferente divisão rítmica, e ausência das indicações de articulação (ligaduras) e ornamentação (mordentes).

The image displays a musical score for three instruments: Bandolim, Violão 3 (Violão 1 starting at measure 39), and Violão 1. The score is written in 4/4 time and covers measures 35 to 42. The Bandolim part begins at measure 35 with a melodic line featuring eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 35. The Violão 3 part also begins at measure 35, mirroring the Bandolim's melody but with a longer note in measure 35 and a sextuplet of eighth notes in measure 38. The Violão 1 part begins at measure 39 with a melodic line that includes a triplet of eighth notes in measure 39 and a sextuplet of eighth notes in measure 40. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Figura 110 - Pixinguinha - c. 35 a 42 - partes solistas

Destacamos um detalhe quanto à parte de violão 3 nos c. 39 e 40: Gnattali, no manuscrito de 1984, assinala “8va” a partir da segunda semicolcheia do segundo tempo do c. 39, até a última nota tocada no c. 40, ou seja, este pequeno trecho deveria ser executado oitava acima. No entanto, seguir essa indicação à risca resultaria em colocar o violão numa tessitura bastante rara nesta obra, já que, na análise das diferenças no perfil melódico entre as partes solistas de 1958 e de 1984, percebe-se que o compositor evita constantemente o uso de regiões do diapasão acima da posição X:

Figura 111 - *Pixinguinha* - c. 39 e 40 - detalhe do manuscrito 1984

Desta maneira, na Figura 110, não indicamos o sinal de “8va”, nem transposemos o trecho oitava acima. Porém, o potencial arranjador deve estar atento para este detalhe do manuscrito pois, apesar de ir numa direção contrária ao procedimento comum de Gnattali na versão para três violões, a execução deste trecho numa oitava superior propiciaria a mudança de tessitura que aparece na metade do c. 40, na parte de bandolim de 1984:

Figura 112 - *Pixinguinha* - c. 39 a 40 - mudança de oitava em 1984 conforme manuscrito

O acompanhamento, do c. 36 a 42, é realizado apenas por violão 2, através de cifras, em 1984 – com pronúncia dos baixos no violão 3 apenas no c. 41. Em 1958, cavaquinho e violão têm sua parte escrita em cifras (com alguns baixos assinalados na parte de violão), e as cordas têm uma textura repleta de melodias secundárias, em todas as vozes. Tais ideias melódicas não aparecem na versão de 1984, na qual Gnattali, ao menos nesse trecho, deu

predominância à textura de melodia solista (nos violões 3 e depois 1) acompanhada (por violão 2, com cifras).

Figura 113 - *Pixinguinha* - c. 36 a 42 - acompanhamento

Antes de tratarmos das diferenças harmônicas, destacamos uma particularidade do manuscrito de 1984, no c. 40: Gnattali parece anotar, no violão 2, a cifra **Dm7(9+)**. A 9ª aumentada, acrescentada ao acorde **Dm7** (ré menor com 7ª menor), é um enarmônico da própria 3ª menor do acorde. Desta forma, acreditamos que o sinal de “+” foi assinalado equivocadamente pelo compositor. Este detalhe pode ser visualizado acima na Figura 111.

A principal diferença harmônica entre as versões, neste trecho, se dá no c. 37. Em 1958, cavaquinho e violão executavam um acorde de Sib, com 7ª menor e 9ª maior – **Bb7(9)**. As cordas também realizavam a mesma harmonia, desenhando ainda, no violino 1, a 4ª aumentada e a 6ª maior desse acorde – **Bb7(9/#11/13)**. A sonoridade de dominante é evidente, apesar de a resolução não se dar 4ª justa acima, em Mib, como seria mais esperado, e sim 4ª aumentada acima, em um acorde de Mi menor.

Em 1984, o acorde solicitado para o violão 2 é um Fá menor, com 7ª maior – **Fm(7M)**. Tal acorde tem muitas notas em comum com o de 1958. Na verdade, todas as notas de **Fm(7M)** encontram-se em **Bb7(9/#11/13)**. Mas a versão com cavaquinho, violão e cordas contém as notas Sib e Re no acompanhamento, ausentes no arranjo para três violões. Trata-se de uma opção bem diferenciada de Gnattali em 1984.

Outro detalhe é que, apesar de em 1958 o bandolim executar sua nota final na última semicólcheia do c. 41, a harmonia do acompanhamento se resolve na cabeça do compasso seguinte, 42. Em 1984, o violão 1 procede da mesma forma que o bandolim, mas a harmonia

não se resolverá em Dó maior apenas no compasso seguinte, mas sim consecutivamente à nota violão do violão 1, ainda na última semicolcheia do c. 41.

O potencial arranjador pode resolver as cifras do violão mantendo a rítmica determinada por Gnattali no c. 12 (ver Figura 92), utilizando também uma movimentação de vozes discreta. Deve considerar, no c. 40, os baixos já escritos para o violão 3.

Violão 2

36

39

Figura 114 - *Pixinguinha* - c. 36 a 41 - solução cifras violão 2

É possível pensar, também, em reescrever a parte de violão 1, aproveitando algumas das diversas ideias melódicas da textura de cordas versão anterior. O violão 2 não deixará de executar a rítmica do choro.

Figura 115 - *Pixinguinha* - c. 36 a 42 - reconstrução violões 1 e 2 conforme harmonia e textura cordas 1958

5) c. 42 e 43

O trecho de dois compassos que leva à ponte recebe um tratamento harmônico, melódico, rítmico, dinâmico e textural diverso nas duas versões.

No c. 42, em 1958, temos as cordas em ação, com o violino 1 executando uma escala ascendente em semicolcheias. Violino 2, viola e violoncelo também seguem em sentido ascendente, mas em colcheias e intervalos de terça (na verdade, cada voz arpeja um acorde de dominante com 7ª), formando uma harmonia de acordes maiores separados por terças: Dó maior (primeira colcheia do compasso), Mi maior (segunda colcheia), Sol maior (terceira colcheia) e Sib maior (quarta colcheia). No compasso seguinte, chegam a um Lá maior, que após alguns movimentos cromáticos, e já após o início da melodia da ponte, executada pelo bandolim (anacruse do c. 43 para o 44), se afirma na última colcheia, como uma dominante com sétima (A7) do acorde que virá no c. 44, Ré menor.

Quanto às dinâmicas, o trecho se inicia num *forte* no c. 42, sofrendo um decrescendo para a entrada do bandolim no c. 43 em *mezzoforte*.

Em 1984, o tratamento harmônico é mais simplificado: a melodia ascendente vai em terças paralelas entre violões 2 e 3, e não passa pelo Sib na penúltima semicolcheia do c. 42, mas pelo Si natural. Essa textura encerra-se quando da entrada do solo do violão 1 no segundo tempo do c. 43. Em relação às dinâmicas, o início é em *piano*, com um *crescendo* até o *forte* no início do c. 43, *decrescendo* novamente até a pausa no segundo tempo, no qual o violão 1 inicia a melodia da ponte em *piano*.

Lembramos também que a primeira semicolcheia do compasso 42, em 1958, é atacada pelas cordas e por cavaquinho e violão com a resolução em Dó maior. Em 1984, como a resolução se dá na última semicolcheia do compasso anterior, o c. 42 inicia-se em pausa nos violões 2 e 3, e em síncope no violão 1.

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 42 and 43) is in 4/4 time. It includes staves for Bandolim, Violino 1, Violino 2, Viola/Violoncello/Contrabaixo, and Violão 1. The second system (measures 42 and 43) is in 2/4 time. It includes staves for Violão 1, Violão 2, and Violão 3. The score shows a transition from 4/4 to 2/4 time between measures 42 and 43. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzoforte), and *p* (piano). There are also markings for *crescendo* and *decrescendo*. A large '0' symbol is placed above the Violão 1 staff in measure 43, indicating a specific performance instruction.

Figura 116 - Pixinguinha - c. 42 e 43 - transição para a ponte

Ponte – c. 44 a 59:

1) c. 44 a 48:

A melodia principal, nesse trecho, é idêntica nas duas versões – em 1958, executada pelo bandolim; em 1984, pelo violão 1. As diferenças se dão apenas nas indicações de dinâmica. Em 1958, inicia-se em *mezzoforte*, na anacruse para o c. 44, com *crescendo* ao longo do c. 47, chegando ao *sforzato-piano* no início de 48, a partir do qual há um novo *crescendo*. Em 1984, o violão 1 inicia em *piano*, com *crescendo* no c. 46, chegando ao *forte* no c. 47. No c. 48, ao invés do *crescendo*, como no bandolim de 1958, temos um *diminuendo*. Na partitura comparativa as diferenças ficam mais claras:

Figura 117 - Pixinguinha - c. 44 a 48 - melodia principal

O acompanhamento, em 1958, é realizado apenas por cordas. Violinos e viola têm uma movimentação melódica mais intensa, especialmente nos c. 44 e 45. Em 1984, o violão 2 tem uma linha puramente melódica (exceto no c. 47), enquanto o violão 3 realiza acordes, indicados por cifras e convenções rítmicas.

Figura 118 - Pixinguinha - c. 44 a 47 - acompanhamento

Harmonicamente, as diferenças são:

a) c. 44: em 1958, o primeiro acorde não possuía a 7ª menor, como em 1984.

b) c. 45: em 1958, a chegada mais clara ao Dó maior se dá apenas na segunda metade do compasso, após um intenso cromatismo; em 1984 o acorde é atacado na cabeça do compasso – apesar de a melodia superior, no violão 1, também demorar a definir o Dó maior.

c) c. 46: em 1958, o segundo acorde possuía a 7ª menor, dispensada em 1984.

d) c. 47: em 1958, o acorde possuía a 7ª maior, também dispensada em 1984.

Além dessas diferenças harmônicas, há as diferentes melodias secundárias, e as diferentes articulações dos ataques dos acordes. Em 1984, os acordes são atacados de forma semelhante ao contrabaixo em *pizzicato* de 1958 (padrão colcheia-pausa de colcheia), contrariando a articulação de violoncelo, viola e violinos (mais ligados, em semínimas).

2) c. 48 a 51

Nas duas versões, a melodia descendente em sextinas do c. 47, termina numa nota Dó longa, em trêmolo, no c. 48. Na versão de 1958, essa nota se estende ainda por uma semínima pontuada no c. 49; em 1984, dura apenas o c. 48. Gnattali anota o trêmolo de maneiras distintas nos dois manuscritos:

Figura 119 - *Pixinguinha* - c. 48 e parte 49 - bandolim - detalhe manuscrito 1958

Figura 120 - *Pixinguinha* - c. 48 - violão 1 - detalhe do manuscrito 1984

Simultaneamente à execução deste trêmolo pelo instrumento que até então detinha a parte solista (bandolim em 1958, violão 1 em 1984), outra voz inicia uma melodia em semicolcheias, pelos c. 48 e 49 (violino 1 em 1958, violão 2 em 1984). Ao final do c. 49, esta

parte se mescla à do instrumento que executava o trêmolo, que dá continuidade à linha melódica principal. Neste ponto, temos um “cruzamento” de vozes nas duas versões. A melodia mais propriamente “solista” passa a soar numa tessitura abaixo da linha que agora é secundária (executada por violino 1 em 1958, e violão 2 em 1984). Esta linha secundária, a partir do c. 50, será diferente nas duas versões. Em 1958, ela faz um movimento descendente, terça abaixo, do Mi para o Dó, no c. 51. Em 1984, o movimento resultante é uma décima abaixo, finalizando no mesmo Dó no c. 51, mas em oitavas diferentes.

Um detalhe importante é que, na parte do violão 2, Gnattali faz a utilização de uma região do instrumento que evita em praticamente toda a obra: as notas acima da posição X. No caso, no c. 49, a partir das duas últimas semicólicas (sol-fa) e chegando à primeira semínima do c. 50 (mi), a única possibilidade é a execução na posição XII.

Todas essas observações ficam mais claras na partitura comparativa abaixo:

Figura 121 - *Pixinguinha* - c. 48 a 51 - melodias principais

Podemos dizer que as outras partes (violino 2, viola, violoncelo e contrabaixo em 1958, violão 3 em 1984) executam o acompanhamento à essas duas melodias principais. Há uma diferente maneira de conduzir as vozes e também uma diferenciada harmonia, mais especificamente no segundo tempo do c. 49: em 1958, de certa forma já tínhamos uma antecipação do acorde de Lá menor que viria no c. 50; em 1984, o acorde utilizado por Gnattali é a dominante com sétima desse acorde.

The musical score for 'c. 48 a 51 - acompanhamento' features three staves. The top staff is for Violino 2 Viola, the middle for Violoncelo Contrabaixo, and the bottom for Violão 3. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *dim.*, and *pizzp*. The Violão 3 staff shows chord symbols: *Am*, *E7*, and *Am*.

Figura 122 - *Pixinguinha* - c. 48 a 51 - acompanhamento

Apesar de Gnattali, em 1984, haver determinado (mesmo que parcialmente) a digitação de mão esquerda para o segundo acorde do c. 49, na última colcheia, demonstrando inclusive conhecimento da *scordatura* específica do violão 3 (como vimos nas Figura 76 e Figura 77), o potencial arranjador pode optar por uma diferente distribuição das notas do acorde, de maneira a facilitar a execução do trecho. Isso porque a digitação proposta por Gnattali dificulta a condução para o acorde seguinte, no c. 50. Na partitura abaixo, a 5ª justa do acorde de Mi maior com 7ª menor, foi colocada na voz de contralto, ao invés de ser executada no tenor – o que, de certa forma, exigia o uso da pestana, no manuscrito de 1984.

Também por uma questão de facilidade de execução, o potencial arranjador pode transferir o acorde de Lá menor solicitado na parte do violão 3 no c. 51, sobre as semicolcheias da linha do baixo, para o violão 2 que, sem dificuldade, é capaz executar tal acorde mantendo a condução de sua própria linha melódica:

The musical score for 'c. 49 a 51 - solução cifras' shows fingerings for Violão 2 and Violão 3. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The Violão 2 staff shows fingerings: 4, 2, 1, 1, 0, 4. The Violão 3 staff shows fingerings: 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 2. The score includes chord symbols: *Am*, *E7*, and *Am*.

Figura 123 - *Pixinguinha* - c. 49 a 51 - solução cifras

3) c. 51 a 55:

A melodia principal, que continua com bandolim em 1958, e violão 1 em 1984, é essencialmente a mesma nas duas versões, com diferenças apenas nos c. 51 e 55:

Figura 124 - Pixinguinha - c. 51 e 55 - diferenças melódicas

No c. 51, o início da frase se dá uma semicolcheia antes na versão de 1958. No c. 55, a duração da última nota da frase é encurtada em uma colcheia na versão de 1984. Além disso, o bandolim em 1958 executa esta nota em harmônico – uma possibilidade ao potencial arranjador, também, de variação timbrística no violão 1 de sua versão para três violões.

O acompanhamento deste trecho, nas duas versões, apesar de seguir uma harmonia rigorosamente idêntica, recebe abordagens radicalmente diferentes. Em 1958, temos uma rítmica e mesmo textura mais voltada ao choro: cavaquinho (em cifras), violão (no padrão semicolcheia-colcheia-semicolcheia) e pandeiro, aliados ao contrabaixo em *pizzicato*. Uma abordagem de caráter mais rítmico. Em 1984, temos um arpejo contínuo em semicolcheias no violão 2, com uma condução de vozes bem cuidada:

Figura 125 - Pixinguinha - c. 52 a 55 - acompanhamento

O potencial arranjador, além de decidir por uma distribuição de vozes para a cifra do c. 55, pode aproveitar e reescrever o trecho anterior em semicolcheias, definindo melhor as durações das vozes ou, no mínimo, dos baixos:

Figura 126 - *Pixinguinha* - c. 52 a 55 - violão 2 reescrito

A versão de 1984 ainda tem mais um diferencial, que é a presença de uma melodia secundária, executada no violão 3. Esta melodia conduz a uma figuração em sextinas no c. 55, que também aparece na versão de 1958, nas cordas, em quatro vozes paralelas, com efeito de *pizzicato*.

Figura 127 - *Pixinguinha* - c. 52 a 55 - melodia secundária e sextinas

4) c. 56 a 59:

A melodia principal, neste trecho, é executada pelo bandolim em 1958. Em 1984, ela alterna entre os violões 1 e 2, com mudanças de registro:

The image shows the main melody for measures 56 to 59 of the song 'Pixinguinha'. It features three staves: Bandolim (1984), Violão 1 (1984), and Violão 2 (1984). The Bandolim part starts with a *pp* dynamic and includes a *cresc.* marking at the end. The Violão 1 part starts with a *p* dynamic and includes a *cresc.* marking. The Violão 2 part starts with a *pp* dynamic and includes a *cresc.* marking. Fingering numbers like '6' are indicated above certain notes.

Figura 128 - Pixinguinha - c. 56 a 59 - melodia principal

Percebe-se que, nas duas versões, a melodia inicia-se em *pianissimo*, chegando ao *forte* no c. 59. No entanto, os momentos nos quais Gnattali indica os *crescendi* são diferentes.

O acompanhamento, nos c. 56 e 57, é bem semelhante nas duas versões. Em 1958, é executado por violão, cavaquinho e contrabaixo; em 1984, apenas por violão 3 (com escrita em cifras e convenções rítmicas). As dinâmicas são diferentes (*mezzoforte* em 1958, *piano* em 1984 com *crescendo* no compasso 57):

The image shows the accompaniment for measures 56 and 57 of the song 'Pixinguinha'. It features four staves: Cavaquinho (1958), Violão (1958), Contrabaixo (1958), and Violão 3 (1984). The Cavaquinho part starts with a *mf* dynamic and includes chord symbols *F#7* and *Bb9-*. The Violão part starts with a *mf* dynamic and includes chord symbols *Eb7+* and *C9-*. The Contrabaixo part starts with a *mf* dynamic and includes chord symbols *F#7* and *Bb9-*. The Violão 3 part starts with a *p* dynamic and includes a *cresc.* marking. Chord symbols like *F#7*, *Bb9-*, *Eb7+*, and *C9-* are indicated above the staves.

Figura 129 - Pixinguinha - c. 56 e 57 - acompanhamento

A versão de 1958, nos dois compassos seguintes, 58 e 59, recebe a participação das cordas no acompanhamento. Em 1984, o violão 3 continua com o acompanhamento em acordes cifrados, com arpejos do violão 1 no c. 58, e acordes cifrados do violão 2 no c. 59:

The image shows a musical score for measures 58 and 59 of the piece 'Pixinguinha'. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violão, Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The Violão staff shows a chord of A6 in measure 59. The Violino 1 and Violino 2 staves show a melodic line starting in measure 58 with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The Viola, Violoncelo, and Contrabaixo staves show a bass line. The second system includes staves for Violão 1, Violão 2, and Violão 3. Violão 1 and Violão 2 show chords of Bm and A7 in measure 59. Violão 3 shows a bass line with chords of C6 and Bm in measure 58, and A7 in measure 59.

Figura 130 - Pixinguinha - c. 58 e 59 - acompanhamento

Para resolver as cifras do violão 3, nos c. 56 e 57, o potencial arranjador pode se valer da condução das três vozes superiores do violão de 1958, reescrevendo a linha do baixo, para não utilizar uma inversão diferente da solicitada por Gnattali. No c. 58, deve continuar com uma condução adequada dentro das possibilidades da *scordatura* específica do violão 3 e, ao chegar no c. 59, considerar que o violão 2, que divide o acompanhamento com o violão 3, vem de um trecho melódico em sextinas. Assim, apenas completamos a porção superior do primeiro acorde, um Si menor:

The image shows a musical score for measures 56 to 59 of the piece 'Pixinguinha', focusing on the solution for the chords of Violão 2 and Violão 3. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violão 2 and Violão 3. Violão 2 shows a melodic line starting in measure 56 with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. Violão 3 shows a bass line with chords of C6 and Bm in measure 58, and A7 in measure 59. The second system includes staves for Violão 2 and Violão 3. Violão 2 shows a melodic line starting in measure 59 with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. Violão 3 shows a bass line with chords of C6 and Bm in measure 58, and A7 in measure 59.

Figura 131 - Pixinguinha - c. 56 a 59 - solução cifras violões 2 e 3

Caso o potencial arranjador se interessasse por fazer o uso, no último acorde, da harmonia de 1958 – que inclui a 6ª maior no acorde de Lá maior com 7ª menor, A7 – bastaria substituir a nota Mi do soprano, no c. 59 do violão 2, por um Fa#.

Seção B – c. 60 a 84:

Em toda a seção B, Gnattali escreve, em 1984, a parte solista no violão 1, e o acompanhamento dividido entre violões 2 e 3, sempre em cifras. Há apenas uma linha de baixo definida, no c. 71, e três compassos com convenções rítmicas específicas: os c. 63, 76 e 84. Ou seja, o acompanhamento deste trecho, por parte do potencial arranjador ou por parte de potenciais violonistas, constitui uma seara de possibilidades de resolução, e a liberdade concedida pelo compositor para a realização dos violões 2 e 3 dificulta nossa proposta de expor as possibilidades de escolhas de um potencial arranjador. Assim, nesta seção, nos isentaremos de tais exposições, e manteremos as comparações harmônicas, com base nas cifras indicadas, as comparações na linha melódica principal, e evidentemente comentaremos os detalhes de textura da versão de 1958, além das indicações de dinâmica e articulação.

Com toda a “abertura” da versão de 1984, fica evidente que Gnattali esperava alguma desenvoltura nesse estilo de música popular por parte do músico responsável por trabalhar este arranjo. Tal pessoa deveria ter também uma razoável habilidade de escrita (i.e, domínio de procedimentos de harmonia e contraponto), sendo capaz de distribuir em dois violões um acompanhamento a partir de pouquíssimas pré-indicações.

Ainda ressaltamos que, por uma questão de praticidade no entendimento, utilizaremos uma convenção na numeração dos compassos, em relação ao manuscrito de 1958. Isto porque, nesta versão, Gnattali escreve a seção B sem sinais de repetição, totalizando uma extensão de 32 compassos. Em 1984, o compositor faz uso de *ritornello*, com casa 1 e casa 2 (1ª vez e 2ª vez), resultando em apenas 25 compassos escritos. Assim, adotaremos, ao nos referirmos a algum trecho da versão de 1958, a numeração de compasso correspondente à do manuscrito de 1984. Tal convenção também se estenderá pela seção seguinte.

Em 1958, Gnattali mantém o acompanhamento de choro no cavaquinho, violão e pandeiro, com contrabaixo em *pizzicato*, por toda a seção. As cordas participam do c. 70 até o c. 84. Mais precisamente, do c. 70 até o 75, no qual há uma volta ao c. 60, e depois de 76 (o c. 76 é o compasso posterior ao 66, na repetição da seção) ao c. 84. Tal participação das cordas é em geral numa textura homofônica, com alguma predominância do violino 1 na execução de melodias secundárias.

1) c. 60 a 66:

Na parte solista, a única diferença reside no c. 60. Em 1984, temos uma reiteração rítmica da primeira nota atacada, ao invés de um prolongamento da mesma, como em 1958¹¹¹. Há também, na parte do violão 1, uma pausa antes do Mi#, que na verdade funciona como um detalhe de articulação, promovendo uma separação maior entre o Ré agudo e o Mi#. Na parte do bandolim, não há esse tipo de cesura. A parte de bandolim, neste c. 60, ainda traz indicações de dinâmica, ausentes na versão de 1984 (as mesmas indicações de dinâmica valem para a parte do acompanhamento):

Figura 132 - *Pixinguinha* - c. 60 - partes solistas

Harmonicamente, a única diferença se dá no c. 63: todos os quatro acordes deste compasso guardam pequenas variantes, entre as versões. Os dois primeiros, tríades menores em 1984 (**Em** e **Gm**), continham a 7ª menor em 1958 (**Em7** e **Gm7**). Nos dois últimos, as partes de cavaquinho e violão traziam as 6ªs maiores e 7ªs menores dos acordes, **Bb7(13)** e **G7(13)**, enquanto os violões 2 e 3 de 1984 trazem apenas a tríade maior de Sib, e o acorde de Sol maior com 7ª menor (**Bb** e **G7**, respectivamente).

Aproveitamos a partitura abaixo para ilustrar um momento em que a parte de violão de 1958 abandona o padrão rítmico do acompanhamento de choro (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), como no c. 61, e realiza uma linha de baixo descendente, no c. 62:

¹¹¹ Na repetição deste compasso 60, na versão de 1958, Gnattali assinala um trêmolo sobre a nota Ré, a ser executado pelo bandolim. Tal ideia também inexiste na parte do violão 1 da versão de 1984.

Figura 133 - *Pixinguinha* - c. 61 a 63 - acompanhamento

2) c. 67 a 75:

Na melodia principal, temos diferenças no perfil, novamente pelo fato de Gnattali parecer evitar a execução do solo numa região mais grave do instrumento – ou uma preferência pela região mais aguda, ou “brilhante”, que talvez o compositor considerasse mais adequada a uma parte solista. Em 1984, as mudanças em relação à versão anterior aparecem nos c. 68, 71 e 74-75:

Figura 134 - *Pixinguinha* - c. 68 a 75 - linha melódica principal

A principal diferença harmônica ocorre no c. 68: em 1958, temos o acorde comumente chamado de Mi “meio diminuto”, ou seja, formado por fundamental+terça menor+quinta diminuta+sétima menor. Essa nomenclatura popular deriva do fato de que, se o mesmo acorde tivesse a sétima diminuta, ao invés de menor, seria um acorde diminuto. Gnattali cifra tal acorde como **Gm6/E**, ou seja, um acorde de Sol menor, acrescido de sexta maior, com a nota

Mi (a própria sexta maior) no baixo. Como comentamos anteriormente, tal acorde, segundo Chediak, e conforme fixou-se como prática comum no Brasil, seria cifrado como **Em7(b5)**. Em 1984, o acorde que Gnattali indica para os violões 2 e 3, no c. 68, é o Sol menor com 7ª menor, **Gm7**. Assim, além de termos um baixo diferente, temos a nota Fa, ao invés do Mi.

Neste compasso, novamente temos, por parte do violão de 1958, o abandono da rítmica do choro, para tecer um pequeno trecho escalar em semicolcheias. Mais à frente, no c. 71, novamente haverá o mesmo procedimento, que será reaplicado por Gnattali na versão de 1984, com uma ligeira variação:

Figura 135 - *Pixinguinha* - c. 68 a 72 - acompanhamento

Um destaque deste trecho, em 1958, é a participação das cordas a partir do c. 70. O potencial arranjador pode se inspirar em suas ideias melódicas, rítmicas, texturais e em sua condução de vozes para realizar solucionar as partes de violões 2 e 3 de 1984:

Figura 136 - *Pixinguinha* - c. 70 a 76 (repetição do c. 60 em 1984) - cordas 1958

Notar que o desenho das semicolcheias descendentes do violoncelo, no c. 71, é o mesmo do violão de 1958 e, como afirmamos acima, é repetido na versão de 1984 com uma ligeira variação. Parece se tratar de uma ideia que Gnattali não pretendia abandonar – tanto que, em meio a mais de vinte compassos, dos violões 2 e 3, sem nenhuma ideia melódica específica (ou seja, escrita nota por nota, e não sugerida por cifras), o compositor aponta apenas essa linha melódica na voz inferior.

3) c. 76 a 84:

A melodia principal é toda idêntica nas duas versões, exceto pelo último compasso, 84:

Figura 137 - *Pixinguinha* - c. 84 - linha melódica principal

Harmonicamente, temos basicamente duas diferenças entre as versões, sendo que o primeiro caso a ser comentado parece tratar-se de um equívoco de Gnattali em seu manuscrito de 1984. Nesta versão, ele anota, no c. 79, nas partes de violões 2 e 3, o acorde de Mib menor, com 7ª menor, **Ebm7**. No entanto, em 1958, o acorde deste compasso tinha a terça maior e função de dominante, com 7ª menor e 9ª maior, **Eb7(9)**, que conduzia ao acorde de Lab maior, com 7ª maior, **Ab7M**, do compasso seguinte, 80.

Figura 138 - *Pixinguinha* - c. 79 - violões 1, 2 e 3 - detalhe do manuscrito 1984

Pela ocorrência de um acorde semelhante quatro compassos antes, é possível que Gnattali tenha se confundido na cópia (na verdade, na confecção deste manuscrito, que deveria estar sendo feita a partir de alguma outra partitura pré-existente) e, ao invés de anotar o acorde de Mib com função de dominante – seja com 7ª menor, ou acrescido de 9ª maior, ou outra opção –, anotou o acorde de Mib menor que já havia ocorrido. Ainda assim, pensamos que o potencial arranjador deve analisar as diversas partes disponíveis e ponderar se trata-se de um erro, ou de uma re-harmonização.

O outro caso de harmonia diferenciada entre as versões se dá no c. 82. O segundo acorde, que cumpre função de dominante de Ré, possui a 5ª aumentada em 1958 (enarmonizada como 6ª menor), e 5ª diminuta em 1984.

Figura 139 - *Pixinguinha* - c. 82 - redução harmonia

Todo este trecho tem a participação das cordas no acompanhamento, em 1958. O potencial arranjador deve atentar à ideia motívica presente no violino 1, que poderia ser aproveitada nas partes de violão 2 e 3:

Figura 140 - *Pixinguinha* - c. 76 a 83 - cordas

Destacamos ainda duas diferenças rítmicas no acompanhamento, entre as versões:

a) c. 76: as durações dos acordes de **G7(9)** e **F#7(9)**. Em 1958, tínhamos duas colcheias, em todas as partes integrantes do acompanhamento; em 1984, colcheia pontuada e semicolcheia, nos violões 2 e 3. Na partitura a seguir, incluímos apenas violão e cavaquinho na parte de 1958:

Figura 141 - *Pixinguinha* - c. 76 - rítmica do acompanhamento

b) c. 84: o acorde de dominante final da seção é atacado apenas na cabeça do compasso, com duração de colcheia, nos violões 2 e 3 de 1984. Na versão de 1958, é reiterado em quatro semicolcheias, no cavaquinho, violão e contrabaixo.

Figura 142 - *Pixinguinha* - c. 84 - acompanhamento

Seção A – retomada – a partir do c. 85

1) c. 85 a 91

Em 1958, a melodia solista se inicia com solo de violinos, que se movimentam predominantemente em terças paralelas, até o c. 91. O bandolim realiza um contraponto de caráter virtuosístico a este solo dos violinos, até assumir novamente o solo no c. 92.

Em 1984, o violão 2 executa a melodia solista neste trecho, com o violão 1 realizando o contraponto. O acompanhamento fica a cargo do violão 3; em 1958, era realizado por cavaquinho, violão, pandeiro, viola, violoncelo e contrabaixo.

Temos várias diferenças melódicas entre as versões, tanto nas partes mais propriamente solistas, quanto nas partes que se contrapõem ao solo. Iniciaremos expondo, separadamente, a anacruse para o c. 92. Em 1958, ela é precedida de uma escala ascendente em heptinas. Além disso, a própria anacruse terá a subdivisão em tercinas, diversa da divisão sincopada de 1984, que não é precedida por nenhum trecho escalar:

The image shows a musical score for measures 84 of 'Pixinguinha'. It compares two versions: 1958 and 1984. The 1958 version features Violino 1 and Violino 2. Violino 1 plays a melody with a 7-measure rest followed by a 3-measure triplet. Violino 2 plays a 7-measure rest followed by a 3-measure triplet. The 1984 version features Violão 2, which plays a 7-measure rest followed by a 3-measure triplet. The 1984 version is marked with a forte (f) dynamic, while the 1958 version is marked with a piano (p) dynamic.

Figura 143 - Pixinguinha - c. 84

Na seqüência desta linha melódica, em 1984, percebemos que Gnattali procede mudanças, em relação à versão de 1958, principalmente de caráter rítmico (c. 85, 87 e 91), mas há também alterações no uso dos registros (c. 90) e “simplificações” da melodia, com supressões de notas (c. 86):

The image shows a musical score for measures 85 to 92 of 'Pixinguinha'. It compares two versions: 1958 and 1984. The 1958 version features Violino 1 and Violino 2. Violino 1 plays a melody with a 3-measure triplet, a 6-measure triplet, and a 3-measure triplet. Violino 2 plays a 3-measure triplet, a 6-measure triplet, and a 3-measure triplet. The 1984 version features Violão 2, which plays a 3-measure triplet, a 6-measure triplet, and a 3-measure triplet. The 1984 version is marked with a piano (p) dynamic, while the 1958 version is marked with a forte (f) dynamic. The 1984 version includes a harmonic (harm.) marking in measure 90.

Figura 144 - Pixinguinha - c. 85 a 92

As partes que se contrapõem ao solo – mais precisamente, as linhas executadas por bandolim em 1958, e violão 1 em 1984 – guardam várias congruências rítmicas e melódicas. Há uma tendência evidente em evitar a região grave na versão para três violões:

Figura 145 - *Pixinguinha* - c. 85 a 92 - contraponto ao solo

No acompanhamento do trecho, praticamente não existem diferenças harmônicas. O violão 3, exceto pelo primeiro acorde do c. 85, escrito por extenso, e pelos c. 91 e 92, que contêm linha de baixo pré-definida, tem sua parte escrita apenas por cifras, sem convenções rítmicas. Em 1958, cavaquinho, violão e pandeiro mantêm a rítmica do choro, enquanto a viola tem uma linha razoavelmente independente – com motivo predominante de colcheias descendentes –, o violoncelo completa a porção inferior da textura, e o contrabaixo segue em *pizzicato*, contribuindo com o interesse rítmico nas figuras de colcheia pontuada e semicolcheia.

85

Cavaquinho
Violão

85

Viola
Violoncelo

1958

Contrabaixo

85

Violão 3
1984

p

89

C oim F7 E4 E7 Am

89

89

Am

Figura 146 - *Pixinguinha* - c. 85 a 92 - acompanhamento

O potencial arranjador pode resolver as cifras mantendo o padrão de acompanhamento de choro (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), valendo-se das possibilidades da *scordatura* do violão 3:

85

Violão 3

89

Figura 147 - *Pixinguinha* - c. 85 a 92 - violão 3 - cifras resolvidas

A continuação desta retomada de A segue com as mesmas diferenças entre as versões apontadas anteriormente, a partir do c. 19 (ou, a partir da Figura 96). Por isso, nos isentaremos de analisá-las novamente. A coda se inicia, no c. 93, após o término do c. 42.

Coda – c. 93 a 97:

Em 1958, a melodia principal é executada pelo bandolim. Em 1984, ela se inicia no violão 1, até o c. 96, no qual o violão 2 assume a parte solista, finalizando com o motivo inicial da seção A:

Figura 148 - Pixinguinha - c. 93 a 97 - solo

A diferença, em 1984, se dá no segundo tempo do c. 95, no qual Gnattali mantém a melodia numa região mais aguda do violão 1. Também está ausente a indicação do *rallentando*, na passagem do c. 94 para o 95, como em 1958.

O acompanhamento na coda era realizado unicamente pelas cordas em 1958, e passa a ser dividido entre violões 2 e 3 em 1984 (e violão 1 no último compasso). Os acordes das cordas têm uma articulação mais *legato*, enquanto os violões de 1984 executam-nos com maior separação. Há também um sentido descendente nas cordas de 1958, de efeito um tanto reduzido no arranjo para três violões:

Violino 1
Violino 2
1958
Viola
Violoncello
Contrabaixo

Violão 1
Violão 2
Violão 3

sfz p *rall.*

Figura 149 - *Pixinguinha* - c. 93 a 97 - acompanhamento

O potencial arranjador, ao escolher uma resolução para a cifra do violão 2, no c. 95, pode observar o sentido descendente original, optando por uma condução que respeite tal direcionamento, entre o acorde de **Bb7M** do violão 3, no c. 94, e o **Db7** também do violão 3, no c. 95:

Violão 2
Violão 3

C III

Figura 150 - *Pixinguinha* - c. 94 e 95 - cifra resolvida

Um detalhe a ser acrescentado é que, sobre o acorde do segundo tempo do c. 95, no violão 3, Gnattali anota a cifra **Db7**, apesar de escrever o acorde por extenso. Talvez porque admitisse outra possibilidade distribuição de notas, ou o contrário: havia escrito anteriormente apenas a cifra, e posteriormente, decidido que a melhor maneira de executá-lo seria a que aparece escrito nota a nota:

Figura 151 - *Pixinguinha* - c. 95 - violões 1, 2 e 3 - detalhe do manuscrito 1984

Por fim, o potencial arranjador deve solucionar as cifras dos violões 1 e 3, no último compasso desse movimento. É importante frisar que Gnattali indica, no violão 1, um acorde arpejado, indicação ausente no violão 3. Isso não impede que o acorde, neste violão, seja também arpejado. Deve ter-se em mente que a melodia principal encontra-se no violão 2, e que o grande número de momentos de ataque, presentes em execuções de acordes arpejados, pode prejudicar a clareza da finalização da melodia.

Ciente disso, a escolha que resta é a disposição de notas em cada violão. Privilegiando o uso de acordes sem arpejo – inclusive no violão 1, o ideal seria dispor no máximo quatro vozes em cada um dos violões. Essa solução também é possível com os arpejos; porém, para aproveitar melhor a sonoridade ampla proporcionada por essa forma de ataque, há a opção do uso de até seis vozes por violão:

Figura 152 - *Pixinguinha* - c. 93 - possibilidades solução cifras violões 1 e 3

6.2 Ernesto Nazareth

Introdução: c. 1 a 16

1) c. 1 a 9

Na versão de 1958, o solo é de bandolim com acompanhamento de cordas. Em 1984, violão 1 detém a melodia principal, com acompanhamento dos outros dois violões. As diferenças entre as versões, quanto à linha melódica principal, residem em quatro pontos:

- indicações de dinâmica;
- indicações de agógica;
- divisão rítmica do trêmolo;
- resolução melódica cabeça dos c. 2 e 4.

The image shows a musical score for two instruments: Bandolim and Violão I. The Bandolim part is in 3/4 time and starts with a 'caprichoso' tempo marking. It begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and then a further crescendo to a forte (*f*) dynamic with an 'accel' marking. The Violão I part is also in 3/4 time and starts with a 'devagar' tempo marking. It begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a 'cresc.' marking, and then a 'Vivo' tempo change with a forte (*f*) dynamic. Both parts feature a trill on the G note in measure 5.

Figura 153 - Ernesto Nazareth - c. 1 a 6

O potencial arranjador deve perceber que nas duas versões há um crescendo gradual, do *piano* ao *forte*, sendo que em 1958 é detalhado o ponto de passagem pelo *mezzoforte*, o que não ocorre em 1984. Nesta versão, a chegada no c. 5 pede uma mudança súbita de andamento, de *devagar* a *vivo*, enquanto 1958 pedia um *acelerando* gradual, que se efetuará até o c. 9. A versão orquestral ainda não trazia nenhuma informação mais específica de andamento, solicitando no início uma indicação de caráter, *caprichoso*.

Nos c. 5 e 6, a nota lá em trêmolo recebe uma divisão rítmica diferenciada nas duas versões: no bandolim, fusas; no violão 1, colcheias. A técnica do trêmolo com palhetada alternada, no bandolim, é algo relativamente simples e faz parte até do ferramental expressivo do instrumentista. Já no violão, não é impossível de se realizar, mas tem um efeito bastante diverso. Parece claro que a intenção de Gnattali era a de simular uma nota longa, e escolheu conscientemente o artifício da subdivisão em colcheias, talvez por imaginar que um trêmolo muito subdividido poderia resultar em uma intenção menos melódica e mais rítmica, o que com certeza não seria o caráter pretendido.

A versão de 1958 possui ainda, na cabeça dos c. 2 e 4, notas que funcionam como resolução da mínima pontuada que as antecede. Em 1984, não há esta resolução melódica na linha principal, trazendo apenas a resolução no acompanhamento (de caráter tanto melódico quanto harmônico), que também ocorria em 1958:

Figura 154 - Ernesto Nazareth - c. 1 a 5 - acompanhamento

Pelo trecho exposto acima percebe-se também que o acompanhamento de 1984 é uma transcrição bastante fiel das cordas de 1958, exceto pelo último acorde, que constitui uma mudança radical no encaminhamento harmônico: se na primeira versão temos um **G7(9)** (Sol maior, com 7ª menor e 9ª maior), aqui Gnattali opta por um **Dm7** (Ré menor, com 7ª menor). Ou seja, troca a resolução de 4ª justa ascendente (de Ré no c. 3, para o Sol do c. 4) pelo direcionamento ao homônimo (de Ré maior para Ré menor).

O potencial arranjador deve ter essas particularidades em mente ao propor resolução para as cifras dos c. 3 e 4. Exibiremos abaixo duas possibilidades:

a) mantendo a harmonia e a condução de vozes de 1958, apenas invertendo o movimento da voz do violoncelo, que também teve seu sentido invertido na passagem do c. 1 para o 2, em 1984, na transcrição de Gnattali;

Figura 155 - Ernesto Nazareth - c. 3 e 4 – solução cifras 1984 com harmonia de 1958

b) seguindo a harmonia proposta em 1984, mas inspirando-se na movimentação e distribuição de vozes de 1958, e preenchendo com uma voz a mais, cooperando com a intenção de *crescendo*:

Figura 156 - Ernesto Nazareth - c. 3 e 4 - solução cifras 1984

A Figura 154, por apresentar apenas uma redução dos violões 2 e 3, não deixou clara uma distribuição de vozes redundante de Gnattali, na cabeça do c. 2. O violão 3 (que escrevemos na parte superior da partitura a seguir) realiza uma linha cromática Fa#-Fa-Mi, sendo que o violão 3 também ataca esta última nota Mi, junto com outras notas que compõem um **D7(9)** (Gnattali, apesar de escrever o acorde por extenso, anota a cifra, também):

Figura 157 - Ernesto Nazareth - c. 1 e 2 - 1984

O potencial arranjador pode considerar desnecessário que acorde do violão 2 traga esta nota Mi, a 9ª maior acrescentada ao **D7**, que é atingida por uma condução tão bem realizada no violão 3. Desta forma, poderia propor uma execução assim:

Figura 158 - Ernesto Nazareth - c. 1 e 2 - proposta sem redundância

A seguir, dos c. 5. a 9, apesar de a voz superior ser rigorosamente a mesma nas duas versões (exceto pela questão do trêmolo *bandolim* Vs. *violão*, já explicada anteriormente), o acompanhamento (cordas em 1958, violões 2 e 3 em 1984) tem diferentes propostas rítmicas, harmônicas e mesmo melódicas, como pode ser visto abaixo:

Figura 159 - Ernesto Nazareth - c. 5 a 9 - acompanhamento

Harmonicamente, só há coincidência entre as versões no último acorde (um Sol maior com 7ª menor e 9ª maior), ainda assim com ressalvas: a versão de 1984 não possui a 3ª maior do acorde, e a 9ª maior está na melodia principal (violão 1).

Ritmicamente, em 1958 temos a subdivisão em colcheias nos c. 5 e 6, e em semínimas no c. 8. Em 1984, ocorre o contrário – ressaltando que as colcheias do c. 8 constituem um paralelismo em relação à linha melódica principal, que forma no todo, em oposição ao acorde repetido de **G7(13)** de 1958:

Figura 160 - Ernesto Nazareth - c. 8 e 9 – 1984

Na cabeça do c. 7, ocorre novamente um caso em que Gnattali escreve a cifra, num ponto em que o acorde já está escrito por extenso. No violão 2, sob a nota Lá, está anotado **G9**, ou conforme Chediak, **G7(9)** – Sol maior acrescido de 7ª menor e 9ª maior. O acorde por extenso não está escrito na parte do violão 2, mas o violão 3 executa um **G7**, que adicionado ao Lá do violão 2, forma um **G7(9)**, numa distribuição de vozes bastante equilibrada – sem precisar montar qualquer espécie de formação vertical no violão 2:

Figura 161 - Ernesto Nazareth - c. 7 - violões 2 e 3

Assim, neste trecho do c. 5 ao 9, apesar da presença da cifra, o potencial arranjador não precisa fazer intervenção alguma, apenas desconsiderar a cifra escrita. Como já dissemos anteriormente, poderia ainda repensar a subdivisão rítmica do trêmolo.

A título de experiência, principalmente se o potencial arranjador tiver um interesse especial pelas ideias (rítmicas, melódicas e harmônicas) de 1958, é possível interferir totalmente nas partes de violão 2 e 3, reescrevendo-as inspirando-se em violinos, viola, violoncelo e contrabaixo:

Figura 162 - Ernesto Nazareth - c. 5 a 9 - violões 2 e 3 conforme 1958

Acima, optamos por, ao invés de indicar a articulação das colcheias com ligaduras, sugerir tal articulação pela maneira de unir ou não os colchetes das colcheias – já que as ligaduras, no violão, costumam ter a conotação de execução de ligados, os quais seriam de difícil realização no caso, devido às notas duplas em cada um dos violões.

O potencial arranjador deve observar que, com esse tipo de solução, a subdivisão rítmica do acompanhamento, nos c. 5 e 6, é a mesma da melodia principal, que executa o já comentado trêmolo em colcheias. É possível pensar em subdividir o solo em semicolcheias, ou mantê-lo em colcheias e alterar a divisão do acompanhamento:

Figura 163 - Ernesto Nazareth - c. 5 a 7 - violões 2 e 3 conforme 1958 com alteração rítmica

2) c. 10 a 16:

Este trecho da introdução funciona como uma cadência, sinalizando o fim desta seção. Resume-se a uma única linha melódica desacompanhada, por bandolim em 1958, e violão 1 em 1984. As diferenças concentram-se em duas indicações, de caráter e de agógica:

- a) 1958 assinala um “à vontade”, ausente em 1984.
- b) a realização do *rallentando* dá-se em momentos diferentes nas duas versões

Figura 164 - Ernesto Nazareth - c. 10 a 16 - cadência

Seção A – c. 17 a 48

1) c. 17 a 23

A seção A inicia-se, em 1958, com o solo de bandolim e acompanhamento de cordas, como havia sido a instrumentação na introdução. Em 1984, o solo passa do violão 1 ao violão 3, e o acompanhamento concentra-se no violão 2. Concentremo-nos primeiramente na melodia principal. As diferenças são:

- a) indicações de andamento e agógica: 1984 apenas solicita *devagar* a partir do segundo tempo do c. 16. Em 1958, temos *lento* neste mesmo ponto, *acelerando* no c. 20, *rallentando* no compasso seguinte, e retomada do *lento* no c. 21.

b) indicações de dinâmica: Em 1958, há o *piano* no c. 16, *crescendo* em 17 e 18, *mezzoforte* em 19 e retorno ao *piano* em 20. Em 1984, não há nenhuma indicação.

c) indicações de articulação: em 1958, grande ligadura do c. 21 ao c. 22, e conseqüente cesura após a terceira colcheia. Em 1984, não há nenhuma indicação.

d) registros: a diferença dá-se no c. 22. Gnattali inverte o salto de 6ª entre a segunda e terceira colcheias em 1984, e transpõe o restante da melodia 8ª abaixo. Assim, evita o uso de uma região muito aguda do violão (seguir o perfil melódico de 1958 exigiria digitar a nota Si na 19ª casa).

Figura 165 - Ernesto Nazareth - c. 16 a 23 - melodia principal

A resultante alteração no perfil melódico, em 1984, obriga que o potencial arranjador – caso queira aplicar em sua versão as indicações de dinâmica, agógica e articulação – repense o momento de iniciar o *acelerando* e do *rallentando*, e principalmente a cesura – além da gradação de todas essas indicações. Isso porque o ápice da melodia é atingido em momentos diferentes: em 1958, no Si, terceira colcheia do c. 22; em 1984, no Mi, primeira colcheia deste mesmo compasso, alterando completamente o papel hierárquico de cada nota no fraseado do trecho.

O acompanhamento em 1958 é feito pelas cordas do c. 17 ao 20. O violão 2 em 1984 segue uma condução de vozes parecida:

Figura 166 - Ernesto Nazareth - c. 17 a 20 - acompanhamento

Nos c. 17 e 18, o violão 2 se desenvolve a quatro vozes, conforme as cordas. Já nos c. 19 e 20, a apenas três vozes: primeiramente, a linha de viola não é aproveitada (c. 19); posteriormente, a de violino 2 (c. 20). Destaque para um interessante artifício de Gnattali: a resolução Re-Do#, numa voz interna em 1958 (viola), passa para a voz superior em 1984. Dessa forma, dá-se o merecido destaque à ocorrência harmônica, facilitando também a execução.

O potencial arranjador pode incluir as vozes omitidas na versão para três violões, e ainda escolher outra disposição de notas para o acorde do c. 18 – de difícil execução com a afinação da 6ª corda em Ré – possibilitando a sustentação por dois tempos:

Figura 167 - Ernesto Nazareth - c. 17 a 20 – violão 2 com inclusão de vozes omitidas por Gnattali

Se o potencial arranjador tiver interesse em seguir absolutamente à risca o acompanhamento das cordas de 1958, é necessário fazer uso do violão 1, que originalmente Gnattali dispensou nestes quatro compassos. Uma possibilidade seria que o violão 2 realizasse os baixos, e o violão 1, as três vozes superiores:

Figura 168 - Ernesto Nazareth - c. 17 a 20 - participação do violão 1 no acompanhamento

Nos próximos quatro compassos (c. 21 a 24), o acompanhamento em 1984 continua apenas com violão 1, enquanto em 1958, as cordas deixam esta função, que passa a ser cumprida por violão e cavaquinho. A harmonia é quase idêntica; apenas no c. 23 há uma ligeira diferença: a versão de 1984 apresenta uma nota acrescentada a mais – a 9ª menor do acorde de Lá Maior com sétima menor.

The image shows a musical score for three instruments: Cavaquinho, Violão 1958, and Violão 2 1984. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Cavaquinho part has a melody with notes and rests. The Violão 1958 part provides harmonic accompaniment with chords and single notes. The Violão 2 1984 part also provides accompaniment, with some measures marked 'ad lib' and others with specific chords like Dm7, G6, E4, E7, and A7. The score is for measures 21 to 24.

Figura 169 - Ernesto Nazareth - c. 21 a 24 - acompanhamento

Em 1984, os c. 21 e 22 apresentam apenas as cifras e a indicação de *ad lib* (*ad libitum* – à vontade). Não há nenhuma convenção rítmica sugerida. No c. 23, a escrita é por extenso, e no c. 24, Gnattali indica a nota do baixo e uma cifra com convenção rítmica para indicar o acorde a ser pulsado, muito provavelmente, com os dedos *i-m-a*. O potencial arranjador pode se inspirar no violão de 1958 para encontrar um padrão rítmico e textural para os c. 21 e 22. É interessante repensar a disposição das notas dos acordes, de forma a não haver competição com a tessitura da melodia principal. No trecho abaixo, no c. 23, transpusemos 8ª acima a voz intermediária, que repete a nota Ré, para conduzir melhor ao próximo acorde:

The image shows a musical score for Violão 2 1984, measures 21 to 24. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows the chords and their rhythmic notation. The chords are Dm7, G6, E4, E7, and A7. The rhythmic notation is indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5, which correspond to the fingers i, m, a, and thumb. The score is for measures 21 to 24.

Figura 170 - Ernesto Nazareth - c. 21 a 24 - violão 2 - solução cifras

2) c. 24 a 32:

No c. 24, a linha melódica principal passa para o violão 1 em 1984. Na versão orquestral, não há esta mudança de instrumentação no solo, que permanece no bandolim. O acompanhamento, em 1984, continua com o violão 2, que passa a receber contribuição dos baixos do violão 3 a partir do c. 27. Na tabela abaixo, fica mais clara a diferença de escolhas instrumentais em cada uma das versões:

	1958		1984	
	Solo	Acompanhamento	Solo	Acompanhamento
c. 1 a 15	Bandolim	Cordas	Violão 1	Violões 2 e 3
c. 16 a 20	Bandolim	Cordas	Violão 3	Violão 2
c. 21 a 23	Bandolim	Violão e cavaquinho	Violão 3	Violão 2
c. 24 a 32	Bandolim	Violão, cavaquinho e contrabaixo	Violão 1	Violões 2 e 3

A linha melódica principal é idêntica nas duas versões; assim, não nos preocuparemos com ela. As principais diferenças neste trecho residem no acompanhamento. Quanto às harmonias:

a) c. 25: em 1958, um ré menor na 1ª inversão; em 1984, Gnattali sugere o mesmo acorde, com 7ª menor, e na posição fundamental;

b) c. 26: em 1958, temos uma dominante de Dó maior, com 6ª maior e 7ª menor, acrescentadas. Em 1984, não temos a 6ª, e sim uma 9ª menor;

c) c. 28: em 1958, o acorde de Lá menor continha 7ª menor, ausente em 1984;

d) c. 30: em 1958, a dominante de Mi era apresentada na 2ª inversão; em 1984, na posição fundamental;

e) c. 32: em 1958, o acorde final era uma dominante de Dó maior, novamente com 6ª maior e 7ª menor; em 1984, Gnattali não indica a presença da 6ª maior.

The image displays a musical score for the accompaniment of Ernesto Nazareth's piece, measures 24 to 32. It compares two versions: 1958 and 1984. The 1958 version is arranged for Cavaquinho, Violão, and Violão 2. The 1984 version is arranged for Violão 2 and Violão 3. The score includes various chords and musical notations such as *mf*, *rall.*, and (...). The 1958 version shows a more complex harmonic structure with additional notes and chords compared to the 1984 version.

Figura 171 - Ernesto Nazareth - c. 24 a 32 – acompanhamento

Quanto ao padrão rítmico do acompanhamento, temos em 1958 um desenho bem regular, praticamente inalterado dos c. 25 a 31. Em 1984, Gnattali indica apenas o padrão rítmico do c. 24, deixando os compassos restantes, até o c. 31, apenas com as cifras. O potencial arranjador pode seguir a convenção do c. 24, aplicando-a nos compassos seguintes – atentando para o fato de que, a partir do c. 27, o violão 3 fica responsável pelos baixos:

Figura 172 - Ernesto Nazareth - c. 24 a 32 - violões 2 e 3 – solução 1

As mudanças de posição dos acordes, dos c. 28 a 31, além de promoverem uma movimentação no acompanhamento, procuram respeitar a tessitura do violão solista.

O potencial arranjador poderia também se interessar em seguir estritamente a harmonia de 1958, chegando ao seguinte resultado:

Figura 173 - Ernesto Nazareth - c. 24 a 32 - violões 2 e 3 - solução 2 (seguindo harmonia de 1958)

Notar que, nas duas soluções propostas, no c. 32, mantivemos apenas o baixo no violão 3. No manuscrito de Gnattali, indica-se um **G7** arpejado nos dois violões acompanhantes; no entanto, seguindo a lógica da textura que estabelecemos nos compassos anteriores, optamos por arpejar o acorde apenas no violão 2.

3) c. 32 a 40:

Em 1984, a linha melódica principal, antes a cargo do violão 1, passa ao violão 2 no c. 32. Em 1958, ela se mantém no bandolim. As outras diferenças entre as versões, quanto à melodia solista, são:

a) duração de notas: c. 35 a 36, e 39 a 40. No primeiro caso, a nota Mi, em 1958, dura quatro tempos; em 1984, apenas três. Já no segundo caso, a versão de 1984 traz uma nota Mi com duração de três tempos; em 1958, Gnattali escreve duas notas Mi, em diferentes oitavas, com duração de dois tempos cada.

b) indicações de agógica: Gnattali indica *Lento* nos c. 32 e 38, além de um *accelerando* em c. 36 e *rallentando* no c. 37. Em 1984, não há indicação nenhuma.

c) indicação de dinâmica: em 1958, apenas um *mf* no c. 32.

Figura 174 - Ernesto Nazareth - c. 32 a 40 - linha melódica principal

Em 1984, o violão 1 permanece em pausa, enquanto o violão 3 realiza um acompanhamento bastante similar às cordas de 1958, dos c. 33 a 36:

Figura 175 - Ernesto Nazareth - c. 33 a 36 - acompanhamento

O potencial arranjador poderia optar por uma realização deste acompanhamento mais fiel às cordas de 1958. As mudanças necessárias seriam apenas quanto à duração de certas notas:

Figura 176 - Ernesto Nazareth - c. 33 a 36 - solução violão 3 conforme 1958

Notar que foram aproveitadas as duas colcheias finais, na linha de baixo, como originalmente em 1984.

A partir do c. 37, em 1958, violão e cavaquinho integram o acompanhamento. Em 1984, será o violão 3 que continuará cumprindo essa função.

Há um interessante tratamento textural em 1958: nos c. 37 e 38, as cordas não participam (exceto contrabaixo, em *pizzicato*, que na verdade dobra os baixos do violão), retornando no c. 39. Não percebemos tratamento semelhante em 1984:

tessitura muito próxima à da melodia principal, inclusive ultrapassando-a. Abaixo, essas duas possibilidades de inclusão da 7ª maior:

Figura 179 - Ernesto Nazareth - c. 37 - possibilidades violão 3 acrescentando 7ª maior

Por fim, para este trecho, o potencial arranjador ainda poderia modificar a escrita do violão 3 nos c. 39 e 40, aproximando-o da distribuição de vozes das cordas de 1958:

Figura 180 - Ernesto Nazareth - c. 39 e 40 - violão 3 conforme 1958

4) c. 40 a 48

A melodia principal, em 1958, continua com bandolim. Em 1984, ela retorna ao violão 1. Há uma diferença fundamental entre as duas versões: a última colcheia dos c. 42 e 44: em 1958, ela integrava um cromatismo descendente; em 1984, tratava-se de uma antecipação da primeira nota do compasso seguinte:

Figura 181 - Ernesto Nazareth - c. 42 a 45 - melodia principal

Em 1958, todos os instrumentos, exceto pandeiro, integram a textura de acompanhamento ao solo de bandolim. Violão e cavaquinho mantêm o padrão da valsa já estabelecido neste movimento:

Figura 182 - padrão de acompanhamento da valsa em 1958, por violão e cavaquinho

Enquanto as cordas formam uma textura homofônica, com discreta movimentação das vozes. Em 1984, Gnattali centraliza no violão 2 a parte rítmico-harmônica do acompanhamento, enquanto o violão 3 realiza intervenções melódicas sobre as quais comentaremos a seguir. Abaixo, a textura de acompanhamento das duas versões:

Figura 183 - Ernesto Nazareth - c. 41 a 48 - acompanhamento

As colcheias presentes no violão 3, c. 42 e 43, não integravam a versão de 1958. Já as mínimas que seguem a partir do c. 44 parecem inspiradas na versão orquestral. Nos c. 44 e 45, remetem-se à linha da viola. Em 46 e 47, ao violino 2. A divisão rítmica nesses dois compassos citados, em 1984, valoriza o acento original de 1958, no segundo tempo.

Harmonicamente, apenas diferenças pouco fundamentais:

a) c. 41: em 1958, uso do Ré menor, na 1ª inversão. Poderia também ser interpretado como um Fá maior com 6ª acrescentada. Em 1984, o acorde solicitado é o Fá maior, com 7ª maior.

b) c. 46: esta dominante de Dó maior continha apenas a 7ª menor em 1958; em 1984, ganha a 9ª menor.

O potencial arranjador pode solucionar as cifras do violão 2, utilizando um padrão rítmico semelhante ao do violão de 1958. Na proposta abaixo, c. 44, não incluímos a 9ª menor nesta dominante de Ré, pois tal nota acrescentada já se encontra presente no violão 3, numa tessitura de bastante destaque:

Figura 184 - Ernesto Nazareth - c. 41 a 48 - solução violão 2

Outra opção ao potencial arranjador seria inspirar-se nas cordas de 1958 – tanto na questão da rítmica, quanto na harmonia:

Figura 185 - Ernesto Nazareth - c. 41 a 48 - solução violão 2 conforme cordas 1958

Nos dois exemplos acima, o violão 3, nos c. 47 e 48, poderia – sem interferência sobre a nota aguda que dura todo o c. 47 – arpejar descendente em semínimas o acorde de Dó maior, como o contrabaixo de 1984:

Figura 186 - Ernesto Nazareth – c. 47 e 48 - violão 3 conforme contrabaixo 1958, nas duas soluções

Seção B – c. 49 a 81

1) c. 49 a 63

O trecho que vai até o c. 63, em 1958, tem a linha principal executada pelo bandolim, com acompanhamento constante de cavaquinho e violão. As cordas fazem, em geral, intervenções de caráter mais rítmico. Nesta versão, fica valorizado o contraste instrumental – que não ocorre em 1984, mas tê-lo em mente, por parte do potencial arranjador, pode enriquecer sua reconstrução do arranjo.

Abaixo, a partitura comparativa tenta evidenciar essas diferenças no tratamento. Vale notar, também, como Gnattali modifica a linha melódica principal em 1984, no c. 51: ele substitui o Sol agudo, penúltima colcheia em 1958, por um Ré em 1984, evitando o uso de uma posição muito avançada na mão esquerda, que atingiria a casa XV. É importante destacar que esta mudança altera também o ponto culminante deste fragmento melódico.

Figura 187 - Ernesto Nazareth - c. 48 a 55

Percebe-se que a textura em 1984, apesar da ágil movimentação melódica, é absolutamente homofônica, pela divisão rítmica rigorosamente igual nas três partes. Em 1958, além de Gnattali haver explorado os contrastes timbrísticos, também fez a manutenção do ritmo da valsa, nas partes de violão e cavaquinho. Em 1984, Gnattali só recupera esta ideia no c. 56.

Para a solução das cifras – indicadas nos três violões – dos c. 49 e 53, o potencial arranjador pode pensar numa textura que se expanda para o grave, como nas cordas de 1958,

e ainda acrescentar detalhes harmônicos ausentes em 1984, como as 6ª e a 9ª maiores no acorde de Ré com sétima do c. 49:

The image shows a musical score for three violões. Violão 1 has a single melodic line. Violão 2 and Violão 3 play chords. In the third measure, there is a 'C II' marking above Violão 2. The time signature is 3/4.

Figura 188 - Ernesto Nazareth - c. 49 e 53 - solução cifras 1984

Na proposta acima, apesar de Gnattali solicitar os acordes nos três violões, optou-se por manter o violão 1 apenas com a nota da melodia – deixando-o, desta forma, livre para realizar a digitação que considerar mais adequada (seja privilegiando aspectos de sonoridade ou de facilidade de execução).

Continuamos com a partitura comparativa, do c. 56 ao 63:

The image shows a musical score for a bandolim, cavaquinho, and three violões. The bandolim and cavaquinho have melodic lines. The three violões play chords. The time signature is 3/4. The score includes various chords and melodic lines.

Figura 189 - Ernesto Nazareth - c. 56 a 63

As diferenças na melodia principal ocorrem nos compassos:

a) 57: a nota mi, na segunda metade do segundo tempo, em 1958, não é utilizada em 1984, modificando tanto o perfil quanto a divisão rítmica. Apesar de esta modificação facilitar

a digitação de mão esquerda do violão 1, ela não parece ter motivação técnica, pois é perfeitamente possível de ser realizada conforme a versão de 1958. Talvez Gnattali tenha decidido por não antecipar o perfil do c. 59, que será exatamente o mesmo

b) 59: a nota sol, de 1958, é substituída por um mi em 1984. Esta modificação parece ter motivação técnica, por evitar o uso de digitações de mão esquerda acima da posição XI, evitando também aberturas e saltos.

c) de 61 a 63: a mudança em 1984 parece ter razões motívicas. Em 1958, sob a melodia principal, cavaquinho, violão e violino 1 realizavam a seguinte marcação rítmica:

Figura 190 - Ernesto Nazareth - c. 61 a 63 - marcação rítmica de cavaquinho, violão e violino 1

A divisão rítmica da melodia principal, combinada com a marcação exposta acima, evidencia uma hemíola:

Figura 191 - Ernesto Nazareth - c. 61 a 63 - hemíola

Em 1984, tal hemíola não fica tão explícita. Gnattali não indica nenhuma convenção rítmica nos violões 2 e 3, enquanto o violão 1 apresenta a seguinte divisão:

Figura 192 - Ernesto Nazareth - c. 61 a 63 - violão 1 - 1984

Ainda assim, o potencial arranjador pode optar por evidenciar a hemíola com o uso da divisão rítmica marcante nas outras partes (violões 2 e 3), aproveitando as ideias melódicas das cordas de 1958 para resolver as cifras dos c. 61, 62 e 63:

Figura 193 - Ernesto Nazareth - c. 60 a 63 - violão 2 e 3 conforme cordas 1958

Destacamos que, neste último acorde, Gnattali originalmente, em 1958, solicitava um acorde de Sol maior com 7ª menor. Esta 7ª encontrava-se nos acompanhamentos de cavaquinho e violão, e na parte de viola. Em 1984, o compositor parece ter abandonado tal ideia, e finalizado a frase com um acorde perfeito maior.

O potencial arranjador ainda teria que resolver as cifras dos c. 56 a 59, no violão 3. Antes, é preciso atentar para uma incoerência harmônica no c. 58, em 1958 – que é também o compasso no qual reside uma diferença fundamental entre esta versão e a de 1984.

Em 1958, a melodia do bandolim, no c. 58, é acompanhada apenas por cavaquinho, violão e contrabaixo. A parte de contrabaixo contém apenas as notas Reb e Lab. O violão contém, além do Lá^b, o Fá natural, o Dob e o Mib. Analisando contrabaixo e violão, teríamos a configuração de um acorde de Reb maior com 7ª menor e 9ª maior. No entanto, na parte de cavaquinho, Gnattali pede um Ré maior com 9ª menor (que deve incluir também a 7ª menor). Ou seja, apenas uma nota do acorde realizado pelo cavaquinho coincide com o acompanhamento de violão e contrabaixo.

Figura 194 - Ernesto Nazareth - c. 58 - harmonia 1958

Acreditamos que Gnattali tenha se equivocado ao cifrar o cavaquinho neste compasso 58, e escrito **D9-** ao invés de **Db9** – do contrário, a harmonia resultante seria de uma dissonância muito extrema para o contexto.

Considerando então que é esta a harmonia pretendida na versão de 1958 para o c. 58 – uma dominante de Sol^b, acrescida de 7ª menor e 9ª maior –, comparamos as duas versões: em 1984, temos também esta dominante (a 9ª maior não está solicitada nos acordes

executados pelo violão 3, mas está presente nas partes de violão 1 e 2) nos dois primeiros tempos do compasso. Já no terceiro tempo, Gnattali indica outro acorde, uma dominante de Dó, com 6ª maior acrescentada.

Figura 195 - Ernesto Nazareth - c. 58 - harmonia

O potencial arranjador, ao solucionar as cifras, deve dar especial atenção à condução melódica do baixo. Nos c. 56 e 57, tínhamos as notas Sib e La, respectivamente, sob os acordes **C7** e **D7(9)**. Chegando ao c. 58, Gnattali deixa de anotar os baixos separadamente, e apenas indica os acordes: **D♭7**, nos dois primeiros tempos, e **G6**, no terceiro tempo, sem nenhuma informação sobre inversão. Ocorre que, se o primeiro acorde for realizado na segunda inversão, com a 5ª no baixo, uma interessante linha cromática é gerada na voz grave, caminhando, desde o c. 56, com: Sib-La-Lab-Sol. Desta forma, a resolução das cifras pode ser como a seguinte:

Figura 196 - Ernesto Nazareth - c. 56 a 59 - violão 3 - solução cifras

2) c. 64 a 71:

Em 1958, a instrumentação é apenas de cordas e bandolim. As cordas, devido às acentuações de caráter binário, geram uma hemíola que se sobrepõe ao ternário executado pelo bandolim. Em 1984, não temos a indicação dos acentos, mas é possível interpretar o trecho da mesma forma.

Figura 197 - Ernesto Nazareth - c. 63 a 71

Diferenças melódicas:

a) c. 63-64: a anacruse em 1958 é constituída por duas notas Sol repetidas, com duração total de um tempo e meio; em 1984, temos apenas uma nota sol, com duração de um tempo.

b) c. 65-66: o salto ascendente de oitava, em 1958, não é realizado em 1984. Gnattali parece ter optado, novamente, por evitar a região mais grave do instrumento para os trechos melódicos principais. Já na próxima entrada do violão 1, nos c. 69-70, o início é com o salto de oitava – talvez porque o compositor tenha considerado que esta nota Sol já soasse com um certo destaque, não necessitando que estivesse oitava acima. Caso o potencial arranjador tenha uma maior exigência em relação à regularidade motívica, pode optar por oitavar este Sol, mantendo o padrão anterior da versão de 1984, ou proceder de forma contrária nos c. 65-66, valendo-se do Mi oitava abaixo na anacruse.

Diferenças harmônicas:

a) c. 65: considerando que o acorde formado em 1958 seja uma dominante de Mib, ou seja, um Bb maior, com 7ª menor, 9ª maior e 11ª aumentada, em 1984 teríamos esse acorde com a terça omitida.

b) c. 66: o acorde atacado no segundo tempo, em 1958, é um Mib maior, com 7ª menor e 9ª maior. Em 1984, é uma repetição do acorde do compasso anterior.

c) c. 67: em 1958, tínhamos um acorde de Ré menor, acrescido de 7ª menor e 11ª. Em 1984, temos também a 9ª maior acrescentada.

d) c. 68: no segundo tempo, em 1984, temos a ausência da nota Lab, original em 1958, que seria a 7ª menor do acorde. No terceiro tempo, temos a ausência das notas Sol e Mib em 1984, integrantes do acorde em 1958, equivalendo à 7ª maior e 5ª diminuta ou 4ª aumentada do acorde.

e) c. 70: em 1958, por enarmonia, as notas Re# e Sol# (nos violinos) podem ser vistas como a 6ª maior e a 9ª maior, respectivamente, do acorde de Solb maior (a tríade se forma nas outras cordas: viola, violoncelo e contrabaixo). Em 1984, a cifra de Gnattali indica um Solb maior, com 7ª menor e 9ª maior.

f) c. 71: em 1958, temos um Fá maior com 7ª maior; em 1984, Fá acrescido de 6ª e 9ª maiores.

De todas essas, a mais significativa é a apontada no item b, a respeito do acorde do segundo tempo do c. 66. Em 1958, era uma resolução da dominante estabelecida no compasso anterior, já funcionando também como uma dominante do acorde do compasso seguinte, pois traz o intervalo sol-reb, que enarmonizando para sol-do#, forma o trítone característico de uma dominante de Ré. Em 1984, tal dinâmica não aparece, e a harmonia caminha diretamente de um acorde de Sib (com a terça omitida, acrescido de 7ª menor, 9ª maior, 11ª aumentada) para um de Ré menor (com 7ª menor, 9ª maior e 11ª).

O potencial arranjador pode adaptar a versão de 1984 de Gnattali, incorporando as ideias harmônicas de 1958. No exemplo abaixo, as vozes mais graves dos c. 67 a 69 foram transpostas oitava abaixo, propiciando incluir as notas “omitidas” em 1984 – em relação à versão de 1958 –, ampliando a tessitura e conduzindo melhor as vozes:

Figura 198 - Ernesto Nazareth - c. 63 a 71 - violões 2 e 3 incorporando harmonia 1958

3) c. 71 ao 80

Em 1958, a melodia solista mantém-se no bandolim. Em 1984, ela inicialmente passa do violão 1 ao violão 2, numa engenhosa mudança de oitava no c.72 ao 73, e retorna ao violão 1 no c. 76. Estas são as únicas diferenças entre as versões, quanto à linha melódica principal.

Todos os instrumentos acompanham o bandolim em 1958; sendo que pela primeira vez neste movimento, Gnattali usa cifras e convenções rítmicas no violão da versão com orquestra, escrevendo apenas os baixos em notação tradicional. Violino 2, viola e violoncelo realizam uma textura homofônica, enquanto violino 1 executa uma melodia secundária de caráter descendente – ao contrário da principal executada pelo bandolim, ascendente. Violão e cavaquinho marcam a rítmica da valsa num padrão já utilizado neste movimento:

Figura 199 - Ernesto Nazareth - padrão rítmico violão e cavaquinho - c. 71 a 80

A novidade no acompanhamento do violão é apenas a já comentada: só o baixo está definido por Gnattali, ficando a solução das vozes superiores a cargo do violonista.

Em 1984, o acompanhamento é apenas de violão 3, do c. 73 ao 75. A partir do c. 76, o violão arpeja ascendentemente as tríades, em semínimas. O violão 3 é escrito apenas com cifras, sem indicação de convenção rítmica.

Harmonicamente, as diferenças se dão nos c. 73, 75 e 77. Na verdade, do c. 73 até o 78, a versão de 1958 traz todos os acordes com sétima. Em 1984, Gnattali escreveu os acordes dos c. 73, 75 e 77 como tríades maiores, sem a sétima.

Figura 203 - Ernesto Nazareth – c. 80 e 49 (conteúdo musical por extenso – sem ritornello)

4) c. 81 a 89:

Em 1958, temos solo de bandolim, com acompanhamento de cordas (violão realiza intervenção a partir do c. 88). Em 1984, o solo se inicia no violão 2, e passa ao violão 3 no c. 85. O acompanhamento é realizado pelo violão 1, pela primeira vez neste movimento, sendo que a partir do c. 87 o violão 2 é quem executa os baixos.

A linha melódica principal guarda poucas diferenças entre as versões, como o uso do harmônico em 1984, no c. 84, as diversas indicações de dinâmica e agógica, presentes em 1958 e ausentes em 1984, além do tratamento diverso com os registros e detalhes de ornamentação e articulação:

Figura 204 - Ernesto Nazareth - c. 81 a 89 - melodia principal

O acompanhamento guarda diferenças harmônicas fundamentais entre as duas versões, especialmente no c. 83: em 1958, tínhamos um acorde que pode ser analisado como uma dominante de Fá, com a 4ª aumentada – **C7(#11)** –, contendo as notas Do, Mi, Sib e Fa#. Em 1984, o acorde contém a nota La ao invés do Sib, caracterizando-se mais como uma dominante de Sol. Coerentemente, Gnattali resolve os dois acordes de maneiras diferentes: em 1958, sua sucessão é um Fa maior com 7ª maior, no c. 84. Em 1984, segue um Fá maior com 6ª maior – acorde que pode ser analisado também como um Ré menor na primeira inversão (terça no baixo).

Violino 1
Violino 2
Viola
Violoncello
Violão 1
Violão 2

Measures 82 to 89. Dynamics: *p*, *cresc.*, *mf*, *ten.*, *f*, *rall.*. Chord symbols: *A7*, *Dm7*, *A7*.

Figura 205 - Ernesto Nazareth - c. 82 a 89 - acompanhamento

As cifras que Gnattali indicou no violão 1, compassos 86 e 87, não vieram com indicação de convenção rítmica. O potencial arranjador pode, ao resolver tais cifras, inspirar-se tanto na divisão rítmica das cordas de 1958, quanto na distribuição e condução de vozes dessa versão. Procedemos assim no exemplo abaixo, reescrevendo também os compassos anteriores com base na textura e harmonia executada pelas cordas.

Violão 1
Violão 2

Measures 82 to 89. Capo marking: *Cap III*.

Figura 206 - Ernesto Nazareth - c. 82 a 89 - violões 1 e 2 conforme 1958

É possível também buscar inspiração, nesses dois compassos finais (88 e 89), na intervenção feita pelo violão em 1958. Neste caso, o violão 1 poderia arpejar as três primeiras colcheias no c. 88, enquanto o violão 2 executa normalmente esse compasso, como Gnattali escreveu e, no compasso seguinte, atacaria apenas o baixo no primeiro tempo, deixando o restante do acorde para o segundo tempo:

Figura 207 - Ernesto Nazareth - c. 88 e 89 - violões 1 e 2 de 1984 baseados no violão de 1958

Evita-se que o violão 1 concentre todo este acompanhamento pois ele executará a melodia principal a partir do segundo tempo do c. 89, e excluimos o Lá agudo do acorde de Lá maior com 7ª, para não haver sobreposição com a linha melódica solista do violão 1.

5) c. 89 a 97:

A melodia principal, em 1958, continua com o bandolim. Em 1984, resulta muito engenhosamente da combinação de violões 1 e 2. As diferenças no perfil melódico, entre as versões, se devem ao jogo de Gnattali com os registros, que se preocupa tanto em manter a melodia soando numa região mais aguda, quanto evita posições muito elevadas, acima da casa XIII:

Figura 208 - Ernesto Nazareth - c. 89 a 97 - linha melódica principal

Em 1984, a mudança no perfil melódico, a partir da segunda colcheia do c. 91, faz com que o restante da melodia não se desenvolva numa região mais grave, como ocorre em 1958. A outra mudança só ocorre a partir da penúltima colcheia do c. 95, trocando o salto de quarta ascendente, entre o Ré e o Lá, de 1958, por apenas uma segunda ascendente, Re-Mi, em 1984 – uma alteração completa da melodia, pois fará com que ela não termine mais num ponto culminante, como era o caso no solo de bandolim.

O potencial arranjador, caso tenha interesse em manter o perfil melódico original de 1958, não tem uma tarefa simples a cumprir pois, como afirmamos acima, a linha melódica

principal, em 1984, é resultado da combinação dos violões 1 e 2: entre eles, há movimentos paralelos (oitavas, sextas), contrários e superposições, complexos de serem reescritos para ter como resultante o solo de bandolim – na verdade, esses dois violões formam uma textura polifônica inédita em relação à versão de 1958:

Figura 209 - Ernesto Nazareth - c. 89a 97 - violões 1 e 2 de 1984

O acompanhamento é radicalmente diferente nas duas versões. Em 1958, ficamos restritos a violão e cavaquinho, no mesmo padrão mostrado na Figura 199, e contrabaixo em *pizzicato*, dobrando o primeiro ataque de cada compasso da voz grave da parte de violão (exceto no c. 96, no qual dobra todos os baixos). Em 1984, Gnattali inova ao colocar o violão 3 em *pizzicato*, executando arpejos em semínimas:

Figura 210 - Ernesto Nazareth - c. 90 a 97 - acompanhamento

O acorde de Dó maior solicitado sobre o baixo Dó grave, na cabeça do c. 97, no violão 3, é necessário para completar a textura, já que o violão 2 ataca neste momento apenas um Dó, também, e o violão 1 está em pausa. O potencial arranjador poderia resolver esta cifra completando o espaço entre as notas Dó dos dois violões:

Figura 211 - Ernesto Nazareth - c. 97 - realização cifra 1984

Seção C – c. 97 a 130:

O solo nesta seção é uma melodia estilo perpétuo, executada pelo bandolim em 1958 e pelo violão 1 em 1984. Entre as diferenças melódicas, destacamos:

a) c. 112 e 113: esses dois compassos são escritos sobre uma harmonia de dominante, direcionando-se a Fá maior, no c. 114. Não parece ter um claro motivo técnico ou musical para a diferença feita por Gnattali nas duas versões. Parece ter sido uma opção muito pontual.

Figura 212 - Ernesto Nazareth - c. 112 e 113 - melodia principal

b) c. 121 a 123: ao invés de preparar um grande arpejo de Sol# diminuto a ser executado do grave para o agudo, como em 1958, Gnattali procede de forma inversa em 1984. O violão de 1984 permanece no registro em que vinha trabalhando, enquanto o bandolim de 1958 desce seu registro em praticamente duas oitavas.

Figura 213 - Ernesto Nazareth - c. 121 a 123 - linha melódica principal

As acentuações dos c. 122 e 123 sugerem uma divisão do solo em 6 por 8, enquanto o acompanhamento se desenvolve com divisão ternária. Apesar de a versão de 1984 não trazer indicadas tais acentuações, o perfil melódico sugere o mesmo tipo de subdivisão:

Figura 214 - Ernesto Nazareth - c. 122 e 123 - violão 1 de 1984 seguindo acentuação de 1958

c) c. 125: segunda e terceira colcheias, com diferença de segunda maior entre as versões. Os manuscritos não deixam muita dúvida sobre a altura exata das notas:

Figura 215 - Ernesto Nazareth - c. 125 - versão de 1958 à esquerda, versão de 1984 à direita

Apesar de a versão de 1958 parecer se encaixar melhor com a harmonia proposta (acorde de Ré maior com 7ª menor e 9ª menor), a linha melódica executada pelo violão 1 de 1984 não compromete a harmonia estabelecida pelo acompanhamento.

Figura 216 - Ernesto Nazareth - c. 125 - melodia principal

d) c. 128 e 129: em 1958, Gnattali direciona ao grave a reafirmação da resolução em Fá maior; em 1984, ao agudo. Assim, o trecho escalar do c. 129, que leva ao *ritornello*, é também oposto nas duas versões: 1958 traz uma repetição do fragmento do c. 47, ascendente; 1984, uma escala descendente:

As dinâmicas do c. 129, com certeza devido à diversa escolha de direcionamento melódico, também ficaram opostas: no bandolim, *crescendo*; no violão 1, *decrescendo*. Em 1958, esse *crescendo* antes do *ritornello* conecta-se bem com a indicação de dinâmica do c. 48, que será o que virá novamente após o sinal de repetição. Tal compasso indicava: “1ª vez: *piano*, 2ª vez: *forte*”. A indicação é semelhante em 1984, sendo que na segunda vez, Gnattali pede *mezzoforte*. Dessa forma, o potencial arranjador tem novamente de se colocar de forma ativa, pois deve decidir se o *decrescendo* do c. 129 é em direção ao *mf* (como se viesse de um *f*

ou *ff*), ou se o *mf* da 2ª vez do c. 48 será súbito (como se o *decrescendo* do c. 129 chegasse a atingir um *p* ou *pp*).

Assim como destacamos o detalhe sobre a acentuação nos c. 122 e 123 (ver item **b** acima), temos também outros compassos nos quais os acentos sistemáticos anotados por Gnattali em 1958 geram outra subdivisão no solo, que não a prevista pela fórmula de compasso. São os compassos 108 e 109:

Figura 217 - Ernesto Nazareth - c. 108 e 109 - solo de bandolim e acompanhamento de violão 1958

O potencial arranjador pode proceder da mesma forma na versão de 1984, marcando acentos no violão 1 de forma a evidenciar a diferença de subdivisão entre solo e acompanhamento, e ainda aproveitar para proceder outra modificação, detalhada a seguir.

O violão 3, nesta seção, executa uma melodia secundária, como notas longas – em comparação à divisão rítmica do solo. Nos dois compassos comentados acima, 108 e 109, Gnattali parece ter se enganado na duração da notas, pois anotou, para um mesmo compasso, duas mínimas:

Figura 218 - Ernesto Nazareth - c. 108 e 109 - violões 1, 2 e 3

Evidentemente, o potencial arranjador deve tomar uma atitude em relação à duração das notas Dó e Lá do violão 3. Uma opção que reforçaria a hemíola do violão 1, seria a de atribuir o valor de semínima ao prolongamento do Dó, e de mínima ao Lá seguinte, resultando em:

Figura 219 - Ernesto Nazareth - c. 108 e 109 - violão 3 seguindo hemíola do violão 1

Quanto ao acompanhamento, em 1958 temos, apenas na 2ª vez (ou seja, na repetição da seção) toda a instrumentação (exceto pandeiro) como base ao solo de bandolim. Violão e cavaquinho, os únicos a acompanharem na 1ª vez, mantêm o padrão exposto na Figura 199, enquanto as cordas formam uma textura bastante homofônica, mas que guarda algumas melodias secundárias – aproveitadas parcialmente pelo violão 3 em 1984.

Na versão para três violões, o violão 2 fica com a parte central do acompanhamento. O padrão rítmico é definido por Gnattali no início da seção. Ao invés da tradicional marcação de baixo atacado na cabeça do compasso, durando todos os três tempos, e acordes atacados em semínimas nos tempos 2 e 3, a opção aqui é bem mais “seca”, como o próprio compositor assinala na partitura:

Figura 220 - Ernesto Nazareth - c. 98 - violão 2

Gnattali claramente não quis deixar dúvidas quanto à qualidade de articulação nesta seção: em contraste ao “seco” do acompanhamento do violão 2, a melodia secundária executada pelo violão 3 vem com a indicação “canta”, sugerindo provavelmente um *legato*.

Destacamos duas diferenças harmônicas principais entre as versões na seção C:

a) c. 112 e 113: em 1984, temos dois compassos de dominante de Fá maior, sendo que no segundo compasso, o acorde foi colocado na segunda inversão, com a 5ª no baixo. Em 1958, o primeiro compasso funciona como uma apoiatura para o segundo: o acorde de dominante encontra-se com uma apoiatura da terça, apresentando apenas a fundamental, a quarta, a quinta e a sétima. No compasso seguinte, a quarta do acorde é resolvida na terça maior:

Figura 221 - Ernesto Nazareth - c. 112 e 113 - redução comparativa da harmonia

b) c. 115: a nota do baixo é a mesma nas duas versões, porém em 1958 temos uma função de dominante de Fá maior, enquanto em 1984 temos uma função de subdominante:

Figura 222 - Ernesto Nazareth - c. 115 – redução comparativa da harmonia

O potencial arranjador deve resolver as cifras do violão 2, tendo como base o padrão rítmico determinado por Gnattali no c. 98 (ver Figura 220) – interessante também por ressaltar o caráter quase perpétuo da divisão do solo do violão 1 em colcheias. No entanto, é possível estar aberto a pequenas variantes (até porque esse caráter perpétuo do solo não se confirma nos compassos 106, 107 e 110 a 112), como executar o acorde completo na cabeça de um compasso, ou não executar os acordes repetidos nos tempos 2 e 3, mas apenas no 2º tempo, ou imitar o cavaquinho de 1958, com sua subdivisão em colcheias nos 2º tempos dos compassos. Dessa forma, a proposta abaixo não apresenta as escolhas rítmicas, mas apenas a distribuição de notas dos acordes:

Violao 2

106

114

122

p

f

cresc.

Chords: C7/F, F_c/F, F₆, F_{b+}, B_b, G_{m6}/E, A₉₋, A₇, D_m, D_{m7}/C, D_{m6}/B, G₇, C₇, C₇/G, F₇₊, B_b/F, F_c, F₇₊, C_{m6}/A, D₇, G_m, G_{#m}, A_{m7}, D₉₋, G₇, C₉₋, F, F.

Figura 223 - Ernesto Nazareth - c. 98 a 129 - montagem acordes violão 2

Nos c. 105 e 113, o violão 3 executa as notas ausentes no violão 2 mas integrantes dos acordes **Gm6/E** e **C7/G** (justamente as fundamentais desses acordes).

Numa comparação entre a melodia secundária executada pelo violino 1 em 1958, e pelo violão 3 em 1984, percebe-se que sua característica de pouca movimentação – tanto rítmica quanto intervalar, em oposição à melodia principal – é acentuada na versão de 1984:

Violino 1

Violão 3
(apenas voz superior)

p

106

cresc. *f*

115

124

2.

2.

Figura 224 - Ernesto Nazareth - c. 98 a 129 - melodia secundária

Há trechos em que o perfil melódico é absolutamente idêntico, como de 98 a 102, outros em que segue de forma paralela, como de 103 a 105, e outros em que há coincidência relevante de notas, como de 115 a 119, e 124 a 127. De todas as formas, como dito acima, a pouca variedade rítmica e pouca movimentação melódica (intervalos curtos) é acentuada na versão de 1984.

Toda a textura das cordas, presente apenas na repetição da seção, traz ainda outras ideias melódicas subjacentes, que podem inspirar o potencial arranjador. Percebe-se a existência de uma linha constante em semínimas, que percorre viola, violino 2 e violoncelo, atingindo todas as cordas a partir do c. 110. A partir do c. 114, a viola exibe uma movimentação bastante angulosa:

The image displays a musical score for a string quartet, specifically for Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf'. The score is divided into measures, with specific measure numbers (106, 114, 122) indicated at the beginning of each system. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and a consistent font.

Figura 225 - Ernesto Nazareth - c. 98 a 129 - cordas 1958

Coda – c. 131 a 135:

O solo é de bandolim em 1958, e de violão 1 em 1984. Nesta versão, Gnattali novamente altera o perfil melódico de forma a manter a melodia numa região que aparentemente considera mais ressoante no violão (já que sistematicamente faz essas alterações):

Figura 226 - Ernesto Nazareth - coda - c. 131 a 135 - melodia principal

A harmonia ditada pelo acompanhamento é rigorosamente a mesma nas duas versões. Em 1958, bandolim e cavaco apenas participam do primeiro compasso da coda, atacando o baixo no primeiro tempo, e o restante do acorde no segundo tempo. Segue uma textura absolutamente homofônica das cordas:

Figura 227 - Ernesto Nazareth - coda - c. 131 a 135 - acompanhamento

O potencial arranjador pode observar com mais atenção a chegada nessa coda, vinda da passagem do c. 43 a 44, e avaliar se o conteúdo dos violões 2 e 3 condizem com uma adequada condução melódica e harmônica. Vejamos abaixo, então, o compasso que antecede a coda, e como era sua continuação, nos aproximadamente seis compassos finais da seção A:

Figura 228 - Ernesto Nazareth - c. 43 e 44

É possível ter uma ótima montagem do primeiro acorde da coda com uma econômica movimentação de vozes: o baixo eleva-se em um tom (até o Lá), e a voz de contralto, em meio tom (ao Dó#):

Para completar o acorde (falta a 9ª menor), bastaria restaurar a linha original do violão 3, na passagem do c. 43 ao 44 – fazendo-a da mesma forma no direcionamento à coda; assim, teríamos:

O potencial arranjador pode resolver de múltiplas formas a montagem e condução de vozes dos acordes cifrados nos próximos compassos – é importante ter em mente as potencialidades de cada *scordatura*: o violão 2 é o mais indicado para realizar o Ré grave na 6ª

corda, enquanto o violão 3 tem o Sol solto na 5ª corda, além do Dó grave na 6ª, como exclusividades. Já o violão 1, que tem solicitado um acorde arpejado no último compasso, com duas notas Dó nos extremos, pode executar uma montagem com 6 vozes, com pestana na 8ª posição:

The image shows a musical score for three violas, labeled Violão 1, Violão 2, and Violão 3. The music is in 3/4 time. The score spans four measures, from measure 132 to 135. Violão 1 plays a complex arpeggiated pattern in measure 135, with a 'C VIII' marking above it. Violão 2 and Violão 3 play simpler accompaniment. The score is written in treble clef for all three instruments.

Figura 232 - Ernesto Nazareth - c. 132 a 135 – possibilidade de resolução das cifras

6.3 - Anacleto de Medeiros

Introdução: c. 1 a 4

The musical score for the introduction of Anacleto de Medeiros, measures 1 to 4, is presented. The score is for Violins I & II, Viola, Cello, Contrabass, and Violões 1, 2 & 3. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is in a minor key. The Violins I & II, Viola, and Cello parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Contrabass part enters in measure 3 with a pizzicato figure. The Violões 1, 2 & 3 part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pizz.' and chord symbols like 'E7', 'A m', and 'E7'.

Figura 233 - Anacleto de Medeiros - c. 1 a 4

Quanto à instrumentação, a versão de 1958 inicia este movimento com a sonoridade exclusiva de cordas – com o contrabaixo aparecendo em *pizzicato*, apenas, a partir do final do c. 3. Os acordes (ou, ao menos, intervalos harmônicos) que por vezes se formam, com duração de um tempo, aparecem em 1984 de forma mais “seca”, com duração de quarto de tempo ou meio tempo. Curiosamente, a exceção é o violão 3 no segundo tempo do c. 3: ali, Gnattali pede um acorde de **E7** em mínima, arpejado. Em 1958, é o único momento em que nenhuma nota é sustentada pelo tempo inteiro. Nota-se, portanto, uma inversão completa da intenção.

Harmonicamente, há três diferenças principais:

a) no c. 1, em 1958, as terças paralelas do primeiro tempo, apesar de não indicarem um acorde completo, sugerem um La menor. Em 1984, Gnattali opta por já iniciar este movimento com um acorde diminuto, executado pelo violão 1.

b) no c. 3, ataque do segundo tempo. Em 1958, o acorde formado era um Re menor, com 7ª, na segunda inversão. Em 1984, Gnattali pede uma dominante de La, ou seja, um Mi maior, com 7ª, nos violões 2 e 3, sendo que já há presente, harmonicamente, a nota Do natural, no violão 1.

c) no c. 4, em 1958, há a sustentação do acorde de La menor, com uma ligeira pontuação do contrabaixo em *pizzicato*, passando pela quinta do acorde. Em 1984, tal pontuação é enfatizada com uma mudança de acorde: o que na versão anterior era apenas uma segunda inversão de La menor, agora é uma dominante de La menor.

Melodicamente, também podemos apontar diferenças nos três compassos citados:

a) no c. 1, primeiro tempo, violino 1 detém a voz superior em 1958, com o violino 2 dobrando-o terça abaixo. Em 1984, o violão 1 inicia-se executando justamente esta linha do violino 2, terça abaixo da voz superior de 1958.

b) no c. 3, segundo tempo, a voz superior, faz Do – Si em 1958, terminando com um La no compasso seguinte. Em 1984, esta linha melódica também é feita, no violão 1, mas recebe um dobramento terça acima, pelo violão 2.

c) no c. 4, em 1984, a voz superior, agora a cargo do violão 2, tem uma direcionalidade ao agudo – o que também acontece com o violão 3. Em 1958, este compasso só tem movimentação melódica do contrabaixo, em sentido contrário, descendente, enquanto as outras vozes ficam estáticas.

Quanto às articulações, este é mais um exemplo claro da atenção que Gnattali dava às indicações precisas na versão de 1958, enquanto os três violões de 1984 carecem de tais informações. Nesta última, praticamente os únicos detalhes são os acordes arpejados que o compositor pede no segundo tempo do c. 3, violão 3, e no segundo tempo do c. 4, violão 2. Já em 1958, destacamos o seguinte padrão de articulação para as 4 colcheias seguidas, indicado em todas as ocorrências de tal motivo nesta introdução:

Figura 234 - Anacleto de Medeiros - articulação cordas 1958

Quanto às dinâmicas, Gnattali pede *piano* em todas as vozes, em 1958, enquanto em 1984 não há nenhuma indicação.

Finalmente, o potencial arranjador deve, seguindo as cifras indicadas por Gnattali, escolher a melhor distribuição de notas entre violões 2 e 3, nos c. 3 e 4. Uma possibilidade é:

Figura 235 - Anacleto de Medeiros - c. 3 e 4 - 1984 - sugestão violões 2 e 3

Notar que não é necessário formar o acorde completo em cada um dos violões. O acorde completo deve ser o resultado da combinação das duas ou mais partes.

Seção A – c. 5 a 20:

1) c. 5 a 12:

A seção inicia-se com uma anacruse para o c. 5. Em 1958, trata-se de um Mi em semínima. Em 1984, Gnattali anotou uma colcheia, o que é um tanto incoerente com posteriores entradas deste tema, sempre com semínima em anacruse, em ambas as versões. Talvez seja o caso de o potencial arranjador corrigir este início de A em 1984.

The image displays a musical score for two instruments: Bandolim 1958 and Violão 1 1984. The score is for Section A, measures 5 to 12. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The 1958 version (Bandolim) begins with a half note G4, while the 1984 version (Violão 1) begins with a quarter note G4. Both versions feature a melodic line with various ornaments and a bass line with triplets and a 'rall' marking.

Figura 236 - Anacleto de Medeiros - melodia seção A – c. 5 a 12

Além desta diferença rítmica apontada, o único outro exemplo de divisão diferenciada é no c. 9, primeira parte do segundo tempo. Em 1958, a colcheia é pontuada, diminuindo o valor das próximas duas notas. Em 1984, Gnattali opta pela divisão mais simplificada de colcheia e duas semicolcheias.

Temos também neste trecho mais um caso em que, na versão para 3 violões, a melodia, apesar de conter as mesmas notas que em 1958, apresenta mudanças constantes de registro: notar c. 8, 10 e 11. A intenção de Gnattali parece ser a de manter o violão solista, em 1984, soando numa região sempre mais brilhante, aguda, ao mesmo tempo em que evita o uso de posições muito elevadas, acima da X posição. Dificilmente Gnattali ultrapassa a nota Fa da primeira corda, casa XIII¹¹².

¹¹² Exceção: cânone em Chiquinha Gonzaga (violão 2 vai até a nota La, casa XVII)

Quanto às articulações, apesar de, mais uma vez, a versão de 1958 mostrar-se mais rica nas indicações, em 1984 temos alguns casos que julgamos um tanto exagerados ou até mesmo caricatos. Por exemplo, no c. 6:

Figura 237 - *Anacleto de Medeiros* - articulação 1984 c. 6

Neste caso, talvez os acentos sejam uma indicação dispensável, já que a simples presença das ligaduras já informaria o tipo de articulação solicitada. Aliás, a execução literal de tais acentos provavelmente prejudicaria o fluxo melódico desta frase.

No c. 10, a anotação de respiração ou cesura entre as duas primeiras colcheias do segundo tempo, em 1958, se torna mais importante ainda em 1984, pelo fato de, nesta versão, não haver este intervalo de oitava entre tais notas.

O acompanhamento, dos c. 5 a 12, em 1958, é só de cordas. Em 1984, são os violões 2 e 3 que acompanham a melodia, seguindo, com algumas variações, a rítmica:

Figura 238 - *Anacleto de Medeiros* - rítmica acompanhamento 1984

As cordas de 1958 não seguem uma rítmica muito diferente dessa, mas são menos presas a tal fórmula.

Nos c. 5 a 8, o violão 3 faz apenas os baixos, enquanto o violão 2 executa os acordes. Nos c. 9 e 10, o violão 2 assume essas duas funções (baixo + acordes), e violão 3 faz curtas intervenções melódicas. Nos c. 11 e 12, o violão 3 arpeja os acordes, em semínimas, enquanto o violão 2 marca os baixos. Vejamos abaixo uma comparação entre as reduções dos acompanhamentos de 1958 e 1984:

The image displays a musical score for a piece by Anacleto de Medeiros, specifically measures 5 through 12. The score is arranged in four systems. The first system includes staves for Violins (Violinos), Viola/Cello/Contrabasso (Viola Cello Contrabaixo), Violão 2, and Violão 3. The second system continues the instrumental parts. The third system shows the continuation of the instrumental parts, with a 'rall' marking appearing in the Viola/Cello/Contrabasso and Violão 2 staves. The fourth system features a guitar part (Violão 2) with chord symbols: C#b/A, D7, and G#b7, along with a 'rall' marking. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C).

Figura 239 - Anacleto de Medeiros - redução dos acompanhamentos - c. 5 a 12

Ressalva feita a três detalhes pontuais: um rítmico, um melódico e um harmônico, percebemos que, do c. 5 a 8, as partes dos violões 2 e 3 de 1984 constituem uma verdadeira redução da escrita de cordas de 1958. A condução de vozes é idêntica e, como dissemos, há apenas três diferenças entre as partes:

- a) a divisão rítmica da segunda metade do primeiro tempo do c.6: semínima em 1958, duas colcheias em 1984;
- b) a linha melódica equivalente à voz de tenor no c. 7: nas duas versões, ela vai de Fa a Lab. No entanto, em 1958, na viola, passa pela nota Sol;
- c) a harmonia do segundo tempo do c. 6: em 1958, temos a presença do Mib (a 9ª menor de uma dominante de Sol), resultando num D7(b9), enquanto em 1984 teremos o Mi natural (9ª maior da dominante de Sol), resultando num D7(9).

Pensamos que as diferenças b) e c) não são tão determinantes, e o potencial arranjador pode adotar a opção da versão que considerar mais favorável. Já em relação à divisão rítmica apontada em a), pensamos que a versão de 1984 traz mais regularidade ao acompanhamento deste trecho, devido à manutenção do padrão exposto na Figura 238.

Nos c. 9 e 10, Gnattali escreve cifras e convenções rítmicas para o violão 2. Como o violão 3, nesses compassos, não está mais executando o baixo – e sim uma linha, aparentemente, intermediária –, o violão 2, apesar de não trazer indicado na convenção do c.

9, deve executar não só os acordes nas semínimas, mas os baixos. Uma alternativa é seguir a distribuição de vozes de 1958, como Gnattali fez nos compassos anteriores.

No c. 11, a versão de 1958 traz ocorrências harmônicas que não aparecem em 1984: na linha de violino 2, as notas Fa# e Fa natural constituem as 6^{as} maior e menor da dominante de Re. O potencial arranjador pode optar por incluir tal ideia em sua versão para três violões. No mesmo compasso, o violino 1 dobra a primeira nota de cada meio tempo da linha solista, o que talvez seja desnecessário incluir na nova versão, devido à equivalência timbrística (em 1958, temos o interesse gerado pelo dobramento das notas do bandolim pelo violino; em 1984, dobrar violão com o próprio violão não parece ser a melhor das ideias).

Por fim, no c. 12, a viola apresenta uma inflexão conclusiva, que valoriza a 7^a e a 6^a menor do acorde de dominante de Sol. Esta ideia também não aparece em 1984. Abaixo, apresentamos nossa sugestão para os violões 2 e 3 dos c. 9 a 12, aproveitando o material de 1958 que não foi aproveitado por Gnattali em 1984, e mantendo algumas ideias da versão mais recente, como o arpejo no violão 3 no c. 10, e as colcheias na linha do baixo na anacruse para o c. 12:

Figura 240 - Anacleto de Medeiros - violões 2 e 3 - sugestão c. 9 a 12

Nos c. 11 e 12, retiramos os baixos do violão 2, devolvendo-os ao violão 3, que vinha realizando-os desde o c. 5. Assim, o violão 2 pode dar atenção mais exclusiva à execução ao cromatismo descendente. Devido à *scordatura* do violão 3 (5^a em Sol e 6^a em Do), a execução dos baixos em conjunto com a voz intermediária não se faz especialmente complexa.

2) c. 13 a 20:

Em 1958, este trecho inicia-se com solo de violino, e com o acréscimo do cavaquinho na textura do acompanhamento. O bandolim retorna ao solo no c. 16, momento em que o violão passa também a integrar o acompanhamento. Ou seja, do c. 16 até o fim da seção, em 1958, temos a participação da instrumentação completa, descartando apenas o pandeiro (que faz sua participação apenas no primeiro e último movimentos da obra).

Em 1984, Gnattali também trabalha com alternância de instrumentos solistas. Neste trecho, os solos que eram responsabilidade do bandolim em 1958, são executados pelo violão 1, enquanto a parte solista do violino 1, passa para o violão 2. Abaixo, uma tabela indicando os instrumentos solistas em cada versão, nas respectivas passagens:

Tabela 7 - Anacleto de Medeiros - alternância entre instrumentos solistas seção A

	1958	1984
c. 5 a 12	bandolim	violão 1
c. 13 a 16	violino 1	violão 2
c. 17 a 20	bandolim	violão 1

Tanto o potencial arranjador quanto os potenciais violonistas da versão para três violões podem pensar em soluções timbrísticas que contemplem esse pensamento de Gnattali de alternância de instrumentos solistas. Naturalmente, há liberdade para que se opte tanto pelo contraste, quanto pela semelhança. Violonistas diferentes tendem a ter sonoridades distintas mas, ao tocar em conjunto, buscam, sempre que desejada, trabalhar a uniformidade. Na execução do arranjo, quando a melodia solista passa de um instrumento para o outro, o grupo pode pensar em manter a unidade sonora, ou contrastá-la – contraste este que pode surgir naturalmente, devido à natureza do som de cada integrante. Possivelmente, Gnattali pensou nesta característica, ao distribuir as partes solistas entre os membros do conjunto.

Já que estamos tratando da melodia solista, abaixo um comparativo entre as duas versões. Novamente, destacamos as mudanças de registro e as diferenças de articulação:

The image displays a musical score comparison for measures 13 to 20 of the piece 'Anacleto de Medeiros'. The top staff represents the 1958 version, featuring a violin solo (mf) and a bandolim solo. The bottom staff represents the 1984 version, featuring a guitar 2 solo and a guitar 1 solo. Both versions are marked 'A Tempo'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 241 - Anacleto de Medeiros - c. 13 a 20 - melodia solista

Em 1984, c. 14, a articulação proposta para as colcheias do primeiro tempo se assemelha à do c. 6, mostrada em detalhes na Figura 237. Com a ressalva de que agora estão

ausentes os acentos que tínhamos julgado serem um tanto exagerados e mesmo prejudiciais ao fraseado.

Em 1958, tanto na entrada do violino 1 (anacruse para c. 13) quanto na volta do bandolim no c. 16, Gnattali pede dinâmica de *mf*. Sendo que, na entrada do tema na anacruse para c. 5, no bandolim, havia pedido *piano*. Fica evidente, então, os níveis diferentes de intensidade desses dois trechos. Em 1984, Gnattali não dá nenhuma indicação de dinâmica – nem neste trecho, nem em qualquer outro deste movimento. Referimo-nos tanto às dinâmicas absolutas (ex: *mf* e *p*), como às relativas (*cresc* e *decresc*). Assim sendo, para as decisões a respeito dos planos de intensidade, o potencial arranjador pode se basear na versão de 1958.

O acompanhamento, do c. 13 ao 16, em 1958, é a cargo de cavaquinho, violino 2, viola, violoncelo e contrabaixo (o violão só entra no c. 16). São três planos bem distintos:

a) cavaquinho mantém a rítmica estabelecida desde o início do movimento para o schottisch:

Figura 242 - Anacleto de Medeiros - cavaquinho 1958 - c. 13 a 16

b) violino 2, viola e contrabaixo mantém uma textura predominantemente homofônica:

Figura 243 - Anacleto de Medeiros - violino 2, viola e contrabaixo 1958 - c. 13 a 16

c) violoncelo executa um desenho de arpejos ascendente e descendente, em pizzicato, e será esta ideia a única levada a 1984 por Gnattali, no violão 3. A *scordatura* aplicada ao violão 3 permite que essa parte de cello seja transcrita literalmente na versão para o trio, e salientamos ainda que é possível executar este trecho valorizando as harmonias, ou seja: ao invés de tocar uma seqüência de colcheias, o violonista pode e mesmo deve manter soando uma ou outra nota, de forma coerente, para que surjam diferentes vozes, tornando a textura de acompanhamento mais rica, cheia, ressoante e complexa. Escrever com precisão o resultado de uma execução como esta não é tarefa simples no violão, e a partitura pode até mesmo se tornar um tanto poluída. Assim, apresentamos abaixo – num comparativo com a parte de violoncelo de 1958 – nossa sugestão para a escrita do violão de 1984, na qual praticamente só prolongamos a duração das vozes extremas:

Figura 244 - Anacleto de Medeiros - violoncelo 1958 e proposta violão 3 1984 - c. 13 a 16

Do segundo tempo do c. 16 até o compasso, como acompanhamento, Gnattali escreve, em 1984, cifras para o violão 2 (sem convenção rítmica de 17 a 19), e uma linha cromática descendente no violão 3, que a princípio não cumpre função de baixo, mas seria uma proposta de voz intermediária.

Esta linha cromática do violão 3 está contida na parte de violão de 1958, que também executa os baixos e acordes, como pensamos que deve ser solucionada as cifras do violão 2. Ou seja, é como se Gnattali tivesse desmembrado o violão de 1958 nos violões 2 e 3 de 1984, mas abreviando com uma escrita cifrada

Figura 245 - Anacleto de Medeiros - violões de ambas versões - c. 16 a 20

Assim, para resolver as cifras e decidir qual convenção rítmica adotar no violão 2 de 1984, é possível tomar como base o violão de 1958, apenas evitando o dobramento desnecessário da linha de tenor, já realizada pelo violão 3 em 1984. Ou, ainda, o potencial arranjador pode se inspirar nas cordas, que aparecem em uníssono no c. 18, abrindo-se harmonicamente nos c. 19 e 20. Abaixo, uma das possibilidades de como aproveitar a ideia melódica das cordas neste específico trecho – utilizando mudanças de registro, como o próprio Gnattali faz em suas adaptações:

Figura 246 - Anacleto de Medeiros - c. 18 a 20 - cordas 1958 e proposta violão 2 1984

Seção B – c. 21 a 37

1) c. 21 a 29:

Em 1958, temos novamente o solo alternando, do bandolim (c. 21 a 25) ao violino 1 (c. 26 a 29). No c. 29, o solo retorna ao bandolim, e no c. 34, novamente ao violino 1.

Comparando com o procedimento de Gnattali em 1984, temos:

Tabela 8 - Anacleto de Medeiros - alternância entre instrumentos solistas seção B

	1958	1984
c. 21 a 25	bandolim	violão 3
c. 26 a 29	violino 1	violão 1
c. 29 a 34	bandolim	violão 1
c. 34 a 37	violino 1 (dobrado por bandolim em c. 36 e 37)	violão 2

A principal diferença é que, no c. 29, em 1958, tínhamos o violino 1 finalizando uma frase e o bandolim iniciando outra. Em 1984, não ocorre mudança semelhante: o solo continua no violão 1.

Melodicamente, a linha solista nas duas versões é idêntica, e na seção toda aparece apenas um caso de mudança de registro: a nota final no c. 25:

Figura 247 - Anacleto de Medeiros - c. 24 e 25

Apesar de Gnattali, em 1984, ter registrado o último Sib como uma colcheia (pois, logo em seguida, vem uma linha de baixo na mesma parte), é possível, sustentá-la por, pelo menos, uma semínima pontuada:

Figura 248 - Anacleto de Medeiros - c. 25 - proposta violão 3 1984

Esta linha de baixo de 1984 inspira-se nas cordas de 1958, e constitui quase que uma transcrição literal da parte de contrabaixo, com uma ligeira variação rítmica nas duas primeiras notas:

Figura 249 - Anacleto de Medeiros - c. 25 – vozes inferiores

O acompanhamento, de c. 21 a 25, em 1958, é feito pelas cordas em *pizzicato*: violinos e violas executam acordes seguindo uma rítmica parecida com a do cavaquinho da Figura 242, enquanto violoncelo faz seus arpejos ascendentes e descendentes, como na seção anterior (mostrado na Figura 244) e contrabaixo marca justamente as notas do baixo. Já em 1984, Gnattali restringe o acompanhamento ao violão 2, indicado com cifras e convenções rítmicas:

Figura 250 - Anacleto de Medeiros - acompanhamento - c. 22 a 25

Harmonicamente, percebemos algumas diferenças entre as versões. No segundo tempo dos c. 22 e 24, os acordes de 1958 possuem uma dissonância a mais além das solicitadas em 1984: a 13ª. Ou seja, em 1984, os acordes são respectivamente **G7(b9)** e **F7(b9)**; em 1958, eram **G7(b9/13)** e **F7(b9/13)**. Tais acréscimos não modificam essencialmente a harmonia. Sugerimos, abaixo, uma solução para o violão 2 que utilize a harmonia proposta em 1984, mas que se faz valer da condução de vozes e da divisão rítmica das cordas de 1958 (nos pontos em que a versão para três violões não trazia definição precisa da convenção rítmica a ser adotada):

Figura 251 - Anacleto de Medeiros - c. 22 a 25 – 1ª sugestão violão 2 1984

Note que as três vozes superiores praticamente coincidem com as linhas de violinos 1 e 2 e viola de 1958. A diferença se dão apenas em:

- a) c. 22 e 24, segunda parte do segundo tempo, linha de contralto (violino 2): em 1958, a 13ª do acorde; aqui, a 7ª;
- b) c. 23, linha de tenor (viola): em 1958, 7ª do acorde; aqui, fundamental;

No entanto, pensamos que o potencial arranjador pode considerar que tal acompanhamento compete muito com a tessitura da melodia solista. Assim sendo, o ideal seria que os acordes soassem numa região ligeiramente abaixo. Apresentamos, abaixo, uma alternativa que resolve esta questão, e ainda inclui as harmonias diferenciadas da versão de 1958:

Figura 252 - Anacleto de Medeiros - c. 22 a 25 – 2ª sugestão violão 2 1984

Nos acordes do segundo tempo dos c. 22 e 24, optamos por não incluir a 9ª menor, presente tanto em 1958 quanto em 1984, pois tal dissonância já se encontra na parte solista, com razoável destaque. Assim, evitamos qualquer possível redundância entre acompanhamento e solo.

Dos c. 26 a 29, apresentaremos abaixo alguns aspectos interessantes das duas versões:

- a) o contraponto que o bandolim realiza com o solo do violino 1: esta ideia não foi aproveitada por Gnattali em 1984;
- b) o paralelismo do violino 2 com o violino 1: em 1984, o violão 2 realiza esta ideia nos c. 26, 27 e 28. O violão 2 também executa, no c. 25, segundo tempo, a linha da viola;
- c) o violão 3, em sua voz mais grave, realiza uma linha bastante similar às linhas de violoncelo e contrabaixo, com uma ligeira variação rítmica no segundo tempo do c. 27;
- d) a ideia da linha cromática descendente do violoncelo no c. 29 é expandida em 1984, e Gnattali, ao invés de escrever apenas uma linha, propõe, no violão 3, três vozes cromáticas, descendentes e paralelas.

Figura 253 - Anacleto de Medeiros - c. 26 a 29

O potencial arranjador deve resolver as cifras do violão 2, pensando nas notas presentes nas outras partes de 1984, e na tessitura explorada por cada violão.

a) no c. 26, como estamos no primeiro tempo e só há o ataque do baixo no violão 3, é possível executar o acorde de **C7(b9)** praticamente completo.

b) no c. 29, Gnattali pede, na fermata, um **G7(b9)**. Como o violão 3 já executa a fundamental, a 3ª e a 7ª do acorde, optamos por, no violão 2, incluir apenas a 5ª e a 9ª menor.

c) finalmente, no primeiro tempo do c. 29, resolvemos o **Cm** apenas com a tríade fechada, que constitui uma boa condução de vozes em relação ao compasso anterior além de completar engenhosamente a textura do trio: na cabeça deste compasso, forma-se um grande acorde de Do menor, com 8 notas, sendo que nenhum violão dobra alguma nota do outro.

Figura 254 - Anacleto de Medeiros - c. 26 a 29 - violões 2 e 3 1984 - sugestão

Outra modificação feita no trecho acima, no violão 3, c. 26, foi a repetição do Dó grave no baixo, no segundo tempo, como o contrabaixo faz em 1958.

Nos quatro compassos transcritos na Figura 253, na parte de 1958, além das cordas e do bandolim, havia ainda a participação de violão, e a entrada do cavaquinho no c. 29, cujas ideias não foram aproveitadas por Gnattali em 1958:

Figura 255 - Anacleto de Medeiros - c. 26 a 29 - cavaquinho e violão - 1958

2) c. 30 a 37:

Em 1958, o acompanhamento no c. 30 se rarefaz, restringindo-se a cavaquinho e violão. No compasso seguinte, há a entrada do violoncelo; no c. 32, os violinos e viola, para então no c. 33 completar-se a instrumentação, com o contrabaixo. Em 1984, tal dinâmica de densidade textural não se verifica. Apesar disso, muitas ideias são aproveitadas em 1984:

- a) c. 30, baixos do violão 2, similar ao violão de 1958;
- b) c. 31, baixos do violão 2, similar ao violoncelo;
- c) c. 32 e 33, os baixos novamente similares a violão e violoncelo de 1958.

Talvez, uma maneira de sugerir a textura mais rarefeita, nos c. 30 e 31, em 1984, possa ter sido a realização dos acordes de acompanhamento apenas na cabeça de cada compasso, sem seguir as fórmulas rítmicas usuais neste movimento, como as expostas na Figura 238, e também claras na Figura 251, por exemplo.

Abaixo, uma redução do acompanhamento dos c. 30 a 33, nas duas versões:

Figura 256 - Anacleto de Medeiros - c. 30 e 33 - acompanhamento

Verificamos também que o c. 33 também é tratado de forma bastante diferente nas duas versões. Em 1984, há um ataque “seco” do acompanhamento, nos violões 2 e 3, deixando o solo do violão 1 desacompanhado por todo o restante do compasso. Em 1958, Gnattali, pelo contrário, intensifica a textura que acompanha o bandolim: violão e cavaquinho mantém a rítmica do *schottisch*, e há um crescendo tanto para os dois instrumentos citados, quanto para viola, violoncelo e contrabaixo.

Harmonicamente, percebe-se também uma diferença no segundo tempo do c. 32: em 1984, Gnattali pede um A9-, ou seja, um Lá maior, com 7ª e 9ª menor. Em 1958, o acorde também tem a função de dominante de Ré menor, mas não apresenta a 9ª menor – que, de qualquer forma, já está presente na melodia principal, em ambas as versões – e sim a 5ª aumentada – enarmonizada para Fa natural. O potencial arranjador pode optar por incluir esta nota no acorde solicitado por Gnattali, no violão 2. Uma possibilidade para resolver as cifras deste trecho, em 1984, seria esta:

Figura 257 - Anacleto de Medeiros - c. 33 a 36 - violões 2 e 3 - 1984 - sugestão

Do c. 34 ao 37, em 1958, violino 1 assume o solo, dobrado pelo bandolim em c. 36 e 37. Toda a instrumentação, exceto pandeiro, está em uso, e a dinâmica é *forte* até o fim. O bandolim, antes de dobrar a melodia principal, realiza ligeiros complementos a essa. Em 1984, são os violões 1 e 3 que sugerem tais complementos. Na partitura abaixo, as partes reduzidas de 1984 não estão completas: foi privilegiada a exibição das linhas melódicas dos violões, excluindo os acordes cifrados dos compassos 34 a 36.

Figura 258 - Anacleto de Medeiros - c. 34 a 37 - melodia principal e intervenções melódicas

Percebe-se que Gnattali aproveita, em 1984, as intervenções melódicas do bandolim de 1958, nos c. 34 e 35, com um pequeno deslocamento do arpejo de Fa# diminuto no 2º tempo do c. 35. A partir do c. 36, em 1984, a melodia com haste para baixo, pertencente ao violão 3, parece ser inspirada no violino 2 de 1958, mostrada abaixo. Há uma ligeira diferença harmônica na 2ª parte do 1º tempo do c. 36: em 1958, forma-se um acorde diminuto de passagem, apenas desenhado por cavaquinho e violino 2.

1958 Cavaquinho

Violino 2

1983 Violão 3

C B° C D7 G7

Figura 259 - Anacleto de Medeiros - c. 36 - detalhe acorde de passagem

Ainda sobre os c. 34 a 37, percebe-se que a textura de acompanhamento, em 1984, inicia-se bem mais rarefeita que em 1958, e não apresenta a marcação do ritmo da schottisch, efetuada pelo cavaquinho. Os ataques dos acordes de acompanhamento ocorrem apenas no 2º tempo de 34, 1º e 2º de 35, 1º de 36 e, posteriormente, a cada meio tempo – este final, sim, se assemelha mais a 1958. Vejamos em detalhe uma comparação entre os acompanhamentos das duas versões, excetuando as intervenções melódicas já expostas na Figura 258.

Cavaquinho

Violão

Viola
Violoncelo
Contrabaixo

Violões 1 e 3

C9. Fm F# C B° C D7 G7 C G7 C

Figura 260 - Anacleto de Medeiros - c. 34 a 37 - acompanhamento

Percebe-se que existiam outros contornos melódicos em 1958, não utilizados por Gnattali em 1984, tais como:

- c. 34: colcheias descendentes da viola;
- c. 35: quintas do violoncelo;
- c. 36, 2ª parte do 1º tempo: colcheias de viola e violoncelo, adensando as colcheias descendentes da linha melódica principal de violino e bandolim.

Nota-se que os acordes executados no violão de 1958 são os mesmos solicitados pelas cifras de Gnattali em 1984. A diferença está em algumas durações, e também nos momentos de ataque.

Este violão de 1958 realiza vários acordes na 2ª inversão, pois há violoncelo e contrabaixo para executar o baixo pensado por Gnattali em cada situação. Em 1984, o ideal é realizar o acorde na inversão sugerida pela cifra. Assim, uma realização possível seria, para os quatro primeiros acordes:

Violão 1

Violão 3

Figura 261 - *Anacleto de Medeiros* - c. 34 a 36 - solução cifras violões 1 e 3 - 1984

Os próximos dois acordes do c. 36, executados pelo violão 1, não precisam ser tão cheios ou completos, pois já há notas importantes sendo executadas nos violões 2 e 3. Vejamos:

Violão 1

Violão 2
Violão 3

D7 G7

Figura 262 - *Anacleto de Medeiros* – 2º tempo c. 36 - 1984

No primeiro acorde, faltam apenas a fundamental e a 7ª; no segundo, a fundamental e a 5ª. Numa afinação tradicional do violão 1, para que o primeiro acorde não seja invertido, e para que a nota Lá do violão 2 seja a nota mais aguda, é necessário omitir a 7ª. Já com a 6ª corda em Ré, é possível fazer o **D7** completo. Apresentamos abaixo possibilidades de resolução destas cifras, nas duas afinações, no lado esquerdo; no direito, estão os acordes resultantes da combinação dos três violões:

Figura 263 - Anacleto de Medeiros – 2º tempo c. 36 - solução cifras violão 1 - 1984

Percebe-se que em ambas soluções de afinação para o violão 1, a textura fica razoavelmente completa e equilibrada. O próximo compasso, 37, tem a mesma escrita abreviada para os três violões:

Figura 264 - Anacleto de Medeiros - c. 37 - 1984

Lembrando que a versão de 1958 trazia um contorno bem específico para as vozes extremas deste compasso – como será visto abaixo na Figura 265–, o potencial arranjador pode realizar algo parecido para a versão de 1984, e apresentamos uma sugestão a seguir, na Figura 266:

Figura 265 - Anacleto de Medeiros - c. 37 - vozes extremas cordas 1958

Figura 266 - Anacleto de Medeiros - c. 37 - sugestão violões 1984

Preparação para a *cadenza*: c. 38 e 39

Trata-se de uma sequência de três acordes arpejados, cuja parte solista era cumprida pelo bandolim em 1958, e passa para o violão 1 em 1984. O perfil é semelhante nas diferentes versões:

Figura 267 - Anacleto de Medeiros - c. 38 e 39 - preparação para a cadência

Em 1958, a parte de bandolim contém apenas as notas de cada acorde, enquanto, na versão de 1984, o violão 1, usando uma nota de passagem na terceira colcheia de cada primeira metade de tempo – tal nota de passagem também pode ser encarada como a 9ª de cada acorde. Assim, em 1984, diminui-se a extensão do arpejo (de uma 11ª em 1958 para uma 8ª em 1984), evitando, como de costume, que o violão solista soe numa região mais grave.

O acompanhamento a essa linha principal, em 1958, é feito com acordes “secos”, com duração de colcheia, em todos os instrumentos (cordas em pizzicato, no segundo e terceiro acordes). Em 1984, o violão 3 faz tais acordes, enquanto o violão 2 executa uma linha de certa forma paralela ao violão 1:

Figura 268 - Anacleto de Medeiros - c. 38 e 39 - acompanhamento da preparação para cadência

O potencial arranjador precisa ter em mente a resultante dos violões 1 e 2, para resolver as cifras do violão 3:

Figura 269 - Anacleto de Medeiros - c. 38 e 39 - resultante violões 1 e 2 - 1984

Assim, é possível pensar em acordes que completem essa textura:

Figura 270 - Anacleto de Medeiros - c. 38 e 39 - violão 3 - proposta 1

Caso o potencial arranjador considere mais interessante se inspirar na parte de violão de 1958, uma possibilidade, na *scordatura* do violão 3 em 1984, seria:

Figura 271 - Anacleto de Medeiros - c. 38 e 39 - violão 3 - proposta 2

Cadenza – c. 39 a 43:

Em 1958, o bandolim finaliza o trecho anterior, que chamamos de “preparação para a *cadenza*”, com um Sol grave, que já marca o início da *cadenza*, realizada no mesmo instrumento. Em 1984, o violão 1 também finaliza a preparação com este Sol grave, mas a cadência se efetua no violão 3 – evidentemente pela possibilidade de a nota Sol grave ser executada com corda solta, em virtude da *scordatura* do violão 3 –, com o ataque de outro Sol grave.

Há outras diferenças marcantes entre as versões, como:

- divisão rítmica dos arpejos;
- divisão rítmica e contorno das últimas notas antes do Sol final;
- divisão de compassos: em 1958, Gnattali não utiliza barras de compasso. Toda a cadência é escrita no c. 39. Em 1984, a cadência vai até o c. 43.

Figura 272 - Anacleto de Medeiros - *cadenza*

O trecho funciona como um grande pedal em Sol (dominante de Dó). Em 1958, Gnattali adota uma série de procedimentos que deixam claro tratar-se de uma cadência, na qual o solista comanda o tempo:

- início e fim com fermatas sobre a nota Sol;
- fermatas sobre as pausas dos outros instrumentos;
- expressão “à vontade”;

toda a passagem é escrita num mesmo compasso – o mesmo que marca o fim da “preparação” exposta na Figura 267, e que contém a anacruse de colcheias ascendentes, assinaladas com “a tempo”, para o início da próxima seção.

Na versão de 1984, não há uma indicação sequer, nem fermatas nem mesmo pausas nas outras partes, e a divisão correta das barras de compasso também não ajudam o leitor desta versão a imaginar que estes compassos teriam uma interpretação mais “livre”, ao gosto do solista. No entanto, o baixo pedal e a ausência de uma linha melódica propriamente cantável, além da ausência de participação dos outros instrumentistas por extensos quatro compassos, sugerem que este trecho pode ser encarado como uma típica cadência – e o potencial arranjador deve ter isso em mente.

Outros casos de trechos cadenciais, na versão de 1984, costumam, no mínimo, trazer indicações de mudança de andamento, eventos agógicos e fermatas.

Seção C – c. 44 a 55:

1) c. 44 e 45:

Em 1958, os c. 44 e 45 têm solo de bandolim e acompanhamento apenas de cordas – com acordes “secos”, em *pizzicato*, no c. 44 e cabeça do 45, e um acorde mais longo, em fermata, com arco, no 2º tempo de 45. Em 1984, Gnattali procede de forma parecida, restringindo o acompanhamento ao violão 2 (violão 3 em pausa neste trecho), com os acordes “secos” escritos com cifras e convenção rítmica (colcheia e pausa), e acorde mais longo, em fermata, arpejado.

The musical score for measures 44 and 45 of Anacleto de Medeiros is presented in a multi-staff format. The instruments included are Bandolim, Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, Violão 1, and Violão 2. The Bandolim part begins with a triplet of eighth notes marked *mf*, followed by a *rall* section. The string parts (Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncelo, Contrabaixo) are marked *pizz* (pizzicato) and *mf*. The Violão 1 part has a triplet of eighth notes marked *mf*. The Violão 2 part has a triplet of eighth notes marked *mf*. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (*mf*, *p*), and tempo markings (*A Tempo*, *rall*). The Violão 2 part also includes a *rall* marking at the end of the section.

Figura 273 - Anacleto de Medeiros - c. 44 e 45

As diferenças entre as versões resumem-se, basicamente a:

- a) momento de aplicação do *rallentando*: em 1958, na metade do 1º tempo de 44; em 1984, na metade do 1º tempo de 45;
- b) indicações de *diminuendo*: presentes em 1958, e ausentes em 1984;
- c) harmonicamente, nos três primeiros acordes, a versão de 1958 tem dissonâncias a mais: 7ª maior no primeiro acorde, 9ª menor no segundo, e 7ª maior no terceiro.

O acorde da fermata, que poderia ser cifrado como **Bb7(9/#11)**, é o mesmo nas duas versões; no entanto, as cordas de 1958 não tocam a 11ª aumentada, que está no solo de bandolim. Em 1984, tanto o solo do violão 1 quanto o acompanhamento do violão 2 executam essa dissonância, em oitavas diferentes, de maneira que a textura fica um tanto mais ressoante, inclusive pela presença do Mi na corda solta.

Assim, esse trecho guarda diferenças pouco decisivas entre as versões. O potencial arranjador deve analisar com bastante atenção a opção por um novo momento de aplicação do *rallentando* em 1984: Gnattali pode ter considerado que a indicação de 1958 fosse demasiado antecipada, a menos de um compasso do “a tempo” precedente. O *rallentando* mais adiante, como em 1984, possibilita que o trecho tenha uma fluência mais adequada.

Acreditamos que, para resolver as cifras do violão 2, é possível aproveitar as harmonias ligeiramente enriquecidas da versão de 1958, conforme sugerido abaixo:

Figura 274 - Anacleto de Medeiros - c. 44. e 45 - violão 2 - 1984

2) c. 46 e 47:

Nos próximos dois compassos, 46 e 47, as duas versões guardam uma diferença fundamental na linha solista. Em 1958, há intervalos de 7ª que, em 1984, Gnattali inverte. É a comum mudança de registro de um trecho ou outro da melodia, efetuada amplamente pelo compositor na versão para três violões, buscando talvez uma característica mais ressoante do instrumento. Contudo, diferentemente das outras situações, Gnattali não transpõe todo um trecho oitava acima ou abaixo, e sim notas específicas, resultando numa inversão de intervalos que descaracteriza bastante o contorno melódico.

Observe, no trecho referido, que, em 1958, os saltos de 7ª propiciam um grande destaque às notas La e Lab – tal característica acaba não se verificando em 1984:

Figura 275 - Anacleto de Medeiros - c. 46 e 47 - linha melódica principal

Em 1958, há um grande contraste no acompanhamento destes dois compassos, em relação aos dois compassos anteriores. Em c. 44 e 45, resumindo, cordas em *pizzicato* executavam acordes “secos”, a cada meio tempo. Em 46 e 47, cordas não participam, e são violão e cavaquinho que acompanham, marcando o ritmo da *schottisch*, já de certa forma estabelecido neste movimento.

Em 1984, o contraste tão intenso entre esses pares de compassos restringe-se, talvez, mais a uma questão de articulação (mais “seca” antes, mais *legato* depois), já que não há mudança mais radical na instrumentação – até por uma impossibilidade da formação. Gnattali escreve a parte de violão 2 (que já vinha como acompanhamento nos dois compassos anteriores – 44 e 45) com baixos em notação tradicional, e cifras com convenções rítmicas indicando o ataque e a duração das outras notas do acorde. Há uma razoável semelhança com a parte de violão de 1958:

Figura 276 - Anacleto de Medeiros - c. 46 e 47 - acompanhamento violões

O acorde do segundo tempo do c. 47 trata-se, em ambos os casos, de um **Am7(b5)**, na cifragem de Almir Chediak. Gnattali tinha o costume de anotá-lo como um Dó menor com baixo em Lá, ou como Dó menor com sexta e baixo em lá – **Cm/A** ou **Cm6/A**.

O potencial arranjador pode se basear na parte de violão de 1958 para resolver as cifras de 1984, e sugerimos:

- a) melhorar a condução de vozes na passagem de um compasso para o outro;
- b) utilizar a idéia do arpejo de colcheias no segundo tempo de 47, adaptando também a condução:

Figura 277 - Anacleto de Medeiros - c. 46 e 47 - sugestão violão 2

3) c. 48 e 49:

Estes dois compassos são praticamente uma repetição transposta dos c. 44 e 45: as mesmas ideias de instrumentação, articulação, dinâmica e agógica, próprias de cada versão, são novamente aplicadas. Assim, nestes dois compassos, as partes de 1958 e 1984 diferem entre si nos mesmos pontos, e também são semelhantes nos mesmos aspectos. Portanto, não entraremos em detalhes. Destacamos apenas que, agora, os acordes executados pelas cordas são os mesmos executados pelo violão de 1984 – sem mais a diferença de notas a mais nos três primeiros acordes, em 1958 (ver Figura 273).

Como na passagem dos c. 44 e 45, Gnattali escreve, para o violão 2, cifras nos primeiros cinco acordes, e o acorde da fermata por extenso. Para resolver as cifras, o potencial arranjador pode tanto pensar numa nova condução de vozes, que considere o que foi proposto no c. 47 (ver Figura 277), ou se inspirar na condução das cordas de 1958. Abaixo, mostramos as duas possibilidades, além da redução da parte das cordas:

Figura 278 - Anacleto de Medeiros - c. 48 e 49

Neste último acorde, da maneira que Gnattali escreve, exige-se uma técnica pouco usual para o violão tradicional: o dedo 2 executa uma pestana apenas nas duas cordas mais graves (6 e 5), deixando as outras cordas livres para a acomodação dos outros dedos. Curiosamente, esse acorde é a exata transcrição do acorde executado pelas cordas de 1958.

4) c. 50 e 51:

No trecho conclusivo da casa 1 desta seção, há várias diferenças no comparativo das versões. A melodia principal – que continua com os instrumentos que já detinham-na: bandolim em 1958 e violão 1 em 1984 – difere na articulação, ornamentação, agógica e na disposição das oitavas:

Figura 279 - Anacleto de Medeiros - c. 50 e 51 - melodia principal

O acompanhamento, em 1958, continua com as cordas, como no par de compassos anteriores. Em 1984, é acrescentado o violão 3, cumprindo a função dos baixos, e o violão 2 passa a ser responsável apenas pelas três ou mais vozes superiores dos acordes:

Figura 280 - Anacleto de Medeiros - c. 50 e 51 - acompanhamento

Apesar de a linha do baixo ser semelhante nas duas versões, a harmonia de 1958, especialmente por conta do cromatismo descendente na viola, é ligeiramente mais rica. Basicamente – e observar a versão de 1984 nos ajuda a observar isto – temos dois acordes no c. 50: um Si menor acrescido de 7ª menor, no primeiro tempo, e uma sétima da dominante de sol, na 2ª inversão, no segundo tempo (a fundamental deste acorde, em 1984, está na melodia principal). No entanto, em 1958, o primeiro acorde é acrescido de uma 11ª, contando ainda com uma 6ª maior de passagem, e o segundo acorde é atingido via apojatura com resolução 4-3. Tais ideias podem ser perfeitamente aproveitadas pelo potencial arranjador, numa reconstrução do arranjo de 1984, de incontáveis maneiras. Por exemplo:

Fazendo uma transcrição quase literal de 1958:

Figura 281 - Anacleto de Medeiros - c. 50 e 51 - violões 2 e 3 possibilidade A

Mantendo o cromatismo na voz interna, porém respeitando mais a rítmica de 1984:

Figura 282 - Anacleto de Medeiros - c. 50 e 51 - violões 2 e 3 possibilidade B

Fazendo a transcrição literal, mas transpondo a linha cromática descendente uma oitava acima – ainda assim, tal linha permanece abaixo da melodia principal:

Figura 283 - Anacleto de Medeiros - c. 50 e 51 - violões 2 e 3 possibilidade C

Como a versão acima, mas mantendo a rítmica de 1984:

Figura 284 - Anacleto de Medeiros - c. 50 e 51 - violões 2 e 3 possibilidade D

Nas quatro possibilidades mostradas acima, a parte de violão 2 poderia ser facilitada, transferindo a linha cromática para o violão 3, nas duas maneiras:

Figura 285 - Anacleto de Medeiros - c. 50 e 51 - violão 3 com a linha cromática descendente

Por fim, ainda não expusemos como o potencial arranjador poderia resolver este trecho seguindo apenas o texto de 1984. Ainda assim, oferecemos duas opções ao violão 2:

Sem alterar os acordes do c. 50:

Figura 286 - Anacleto de Medeiros - c. 50 e 51 - violão 2 possibilidade A

Acrescentando a fundamental do segundo acorde do c. 50:

Figura 287 - Anacleto de Medeiros - c. 50 e 51 - violão 2 possibilidade B

5) c. 52 a 59 (fim da seção C e retomada da introdução):

Em 1958, o solo é de bandolim de 52 a 55 (4 compassos, final seção C), e de violinos de 56 a 60 (4 compassos, retomada da introdução). Em 1984, os oito compassos de 52 a 59 têm solo de violão 1. Tal melodia solista, apesar de seguir os mesmos caminhos harmônicos, guarda uma diferença grande nos c. 54 e 55. A seqüência de arpejos descendentes de 1958 adquire um contorno bastante diverso em 1984:

Figura 288 - Anacleto de Medeiros - c. 54 e 55 - linha melódica superior

Além deste contorno diferenciado dos arpejos, o fechamento da frase, em 1984, se dá meio tempo antes; assim, a anacruse ou o *levare* que conduz à retomada da introdução usa valores diferentes. Em 1958, os violinos executam esse *levare*, com quintinas ascendentes, enquanto em 1984 o violão segue em tercinas.

O acompanhamento, nos compassos que antecedem a retomada da introdução (52 a 55) tem uma marcante diferença na condução rítmica: em 1958, exclusivo de cordas, a escrita bastante homofônica apresenta as mudanças de acordes nas cabeças dos tempos; em 1984, os baixos (violão 3) costumam aparecer também nas cabeças dos tempos, mas as vozes superiores dos acordes (violão 2) são atacadas apenas nos contratempos em 52 e 53, e a cada meio tempo em 54 e primeiro tempo de 55:

Figura 289 - Anacleto de Medeiros - c. 52 a 55 - acompanhamento

Apesar de não constituir essencialmente um acompanhamento, incluímos acima o paralelismo que ocorre com a linha melódica principal na segunda parte do c. 55: as quintinas no violino 2, em terça paralela com violino 1 (exposto na Figura 288), e as tercinas do violão 2, também em terça paralela, com o violão 1 (ver Figura 288).

A linha do baixo é praticamente idêntica nas duas versões, com uma pequena diferença rítmica no c. 53: semínimas seguidas em 1958, e semínima pontuada, colcheia e duas semínimas em 1984 – no entanto com o mesmo contorno melódico.

Harmonicamente, aparecem três diferenças principais:

a) c. 52, primeiro tempo: em 1958, tínhamos um acorde de Si menor, com a 7ª, com 11ª e com a omissão da 5ª. Em 1984, temos um Si menor com 7ª.

b) c. 53, primeiro tempo: em 1958, o acorde formado é um Mib maior, acrescido de 7ª maior e de 9ª maior. Em 1984, Gnattali pede apenas o Mib maior.

c) c. 53, segundo tempo: vamos nos deter mais neste caso. Em 1958, na primeira metade desse segundo tempo, por enarmonia, teríamos um acorde de La diminuto. Na segunda metade, com o movimento cromático do baixo, forma-se, também enarmonizando (fa#=solb), um acorde de Lab maior, com 7ª.

Figura 290 - *Anacleto de Medeiros* - c. 53, segundo tempo – harmonia em detalhe

Em 1984, sobre a cabeça deste tempo, Gnattali indica apenas a nota La no baixo (violão 3), sem outras vozes acima definindo melhor o acorde. Já a seguir, o baixo muda para Lab, como em 1958, e sobre ele, no violão 2, há um D9-, ou, conforme Chediak, D7(b9) (dominante de Sol, com 7ª e 9ª menor). Usualmente, no violão, executa-se esse acorde com omissão da 5ª, na seguinte disposição:

Figura 291 - acorde D7(b9) usual no violão

Provavelmente Gnattali – com seu nítido conhecimento sobre as montagens de acordes mais comuns no violão – pensou nesta disposição ao indicar o D9- sobre o baixo de Lab, já que a 5ª justa deste acorde formaria uma dissonância um tanto despropositada com a nota do baixo, no contexto.

Ainda assim, o potencial arranjador pode imaginar que o acorde resultante soa tenso em demasia:

Figura 292 - acorde resultante: D7(b9) sem quinta sobre um baixo em Lab

Lembramos que este acorde não é incomum na obra de Gnattali, nem na música popular com que o compositor lidava, mas a execução da 5ª justa (no soprano) junto à 4ª aumentada (na voz acima do baixo) não é usual no violão. A montagem mais usada é:

Figura 293 - Ab7(#11)

E que talvez também não fosse adequado ao contexto, pois o Re, 4ª aumentada na voz superior, conflita com o Mib da melodia principal, no violão 1 (ver este c. 53 na Figura 288).

Por fim, o potencial arranjador, numa atitude mais conservadora, pode considerar que tal acorde, independente da disposição, é muito complexo para ocorrer entre duas tríades maiores (Mib maior antes e Dó maior depois). Assim, uma saída pode ser a manutenção da mesma harmonia de 1958 – justificada, até, pela própria parte de 1984: tal harmonia seria resultado da execução, no violão 2, do **D9-** mais usual (Figura 291) com omissão da fundamental.

Esta opção, por utilizar apenas três vozes no violão 2, parece facilitar a solução das cifras dos c. 53, 54 e 55, pois os acordes que Gnattali escreve por extenso (violão 2 no c. 52, e violão 3 nos c. 54 e 55) também se utilizam de apenas três vozes.

Passaremos então à solução das cifras. É interessante destacar que, no c. 52, Gnattali, além de escrever as notas do acorde por extenso (baixos no violão 3, e três vozes superiores no 2), escreve também a cifra no violão 2. Talvez seja um procedimento indicativo de que, nas próximas cifras, o potencial arranjador deve resolvê-las de forma parecida, ou seja: considerar que há uma textura de acompanhamento a quatro vozes e, como o baixo já está escrito, as outras três vozes devem completar o acorde, não necessariamente tocá-lo inteiro.

No c. 54, com a mudança da rítmica do acompanhamento – violão 2 faz acordes (cifrados) na cabeça dos tempos, e violão 3 executa-os nos contratempos (escritos por extenso) –, o potencial arranjador pode utilizar inversões diferentes dos acordes dentro do mesmo tempo, ou seja: apesar de, pela análise dos acordes por extenso e dos cifrados,

Desta forma, uma das soluções poderia ser:

No segundo tempo do c. 54, o acorde solicitado por Gnattali, sobre o pedal de Sol, é um Dó diminuto. No acompanhamento que sugerimos, assim como nas cordas de 1958, não está presente a 7ª diminuta deste acorde (sibb=la). No entanto, tal nota está em razoável destaque na linha melódica superior, nas duas versões (ver Figura 288).

Violão 2

The notation for Violão 2 is on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of several measures. A bracket above the first two measures is labeled '2.'. The first measure contains a chord with a '3' above it and a '1' below it. The second measure contains a chord with a '3' above it. The third measure contains a chord with a '3' above it. The fourth measure contains a chord with a '3' above it. The fifth measure contains a chord with a '1' above it. The sixth measure contains a chord with a '3' above it. The seventh measure contains a chord with a '2' above it. The eighth measure contains a chord with a '3' above it and a '1' below it. The piece ends with a double bar line.

No primeiro tempo de c. 52, no qual Gnattali pedia um **Bm7**, substituiu-se a 5ª do acorde, pela 4ª. No primeiro tempo de c. 53, cifrado com **Eb**, acrescentou-se a 7ª maior e a 9ª maior, omitindo a 5ª e a própria fundamental, que se encontram na linha do baixo no violão 3.

Em 1958, a instrumentação deste trecho (c. 56 a 59) é apenas de cordas (exceto pela cabeça do c. 52, no qual o Dó maior é atacado em bandolim, cavaquinho e violão). Em 1984, os três violões estão envolvidos: violão 1 com a parte mais aguda, violão 2 com preenchimento de acordes e passagens melódicas das vozes internas, e violão 3 com baixos e linhas melódicas mais graves – além do ataque do Dó maior na cabeça de c. 52, como os três instrumentos citados de 1958: bandolim, cavaquinho e violão.

Percebe-se que a versão de 1984, com ressalvas a algumas questões apontadas a seguir, é uma transcrição quase literal das cordas de 1958. Há poucas notas ou linhas omitidas, e apenas uma reharmonização, na primeira metade do segundo tempo do c. 58. Em 1958, o acorde é formado pelas notas Lá-Ré-Fá-Dó (ou seja, um Ré menor com sétima na segunda inversão, ou um Fá maior com 6ª acrescentada, na primeira inversão). Em 1984, o baixo é Fá, e a cifra do violão 2 pede um **F7** (Fá maior com 7ª menor, dominante de Sib), opção bem diversa, por trazer um Mib no lugar do Re.

Figura 296 - Anacleto de Medeiros - c. 56 a 59 – redução das diferentes versões

Quanto às notas ou linhas omitidas em 1984, temos:

a) c. 56, segundo tempo: linha de colcheias executada pela viola, um dobramento terça acima da linha do violoncelo. É o violão 3 quem executa essa linha do cello, em 1984, e é ele quem pode executar, conjuntamente, o paralelismo de terças:

Figura 297 - Anacleto de Medeiros - c. 56 e 57

b) c. 57, segundo tempo: nota Lá, em mínima, tocada pelo violino 2 em 1958. O violão 2 pode sustentá-la em 1984, já que também sustenta o Fa#. Assim, as duas vozes em execução também ficam bem conduzidas até o próximo compasso

Figura 298 - Anacleto de Medeiros - c. 57 e 58

Quanto à solução das cifras, o potencial arranjador deve observar que, no c. 58, apesar de Gnattali solicitar, para o violão 2, tétrades completas (conferir Figura 296), os violões 1 e 3 já executam a fundamental e a 5ª de cada acorde. Assim, o essencial seria incluir, no violão 2, a 3ª e a 7ª desses acordes. A adoção de tal procedimento ainda possibilita uma ótima condução de vozes, a partir da terça fa-la, do primeiro tempo deste compasso.

No trecho exibido abaixo, apresentamos:

a) as soluções para inclusão de linhas e notas omitidas, comentadas acima (ver Figura 297 e Figura 298), com mais uma modificação: no c. 57, violão 3, a primeira nota tocada (na versão de 1984, um Sol; na solução sugerida por nós, um Mi-Sol) teve a duração ampliada para uma mínima – como ocorre em 1958. Talvez Gnattali tenha anotado, em 1984, a duração de colcheia como uma maneira de valorizar mais as vozes superiores, mas estas se destacam, naturalmente, pela tessitura e pela divisão rítmica.

b) as soluções para as cifras dos c. 58 e 59

Figura 299 - Anacleto de Medeiros - c. 56 a 59 - soluções violões 2 e 3 – 1984

Coda – c. 60 a 63:

A melodia principal é executada por bandolim em 1958, e violão 1 em 1983. Há diferenças significativas em termos de agógica e de dinâmica. Quanto ao contorno melódico, a diferença é visível no c. 60, e um dos motivos é a escolha harmônica, a ser exposta posteriormente. Abaixo, exibimos a melodia principal das duas versões:

Figura 300 - Anacleto de Medeiros - c. 60 a 63 - melodia principal

A versão de 1958 traz apenas indicações de dinâmica; 1984, apenas de agógica. O potencial arranjador deve ponderar se, além das indicações próprias da versão para três violões, deve incluir as da versão orquestral – por resultar, desse procedimento, um *rallentando* aliado a um *decrescendo*, o que pode ser considerado um tanto redundante.

A escolha harmônica a que nos referimos anteriormente pode ser vista no c. 60 da seguinte figura: o primeiro acorde da coda, que é a resolução de uma dominante de Lá no c. 19 (ver Figura 245 e Figura 246)

Figura 301 - Anacleto de Medeiros - coda – c. 60 a 63 – acompanhamento

Em 1958, a opção de Gnattali foi utilizar uma cadência de engano, resolvendo a dominante (Mi maior com 7ª menor, c. 19) no que seria o VI grau (acorde de Fá maior, c. 60). Em 1984, a resolução é por meio de uma cadência perfeita. Assim, não caberia aqui um arpejo descendente de Fá maior na melodia principal, como em 1958.

Quanto às cifras, alertamos que a Figura 301 (cuja proposta era destacar os eventos harmônicos) exposta acima não deixa muito claro os casos em que Gnattali pede um mesmo

acorde para dois ou três violões, ao mesmo tempo. Exibiremos abaixo uma partitura que deixa claro esse procedimento:

The musical score is for three violas. Violao 1 plays a melodic line with triplets and a 'rall' marking. Violao 2 and Violao 3 play chords and some melodic fragments. The score includes a 'a tempo' marking and a final measure with a double bar line.

Figura 302 - Anacleto de Medeiros - coda - c. 60 a 63 - cifras

São quatro os casos de mesma cifra/acorde em diferentes violões: um no c. 60 (violões 2 e 3, acorde de Lá menor) e três no c. 63 (violões 2 e 3 na cabeça do compasso com Lá menor, e os três violões nos outros dois acordes – Mi maior com 7ª e Lá menor). O potencial arranjador deve lembrar que não é necessário incluir o acorde completo em cada parte cifrada, mas o acorde completo deve ser o resultado da execução conjunta das diversas partes.

No primeiro caso (c. 60, primeiro tempo), em nossa proposta de solução (apresentada abaixo na Figura 303), optamos por incluir o acorde de Lá menor completo no violão 2, e apenas a nota Lá no violão 3. Isto devido à passagem que antecede (ver Figura 245), na qual o violão 2 executava os acordes do acompanhamento, enquanto o violão 3 executava uma linha melódica com notas longas, cuja finalização mais lógica seria justamente esta nota Lá.

No segundo caso (cabeça do c. 63), a opção foi também a de finalizar uma linha melódica com o desenho mais coerente. No violão 2, efetua-se desde o compasso anterior um paralelismo de 6ªs com o violão 1. Assim, ao invés de terminar essa linha paralela com um acorde de Lá menor, como indica a Figura 302, terminarmos com a terça do acorde, que mantém o paralelismo estabelecido. No violão 3, o acorde aparece sem a terça, que com o procedimento descrito acima já está presente na parte do violão 2.

Nos outros dois casos, optamos por imitar o bandolim no violão 1 (ver Figura 300), realizando duas notas agudas, fundamentais dos acordes, em harmônicos, acrescentando esta particularidade timbrística ao trecho. Assim, os violões 2 e 3 dividem-se na execução do acompanhamento, cada um na sua tessitura. Mantivemos o violão 2 numa região intermediária, com o polegar na corda 4, valorizando inicialmente a 3ª maior do acorde de dominante, e em seguida a sua resolução na tônica. O violão 3 executa a porção mais grave, com acordes sem nenhuma das 3ªs, que são executadas no violão 2.

Violao 1

rall *a tempo* harm. XII⁴ harm. V¹

Violao 2

C I

Violao 3

Φ II

Φ II

Figura 303 - Anacleto de Medeiros - coda - c. 60 a 63 - solução cifras

Figura 305 - Chiquinha Gonzaga - c. 1 a 9 - violino 1

Podemos fazer uma redução da harmonia gerada pelas cordas, representando-a com a utilização do padrão rítmico exposto na Figura 304 – já que todos os instrumentos seguem o mesmo padrão e, assim como no violino 1, os acentos ocorrem na mudança de altura, do c. 1 a 4, e nas notas que se destacam na tessitura:

Figura 306 - Chiquinha Gonzaga - c. 1 a 9 - redução harmonia cordas

Percebe-se que, além de a voz superior tecer uma escala cromática ascendente, do c. 1 até a cabeça do c. 5, a voz inferior executa a mesma escala, em sentido contrário, descendente, também dos c. 1 a 5.

Em 1984, também temos a ideia de oposição de movimentos, aliada à manutenção de uma divisão perpétua em semicolcheias (exceto no segundo tempo do c. 4), porém os trechos escalares são mais curtos, restritos ao âmbito do compasso. Para ficarem mais claros esses aspectos, incluímos na mesma pauta as partes de violão 1 e 2, que realizam os motivos de caráter ascendente, em oposição ao violão 3, que tece desenhos predominantemente descendentes:

Figura 307 - *Chiquinha Gonzaga* - c. 1 a 6 - 1984

O potencial arranjador não tem grandes tarefas a cumprir nesta introdução, já que o contraponto bem definido de Gnattali apenas deixou em aberto acordes cifrados de simples solução. O violão 1 deve atacar um Lá maior arpejado na cabeça do primeiro compasso, e um Ré maior na cabeça do c. 6. Para o primeiro acorde, Gnattali deixou definidas as notas extremas; para o segundo, apenas a voz superior. É possível utilizar para os dois uma configuração semelhante, com o recurso da pestana, e também arpejar o segundo acorde:

Figura 308 - *Chiquinha Gonzaga* - c. 1 a 6 - violão 1 solução cifras

No violão 2, o potencial arranjador tem apenas que resolver três acordes repetidos de **A7**, nos c. 4 e 5. A opção mais simples é o acorde tradicional na primeira posição, por completar bem a textura. Apesar de Gnattali indicar arpejo apenas no primeiro acorde, o potencial arranjador pode decidir se aplica aos outros:

Figura 309 - *Chiquinha Gonzaga* - c. 4 e 5 - violão 2 solução cifras

Ressaltamos que a transcrição da introdução que realizamos a partir do manuscrito de 1984 foi um dos trechos de mais difícil interpretação da caligrafia de Radamés Gnattali, devido à característica extremamente cromática destes compassos, aliada ao fato de que a versão de 1958 não traz um conteúdo musical semelhante na introdução. Dessa forma, exibimos abaixo um detalhe do manuscrito, dos compassos 1 a 5, para que o potencial arranjador decida-se sobre qual seria a transcrição mais adequada do trecho – em especial a parte do violão 3, no terceiro compasso:

Figura 310 - Chiquinha Gonzaga - c. 1 a 5 - detalhe do manuscrito 1984

Alertamos que Radamés Gnattali tem o costume de grafar as notas ligeiramente abaixo de sua posição mais exata – tal característica pode ser verificada em todo este manuscrito.

Seção A – c. 6 a 63

Nas duas versões, a seção inicia-se com quatro compassos de afirmação do Ré Maior, preparando a entrada do tema, e marcando o ritmo do corta-jaca. A instrumentação em 1958, neste início e pelos próximos 33 compassos, resume-se ao bandolim (solista), violão, cavaquinho e pandeiro. Este último é escrito na partitura com uma linha ondulada, abaixo da parte de violão, indicando os trechos em que deve ser tocado, mas sem uma condução rítmica específica (Gnattali, então, supõe que o percussionista saiba escolher adequadamente o tipo de acompanhamento a ser executado). Há momentos em que todos executam uma determinada convenção rítmica que interrompe o fluxo contínuo da música (no choro e no samba, tais trechos são conhecidos como “breques”); nestes trechos Gnattali usa notação rítmica convencional no pandeiro, por exemplo:

Figura 311 - Chiquinha Gonzaga - c. 36 a 38 - violão e pandeiro 1958

Ainda nos quatro compassos iniciais da seção (c. 6 a 9), a parte de cavaquinho vem com cifra e convenção rítmica:

Figura 312 - Chiquinha Gonzaga - padrão rítmico cavaquinho c. 6 a 9

Posteriormente, a partir do c. 10, Gnattali escreve os acordes do cavaquinho por extenso, em mínimas e indica “ritmo à vontade”.

Ao violão, em 1958, é aplicada uma *scordatura*, abaixando a 6ª corda para Ré. Gnattali aproveita tal afinação para imprimir à maior parte desta seção um baixo pedal em Ré. O padrão rítmico predominante é:

Figura 313 - Chiquinha Gonzaga - padrão rítmico violão 1958

Em 1984, os violões 2 e 3 realizam basicamente esse mesmo padrão rítmico, mas dividindo-se: o violão 2 fica responsável pelas vozes superiores, em geral três, enquanto o violão 3 realiza os baixos. A ressalva é que, nas vozes superiores, dos c. 10 a 18, não há a repetição do acorde dentro do compasso, ou seja, o ataque é feito apenas no contratempo do primeiro tempo.

Essa divisão das funções do acompanhamento entre os violões possibilita que as três vozes superiores fiquem mais livres – tanto para executar acordes mais completos, quanto para atingir uma tessitura mais aguda. Em geral, os baixos do violão 3 devem ser executados nas posições I e II; os acordes do violão 2, da I a X.

Quanto ao solo, as duas versões trazem uma melodia bastante semelhante. As poucas diferenças são:

a) tessitura: do c. 10 ao 29, a versão de 1984 tem o solo executado oitava abaixo em relação a 1958; a partir do c. 30, na mesma oitava. Trata-se de um artifício de Gnattali para que a linha melódica principal continuasse soando numa região mais aguda:

Figura 314 - Chiquinha Gonzaga - c. 28 a 31 - melodia principal

b) perfil melódico: no c. 35, Gnattali aparentemente busca evitar o uso do Fá agudo, em 1984:

Figura 315 - Chiquinha Gonzaga - c. 34 e 35 - melodia principal

No entanto, executar esse trecho, no violão, conforme a linha original do bandolim de 1958, é possível – inclusive com poucas mudanças de posição, trabalhando desde o início na posição X:

Figura 316 - Chiquinha Gonzaga - c. 34 a 37 - violão 1 de 1984 conforme bandolim de 1958

c) articulação: em 1958, nos c. 10 e 16, há acentos, respectivamente, na primeira e última notas. Em 1984, não há essas indicações. Ainda, dos c. 29 a 34, a versão de 1958 traz uma série de ligaduras, tenutos e acentos, também inexistentes em 1984:

Figura 317 - Chiquinha Gonzaga - c. 29 a 34 - bandolim

d) dinâmica: abaixo, uma tabela indicando não só as diferenças pontuais nas indicações de dinâmica, mas também as semelhanças – facilitando, dessa forma, a compreensão das variantes. Nos campos em branco, versão 1984, subentende-se que está vigorando a última indicação de dinâmica: forte no c. 26 (desde o c. 23) e piano no c. 30 (desde o c. 29).

	1958	1984
c. 10	<i>piano</i>	<i>piano</i>
c. 21	<i>crescendo</i>	<i>crescendo</i>
c. 23	<i>mezzoforte</i>	<i>forte</i>
c. 26	<i>diminuendo</i>	
c. 29	<i>crescendo</i> (ao 2º tempo)	<i>piano</i>
c. 30	<i>forte</i>	
c. 37	<i>forte</i>	<i>forte</i>

e) harmonia: na figura abaixo, apresentamos uma redução da harmonia executada por cavaquinho e violão, em 1958, e violões 2 e 3, em 1984. As três notas à esquerda, são sempre as três vozes mais graves, que incluem, em todos os casos, o baixo pedal em Ré. À direita,

temos sempre três ou quatro notas, que constituem o restante da harmonia: em 1958, são uma redução das partes de cavaquinho e vozes superiores do violão, com transposições de oitava para facilitar as comparações; em 1984, são as notas executadas pelo violão 2, também com algumas transposições de oitava.

	1958	1984
c. 13		
c. 15		
c. 21		
c. 24		
c. 25		
c. 27		
c. 31		
c. 32		
c. 34		
c. 35		

Figura 318 - Chiquinha Gonzaga - diferenças harmônicas seção A

A maioria dos casos acima trata-se de omissão de uma ou outra nota em 1984, comparando com 1958 – especialmente omissão de 7^{as} e 9^{as} dos acordes. No entanto, nos c. 25 e 32, as diferenças são marcantes: no primeiro caso, podemos dizer que em 1958 tínhamos um Fá diminuto, ou seja, superposição de terças menores; em 1984, há uma superposição de 4^{as} justas sobre o Fá, resultando numa acorde totalmente diverso. No segundo caso, teríamos novamente um acorde diminuto em 1958, de Sib, enquanto a versão de 1984 traz um acorde que pode ser analisado como um Sol menor, ou mesmo um Sib com 6^a maior acrescentada.

Outro caso que chama atenção é o do c. 34, pois a versão de 1984 traz apenas uma tríade diminuta, de rara ocorrência na música popular. A inclusão da nota fa#, como em 1958, completaria a téttrade diminuta.

f) acompanhamento: a partir do c. 29, intensificam-se as diferenças no perfil rítmico e melódico do baixo. Na verdade, cada versão passa a seguir um padrão específico:

Figura 319 - Chiquinha Gonzaga - c. 29 a 37 - baixos

Quanto à condução de vozes do acompanhamento, há uma grande diferença entre as versões. Em 1958, a parte do cavaquinho tinha como característica uma movimentação mais “econômica”, ou seja, ao passar de um acorde para o outro, evitava-se saltos maiores que de terça numa mesma voz, e conservava-se o maior número de notas possíveis. Em 1984, Gnattali não adota o mesmo procedimento ao escrever a parte do violão 2 – trechos como os do c. 22 ao 25 soam até desequilibrados quanto ao aspecto da condução de vozes:

Figura 320 - Chiquinha Gonzaga - c. 22 a 25 - violão 2

O potencial arranjador poderia reescrever o violão 2, tendo como referência o procedimento adotando com o cavaquinho por Gnattali em 1958, adicionando detalhes da harmonia que completariam ou ao menos enriqueceriam a versão de 1984, sem esquecer as possibilidades de movimentação da mão esquerda, e também as necessidades de certo interesse melódico no acompanhamento:

Violão 2

(p)

17

cresc.

(f)

24

dim.

p

31

cresc.

f

Figura 321 - *Chiquinha Gonzaga* - c. 10 a 37 - proposta violão 2

Nos c. 34 a 36, Gnattali colocara, na voz inferior do violão 2, uma linha cromática descendente (de Mib a Dó#) que, na verdade, dobrava, oitava acima, os primeiros ataques do baixo do violão 3 nesses compassos. Na figura acima, incluímos, no lugar desta linha, outra, com notas integrantes da harmonia de 1958.

Segunda parte da seção A – c. 38 a 63

Inicia-se com quatro compassos de preparação para a entrada do tema no homônimo menor. Em 1958, Gnattali procedeu harmonicamente da seguinte maneira:

| D | A7 | Dm | A7 |

Já em 1984, dispensou o uso das dominantes:

| D | % | Dm | % |

Na versão para três violões, outra diferença nestes quatro compassos de preparação é o arpejo ascendente, em colcheias, desenhado pelo violão 1, ausente em 1958:

As cordas voltam à cena, em 1958, a partir do c. 38. Enquanto violinos e viola tocam homofonicamente, em mínimas, até o c. 52, num desenho repetitivo de:

ou

Violoncelo e contrabaixo, em *pizzicato*, complementam o desenho rítmico e melódico do violão, da seguinte forma:

Figura 322 - Chiquinha Gonzaga - c. 38 a 41 - 1958

Curiosamente, o acompanhamento feito pelo violão 2 em 1984, do c. 42 até o c. 63, é rigorosamente indêntico ao realizado pelo violão de 1958. Destacamos apenas dois momentos nos quais Gnattali se vale do uso de cifras, nos c. 52 e 53:

Figura 323 - Chiquinha Gonzaga - c. 52 e 53

No c. 52, o potencial arranjador poderia resolver as cifras exatamente como a versão de 1958, que coincide com a maneira através da qual o próprio violão 2 vinha realizando o acompanhamento nos compassos anteriores. Já no c. 53, há a opção de melhorar a condução de vozes de 1958, e ainda incluir outras notas da harmonia. No primeiro acorde, a parte do

cavaquinho pedia a inclusão da 9ª menor. É possível inseri-la na voz superior do violão 2 em 1984, retirando ainda o Si da voz de tenor:

Figura 324 - Chiquinha Gonzaga - c. 53 - violão 2 proposta solução cifras

O acompanhamento em 1984 ainda inclui, além da parte do violão 2, a participação do violão 1 com diversos tipos de incursões, não vistas em 1958:

a) notas agudas esparsas – c. 42 a 47:

Figura 325 - Chiquinha Gonzaga - c. 42 a 47 - violão 1

b) intervenções melódicas escalares – c. 48 a 50:

Figura 326 - Chiquinha Gonzaga - c. 48 a 50 - violão 1

c) dobramentos de notas específicas do violão 2 – c. 56 a 60:

Figura 327 - Chiquinha Gonzaga - c. 56 a 60 - violões 1 e 2

d) arpejos ascendentes e descendentes – c. 61 a 63:

Figura 328 - Chiquinha Gonzaga - c. 61 a 63 - violão 1

e) dobramentos da melodia principal executada pelo violão 3 – c. 52 a 55:

Figura 329 - Chiquinha Gonzaga - c. 52 a 55 - violões 1 e 3

Em 1958, temos uma textura de cordas do c. 53 ao 63 que não foi aproveitada na versão de 1984:

Figura 330 - Chiquinha Gonzaga - c. 53 a 63 - cordas

Fica nítido que Gnattali, na versão mais “enxuta” para o trio, deu preferência à manutenção de um acompanhamento mais rítmico, marcando apenas, no violão 2, os acordes nos contratempos, e os baixos no padrão colcheia pontuada-semicolcheia, além das incursões do violão 1, descritas nos itens de a) até e), acima.

O solo executado pelo bandolim em 1958, é transcrito quase literalmente no violão 3 de 1984. Gnattali assinala, no início do c. 42, para o violão 3, “8ª acima *ad lib.*”:

Figura 331 - Chiquinha Gonzaga - c. 42 - violão 3 - detalhe do manuscrito

A expressão é utilizada pela primeira vez nesse manuscrito, e pretende dar liberdade ao executante ou ao potencial arranjador de escolher outra tessitura para determinados trechos deste solo. Apesar da indicação, Gnattali, nos c. 57, 59 e 61, se antecipa a qualquer modificação e altera o perfil melódico, evitando que a melodia soe numa região mais grave:

Figura 332 - Chiquinha Gonzaga - c. 56 a 63 - melodia principal

Notar que os c. 57 e 61 são repetições em 1958; no entanto, o compositor os reescreve de maneiras distintas em 1984. Em princípio, o c. 61, no violão 3, é de mais fácil execução que o c. 57, pois este, de alguma forma, implicaria em uma mudança de posição ou abertura da mão esquerda. O c. 61 pode ser executado sustentando as notas do acorde, com uma pestana na casa III, ou sem sobreposição das notas, por exemplo com uma digitação na VII posição:

Figura 333 - Chiquinha Gonzaga - c. 61 - violão 3

No c. 63, em 1984, Gnattali solicita, por cifra, um acorde de Ré menor sobre a segunda colcheia do violão 3 – a finalização do solo, nesta seção. O potencial arranjador poderia dispensar a execução deste acorde, pois o violão 2 já o realiza:

Figura 334 - Chiquinha Gonzaga - c. 62 e 63 - violões 2 e 3

Seção B – c. 64 a 112

a) c. 64 a 71:

Em 1958, temos uma densa textura a cinco partes. Em 1984, devido ao andamento acelerado com subdivisão em semicolcheias, seria pouco viável que algum violão fosse responsável por mais de uma voz, para que a textura original a cinco fosse mantida. Assim, Gnattali engenhosamente reduz todo o trecho para as três partes.

Nas cordas de 1958, basicamente, violinos e viola, embora nem sempre sigam alturas de forma paralela, seguem paralelos ritmicamente entre si. O mesmo ocorre com violoncelo e contrabaixo.

Nas sextinas do c. 63, Gnattali preserva, em 1984, apenas a voz superior, a ser executada pelo violão 1:

Figura 335 - Chiquinha Gonzaga - c. 63

Nos próximos dois compassos, 64 e 65, as partes de violinos e viola de 1958 são sintetizadas por Gnattali no violão 1 em 1984:

Figura 336 - Chiquinha Gonzaga - c. 64 e 65 – vozes superiores

Em 1984, o compositor evita, neste trecho, a ligadura de um compasso para o outro, valorizando a pausa na cabeça do compasso seguinte. Entretanto, Gnattali não é constante nesse procedimento, pois em trechos similares subsequentes (c. 68-69, 133-134 e 137-138), ele mantém a ligadura como em 1958. O potencial arranjador pode perceber nesta atitude que, pelo caráter bastante rítmico do trecho, as execuções das duas maneiras resultam parecidas, se não idênticas.

Ainda em relação aos compassos 64 e 65, as partes de violoncelo e contrabaixo, de 1958, são transcritas quase literalmente em 1984, nos violões 2 e 3, com a substituição do paralelismo de décima, pelo de terça:

Figura 337 - Chiquinha Gonzaga - c. 64 e 65 – vozes inferiores

Enquanto a linha do violão 2 é idêntica à do violoncelo, o violão 3 tem uma mudança no direcionamento melódico no c. 65 (em relação ao contrabaixo), para conduzir melhor ao compasso seguinte, no qual passará a ter mais relação com o original do violino 2.

Nos c. 66 e 67, a parte do contrabaixo não será aproveitada por Gnattali em 1984:

Figura 338 - Chiquinha Gonzaga - c. 66 e 67

Nos c. 68 e 69, Gnattali mantém o paralelismo entre violoncelo e contrabaixo, nos violões 2 e 3 – apenas invertendo, novamente, os intervalos de décima para terça. Destaque para as indicações de articulação em 1958, ausentes em 1984:

Figura 339 - Chiquinha Gonzaga - c. 68 e 69 - vozes inferiores

De violinos e viola, Gnattali preserva apenas a voz superior em 1984:

Figura 340 - Chiquinha Gonzaga - c. 68 e 69 - vozes superiores

Nos próximos dois compassos (70 e 71), Gnattali, em 1984, transcreve no violão 3 a linha do contrabaixo de 1958 – acrescentando, no acorde final, três outras vozes também retiradas da versão orquestral (violoncelo, viola e violino 2). A indicação é de *fortissimo* neste acorde, e também para os outros instrumentos, já no primeiro tempo do c. 71, em 1984. Em 1958, havia apenas a marcação de um acento, aliado a um decrescendo, neste momento. O potencial executante do violão 3 poderia realizar, com a digitação proposta abaixo, na quinta posição, o acorde arpejado num só golpe do polegar da mão direita, contribuindo para a dinâmica indicada de *ff*:

Figura 341 - Chiquinha Gonzaga - c. 70 e 71

O violão 1, em 1984, executa neste trecho (c. 70 e 71) melodia semelhante à do violino 1 de 1958, com mudança de oitava no c. 71, evitando a mudança abrupta de tessitura nas três semicolcheias tocadas no primeiro tempo. Também há outra alteração melódica no segundo tempo deste compasso: ao invés do Sib-Dó, com ritmo de colcheia pontuada-semicolcheia, em 1984 temos apenas o Sib em semínima, com indicação de *glissando* descendente. Violão 2 desenvolve um paralelismo com o violão 1 (assim como violino 2, viola e violoncelo faziam com violino 1 em 1958), primeiramente de terça, depois de quarta e finalmente de oitava:

Figura 342 - Chiquinha Gonzaga - c. 70 e 71

Os dois compassos exibidos acima (c. 70 e 71), harmonicamente funcionam como dominantes de Ré menor – atingido no compasso seguinte. A versão de 1984, apesar de bem reduzida em relação à de 1958, mantém clara tal ideia harmônica. Assim como também mantém o perfil melódico geral e, apesar da falta de certas indicações de articulação de acentuação, mantém a ideia rítmica.

b) c. 72 a 79:

A versão de 1958 tem de volta o solo de bandolim e o acompanhamento de cavaquinho. Ou seja, quase a instrumentação completa, só faltando o violão, que voltará apenas a partir do c. 79, num *levar* ao c. 80. O pandeiro continua e também as cordas, agora numa textura predominantemente homofônica.

A versão de 1984 tem a linha melódica principal executada pelo violão 1, enquanto os violões 2 e 3 executam acordes, anotados de três diferentes formas por Gnattali:

- a) por extenso (c. 72 e 73): mesmo nestes, Gnattali anota a cifra ao lado;
- b) com cifra e convenção rítmica (c. 78);
- c) com cifras e indicação das notas extremas (c. 74 a 77 e c. 79). Por exemplo, no c. 75:

Figura 343 - Chiquinha Gonzaga - c. 75 - violão 2

A cifra pede um acorde de Lá maior, com 5ª aumentada, 7ª menor e 9ª menor – **A7(#5/b9)**, segundo Chediak – que poderia ser executado da seguinte maneira:

Figura 344 - possível execução do acorde A7(#5/b9)

No entanto, Gnattali solicita que esse acorde seja dividido entre os violões 2 e 3, não havendo necessidade de executar todas as notas do acorde em cada violão. O próprio c. 73 – no qual Gnattali escreve os acordes por extenso em cada violão, mas também escreve a cifra ao lado – exemplifica qual é o procedimento esperado pelo compositor com esse tipo de indicação. O acorde solicitado é um Sol maior, com 7ª menor e 9ª menor. Nos dois violões que acompanham, Gnattali indica essa cifra – **G(9-)** ou, conforme Chediak, **G7(b9)** – mas o violão 2 não contém a fundamental (Sol), e o violão 3 não traz a 9ª menor (Lab).

Figura 345 - Chiquinha Gonzaga - c. 72 e 73 - violões 2 e 3

Dessa forma, as possibilidades encontradas pelo potencial arranjador, para resolver tanto as cifras com indicação das notas extremas (do c. 74 ao 77 e c. 79), quanto as cifras apenas com convenção rítmica (c. 78), são inúmeras. Abaixo, apresentamos uma das possíveis soluções para o trecho do c. 74 ao 79, seguindo a harmonia indicada por Gnattali em 1984:

Figura 348 - *Chiquinha Gonzaga* - c. 77 - redução simplificada da harmonia

d) c. 78: a versão de 1984 acrescenta a 7ª maior ao acorde de Dó maior, ausente em 1958.

O potencial arranjador pode aproveitar, nas partes dos violões 2 e 3, as ideias melódicas e harmônicas de 1958:

Figura 349 - *Chiquinha Gonzaga* - c. 72 a 79 - violões 2 e 3 conforme cordas 1958

Na parte acima, não desprezamos, no c. 77, o acréscimo da 7ª maior ao acorde de Dó maior solicitado por Gnattali no manuscrito de 1984, e ausente na versão anterior de 1958.

c) c. 79 a 88:

Em 1958, as cordas saem de cena, e a instrumentação se resume ao regional de choro: solo de bandolim, acompanhamento de cavaquinho, violão e pandeiro. Em 1984, o violão 1 é o solista, e o violão 2 segue paralelo até o c. 85, ora em uníssono, ora em oitavas, ora em terças. Tal ideia é inexistente em 1958:

Figura 350 - Chiquinha Gonzaga - c. 80 a 88 - violões 1 e 2

Outras peculiaridades da execução da linha melódica principal, em 1984, são a divisão rítmica e as variantes de articulação nos c. 80 a 83:

Figura 351 - Chiquinha Gonzaga - c. 80 a 83 - linha melódica principal

Nos c. 80 e 82, Gnattali encurta a duração das notas, e ainda ataca-as nos contratempos no c. 80. Além disso, substitui as ligaduras aos c. 81 e 83, por pausas de semicolcheia na cabeça desses compassos. Desta forma, o compositor deixa mais evidente a maneira típica de executar o trecho: menos *legato*, e mais articulado. O tipo de toque também recebe sutilezas: abafado ou *pizzicato* de c. 80 a 82, seguindo no c. 83 com o toque normal, que Gnattali indica na partitura por “sons naturais” ou “som natural”:

Figura 352 - Chiquinha Gonzaga - c. 81 a 83 - detalhe do manuscrito 1984

O acompanhamento do violão 3, em 1984, é praticamente idêntico ao do violão de 1958, tanto na harmonia quanto na divisão rítmica. O padrão rítmico é de acordes no contratempo e baixos com divisão de colcheia pontuada, semicolcheia e semínima:

Figura 353 - Chiquinha Gonzaga - padrão acompanhamento violão

As únicas diferenças nesse padrão, e também entre as versões, ocorrem nos c. 86 e 87:

Figura 354 - Chiquinha Gonzaga - c. 86 e 87

No c. 86, não há o ataque, em 1984, do acorde na segunda semicolcheia do primeiro tempo. No c. 87, a versão de 1984 tem a nota Fa de passagem no baixo, e não contém a 6ª menor (ou 5ª aumentada, por enarmonia) no segundo acorde.

Os “breques” (momentos em que um ou mais instrumentos interrompem bruscamente o padrão rítmico, acompanhamento ou linha melódica que vinham executando) que ocorrem na cabeça dos compassos 79 e 88, possibilitam dar destaque, primeiramente, à linha do baixo que conduz ao c. 80, e à finalização descendente da melodia executada na voz superior, nos c. 88 a 89. Em 1958, a participação do pandeiro no acompanhamento confere muito mais impacto ao momento do breque. O potencial arranjador e os potenciais executantes devem estar atentos, na versão para três violões, à manutenção do mesmo tipo de efeito na realização dos acordes em colcheia na cabeça dos c. 79 e 88. É necessário deixar evidente a interrupção do fluxo do ou dos violões acompanhantes.

A única indicação de cifra, em todo o trecho, é no c. 88, com um Lá menor para os violões 2 e 3. O potencial arranjador deve dividi-lo entre os dois violões, levando em conta o movimento de vozes esperado a partir do compasso anterior:

Figura 355 - Chiquinha Gonzaga - c. 87 e 88 - resolução cifras violões 2 e 3

d) c. 89 a 96:

Este trecho constitui um dos exemplos mais marcantes, em toda a obra, das diferenças radicais na abordagem da textura de acompanhamento entre as versões. Em 1958, em contraponto ao solo de bandolim, temos o pandeiro e as cordas (sem contrabaixo) numa movimentação absolutamente descendente, em progressiva intensificação rítmica. Apesar da constante movimentação de vozes, mesmo nos últimos compassos, a harmonia fica evidente:

Figura 356 - Chiquinha Gonzaga - c. 89 a 96 - cordas

Em 1984, a textura é predominantemente contrapontística. O violão 3, a partir do c. 89, executa o equivalente à linha melódica principal, do bandolim de 1958, enquanto o violão 2 entra no compasso seguinte, em cânone de duas oitavas. O violão 1 realiza uma linha melódica inspirada na melodia principal, com saltos e síncopas. Apenas nos três últimos compassos (94, 95 e 96) realiza acordes, afirmando a tonalidade de Fa. Poderíamos representar assim as vozes que se opõem ao violão 1 em 1984:

Figura 357 - Chiquinha Gonzaga - c. 89 a 96 - violões 1 e 2

Além da diferença na textura, temos ideias opostas de dinâmicas, nas versões. Em 1958, Gnattali, após um *decrescendo* do solo no c. 88, solicita *piano* para todos os instrumentos, inclusive pandeiro (neste não é anotada a dinâmica, mas a expressão “sem couro”, em oposição à “com couro”). Há um *crescendo* no final do c. 93, até atingir o *forte* no c. 96. Pandeiro passara a tocar “com couro” no c. 95.

Em 1984, após um *crescendo* no c. 88, temos a indicação de *forte* para os três violões, desde a primeira entrada de cada um, sem posterior alteração. Esta ideia oposta de intensidades não se encontra isolada apenas neste trecho. O próximo, que começa no c. 96, se inicia, em 1984, em *piano* (aparentemente um *piano* súbito, pois não há nenhuma indicação de *decrescendo* anteriormente), enquanto em 1958 inicia-se em *forte*, atingido pelo *crescendo* antecedente. Resumindo a abordagem dinâmica das duas versões, teríamos:

	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97
1958	$\frac{2}{4}$	p					<i>cresc.</i>		f	(...)
1984	$\frac{2}{4}$	f							p	(...)

Figura 358 - Chiquinha Gonzaga - c. 88 a 96 - dinâmicas

Além das cifras presentes no violão 2, como se pode ver na Figura 357, há também a indicação de um acorde cifrado no violão 3, c. 96. O potencial arranjador pode resolver as cifras seguindo a própria harmonia de 1984:

Figura 359 - *Chiquinha Gonzaga* - c. 94 a 96 - solução cifras conforme harmonia 1984

Ou pode utilizar os acordes mais complexos de 1958. Nesta versão, os dois acordes de Fá Maior apresentam a 7ª maior (**F7M**), e as dominantes com 7ª menor aparecem de duas maneiras distintas: acrescidas de 9ª menor e 11ª aumentada – **C7(b9/#11)** – e acrescidas de 6ª maior e 9ª maior – **C7(9/13)**.

Figura 360 - *Chiquinha Gonzaga* - c. 94 a 96 – violões 1 e 3 conforme harmonia 1958

No segundo tempo do c. 95, não incluímos a 9ª maior do acorde. A razão é que, devido ao cânone empregado por Gnattali em 1984, temos uma linha melódica no violão 2 que apresenta a nota Reb – nota ausente, neste tempo, na versão de 1958. Ou seja, valendo-se da harmonia ditada pelas cordas ao resolver o acompanhamento executado pelo violão 3, o potencial arranjador estaria propiciando uma dissonância muito grande, soando num mesmo acorde as 9ªs menor e maior.

O potencial arranjador poderia, ainda, optar por não utilizar a ideia – mesmo que original – do cânone de 1984, e realizar uma transcrição da parte das cordas de 1958, para os violões 1 e 2:

Figura 361 - Chiquinha Gonzaga - c. 89 a 96 - violões 1 e 2 conforme cordas 1958

Temos, assim, um acompanhamento soando numa região predominantemente mais aguda do que a melodia principal – oposição de tessitura que também ocorre com a escrita do cânone original de Gnattali em 1984, já que tal cânone era realizado duas oitavas acima.

e) c. 96 a 104:

Em 1984, a linha melódica principal passa do violão 3 ao violão 2. Em 1958, continua no bandolim. Há varias diferenças, como é possível verificar a seguir:

Figura 362 - Chiquinha Gonzaga - c. 96 a 104 - linha melódica principal

O início da melodia é retardado em 1984, pois o violão 2, no primeiro tempo do c. 96, ainda está finalizando a frase anterior, concluindo o cânone. Em sequência, percebe-se uma série de deslocamentos rítmicos em relação à parte de bandolim de 1958. É como se Gnattali estivesse propondo uma execução inédita, espontânea, desta linha melódica, quase um improviso sobre o original – improviso não no sentido usual em música popular, de uma

criação melódica totalmente nova sobre uma dada harmonia, mas um improviso do fraseado, da pronúncia rítmica.

Há ainda as mudanças de registro: em 1984, do c. 99 ao 100, Gnattali evita continuar a linha melódica numa região muito aguda (apesar de ser possível a execução), e nos c. 103 e 104, o direcionamento ao fim da frase é ascendente, ao invés de descendente.

Em 1958, o acompanhamento deste trecho resume-se a violão, cavaquinho e pandeiro. Contrabaixo entra em *pizzicato* no c. 100, e as outras cordas também em *pizzicato*, na anacruse de 102 para 103, apenas dando ênfase à resolução Sol (em oitavas) – Dó Maior. Em seguida, tecem paralelamente um motivo escalar que conduz ao *ritornello* (a volta é ao c. 64 – ver [Figura 336](#) e [Figura 337](#)).

Figura 363 - Chiquinha Gonzaga - c. 97 a 104 - acompanhamento

Em 1984, só o violão 1 acompanha, até o c. 102, no qual o violão 3 se integra à textura. Os acordes são cifrados, com convenções rítmicas apenas nos c. 102, 103 e 104. O motivo escalar em semicolcheias, conduzindo ao *ritornello*, é feito a uma só voz, pelo violão 1. A única diferença harmônica se dá no c. 99: em 1958, tínhamos um acorde de Mi menor, com 7ª menor – **Em(7)**. Em 1984, Gnattali pede um Dó maior, com 7ª maior – **C7M**.

Como Gnattali não apresenta nenhum tipo de convenção rítmica por cinco compassos, do c. 97 ao 101, o potencial arranjador pode buscar inspiração na parte de violão de 1958, adaptando a harmonia de 1984. Também é possível aproveitar a linha do contrabaixo de 1984; para isso, seria ideal antecipar a entrada do violão 3 em dois compassos – deixando, assim, o violão 1 mais livre para realizar os acordes nas vozes superiores:

Figura 364 - Chiquinha Gonzaga - c. 97 a 104 - solução cifras violões 1 e 3

No c. 102, primeiro tempo, Gnattali pedia um acorde de Ré maior, com 7ª menor e 9ª maior – **D7(9)**. Como a 9ª encontra-se na melodia principal, violão 2, e é atacada juntamente com este acorde, optamos por não incluí-la no acompanhamento. No acordes solicitados por Gnattali para o violão 3, nos c. 102 e 103, incluímos apenas os baixos, já que o violão 1 pode realizar as outras três vozes com uma boa condução.

f) c. 105 a 112:

O c. 105 vem após o c. 100, na opção de casa 2. A melodia principal continua no bandolim, em 1958, e no violão 2, em 1984. Assim como nos c. 96 a 104 (ver Figura 362), aqui também temos muitas variações rítmicas entre as versões na linha melódica principal, incluindo, entre elas, um trêmolo na nota Lá do c. 111, em 1984, substituindo o Lá de longa duração em 1958:

Figura 365 - Chiquinha Gonzaga - c. 105 a 112 - linha melódica principal

O acompanhamento em 1958, após o ataque do acorde de Ré menor na cabeça do c. 105, por cavaquinho, violão e contrabaixo, se resume a uma textura bastante homofônica das

cordas (com o violino 1 se movimentando mais) e um efeito de trêmolo no pandeiro do c. 109 a 111. Em 1984, Gnattali definiu uma linha de baixo no violão 3, com desenhos escalares em colcheias e indicação de ataque abafado (+). O violão 1 traz os acordes cifrados, mas sem indicação de convenção rítmica. Na partitura abaixo, não representamos a participação de violão e cavaquinho em 1958, por ser apenas um breve ataque de Ré menor na cabeça do c. 105:

Figura 366 - Chiquinha Gonzaga - c. 105 a 112 - acompanhamento (sem violão e cavaquinho)

Harmonicamente, os únicos compassos idênticos nas duas versões são o c. 107 e o 112: no primeiro, o acorde é um Dó maior com 7ª maior. No segundo, temos um Lá maior com 7ª menor. Em todos os outros há pequenas diferenças, especialmente no c. 106, 108 e 110:

Figura 367 - Chiquinha Gonzaga - c. 106 a 112 - simplificação harmonia

No c. 106 e 108, os acordes têm função de dominante, nas duas versões, mas há notas acrescentadas a mais na versão de 1958. No primeiro caso, apenas a 9ª aumentada que, por enarmonia, confere uma terça menor ao acorde maior. No segundo caso, além da 9ª aumentada, temos a 6ª menor, ou 5ª aumentada.

O acorde do c. 110, em 1984, contém apenas a 3ª maior, 5ª justa e 7ª menor. Em 1958, além destas notas, apresenta também a 6ª maior e a 9ª maior.

Conforme afirmamos anteriormente, Gnattali não indicou nenhuma convenção rítmica para os sete compassos de acordes cifrados no violão 1. O potencial arranjador pode simplesmente manter o padrão de acompanhamento que vinha realizando nos compassos anteriores, ou pensar numa resolução para o violão 1 que envolva uma transcrição da textura das cordas de 1958 – sem perder a grande novidade deste trecho em 1984, que são os baixos em colcheias no violão 3; aliás, aproveitando esses baixos, de modo que o violão 1 fica responsável pelas outras vozes:

Figura 368 - Chiquinha Gonzaga - c. 105 a 112 - solução violão 1 conforme cordas 1958

Nos c. 110 e 111, modificamos a parte do violão 3 original: prolongamos o Sib por todo o c. 110, excluindo a execução do acorde cifrado no segundo tempo, e incluimos apenas o La do acorde do c. 111, também prolongando-o por todo o compasso.

Destacamos que uma solução como a da Figura 368 coloca a voz superior da textura de acompanhamento num registro acima da linha melódica principal. Também não é demais comentar que a modificação proposta para o violão 3 na Figura 364 – transcrevendo a linha de contrabaixo do c. 100, cria uma coerente conexão com os baixos em colcheias do c. 105, talvez mais lógica do que se o c. 100 mantivesse o violão 3 em pausa, conforme o manuscrito de Gnattali de 1984.

Interlúdio – c. 113 a 132:

Em 1958, solo de bandolim e, em 1984, solo de violão 1. Há várias diferenças na linha melódica principal, em especial:

a) c. 119, 121 e 125: as figurações no primeiro tempo são mais subdivididas e, no caso dos c. 119 e 121, abrangem um registro mais amplo (atingindo notas mais graves), em 1958.

b) em 1958, há um maior número de indicações de ligaduras de fraseado e de ferramentais expressivos, como fermatas, tenutos, eventos agógicos e marcações dinâmicas.

The image displays a musical score for two instruments: Bandolim and Violão I. The score is divided into systems, with measure numbers 120, 125, and 129 marking the beginning of new sections. The notation includes various musical elements such as triplets (indicated by '3' over groups of notes), sixteenth notes, and slurs. Dynamic markings like 'dim. rall', 'p', 'expressivo', 'cresc.', 'mf', and 'accel.' are used throughout. Performance instructions such as 'Menos', 'ten.', and 'retomando o tempo primo' are also present. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Figura 369 - Chiquinha Gonzaga - c. 113 a 132 - solo

Quanto ao acompanhamento, em 1958 é realizado exclusivamente por violão de c. 113 até 121. A partir do c. 122, as cordas integram a textura de acompanhamento, que será abandonada pelo violão no c. 126. Pandeiro participa a partir do c. 129, com o seguinte padrão rítmico por compasso, até o 132:

Figura 370 - Chiquinha Gonzaga - compassos 129 a 132 - padrão rítmico do pandeiro

Em 1984, o acompanhamento do violão 3, de c. 113 até o 125, é idêntico ao do violão de 1958. O violão 2, nesses compassos, executa notas longas (chegando a atingir notas muito agudas que costumam ser evitadas por Gnattali, como o Fa# e o La#, na primeira corda, posição XIV), complementares aos acordes executados pelo violão 3. A partir do c. 126, o violão 2 executa uma espécie de redução da textura das cordas de 1958, com a participação do violão 3 apenas a partir do c. 130. A harmonia nas duas versões é idêntica, exceto:

- a) antecipação, em 1958, do acorde de Fá# menor no segundo tempo do c. 126: em 1984, tal acorde só aparece no compasso seguinte, 127;
- b) 7^{as} menores nos acordes dos compassos 127 e 128, presentes em 1958 mas ausentes em 1984;
- c) 6^a maior acrescentada ao acorde de Sol menor com sétima do c. 129, também presente em 1958 e ausente em 1984.

Sendo o acompanhamento do violão 3 idêntico ao executado pelo violão de 1958 até o c. 125, vamos comparar a textura das cordas com a estabelecida pelos violões 2 e 3 a partir do c. 126:

Figura 371 - Chiquinha Gonzaga - c. 126 a 132 - acompanhamento

O potencial arranjador pode acrescentar as ideias harmônicas de 1958 nos compassos 126 a 128 e no c. 130, a ainda aproveitar a participação do violão 3 para realizar apenas os baixos, deixando o violão 2 livre para executar os acordes de forma mais completa, assemelhando-se mais com a distribuição de vozes das cordas de 1958:

Figura 372 - *Chiquinha Gonzaga* - c. 126 a 131 - violões 2 e 3 conforme cordas 1958

Seção B' – c. 133 a 156

a) c. 133 a 141:

Do c. 133 a 139, temos, praticamente, uma transposição 4ª justa abaixo, do trecho que ia do c. 64 ao 70. Gnattali adota, nos dois trechos, os mesmos princípios na elaboração da versão para três violões, que seriam:

a) décimas paralelas entre violoncelo e contrabaixo, em 1958, invertidas para terças paralelas em 1984;

b) não-aproveitamento integral da linha do contrabaixo, especialmente nos c. 135 e 139-140. Ainda, nos c. 134 e 138, a divisão rítmica é parecida em 1958 e 1984, mas o perfil melódico é diverso;

c) síntese das 3 vozes superiores, de 1958 (violinos e viola), em apenas uma, em 1984 (violão 1), nos c. 133-134 e 137-138;

d) não-indicação de diversos detalhes de articulação, como as acentuações na primeira e terceira semicolcheias do c. 137, além dos *staccatos* e acentos nos c. 134 e 138.

Além das diferenças entre as versões, resultantes dos procedimentos expostos acima, podemos destacar:

a) deslocamento do ataque do baixo, no c. 136: em 1958, o baixo é atacado na cabeça do compasso; em 1984, na metade do primeiro tempo;

b) harmonia:

- c. 138, segundo tempo: 1958 traz a nota Do#; em 1984, Do natural;

- c. 141: em 1958, temos o acorde de Lá maior, com 7ª menor e 9ª maior. Em 1984, temos apenas três notas: Do#, Sol e Si.

c) dinâmica: em 1958, desde o c. 133 temos a indicação de *forte* para todas as cordas, com chegada num *sforzato-piano* no c. 141. Em 1984, nenhuma indicação de dinâmica, apenas

um piano na metade do primeiro tempo do c. 141, mas que se refere ao início da melodia solista executada pelo violão 2, e por isso nem foi incluído na partitura a seguir.

Ainda chamamos atenção para a última semicólcheia das duas vozes graves no c. 137: Re natural e Fa#, em 1985, e Dó# e Mi#, em 1984. A diferença se dá devido ao direcionamento melódico pensado para o compasso seguinte por Gnattali: em 1958, contrabaixo e violoncelo atacam um Si-Re# na cabeça do c. 138, num movimento melódico de terça descendente; em 1984, violões 3 e 2 chegam a um Re#-Fa#, via semitom ascendente.

The image displays a musical score for Chiquinha Gonzaga, specifically measures 133 to 141. The score is organized into two main systems. The first system, labeled 'Tempo Primo', covers measures 133 to 138 and features staves for Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The second system, also labeled 'Tempo Primo', covers measures 137 to 141 and features staves for Violão 1, Violão 2, and Violão 3. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f', 'ffz', and 'p'. The score is presented in a clear, professional layout with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4.

Figura 373 - Chiquinha Gonzaga – c. 133 a 141

Percebe-se pelo trecho acima que, na versão de 1984, apesar de haver uma voz mais grave, esta não exerce a função de um baixo “sustentador da harmonia”, como numa textura de melodia acompanhada – exceto no c. 136, e talvez no c. 138. Apenas a partir do c. 142 (a ser mostrado mais adiante), a versão de 1984 terá um baixo marcante de acompanhamento –

mesmo que indicado por cifras. Já na versão de 1958, tal função da voz grave, executada pelo contrabaixo, aparece em mais compassos, especialmente a partir do c. 138.

Assim sendo, o potencial arranjador poderia, em sua versão para três violões, antecipar o aparecimento de tal função do baixo. Exibimos abaixo uma alternativa, com uma reconstrução dos violões 2 e 3. Apenas no c. 139 excluímos o baixo para facilitar a execução das três vozes, e não prejudicar a inteligibilidade da passagem. Também foram inseridos os detalhes de articulação de 1958, nos c. 137 e 138, e prolongamos o acorde atacado pelo violão 3 no c. 141 por todo o compasso (no manuscrito de 1984, este violão tocava apenas o Do# em colcheia), antecipando as durações dos acordes de acompanhamento vigentes a partir do próximo compasso:

Figura 374 - Chiquinha Gonzaga - c. 137 a 141 - reconstrução violões 2 e 3

b) c. 141 a 156:

Neste trecho, temos várias diferenças tanto na linha melódica principal, quanto na harmonia, entre as versões. Primeiramente, concentremo-nos sobre a melodia solista, executada pelo bandolim em 1958, e pelo violão 2 em 1984 (no c. 154, o violão 3 assumirá uma linha melódica que se destaca por ser mais movida – subdivisão em semicolcheias – e por situar-se numa tessitura mais grave).

a) c. 141: na versão de 1984, a melodia inicia-se com meio tempo de defasagem, em relação à versão de 1958. Isso porque o violão 2, na cabeça do compasso, participa da execução do acorde de finalização da frase anterior.

b) c. 148: em 1984, Gnattali evita levar a melodia principal a regiões muito agudas para o violão; desta forma, a partir de uma inversão do intervalo de 6ª menor, para 3ª maior, entre o Re e o Sib, mantém-se o solo numa região que o compositor aparentemente considera mais tocável (e que, de fato, é). O potencial arranjador deve notar que esta mudança, especificamente, altera drasticamente o contorno da melodia: em 1958, o Sib era a nota mais aguda de todos os 16 compassos. Já em 1984, é o Mib anterior que será o ponto culminante do trecho.

c) c. 149 e 151: no segundo tempo destes compassos, as diferenças entre as versões são as mesmas. Em 1958, as semicolcheias constituem-se de três notas em arpejo+nota final repetida. Em 1984, o desenho é outro: três notas em graus conjuntos+nota final terça acima.

d) c. 154: em 1958, o bandolim alcança o Lá agudo, a seguir iniciando um desenho escalar descendente, numa tessitura bem mais grave. Esse desenho escalar é semelhante em 1984, apenas a partir da quarta semicolcheia.

e) c. 155 e 156: em 1958, o bandolim executa um arpejo ascendente a partir do sol grave – nota essa atingida pela escala descendente do compasso anterior. Em 1984, temos outra escala descendente em semicolcheias. Desta forma, o direcionamento ao Lá final é oposto nas duas versões: bandolim finaliza no Lá agudo, via arpejo ascendente; violão 3, no Lá grave, via escala descendente.

f) dinâmicas: em 1984, há apenas a indicação de *piano* no início da melodia principal no c. 141, e mais nada. Em 1958, o início é em *mezzoforte*, com *crescendo* no c. 152, chegando ao *forte* na nota final, c. 156.

g) articulações: destaque para o c. 147. Em 1958, a escrita das notas repetidas por extenso propiciou a Gnattali a possibilidade de anotar as ligaduras sempre da semicolcheia fraca à semicolcheia forte. Em 1984, a anotação abreviada mascara uma opção como esta. Outras diferenças de articulação são:

- c. 141: staccato na primeira nota, Dó#, e acento na segunda, Si, em 1984 – tais indicações não aparecem em 1958.

- c. 143: duração do Si reduzida à metade em 1984. Não se trata apenas de uma diferença rítmica, e por isso incluímos tal diferença neste item sobre “articulação”: a pausa de colcheia entre o Si e o Lá deixa mais claro haver uma separação de ideias.

- c. 145 e 146: acentos em todas as semínimas em 1958.

- c. 148: acento na segunda nota do compasso, Ré, em 1958.

141

Bandolim

mf

Violão 2
(Violão 3
a partir de
c. 154)

p

147

152

cresc.

f

Figura 375 - Chiquinha Gonzaga - c. 141 a 156 - melodia principal

O acompanhamento, em 1958, é realizado pelas cordas, numa textura predominantemente homofônica, cavaquinho e pandeiro. O contrabaixo toca em *pizzicato*, num ritmo regular de um ataque por tempo, com duração de meio tempo cada (ou seja, colcheia – pausa de colcheia e assim por diante). Em 1984, até o c. 153, o violão executa acordes cifrados em mínimas. O acompanhamento passa para o violão 1, a partir do c. 154, no mesmo padrão, com dobramento pelo violão 2 nos c. 155 e 156.

Há várias diferenças harmônicas entre as versões. Para visualizar melhor, apresentamos abaixo, uma possível solução do potencial arranjador para as cifras de 1984, em comparação com a parte reduzida das cordas de 1958. Incluímos a diferente proposta para o c. 141, como foi mostrado na Figura 374:

Figura 376 - Chiquinha Gonzaga - c. 141 a 156 – acompanhamento e possível solução em 1984

As diferenças harmônicas entre as versões ocorrem em quase todos os compassos, a saber (as principais são descritas nos itens C, H e J):

- a) c. 143: o acorde contém a 6ª maior em 1984;
- b) c. 144: o acorde contém a 9ª maior em 1958;
- c) c. 145: o acorde é maior em 1958, e menor em 1984;
- d) c. 149: o acorde contém a 9ª maior em 1984;
- e) c. 150: o acorde contém a 6ª maior em 1958;
- f) c. 151: o acorde contém a 9ª maior em 1958;
- g) c. 152: o acorde contém a 4ª (11ª) aumentada em 1958;
- h) c. 154: por enarmonia, em 1958, temos um acorde de Lab maior, sobre um baixo pedal em Sol. Em 1984, o acorde é um Lab maior, com 6ª maior e 7ª menor.
- i) c. 155: o acorde contém a 9ª maior em 1958;
- j) c. 156: em 1958, mantém-se o acorde do compasso anterior, uma dominante de Dó (Sol Maior, com 7ª menor e 9ª maior); em 1984, o acorde é uma dominante de Ré, Lá Maior com 7ª menor. Isso porque, na versão para três violões, o sinal de repetição após este

compasso indica um retorno ao c. 6 – o início da seção A, em Ré maior. Já na versão para bandolim solista, o sinal de repetição indica um retorno ao c. 64 – o início da seção B.

Na partitura acima ([Figura 376](#)), o acorde que anotamos no c. 147, versão de 1984, é um Lá menor com 7ª menor. No entanto, o potencial arranjador deve estar atento de que o manuscrito de Gnattali dá margens a dúvidas, pois existe a possibilidade de que o acorde pretendido tivesse a 7ª maior (pelo símbolo 7+):

[Figura 377](#) - Chiquinha Gonzaga - c. 147 - violões 2 e 3 de 1984

Optamos pelo Lá menor com 7ª menor, na [Figura 376](#), pois:

a) o acorde menor com 7ª maior é uma ocorrência um tanto rara nesta obra de Gnattali (outro caso é o do c. 37 de *Pixinguinha*: **Fm7+**)

b) gera um interessante movimento cromático nas vozes intermediárias neste compasso e nos dois compassos adjacentes: Sol# (3ª maior de **E7**, no c. 146) – Sol (7ª menor de **Am7**, c. 147) – Fa# (3ª maior de **D9-** ou **D7(b9)**, c. 148).

O potencial arranjador tem a opção de uma realização do acompanhamento semelhante às cordas de 1958. Na proposta abaixo, há modificações nas durações das notas no c. 141, violões 1 e 3, e no c. 153, violão 1, integrando tais notas à textura de acompanhamento. O último acorde, c. 156, foi mantido conforme a versão de 1984, promovendo um retorno ao início da seção A. No violão 2, o manuscrito de Gnattali pedia acordes sob as notas dos c. 155 e 156; tais acordes foram incluídos apenas no violão 1.

Figura 378 - *Chiquinha Gonzaga* - c. 140 a 156 - reconstrução violões 1984 conforme cordas 1958

Coda – c. 157 a 169:

Antes dos comentários sobre a coda, devemos chamar a atenção de que a forma do movimento *Chiquinha Gonzaga*, em 1958, é ligeiramente ampliada. Isso porque, após o c. 156, o sinal de repetição não indica um retorno ao c. 6, como em 1984, mas ao c. 64, indo até o c. 108, a partir do qual há uma inserção de outros seis compassos (ver página 35 do manuscrito de 1958) para só então voltar ao c. 6. Estes seis compassos inseridos não possuem equivalentes na versão de 1984. Se o potencial arranjador tiver intenção de incluí-los em sua versão, deve prestar atenção ao tipo de textura solo/acompanhamento que vinha sendo trabalhada anteriormente – ou seja, até o c. 108. Pela [Figura 368](#), teríamos a melodia principal sendo executada pelo violão 2, com o violão 3 executando uma linha de baixo em colcheias, com predominância de graus conjuntos, e o violão 1 completando os acordes, inspirando-se na movimentação das cordas de 1958.

Abaixo, apresentamos uma redução destes seis compassos na versão de bandolim solista e quinteto de cordas, e uma possível realização para três violões:

The image displays a musical score for a piece by Chiquinha Gonzaga. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes staves for Bandolim, Violão, Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The second system includes staves for Violão 1, Violão 2, and Violão 3. The music is written in 2/4 time. The Bandolim part features a melodic line with a 'cresc.' (crescendo) marking. The Violão part has a 'f' (forte) marking. The Violino 1 and Violino 2 parts play a harmonic accompaniment. The Viola, Violoncelo, and Contrabaixo parts play a bass line. The Violão 1, Violão 2, and Violão 3 parts play a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.' and 'f'.

Figura 379 - Chiquinha Gonzaga - compassos a mais em 1958 e proposta para trio de violões

Na proposta acima, promovemos também uma ligeira modificação na melodia principal, no quarto e quinto compassos, seguindo o mesmo princípio de Gnattali em evitar o uso de uma região grave pelo violão solista.

Tratando agora da coda que ocorre nos dois manuscritos, temos de c. 157 a 165 o solo de bandolim em 1958, e de violão 1 em 1984. As diferenças são mínimas e aparecem nos c. 157 (duração da primeira nota atacada e mudança de perfil melódico devido a transposição de oitavas), 162 (omissão da primeira semicolcheia), 163 (duração da segunda nota atacada) e 165 (duração da nota final da escala ascendente):

Figura 380 - *Chiquinha Gonzaga* - coda - c. 157 a 165 - partes solistas

O potencial arranjador pode perceber que, no c. 159, a melodia principal atinge uma região pouco usada por Gnattali no violão 1, em suas parte solistas. Seguindo o raciocínio utilizado pelo compositor em todo o arranjo de 1984, é possível transpor oitava acima todo o c. 159, e a primeira nota do c. 160, sem prejuízo da essência da melodia principal:

Figura 381 - *Chiquinha Gonzaga* - c. 158 a 160 - proposta de transposição de oitavas no violão 1

A escala em semicolcheias que vai do c. 163 até o 165 é dobrada terça abaixo, pelo violão 2, em 1984. Tal procedimento não havia sido adotado por Gnattali em 1958. Nesta versão, o acompanhamento era feito apenas pelas cordas até o c. 160, adicionando o violão e cavaquinho a partir do c. 161, e pandeiro a partir de c. 165. É perceptível que o compositor inspirou-se nestas partes de cavaquinho e violão, ao escrever as partes de violão 2 e 3. Este violão 3 difere do violão de 1958 apenas no c. 168 (subdivisão em semicolcheias no segundo tempo, semelhante ao cavaquinho).

Figura 382 - Chiquinha Gonzaga - c. 161 a 169 - acompanhamento

Como a subdivisão rítmica do violão 2 se assemelha à do cavaquinho de 1958, e também porque a partir do c. 166 ele se destacará numa tessitura mais aguda, seria conveniente que o potencial arranjador solucionasse as cifras dos c. 161 a 163, e mesmo reorganizasse as notas do acorde de **Em7** inicial, utilizando esta tessitura mais aguda, como referência ao cavaquinho. Assim, também evitaria-se a redundância entre os violões 2 e 3, nos c. 161 e 162: da maneira com que Gnattali anotou essas partes no manuscrito de 1984, há praticamente o ataque de um mesmo acorde a cada colcheia, criando pouco interesse e não valorizando as realizações rítmicas diversas desses dois instrumentos.

Figura 383 - *Chiquinha Gonzaga* - c. 161 a 169 - reconstrução violão 2 valorizando tessitura aguda

A partir do c. 165, o violão 1 também executa acordes de Ré maior numa convenção rítmica determinada por Gnattali em 1984. A distribuição das notas deste acorde é a mesma realizada pelo violão 3 (ver Figura 382). O potencial arranjador pode novamente reorganizar as notas previamente indicadas pelo compositor, de uma maneira em que cada violão ocupe uma tessitura específica ou, ao menos, tenha uma nota superior diferenciada. Na proposta abaixo, ao invés de o violão 1 ter o soprano em Lá, como Gnattali escreveu e de forma idêntica ao violão 3, a nota superior será o Fa#:

Figura 384 - *Chiquinha Gonzaga* - c. 165 a 169 - reconstrução violões 1984

Retornando aos quatro compassos iniciais da coda, destacamos as diferenças harmônicas. Em 1958, os c. 161 e 162 têm as cordas executando um acorde de Sib maior com 7ª menor (**Bb7**). No compasso seguinte, o acorde ganha uma 9ª maior e uma 4ª (ou 11ª) aumentada. No c. 164, o movimento por semitom ascendente destas duas notas adicionadas leva ao **Em7** do c. 165:

7. CRITÉRIOS PARA NOSSA EDIÇÃO

Admitimos que nossa proposta de edição do arranjo de *Retratos* para três violões iniciou-se sem um trabalho prévio de pesquisa à bibliografia específica sobre o trabalho de edição crítica. No entanto, num momento posterior, percebemos que as questões que nos afligiam no processo eram as mesmas elencadas por Grier, como sendo o “conjunto de problemas subjacentes ao processo de edição”¹¹³, a saber:

- (1) Qual a ‘natureza’¹¹⁴ e contexto histórico das fontes da obra?
- (2) Como elas se relacionam entre si?
- (3) A partir da análise das fontes, quais conclusões podem ser tiradas sobre a ‘natureza’ e contexto histórico da obra?
- (4) Como esta análise e estas conclusões moldam as decisões editoriais feitas durante o estabelecimento do texto editado?
- (5) Qual a forma mais eficiente de apresentar o texto editado?

Grier destaca que esses problemas se revelam independentemente do repertório em questão. De fato, as questões elencadas acima eram justamente as que buscávamos responder ao longo de nosso trajeto, e o motivo pelo qual procedemos todo nosso trabalho via pesquisa bibliográfica, fonográfica, análise de partituras e entrevistas.

Acreditamos que as três primeiras questões são tão interligadas que se torna difícil respondê-las separadamente. A partir de suas respostas, é possível partir para as próximas duas questões e finalizar uma proposta editorial.

O manuscrito de *Retratos* de 1958 (para bandolim solista, dois violões, cavaquinho, pandeiro e quinteto de cordas) é uma partitura com todas as características de uma grade de orquestra finalizada, pronta para:

- a) um regente estudar e ensaiar seu grupo;
- b) ter suas partes extraídas com todas informações básicas necessárias, como números de ensaio, marcações de dinâmica, agógica, articulação, e mesmo arcadas para as cordas;
- c) servir como cópia de referência no preparo de uma publicação comercial.

Se Gnattali usou esta partitura em seus ensaios, e a partir dela extraiu as partes, é de se imaginar que ele conhecia bem uma parcela do grupo executante, ou ao menos tinha consciência das competências de cada integrante – em especial, violonista, cavaquinista, pandeirista e bandolinista (que, no caso, seria Jacob do Bandolim). Afirmamos isso devido a algumas particularidades da escrita, como:

¹¹³ Grier, 2001, p. 5. Tradução nossa de: “group of problems that underlies the process of editing”.

¹¹⁴ Tradução do inglês *nature*, que poderia ser entendido melhor como “origem” ou “essência”.

a) parte de cavaquinho com anotações em cifras e indicação de “ritmo à vontade”, e também acordes escritos por extenso (ou seja, o compositor precisava de um cavaquinista que tanto fosse capaz de ler notação tradicional, o que talvez não fosse muito comum à época, quanto fosse capaz de executar com confiabilidade os padrões de acompanhamento esperados);

b) parte de violão trazendo tanto cifras, com ou sem convenções rítmicas, como acordes por extenso (ou seja, mesmo caso do anterior: eram necessários violonistas com habilidades do acompanhamento da música popular – tanto na questão do conhecimento das cifras quanto dos ritmos empregados – mas que também dominasse a notação tradicional);

c) parte de pandeiro também com ritmos “à vontade”, indicações de “com couro” e “sem couro”, e determinações rítmicas mais específicas nos “breques”;

d) parte de bandolim solista por quase toda a obra, com alguns momentos em pausa, e outros, realizando melodias secundárias, integrando texturas contrapontísticas (ou seja, o bandolinista deveria ter fluente leitura de notação tradicional, não só por conta da responsabilidade da execução do solo, mas pelo rigor necessário em certas passagens).

Já o manuscrito de *Retratos* de 1984 (para três violões) é um caso totalmente diferente. Primeiramente, podemos dizer que é uma obra que já “existia” há quase trinta anos; já estava disponível há vinte anos no mercado fonográfico. Sofrera um relativo ostracismo por mais de década, mas havia ressurgido no fim dos anos 70, pelo bandolim de Joel Nascimento, acompanhado pela Camerata Carioca, num novo arranjo de Radamés Gnattali. Também já havia recebido um arranjo para dois violões, que em breve seria mundialmente conhecido pelas mãos de Sérgio e Odair Assad. Ou seja, trata-se de um manuscrito de um arranjo original – no sentido de ser idealizado a uma formação à qual ainda não tinha sido destinado – de uma obra que já tinha uma história: um razoável “currículo” de versões, gravações, adaptações, audições, execuções e interpretações.

Este manuscrito de 1984 foi dedicado a um trio de violões, mais especificamente a um dos integrantes, Paulo Porto Alegre – que Gnattali não conhecia há muito tempo, mas já sabia do interesse do violonista pela sua obra, das suas competências de compositor/arranjador, e de sua vivência com a música popular. Com isso em mente, o compositor de *Retratos* parece ter optado por delegar, ao dedicatário da obra, uma série de providências naturais para um arranjador, como por exemplo, definir qual será a distribuição de notas de um acorde (em um ou mais violões) ou qual será a condução rítmica específica em determinado trecho. Para tal, Gnattali assinala cifras ao longo de todo o manuscrito, utiliza-se de símbolos que constituem abreviações, mas que exigem também certa atitude por parte de quem lê o arranjo e intenciona tocá-lo. Há também uma carência de indicações de dinâmica, agógica, e articulação,

em comparação com a versão de 1958, como se o compositor estivesse também concedendo a Paulo Porto Alegre a tarefa de definir os contrastes, gradações, transições e escolhas interpretativas em geral.

Assim, percebe-se que o manuscrito de 1984, que pretendíamos editar, tem um caráter, um papel, uma função, absolutamente diversos da do manuscrito de 1958. Somente a qualidade da caligrafia (bem acabada e legível na versão para bandolim solista, e absolutamente apressada e por isso, frequentemente ininteligível, na versão para três violões) já poderia denunciar algumas diferenças. O arranjo para três violões é quase que apenas um registro de ideias fundamentais, concedidas a outro músico, que teria total liberdade (atestada pela indicação da capa: “pode mexer à vontade” – ver Figura 70) para retrabalhá-las e também completar as partes em aberto do manuscrito.

Consideramos que, assim como Gnattali confiou a Paulo Porto Alegre este arranjo que carecia de tantas tarefas posteriores, outros músicos interessados poderiam assumir um comportamento ativo diante desse manuscrito, determinando suas próprias soluções e concedendo a ele uma forma final.

Todos esses pensamentos já foram expostos no início do capítulo 6. Retomamos com intenção de expor melhor os critérios de nossa edição. Devido às características do manuscrito de 1984, chegamos à conclusão de que a melhor edição possível seria simplesmente uma espécie de “cópia legível” do texto de Gnattali. Ao longo de nossa pesquisa, atribuímos vários nomes a esta modalidade de edição em que pensamos: edição fiel, edição limpa, transcrição do manuscrito. Chegou-se a cogitar “edição *urtext*”. Grier nos conta que a intenção original das edições *urtext* seria a de fornecer textos que possibilitassem à notação do compositor falar por si mesma – o que permitiria formar a própria interpretação da peça baseada na notação original¹¹⁵.

No entanto, Grier alerta que as edições *urtext* não são o que parecem, por constituírem, na verdade, a reconstrução do texto, por parte do editor. De fato, o autor afirma que editar consiste numa interação entre a autoridade do compositor e a autoridade do editor¹¹⁶. Assim, seria impraticável produzir uma edição tão isenta – com o mínimo de participação nossa, permitindo, por consequência, máxima participação do potencial arranjador.

Contudo, nossa intenção não se alterou após tais constatações. Apenas se tornou importante ter uma maior consciência de nossa responsabilidade enquanto editores, e das consequências de cada opção de leitura do manuscrito.

¹¹⁵ Grier, 2001, p. 11.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 2.

Em trechos que se mostraram extremamente ilegíveis, e nos quais a opção final foi alcançada via descarte de opções ‘erradas’ ou inviáveis, devemos nos lembrar de que, segundo Grier, todas as leituras são boas até que se mostrem falsas, em bases estilísticas¹¹⁷. O autor ainda chama atenção para o fato de que não existem “erros óbvios”, e sim erros “claros”, pois, segundo bases estilísticas, eles não se qualificam como leituras razoáveis. Tais julgamentos dependeriam da concepção estilística do editor, sobre a peça em questão.

No caso de *Retratos*, a nossa premissa inicial, de que Gnattali tenha delegado certas tarefas do arranjo a outra(s) pessoa(s), se confirma como uma atitude corriqueira por parte de compositores na música ocidental. Observe o trecho abaixo retirado de Grier¹¹⁸:

A maior parte das músicas da tradição ocidental requer uma participação criativa do executante [...]. A concepção da música prevê, e até promove, certa dose de liberdade por parte do executante, para modificar o texto da obra sem modificar a obra em si. [...] O compositor entende e até requer que os executantes busquem suas próprias soluções.[grifo nosso]

É o “retrato” preciso deste manuscrito de *Retratos*, e de boa parte de obra de Radamés Gnattali. Nossa edição pretende contribuir nesse sentido – não oferecendo soluções, e sim um texto com o mínimo de definições do editor para as questões em aberto, originais da manuscrito – para que outros interessados elaborem suas próprias soluções.

Ainda, para resolver questões de legibilidade do manuscrito, muitas vezes tivemos que nos valer de outras edições, especialmente a de 1958, praticamente reconstruindo trechos inteiros a partir do que o autor anteriormente teria escrito, e não realmente a partir do que o manuscrito apresenta – já que, por vezes, é praticamente impossível definir a exata localização de uma nota, descobrir se um traço é uma pausa, uma vírgula, um número ou apenas um borrão... Infelizmente, com esta atitude, corremos o risco de manutenção de fidelidade a versões anteriores, às custas da não-compreensão da versão que aqui estudamos.

É importante não esquecer que, conforme afirmação de Grier, “alguns repertórios mudam consideravelmente durante sua transmissão, e cada versão de uma peça tem valor como um registro daquela peça, na época em que a cópia foi feita”¹¹⁹. Assim, o leitor deste trabalho deve estar ciente de que nossa edição, na verdade não é uma cópia fidedigna do manuscrito de 1984 de *Retratos*, e sim outro registro da obra. De toda forma, está disponível nos anexos o *fac-símile* do manuscrito, possibilitando uma real consulta ao original.

¹¹⁷ Grier, 2001, p. 31. Tradução de “all readings are good readings until they are shown to be false on stylistic grounds”.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

8. CONCLUSÕES

Ao final deste trabalho, percebemos que a prática comum de Radamés Gnattali de apresentar seus intérpretes preferidos com obras originais ou arranjos, concedendo a eles liberdade para adaptar o texto musical de acordo com particularidades do(s) instrumento(s) ou instrumentista(s), fornece aos estudiosos de sua obra possibilidades infinitas de soluções e adaptações. Assim, uma peça qualquer de Gnattali, mesmo que aparentemente finalizada pelas mãos do compositor, na verdade está sempre aberta a novas intervenções, mesmo que isso não esteja confirmado *ipsis literis* (como na capa do manuscrito de *Retratos* de 1984), constituindo então uma fonte inesgotável de trabalho para intérpretes, pesquisadores e arranjadores.

Nossa apreciação crítica acerca da bibliografia nos mostrou a carência de informações a respeito da biografia de Radamés Gnattali, e a inconsistência de muitos dados. Também expusemos as ideias mais importantes de alguns dos trabalhos acadêmicos já publicados envolvendo a obra violonística de Gnattali, e percebemos como nossa pesquisa poderia fornecer novas contribuições.

Tentamos reunir os poucos relatos a respeito do envolvimento de Radamés Gnattali com o violão em seus anos de formação, e a experiência mostrou que o compositor teve sim um razoável contato com o instrumento, o que pode ter contribuído para seu domínio da escrita violonística, e até mesmo no interesse em compor para o instrumento.

A história de *Retratos*, particularmente das versões de 1958 e 1984, foi sintetizada para uma melhor contextualização da obra e para uma adequada ponderação das nossas análises comparativas. Destas, resultaram também propostas de solução para os trechos em aberto do arranjo para três violões, com base tanto na versão para bandolim solista, quanto com olhos no próprio manuscrito de 1984.

As diferenças constatadas entre as duas versões nos fizeram perceber alguns procedimentos típicos de Gnattali, ao adaptar uma obra para formações instrumentais diversas. As três principais seriam:

a) Mudanças de oitava: aparentemente, em prol da tocabilidade (evitando regiões muito agudas, acima da posição XI) e da sonoridade (evitando que melodias principais sejam executadas em tessituras mais graves, ou abaixo da região do acompanhamento). Por vezes, as mudanças descaracterizam bastante o perfil melódico original.

b) Re-harmonizações: ocorrem principalmente modificações de parciais superiores dos acordes, como acréscimo ou supressão de sétimas, nonas e sextas, e não chegam a modificar a função de cada acorde ou o sentido harmônico das passagens. Ocorrem poucas modificações

das notas fundamentais e das terças; estas chamam muita atenção e chegamos a cogitar a possibilidade de equívocos de cópia por parte do compositor.

c) Alteração do fraseado rítmico, como se Gnattali estivesse sugerindo uma interpretação nova da peça, uma pronúncia diferenciada das mesmas frases. Podemos pensar num certo nível de improviso, menos aprofundado, por parte do compositor, que ao escrever uma nova versão, não se satisfaz em escrever todas as notas de uma melodia com a mesma divisão rítmica da versão anterior.

Acreditamos que tais procedimentos podem ser adotados por músicos interessados em trabalhar suas obras, especialmente as relacionadas ao universo de *Retratos*, quando se faz necessário algum tipo de adaptação. Também é de arbítrio do músico rejeitar tais técnicas, aproximando o texto de Gnattali de uma ou outra versão em particular, ou adotando novos procedimentos.

O arranjador, instrumentista ou pesquisador que se coloca diante de uma obra de Radamés Gnattali e das múltiplas versões que o próprio compositor possa ter realizado da mesma obra, deve estar ciente de que “novos estudos [...] continuarão a promover novos *insights* [...] em razão direta da imaginação e erudição dos estudiosos”¹²⁰ e, por isso, pode conceder a si mesmo autoridade para investigar todo o material disponível, acrescentando ao resultado final do trabalho, também, suas próprias convicções, vivências e preferências pessoais, enriquecendo até mesmo a história da obra em questão.

¹²⁰ Grier, 2001, p. 38.

9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Livros:

ANTONIO, Irati e PEREIRA, Regina. **Garoto: Sinal dos Tempos**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. 102 p.

APPLEBY, David. **The Music of Brazil**. University of Texas Press, 1983

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali, o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha, Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CAZES, Henrique. **Choro: do Quintal ao Municipal**. São Paulo: Editora 34, 2005.

DIDIER, Aluisio. **Radamés Gnattali**. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções Artísticas, 1996.

DINIZ, André. **O Rio Musical de Anacleto de Medeiros**. A vida, a obra e o tempo de um mestre do choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga, uma história de vida**. Rio de Janeiro: Roda dos Tempos, 1999.

GRIER, James. **The critical editing of music**. History, method, and practice. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, 6ª ed.

PAZ, Ermelinda de Azevedo. **Jacob do Bandolim**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

PISTON, Walter. **Harmony**. London: Victor Gollancz Ltd, 1959.

SCHOENBERG, Arnold. **Funções Estruturais da Harmonia**. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

b) Dissertações e Teses:

ARMADA JUNIOR, Ubirajara Pires. **Os dez estudos para violão de Radamés Gnattali: uma análise.** 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música da ECA- USP, São Paulo.

CANAUD, Fernanda Chaves. **Interpretação da Obra Pianística de Radamés Gnattali através do conhecimento da música popular urbana brasileira.** 1991. 117 p. Memorial do Recital de Mestrado – Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro.

CAVALCANTI, Jairo José Botelho. **Radamés Gnattali e o violão.** 2002. 90 p. Dissertação (Mestrado) – ECA-USP, São Paulo.

CORREA, Marcio Guedes. **Concerto Carioca n. 1 de Radamés Gnattali: a utilização da guitarra elétrica como solista.** 2007. 251 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da UNESP, São Paulo.

FERRER, Marcos de Araújo. **Suíte Retratos e Choros IV – o choro visto por Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos.** 1996. 140 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro.

GLOEDEN, Edelson. **As 12 Valsas Brasileiras em Forma de Estudos para Violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado.** 2002. Vol. 1, 172 p. Tese (Doutorado em Artes) - Departamento de Artes Plásticas da ECA – USP, São Paulo.

MATOS, Robson Barreto. **Brasileira 13 de Radamés Gnattali: uma abordagem técnica e interpretativa.** 1999. 176 p. UFBA, Salvador.

MENDONÇA, Gustavo da Silva Furtado. **A Guitarra elétrica e o violão: O idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali.** 2006. 130 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Unirio, Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Ledice Fernandes de. **Radamés Gnattali e o Violão: relação entre campos de produção na música brasileira.** 1999. 189 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro.

WIESE FILHO, Bartholomeu. **Radamés Gnattali e sua Obra para Violão.** Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro.

ZORZAL, Ricieri Carlini. **Dez Estudos para violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas.** 2005. 91 p. Dissertação (Mestrado em Execução Musical) - Escola de Música da UFBA, Salvador.

c) Partituras:

III Festival Nacional de Choro – Apostila de Partituras. Escola Portátil de Choro, 2007.

Princípios do Choro. Organização: Maurício Carrilho e Anna Paes. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003

O Melhor de Pixinguinha. Coordenação de Maria José Carrasqueira. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

O Melhor de Chiquinha Gonzaga. Revisão de Claudio Hodnik. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.

GNATTALI, Radamés. *Retratos para três violões*. Dedicada ao Trio Opus 12. Manuscrito do compositor em cópia heliográfica. 12 pág., 1984.

GNATTALI, Radamés. *Retratos para bandolim solo, cavaquinho, 2 violões, pandeiro e quinteto de cordas*. Dedicada a Jacob Bittencourt. Manuscrito do compositor em cópia heliográfica. 37 pág., 1958.

GNATTALI, Radamés. *Suite Retratos (pour 2 Guitares)*. Paris: Henry Lemoine, 1987. 20 p.

d) Gravações:

Jacob e seu Bandolim com Radamés Gnattali e Orquestra: *Retratos*. CBS, 1964.

Garoto e Carolina Cardoso de Menezes: *Carinhoso*. Victor, 1943. 78 rotações. Áudio em mp3 disponível em <http://bausonoro.blogspot.com/2007/03/garoto-e-carolina-cardoso-de-menezes.html> (último acesso em 18 jun 2008)

Núcleo Hespérides e Trio Opus 12: *Retratos de Radamés*. 2007.

Novo Quinteto: *Radamés Gnattali 100 anos*. Rob Digital, 2006.

Orlando Silva: *Carinhoso*. RCA-Victor, 1959. Coletânea com gravações da década de 30 e 40.

10. ANEXOS

10.1 Entrevistas

10.1.1 Maurício Carrilho

Transcrição da entrevista realizada com Maurício Carrilho, em 26 de julho de 2008, na cidade de Ourinhos – SP, por ocasião do 8º. Festival de Música de Ourinhos

Como você conheceu Radamés e como começou a trabalhar com ele?

Quando o Joel [Nascimento, bandolinista] encomendou a ele a versão de *Retratos* para a formação que viria a ser mais tarde a Camerata Carioca: três violões (dois de 6 [cordas] e um de 7 [cordas]), cavaquinho, bandolim e percussão. Ele relutou um pouco, mas aí o Joel insistia “pode escrever; a moçada lê”.

Você já tinha tocado com o Joel?

Já, algumas vezes, a gente era vizinho, morava no mesmo bairro, na Penha. Na verdade o Joel chamou a base dos Carioquinhos (Luciana [Rabello, cavaquinho], Rafael [Rabello, violão de 7 cordas], eu e o Celsinho [Silva, pandeiro]) e chamou o Luiz Otávio [Braga] que era um músico que conhecia música, lia música, que nessa época ainda era minoria; a maioria dos músicos que tocavam violão liam cifras.

O Radamés entregou três movimentos que a gente copiou e começou a ensaiar, os três primeiros. Aí quando o Radamés fez aniversário, teve uma festa na casa da sua filha Roberta e fomos tocar; e tocamos para ele os três. Em janeiro de 1979. Ele tinha feito o arranjo em dezembro de 78.

Aí ele ficou entusiasmado, gostou muito do resultado. Foi assim que conheci Radamés. Nesse dia, dessa festa, estava a turma do quinteto deles: Chiquinho, Vidal e Luciano Perrone. O Paulinho da Viola e o Hermínio [Bello de Carvalho] também estavam lá. Ele tinha um cargo na Funarte, na época, era chefe da divisão de música popular da Funarte. Ele imediatamente falou “Tenho que fazer um projeto esse ano, vai fazer dez anos da morte do Jacob.” Então ele encomendou na hora pro Radamés escrever uns arranjos de alguns choros do Jacob e gravar um disco: “*Retratos* de um lado e choros do Jacob arranjados por você do outro, a gente faz um espetáculo...”. E já marcou concertos em São Paulo, Rio, Brasília, onde tinha sala Funarte...

Radamés começou a escrever esses arranjos e a gente começou a ensaiar com ele. Fizemos o disco em maio ou junho, não me lembro, e os shows foram em agosto, quando

completavam-se 10 anos da morte de Jacob. Foi a estreia desse grupo que não se chamava Camerata ainda, chamava-se Joel Nascimento e Quinteto.

O Joel já tocava os Retratos antes disso?

O Joel já tinha estudado a música e nunca conseguiu orquestra pra tocar, por isso ele pediu pro Radamés essa versão, ele achava que era uma forma de popularizar essa música, que tinha até então tido apenas a apresentação do Jacob.

A gente era seguramente na época a melhor base de choro que tinha da “rapaziada”, e os chorões da geração do Joel (na verdade vinte anos mais velho que nós) não tinham saco mais pra estudar. Aquilo dava trabalho, era uma música que pra técnica dos violonistas de hoje é simples, mas pro nível técnico do músico de choro da época... Acho que houve um desenvolvimento técnico, e até na construção do violão, muito grande nos últimos 20 anos; hoje em cada esquina tem um moleque “voando”, tocando muito rápido, e na época não tinha isso. A gente tinha com certeza o trio (Rafael [Rabello], Luciana [Rabello] e eu) da nossa geração que tocava com mais fundamento o choro, a gente tinha tido uma escola que as pessoas não tinham oportunidade de ter. Eu tinha sido aluno do Dino e do Meira, que eram os caras que melhor tinham tocado essa música. Então a gente era herdeiro disso e estava louco pra tocar uma coisa nova.

Você já tinha tido experiência anterior com arranjos escritos?

Não, já tinha lido alguma coisa de violão solo. Mas arranjo nunca tinha lido.

Era uma música clássica, né? As pessoas não viam como choro, viam como peça de concerto. O Radamés achava que era mais pra música popular.

Acho que é uma música que tem uma linguagem de música clássica no sentido de orquestração e forma, mas é muito baseada na linguagem do choro, e se você travar a linguagem do choro você mata uma fonte de caracterização que é fundamental, que essa liberdade de frasear, essa flexibilidade do tempo. Mas se o cara tocar exatamente o que o Radamés escreveu, vai soar choro. Só que o Jacob era um intérprete fabuloso. Acho que o Radamés, na verdade, nessa separação de música de concerto (ele não gostava de falar música clássica) e música popular, à medida que o tempo foi passando, ele foi cada vez mais quebrando essa divisão. Na prática ele via isso. Ele pegou um concerto pra piano dele e reescreveu incluindo a Camerata. O *Concerto Seresteiro*. Era absolutamente música sinfônica. Não tinha nada de música popular, algumas frases e temas, aí escreveu pandeiro... Ele foi querendo cada vez mais fazer essa mistura.

O Radamés gostava mais da sonoridade do Joel, era muito som... e da facilidade. O Joel tocava aquela música como se tivesse tocando *Noites Cariocas*, e o Jacob tinha dificuldade de tocar, foi uma ralação pra ele. Acho que isso deixava o Radamés mais relaxado, dava a ele condição de curtir mais a música pela facilidade do Joel. Acho que não tem nada a ver com o “fraseado mais correto”.

O que você lembra dos arranjos? Das grades, das cópia, das partes?

Eu lembro que eu copieei o primeiro movimento... O Luis Otavio [Braga] copiou outro, cada um copiou um. Quando tinha música muito grande, sua irmã Aída [Gnattali] fazia as cópias. Eu lembro que quando ele fez aquela introdução de *Vibrações*, do Jacob, um dos arranjos para esse disco, a gente não conseguiu nem entrar na música, ficou todo mundo assim meio hipnotizado, de tão bonito que era aquilo; era muito diferente do universo que a gente estava acostumado, do choro.

Era impressionante mesmo, porque o Radamés tocava muito bem piano, e estava muito contente de estar fazendo aquilo com a gente, já que há muito tempo vinha fazendo umas coisas muito chatas na TV Globo¹²¹. Quando tinha assim um artista vagabundo que começou a vender menos discos, eles botavam o Radamés de smoking branco num piano branco... eu vi Radamés com Ronnie Von, acompanhando, ele ficava de saco cheio desse negócio todo... Acho que ver aqueles moleques loucos pra tocar e dando risada o tempo inteiro, viajando com ele, tomando chopp juntos, era tudo que ele queria.

Lembro que a primeira vez em que tocamos foi em Curitiba, e tinha uma cena no show – que o Hermínio fez o roteiro e a direção – na qual ele tocava o *Canhoto* [choro de autoria de Radamés Gnattali] e a gente ficava em volta do piano, em pé, era incrível. Quando acabou o show eu fui pro quarto do hotel e me tranquei lá. Fiquei lá, nem fui jantar, “não vou pra lugar nenhum, vou ficar aqui quieto”, entender o que está acontecendo. Ele tirava muito som, encostava no piano e enchia a sala.

Desses arranjos, tinha coisas que ele mexia no ensaio?

Ele ensaiava junto, mas ele queria logo acabar o ensaio e tomar um chopp, não tinha a mínima paciência pra ensaiar. E qualquer problema que tivesse, alguma dificuldade de tocar alguma coisa: “muda isso aí, toca qualquer coisa aí!”, não fazia a mínima questão. Agora, tudo

¹²¹ Em vários depoimentos de Radamés Gnattali, o compositor se mostra insatisfeito com o trabalho na Globo, talvez até mesmo pela falta de trabalho. Valoriza a época do rádio, ironicamente dizendo que não havia “interesse comercial”. Curioso, pois um dos programas de maior sucesso, que trazia Gnattali como arranjador, foi o “Um Milhão de Melodias”, criado para divulgar o lançamento da Coca-Cola no Brasil.

que ele escrevia dava certo, não tinha nada o que mudar. A gente apanhava um pouco pra fazer, mas era tudo dentro da escrita idiomática dos instrumentos, tudo que era escrito para violão era perfeitamente violonístico.

A gente costumava ensaiar na casa dele. Quando a gente gravou, o João Pedro [Borges] estava tocando no lugar do Luiz Otávio [Braga] que estava viajando ao Japão, e entrou o João Pedro. Que era um violonista clássico, então ele tinha uma visão de música de câmara que a gente não tinha, e quando a gente ensaiava sem o Radamés, ele orientava; a gente era meio troglodita!

O que ele entregava de partitura era legível?

Ele escrevia muito rápido, às vezes tinha uma frase inteira que tava deslocada para baixo, mas quando a gente ia copiando ia entendendo, e aí acabava não tendo problema.

Você já conhecia a gravação do Jacob?

Sim, mas nunca tive esse disco. A gente ensaiava muito, pra poder tocar, e como não líamos bem a gente tocava de cor, deixava tudo preparado. A parte ficava na frente como roteiro, mas não estávamos lendo.

Aquela declaração do Raphael Rabello, de que Radamés tocava tudo no violão, porém mais lento...

Ele fazia tudo mesmo, pegava o violão, experimentava.

Os temas em que Radamés se baseou, vocês conheciam bem?

A gente nem prestava atenção nisso. Depois, muito mais tarde, é que a gente foi ver que era o *carinhoso*...; o *três estrelinhas* era mais evidente, e o *corta-jaca*.

Ele falava sobre isso nos ensaios?

Radamés odiava teoria, nunca vi o Radamés falar nada teórico, ele gostava de músicos que tocavam, adorava... Adorava os Assads, o Raphael [Rabello], os caras que pegavam o que ele escrevia e “desengomavam”...

Chiquinho, Zé Menezes...

Ele gostava desses caras, dos caras que tocavam; ele achava os caras que ficavam conversando, falando muito teoria, muito chatos, porque esses caras acadêmicos sempre discriminaram o Radamés pra caramba. Achavam que ele era popular, que era menor, que não

se enquadrava nos movimentos... Radamés sempre ignorou isso: “faço a música que quiser, não tenho que dar satisfação pra ninguém”, e existia no meio uma certa implicância com Radamés, que realmente não gostava deles.

Que importância você atribui à suíte Retratos na música brasileira e no choro?

A versão que ele escreveu pra Camerata divide o choro em antes e depois. Toda a visão de polifonia organizada, pensamento camerístico, que rolou no trabalho da Camerata, do Água de Moringa, várias formações, até as coisas que a gente faz hoje com o Sexteto [Maurício Carrilho], acho que tudo isso mudou a partir daquele disco, dessa linguagem que o Radamés imprimiu pra essa formação, que era usada há 100 anos tocando acordes, ou fazendo alguma polifonia de improviso, uma frase ou outra – o máximo que tinha de organização era fazer uma baixaria em terça. Então é uma música que revolucionou a forma de tocar choro, mudou tudo.

Três estrelinhas: um schottisch ou uma polca?

É uma polca lenta, que se você *rallentar* mais um pouco, esse tipo de polca lenta vira um schottisch, por exemplo: *Só pra Moer* do Viriato Figueira, a primeira música em tom menor das composições de choro, é uma polca também, que se você tocar um pouco menos, pode tocar como um schottisch, acho que esse é o caso do *Três Estrelinhas*.

O Anacleto já era tido como um pioneiro do choro na década de 50?

Não, conhecia-se muito pouco. O *Três Estrelinhas* era uma música conhecida, assim como o *Corta-Jaca* da Chiquinha, e ninguém sabia mais nada além disso. Eu fui ouvir a segunda música do Callado, fora *Flor Amorosa*, quando conheci um flautista chamado Leonardo Miranda. Um médico, apaixonado por choros antigos, vivia em museus procurando partituras; cada dia ele chegava com uma música nova do Callado. Houve uma roda de choro em que ele tocou oito músicas do Callado que eu nunca tinha ouvido, muito boas. Então ninguém conhecia nada.

Na verdade o repertório de choro era Jacob, Pixinguinha, e uma do Anacleto, uma do Carramona, o *Coralina*, uma de não-sei-quem... Muito recentemente é que a gente tomou conhecimento da obra desses compositores. Do Candinho do Trombone, por exemplo, a gente conhecia o *Nó*, e mais umas duas... Hoje em dia, em nosso arquivo temos mais de 300 músicas dele. Então era assim, o tamanho de nossa ignorância era esse.

E a relação do Radamés com Pixinguinha?

Ele era absolutamente fã do Pixinguinha, achava o Pixinguinha a melhor coisa do mundo. Ele até exagerava, porque adorava o Nazareth, ele gostava muito do Nazareth, mas não fez nenhuma frase bombástica sobre o Nazareth, e sobre o Pixinguinha tem aquela: “choro é Pixinguinha”. Ele não achava isso, ele considerava o Nazareth um cara extraordinário, também, mas ele era como irmão do Pixinguinha, ele se sentia assim. Adorava ele como pessoa, ia ao centro de candomblé com Pixinguinha, falava que o único cara que ele conheceu que improvisava era Pixinguinha: “os caras ficam fazendo frase? Isso não é improvisar, improvisar é o cara fazer uma melodia, não é ficar fazendo escala... isso não é improviso. Eu vi o Pixinguinha entrar no meio de uma gravação de um choro que só tinha duas partes, tirar um flautim do bolso e improvisar uma terceira pro choro, na hora, gravando.” Ele falou, então ele tinha uma admiração danada pelo Pixinguinha, e o achava o melhor flautista de todos.

O que você pensa de Retratos enquanto choro?

Acho perfeito, muito bem feito, os movimentos têm a forma de choro um pouco expandida, com 32 compassos cada parte, e ele usa umas pontes, tem as introduções... Mas acho que é uma forma de choro clássico, porque o Radamés usa a forma sonata sempre em suas músicas, e em *Retratos* ele mantém o Rondó do choro com essa expansão, algumas pontes, variações que ele coloca, cadências... Acho que é uma forma intermediária entre as formas mais usadas na música de concerto e a forma mais simples do rondó que a gente usa na música popular, e acho perfeito, um modelo de forma pra se escrever choro pra orquestra.

E a maneira dele escrever as cifras?

Não tinha sido feita nenhuma convenção. O que aconteceu é que, na verdade, antes do Chediak publicar os livros, teve um lance que o Toninho Horta começou a organizar o tal do “Livirão”, aí eu fui convidado pela organização – eu era aluno do Ian Guest – pra ser um dos transcritores das músicas. Nos reunimos pra estabelecer, e o Ian propôs as cifras que hoje utilizamos. A única coisa que mudou foi que ele usava o MAJ pra 7ª maior, e as pessoas começaram a usar o M maiúsculo, que é muito mais prático de escrever.

Mas eu acho que até então era uma confusão, cada um escrevia de um jeito... Por exemplo, passar a usar sustenido e bemol ao invés de mais ou menos, usar símbolo de música, né? O Ian propôs e foi aceito.

Até hoje cada um escreve de um jeito, mas lá no Rio a gente deu uma organizada nisso...

De que outras execuções de Retratos você participou, além das com a Camerata Carioca?

Toquei com Pedro Amorim, com a sinfônica nacional no Rio, e toquei nos Estados Unidos com o Joel [Nascimento], numa orquestra em San Antonio no Texas.

[a partir deste ponto, a entrevista acabou caindo num tom mais informal, e passamos a conversar sobre gravações preferidas da obra, e sobre questões de andamento nas execuções. Abaixo, transcrevo algumas passagens de seu depoimento:]

Gravações:

A gravação do Chiquinho [do Acordeom] com o Raphael [Rabello] é uma gravação muito madura, eles tinham um domínio da música, um entendimento, que eu acho que é a melhor gravação. Eu gosto muito da gravação dos Assad, também, mas acho que a do Raphael e do Chiquinho tem uma flexibilidade que não tem na dos Assad; uma leveza, um suingue.

Andamento:

Isso é uma forma de esconder os problemas de “levada”. Todo mundo que toca rápido é porque não sabe tocar com suingue, no sentido de que o efeito tocando rápido vai ser mais impressionante do que se eu tocar no andamento com suingue. Isso tem acontecido muito com o choro, hoje, como falei ainda há pouco: em cada esquina tem um moleque voando, tocando rápido, mas você conta nos dedos os caras que sabem acompanhar com fundamento essa música. Aí os caras aceleram, não aparece, tanto faz.

10.1.2 José Menezes

Transcrição da entrevista realizada com José Menezes, em 30 de setembro de 2009, na cidade de São Paulo – SP, por ocasião de um show do Zé Menezes Quinteto no SESC Paulista, na noite anterior

Como o senhor conheceu Radamés?

Eu vim ao Rio de Janeiro em 43, substituir o Garoto na *[Rádio]* Mayrink Veiga. Eu ouvia muito o Garoto e a Carolina Cardoso *[de Menezes, pianista]*, e eu encomendei então esse violão tenor que tenho até hoje, que adoro, então eu encomendei ao Del Vecchio que fizesse um instrumento mais ou menos com aquela qualidade do violão do Garoto. Isso em 1936. E toquei lá, tocava na Rádio, era o diretor do Regional da PRE-9, e na inauguração das ondas curtas, foi contratado o Orlando Silva, que estava no auge da carreira. E eu fui acompanhar o Orlando Silva, já tocando violão tenor, em 40 e ... 40 e... 42; fins de 42. Então o César Ladeira que foi apresentar, era também uma maravilha, xxx *[ininteligível]* era o diretor da Mayrink Veiga, ele então me contratou para substituir o Garoto em 43.

Em 40 e... 47, o Laurindo tocava também, era uma das pessoas que me acompanhava na Mayrink Veiga, e o Laurindo era muito amigo do Garoto; eu não conhecia o Garoto. Então o Laurindo me apresentou ao Garoto, que gostou muito de ver tocar: “Você não quer ir pra Rádio Nacional?”. Eu disse: “Me leva pra onde você quiser!” E fui pra Rádio Nacional, o Garoto me levou pra lá em 47.

O Garoto era guitarrista, tocava guitarra na orquestra. Antigamente, as orquestras não tinham guitarra, tinham banjo, eu já tocava banjo também lá no Ceará, na chamada orquestra. Todas as rádios tinham aquela orquestra com 3 trompetes, 3 trombones ou 2, e tal, e na base era banjo; piano e banjo. O Garoto foi um dos precursores, no Brasil, da guitarra na orquestra, como base. Mas o Garoto não fazia só base, era solista, também. O Radamés fazia grandes arranjos justamente para mostrar a capacidade do Garoto como solista. Porque o Radamés gostava muito de fazer o solista aparecer; coisa que peguei dele e faço até hoje. Então eu passei... isso ele fazia com o Garoto, que ele já conhecia.

Foi por intermédio exatamente do Garoto, que eu me aproximei do Radamés, que por eu ter trabalhado, fazer um duo com o Garoto, eu fui me credenciando a ser também um dos guitarristas da Rádio Nacional das grandes orquestras. O programa *Um Milhão de Melodias, Gente que brilha...* Por aí eu fui mostrando meu talento...

Na realidade, em 52 eu fiz o programa “Gente que Brilha”, com grandes arranjos do Radamés, no qual o Radamés fez três arranjos pra mim, que tenho gravado em casa: *Tudo*

Azul, Subi no São Francisco, que é um choro rápido que gravei naquela época, e acho que *Comigo é assim*. E o Radamés começou a ver que eu teria que fazer coisas também para aparecer como solista. Aquilo que ele já fazia com o Garoto ele passou a fazer também comigo, de mostrar o meu trabalho. Tanto que uma das primeiras coisas que Radamés fez foram esses três arranjos em 52. Aí fui me aproximando dele.

Após certo tempo, o Garoto saiu da Rádio Nacional e eu fiquei como guitarrista sozinho. Teve uma época em que a Rádio Nacional tinha uma série de guitarristas, mas nessa época eu fiquei sozinho. O Radamés inventou, então, um quarteto chamado Quarteto Continental, que gravava muito na gravadora Continental. Aí eu passei a ser o guitarrista efetivo do Radamés, através do Quarteto Continental. A gente acompanhava todas aquelas cantoras e cantores da época, Aracy de Almeida, Odete Amaral, Linda Batista, todos aqueles famosos da época. O acompanhamento era arranjo do Radamés, e o Radamés usava o quarteto dele, que era eu, o Vidal no contrabaixo acústico e o Luciano Perrone, que era um monstro sagrado, sabia tudo de música brasileira naquele instrumento dele, percussão. Por aí eu fui vivendo o dia-a-dia com o Radamés. Porque a gente gravava diariamente na Continental. Então de repente chegou o Chiquinho, com um trio meio torto, que o Radamés disse “não, o trio de Chiquinho só escapa ele, porque o baterista é ruim, o outro também é ruim, mas tem o Chiquinho que é um cara bom” Eu dizia “Radamés, tu fala isso porque o Chiquinho é gaúcho. Tu tá elogiando porque ele é da tua terra.” Mas não, é porque o cara era bom mesmo. Então, formou-se o Quinteto, com a inclusão do Chiquinho.

Aí você vê, nossa aproximação foi dada assim, porque eu passei a trabalhar diariamente com Radamés, gravávamos diariamente no estúdio da Continental. E o Tom, que estava garotão ainda, ia lá, era o macaco de auditório do Radamés. Ficava sempre escorado no piano, doido para que o Radamés acabasse a gravação, que era pra ir pro Lucas [*restaurante e chopperia, em Copacabana*]. E essa intimidade do Radamés comigo foi assim.

Lá pras tantas ele fez um concerto, em 61, o *Concerto Carioca*, logo depois fez um concerto pra mim [*Concertino n. 3*]. Você sabe que quando ele gostava de uma pessoa, fazia um concerto pro cara. Fez concerto pro Edu [da Gaita], pra mim, pro Jacob [do Bandolim], pro [Gianni] Fumagalli [harpa], fez pro Iberê Gomes Grosso. Depois inventou de fazer um sexteto, famoso, temos os discos até hoje para ver que o negócio era pesado, viajamos pela Europa. Então o Radamés passou a ser meu amigo. Tanto que eu tenho no próprio concerto “meu amigo José Menezes, grande guitarrista, grande improvisador...” ele achava que eu era o máximo. Inclusive numa das últimas entrevistas, ele usou um termo assim, olha que absurdo. O cara disse “o quê você acha dos compositores de choro?” Ele disse “olha, os compositores

de choro, não se pode negar que um dos maiores foi Pixinguinha, mas eu gosto muito dos choros do Zé.” Ainda me tratou assim, nem disse “Zé Menezes”.

Quando ele já estava na cama, e já não falava mais *[provavelmente depois de um dos derrames, em 1986 ou 1987]*, eu fui visitá-lo. Eu tinha uma amizade tão grande com Radamés, que eu achava que meu pai podia morrer, mas Radamés não. Dado o valor de um homem daquele. Eu cheguei, ele olhou pra mim assim... Você sabe que não se pode tripudiar ninguém. O cara pode estar caindo aos pedaços, se ele tiver força ainda, ele não vai gostar da sua atitude. Foi o caso do Radamés, ele estava na pior, e eu cheguei pra dar um alento pra ele, pra não dizer que eu estava visitando uma pessoa que já estava no fim. Comecei “Radamés, a Globo tá lá, aquela mesma coisa – ele era muito revoltado com a desorganização – a mesma bagulhada, o pessoal faz aqueles arranjos... Poxa, você tá fazendo falta lá.” E ele fez um ar de riso, assim... Quando eu saí, a empregada dele me disse: “Seu Zé Menezes, o seu Radamés gosta muito do senhor, porque ele nunca fez isso pra ninguém que venha visitar aqui, só pro senhor.”

Quando o senhor veio substituir o Garoto, foi porque ele já tinha ido pra Rádio Nacional ?

Sim, ele pura e simplesmente saiu da Mayrink Veiga e foi pra Rádio Nacional pra ganhar mais dinheiro. Aí, como o César Ladeira me viu tocando violão tenor lá *[no Ceará]*, acompanhando o Orlando Silva, ele achou que eu podia substituir o Garoto. Foi exatamente minha oportunidade para vir ao Rio de Janeiro. Engraçado que depois da Mayrink Veiga eu fiz muitos programas com a Carolina Cardoso, também. Depois fizemos Escola de Ritmo, que entrou o Abel, com contrabaixo, bateria... Mas esse meu relacionamento com Radamés foi assim, muito grande, porque vivíamos o dia-a-dia, gravávamos todo dia.

Quando o senhor o conheceu, os arranjos que ele escrevia para violão... [interrompido]

Teve uma época, na Rádio Nacional, quando o diretor artístico era o Paulo Tapajós, e o Radamés criou então a Orquestra Brasileira de Show. Então, o caso do Radamés foi que por muito tempo ele gostou da música regional. Tanto que ele adorava o Jacob; ela fazia aparecer todos os bons solistas. Então, nessa orquestra, ele colocou o Garoto, eu e o Bola Sete. Fizemos shows aqui, em Manaus, no Rio... Foi a grande orquestra da Rádio Nacional, com essa formação.

Quando o senhor tocava junto com outro violonista, tocava violão, ou outros instrumentos?

Com o Garoto, quando éramos só nós dois, nós trocávamos de instrumento no palco. Na época que chegou o Chiquinho, ele fazia o interlúdio – ele era a orquestra – enquanto trocávamos de instrumento.

E os arranjos eram escritos? Eram cifrados?

Não, era tudo de “bossa”. Era uma bossa já pré-estabelecida, não tinha cifra, nada, era no improviso. Porque nós já fazíamos um roteiro, trabalhávamos juntos... Eu toco essa, você toca aquela... E o Garoto era brincalhão: “quando faltar coisa, a gente inventa”.

Mas e os arranjos do Radamés pra Rádio Nacional?

Ah, era tudo escrito.

Ele já escrevia para violão?

O Radamés fazia assim, vamos supor: tá rolando a orquestra. E a gente tá tocando nossa cifra, nosso negócio. Quando rolava um negócio e trocava pra parte regional, que era do trio, aí sim era escrito direito: pro violão, pro cavaquinho, escrito direito. Aquela coisa bem arrumada... aquele trecho era nosso, mesmo.

Tanto que o Bola Sete, que chegou mais novo que a gente na Rádio Nacional, ele ia muito pra minha casa pra estudar as coisas da Rádio Nacional. E eu também estudava muito, porque lá não podia errar, era tudo ao vivo. Então, quando chegava a nossa vez, o Bola Sete tremia feito um condenado, a cadeira balançava. Quando ia chegando perto de algum trecho em que tínhamos que fazer os três, tipo uma valsa por exemplo, *Expansiva: [Menezes canta um trecho da parte A, induzindo que ali era por conta da orquestra, um trecho da parte B, que seria responsabilidade do trio Menezes-Garoto-Bola Sete, seguido por outro trecho de B, com orquestra de novo, e o trio novamente]* Tudo escrito, tudo bonitinho, e isso acontecia com todas músicas de arranjo da Orquestra Nacional de Show.

Que instrumentos vocês três tocavam?

O Bola Sete só tocava violão. O Garoto e eu trocávamos: cavaquinho, violão tenor... O Radamés nessa orquestra já usava a gente trocando de instrumento: começava o arranjo com um instrumento, e lá no meio já tinha um esquema armado para trocar.

Antes de o senhor trabalhar com os arranjos do Radamés, como era o trabalho dos outros arranjadores? E quem eram eles?

Em tudo na vida, cada qual tem sua maneira de pensar, sua maneira de escrever. Na Rádio Nacional, daquele tempo, tinha o Lírio Panicalli, Leo Peracchi... Nem o Guerra Peixe era arranjador, era violinista. Era um grande arranjador, mas não contratado como tal na rádio. Tinha outros, como o irmão do Radamés, o Alexandre Gnattali...

Era cifra, mas tinha o solo, as coisas pelo meio. Só que os outros arranjadores, quando escreviam para violão, não sabiam escrever, distribuir: eles faziam uma linha melódica pra que soubéssemos que era um solo, e fazíamos aquele solo dentro da nossa categoria. Mas o Radamés não; ele escrevia porque ele conhecia profundamente o violão.

Você via ele tocar violão?

Não, ele só escrevia pra violão, ele sabia o que tinha que fazer. Colocava tudo para o violonista, e fazia muito melhor que muitos violonistas. Você sabe que a maior parte dos violonistas brasileiros não sabe escrever para violão. Sabe ler, mas não sabe escrever.

O Radamés tinha tanto conhecimento de violão, que veja bem... O próprio *Concerto n. 3*, eu passava com ele, quando eu tinha alguma dúvida, ele dizia “não, na posição V, faz assim, é a mesma posição, e tal, você distribui assim...”. Ele tinha um conhecimento profundo de violão. Ele só não era um executante. Porque tem cara que conhece, mas não executa. A prova é que ele sabia escrever profundamente. Dois caras, o Villa-Lobos, e o Radamés. O Villa-Lobos nem se fala, porque além de conhecedor profundo, tocava bem. Escrevia bem e tocava bem.

O senhor fez a estreia da Introdução ao Choros, de Heitor Villa-Lobos?

Eu como guitarrista da Rádio Nacional, a responsabilidade era de tocar o que viesse. Como guitarrista da Globo, peguei todos esses maestros, japoneses, ingleses e franceses, o que viesse tinha que tocar, pra isso éramos contratados.

Pois bem, então de repente o maestro Chiquinho, que era o coordenador – a gente chama de arquivista, mas não, era o coordenador –, chegou num belo dia e disse “Olha, Menezes, tem que tocar uma música aí do Villa, e é bom você levar pra casa e estudar, porque é uma música difícil e o Villa é muito chato – termo do Chiquinho –, muito exigente.” Eu disse “não, tá legal”. Então levei a música pra casa pra estudar. Estudei, estudei, e fui à casa do Villa.

Naquele tempo, a grande orquestra da Rádio Nacional tinha, nesse programa, *Festivais G.E.*, 32 violinos, 16 violas e 4 violoncelos, isso era o peso. Fora instrumentino, fora aquela parafernália musical toda. Era um programa sinfônico. Então, eu tinha uma responsabilidade muito grande de fazer esse tipo de coisa. Falei pro Chiquinho que eu queria ir à casa do Villa,

por ele ser muito exigente. Ele me passou o endereço e eu fui. Ele até corrigiu a parte, dizendo que eu estava fazendo umas notas mi na segunda corda, e não era o efeito que ele queria, ele queria as notas soltas. E fez a marcação. Na ocasião, falei “Ô maestro, agora para eu mudar a digitação aqui, de repente, não vai dar; vou ter que voltar pra casa pra estudar. Mas no dia vai sair assim”.

Pois bem, então eu tive o prazer de tocar com aquela grande orquestra, com o próprio Villa-Lobos na primeira fila da Rádio Nacional, aquele auditório bonito de antigamente. E ele foi o primeiro a se levantar, quando terminou, me abraçou e disse “O senhor toca muito bem violão.”. Eu disse: “Poxa, eu não toco como eu quero, não.”. Mas ele me encheu bola, gostou, então foi bom.

O senhor chegou a tocar, do Radamés Gnattali, outros concertos além do Concerto Carioca e do Concertino 3?

Toquei e gravei os dois. O *Concerto Carioca* nós tocamos até no Municipal aqui, e também no Rio. O *Concerto Carioca* é mais pesado, para guitarra dedilhada. Modéstia a parte, fui o primeiro a gravar guitarra dedilhada. Porque o Radamés queria exatamente isso, guitarra elétrica dedilhada. Ele escreveu “para violão”, mas era para guitarra, porque tem muita linha que é mais apropriada para guitarra. Você tem que fazer a parte do violão dedilhado, quando é, e tem que fazer a parte melódica da guitarra, quando está no concerto. Porque é um diálogo de piano com guitarra. Eu até dizia, “Radamés, você chama esse concerto de ‘para guitarra’, mas é um diálogo de piano com guitarra”. A guitarra faz uma coisa, o piano faz outra e a gente chega junto. E quem quiser ouvir, tá gravado.

E o Concertino n.3? O senhor falou que o Concerto Carioca é “mais pesado”?

Não, o n. 3 é para violão. Pesado não, ele é super difícil, tanto que até hoje ninguém gravou. Quer dizer, ninguém tocou. Eu tenho esperança de que vai ter uma pessoa que vai tocar muito bem, um cidadão daqui de São Paulo, o [Fabio] Zanon. Toda vez que eu o encontro, ele diz que está estudando o concerto. Esse cara é maravilhoso, concertista da pesada, não tem limites. Até agora ele não conseguiu, não.

Eu comecei a estudar de novo, mas só quero tocar com 90 anos. Estou com 88. Sabe qual é minha idéia? Você sabe que não existe nada difícil quando você estuda e quer. Mas você tem é que querer, e tem que estudar. A minha idéia é mandar as partes lá pra Fortaleza, com aquela orquestra de câmara, que os caras tem boa vontade e querem. Porque a minha idéia é tocar esse concerto no Teatro José de Alencar, exatamente – se Deus me ajudar que eu chegue lá – com 90 anos, pra eu poder dizer assim: “O primeiro teatro que eu pisei foi o José

de Alencar, com 9 anos”, e eu ter o prazer de dizer, “minha gente, eu toquei aqui com nove anos, hoje eu só coloquei um zero a mais aqui na história, e estou tocando pra vocês esse concerto, pela primeira vez pra público”. Porque eu só gravei, não cheguei a tocar pra público ainda. É difícil, mas não é impraticável, não. Tem que estudar. Tá tudo escrito, tudo direitinho, tudo na mão.

Agora a participação de orquestra é maravilhosa, tem uma participação de flauta que foi tocada pelo professor xxx [ininteligível] espetacular, lindíssima. E tem um diálogo de violão e flauta, lá pelo meio, e uma intervenção de cordas maravilhosa, um negócio assim fora de série. Olha, aquilo ali, só aquilo ali já diz a competência de um Radamés Gnattali.

O senhor assistiu à estreia do Concertino nº 2 com o Garoto no Municipal?

Não, não.

O senhor se lembra da estréia de Retratos no final da década de 50?

Não me lembro de quando foi gravado *Retratos*, eu sei que eu gravei. Sabe que o Jacob tocava maravilhosamente bem, compunha bem, fazia tudo bem. A única coisa em que ele era fraco era em leitura. Isso aí acontece aqui no Brasil porque as pessoas se preocupam muito em tocar, mas não se preocupam em estudar a parte teórica. Tem muita gente que toca bem e não conhece o instrumento. Ele toca bem porque é um cara inteligente, gosta, então toca bem. É o que mais se vê. O cara sabe tocar e não sabe escrever. É a mesma coisa que o cara saber falar e não saber escrever. Então o Jacob tinha pouca leitura.

Você sabe que quem tocava o *Retratos*, era o Chiquinho que indicava o negócio pro Jacob. Agora eu só não sei como é que o Jacob decorou aquilo. Você sabe que eu tenho aquele concerto, e às vezes brinco de tocar em casa. Acho que já tem muita gente tocando, então não tem necessidade de eu tocar. Mas eu tenho, e é difícil pra decorar. Pra tocar lendo é sopa. A hora que eu quiser eu ponho aquilo debaixo do dedo, mas não sei como o Jacob gravou aquilo. Ele pegava de ouvido. A leitura dele era fraquíssima. Fraquíssima. Era um grande compositor de choro, tocava com alma, tirava uma sonoridade bonita. O contrário do grande bandolinista que conheci, o Luperce Miranda, esse era técnico, mas que também não sabia nada. Nada, não tinha nada, não sabia nada, nada, nada, nada.

Essa parte teórica, que o senhor chama, como o senhor aprendeu?

Eu fui obrigado a aprender. Quando eu morava em Juazeiro, eu comecei a tocar numa banda de música, comecei a aprender divisão, solfejo, e toquei requinta na banda. Já tocava

meu cavaquinho, meu violão, mas de ouvido, como todo mundo: tocava na prática. Mas eu comecei a me interessar, e aquilo que eu aprendia, eu colocava no meu instrumento.

Naquele tempo, eu tocava banjo, cheguei a tocar no cinema mudo, depois toquei no Ideal Clube, em Fortaleza – compraram um banjo pra mim e comecei a tocar. As orquestras naquele tempo eram isso: a base era piano e banjo. As partes vinham todas escritas, em acordes, e eu tinha que estudar muito para entender, porque naquele tempo não tinha arranjadores no Brasil. Tinha uns arranjadores de editoras, mas muito fracos; nas músicas brasileiras, os arranjos eram muito mal feitos, com no máximo uma tercinha paralela. Então a gente usava muito, naquele tempo, as músicas americanas editadas, que vinham para uma banda maior: quatro trompetes, quatro trombones, cinco sax... e a gente tinha três sax, dois trombones, dois trompetes, mas a gente se virava pra tocar aquilo. A base vinha direitinho, e o banjo vinha com os acordes todos escritos. E eu tinha que estudar aquilo lá.

De repente, começou a aparecer umas “letrinhas” em cima dos acordes. Perguntei ao nosso pianista, o Mozart Brandão, um músico muito bom, o que significava aquilo. Ele explicou que elas correspondiam aos acordes escritos embaixo, e mostrou como funcionava, e eu achei muito mais prático tocar pelas cifras. Ler os acordes em notação normal era muito mais difícil, principalmente em mudanças rápidas, e com muitos acidentes. Então as cifras vieram realmente para facilitar. Tanto que quando o cara escreve cifras cheias de “três a mais”, “quatro a menos”, está complicando uma coisa que foi inventada para facilitar.

Isso na década de 30, 40?

Década de 40, eu já estava na base em Fortaleza, já tocava banjo nessa banda do clube, era efetivo lá.

Quando eu vim pro Rio em 1943 – até fins de 1942 eu trabalhei nessa rádio do Ceará – eu já vim fazendo algumas coisas, querendo me meter a fazer alguns arranjos. Já sabia fazer alguma distribuição. Fiquei na Mayrink como solista, e quando eu fui pra Rádio Nacional, minha leitura de cifras não era muito correta, quer dizer, eu não estava com aquela prática da velocidade de trabalho que tinha, de chegar e ter que tocar.

Eu ficava muito admirado que o Garoto conseguia tirar aquilo de letra, lia tudo. Eu fui ganhando prática, trabalhando, e fui me interessando por escrever meus arranjos. Comecei fazendo arranjos pequenos para gravação. Depois teve um programa na Rádio Nacional, “Quando os maestros se encontram”, e eu passei a fazer arranjos das minhas músicas para grande orquestra. Final da década de 50, quase 60. Aí eu pedia às vezes algumas explicações pro Radamés. Ele dava poucas dicas, porque ele não era muito de falar sobre isso. Eu fui “enfiando a cara”, lendo e fazendo.

Em fins de 60 fui contratado como arranjador da RCA Victor, comecei a fazer arranjos pra minha banda, que foi sucesso, “Velhinhos Transviados”, 15 LPs gravados, e passei a gravar música moderna, bossa-nova, com aquele som que eu criei, usando o Chiquinho do Acordeom, fazendo naipe com clarinete, ou com sax, com trombone. Fiz aquele trabalho que virou um gosto popular, sucesso nacional. A prática e a convivência com os grandes arranjadores me deram condição para tal.

O senhor chegou a tocar arranjos do Pixinguinha?

Eu era vizinho dele. O Pixinguinha foi um arranjador mais para banda. Ele fazia aqueles arranjos de carnaval. Era aquela coisa antiga, os caras cantavam o coral, de repente a banda pegava e trocava de tom, passeava, “ia na China” e voltava, e era uma luta danada pra voltar de novo pro mesmo tom pro cantor cantar de novo. Uma coisa muito primária, muito rude. Pixinguinha não era grande arranjador, foi um dos maiores flautistas, e um grande compositor, e incentivador do choro. O pessoal fala que o choro vem de Ernesto Nazareth, mas você sabe que o único choro que conheço dele é *Apanhei-te Cavaquinho*. As outras peças dele eram tangos brasileiros. O Pixinguinha então veio incentivando realmente o choro, é realmente um dos criadores do choro. Depois vem outras pessoas, o Jacob, o Waldir Azevedo. Eu tenho uma série de choros maravilhosa, também, que são bons mesmo, não precisa nem do “modéstia à parte”.

Vocês chegaram a tocar Retratos outras vezes, além da gravação?

Não, com o Jacob eu só toquei o cavaquinho de *Retratos*. No violão, era Waltel e Neco.

O senhor foi o violonista que mais trabalhou com Radamés?

Fui eu mesmo, mais que o Garoto. É que ele detestava instrumento elétrico. Teve uma ocasião, no Rio, em que o Garoto chegou a passar até privações, porque ele não queria tocar violão elétrico. E o trabalho que tinha era trabalho de boate, de grupinho, e ele se sentia mais solista. Diga-se de passagem, o Garoto foi quem fez a diferença no violão. Eu considero assim: o violão tem duas épocas, antes e depois do Garoto. E só imbecil que não sabe disso. Tem o violão brasileiro, brasileiríssimo, João Pernambuco, puramente brasileiro. O Garoto passou a dar outro toque no violão, captou um pouco de Radamés, passou a aplicar no violão. Eu retrato assim: o Garoto usou aquela inteligência dele e pegou aquelas harmonias do Radamés, contrapontos, e criou uma nova forma de tocar o violão, que não é só velocidade – que ele tinha, demais. Tanto que eu digo pra você: no violão tenor, naquele tempo, ficava uma

rasgação de seda, porque ele achava que o bom era o Zé Menezes, e eu sabia que o bom era ele.

Então, duas épocas: antes e depois de Garoto. Tanto, que as minhas composições daquela época, que é o caso de *Contrapontando*, que gravei com o Dino me acompanhando, já foi dentro daquela base harmônica diferente, um violão diferente. Minhas coisas daquele tempo, eu não vou dizer que fui eu que criei: foi exatamente o Garoto que inovou a forma de tocar violão. Essa é a verdade. E quem não aceita isso é despeitado.

O Garoto também foi um dos primeiros a incentivar a bossa nova. Fui eu o primeiro a gravar o *Comigo é Assim* e o *Nova Ilusão [parcerias de Luiz Bittencourt e José Menezes]*. Ambas pré-bossa nova. *Comigo é assim* foi gravada por todo mundo, trinta e duas gravações já. Foi sucesso d'Os Cariocas, em 48. Foi gravada pelo Tom Jobim e pela Miúcha, pelo João Gilberto, e recentemente pela Wanda Sá. Tanto que agora eu fiz um novo arranjo, pro Gafieira Carioca, que modéstia à parte é muito bonito. E ali, pra quem conhece a maneira de escrever do grande Radamés, vai ver que tem um dedo dele ali. E o quê é que faz isso? Foi exatamente a minha convivência com ele. Graças a Deus eu captei muita coisa. Você convive com uma pessoa, e fica adquirindo os hábitos dela.

O senhor acha que Radamés também absorveu muito da sua maneira de tocar?

O Radamés observava muito a maneira de as pessoas tocarem. Para facilitar, ele escrevia muito dentro daquelas coisas habituais que as pessoas já faziam. Tanto que o concerto do Jacob, você sente que aquilo é pro Jacob. Ele me pediu para gravar, mas não gravei, porque é uma orquestra diferente, e não há incentivo. Ele escrevia pra pessoa; o concerto do Chiquinho, ele escreveu pro Chiquinho. A convivência dele com a gente, fazia ele captar nossa maneira: as coisas que mais fazíamos, ele aplicava. Tanto que o concerto n. 3 ele fez pra mim, "concerto pro Zé". Ele tocava comigo diariamente. Então ele sabia como tirar partido da pessoa, escrevia pra ela.

Quais outros violonistas tocaram com Radamés, além do senhor e do Garoto? O Luiz Bonfá chegou a tocar?

Não, o Bonfá também era um guitarrista da orquestra, mas não participava muito dessa programação mais pesada, não. Era um violonista mais solista, tocava bem, tocava bonito, mas é o tal negócio: era solista. E o Garoto e eu éramos guitarristas da orquestra, tínhamos que fazer o trabalho da casa, o que viesse.

E quem mais? Waltel Branco também tocou muito tempo?

Não, Waltel não teve convivência com Radamés. Não. A gente nem conhecia o Waltel. Ele também sempre deu uma de solista, individual. Tanto que o Waltel tocava segunda guitarra quando eu era a primeira, na Globo. Ele já era maestro e guitarrista da Globo, mas era o segundo; o primeiro era o José Menezes.

O Geraldo Vespar também?

Toquei muito com ele, conheci o Geraldo em Goiânia, quando ele me viu tocando choro. Depois ele veio pro Rio, e estudou, se tornou um bom arranjador. Tanto que foi arranjador da Globo, e era especialista em trilhas. As novelas todas tinham trilhas para aquela novela, abertura para aquela novela. Rebaixaram muito, porque agora a abertura é qualquer coisa, ditada pelo interesse comercial. Como eles têm a gravadora, eles colocam de abertura alguma coisa que querem que estoure, porque toca todo dia. Antigamente não.

Tanto que você vê: quando eu fiz a abertura dos Trapalhões, eu entrei na concorrência de 14 maestros, inclusive o Radamés, o Waltel Branco, o Cipó, todos os arranjadores famosos do Rio, da TV Globo. Veio o Eumir Deodato dos EUA, ele ia levar 100 mil cruzeiros para fazer a abertura. Porque ele tinha feito sucesso com uma grande abertura que até hoje toca, famosíssima. Então ele era o credenciado. Eu entrei nisso, e era então o guitarrista, mas era muito amigo do Vanucci, que gostava muito de mim, me admirava muito enquanto músico. Ele me pediu que fizesse a abertura. Eu perguntei, “mas eles já não estão vindo da Tupi, já não têm uma abertura?”. Ele disse “A gente quer uma abertura nova, que levante”. No meu show, eu faço uma abertura “pra fora”, violenta, porque, como diz o outro, cobra se mata pela cabeça. Se você faz uma abertura pomposa, o público fica com uma boa impressão do seu trabalho. Se você faz uma abertura frouxa, o cara diz “poxa, vai ser muito monótono isso aí.”

Então, ele me disse que queria uma coisa pesada. “faz de conta que você vai fazer uma abertura para um grande musical de Holywood.”. Ele me deu a idéia e eu tive uma sorte de cão. Cheguei em casa, peguei o violão, coloquei o gravador, e comecei... pensei “mas esse negócio tem que virar samba”. Estava começando a aparecer um funk, e achei que tinha que ter uma mistura de funk com samba. E o que aconteceu, foi uma maravilha: *[canta o tema, com as possíveis orquestrações vocais, e percussão na mesa]*. A orquestra tinha o Hamilton, no trompete, tirando notas agudíssimas, tanto que eu o coloquei, no final, tocando um Fa#, Mi de efeito, nem todo mundo toca bem isso, é quase impraticável. Pois bem, fiz essa abertura, e o que o aconteceu: o Boni – que era quem tinha que dar o aval – sem saber de quem era, escolheu minha abertura, e todos os outros treze foram pro brejo. Daí passei à condição de maestro-arranjador, deixando de ser guitarrista, e o Zé Carlos foi pro meu lugar. Aí mudou

tudo. Foi o tempo que chegou um novo diretor na televisão, queria uma base mais moderna, e contrataram os meninos do Roupa Nova. Trabalhamos com eles muito tempo, eles fazendo base, e estudando.

O Dilermando Reis não tocava nesse tipo de trabalho?

Não, não, ele era um violonista muito bom, mas na linha brasileiríssima, aquele estilo do João Pernambuco. Bom violonista naquele estilo, brasileiro.

O Baden Powell chegou a tocar com Radamés?

Olha, tudo que você falar eu tenho assunto. O Baden foi meu vizinho. Na época, eu estava estudando o concerto 3, e o Baden ia muito na minha casa. E o Baden falava “Menezes, não sei como você tem essa velocidade toda”. O Baden começou a tocar aquele violãozinho e eu gostava dele tocando. Eu gravava diariamente com o Radamés e teve uma ocasião que eu não pude ir. Me telefonaram e eu falei pro Radamés “tem um garoto tocando muito bem violão e você pode aproveitar, ele vai no meu lugar. O cara é bom, você vai gostar”. O Baden começou por aí. Fez uma gravação com o Radamés e começaram a chamá-lo.

Foi o tempo que começou a ter a influência da Bossa Nova e o Baden se entrosou nesse grupo e a ser prestigiado pelos membros. De repente, ele se encostou no Vinícius – embaixador do Brasil – , colou com ele e começou a compor, começou a fazer sucesso. Eu falava pra ele que ele tinha condição de ser um dos maiores violonistas do mundo, mas como ele começou a ganhar muito dinheiro como compositor, ele relaxou no violão, e passou a viver mais das composições dele. Ele ia fazer o show dele, já era um sucesso só de apresentar as composições – e se tratando de quem: ele e Vinícius. Ele passou a já ter aquela marca.

Aí disseram que o Baden foi o primeiro a gravar samba no violão. Não, fui eu que gravei samba primeiro. Gravei *Bossa nº 2* e *Violão e Samba*, de minha autoria, gravado pelo Sivuca, também. Aí o Baden, com aquela idéia da bossa nova, começou a fazer sucesso e ele vivia daquilo. Tanto que não chegou a tocar clássico. O sucesso vinha mais das próprias composições. Não precisava tocar música de ninguém. Viajava pra Europa tocando só os sucessos dele.

O Radamés tinha escrito uma versão de Retratos para o Quinteto [Gnattali] também, vocês chegaram a tocar?

Não, não, com quinteto não [como que negando a existência deste arranjo]. No quinteto ele fez uma outra coisa que não chegamos a tocar, que já tínhamos ensaiado: um *concertino* que ele fez pra nós, ainda tenho a parte de guitarra em casa.

Porque no disco do Novo Quinteto (Henrique Cazes, Maria Teresa Madeira, Marcos Nimrichter, Omar Cavalheiro e Oscar Bolão), eles gravaram o primeiro movimento, Pixinguinha, mencionando que era arranjo de Radamés, nunca executado.

Ter pode ter, pode ser que eles gravem. Agora, você sabe: pra fazer uma coisa como a gente fez no nosso tempo, eles vão ter que rebolar. Não vai fazer. A maneira do Radamés, ninguém vai chegar perto. Vai fazer alguma coisa, mas com aquele gosto, com aquela pegada...

O trio que o senhor mantinha com o Garoto e o Chiquinho do Acordeom; aquela maneira de tocar era comum na época?

Naquele tempo não tinha a quantidade de músicos bons que tem hoje. Hoje o pessoal leva as coisas mais a sério. Naquele tempo pouca gente lia, mesmo cifras. Você jamais fazia um show com apenas um ensaio, uma passagem. Hoje a gente faz, e é por causa da qualidade do músico. Então o cara tem que saber escrever, tem que ter a vivência que eu tive, pra você poder antecipadamente analisar a qualidade do músico e tirar dele o melhor, sem sacrificar. Essa é a vantagem, é o que aprendi no meu tempo de profissional. Como fui músico de estante, sei o que é o cara ler e ficar atrapalhado. Você não pode ter dúvida na hora de tocar, ficar olhando pro outro pra saber o que fazer. Então o arranjo tem que vir escrito direito, bem distribuído, colocando os lugares certos para a pessoa ficar livre.

Antigamente, os arranjadores, na hora do improviso, escreviam o improviso. O que deixa de ser improviso; tudo que é disciplinado deixa de ser improviso. Eu cheguei a fazer bossa escrita. O arranjo de *Bossa Nova n. 2*, é um solo de violão [*canta o solo*]; fui o primeiro a fazer samba e violão, samba-choro no violão. Então, quando chega na hora das cordas, eu tive que fazer bossa escrita para as cordas.

Se você deixar um violinista sozinho, ele não sabe improvisar. Então você tem que fazer: [*e canta outro trecho*]. É uma tristeza porque violino não tem balanço. É uma luta para um naipe fazer isso. Pode ter boa leitura, mas balanço não. Em parte nenhuma do mundo violinista tem balanço. Individualmente pode ter alguém que tenha a malícia brasileira, mas um naipe não. Então, tem que fazer escrito, porque muitas notas eles tocam, tiram de letra, mas se você escrever pausa, danou-se. E você precisa escrever pausa para balanço. Então, metais: menos notas, mais balanço; cordas: mais notas, mais escalas, menos balanço.

Você tem que ter essa psicologia a respeito de quem você vai escrever e pra quem você vai escrever. Se você tira partido da pessoa que tem a criatividade, você faz um trabalho bonito e não prende o cara, porque se você o prende, ele não vai fazer o que você quer, porque está preocupado, e nem o que ele gostaria de fazer. Então o músico que trabalha

comigo trabalha contente, porque eu reparto o trabalho, não sou individualista, nunca fui. Eu sei do valor das pessoas.

10.1.3 Paulo Porto Alegre

Entrevista a partir de correspondência eletrônica. Os *e-mails* foram recebidos em 05 , 08 , 11 , 13, 17 e 19 de abril de 2010.

Como iniciou seu contato com Radamés Gnattali?

Conheci a música do Radamés pelo Duo Assad [formado pelos irmãos Sérgio e Odair Assad], por volta de 1977 ou 78. Alguns anos mais tarde, em 1982, formamos o Quarteto Sul América: Sérgio [Assad], Odair [Assad], Oscar Ferreira de Souza – que entrou substituindo o Paulo Bellinati – e eu. A pedido do Sérgio, Radamés transcreveu seu Quarteto de Cordas nº 1 para 4 violões (hoje obra obrigatória para quarteto de violões, tendo sido gravada pelo Quaternaglia).

Fui conhecê-lo pessoalmente no ano seguinte, através de meu amigo Raphael Rabello. Eu havia feito uma transcrição da *Sonatina para violoncelo e dois violões* e terminado com o ultimo movimento da *Sonata para violoncelo e violão* (numa versão aparentemente feita pelo Radamés para Orquestra de Violões). Queria mostrar para ele esta minha versão inusitada e, como o Raphael estava tocando em São Paulo com o Radamés no "Engenho e Arte", consegui um encontro no hotel em que eles estavam hospedados.

Para minha surpresa o Radamés adorou a versão (na época, disse que era melhor do que o original) e a partir daí ficamos grandes amigos.

E sobre o concurso que você teria ganhado, com o Radamés na banca?

O concurso é uma outra história acontecida uns dois anos depois com a *Suite Brasileira*, original para pequena orquestra, e que ele adaptou para piano e três violões, para tocarmos juntos. O Concurso em questão era o Concurso Internacional de Violão do Festival Villa Lobos, que eu ganhei em 1984, e o Laurindo de Almeida estava no juri.

Nesta época você já estudava composição, tinha uma boa prática em transcrições e arranjos?

Estudei composição com Sérgio Vasconcellos-Corrêa por dois anos e com [Hans-Joachim] Koellreuter por seis meses. Fora isso, tinha contato no Conservatório Musical Brooklin Paulista – onde estudei e dei aulas por 21 anos – com vários compositores. O que mais se interessava por mim e me ajudava com seus sábios conselhos era o Aylton Escobar.

Nesta época, já tinha feita muitas composições e transcrições, além de arranjos, uma vez que eu sempre toquei música popular.

Você já conhecia bem a obra de Radamés Gnattali?

Conheci, como já disse, a obra do Radamés inicialmente através do Duo Assad. Depois fiquei amigo dos caras da Camerata Carioca (sempre apresentado pelo Radamés) e o meu universo *radamesiano* foi se ampliando. Daí a conhecer sua obra erudita foi um passo: consegui discos, arranjos (o Sérgio Assad sempre me mandava cópias de músicas do Radamés, além das dele) e pelo próprio contato com o Radar, fui ficando um "especialista" em sua obra.

As obras que Radamés Gnattali dedicou ao Trio Opus 12 foram a seu pedido?

O Radamés, sempre que gostava de alguém, escrevia algo para ele – mais cedo ou mais tarde. Comigo foi igual: a pedido meu escreveu algumas obras dedicadas ao Trio Opus 12, que ele adorava na época.

Você poderia detalhar um pouco a história do Trio até a época de Radamés escrever o arranjo?

Bem, o Trio Opus 12 nasceu em 1977 e inicialmente era formado por Oscar Ferreira de Souza, Marcelo de Camargo Fernandes e por mim. Esta formação durou 1 ano e meio e foi um período de conhecimento desta formação, na época bastante rara. O Clemer Andreotti (hoje vivendo na Alemanha) entrou no lugar do Marcelo e ficou conosco por 6 anos. Com esta formação gravamos o nosso 1º LP, que trazia música de compositores como Gragnani, Farkas, Pacoloni e Stravinsky. Com a ida do Clemer para a Alemanha, a Cristina Azuma (que tinha sido minha aluna e do Edelson [Gloeden]) entrou no lugar dele. Foi com esta formação que conhecemos o Radamés.

A partir daí, como continuou o Trio Opus 12?

Depois de um ano e meio (período no qual tocamos até no Festival de Campos do Jordão), a Cristina foi para a França e o Oscar para a Alemanha. Então juntei o Jardel Costa Filho e o Marcos Felix e conseguimos durar mais 1 ano. Com a ida do Jardel para o Violão Camara Trio, do Henrique Pinto, resolvi ir para outras formações... O Radamés lamentou muito.

Mas em 2005, formei novamente o Trio com o Daniel Murray e com o Eduardo Minozzi, dois ex-alunos. Tocamos por cerca de um ano e meio até o Eduardo ir para os EUA (fazer mestrado e doutorado em Tucson), e aí pedi para o Edelson [Gloeden] entrar no lugar dele, pois já tínhamos aprovado um projeto com concertos e gravação de um CD duplo em homenagem aos 100 anos do nascimento do Radamés. E esta foi a última formação, por enquanto.

O Radamés conheceu primeiro você ou o Trio Opus 12? Ele conhecia os outros integrantes?

O Radamés me conhecia de nome pelo Sergio Assad. O nosso primeiro contato foi aquele que eu lhe relatei com o Trio Opus 12. Na verdade, tivemos uma breve conversa no Engenho e Arte, mas foi muito pouco. Os outros elementos do Trio ele não conhecia e depois do final do grupo, só eu mantive contato assíduo com ele.

Quais foram as obras dedicadas/arranjadas/transcritas pelo Radamés ao Trio Opus?

As obras foram:

- *Suíte Retratos* (1984, creio eu)
- *Suíte Brasileira* (1985) [original para pequena orquestra, adaptada por Radamés para piano e três violões]
- *Remexendo* (uma versão simplificada que eu acabei não trabalhando muito. Ele fez a meu pedido, mas ficou com preguiça de escrevê-la toda. Era para eu completar).

Como era a partitura de Retratos que recebeu de Gnattali, e que atitude você tomou diante do arranjo?

Recebi a partitura do *Retratos* do Radamés ligeiramente abreviada. Com isto quero dizer: as partes harmônicas estavam cifradas em grande parte, não havia muitas conduções de baixos e havia muitas notas erradas. Claramente esta era uma partitura escrita às pressas (fora o garrancho tradicional da escrita rápida do Radamés, que com o tempo eu aprendi a decifrar!).

A primeira coisa que fiz foi elaborar a harmonia. Sabia que meus colegas do Trio Opus 12 não saberiam colocar as notas certas nestas cifras. Mesmo o Oscar, que tem uma vasta experiência na música popular, não saberia interpretar as sutilezas harmônicas do Radamés. Pensei também em escrever uma harmonização em tessituras diferentes (como acontecia com os três violões do Época de Ouro, do Jacob do Bandolim)

Em segundo lugar, fui consultar a gravação da *Suíte* com a Camerata Carioca, e logo descobri que toda a riqueza das baixarias do Raphael [Rabello] não estavam lá. Tratei de copiar literalmente muitas delas.

Quando começamos a tocar, descobri que havia algumas falhas de texturas: em alguns momentos a textura se esvaziava...Tratei de completá-las.

Desta maneira, surgiu uma outra versão, que o Radamés gostou muito e inclusive me pediu o original com as minhas modificações para mandar para o Laurindo nos EUA, que ele pretendia gravar. Parece que gravou, mesmo.

Quando retomamos a Suite em 2005, senti a falta de algumas coisas. Então tomei emprestado (no *Corta Jaca*) algumas soluções da versão para dois violões do Radamés e coloquei no lugar certo. Funcionou muito bem.

Para encerrar o assunto, tive também um ímpeto de criação (que acho que o Radar teria aprovado) e coloquei uma invenção minha na retomada do tema principal do *Corta Jaca*: um ritmozinho de samba que tinha a função de a gente poder virar as páginas já que eram muitas. No final gostamos e foi esta a versão que chegou ao disco.

Uma afirmação largamente encontrada em depoimentos de pessoas ligadas a Gnattali, é de que suas composições eram, em geral, dedicadas a um intérprete específico, e eram então escritas segundo as particularidades daquele instrumentista em especial. Você vê isto também na obra para violão?

Não, eu não acho que o Radamés tivesse este conhecimento tão profundo do violão (apesar de tocá-lo e conhecê-lo o suficiente para ter escrito esta obra maravilhosa) e dos violonistas a ponto de escrever algo tão personalizado para cada um. Veja: o Radamés tinha o seu estilo de compor tanto música erudita como popular. Na erudita ele era um nacionalista convicto, mais centrado na música popular urbana. Apesar de ter usado obras do folclore, a maioria ele mesmo criava. Ao contrário de seus contemporâneos gaúchos, ele se utilizava muito dos estilos nordestinos, e ainda posso dizer que ele teve claramente duas fases: uma até 1941 (com o *Concerto para violoncelo*) e outra depois. Pode-se notar uma evolução não só de técnica como de linguagem (ouça por exemplo a diferença da *Suite Brasileira para 3 violões e piano* de 1940, para a *Suite Retratos* de 1958) Também teve os seus momentos de arrojo, como nos concertos para violino, que são quase atonais...

Na música popular, também acho que ele tinha dois estilos: um mais popular, centrado no choro e no samba urbano, e outro mais "bossa nova" (não vamos esquecer que ele viveu plenamente este período, sendo inclusive o "guru" e orquestrador de algumas obras do Tom Jobim). Nesta segunda fase, ele se utilizava de harmonias arrojadas (no caso específico do violão, acredito que tudo isto pelo íntimo contato que teve com o Garoto).

Temos que considerar também que o tempo sempre ensina coisas novas para a gente: compare a *Dança Brasileira* (primeira obra para violão solo do Radamés) com a *Brasiliiana nº 13* (a última obra para violão solo dele) e você vai poder perceber um longo e refletido caminho percorrido.

Quando Radamés escreve “Paulo, pode mexer à vontade” na capa do arranjo de Retratos para o Trio Opus 12, ele o faz pensando você como uma figura central no Trio Opus 12 – provavelmente pela sua experiência como compositor, arranjador, e mesmo pelo contato mais próximo que vocês tinham?

A questão da *Suite Retratos* é o seguinte: o Radamés adaptou para mim uma obra de 1958 que ele escreveu para o Jacob do Bandolim, que apesar de eu admirar infinitamente, não tem nada a ver comigo. Depois de nosso primeiro contato, o Radamés percebeu que poderia contar comigo tanto no erudito como no popular. Escreveu a harmonia em cifras não só porque é hábito fazê-lo na música popular, mas como também sabia que eu adaptaria isto para o trio melhor do que ele próprio! E nisto não estou querendo me insinuar a ser grande coisa não: quem o conhecia, sabia que ele SEMPRE deixava as partes mais encrocadas para o instrumentista resolver. Coisa não encontrada na gigantesca maioria dos nossos compositores. O Radamés queria ouvir a música soando bem, e para isto ele confiava nos intérpretes (aliás, ele só dedicava obras a intérpretes em que ele confiasse).

Daí o "pode mexer a vontade". Ele não conhecia bem nem o Oscar nem a Cristina, mas já me conhecia pelo Sérgio Assad, pelo Raphael Rabello e pelo meu trabalho com a obra dele, que foi se intensificando cada vez mais. Eu não o deixava em paz...

O que você tem a dizer quanto à dificuldade das partes deste arranjo de Retratos, em comparação com as outras obras de Gnattali para violão?

No quesito dificuldade, devo lhe dizer que considero difíceis todas as músicas dele; reflexo disto é eu ensinar tão pouco aos alunos médios a sua música. Só para bem adiantados, mesmo.

As outras obras que Radamés dedicou ao Trio Opus 12 tinham o mesmo tipo de "escrita" que Retratos? Me refiro à prática de escrever cifras, convenções, ou mesmo a "qualidade" da caligrafia.

Sim, era sempre o mesmo procedimento: cifras para muitos acordes, baixos por realizar, caligrafia super corrida de quem escreve às pressas (às vezes quase indecifrável) e inclusive algumas indicações que só mesmo um compositor poderia imaginar (o Radamés também me ajudou bastante com minhas músicas, dando sugestões que eram verdadeiras aulas de composição), por exemplo: no ultimo movimento da *Suite Brasileira para três violões e piano*, ele escreve um "acordão" de 16 notas e manda distribuir entre os três violões, misturando um ritmo de marcha com samba! Quantas pessoas você acha que poderiam realizar esta façanha?

Você chegou a mostrar o resultado do seu arranjo para Radamés Gnattali? Você chegou a precisar tirar alguma dúvida com ele, em relação a algum trecho ilegível, ou a qualquer outra solução?

Mostrei para ele a partitura do meu arranjo inicial e mandei para ele uma fita com uma gravação ao vivo do *Retratos*. Ele dizia para todos que esta era a versão que ele mais gostava, inclusive mais que a original. Pouco tempo depois, como acho que já falei, ele me pediu uma cópia da versão final para mandar ao Laurindo nos EUA, pois ele estava curiosíssimo com esta versão e gostaria de gravar. Na verdade não tive muitas dúvidas com a música: tinha gravações dela, era uma música bastante íntima para mim, de modo que não cheguei a consultá-lo em momento algum.

É verdade que você trabalhou toda a obra de violão de Gnattali o compositor?

Não trabalhei a obra toda com ele: fora esta música de câmara (*Retratos* e a *Sonata* dele que eu arranjei), trabalhei diretamente com ele a música solo (menos os *Dez estudos*, só toquei para ele o n. 10, que é em homenagem ao Garoto)

Trabalhei com ele também as versões para violão de *Alma Brasileira* e *Saudade*. Foi uma experiência inesquecível, pois aproveitei para mostrar para ele estas músicas solo numa época em que ele veio tocar com o seu Novo Quinteto (que era na maior parte o velho, o Zeca Assunção substituindo o antigo contrabaixista que havia falecido, o Vidal) e o Raphael Rabello. O Radamés gostou tanto que mandou chamar os "meninos", e apareceram o Luciano Perrone, o Zé Menezes (que depois se tornaria meu amigo) e o Raphael Rabello. Que plateia, hein?

Não sei se você sabe, mas todos eles eram experts na obra do Radamés: o Zé Menezes tocou com ele a vida inteira e o Radamés nem precisava escrever a parte, que o Zé já sabia; o Luciano Perrone (na época com 82 anos, e que baterista!) foi quem sugeriu ao Radamés colocar o ritmo de samba nas cordas. Ele era o amigo mais antigo do Radamés; o Chiquinho do Acordeon foi responsável pelo Radamés gostar do instrumento dele. Também era gaúcho e sabia absolutamente TUDO do Radamés; e o Raphael Rabello era na época o violonista predileto do Radamés. Fora o Raphael, todos eram orquestradores do tempo da Rádio Nacional e posteriormente da TV Globo. Eram o time de confiança do Radamés, que nem precisava falar nada. Eles já sabiam o que fazer.

Nesta "apresentação", me lembro de que o Chiquinho foi absolutamente encantador, enquanto o Zé Menezes absolutamente crítico. Disse que eu precisaria tocar em regional, como o Raphael tinha feito, e pegou o meu violão e começou a tocar e mostrar algumas coisas.

Daí fiquei bravo, tomei o violão de volta e toquei para todos o arranjo do Paulinho Nogueira (outro queridíssimo e inesquecível amigo e mestre) para *Aruanda*, do Geraldo Vandré. Todos ADORARAM e o Radamés falou pro Zé Menezes: "ô Zé, o garoto tem balanço! É bom". E o Zé Menezes teve que ficar quietinho deixando eu curtir os louros desta vitória. Daí o Raphael tocou trechos do *Concertino nº 2* do Radamés, falamos de música, rimos e voltei para casa muito orgulhoso e com uma certa sensação de alívio.

Na entrevista que realizei com o José Menezes, senti uma certa resistência da parte dele, em falar sobre Retratos, e mesmo um certo desdém pela obra ter sido dedicada ao Jacob do Bandolim...

O Zé Menezes é um homem de MUITA idade. O Waltel Branco também é (apesar de só ter 80 anos agora) e também participou da gravação de *Retratos* e fala com muito orgulho disto. Pessoas...

O Zé é realmente uma figura: falante, artista, personalista... na verdade, o oposto do que era o Radamés: lacônico, oculto, o cara que preferia ficar na "sombra" dos outros. Talvez por isso estas discrepâncias.

Mas como diz um amigo meu: "é gente" e como tal cheio de travas, limitações; enfim, passado...

Examinando as partituras, considerei o arranjo de Gnattali, de Retratos, para a Camerata Carioca, bastante parecido com o arranjo dele para três violões. Parece que ele pode ter se baseado em um, para escrever o outro. O que você acha?

Preciso me esforçar para lembrar algumas coisas. Mas algo que me parece certo é que a versão do *Retratos* para a Camerata Carioca, não foi do Radamés: parece-me que o Joel Nascimento foi visitar o Radamés e pediu para ele a partitura do *Retratos* (na verdade ele foi para mostrar a interpretação dele do *Retratos* no bandolim. Tudo isto está num livro da Funarte chamado: Radamés ,uma usina de sons). O Radamés cedeu a ele a partitura e o Joel com os caras da Camerata fizeram o arranjo (o Maurício Carrilho pode confirmar isto). Daí o Radamés ficou louco.

Ouvindo o original, confesso que nem gostei muito. Gosto mais das soluções da Camerata (que realmente foi passada para os 3 violões tanto pelo Radamés como por mim). Em especial o *Corta Jaca* não só tem uma introdução bem diferente (e no meu entender, pior) como antes do retorno ao tema principal ele resolve de uma outra maneira, que confesso ,acho bem forçada. É muito importante você reparar também que o original não é só para bandolim e cordas, mas também tem um grupo de choro tocando junto, o que simplificou bastante o

trabalho dos caras da Camerata: era só passar as partes importantes das cordas para os violões (em especial os violões de 6 e 7 cordas). Fim! (lógico que não estou desmerecendo nem a versão principal nem o arranjo da Camerata)

A afinação da sexta corda do violão 3 em Dó (e a quinta em Sol) não me pareceu uma simples decisão de ampliar a tessitura, mas é como se fosse um violão de sete cordas (original na Camerata Carioca) no meio do Trio Opus 12! Você pensa desta forma?

A afinação da 6ª corda em do tem vários motivos: ampliar a tessitura, repetir as figuras melódicas do Raphael e dar mais riqueza harmônica ao todo (em especial, certas inversões de acordes não teriam o mesmo efeito com outra afinação). Outra coisa importante de você saber que a 6ª em do é uma afinação relativamente usual no violão e invariavelmente no trio de violões. Usei esta afinação no meu arranjo primeiro da *Sonata para cello e violão* que mostrei ao Radamés.

Como a arranjo de Retratos para três violões chegou às suas mãos?

A estória é a seguinte: o Radamés era muito amigo do Sergio Sarraceni (maestro de música popular) e o Sergio, uma noite tomando um chopinho com o Radar (não sei se interessa, mas o Radamés só tomava chopp com Steinheger...) falou para ele que estava indo a São Paulo no dia seguinte e se ele queria que ele levasse alguma coisa pra alguém em Sampa. Daí o Radamés se lembrou e disse: tem um menino lá em São Paulo (este menino, na época, era eu) que quer um arranjo do *Retratos* para três violões. Amanhã antes de ir passe por aqui que o arranjo já vai estar pronto.

Isto me contou o Sergio ao me entregar o arranjo aqui em São Paulo (fui buscá-lo no hotel em que ele estava hospedado). Detalhes não posso dizer, pois são apenas suposições: se ele já estaria fazendo o arranjo e só terminou? (acho pouco provável pois o Radamés sempre fazia tudo de uma vez na ultima hora). O Radamés poderia ter feito este arranjo de uma vez só naquela noite (e imagino que ele não precisaria mais do que 2 ou 3 horas para isto, dado a intimidade que ele tinha com a partitura). O garrancho inacabado que ele me mandou denota isto: pressa e confiança em que eu completasse o arranjo.

Você acha que ele escreveu de memória, ou com o auxílio de partitura de alguma outra versão? O Maurício Carrilho comentou comigo que Radamés costumava compor próximo ao piano, testando soluções.

Se foi de cabeça ou com alguma partitura, acho mais difícil ainda de dizer: o Radamés tinha tudo na memória, não tenho dúvida, mas será que ele não se basearia em algum outro

arranjo já feito, dado à pressa? Em cima do piano dele tinha uma estante com muitas obras dele envelopadas; ele poderia muito bem sacar dali uma versão da Retratos e, ao piano como bem observou o Mauricio, feito uma outra versão.

Você sempre fala em transcrição (como um violonista erudito, talvez) mas sempre achei o Radamés um ARRANJADOR. Os trinta anos de Radio Nacional e vinte de TV Globo deram a ele um *metiér* de arranjador incrível e veloz. Segundo o Roberto Gnattali, sobrinho do Radamés, ele deve ter feito nestes anos cerca de 10.000 arranjos!

Ele gostava (e ensinou isto a nós que pudemos conviver um pouco com ele) das novas possibilidades que uma música poderia oferecer: neste ponto ele era muito mais "vanguardista" do que muitos outros compositores que não admitem a menor interferência em sua obra.

Um pequeno exemplo: a pedido do Joel do Nascimento, o Radamés escreveu um lindo concerto para bandolim e orquestra. Pouco depois (acho até que a pedido dos Assad) ele fez uma versão para bandolim e dois violões bastante diferente da original. Como se não bastasse isto, ele compôs depois partes para cavaquinho, violão de 7 cordas e percussão para juntar com o trio e daí fazer um regional *a la* Jacob do Bandolim, ou seja com 3 violões acompanhando em registros diferentes. Não é incrível? O mesmo ele fez com as duas *Tocatas em Ritmo de Samba* (para violão solo) que viraram Tocatas para 2 violões e mais tarde peças para regional!

Canhoto, choro para piano, existe numa bela versão para 2 violões, também com acentuadas diferenças em relação ao original.

Ou seja, aqui temos um arranjador e não um mero transcritor (claro, tudo isto é opinião minha...)

Só para terminar esta longa resposta, o Radamés conhecia MUITO bem todos os instrumentos para os quais ele escrevia: conhecia e tinha uma boa amizade com os melhores instrumentistas da época, e não tinha o menor embaraço em consultar o colega em relação a escrita para o seu instrumento. Ele queria que soasse muito bem. Por isto às vezes numa versão ele muda uma linha melódica ou mesmo toda uma passagem que não soaria bem ou seria impossível de se fazer num outro instrumento.

Raríssima sabedoria!

Para transcrever o manuscrito, confesso que tive muita dificuldade, e só consegui resolver alguns trechos consultando outras versões, ou mesmo as gravações. Você teve problemas parecidos? Acha que a partitura que Radamés te enviou continha muitos erros?

Pressa e erro sempre andam juntas. O Radamés cometeu muitos erros de notas, não há dúvida. Se hoje com o maior cuidado, pelo computador e com pessoas contratadas para ajudar na revisão, vemos erros aos montes, imagine na época do Radamés, com erros dele, mais erros de leitura do copista e erros de leitura do intérprete (ou as vezes conclusões erradas por parte dos dois últimos...)

Quando trabalhei a *Retratos* procurei por principio entender o que estava escrito lá (tarefa já bem difícil para quem já viu a caligrafia musical do Radar). Corrigi notas que considerei erradas (hoje não saberia bem dizer quais eram), completei harmonias da minha maneira (ou seja, no violão por exemplo , existem muitas maneiras de se fazer um acorde de setima e nona. Imagine dividir isto entre 3 violões), acrescentei baixos aonde achei que estava vazio (como disse aproveitei muito os baixos do Raphael na gravação com a Camerata Carioca), coloquei algumas ideias minhas, pouco interferentes com o todo, acrescentei pequenos trechos de outras versões (como o já referido trecho no *corta jaca* que eu "surrupiei "da versão de 2 violões) e cheguei mesmo a interferir como compositor em alguns poucos trechos acrescentando ideias minhas.

Isto tudo foi no decorrer de uns 20 anos, não foi de uma só vez.

O legal é que, ao mostrar a versão (que nem poderia ser a última) ao Radamés ele adorou, ficou muito feliz e daí ganhei toda a confiança dele.

Isto valeu tudo, pela grande dívida que sempre tive com a generosidade absoluta do mestre.

Você possui o manuscrito de Radamés Gnattali do arranjo de Retratos para dois violões? Examinando a primeira página, única disponível no catálogo do site www.radamesgnattali.com.br, ela parece ser diferente da versão publicada na Henry Lemoine.

Infelizmente não tenho este manuscrito. Acho que a pergunta deve ser feita mesmo ao Sérgio, que poderá lhe dar a resposta definitiva.

O que sei (ou acho que sei) é que o *Pixinguinha* é inteiro do Sergio e que o resto da Suite é do Radamés. Realmente é notoria a diferença entre eles: o Pixinguinha tem todo o violonismo virtuoso dos Assad. É como a diferença entre as 4 primeiras peças da *Suite Popular Brasileira* do Villa e o ultimo movimento(o *Chorinho*)que foi acrescentado muito tempo depois. Não consigo senti-la como fazendo parte da mesma obra. Mas o Radamés gostava disso e uma

vez me disse que as pessoas criticavam os Assad pelo excesso de virtuosismo mas quando eles tocavam todos ficavam de boca aberta. Ele adorava o duo.

Não sei se você sabe, mas além da versão original com orquestra e para Regional, existem versões da *Retratos* para 2, 3 e 4 violões (esta ultima não sei dizer de quem, sei que o Paulo Martelli tem uma copia), uma versão de *Pixinguinha* do Marco Pereira e para acordeão e 2 violões. Ouvi alguém dizendo uma vez que também tem uma versão só orquestral disto. Será?

Paulo, sinta-se à vontade para dar uma última declaração sobre Radamés Gnattali.

O Radamés, da maneira dele foi um grande mestre (mesmo sem ter dado aula nenhuma). Para mim ele soube ensinar a separar o que vale e o que não vale a pena em música.

É incrível como isto é importante, e tão pouco ensinado para os nossos jovens.

10.2 Manuscritos

10.2.1 Manuscrito do arranjo para três violões (1984)

Para TR.10 SPUS 12.

Refraction

3 violæ

Prone

Paulo Porto Alegre

Rua Dr Virgilio de Carvalho Pinto 163

Sas ant.

05-448

P. G. -
P. G. - 11/11/11

perforator in the grade

Retrato Roda Rio 1957

I (Píxiluguinta/Choro)

VIVO

1. *Alto* *2a* *3a*

G. am DE 5. a a SOL
G. am DO

Ad. bl *Am* *Dm* *G5* *C* *C5* *C6* *C2*

1 *Rapido* *1957*

Ad. bl *Am* *Dm* *G5* *C* *C5* *C6* *C2*

2

Ad. bl *Am* *Dm* *G5* *C* *C5* *C6* *C2*

Ad. bl *Am* *Dm* *G5* *C* *C5* *C6* *C2*

3

Ad. bl *Am* *Dm* *G5* *C* *C5* *C6* *C2*

Ad. bl *Am* *Dm* *G5* *C* *C5* *C6* *C2*

(4)

Handwritten musical notation for system 4, measures 1-2. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. Chords are indicated below the bass staff: F#m, Cm, Bb, Bb, Dm, F#m.

Handwritten musical notation for system 4, measures 3-4. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. Chords are indicated below the bass staff: Em, A9, Dm, D9, G7, C.

Handwritten musical notation for system 5, measures 1-2. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. Chords are indicated below the bass staff: Dm, G7, C, Bb, Em, Ab.

Handwritten musical notation for system 6, measures 1-2. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. Chords are indicated below the bass staff: Dm, A9, A9, A9.

Handwritten musical notation for system 6, measures 3-4. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. Chords are indicated below the bass staff: A9, Bb, Em, C9.

Handwritten musical notation for system 7, measures 1-2. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. Chords are indicated below the bass staff: Bm, A9, D, D, Bm, Bb.

[illegible]

Handwritten musical notation for a short piece. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes various chords and melodic lines, with some handwritten annotations like "IT" and "6".

II. Emma's Wagon (Valse)

Handwritten musical notation for "Emma's Wagon (Valse)". It is written in 3/4 time and includes a tempo marking "Vivo". The notation is dense with many notes and rests, and includes handwritten annotations such as "Serap", "V", "Dm", and "na".

Handwritten musical notation for a section of the piece. It includes a tempo marking "Main Vivo" and a key signature change to one flat (Bb). The notation continues with various chords and melodic lines, with handwritten annotations like "Dm", "G", "A", and "B".

Handwritten musical notation for a section of the piece. It includes a key signature change to one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation continues with various chords and melodic lines, with handwritten annotations like "na", "G", and "P".

[12] Main 110

Handwritten musical score for guitar, featuring six systems of notation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords, along with handwritten annotations and measure numbers.

System 1: Measure 12. Chords: $\text{F}^{\#}\text{C}$, $\text{F}^{\#}\text{C}$, C , $\text{A}^{\#}\text{C}$. Dynamics: p , p , p .

System 2: Measure 13. Chords: $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{G}^{\#}\text{C}$, C , $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$. Dynamics: p , p , p , p , p , p .

System 3: Measure 14. Chords: $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$. Dynamics: p , p , p , p , p , p .

System 4: Measure 15. Chords: $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$. Dynamics: p , p , p , p , p , p .

System 5: Measure 16. Chords: $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$. Dynamics: p , p , p , p , p , p .

System 6: Measure 17. Chords: $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$, $\text{D}^{\#}\text{C}$. Dynamics: p , p , p , p , p , p .

302

304

IV Chiquito Gungu (Canta Jaca)

VIVO

Handwritten musical score for "IV Chiquito Gungu (Canta Jaca)". The score is written on ten staves, with the first three staves containing a vocal line and the subsequent seven staves containing a piano accompaniment. The tempo is marked "VIVO". The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are handwritten annotations in the margins, including "60 mil de 50 mil LA" and "26". The score is written in a cursive, handwritten style.

11

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first system (staves 1-3) includes a circled measure number '29' and the text '8 acciwa ad lib.' written below the staff. The second system (staves 4-6) includes a circled measure number '30'. The third system (staves 7-9) includes a circled measure number '31'. The notation is dense and appears to be a complex musical composition.

Handwritten musical score for guitar, featuring multiple systems of notation, including standard musical notation and tablature. The score includes measures numbered 32, 33, 34, and 35. Chord symbols such as F, C9x, Dm, G, C, A, Dm, and A9 are visible. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and accidentals, as well as guitar-specific symbols like 'x' for natural harmonics and 'a' for artificial harmonics. The score is written on a grid of lines, with some measures containing multiple staves.

Measures 32 and 33 show complex rhythmic patterns and chord changes. Measure 34 includes a section labeled 'Solo Natural' with a series of 'x' marks indicating natural harmonics. Measure 35 continues the musical progression with further chord changes and rhythmic notation.

Handwritten musical score on page 13, featuring multiple systems of staves with notes, chords, and dynamic markings. The score includes measures numbered 30, 38, and 39.

Measure 30: Labeled "Meus" above the staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. Chords are indicated by letters like D9, Bb7, and A7.

Measure 38: Labeled "Tempo 1" above the staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. Chords are indicated by letters like D9, Bb7, and A7.

Measure 39: Labeled "39" above the staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. Chords are indicated by letters like D9, Bb7, and A7.

The image displays a handwritten musical score on a page numbered 14. The score is written on ten staves, with the first six staves containing musical notation and the last four staves being empty. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff features a complex arrangement of notes and rests, with some notes marked with 'x' and 'y'. The third staff includes a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The fourth staff starts with a circled 'C' and a key signature of two flats. The fifth staff continues the melodic line with various note values and accidentals. The sixth staff concludes the first system with a double bar line. The seventh staff begins a new system with a treble clef and a key signature of one flat. The eighth staff continues the melody with various note values and accidentals. The ninth staff concludes the second system with a double bar line. The tenth staff is empty.

10.2.2 – Manuscrito da grade de *Retratos* para bandolim solista com acompanhamento de cavaquinho, dois violões, pandeiro e quinteto de cordas (1957-1958)

RETRATOS

CASA CARLOS MENDES
WECO 20-A
Album 4-11
RADIO BOMBA

A JACOB BITENCOURT

RETRATOS

para Bandolim Solo

compositores de acompanhamento
2 violões, pandeiro e quinteto de cordas

Rudolf Spitz

Rev. 1953 e 1958

- I Piranguinho (Chico)
- II Ernesto Nazareth (valsa)
- III Amadeu de Medeiros (Schottisch)
- IV Chiquinho Gonzaga (Canta Laca)

A Jacob Bittencourt

RETRATOS

para Bandolim solo
com aco. de caraqueiro,
2 violões, pandeiro e 5.ª corda

Radam's Grattal

Rev. 1957-58

CASA CARLOS MENEZES
WECO 20.A

PIXINGUINHA (choro)

vivo !

Handwritten musical score for the first system of "PIXINGUINHA (choro)". The score is written for a solo Bandolim (B) and includes parts for Caraqueiro (C), Pandeiro (P), and Violão (V). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some annotations like "Harcad" and "Harcad" written above the notes.

Handwritten musical score for the second system of "PIXINGUINHA (choro)". The score continues the musical notation from the first system, including parts for the Bandolim (B), Caraqueiro (C), Pandeiro (P), and Violão (V). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some annotations like "Acorde" and "Acorde" written above the notes.

Handwritten musical score, page 2, featuring two systems of staves. The first system includes a vocal line (marked with a circled 9) and a piano accompaniment. The second system includes a vocal line (marked with a circled 3) and a piano accompaniment. The score is written in a complex, handwritten style, likely for a musical score.

The first system shows a vocal line with a circled 9 and a piano accompaniment. The piano part includes a section marked "Pauze".

The second system shows a vocal line with a circled 3 and a piano accompaniment. The piano part includes a section marked "Marcato".

3

FAI 11-11-11
DAU LUDAL

CASA CARLOS WINNS
WRCO 20-A

3

3

4

4

⑤

Handwritten musical score for measures 5-8. The score is written on ten staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns. There are some markings like 'n4' and '6' above the staff. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb).

Handwritten musical score for guitar, featuring multiple systems of staves with musical notation, including chords, melodic lines, and dynamic markings. The score is written on aged paper with a stamp in the top right corner that reads "CASA CARLOS WEISS WECO 30-A". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with handwritten annotations like "6", "7", and "8" in circles, and "5" at the top. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Handwritten musical score, system 1. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The system is marked with a circled '8' at the beginning and a circled '8' at the end. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score, system 2. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The system is marked with a circled '9' at the beginning and a circled '9' at the end. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score for the first system, measures 1-10. The score is written on a grand staff with two systems of staves. The first system contains measures 1-10, and the second system contains measures 11-20. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Chord symbols are written above the staves: E⁺ G⁺ B⁺ G⁺, C, C, A⁺, E⁺, D⁺ G⁺ F⁺, F⁺, C⁺, C, A⁺, E⁺, D⁺ G⁺ F⁺, F⁺, C⁺, C, A⁺, E⁺, D⁺ G⁺ F⁺, F⁺, C⁺. The tempo marking 'Allegro' is present at the beginning of the first system.

Handwritten musical score for the second system, measures 21-30. The score is written on a grand staff with two systems of staves. The first system contains measures 21-30, and the second system contains measures 31-40. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Chord symbols are written above the staves: E⁺, A⁺, D⁺ G⁺, E⁺ A⁺, D⁺, G⁺, E⁺, A⁺, D⁺, G⁺, E⁺, A⁺, D⁺, G⁺, E⁺, A⁺, D⁺, G⁺. The tempo marking 'Allegro' is present at the beginning of the first system.

CASA CARLOS WEHR'S
WECO 20-A

Handwritten musical score on page 10, featuring multiple staves and musical notation. The score includes various notes, rests, and dynamic markings such as *nat*, *mol*, *f*, and *p*. A circled number 14 is visible above the first staff. The notation is dense and appears to be a complex arrangement, possibly for a large ensemble or orchestra. The bottom section of the page shows a large, empty staff area, likely a placeholder for further notation or a continuation of the piece.

ERNESTO NAZARETH (Valera)

Handwritten musical score for "Cyprien" by Maurice Strakosky. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 3/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

[illegible]

Handwritten musical score for the song "Police Man". The score is written on ten staves. The first staff is the melody, followed by a piano accompaniment section with chords and bass notes. The title "Police Man" is written above the first staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords.

Handwritten musical score for measures 17-18. The score is written on ten staves. Measure 17 is marked with a circled '17' and a 'Pia' marking. Measure 18 is marked with a circled '18' and a 'Pia' marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations in the margins.

Handwritten musical score for measures 19-20. The score is written on ten staves. Measure 19 is marked with a circled '19' and a 'Pia' marking. Measure 20 is marked with a circled '20' and a 'Pia' marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations in the margins.

The image shows a handwritten musical score on two systems of staves. The top system consists of a vocal line (soprano and alto clefs) and a guitar line (treble and bass clefs). The bottom system also has a vocal line and a guitar line. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. Chords are indicated by letters: G, D, F, A, and Am. The guitar part includes various techniques such as arpeggios, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The vocal part includes lyrics in a non-English language, possibly Spanish or Italian, written in a cursive script. There are also some performance instructions like 'arco' (arco) and 'pizz' (pizzicato). The score is handwritten and appears to be a working draft.

151
152
153

Handwritten musical score on page 15, featuring two systems of staves with musical notation and lyrics.

System 1 (Measures 1-10):

- Staff 1: Melody line with notes and rests.
- Staff 2: Chordal accompaniment with notes and rests.
- Staff 3: Bass line with notes and rests.
- Staff 4: Continuation of the bass line.
- Staff 5: Continuation of the bass line.
- Staff 6: Continuation of the bass line.
- Staff 7: Continuation of the bass line.
- Staff 8: Continuation of the bass line.
- Staff 9: Continuation of the bass line.
- Staff 10: Continuation of the bass line.

System 2 (Measures 11-20):

- Staff 1: Melody line with notes and rests.
- Staff 2: Chordal accompaniment with notes and rests.
- Staff 3: Bass line with notes and rests.
- Staff 4: Continuation of the bass line.
- Staff 5: Continuation of the bass line.
- Staff 6: Continuation of the bass line.
- Staff 7: Continuation of the bass line.
- Staff 8: Continuation of the bass line.
- Staff 9: Continuation of the bass line.
- Staff 10: Continuation of the bass line.

Lyrics:

Handwritten lyrics are present below the staves, including the word "Lento" circled in the second system.

(24)

Handwritten musical score for system 24, measures 1-8. The system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff. The bass line consists of a piano accompaniment with chords and single notes. The notes are handwritten and include various accidentals and dynamics.

Handwritten musical score for system 25, measures 1-8. The system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff. The bass line consists of a piano accompaniment with chords and single notes. The notes are handwritten and include various accidentals and dynamics.

Handwritten musical score on page 18. The score consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics "Lout" and "Lout", and several instrumental staves. The second system includes a vocal line with lyrics "Lout" and "Lout", and several instrumental staves. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

III

Album de 1901
1911
NÃO DURA

ANACLETO DE MEDEIROS (Schubert)

Handwritten musical score for Anacleto de Medeiros (Schubert). The score is written on six staves. The first staff is labeled "Bordão" and contains a series of rhythmic figures. The second staff is labeled "1.ª Voz" and the third "2.ª Voz". The fourth staff is labeled "3.ª Voz" and the fifth "4.ª Voz". The sixth staff is labeled "C. Baixo". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "pp" (pianissimo). There are also circled letters "A" and "B" indicating specific sections or measures.

Handwritten musical score for Anacleto de Medeiros (Schubert). The score is written on six staves. The first staff is labeled "Bordão" and contains a series of rhythmic figures. The second staff is labeled "1.ª Voz" and the third "2.ª Voz". The fourth staff is labeled "3.ª Voz" and the fifth "4.ª Voz". The sixth staff is labeled "C. Baixo". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "pp" (pianissimo). There are also circled letters "A" and "B" indicating specific sections or measures.

Allegro

(27)

Handwritten musical score for measures 27-31. The score is written on five staves. The first staff contains notes with accidentals and dynamics like 'mf' and 'p'. The second staff has notes with accidentals. The third staff has notes with accidentals and dynamics like 'mf' and 'p'. The fourth staff has notes with accidentals and dynamics like 'mf' and 'p'. The fifth staff has notes with accidentals and dynamics like 'mf' and 'p'.

(28)

Handwritten musical score for measures 32-36. The score is written on five staves. The first staff contains notes with accidentals and dynamics like 'mf' and 'p'. The second staff has notes with accidentals and dynamics like 'mf' and 'p'. The third staff has notes with accidentals and dynamics like 'mf' and 'p'. The fourth staff has notes with accidentals and dynamics like 'mf' and 'p'. The fifth staff has notes with accidentals and dynamics like 'mf' and 'p'.

Handwritten musical score for a piece, likely a piano or organ. The score is written on ten staves. The first system (staves 1-4) contains the main melody and accompaniment. The second system (staves 5-8) includes a section with a 'Cm' (C minor) key signature change and a 'D9' (Dominant 9th) chord. The third system (staves 9-10) continues the piece. The score is marked with various dynamics (f, p, mf, f, p, f, p, f, p, f, p) and articulation marks (acc, marc). The notation includes treble and bass clefs, key signatures (one flat), and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

(3)

Handwritten musical score for piano and voice, featuring multiple systems of staves. The score includes tempo markings such as "Allegro" and "Andante", and various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The manuscript is dated "1920" and includes the text "WECO 10-A" in the top right corner.

Handwritten musical score on page 24, featuring two systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). The first system consists of five staves, with the top staff containing a melodic line and the lower staves providing harmonic support. The second system also consists of five staves, with the top staff showing a melodic line and the lower staves providing harmonic support. The measure numbers 34 and 35 are circled in the second system, indicating specific points of interest in the composition. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and wear.

IV
Chiquincha Guayaga (Cute Yaka)

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on five staves. The first staff is for the voice, with the lyrics 'The Rose Tree' written below it. The second staff is for the guitar, with the lyrics 'The Rose Tree' written below it. The third staff is for the violin, with the lyrics 'The Rose Tree' written below it. The fourth staff is for the viola, with the lyrics 'The Rose Tree' written below it. The fifth staff is for the cello, with the lyrics 'The Rose Tree' written below it. The music is in 2/4 time and features a melody in the voice and guitar, with accompaniment in the violin, viola, and cello. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is on ten staves. The top two staves are vocal parts for "Gemma" and "Pavane". The bottom eight staves are piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are three circled "A" marks and one circled "35" at the top. The title "L'Espresso" is written in the top right corner.

Banjo
Cello
2. Violin
Piano

Piano

Piano

Piano

38

Handwritten musical score on page 27, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *dim* and *assato*. The score includes a section marked with a circled 38. The notation is in a system with multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and several single staves. The music is written in a style typical of early 20th-century manuscript notation. The bottom section of the page shows staves with 'X' marks, indicating a section that has been crossed out or is a placeholder.

 

- Measure 39: Circled measure number.
- Measure 40: Circled measure number.
- Measure 41: Circled measure number.
- Measure 42: Circled measure number.
- Measure 43: Circled measure number.
- Measure 44: Circled measure number.
- Measure 45: Circled measure number.
- Measure 46: Circled measure number.
- Measure 47: Circled measure number.
- Measure 48: Circled measure number.
- Measure 49: Circled measure number.
- Measure 50: Circled measure number.
- Measure 51: Circled measure number.
- Measure 52: Circled measure number.
- Measure 53: Circled measure number.
 

Handwritten musical score on page 29, featuring multiple staves and musical notation. The score includes various musical symbols, notes, and rests, with some sections marked with circled numbers (41, 42, 43). The notation is dense and appears to be a complex arrangement, possibly for a large ensemble or orchestra. The score is written in a style that suggests it is a working draft or a composer's sketch.

The score is organized into several systems. The first system (measures 41-42) includes a piano (p) marking and a dynamic marking of pp . The second system (measures 43-44) includes a piano (p) marking and a dynamic marking of pp . The third system (measures 45-46) includes a piano (p) marking and a dynamic marking of pp . The fourth system (measures 47-48) includes a piano (p) marking and a dynamic marking of pp . The fifth system (measures 49-50) includes a piano (p) marking and a dynamic marking of pp . The sixth system (measures 51-52) includes a piano (p) marking and a dynamic marking of pp . The seventh system (measures 53-54) includes a piano (p) marking and a dynamic marking of pp . The eighth system (measures 55-56) includes a piano (p) marking and a dynamic marking of pp . The ninth system (measures 57-58) includes a piano (p) marking and a dynamic marking of pp . The tenth system (measures 59-60) includes a piano (p) marking and a dynamic marking of pp .

Handwritten musical score for measures 42 and 43. The score is written on multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a piano part (labeled "Piano" on the left). Measure 42 is marked with a circled "42" above the staff. Measure 43 is marked with a circled "43" above the staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano).

Handwritten musical score for measures 44 and 45. The score is written on multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a piano part (labeled "Piano" on the left). Measure 44 is marked with a circled "44" above the staff. Measure 45 is marked with a circled "45" above the staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The piano part includes the instruction "con mano" (with hand).

Handwritten musical score for a string ensemble, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems, each starting with a measure number in a circle (45 and 46).

System 1 (Measures 45-46):

- Staff 1 (Violin I):** Starts with a measure of 45, followed by a measure of 46. The notation includes various note values and rests.
- Staff 2 (Violin II):** Similar notation to the first staff, with dynamic markings like *Dim* and *arco*.
- Staff 3 (Viola):** Continues the melodic line with dynamic markings like *f* and *arco*.
- Staff 4 (Cello):** Provides a bass line with dynamic markings like *f* and *arco*.
- Staff 5 (Double Bass):** Completes the harmonic structure with dynamic markings like *f* and *arco*.

System 2 (Measures 46-47):

- Staff 1 (Violin I):** Starts with a measure of 46, followed by a measure of 47. The notation includes various note values and rests.
- Staff 2 (Violin II):** Similar notation to the first staff, with dynamic markings like *Dim* and *arco*.
- Staff 3 (Viola):** Continues the melodic line with dynamic markings like *f* and *arco*.
- Staff 4 (Cello):** Provides a bass line with dynamic markings like *f* and *arco*.
- Staff 5 (Double Bass):** Completes the harmonic structure with dynamic markings like *f* and *arco*.

Additional markings include *Pand.* (Piano), *arco* (arco), *Dim* (diminuendo), *f* (forte), and *arco* (arco).

32

Handwritten musical score for two staves. The top staff is labeled "Bundaria" and the bottom staff is labeled "Hikari". The music is in 4/4 time. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melody in the top staff and a bass line in the bottom staff. There are handwritten notes above the top staff: "Hewer", "Exp", and "tu". There are also handwritten notes below the bottom staff: "Hewer", "Exp", and "tu".

Handwritten musical score for a multi-staff system. The system consists of six staves. The first two staves are for a piano (p) and the next four staves are for a string quartet (violin I, violin II, viola, and cello). The music is in 4/4 time. The first two staves have a treble clef and the next four staves have a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex arrangement with many notes and rests. There are handwritten notes above the first staff: "4+", "6", and "cres". There are also handwritten notes below the bottom staff: "cres".

reboundando o Temp. 1.0

 

[illegible]

TEMPO 1.º

TEMPO I^o

49

Pausa

49

Hand. 50

Hand. 50

Hand. 51

Hand. 51

The image shows a handwritten musical score for four staves, numbered 50 and 51. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with handwritten annotations like 'Hand.', '50', '51', and 'cum'. The score is written in a cursive, handwritten style.

347

Piano Harp

54

Piano

54

Piano

The musical score is written on ten staves. The first system (measures 54-58) includes a piano part with a melodic line and a harp part with chords. The second system (measures 59-63) continues the piano melody and harp accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

37

ALBUM DE MUSEE
1911
RADIO-CLARE

Part

Pin d'Jou
Femmes de 1858
Puckin' Gracitas

10.3 Nossa edição do arranjo para três violões

I - Pixinguinha (Choro)

segundo o manuscrito de 1984 para três violões

Radamés Gnattali

Vivo

Violão 1

Violão 2
6a-RE

Violão 3
6a D()
5a=SOL

1 Rápido *dim.* *p* *ral.* *a tempo*

2 *ad lib* *p*

12

(c) 2010 - Antonino José Coutinho

25

acorde

3

31

4

38

p

f

5

44

p

cresc.

f

dim.

5

50

6

50

50

Am

Am

Am

pp

56

7

56

56

p

cresc.

f

Am

A7

Am

A7

p

cresc.

61

61

61

Bm7

Bb7

Em Gm Bb G7

Am7

Em7

Dm7 Gb

68

68

68

Gm7

A9

A7

Dm Bb7

Dm7

Am6/F#

B7

Bb9

74

74

74

74

80

80

80

80

86

86

86

86

92

92

92

92

II - Ernesto Nazareth (valsa)

segundo o manuscrito de 1984 para três violões

Radamés Gnattali

Devagar

Vivo

Violão 1

Violão 2
6=RE

Violão 3
6=DO
5=SOL

p *cresc.* *f*

10 Devagar e acelerando

rall

11 Devagar

(harm.) *ad lib* *(harm.)*

24 Mais Vivo

p *rall*

A⁹- *D⁹7* *G⁹-* *C⁷+* *A_H* *E/B* *B⁷* *E*

(c) 2010 Antonino José Coutinho

32

32

32

40

12 Mais Vivo

40

40

48

13 acorde

48

48

56

56

56

(harm.)

C V

C/G

A^9

$\text{D}^{\flat}7$

$\text{G}^{\flat}9$

C

E^7

C^7

D^9

$\text{D}^{\flat}7$

$\text{G}^{\flat}$

C

D^7

D^7

G

64 14

73 15

81 16a

2. Devagar

89 16b

Mais Vivo

97 17

pp

1a. vez: *p*
2a. vez: *mf*

p seco

canta

p

106 18

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

115

124

1 2

Menos *p*

ao

θ

The image shows a musical score for a waltz by Ernesto Nazareth. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melody with various notes, including a triplet of eighth notes. The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a bass line with notes and rests, and is labeled with chords: A9-, Dm7, and G9-. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a bass line with notes and rests, and is labeled with a chord: C. There are also some markings like '131' and '3' above the staves.

III. Anacleto de Medeiros (Schottisch)

segundo o manuscrito de 1984 para três violões

Radamés Gnattali

Violão 1

Violão 2
6=RE

Violão 3
6=DO
5=SOL

19
A Tempo

rall

16

A7 Dm7 G7 Cm7 Dm7/B E7 Am

(c) 2010 Antonino José Coutinho

20

21

A Tempo

22

ao
Φ.1

The musical score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs). It features a variety of musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and triplets. Chord symbols are placed above the staves, such as A^u, D^u7, G⁹, C^u, C^u7, F⁹, B^bu7, G^u, A⁹, D^u, C⁹, F[#], C/G, D7, G7, C, G7, and C. A box labeled '20' is placed above the first staff, and a box labeled '21' is placed above the second staff. A box labeled '22' is placed above the third staff. The tempo marking 'A Tempo' is placed above the second staff. The score concludes with a double bar line and a downward-pointing arrow.

363

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8. The third system contains measures 9 through 12. The score is written for three parts: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble and bass clefs), and a guitar part (treble clef). The piano accompaniment includes chord symbols: Bm7, Bb7, Eb, D9, C/G, and C/G. The guitar part includes fret numbers (1, 2, 3) and a capo symbol (C). The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

[illegible]

IV. Chiquinha Gonzaga (Corta Jaca)

segundo o manuscrito de 1984 para três violões

Radamés Gnattali

Violão 1

Violão 2
6=RE

Violão 3
6a=RE
5a=LA

Measures 14-27 of the musical score for Violão 1, Violão 2, and Violão 3. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, cresc., dim.). Measure numbers 14, 20, and 27 are indicated. The key signature is one sharp (F#).

IV. Chiquinha Gonzaga (Corta Jaca)

2

26

dim. dim. dim. p p

28

32

cresc. cresc. cresc. f f f

38

f dim. pp pp dim. mf

29

8va -

46

loco

3

3

3

3

IV. Chiquinha Gonzaga (Corta Jaca)

3

53 30

59 31 (harm.)

65

71 32

IV. Chiquinha Gonzaga (Corta Jaca)

33

80

sons naturels

80

sons naturels

80

0/0

4

34

87

f

87

f

87

f

94

p

94

p 3

94

3

101

1.

cresc.

101

cresc.

101

cresc.

35

2.

(cresc.)

3

cresc.

3

cresc.

109 36 Menos

109 118 124 129

118 37

accel. 6 6 6 6

accel. 6 6 6 6

accel. 6 6 6 6

IV. Chiquinha Gonzaga (Corta Jaca)

6

38

Tempo Primo

39

146

153

157

157

157

♩

163

163

163

10.4 Partituras dos choros retratados

Nossa intenção era a de encontrar partituras com as quais Radamés Gnattali e os músicos contemporâneos poderiam ter tomado contato à época da composição e das primeiras execuções de *Retratos*, ou ao longo de suas carreiras. No entanto, tal tarefa revelou-se um tanto impraticável, e talvez até não fosse necessária: por tratar-se de uma música de essência popular, a probabilidade de que fosse sempre executada “de ouvido”, ou de memória, e das maneiras mais diversas, é alta.

10.4.1 Carinhoso

O acervo Pixinguinha do Instituto Moreira Salles apresenta um manuscrito de Carinhoso, e duas partituras editadas: uma para piano e violão, outra para piano. Infelizmente não tivemos acesso a esse material.

A versão que incluímos anexa é a da Irmãos Vitale, de 1997, cuja revisão é de Antonio Carlos Carrasqueira, e cifra de Edmilson Capelupi.

Carinhoso

Choro Canção

Revisão: Antonio Carlos Carrasqueira
Cifra: Edmilson Capelupi

Pixinguinha
letra: João de Barro

The musical score is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of six staves of music with corresponding guitar chords and lyrics.

Staff 1: Chords: D $\flat$ 7/A $\flat$, F/A, D $\flat$ 7, G $\flat$ 7/C $\flat$, F, B $\flat$ m $\flat$ /D $\flat$ C $\flat$ 7. Lyrics: (none)

Staff 2: Chords: F, F/C, C $\sharp$ 5+, Dm, C $\sharp$ 5+, F/C, C $\sharp$ 5+, Dm, D $\sharp$ dim, Am/E, F. Lyrics: Meu co - ra - ção Não sei por - que ba - te fe - liz

Staff 3: Chords: F $\sharp$ m $\flat$ 7(b5), F, Am/E, F, F $\sharp$ m $\flat$ 7(b5), A $\flat$ 7, Dm $\flat$ 7/4, G $\flat$ 7/9, C $\flat$ 7/9, F7. Lyrics: Quan - do te vê... E os meus o - lhos fi - cam sor - rin - do E pe - las

Staff 4: Chords: B $\flat$ 7M, A $\flat$ dim, Gm $\flat$ 7, G $\flat$ 7/9, B $\flat$ m $\flat$ /D $\flat$ C $\flat$ 7, F, B $\flat$ m $\flat$ /D $\flat$ C $\flat$ 7. Lyrics: ru - as vão te se - guin - do Mas mes - mo _as_ sim, fo - ges de mim!

Staff 5: Chords: 1. F, F; 2. F, E $\flat$ 7; A $\flat$ 7, Am/G. Lyrics: Meu co - ra - Ah! se tu sou - bes - ses co - mo _eu_ sou tão ca - ri

Staff 6: Chords: Dm/F, E $\flat$ 7, Am, Am, A $\flat$ 7, C/G, Am $\flat$ 7. Lyrics: nho - so _E_ o mui - to _e_ mui - to que _eu_ te que - ro!... E co - mo _é_ sin - ce - ro _o_ meu a - mor Eu sei que

© Copyright 1936 by E. S. Mangione - São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil
Todos os direitos reservados para todos os países - All rights reserved.

D⁷ G^{7/9} C D^{b7/A^b} Gm⁷ C⁷ F F E⁷
 tú não fu-gi-ri-as mais de mim! Vem, vem, vem, vem, Vem sen-tir o ca-lor Dos
 E^{7/G[#]} Gm⁷ C⁷ F Em^{7(b5)} A⁷ Dm C[#]dim
 lá-bios me-us A pro-cu-ra dos teus Vem ma-tar es-ta pai
 Dm⁷ F^{7/C} B^{b6} D^{7/F[#]} Gm B^{b6} F/A F C^{7/4} C⁷ F F/E^b
 xão Que me de-vora o co-ra-ção E só as-sim en-tão, Se-rei fe-liz Bem fe-liz
 B^b/D B^bm⁶/D^b F/C F/E^b B^b/D B^bm⁶/D^b Do % ao + B^b/D B^bm⁶/D^b F F
 Meu co-ra

BIS
 Meu coração
 Não Sei porque,
 Bate feliz
 Quando te vê...
 E os meus olhos ficam sorrindo,
 E pelas ruas vão te seguindo,
 Mas mesmo assim,
 Foges de mim!

.Ah! se tu soubesses como eu sou tão carinhoso,
 E o muito e muito que te quero!...
 E como é sincero o meu amor
 Eu sei que tu não fugirias mais de mim!
 Vem, vem, vem,
 Vem sentir o calor
 Dos lábios meus
 A procura dos teus,
 Vem matar esta paixão
 Que me devora o coração
 E só assim, então,
 Serei feliz,
 Bem feliz.

10.4.2 Expansiva

No catálogo publicado pela Biblioteca Nacional em comemoração ao centenário de nascimento de Ernesto Nazareth, em 1963, consta, àquela época, existirem duas edições da peça:

- EXPANSIVA. Valsa. Rio de Janeiro, Manoel Antônio Gomes Guimarães, 1912. Ch. n.º 4872. 4 p.
- ----- São Paulo-Rio de Janeiro, Irmãos Vitale ed., c. 1940. 4 p. (Cat. E. A. M. n.º 37)

O catálogo atesta, ainda, a existência de duas outras versões da peça: uma transcrição de Lyrio Panicali publicada pela Vitale em 1939, num álbum de 7 páginas contendo “valsas e tangos para saxofone ou clarinete”, e um arranjo de Dilermando Reis para violão, publicado também pela Vitale por volta de 1940.

No acervo de José Ramos Tinhorão, atualmente sobre os cuidados do Instituto Moreira Salles, existem duas edições da peça: uma de certa editora paulista cuja sigla é A.M (não descobrimos de qual editora se trata), outra da Arthur Napoleão, do Rio, na qual *Expansiva* é estranhamente descrita como um tango.

Infelizmente não tivemos acesso ainda a nenhuma das edições acima citadas.

A partir das informações contidas no catálogo oficial das obras de Nazareth, elaborado por Luiz Antonio de Almeida, imaginamos que a edição da Manoel Antonio Gomes Guimarães é mesmo a primeira edição da valsa, já que sua composição também é datada de 1912. Ainda segundo este catálogo, a obra é dedicada ao amigo Edgard Xavier de Mattos.

Incluímos em anexo 2 versões: uma da casa Vieira Machado, da qual não descobrimos a data, e a versão mais recente, do projeto Natura apresenta Ernesto Nazareth: edição de Luciana Requião e Monica Leme, e revisão de Alexandre Dias, disponível em www.ernestonazareth.com.br.

EXPANSIVA

VALSA

Ao amigo Edgar Xavier de Mattos

Ernesto Nazareth

3-2

8.....

8.....

mf

8.....

8.....

8.....

Assimiles A.

4872

10.4.3 Três Estrelinhas

No sítio virtual do Instituto Moreira Salles, pesquisamos o acervo de Pixinguinha, no qual constam dois manuscritos de Três Estrelinhas: uma apenas com a melodia, outra num arranjo para flautim, flauta, clarinete, sax alto, tenor e barítono, pistão, trombone, bateria, piano, violino e contrabaixo. Infelizmente, não tivemos acesso a essas partituras.

Incluimos a seguir a única partitura a que tivemos acesso, encontrada em uma apostila de repertório do III Festival Nacional de Choro, 2007, de iniciativa da Escola Portátil de Música e promovido pelo Instituto Casa do Choro. A segunda página contém uma observação escrita a lápis por nós, segundo informação pessoal dada por Maurício Carrilho no VIII Festival de Música de Ourinhos (realizado em julho de 2008), ressaltando as diferenças, no compasso 32, entre as notas mais comumente tocadas pelos “chorões”, e as executadas na gravação original da Banda da Casa Edison, pela Odeon¹²², no início deste século (segundo acervo do Humberto Franceschini, entre 1904 e 1907)

Consideramos oportuno incluir, além dessa partitura, uma transcrição para uma tonalidade mais próxima à do terceiro movimento de *Retratos*, facilitando as análises comparativas.

¹²² Nesta gravação, não consta o nome *Três Estrelinhas*, mas sim *Três Estrelas*.

Três Estrelinhas

Anacleto de Medeiros

[illegible]

Três estrelinhas

polca

Anacleto de Medeiros

A7 $\text{A7/C\sharp}$ Dm F7/C F7

Bb6 A7 $\text{A7/C\sharp}$ Dm

A7/E A7 Dm A7 A/G

Cm6/G $\text{D7/F\sharp}$ Gm D7/A Gm/Bb

Em7b5 Dm/F $\text{A7/C\sharp}$ A7 1_2

Dm Dm $\text{D7/F\sharp}$ Gm

$\text{E7/G\sharp}$ E7 Am Bb6 B°

Três estrelinhas / 2

23 F/C A7/C# Dm D/C G7/B C7

26 2 F 0₁ Dm

28 Bb6 D7/F# Gm Bb/Ab Eb/Bb G7/B

31 Cm * Bb/F# Cm/Eb Ebm6 Bb6/D Bb6

34 Am7b5 D7/F# Gm C7/E C7

37 F F/Eb Bb7/D Bb/Ab Eb/G

40 Eb6 E° Bb/F G7° C7 F7

43 1 Bb6 2 Bb6 0₂ Dm

49

* segundo gravado original
(MAS O CERTO É MAIS TOCADO)

10.4.4 Corta-Jaca

A peça foi escrita como o final do 3º ato da opereta *Zizinha Maxixe*, de 1895. Em 1899, a parte de piano e canto da opereta foi vendida ao editor Manoel Antonio Guimarães, ocasião na qual Chiquinha Gonzaga anotou, no manuscrito, que a parte do *Cateretê – corta-jaca/gaúcho* estava editada em casa de Vieira Machado.

Este manuscrito autógrafo é constituído de duas páginas e está incluído em Edinha Diniz, p. 228 e 229.

No livro de Mariza Lira, *Chiquinha Gonzaga*, 2ª edição, 1978 (pag. 98 e 99), consta uma edição com o título *Gaúcho – Tango Brasileiro – Cá e Lá – o Corta Jaca*, por Francisca Gonzaga, dedicada “à minha irmã Rosinha”. Imaginamos que a 1ª edição deste livro, de 1939, também já continha esta partitura anexa. Não descobrimos de qual editora é a versão.

Incluímos então, em anexo:

- o manuscrito acima citado autógrafo;
- a versão que consta em Mariza Lira e
- a edição mais recente que encontramos, do álbum *O Melhor de Chiquinha Gonzaga*, pela Irmãos Vitale – revisão musical de Claudio Hodnik – 1999.

Igualmente como o caso de *Três Estrelinhas*, o *Corta-Jaca* também tem um arranjo manuscrito de Pixinguinha para flautim, flauta, clarinete, sax alto, tenor e barítono, pistão, trombone, bateria, piano, violino e contrabaixo, disponível no acervo Pixinguinha do Instituto Moreira Salles.

No 4 2º acto Thomas Corneille Eugénie Muriel

Comez l'air de la scène

Avec le refrain

Cette nuit-là dans les bras de son amour

Fine

Finale - C'est la fin de l'acte

Ensemble

Comme par enchantement

Les deux amoureux se réunissent

Finale

Editeur

Handwritten musical score for "Ave Maria" by Franz Schubert. The score is written on four staves. The first two staves are for the vocal line, and the last two are for the piano accompaniment. The music is in G major and 3/4 time. The lyrics are written in Portuguese: "Ave Maria, Mãe de Deus, que estás no céu, o meu refúgio e meu socorro. Ó doce Mãe, que estás no céu, o meu refúgio e meu socorro." The score is signed "Schubert" at the bottom right.

A minha irmã ROSINHA
GAÚCHO Por FRANCISCA GONZAGA
 TANGO BRASILEIRO
 Cá e Lá - O Corta Jaca

BATUQUE

CANTO

PIANO

CANTO

BATUQUE

The first system of the musical score for 'Gaúcho' consists of five staves. From top to bottom, they are: a piano accompaniment staff with chords and arpeggios; a vocal staff labeled 'CANTO' with a melody line; a piano accompaniment staff with chords and arpeggios; another vocal staff labeled 'CANTO' with a melody line; and a final piano accompaniment staff labeled 'BATUQUE' with a rhythmic pattern. The music is written in 2/4 time and features a mix of treble and bass clefs.

CORO 1 DANSA

The second system of the musical score for 'Gaúcho' consists of five staves. From top to bottom, they are: a piano accompaniment staff with chords and arpeggios; a vocal staff labeled 'CORO 1 DANSA' with a melody line; a piano accompaniment staff with chords and arpeggios; another vocal staff labeled 'CORO 1 DANSA' with a melody line; and a final piano accompaniment staff with chords and arpeggios. The music continues in 2/4 time, maintaining the same instrumental and vocal structure as the first system.

GAÚCHO

(CÁ E LÁ - O CORTA JACA)

Tango Brasileiro

Francisca Gonzaga
(1847 - 1935)

PIANO (1897)

1 Bataque

f e ritmado *p*

5 Canto

mf

9 Bataque

f *p*

13

mf

17

mf *cresc.* *f* Bataque

Copyright © by ERNESTO AUGUSTO DE MATTOS - Rio de Janeiro - Brasil
Copyright © 1939 by IRMÃOS VITALE - Rio de Janeiro - Brasil
Todos os direitos autorais reservados para todos os países - All rights reserved.

21

p

FIM

Côro e Dança

25

mf

29

cresc.

33

37

1

41

2

D.C. ao FIM

f

ERRATA

COUTINHO, Antonino José. **Retratos para três violões, de Radamés Gnattali: um arranjo a ser (re)construído**. 2010. 389 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Página	Parágrafo	Linha	Onde se lê	Leia-se
RESUMO		11ª	ao qual denominamos	o qual denominamos
14	5º	1ª	foi provavelmente foi pela	foi provavelmente pela
31	3º	1ª	apesar encaixarem-se	apesar de encaixarem-se
33	1º	3ª	com um produto	como um produto
34	3º	1ª	agosto de mesmo	agosto do mesmo ano
42	o parágrafo que se inicia com “Radamés Gnattali, que conheceu Nazareth” e termina com “ficou muito satisfeito”, constitui uma citação e deveria estar formatado como tal.			
56	desconsiderar a primeira linha após o fim do primeiro parágrafo, que se inicia com o travessão.			
57	4º	4ª	quatro compasso	quarto compasso
59	3º	4ª	3 compassos	três compassos
62	1º	4ª	por violão três	pelo violão 3
64	3º	4ª	intervalos maiores	intervalos de âmbito maior
76	4º	3ª	talvez podêssemos	talvez pudéssemos
91	3º	2ª	Mib no violão	Mib no violão 2
91	3º	5ª	exibindo o trecho do	exibindo o
95	1º	1ª	Percebe-se há	Percebe-se que há
95	Item b	2ª	este acorda	este acorde
96	2º	3ª e 4ª	à qual o violão 3 segue abaixo	abaixo da qual o violão 3 segue
100	Item a	3ª	sincopa	síncopa
100	Item b	2ª	nobandolim	no bandolim
100	Item d	1ª e 2ª	de articulação (mordentes e ligaduras)	de articulação (ligaduras) e ornamentação (mordentes)
107	Item 2, 1º	1ª	terminam	termina
109	1º	10ª	solicitado para o violão 3	solicitado na parte do violão 3
115	Nota rodapé	2ª	versão de 1948	versão de 1984
119	1º	3ª	reharmonizada	enarmonizada
124	1º	3ª	o coda	a coda
125	2º	4ª	apenas e cifra	apenas a cifra
127	último	7ª	subdivido	subdivido

152	3º	5ª	dominante de Ré	dominante de Sol
153	2º	2ª	o violão poderia	o violão 1 poderia
156	4º	3ª	pelo perfil melódico eles poderiam perfeitamente se encaixar sugerindo o mesmo tipo de subdivisão	o perfil melódico sugere o mesmo tipo de subdivisão
163	1º	2ª	melodia uma região	melodia numa região
170	6º	2ª	faz curta	faz curtas
171	2º (item a)	1ª	da segunda parte	da segunda metade
173	1º	3ª e 4ª	indicando o instrumento	Indicando
186	2º	3ª	primeira parte de tempo	primeira metade de tempo
201	1º	1ª	ressalvas a alguns pontos a serem apontados a seguir	com ressalvas a algumas questões apontadas a seguir
206	1º	5ª	mesmo trecho musical torna-se confuso	mesmo trecho musical, o que se torna confuso
209	2º	4ª	linha ondula	linha ondulada
214	Título em negrito		Seguda parte	Segunda parte
215	Figura 323, pauta superior, primeiro compasso, segunda metade do segundo tempo: a nota do soprano é Fá, e não Sol.			
215	4º	2ª	maneira que	maneira com a qual
219	1º	1ª	uma acorde	um acorde
223	4º	2ª	anotas	anotados
232	3º	1ª	violão dois	violão 2
233	4º	1ª	se integra a textura	se integra à textura
242	3º	2ª	atingida a pela	atingida pela
248	2º	4ª	e do pandeiro	e pandeiro
251	1º	3ª	do movimentação	da movimentação
265	4º	2ª	choro do Radamés	choro de autoria de Radamés
265	Nota rodapé	1ª	Em vário depoimentos	Em vários depoimentos
270	3º	5ª	PLE-9	PRE-9
271	4º	última	o q você acha	o quê você acha
280	6º	10ª	passei a condição	passei à condição
286	6º	3ª	as pressas	às pressas
287	2º	1ª	ímpeto	ímpeto
291	7º	2ª	versão.	versão?