



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Instituto de Artes

FELIPE APARECIDO DE MELLO

***BRASILIANAS IV E V PARA PIANO* (1949) DE RADAMÉS GNATTALI : uma análise musical
direcionada para a interpretação ao piano e seu contexto historiográfico**

São Paulo

2020

FELIPE APARECIDO DE MELLO

***BRASILIANAS IV E V PARA PIANO* (1949) DE RADAMÉS GNATTALI : uma análise musical
direcionada para a interpretação ao piano e seu contexto historiográfico**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Música, Epistemologia, Cultura.

Área de concentração: Musicologia Histórica.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Dorotéia Machado Kerr.

Coorientador: Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita.

São Paulo

2020

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

M527b	Mello, Felipe Aparecido de, 1986- Brasílianas IV e V para piano (1949) de Radamés Gnattali : uma análise musical direcionada para a interpretação ao piano e seu contexto historiográfico / Felipe Aparecido de Mello. - São Paulo, 2020. 205 f. : il. color. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Dorotéia Machado Kerr Coorientador: Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Música - Análise, apreciação. 2. Gnattali, Radamés 1906-1988. 3. Música para piano. 4. Música brasileira. I. Kerr, Dorotéia Machado. II. Mesquita, Marcos José Cruz. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título. CDD 786.2
-------	---

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

FELIPE APARECIDO DE MELLO

***BRASILIANAS IV E V PARA PIANO* (1949) DE RADAMÉS GNATTALI : uma análise musical
direcionada para a interpretação ao piano e seu contexto historiográfico**

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música no Programa da Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, com área de concentração em Musicologia Histórica e linha de pesquisa em Música, Epistemologia, Cultura. Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Dorotéa Machado Kerr
UNESP – Orientadora

Prof. Dr. Arthur Rinaldi Ferreira
UFSM

Prof. Dr. Edésio de Lara Melo
UFOP

São Paulo, 08 de outubro de 2020

Dedico este trabalho ao meu avô Alfredo Ferreira de Mello (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por ter me dado saúde e forças para concluir esta pesquisa.

A todo apoio familiar, em especial de minha mãe Teresa Mello e avó Terezinha Teixeira de Mello.

À minha orientadora, professora Dr.^a Dorotéa Machado Kerr, que aceitou me orientar e transferiu instruções objetivas e pertinentes para a minha pesquisa.

Ao meu coorientador, professor Dr. Marcos Mesquita, pela condução cuidadosa para com os aspectos da análise musical contidos em minha pesquisa.

À minha grande amiga, terapeuta e pianista Simoni Busato Brochini, que sempre me ajudou e incentivou imensamente em diversas circunstâncias e particularidades.

Ao musicólogo, pesquisador e pianista Alexandre Dias, pela manutenção do repertório musical do compositor Radamés Gnattali, por intermédio do Instituto Piano Brasileiro – IPB.

À dona Nelly Gnattali e ao seu sobrinho Roberto Gnattali, pela generosa atenção e respostas concedidas aos meus e-mails.

Agradeço aos professores Dr. Arthur Rinaldi Ferreira, Dr.^a Danieli Longo Benedetti e Dr. Edésio de Lara Melo, por suas valorosas contribuições nas bancas de qualificação e defesa desta dissertação.

À professora Dr.^a Margarete Arroyo, por estar sempre solícita e pela dedicação na coordenação do programa de pós-graduação da Unesp.

Ao colega, pianista e amigo Júlio Rovigatti, pelo valioso auxílio nas editorações dos manuscritos de uma das obras pesquisadas.

Agradeço aos professores da pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp, onde pude cursar disciplinas extremamente importantes para o desenvolvimento de minha pesquisa.

Aos funcionários do setor técnico, pós-graduação e biblioteca da Unesp, pelo suporte e atenção.

A todos os amigos, colegas e professores que ajudaram e incentivaram na condução de minha carreira musical até o presente momento.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo auxílio fornecido por meio da bolsa, crucial para esta pesquisa.

RESUMO

Nesta pesquisa sintetiza-se inferências sobre a análise musical realizada nas *Brasilianas IV e V para piano* do compositor brasileiro Radamés Gnattali, voltadas para a interpretação musical e peculiaridades de sua escrita. Para tanto, utilizou-se as metodologias contidas em Caplin (1998), Kostka (2016), Schoenberg (1996, 2001), Rink (2002) e Berry (1987), considerando-se ainda os fundamentos metodológicos de Mário de Andrade (1972, 1989) e José Ramos Tinhorão (2013). Pretendeu-se também, por meio de uma investigação histórica e biográfica do compositor, evidenciar questões contidas no âmbito da profissionalização musical em Dubar (2005) e Keller (1996) que, consequentemente, se relacionam com as socializações primária e secundária expostas por Berger e Luckmann (2018), em uma postura analítica e reflexiva ao momento histórico reportado, considerando-se ainda apontamentos específicos desenvolvidos por Carl Dahlhaus (1983) e Michel Foucault (1969).

Palavras – chave: Análise musical; Interpretação musical; *Brasilianas IV e V para piano*; Profissionalização musical; Radamés Gnattali.

ABSTRACT

In this research, inferences about the musical analysis performed in *Brasilianas IV and V for piano* by Brazilian composer Radamés Gnattali are synthesized, focused on musical interpretation and peculiarities of his writing. For this purpose, the methodologies contained in Caplin (1998), Kostka (2016), Schoenberg (1996, 2001), Rink (2002) and Berry (1987) were used, also considering the methodological foundations of Mário de Andrade (1972, 1989) and José Ramos Tinhorão (2013). It was also intended, through a historical and biographical investigation of the composer, to highlight issues contained in the scope of musical professionalization in Dubar (2005) and Keller (1996) that, consequently, are related to the primary and secondary socializations exposed by Berger and Luckmann (2018), in an analytical and reflective stance to the historical moment reported, also considering specific notes developed by Carl Dahlhaus (1983) and Michel Foucault (1969).

Keywords: Musical analysis; Musical interpretation; *Brasilianas IV and V for piano*; Musical professionalization; Radamés Gnattali.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem fornecida pelo livro <i>Rádio Nacional o Brasil em Sintonia</i>	23
Figura 2 – Revista <i>A Scena Muda (A Cena Muda)</i> , em voga no Brasil de 1921 a 1955.....	30
Figura 3 – Primeira capa da revista <i>Radiolândia</i> (1953).....	31
Figura 4 – Revista <i>Radiolândia</i> (1953): 1ª edição, reportagem com menção ao maestro Radamés Gnattali.....	31
Figura 5 – Revista <i>TV Radiolândia</i> : título alterado na edição de 1960 enfatizando artistas da televisão.....	32
Figura 6 – Revista <i>de Música Popular</i> : veiculada no Brasil de 1954 a 1956.....	32
Figura 7 – Slogan patrocinado do programa <i>Um Milhão de Melodias</i> da Rádio Nacional na década de 1940.....	33
Figura 8 – <i>Brasiliiana IV (Prenda Minha)</i> c. 1-6: indicação de andamento na cópia do manuscrito.....	60
Figura 9 – <i>Brasiliiana IV (Prenda Minha)</i> c. 1-10 (Seção A ¹): versão editorada pelo autor.....	60
Figura 10 – <i>Brasiliiana IV (Prenda Minha)</i> c. 7-12: progressões harmônicas, final da Seção A ¹ e início de B ¹	61
Figura 11 – <i>Brasiliiana IV (Prenda Minha)</i> c. 11-22: Seção B ¹ (período triplo e regular).....	61
Figura 12 – <i>Brasiliiana IV (Prenda Minha)</i> c. 23-37: Seção A ² com elementos fraseológicos e motivicos da Seção A ¹	62
Figura 13 – <i>Brasiliiana IV (Prenda Minha)</i> c. 38-53: Seção B ²	63
Figura 14 – <i>Brasiliiana IV (Prenda Minha)</i> c. 54-68: Seção A ³ (elementos motivicos de A ¹).....	64
Figura 15 – <i>Brasiliiana IV (Samba-canção)</i> c. 1-4: indicação de elementos rítmicos / agógicos na cópia do manuscrito.....	66
Figura 16 – <i>Brasiliiana IV (Samba-canção)</i> c. 1-2: três motivos apresentados de imediato na introdução.....	65
Figura 17 – <i>Brasiliiana IV (Samba-canção)</i> c. 3-4: ritmo do samba-canção ao piano e acordes octatônicos.....	67
Figura 18 – <i>Brasiliiana IV (Samba-canção)</i> : célula rítmica do samba-canção.....	67
Figura 19 – <i>Brasiliiana IV (Samba-canção)</i> c. 3-16: Seção A ¹ antecedente.....	68
Figura 20 – <i>Brasiliiana IV (Samba-canção)</i> c. 17-30: Seção A ¹ (consequente).....	69
Figura 21 – <i>Brasiliiana IV (Samba-canção)</i> c. 31-42: Seção B.....	70
Figura 22 – <i>Brasiliiana IV (Samba-canção)</i> c. 57-60: Codetta.....	70
Figura 23 – <i>Brasiliiana IV (Desafio)</i> c. 1-16: introdução e seção A ¹	72
Figura 24 – <i>Brasiliiana IV (Desafio)</i> c. 17-20: Seção B ¹ “Rojão”.....	73

Figura 25 – <i>Brasiliiana IV (Desafio)</i> c. 21-36: Seção A ² (expandida).....	74
Figura 26 – <i>Brasiliiana IV (Desafio)</i> c. 37-40: Seção B ²	74
Figura 27 – <i>Brasiliiana IV (Desafio)</i> c. 41-56: Seção A ³ (expandida).....	75
Figura 28 – <i>Brasiliiana IV (Desafio)</i> c. 57-60: Seção B ³	75
Figura 29 – <i>Brasiliiana IV (Desafio)</i> c. 61-79: Seção A ₄ (expandida).....	76
Figura 30 – <i>Brasiliiana IV (Desafio)</i> c. 80-105: Coda (composta por elementos motivicos da Seção B).....	77
Figura 31 – <i>Brasiliiana IV (Marcha de Rancho)</i> c. 1-16: Seção A ¹ (cópia do manuscrito).....	80
Figura 32 – <i>Brasiliiana IV (Marcha de Rancho)</i> c. 1-16: Seção A ¹ (versão editorada pelo autor).....	81
Figura 33 – <i>Brasiliiana IV (Marcha de Rancho)</i> c. 17-32: Seção A ²	82
Figura 34 – <i>Brasiliiana IV (Marcha de Rancho)</i> c. 33-34: Seção B (introdução).....	82
Figura 35 – <i>Brasiliiana IV (Marcha de Rancho)</i> : motivo principal utilizado no entorno da Seção B....	82
Figura 36 – <i>Brasiliiana IV (Marcha de Rancho)</i> c. 35-47: Seção B.....	83
Figura 37 – <i>Brasiliiana IV (Marcha de Rancho)</i> c. 48-67: Seção A ³	84
Figura 38 – <i>Brasiliiana IV (Marcha de Rancho)</i> c. 67-74: Codetta.....	85
Figura 39 – <i>Brasiliiana V (Cantos de Roda)</i> c. 1-6: <i>fac-símile</i> da cópia esmerada do manuscrito original.....	90
Figura 40 – <i>Brasiliiana V (Cantos de Roda)</i> c. 7-16: primeira exposição do tema <i>Terezinha de Jesus</i>	91
Figura 41 – <i>Brasiliiana V (Cantos de Roda)</i> c. 17-29: Seção A (tema A ²).....	92
Figura 42 – <i>Brasiliiana V (Cantos de Roda)</i> c. 30-31: Breve Transição.....	93
Figura 43 – <i>Brasiliiana V (Cantos de Roda)</i> c. 32-47: Seção B.....	94
Figura 44 – <i>Brasiliiana V (Cantos de Roda)</i> c. 48-78: Seção C.....	95
Figura 45 – <i>Brasiliiana V (Cantos de Roda)</i> c. 79-170: Seção D.....	98
Figura 46 – <i>Brasiliiana V (Acalanto)</i> c. 171-182: Seção E.....	101
Figura 47 – <i>Brasiliiana V (Acalanto)</i> c. 183-189: Seção E (tema E ²).....	101
Figura 48 – <i>Brasiliiana V (Acalanto)</i> c. 190-195: Seção E (tema E ³).....	102
Figura 49 – <i>Brasiliiana V (Acalanto)</i> c. 196-206: Seção E (tema E ₄) em Ré bemol maior.....	103
Figura 50 – <i>Consolação n° 3</i> (Franz Liszt - Ed. Peters) c. 19-24: excerto a título de comparação textural com as Fig. 49 e 52.....	103
Figura 51 – <i>Brasiliiana V (Acalanto)</i> c. 297-298: Breve Transição.....	104
Figura 52 – <i>Brasiliiana V (Acalanto)</i> c. 209-217: Seção E (tema E ₅).....	104
Figura 53 – <i>Brasiliiana V (Acalanto)</i> c. 218-225: Seção E (Codetta).....	104

Figura 54 – <i>Brasiliiana V (Acalanto)</i> c. 226-246: Seção F.....	106
Figura 55 – <i>Brasiliiana V (Acalanto)</i> c. 247-253: Seção F (tema E ₆).....	107
Figura 56 – <i>Brasiliiana V (Acalanto)</i> c. 254-259: Transição com caráter impressionista.....	107
Figura 57 – <i>Prelúdio nº 12 - Feux d'artifice (Claude Debussy - Ed. Durant)</i> c. 36-38: ilustração com finalidade comparativa entre as texturas musicais da Transição e da Escrita impressionista de Debussy (Fig. 56 e 57).....	108
Figura 58 – <i>Brasiliiana V (Trabalho)</i> c. 260-268: Seção G (tema a ¹).....	110
Figura 59 – <i>Brasiliiana V (Trabalho)</i> c. 269-285: Seção G (tema b ¹).....	111
Figura 60 – <i>Brasiliiana V (Trabalho)</i> c. 274-279: Seção G (b ¹).....	112
Figura 61 – <i>Miroirs - Une barque sur l'océan (Maurice Ravel - Ed. Dover)</i> c. 3-6: tema sobreposto a arpejos com ampla pedalização e notas enfatizadas (excerto a título de comparação entre as texturas musicais das Fig. 60 e 61).....	112
Figura 62 – <i>Brasiliiana V (Trabalho)</i> c. 286-294: Seção G (a ²).....	113
Figura 63 – <i>Brasiliiana V (Trabalho)</i> c. 295-299: Seção G (b ²).....	113
Figura 64 – <i>Brasiliiana V (Trabalho)</i> c. 300-325: Seção G (desenvolvimento).....	115
Figura 65 – <i>Brasiliiana V (Trabalho)</i> c. 326-341: Seção G (última reexposição de [a ³] e [b ³]).....	116
Figura 66 – <i>Fulô, a fulô do vapor</i> (c. 1-8): Melodia original gravada por Mário de Andrade.....	117
Figura 67 – <i>Brasiliiana V (Trabalho)</i> c. 342-346: Transição introdutiva para a Seção H.....	117
Figura 68 – <i>Brasiliiana V (Trabalho)</i> c. 346-352: Seção H (tema H ¹).....	118
Figura 69 – <i>Brasiliiana V (Trabalho)</i> c. 354-361: Seção H (tema H ²).....	118
Figura 70 – <i>Brasiliiana V (Trabalho)</i> c. 362-365: Seção H (breve transição).....	118
Figura 71 – <i>Brasiliiana V (Trabalho)</i> c. 366-373: Seção H (tema H ³).....	119
Figura 72 – <i>Brasiliiana V (Trabalho)</i> c. 374-381: Seção H (tema H ⁴).....	119
Figura 73 – <i>Brasiliiana V (Trabalho)</i> c. 382-385: Seção H (breve transição).....	120
Figura 74 – <i>Brasiliiana V (Trabalho)</i> c.386-393: Seção H (tema H ⁵).....	120
Figura 75 – <i>Brasiliiana V (Trabalho)</i> c. 394-411: Seção H (transição).....	121
Figura 76 – <i>Brasiliiana V (Trabalho)</i> c. 412-419: Seção H (tema H ⁶).....	122
Figura 77 – <i>Brasiliiana V (Trabalho)</i> c. 420-428: Seção H (tema H ⁷).....	122
Figura 78 – <i>Brasiliiana V (Trabalho)</i> c. 428-437: Seção H (Coda).....	123
Figura 79 – <i>Brasiliiana V (Marcha de Rancho)</i> : conduções / resoluções harmônicas nos c. 48 e 49 (manuscrito e editoração).....	131
Figura 80 – Excertos da MPB: procedimentos harmônicos e texturais (cromatismos, dissonâncias e inversões).....	135

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – <i>Brasiliiana IV (Prenda Minha)</i> : subdivisões, tonalidades e número de compassos.....	65
Tabela 2 – <i>Brasiliiana IV (Samba-canção)</i> : subdivisões, tonalidades e número de compassos.....	71
Tabela 3 – <i>Brasiliiana IV (Desafio)</i> : subdivisões, tonalidades e número de compassos.....	78
Tabela 4 – <i>Brasiliiana IV (Marcha de Rancho)</i> : subdivisões, tonalidades e número de compassos.....	85
Tabela 5 – <i>Brasiliiana V (Sobre Cantos de Roda, Acalanto e Trabalho)</i> : subdivisões, tonalidades e número de compassos.....	127

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – <i>Brasileana IV (Prenda Minha)</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	65
Gráfico 2 – <i>Brasileana IV (Samba-canção)</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	71
Gráfico 3 (1ª parte) – <i>Brasileana IV (Desafio)</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	78
Gráfico 3 (2ª parte) – <i>Brasileana IV (Desafio)</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	79
Gráfico 4 – <i>Brasileana IV (Marcha de Rancho)</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	86
Gráfico 5 (1ª parte) – <i>Brasileana V (Cantos de Roda)</i> : indicações aproximadas de dinâmica e Tempo.....	99
Gráfico 5 (2ª parte) – <i>Brasileana V (Cantos de Roda)</i> : indicações aproximadas de dinâmica e Tempo.....	99
Gráfico 5 (3ª parte) – <i>Brasileana V (Cantos de Roda)</i> : indicações aproximadas de dinâmica e Tempo.....	100
Gráfico 6 (1ª parte) – <i>Brasileana V (Acalanto)</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	109
Gráfico 6 (2ª parte) – <i>Brasileana V (Acalanto)</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	109
Gráfico 7 (1ª parte) – <i>Brasileana V (Trabalho)</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	124
Gráfico 7 (2ª parte) – <i>Brasileana V (Trabalho)</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	124
Gráfico 7 (3ª parte) – <i>Brasileana V (Trabalho)</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	125
Gráfico 8 – Diagrama da equação sobre o estilo composicional e escrita musical de Radamés Gnattali.....	136

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1 BREVE BIOGRAFIA.....	22
1.1 Aspectos historiográficos sobrepostos no decorrer da cronologia musical.....	26
1.2 A antinomia musical no período do apogeu do rádio no Brasil.....	29
1.3 Aspectos autorais e coautorais: questões e perspectivas.....	34
1.4 Socialização e Profissionalização Musical: fundamentos e práticas conceituais.....	39
2 QUESTÕES METODOLÓGICAS DA ANÁLISE.....	47
2.1 Contextualização das obras selecionadas.....	51
2.1.1 <i>Brasiliiana IV</i>	52
2.1.2 <i>Brasiliiana V</i>	55
3 ANÁLISE MUSICAL – <i>BRASILIANA IV</i>.....	60
3.1 <i>Prenda Minha (Moda Gaúcha)</i>	60
3.2 <i>Samba-canção (Rio de Janeiro)</i>	65
3.3 <i>Desafio (Nordeste)</i>	71
3.4 <i>Marcha de Rancho (Rio de Janeiro)</i>	78
3.5 Questões interpretativas sobre a <i>Brasiliiana IV para piano</i>	86
4 ANÁLISE MUSICAL – <i>BRASILIANA V (Sobre Cantos de Roda, Acalanto e Trabalho)</i>.....	90
4.1 <i>Cantos de Roda</i>	90
4.2 <i>Acalanto</i>	100
4.3 <i>Trabalho</i>	110
4.4 Questões interpretativas sobre a <i>Brasiliiana V para piano</i>	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
REFERÊNCIAS.....	139
ANEXOS.....	144
Anexo A – Manuscrito da <i>Brasiliiana IV para piano</i>	145
Anexo B – <i>Brasiliiana IV para piano</i> (versão editorada).....	154
Anexo C – <i>Brasiliiana V para piano</i> (cópia esmerada editada).....	175
Anexo D – Programas dos Recitais de Piano (2018 / 2019).....	199
Anexo E – Certificados dos Recitais de Piano (2018 / 2019).....	202
Anexo F – Encartes dos CD's referenciais.....	204

INTRODUÇÃO

Com esta pesquisa pretendo identificar os materiais musicais explorados pelo compositor brasileiro Radamés Gnattali, mediante a análise tipificada de seu texto musical nas obras *Brasilianas IV e V para piano*. As obras em questão têm características contrastantes, sendo a *Brasiliiana IV* um compilado de quatro pequenos títulos em referência musical ao gênero suíte, e a *Brasiliiana V* uma obra de grande porte escrita em estilo rapsódico, ambas contendo temas musicais oriundos dos gêneros urbanos e do folclore brasileiro. A escolha dessas obras se deu pela particular configuração instrumental, sendo das treze obras deste caderno, as únicas elaboradas para piano solo.

As *Treze Brasilianas* encontram-se nas seguintes formações instrumentais: *Brasiliiana n°1* para orquestra sinfônica (1944); *Brasiliiana n°2* para piano, percussão e orquestra de cordas (sem data); *Brasiliiana n°3* para orquestra sinfônica (1948); *Brasiliiana n°4* para piano solo (1949); *Brasiliiana n°5* para piano solo (1950)¹; *Brasiliiana n°6* para piano e orquestra (1954); *Brasiliiana n°7* para sax-tenor e piano (1956); *Brasiliiana n°8* para dois pianos (1957) com transcrição para dois violões e transcrição para orquestra (sem datas); *Brasiliiana n°9* para violoncelo, pequena orquestra e dois atabaques (sem data); *Brasiliiana n°10* para orquestra sinfônica (1962); *Brasiliiana n°11* para oito violoncelos (1968) com transcrição para piano e orquestra de cordas (1970); *Brasiliiana n°12* para dois pianos e orquestra de cordas (1968); *Brasiliiana n°13* para violão solo (1983) (BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 73-89).

As *Brasilianas IV e V para piano* foram encontradas e cedidas por intermédio do pianista e pesquisador Alexandre Dias, fundador e administrador do Instituto Piano Brasileiro – IPB, instituição fundada em agosto de 2015, com o objetivo de atuar no resgate e divulgação das ricas tradições pianísticas brasileiras, em toda sua complexidade. O portal www.institutopianobrasileiro.com.br disponibiliza as bases de dados, que englobam diversas facetas do piano brasileiro, incluindo uma enciclopédia, discografias, catálogos de página no *Facebook*, partituras, linha do tempo, imagens, biblioteca e um *Blog*. O IPB também existe na forma de canal no *Youtube*, de acervo físico e de editora, com sua sede física em Brasília inaugurada no ano 2018. Esta instituição realiza um intenso trabalho que consiste na digitalização de acervos e disponibilização *online* de fontes primárias de pesquisa, editoração e revisão de partituras brasileiras, disponibilização de gravações raras, geração de vídeos com partituras brasileiras (sincronizadas com o áudio), divulgação de notícias relacionadas ao mundo

1 O livro de Barbosa e Devos *Radamés Gnattali: o eterno experimentador* nos fornece a data de 1950 para esta obra, porém constata-se na capa do manuscrito da *Brasiliiana IV* – composta em 1949 – o título adjunto da *Brasiliiana V*, datado igualmente no ano de 1949. Constata-se, também, esta mesma data na primeira página da cópia esmerada da *Brasilana V*, assim como no encarte do CD *Radamés Gnattali – flauta, piano e violão*.

do piano, entrevista com pianistas e geração de conteúdo *online* (disponível em seus bancos de dados para consulta pública), objetivando também produzir pesquisas inéditas a partir de todo este material, a fim de contribuir para o avanço do conhecimento sobre o piano no Brasil. O IPB busca enxergar o Piano Brasileiro de maneira completa, desde suas primeiras manifestações no início do século XIX, até a música composta atualmente, passando pelas diversas nuances do piano erudito e do piano popular, com sua atenção voltada tanto para compositores como para pianistas, buscando-se trazer à tona, suas carreiras e sua produção. O trabalho imprescindível, até então realizado pelo IPB, tem obtido reconhecimento de personalidades renomadas do meio artístico e musical brasileiro, e que culminou em uma importante premiação no ano de 2019: “Prêmio Concerto 2019” na categoria “Grande prêmio”.

A *Brasiliiana IV* encontra-se em versão *fac-símile* do manuscrito original, e a *Brasiliiana V* encontra-se em versão *fac-símile* da *cópia esmerada* (feito à mão) de seu manuscrito. As obras em questão estão editoradas com finalidade acadêmica, a fim de enriquecer os subsídios propostos pelas análises musicais. Como gravação de referência interpretativa da *Brasiliiana IV* escolhi o CD da *Coletânea Piano Brasileiro (volume 7 – Alma Gaúcha)*, gravado pelo pianista Miguel Proença em 2005 e relançado no ano de 2016², integrando parte de um *box* de sete volumes contendo dez CD's ao todo. Considerar-se-á esta gravação como referência e parâmetro sonoro auxiliar para a editoração da *Brasiliiana IV*.

Como referência para a edição e correções do *fac-símile* da *cópia esmerada* da *Brasiliiana V*, escolhi a gravação realizada pela pianista Rosana Civile; esta gravação é vinculada como faixa do CD *Radamés Gnattali – flauta, piano e violão*, elaborado pelo Ministério da Cultura e CPFL Energia no ano de 2012, lançado em 2013. Vale lembrar ainda que esta obra teve sua estreia pelas mãos da pianista brasileira Anna Stella Schic, com audição na Europa no ano de 1950³. As supracitadas gravações, realizadas por intérpretes brasileiros de reconhecida competência artística e musical, são as únicas existentes com qualidade profissional até o presente momento, sendo imprescindíveis para a editoração da *Brasiliiana IV*, como também para pequenas correções notacionais na *Brasiliiana V*. Os processos e resultados destas editorações encontram-se nas considerações finais deste trabalho, bem como os currículos dos intérpretes, que incorporam os anexos desta pesquisa por intermédio dos encartes dos CD's.

A escolha por fazer uma pesquisa sobre análise musical fundamenta-se, sobretudo, em bibliografias que demonstram o valor analítico de uma obra sobre a interpretação musical, bem como

² A *Brasiliiana IV* foi gravada por este mesmo intérprete em LP no ano de 1988.

³ Disponível em: <http://institutopianobrasileiro.com.br/enciclopedia/Anna-Stella-Schic>. Acesso em: 30 jul. 2019.

as metodologias que evidenciam particularidades da textura musical. Os procedimentos adotados por John Rink (2002) no livro *Musical performance: a guide to understanding*, e Wallace Berry (1987) em *Structural functions in music*, me forneceram ferramentas para a compreensão do texto musical e da arquitetura da obra, identificando o emprego de seus elementos musicais e esclarecendo como estes interagem em cada análise proposta.

Os principais gêneros musicais empregados por Radamés em sua obra de música popular foram, em sua maior parte, de origem genuinamente brasileira: Choro, Samba e Samba-canção (BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 93-102). Diante disso, com o estudo das obras em questão objetivo sintetizar perspectivas acerca de sua criação popular entremeada à sua produção clássica, por intermédio da análise formal com suporte metodológico nas obras de Caplin (1998), Kostka (2016), Schoenberg (2001) e Berry (1987) – fraseologia, harmonia e textura musical – sendo permeada pelos conceitos interpretativos e musicológicos de John Rink (2002), José Ramos Tinhorão (2013) e Mário de Andrade (1972, 1989). As definições analíticas e interpretativas propostas por John Rink compreendem apontamentos e perspectivas, em sua maioria, de Edward Cone, Wallace Berry, Leonard Meyer, Eugene Narmour, Jonathan Dunsby e Nicholas Cook, encontrados, sobretudo, no terceiro capítulo de seu mencionado livro. As proposições desse capítulo enriqueceram a análise musical, uma vez que o autor utilizou procedimentos padronizados que conduzem a particularidades no que se refere a:

- 1) Identificar as divisões formais e o esquema tonal básico.
- 2) Representar graficamente o tempo.
- 3) Representar graficamente a dinâmica.
- 4) Analisar a linha melódica / motívica e ideias que as compõem.
- 5) Elaborar uma redução rítmica.
- 6) Elaborar – se necessário – a reescrita da música.

Dessa forma, os procedimentos adotados por Rink corroboram o fundamento metodológico empregado para a análise deste trabalho. Ainda nessa perspectiva, a noção trazida por Rink à discussão sobre performance histórica, em seu segundo capítulo, aponta que interpretar uma obra significa “exteriorizar o significado de uma composição através da performance” (RINK, 2002, p. 17). E assim, implicaria que a forma mais adequada, ou pelo menos, mais completa de atingir aquele significado está na aquisição do maior número possível de informações que auxiliem o seu processo de compreensão. Como explica Rink, no capítulo acerca da relação entre análise e performance, construir interpretação é

um processo que “requer decisões – conscientes ou de outro tipo – acerca das funções contextuais de um elemento musical determinado e as formas de projetá-los” (RINK, 2002, p. 35), concluindo que, nessas escolhas, muitos intérpretes consideram o funcionamento da obra e a maneira de superar seus diversos desafios como conceituais. Este processo interpretativo constitui, de fato, uma importante ferramenta para a análise musical de uma obra.

Diante do contexto histórico, social e profissional em que Radamés Gnattali esteve inserido, revela-se importante ressaltar os fundamentos apresentados por Peter L. Berger e Thomas Luckmann (2018) no livro *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*, com o propósito de compreender as relações humanas que se formaram e se firmaram nesse período de intensas mudanças políticas, sociais e musicais no Brasil. Tais mudanças trouxeram consequências ao campo profissional da música e, nessa perspectiva, vale considerar os pensamentos e concepções a respeito da profissionalização em música. Neste sentido, Claude Dubar (2005) no livro *A sociologia: construção das identidades sociais e profissionais* discorre sobre questões que nos permitem refletir a problemática da profissionalização musical de forma generalizada. O livro é separado em duas significativas partes, contendo doze capítulos, com amplas referências bibliográficas dispostas por capítulo. Na primeira parte, dedicada à socialização e construção social da identidade, aborda desde teorias da socialização e psicologia contidas em Piaget, Durkheim e Parsons, a teorias da socialização primária e secundária contidas em Berger, Luckmann e Mead. Na segunda parte, o autor dedica-se ao aprofundamento teórico sobre o valor dos diferentes modelos de profissões, seus mercados de trabalho e os fatores identitários estruturantes de cada um na sociedade. Do mesmo modo, Marcello Sorce Keller (1996) em *Música e Sociologia: uma breve história* apresenta perspectivas pormenorizadas sobre os aspectos da profissionalização musical, abrangendo, sobretudo, a legitimidade das possibilidades profissionais adquiridas no decorrer da história, assim como seu papel identitário para o músico na sociedade. Estes autores, de certo modo, compartilham de teorias e modelos epistemológicos que se comunicam, fornecendo referencial metodológico para as reflexões do período historiográfico retratado nesta pesquisa, inseridos pela ótica biográfica do compositor Radamés Gnattali. Por outro lado, o enfoque sobre questões da criação autoral, sua legitimidade e desdobramentos, dispostos no texto *O que é um autor?* de Michel Foucault (1969), fomentam considerações importantes acerca dessa problemática e suas diversas implicações, transferindo reflexões da esfera filosófica e literária ao âmbito artístico e musicológico desta pesquisa.

No que tange as obras abordadas neste trabalho, ressalta-se a importância de autores que exploram as diversas particularidades contidas no repertório musical brasileiro, neste caso, os gêneros urbanos e folclóricos do Brasil. O autor José Ramos Tinhorão (2013), no livro *Pequena História da Música Popular*, abarca de forma sintética a história da música popular brasileira, traçando sua trajetória a partir de seus principais gêneros urbanos por um período de cento e cinquenta anos (meados do século XIX até o final do século XX). Esse autor nos fornece um admirável material especializado, sobretudo, para a investigação dos elementos musicais contidos nas obras exploradas nesta pesquisa. No mesmo sentido, o *Ensaio Sobre a Música Brasileira* de Mário de Andrade (1972) abrange características peculiares sobre os gêneros musicais voltados para o folclore brasileiro, aportando na compreensão dos gêneros musicais empregados por Radamés Gnattali em sua articulação, andamento, métrica, nuances e dinâmicas. Os gêneros musicais utilizados nas *Brasilianas IV e V para piano* compreendem: *Toada (moda gaúcha)*, *Samba-canção*, *Desafio (nordestino)*, *Marcha de Rancho*, *Cantos de Roda*, *Acalanto e de Trabalho* (gêneros urbanos e do folclore musical brasileiro).

O estudo de uma composição musical implica adentrar em determinadas problemáticas inerentes ao seu processo de criação. A primeira delas, a decodificação da notação musical, implica na adoção de uma postura investigativa que nos permite complementar as informações ausentes na notação, de forma a compreender melhor as informações observadas. Sobre isso, Leonardo Winter e Fernando José Silveira afirmam que:

Embora a partitura contenha elementos essenciais a partir dos quais o intérprete vai iniciar seu trabalho interpretativo, esta não tem a capacidade de fornecer a totalidade de informações que estão presentes em uma execução musical. Ao intérprete é reservado o papel de “complementar” as informações fornecidas pelo compositor com elementos vinculados às práticas interpretativas (WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 64).

Dados em relação à vida do compositor, suas principais influências, estilos e gêneros musicais de sua autoria, informações sobre a importância destas no repertório do instrumento, bem como intérpretes relevantes que as abordaram, suas colaborações, encomendas, estreias, gravações, etc, são fatos que ajudam a criar uma compreensão do pensamento musical do compositor, bem como o posicionamento da obra no contexto instrumental adotado pelo intérprete. Dentre diversos conceitos no âmbito musicológico e historiográfico, possivelmente a proposição de Vasco Mariz (2005) seja a que define melhor a obra de Radamés: “Gnattali no seu período inicial não pôde evitar a introdução de algumas características do *jazz*, tratando-se, porém, de uma influência consciente que foi sendo posteriormente abandonada” (MARIZ, 2005, p. 264). O autor ainda classifica a obra de Radamés em

dois períodos distintos, “o primeiro de 1931 a 1940, onde se encontra o folclorismo direto, o resquício do estilo de Grieg e um pouco de *jazz*”, e o segundo a partir de 1944, que observa “a progressiva libertação da música norte-americana, adotando folclorismo transfigurado essencial, menos virtuosismo e excelente instrumentação” (MARIZ, 2005, p. 265).

Demonstra-se salutar uma análise que se estenda ainda para a interpretação musical, uma vez que a figura do intérprete se torna protagonista para a compreensão de uma obra musical. À luz desta argumentação, Donald Grout e Claude Palisca (2007) – em suas últimas considerações – concluem que “o intérprete, em vez de ser um simples mediador entre o compositor e o público, tornou-se, ele próprio, em grande medida, o compositor” (GROUT; PALISCA, 2007, p.754). Deste modo, o objetivo do autor nesta pesquisa é criar uma proposta de construção interpretativa por intermédio da análise musical, observando-se os conceitos centrais explorados em uma postura reflexiva, com o intuito de identificar e compreender os gêneros musicais e métodos composicionais empregados nas obras em questão, considerando os processos cognitivos envolvidos na elaboração dos procedimentos interpretativos propostos. Considera-se, por fim, a realização de um recital com as obras analisadas, bem como obras de compositores que tiveram influência direta na formação musical e estilística de Radamés Gnattali, com o propósito de apresentar os resultados artísticos, relativos à aplicabilidade da análise musical desta pesquisa.

Segundo a metodologia de pesquisa, caracterizada por Augusto Triviños (1987), a abordagem qualitativa é decisiva para a compreensão, descrição e interpretação dos significados que as pessoas projetam no fenômeno em estudo, sendo a análise de informações – sobre determinado assunto ou problemática – tratada de forma ampla e abrangente (TRIVIÑOS, 1987). Nesta pesquisa, procurei elaborar uma narrativa com elementos fenomenológicos e etnográficos, que serão importantes na fundamentação da revisão teórica e da literatura em torno do tema estudado. Nesse sentido, a metodologia qualitativa foi a mais adequada ao tema e aos intentos deste trabalho.

O primeiro capítulo compreende uma breve biografia do compositor, com destaque para suas atividades na Rádio Nacional, além de considerações sobre as questões historiográficas, autorais, coautorais e suas implicações, bem como apontamentos e perspectivas no âmbito da socialização e profissionalização musical.

No segundo capítulo exponho as metodologias de análise e interpretação musical, seguindo-se das argumentações que justificam as escolhas bibliográficas e o referencial teórico para esta pesquisa.

No terceiro e quarto capítulos apresento uma análise musical e tipificada das *Brasilianas IV e V para piano* de Radamés Gnattali, considerando os processos metodológicos envolvidos, a fim de se pôr em prática – por meio do entendimento prévio de seu texto musical – sua aplicabilidade à interpretação e performance musical ao piano.

1 BREVE BIOGRAFIA

“Mas o todo na obra de Radamés revela um homem irremediavelmente perdido e apaixonado pela poesia carioca”.

(MIRANDA *apud* BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 64)

Radamés Gnattali nasceu em Porto Alegre-RS em 1906, filho do músico italiano Alessandro Gnattali e sua esposa e pianista gaúcha Adélia Fossati. Aos seis anos começou a aprender piano com a mãe e mais tarde violino com sua prima Olga Fossati⁴. Já dominava quatro instrumentos quando entrou, aos 14 anos, no 5º ano do curso de piano do Instituto Belas Artes de Porto Alegre, onde passou a estudar piano com o professor Guilherme Fontainha (1887-1970). Paralelamente, também se dedicou ao estudo da viola clássica. No ano de 1924, em sua formatura de piano, executou o *Concerto n.º 1* de Tchaikovsky⁵, mesmo ano em que apresentou seu primeiro recital de piano no Rio de Janeiro, sendo ambos muito bem recebidos pela crítica da época. Retornou por alguns anos ao sul e serviu depois na revolução de 1930 como 4º tiro de guerra. Posteriormente, no ano de 1931, Radamés seguiu em uma marcante viagem para o Rio de Janeiro, após receber uma carta do professor Fontainha⁶ informando-o sobre a abertura de concurso para professor de piano no Instituto Nacional de Música. Neste contexto, preparou-se para a cátedra de professor de piano e estudou harmonia com Agnelo França⁷ (1875-1964), além de poder contar com seu antigo professor de piano para algumas situações, como por exemplo, a possibilidade de estudar piano em uma *casa de música*⁸ adquirida por Fontainha (CANAUD, 2013, p. 50). Por fim, o referido concurso não se realizou, sendo que os ocupantes dos cargos foram nomeados pelo então presidente da república Getúlio Vargas (BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 27-29).

Neste ínterim, Radamés pôde interagir mais intensamente com a música popular carioca e com o repertório de Ernesto Nazareth, ouvindo-o “do lado de fora do Cinema Odeon” (BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 17). Foi neste mesmo contexto que também entrou em contato com os *planeiros*⁹. Sobre este aspecto, segundo a autora Fernanda Canaud (2013) “a maioria dos *planeiros* não lia bem

4 Olga Fossati (1898) estudou violino na Bélgica. Com apenas quatorze anos de idade ganhou o Concurso Internacional de Bruxelas. No Brasil trabalhou como solista, musicista de orquestra e como professora (CANAUD, 2013, p. 40).

5 Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/radames-gnattali>. Acesso em: 24 out. 2020.

6 Neste momento Guilherme Fontainha havia se mudado para o Rio de Janeiro, devido sua nomeação para o cargo de professor de piano no Instituto Nacional de Música, sendo ainda diretor desta instituição até o ano de 1937.

7 Agnelo França foi professor, regente e compositor brasileiro e lecionou no Instituto Nacional de Música por 50 anos.

8 Lojas onde se editavam e vendiam partituras, pianos e outros instrumentos, além do aluguel das salas para os professores lecionarem aulas particulares. A loja de Fontainha também funcionava como fonte de trabalho para muitos *planeiros*.

9 Pianistas de cunho popular. Constata-se a terminologia no livro *Os sons que vêm da rua* de José Ramos Tinhorão (2013).

partituras e também não costumava escrever suas próprias composições ou arranjos, salvo raras exceções” (CANAUD, 2013, p. 57). Em virtude dessa condição, Radamés percebeu que poderia contribuir transcrevendo os arranjos das composições dos *pianeiros*, sendo posteriormente muito requisitado neste meio, devido sua precisa fidedignidade sobre os parâmetros rítmicos. Nesta conjuntura, logrou pleno êxito, obtendo um bom nome como arranjador e como compositor de música popular. Foi neste período também que Radamés adotou o pseudônimo de Vero¹⁰, atuando como colaborador independente na gravadora Odeon. A partir de 1932 colaborou como arranjador musical, sobretudo para a gravadora RCA Victor, e realizando trabalhos para as gravadoras Columbia e Continental empregou, ao lado de Pixinguinha, um novo padrão nos acompanhamentos orquestrais para os cantores Orlando Silva, Francisco Alves, Sílvio Caldas, Carlos Galhardo, entre outros (DIDIER, 1996). Radamés intensificou suas atividades no mercado da música popular nos anos que se seguiram, com suas primeiras composições populares lançadas pela gravadora RCA Victor, realizando também no ano de 1934, uma turnê pelo sul do Brasil com a cantora Bidu Sayão. Em 1936, devido a boa reputação estabelecida no meio artístico popular, foi convidado a trabalhar inicialmente como pianista na Rádio Nacional, contratado por seu diretor artístico Romeu Ghipsman (DIDIER, 1996, p. 85). A partir de então Radamés “atuou na música erudita e popular como pianista recitalista, solista de orquestra, regente, membro de conjunto de câmara, arranjador e compositor na Rádio Nacional por mais de 30 anos” (CACCIATORE, 2005, p. 165). De acordo com a imagem disponível no livro *Rádio Nacional o Brasil em Sintonia* de Saroldi e Moreira (2006), Radamés Gnattali foi o produtor que ininterruptamente mais atuou na Rádio Nacional, seguido pelos colegas e produtores Henrique Foréis (Almirante), José Mauro, Renato Murce, Paulo Tapajós, Haroldo Barbosa e Paulo Roberto.

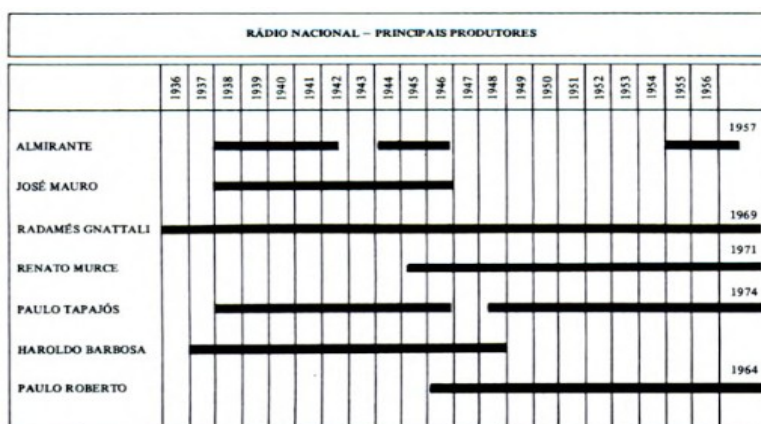


Figura 1 – Imagem fornecida pelo livro *Rádio Nacional o Brasil em Sintonia*.

¹⁰ Radamés afirmava que “não ficava bem o compositor de música sinfônica fazer música popular. Aí arranjei este nome. Ficou Vero” (MIS, 1985). Essa foi uma prática comum no Brasil entre tais compositores, que utilizavam codinomes para separar as vertentes de suas obras, como exemplo, Francisco Mignone, que empregava o pseudônimo de Chico Bororó.

Nessa época, Radamés trabalhava ao lado do baterista e amigo Luciano Perrone¹¹ e de Pixinguinha¹², personalidades notáveis em torno de sua carreira musical na rádio: o primeiro colaborando em parcerias musicais singulares, o segundo como referência musical definitiva aos gêneros do choro e do samba. No ano de 1932, em meio à Revolução Constitucionalista, as rádios que se mantiveram após o primeiro decreto de Vargas estavam liberadas para a publicidade; esse período assinalou uma notável mudança de ares para a classe musical. Iniciou-se uma nova era onde os empresários, jornais, produções musicais, dramáticas e humorísticas, migrariam e se envolveriam com as diversas estações de rádio que se firmavam (SAROLDI; MOREIRA, 2006, p. 19-23).

A parceria de Radamés com o baterista Luciano Perrone rendeu frutos musicais interessantes, sobretudo ao rádio. As novas tecnologias – empregadas pelas gravadoras – possibilitaram que a percussão fosse gravada com maior intensidade e qualidade; como resultado, as rádios tiveram que se aperfeiçoar e acompanhar as novas tecnologias e possibilidades sonoras. Nesse ínterim, a migração para a rádio dos novos cantores – habituados às novas técnicas de gravação em disco – transferiram um dilema aparentemente desprezioso para a Rádio Nacional. Com a realização de apresentações de músicas ao vivo nas rádios, em meados da década de 1930, a exigência de outra dinâmica musical fez-se evidente, visto que o modesto naipe percussivo da Rádio Nacional não se equiparava aos utilizados nos arranjos das gravações em estúdio; em certo momento, a escassez rítmica levou a um ato criativo quando Luciano Perrone sugeriu a Radamés mudar sua forma de orquestrar o samba, com a finalidade de equiparar e suprir os hiatos rítmicos entre as músicas gravadas e as arranjadas para os programas da rádio. Este episódio foi determinante para a transformação na orquestração de Radamés Gnattali, sobretudo no samba em suas derivações musicais românticas, cabendo a outros naipes da orquestra a tarefa de *ritmar* em seus arranjos, bem como em suas obras musicais maiores (BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 39-45).

O aceite por Radamés da sugestão de Luciano Perrone não foi inconsciente; por acaso, sua colaboração incessante na gravadora RCA Victor o fez ter contato constante com as gravações das *jazz bands* norte-americanas. Mister Evans, diretor artístico da RCA Victor, frequentemente o incumbia de produzir arranjos ao estilo da música americana, cabendo-lhe a tarefa de ouvir e absorver tudo o que existia de mais apreciável nos gêneros populares da Norte-América. Seus arranjos musicais para a Rádio Nacional evidenciariam sua consciência dessa modernização, especialmente o samba que se viu

11 Luciano Perrone (1908-2001) nasceu no Rio de Janeiro e foi um baterista, percussionista e compositor.

12 Alfredo da Rocha Viana Filho (1897-1973) mais conhecido como “Pixinguinha”, foi um compositor, instrumentista, regente e arranjador brasileiro.

estilizado (DIDIER, 1996, p. 22). Ainda nesta perspectiva, sobre a americanização na música de Radamés Gnattali, o próprio compositor relata uma interessante passagem que elucida alguns aspectos acerca desta questão:

Mr. Evans, diretor da Rádio Transmissora, contratou o Galvão, um arranjador que estudou nos Estados Unidos, muito bom aluno e tal. Ele ia pra rádio no escritório da Rua do Mercado e fazia os arranjos da música popular brasileira para orquestra completa. Cordas, quatro saxofones, três pistons, três trombones, e mais flauta, oboé, clarinete, além do Luciano Perrone na bateria. Eu dirigia, era maestro da orquestra e o Galvão me contou que estava muito satisfeito comigo, porque aqui no Brasil ninguém dava bola pra ele e só eu levava as partituras para casa, estudava, ensaiava e na hora saía tudo direitinho. Ele ficava agradecido por isso. Foi aí que eu comecei a aprender como é que se escreve para uma orquestra daquele tamanho. O primeiro arranjo que fiz foi Carinhoso, que ficou muito bom, aliás ficou ótimo. Depois eu soube que o Galvão disse assim: “Poxa, a gente vai pra fora e chega aqui o cara rouba tudo e faz esse troço estupendo”. Eu digo: “Não é questão de roubar” (GNATTALI *apud* DIDIER, 1996, p. 51).

Por esse depoimento, podemos compreender sobre o processo de americanização do estilo musical de Radamés Gnattali e observar o quão vasto era o corpo de músicos que compunha a Rádio Nacional. Nesse período, sua política de investimentos levou à contratação dos principais locutores, apresentadores de programas de auditório, músicos, arranjadores, atores, e humoristas das décadas de 1940 e 1950, tornando-se a principal emissora da América Latina e uma das cinco emissoras mais potentes do mundo, em termos de sinal (SAROLDI; MOREIRA, 2006). Em meados da década de 1940, existiam ao todo 13 emissoras no Rio de Janeiro, e a Rádio Nacional era a primeira colocada em faturamento, com 50 milhões de cruzeiros anuais, “alcançando em 1955 os 87 milhões” (SAROLDI; MOREIRA, 2006, p.146). Haroldo Barbosa, produtor de inúmeros programas na Rádio Nacional, explicita o poder da emissora, em relação à música brasileira na década de 1940:

Nós tínhamos o monopólio total da música brasileira. Tínhamos as melhores orquestras, os melhores conjuntos e os melhores cantores. O contrato da Rádio Nacional tinha uma extensão sobre o fonomecânico: os artistas da Rádio Nacional só poderiam gravar com autorização dela, como rezava o contrato (BARBOSA *apud* SAROLDI; MOREIRA, 2006, p. 144).

Com seu apogeu no início da década de 1950, a Rádio Nacional seguia na liderança e em constante investimento, tendo em seu elenco 670 funcionários contratados, “entre os quais 10 maestros e arranjadores, 124 músicos, 96 cantores e cantoras” (SAROLDI; MOREIRA, 2006, p. 130), além dos colaboradores pagos por atividade. Em 1956 o número de contratados ultrapassava os 700 funcionários, sendo 17 maestros, 7 flautistas, 4 oboístas, 3 clarinetistas, 1 corne-inglês, 2 claronistas, 17 saxofonistas, 11 trompetistas, 9 trombonistas, 4 trompistas, 1 bombardinista, 1 tubista, 1 harpista, 11 percussionistas, 5 bateristas, 5 guitarristas, 1 acordeonista, 4 pianistas, 35 violinistas, 9 violistas, 6 violoncelistas e 9 contrabaixistas. Somados a estes, dois conjuntos regionais com 11 instrumentistas e

solistas como Jacob do Bandolim, Chiquinho do Acordeon, Abel Ferreira, Luiz Americano, Dilermando Reis e Luperce Miranda, além disso “todos os grandes cantores da época foram contratados da Rádio Nacional” (BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 59-60).

1.1 Aspectos historiográficos sobrepostos no decorrer da cronologia musical

A despeito dos acontecimentos presentes na vida cotidiana de Radamés Gnattali no meio musical, social e até mesmo político, utilizei como referência bibliográfica – acerca dos aspectos historiográficos gerais – o livro *Fundamentos da História da Música* de Carl Dahlhaus (1983), que nos conduz a algumas considerações concernentes, entrepostas aos fatos e feitos históricos, possivelmente compreendidas nas transformações históricas decorridas no período em questão.

Carl Dahlhaus, no campo da historiografia, nos coloca diante de diversas frentes do pensamento filosófico, prático e das concepções acerca dos tratados, acontecimentos e métodos sobre a história da música. Cada metodologia traz um enfoque diversificado aos acontecimentos históricos e suas principais transformações. O autor discorre acerca dos múltiplos conceitos a respeito das configurações temporais dos períodos, propostos pelos historiadores por intermédio dos períodos históricos e como cada um expressa a história do passado em relação ao momento historiográfico vigente. Um exemplo compreende a divisão da história da música em períodos cronologicamente demarcados e como cada um reconhece os fatos presentes e seus feitos históricos, bem como o enfoque principal em cada um deles. Essa perspectiva abrange a dificuldade de justificar as grandes mudanças musicais nos séculos XV e XVI. A Igreja, principal entidade daquele período e detentora da maior fonte de informação notacional encontrada e analisada, proporcionava, de certa forma, pouca informação a respeito das grandes mudanças musicais deste período, pois de um motete para um madrigal as alterações sutis denotam mudanças singelas às características definidoras deste período em questão. Nos séculos XVI e XVII, com a constante busca pela música perfeita, os compositores transferem – em maior profusão – elementos emotivos às obras, sendo eles enfatizados e postos à prova por pensadores que definem, dentro de uma linha empírica, quais os feitos musicais são dignos de sucesso na linha da historiografia musical. Muito se tem discutido e refletido sobre as mudanças neste período, sendo este, um dos mais férteis no que concerne a novos tratados e linhas de pensamento musical no senso prático. Com essa nova efervescência, metodologias históricas e suas linhas de pensamento filosófico começam a ter

maiores definições. A análise da música e seus elementos não mais transferem toda a riqueza necessária para se delinear a totalidade de um período musical (DAHLHAUS, 2014, p. 22-44).

Frentes de pesquisa histórica com viés ideológico específico estabelecem diversos modelos metodológicos, pois somente uma metodologia não seria capaz de captar toda a gama – quase infinita – de informações acerca de uma época. É justo que a frente pensante faça o papel de mimetizar o quão amplo pode ser um período histórico e, em vez de manter uma história pronta, deixá-la sempre aberta a novas reflexões e conceitos, tão infinitos quanto sua essência. Muitos compositores são tidos como protagonistas da história da música nos séculos XVIII e XIX. Historiadores utilizaram modelos práticos de como uma sucessão de genialidades, concebidas por grandes mestres, poderiam ser meramente consideradas como uma sequência de acontecimentos históricos isolados. Provavelmente, nesses períodos, o modelo e método histórico tornam-se menos significativos, devido ao grande enfoque nas personalidades, e não ao que os envolvia em outras particularidades, sobretudo nos aspectos sociais, culturais, filosóficos, religiosos, etc. Dahlhaus define o século XIX como o de profundas mudanças na história da música, entretanto ofuscadas pelos historiadores, que focaram suas pesquisas quase que exclusivamente nos principais compositores. Este período caracteriza-se pela reinterpretação de composições de épocas anteriores, conduzidas como verdadeiros feitos históricos para o seu sucesso musical, considerando-se como um dos exemplos máximos dessa prática, a reinterpretação das obras de Johann Sebastian Bach, sobretudo ao caderno do *Cravo bem Temperado*, testado às renovações constantes do pianoforte no século XIX (DAHLHAUS, 2014, p. 45-56).

Em relação ao século XX, Dahlhaus se detém sobre alguns detalhes que descrevem os períodos históricos. Filósofos, historiadores e musicólogos olham com maior atenção os acontecimentos sociais e musicais em sua totalidade, seus compositores e seu produto final, a notação musical, tornando-se possível ter um olhar mais cauteloso e, ao mesmo tempo, abrangente sobre os acontecimentos decorridos no século XIX. Como notável produto de reflexão que envolve os acontecimentos do século XIX, o olhar de um historiador sobre diversos compositores – se não for cauteloso – pode ser nada mais um olhar de si próprio que o da verdadeira história. Nessa perspectiva, Dahlhaus prossegue desenvolvendo sobre as diversas linhas de estudiosos que se posicionam com maior rigor metodológico, relacionados à história da música e seus diversos desdobramentos. O fruto dessa reflexão eleva os acontecimentos a pragmáticos e heurísticos, com a finalidade de aprimorar a imparcialidade e reduzir a ocorrência de negligências aos fatos históricos relevantes. Idealizadores desta frente intelectual como Marx e Hegel, seguidos por Adorno, Jauss, Riemann, Bruckhardt e

Nietzsche, dentre outros nomes da filosofia, com circunspeção metodológica outorgaram autonomia à história da música em relação ao sujeito em foco, seus sucessos, infortúnios e correlações aos fatos ocorridos e feitos históricos em questão, elevando as discussões para múltiplos níveis do conhecimento, inseridos sob a ótica do pensamento filosófico (DAHLHAUS, 2014, p. 57-90).

A notação musical tem total protagonismo no século XX. A análise proposta por Heinrich Schenker, assim como outras formas rigorosas de análise musical, trouxeram inúmeras possibilidades de criar e recriar uma obra musical. Os elementos notacionais são a principal base para que novos historiadores possam, além de todas as outras possibilidades já mencionadas, compreender os estilos e conceitos de cada período, não somente pelas grandes obras, mas também pelas obras menores. Carl Dahlhaus cita obras que tiveram efeito de sucesso imediato na história da música, e outras que eclodiram após muito tempo de sua concepção, como as sinfonias Wagner, Stravinsky e até mesmo obras isoladas de Franz Liszt. Frente a todas as possibilidades de análise propostas pelo autor, é importante citar que o mesmo reflete sobre seus possíveis ônus e bônus. Um exemplo seria o amplo benefício que uma análise rigorosa pode trazer ao campo da historiografia e para o intérprete que a realiza; porém uma análise desmedida pode trazer consequências desastrosas ao performer que opte por enfatizar elementos não expressivos, especialmente no romantismo do século XIX, onde a música exprimia quase sempre a emoção subjetiva do compositor. O protagonismo pessoal dos compositores, como o foco principal de um feito social histórico, levou ao fato de hoje termos amplas metodologias estruturais de análise musical e, provavelmente, isso deveria trazer mais benefícios do que ônus. Entretanto salienta-se, sobretudo no século XX, se esta metodologia estrutural não é benéfica apenas ao repertório atual e incipiente às obras do século XIX e anteriores, já que estas obras por si mesmas se traduzem pela análise de menor rigor. Com efeito, a necessidade cada vez maior de perspectivas que compreendam toda a gama dos fatores históricos e seu repertório, sobretudo dos séculos XIX e XX, geram diversas linhas metodológicas e juízos de valores com níveis significativos de reflexão dada a infinidade de elementos envolvidos na historiografia musical; esses carecem de subsídios diversificados para que uma obra, muitas vezes mal compreendida socialmente, ganhe maior notabilidade e entendimento. É provável que essas medidas desmistifiquem uma obra incompreendida, conferindo-lhe êxito ainda em seu tempo de criação. Os métodos históricos, fundamentais para toda e qualquer compreensão historiográfica, são de essencial importância para as frentes de pesquisa em análise musical estrutural, que elucidam, complementam e podem reforçar ou anular ideias em diversos campos do conhecimento (DAHLHAUS, 2014, p. 91-184).

Configurando os fatos e feitos históricos ao cotidiano pessoal e profissional do compositor Radamés Gnattali, as observações dentre as categorias de historiadores que defendem, como Dahlhaus, a linha de pensamento acerca de um feito histórico – como elemento parcial de uma narrativa historiográfica ampla – evidenciam, neste caso, a grande diversidade de causas e condições que demonstram a complexidade em torno de um acontecimento social tido como *divisor de períodos*. Não se resume, em síntese, na realização do grande feito concebido por um autor de caráter genial, mas por uma intrincada rede de fatores sociais, políticos, culturais, filosóficos, religiosos, entre muitos outros. Nesse sentido, é necessário que o pesquisador – diante do que se propõe como objeto de estudo – vise lograr a coerência na completude de suas escolhas metodológicas e historiográficas, sabendo aplicar o conhecimento quantitativo a uma linha qualitativa de reflexão que na prática qualifique, legitime e valide, de fato, um trabalho investigativo, podendo este frutificar pesquisas além de seu trajeto estrutural e metodológico.

1.2 A antinomia musical no período do apogeu do rádio no Brasil

Não obstante a todos os méritos alcançados pelo rádio de forma geral no Brasil na década de 1950, este período motivou muitas pesquisas que nos dias atuais convergem para duas narrativas principais, criando-se uma dicotomia no que se refere a esta fase como sendo a *Era de Ouro* do rádio, ou a *Era Perdida* da nossa identidade musical. Como paradigma, destaca-se diferenças entre as pesquisas realizadas nos últimos anos que exaltam, sobretudo, o *glamour* musical e artístico desta época, em oposição a outras que destacam, de certo modo, o declínio da identidade da música popular brasileira, em decorrência da crescente influência exercida pelo mercado da música popular internacional.

Marcos Napolitano em seu artigo *A música brasileira na década de 1950* – publicado no ano de 2010 pela REVISTA USP – nos fornece informações interessantes acerca dessa dicotomia, colocando o período de 1950 como o de um estatuto ambíguo na história da música popular brasileira, por conta de uma coincidência problemática, e por vezes forçada, entre historicidade e calendário. O autor nos apresenta a *Era de Ouro* como sendo fruto de um romantismo exacerbado explorado pelos historiadores que ainda denotam outros adjetivos a esta época como os *Anos Dourados* ou do *glamour* musical brasileiro. Por outro lado, expõe o olhar crítico de outra corrente de opinião também influente da nossa historiografia musical, que coloca os anos de 1950 ofuscados pelos períodos de 1930 e 1940,

devido à qualidade musical referente à identidade nacionalista do repertório popular brasileiro concebido nessa fase. Grosso modo, o autor descreve esse período como antagonico, pois ao mesmo tempo em que as rádios se encontravam em profusão no Brasil, também foram acometidas pela chegada da TV e por influências da música popular estrangeira que, no final de 1950, culminaram por enfraquecer a identidade da música popular nacional e do rádio no Brasil (NAPOLITANO, 2010). O aspecto do impacto da televisão e a atuação de Radamés Gnattali neste meio, a posteriori, será ainda reportado no final deste primeiro capítulo.

Se olharmos ainda para o período de 1950 em sua primeira metade, podemos observar que as rádios no Brasil, sobretudo a Rádio Nacional, trouxeram desenvolvimentos sociais, econômicos e profissionais, além dos já mencionados em música. Neste período, periódicos e revistas fomentavam os acontecimentos artísticos e musicais difundidos pela Rádio Nacional, sendo que três deles tiveram grande influência no cenário artístico desta fase, por sua importância e abrangência.

A revista *A Scena Muda* foi inicialmente veiculada no ano 1921, com posterior nomenclatura para *A Cena Muda* em 1941, perdurou até o ano de 1955¹³. Esta revista visava divulgar, sobretudo, a produção cinematográfica estadunidense, sendo, portanto, mais *americanizada*. Ainda assim, alguns personagens do teatro e cinema nacional eram sempre reportados, bem como personalidades do meio musical brasileiro e internacional. Nas imagens abaixo temos alguns exemplares de capas desta revista.



Figura 2 – Revista *A Scena Muda* (*A Cena Muda*), em voga no Brasil de 1921 a 1955.

Outra importante revista do período do apogeu do rádio no Brasil foi a revista *Radiolândia*, lançada em dezembro de 1953, com posteriores mudanças em seu título para *Radiolândia – Teve*

¹³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=084859>. Acesso em: 26 nov. 2019.

Discolândia em 1959 na sua 249ª edição, e *TV Radiolândia* a partir de sua 341ª edição no ano de 1960¹⁴. Esta revista – com tiragem de 1953 a 1963 e que pertenceu a Roberto Marinho – demonstrou as tendências de cada época tão somente pelas alterações ocorridas em seu título.



Figura 3 – Primeira capa da revista *Radiolândia* (1953).

A imagem abaixo da 1ª edição da revista *Radiolândia* – em sua primeira reportagem – destaca alguns dos principais personagens da Rádio Nacional. Sobre a imagem do maestro Radamés Gnattali a legenda de sua foto específica:

A parte musical é de vital importância nos programas que o público aprecia. E um dos “ases” musicais do rádio é Radamés Gnattali, pianista regente e arranjador. Ainda recentemente foi homenageado no programa da Orquestra Melódica, interpretando ele próprio – em primeira audição – sua mais recente obra: Fantasia Brasileira nº2.



Figura 4 – Revista *Radiolândia* (1953): 1ª edição, reportagem com menção ao maestro Radamés Gnattali.

¹⁴ Informação colhida no site da Hemeroteca Bn Digital – Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=128848>. Acesso em: 26 nov. 2019.



Figura 5 – Revista TV Radiolândia¹⁵: título alterado na edição de 1960 enfatizando artistas da televisão.

Outro importante periódico musical deste período foi a *Revista de Música Popular*, que circulou entre agosto de 1954 e setembro de 1956 (total de 14 edições). Apesar da pequena tiragem, na visão de Napolitano (2010), esta revista aglutinou um determinado pensamento estético e ideológico fundamental na *invenção da tradição* musical brasileira, por conta de um projeto historiográfico que construiu uma determinada ideia de tradição e *autenticidade* musicais que incensava a década de 1930, em contraponto com os *decadentes* anos 1950. A propósito, este último periódico tem relação direta com o resgate identitário das composições de caráter nacionalista das décadas de 1930 e 1940, no intuito de amenizar as influências internacionais impostas ao repertório popular brasileiro, sobretudo na segunda metade da década de 1950, indo na contramão das tendências musicais internacionais em voga no Brasil neste período.



Figura 6 – Revista de Música Popular: veiculada no Brasil de 1954 a 1956¹⁶.

¹⁵ Informação colhida no site da Hemeroteca Bn Digital – Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=128848&PagFis=1>. Acesso em: 26 nov. 2019.

¹⁶ Imagens colhidas no repositório de periódicos da Biblioteca da UNIRIO.

Em convergência aos reflexos da música popular internacional no Brasil, o mercado do *marketing* internacional também se fez igualmente presente nesse entorno cronológico brasileiro. Forte exemplo disso encontra-se no programa da Rádio Nacional *Um Milhão de Melodias*, patrocinado pela *Coca-Cola*, sendo sua principal peça promocional para o lançamento do refrigerante no Brasil. Outros programas da Rádio Nacional também gozaram de grandes patrocinadores nesse período, como o *Curiosidades Musicais*, patrocinado pela *Philips* do Brasil e *Instantâneos Sonoros do Brasil*, patrocinado pelos produtos *Eucalol* (SAROLDI; MOREIRA, 2006, p. 59-61).



Figura 7 – Slogan patrocinado do programa *Um Milhão de Melodias* da Rádio Nacional na década de 1940.

Como exemplo à tendência musical *americanizada e abolerada* da década de 1950, as canções interpretadas por Dick Farney, com arranjos elaborados principalmente por Radamés Gnattali, praticamente obrigaram as gravadoras a se reformularem gradualmente sobre os arranjos do gênero samba-canção, que teve sua roupagem musical e estética modificada não apenas por Gnattali, mas também por outros maestros e arranjadores da música popular deste período. Partindo-se da efervescência musical ocorrida nesse período dicotômico, um novo gênero ou *maneira de tocar*¹⁷ desponta na música popular brasileira ao final da década de 1950, a “*Bossa Nova*” (DIDIER, 1996, p. 23).

¹⁷ Termo utilizado por José Ramos Tinhorão em seu livro *Pequena História da Música Popular* (2013).

1.3 Aspectos autorais e coautorais: questões e perspectivas

Numa perspectiva genericamente coletiva acerca dos acontecimentos históricos, um olhar para os escritos do filósofo Michel Foucault revelam considerações interessantes sobre a autoria de uma obra. Diante do texto exposto discutiremos esta questão com relação ao estilo composicional de Radamés Gnattali, bem como a legitimidade histórica da autoria de uma obra musical e seus possíveis desdobramentos. Os pontos de vista apresentados a seguir não serão aprofundados em toda a sua plenitude, sendo expostos com a finalidade de enriquecer algumas reflexões acerca das questões autorais, coautorais e as influências do discurso musical de um modo em geral.

Do livro *Language, Counter-Memory, Practice: selected essays and interviews by Michel Foucault* empregaremos, para este assunto, o décimo quinto capítulo denominado *O que é um Autor?* no qual o filósofo Michel Foucault conduz a narrativa para a *função autor*, que se caracteriza por sua *condição discursiva* e *transdiscursiva*. No primeiro caso, pode-se pensar em autores como Homero, Aristóteles, os Pais da Igreja, os matemáticos e os criadores da tradição hipocrática, sendo estes tipos de autores tão antigos quanto nossa civilização. No século XIX, a Europa produziu um tipo singular de autor que não deve ser confundido com *grandes autores*, mas aos quais se pode atribuir a função de iniciadores de *práticas discursivas* (autores que estabelecem uma *condição discursiva*). A contribuição distintiva destes autores é que eles produziram não só o seu próprio trabalho, mas a possibilidade e as regras de formação de outros textos. Neste sentido, seu papel difere totalmente daquele de um romancista, por exemplo, que é basicamente o de ser o autor de seu próprio texto. No segundo caso, Foucault exemplifica que Freud não é simplesmente o autor de *The Interpretation of Dreams* ou de *Sagacidade e sua Relação com o Inconsciente*, e Marx não é simplesmente o autor do *Manifesto Comunista*: ambos estabeleceram a possibilidade *infinita do discurso* (neste caso estes autores estabelecem uma *condição transdiscursiva*). Obviamente, uma fácil objeção pode ser feita. O autor de um romance pode ser responsável por mais que seu próprio texto se ele adquirir alguma importância na literatura mundial, podendo influenciar e ter ramificações significativas. Para dar um exemplo muito simples, pode-se dizer que Ann Radcliffe não escreveu simplesmente *Os Mistérios de Udolpho* e alguns outros romances, mas também tornou possível o aparecimento de romances góticos no início do século XIX. Nesta medida, sua função como autora excede os limites de seu trabalho. No entanto, esta objeção pode ser respondida pelo fato de que as possibilidades reveladas – posteriormente pelos iniciadores das *práticas transdiscursivas* (usando os exemplos de Marx e Freud) – são significativamente diferentes daqueles sugeridos por romancistas. Os romances de Ann Radcliffe

puseram em circulação certo número de semelhanças e analogias modeladas em seu trabalho a vários sinais característicos, figuras, relações e estruturas que poderiam ser integrados em outros livros. Em resumo, dizer que Ann Radcliffe criou o romance gótico significa que há certos elementos comuns às suas obras e ao romance gótico do século XIX. Por outro lado, Marx e Freud, como iniciadores de *práticas transdiscursivas*, não só tornaram possíveis certos números de analogias que poderiam ser adotadas por textos futuros, mas, tão importante, eles também tornaram possíveis certo número de diferenças, fornecendo uma condição ilimitada de discursos. Eles limparam um espaço para a introdução de elementos que não o seu próprio que, no entanto, permanecem no campo do discurso que eles iniciaram. Ao dizer que Freud fundou a psicanálise, não significa simplesmente que o conceito de libido ou as técnicas de análise do sonho reaparecem nos escritos de Karl Abraham ou Melanie Klein, mas que ele tornou possível certo número de diferenças em respeito a seus livros, conceitos e hipóteses, que surgem da psicanálise do discurso (FOUCAULT *apud* BOUCHARD, 1980, p. 131-134).

Foucault ainda discorre acerca dos *retornos*, que parte do mecanismo discursivo. Constantemente, o autor estabelece as modificações ao retorno de um texto como não sendo um suplemento histórico, vindo para se fixar na primária discursividade, redobrando-a na forma de um ornamento que, afinal, não é essencial, pelo contrário, é um meio eficaz e necessário de transformar a *prática discursiva* e *transdiscursiva*. Um estudo das obras de Galileu poderia alterar nosso conhecimento da história, mas não da ciência e da mecânica. Todavia, o reexame dos livros de Freud ou Marx transforma a compreensão de assuntos relacionados com a psicanálise ou socialismo, dependendo da abordagem discursiva desenvolvida. Uma última característica desses *retornos* é que eles tendem a reforçar a enigmática ligação entre um autor e suas obras. Um texto tem valor de inauguração precisamente porque é o trabalho de um autor em particular, e nossos *retornos* são condicionados por esse conhecimento. A redescoberta de um desconhecido texto de Newton não modifica a cosmologia clássica ou a teoria de grupo; no máximo, mudará nossa apreciação de sua gênese histórica. Isso significa que o conjunto completo da obra de um determinado autor torna-se, sob esta ótica, mais significativo do que qualquer obra isolada, por representar de maneira coesa a fundamentação que classifica a sua característica autoral *transdiscursiva*. Trazendo à luz, no entanto, *An Outline of Psychoanalysis*, na medida em que o reconhecemos como um livro de Freud, pode-se transformar não apenas nosso conhecimento histórico, mas o campo da teoria psicanalítica, por meio de um desvio de acento ou do centro de gravidade. Estes *retornos*, um componente importante, sobretudo das *práticas transdiscursivas*, formam uma relação entre autores *fundamentais* e *mediadores*, o que não

é idêntico ao que liga um texto comum ao seu autor imediato. Estas observações têm sido extremamente esquemáticas, especialmente no que diz respeito à oposição. O único propósito em estabelecer esta oposição, no entanto, é mostrar que a *função autor*, suficientemente complexa ao nível de um livro ou de uma série de textos, possui uma assinatura definida, surgindo outros fatores determinantes quando analisados em termos de entidades maiores, grupos de obras ou disciplinas (FOUCAULT *apud* BOUCHARD, 1980, p. 134-138). No que diz respeito a esta temática, destaco que também será desenvolvida no segundo capítulo e nas análises musicais, que incorporam o terceiro e quarto capítulos, bem como integrará as considerações finais deste trabalho.

Diante disso, e observando também a vasta produção musical de Radamés Gnattali, sobretudo em seus arranjos na música popular, “cerca de no mínimo dez mil” (DIDER, 1996, p. 11), o texto de Michel Foucault ganha um sentido muito significativo, dado essa extensa produção musical ser em conjunto com dezenas de coautores, muitos, inclusive, sem conhecimento musical formal. É razoável presumir que provavelmente o gênio criativo de Radamés encontrava estímulo no trabalho incessante de seus arranjos, sua maior escola informal de composição musical, mesmo porque o compositor jamais teve receio de perguntar sobre os procedimentos musicais, outra característica que ele mesmo expõe nesta passagem:

Quando não sabia alguma coisa sobre um instrumento, por exemplo, chamava o instrumentista e perguntava a ele como se faz. Outro dia, um sobrinho [Roberto] me pediu para que eu lhe ensinasse o esquema para trombone. Por que não fala com o trombonista, tem vergonha de falar? Não pode, tem que perguntar. Eu perguntei muito (GNATTALI *apud* DIDER, 1996, p. 49).

Um claro exemplo de suas composições musicais em conjunto está presente nas obras intituladas *Orlando-Radamés*, compostas conjuntamente ao cantor Orlando Silva, o qual concordava com suas sugestões musicais, permitindo o emprego de suas alterações notacionais. Outra parceria apreciável ocorreu com o cantor Francisco Alves, que propiciou frutíferos resultados, com Gnattali se destacando na maestria de arranjar suas inúmeras canções (DIDIER, 1996, p. 18-19). Por outro lado, um fator considerável contido no texto exposto por Foucault, e trazido ao contexto biográfico do compositor em questão, encontra-se no alcance e frutificação de suas obras e arranjos musicais para a geração conseguinte de compositores, sobretudo na música popular brasileira. Contudo, salienta-se também, uma característica equivalente e importante desta associação entre *autor* e *compositor*, considerando-se ainda as inúmeras obras musicais compostas sobre os temas urbanos e do folclore nacional que, via de regra, corroboraram o alicerce da base musical de diversos compositores nacionalistas e pós-nacionalistas brasileiros.

O desprendimento característico da personalidade de Radamés Gnattali o torna um compositor cosmopolita; toda boa sugestão musical, seja de outros compositores ou intérpretes, prontamente é colocada em prática. Essa característica, comum de sua personalidade como compositor / intérprete, destaca-o na linha de frente entre os maiores compositores brasileiros, sendo este atributo um dos principais condutores de sua produção musical. Forte exemplo consta em sua última fase como compositor, em meados da década de 1970, época em que o jovem bandolinista Joel Nascimento lhe sugeriu transpor sua *Suíte Retratos* (original em formação orquestral) para uma formação mais singela (formato de conjunto regional) (BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 68). É inegável que sua prontidão, boa vontade e compromisso em relação à música representam, em sua totalidade, singularidades que o tornam um exemplo a ser seguido no campo composicional, como uma espécie de alusão a um missionário musical, que em troca meramente deseja divulgar suas composições por intermédio de bons músicos, remetendo-nos mais uma vez, aos aspectos autorais dispostos nos escritos assinalados por Michel Foucault. Esses fatores, por outro lado, frequentemente conduzem a comparações entre Radamés Gnattali com os grandes compositores do passado na história da música internacional e do senso comum que, de forma semelhante, estabeleceram suas carreiras musicais por intermédio do trabalho árduo, contínuo e incessante produção musical ao longo de suas vidas.

Uma das ambições que Radamés Gnattali almejou e que, inicialmente, devido a contratempos não pode realizar, seria a criação de uma identidade musical nacional que fosse reconhecida internacionalmente, assim como o compositor Isaac Albéniz o fez na Espanha (DIDIER, 1996). De certa forma, em meados de 1940, todas as inovações musicais ocorridas no samba em sua roupagem e derivações trouxeram, em partes, alguma satisfação a Radamés por poder concretizar esse almejado reconhecimento. O samba então se via estilizado e também internacionalizado; o mundo estava ouvindo – por meio das ondas curtas da Rádio Nacional – seus arranjos como no samba de Ary Barroso *Aquarela do Brasil* e, em sambas-canções principalmente nas vozes de Francisco Alves, Orlando Silva, Silvio Caldas, Carlos Galhardo, Dick Farney e Lúcio Alves. A fama de *americanizado* o perseguiu por muitos anos, talvez pela utilização de elementos do *Jazz* em seus arranjos e de instrumentações típicas das bandas norte-americanas, mesmo empregando amplo modalismo da escala nordestina em suas composições e se declarando um compositor neoclássico nacionalista. Gnattali sofreu represálias de uma área tradicionalista e conservadora do meio musical. Um exemplo clássico consta na argumentação de Mário de Andrade, em 1939, na qual o autor elogia suas inovações nacionalistas e ao mesmo tempo deprecia seus arrojos *jazzísticos* (DIDIER, 1996, p. 22-26).

Na década de 1948, sua amizade com o compositor Braguinha¹⁸ oportuniza uma série de discos nos quais Radamés atuou como pianista, compositor e arranjador, interpretando e explorando o máximo que existia na música popular brasileira até o momento. Contudo, nesse período, suas atividades na música de concerto estavam mais fortes do que nunca; após sua estada de nove meses em Buenos Aires, Gnattali compõe o dobro em relação à década anterior. Com maior liberdade e desprendimento acerca do folclorismo e nacionalismo, aproximou-se das grandes formas composicionais, interiorizando e maturando sua expressão musical em obras como *Trio Miniatura*, *Brasileana nº1*, *Concerto para Violoncelo*, *Concerto para Violino* e seu famoso *Concerto Romântico para Piano*; sua música de concerto passou a ser tocada, a partir de então, no Brasil e no exterior. Ademais, iniciou uma série de composições dedicadas a seus amigos concertistas, que por aqui e em outros países estreavam suas composições, divulgando seu trabalho de concerto; ao mesmo tempo em que aliado a outra frente de amizade, composta por músicos da esfera popular como Vadico, Valzinho, Garoto, Alberto Ribeiro e Dick Farney, seu intento original como compositor – de realizar uma identidade musical nacional internacionalmente reconhecida – começou, de certa maneira, a se cumprir com maior robustez, sobretudo e inusitadamente, por suas influências sobre notáveis compositores da nova geração da música popular brasileira como Tom Jobim, Luís Bonfá, João Gilberto, João Donato, Luiz Eça, Candinho, entre outros, que colaboraram para a instauração do caráter identitário da bossa nova internacionalmente (DIDIER, p. 26-28). Neste sentido, José Ramos Tinhorão (2013) problematiza a bossa nova desde sua primeira manifestação. Para o autor, a bossa nova traduzia a mentalidade de determinados setores das elites brasileiras, imbuídos de um projeto nacional-desenvolvimentista nos anos de 1950 e 1960, que se distanciavam social e geograficamente das camadas populares, sendo ela uma consequência da combinação de procedimentos do *jazz* com a música clássica europeia, ao mesmo tempo em que também agregava – de forma sutil – um elemento musical da música tradicionalmente popular carioca: o ritmo. No livro *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*, o autor descreve a bossa nova como “uma reação culta, partida de jovens da classe média branca brasileira das cidades, contra a ditadura do ritmo tradicional” (TINHORÃO, 2013, p. 263). Em consonância, constata-se no *Dicionário Grove de Música* (1994), o gênero da bossa nova como um estilo de música popular brasileira, que se consolidou no final dos anos de 1950, e que trouxe profundas mudanças ao samba urbano do Rio de Janeiro.

Em seus últimos anos de vida, Radamés decidiu retomar seriamente os estudos de piano, dedicando-se aos *standards* da música brasileira (canções clássicas do repertório da música popular),

18 Carlos Alberto Ferreira Braga (1907-2006) conhecido por “Braguinha” ou “João de Barro”, foi um compositor brasileiro.

em arranjos musicais complexos ao piano. A gravação desses arranjos resultou de um antigo projeto de transformar canções como *Chovendo na Roseira*, *Ponteio*, *Cochicho*, *Manhã de Carnaval*, *Carinhoso*, entre outras, em música para piano solo. A intensa dedicação pianística de Radamés Gnattali no estudo dos arranjos musicais complexos, forçou-o a se esmerar como no período de seus dezoito anos, quando interpretara as grandes composições de Franz Liszt. A alta frequência de estudos pianísticos resultou na excelência da gravação desses arranjos, porém com outro agravante: pode ter contribuído para um primeiro princípio de derrame que se manifestou em 1986, muito provavelmente pelo excesso de trabalho em seus oitenta anos. Passados seis meses desse episódio, e recuperada a sua saúde e vitalidade, Radamés se empenhou em novo projeto ao piano, planejando apresentar-se em novo concerto na cidade de Campinas no ano de 1987. Devido à nova carga de intensos estudos, outro derrame, desta vez mais agressivo, aconteceu deixando-o de cama por aproximadamente um ano. Sua força o fez suportar até a data de três de fevereiro de 1988, falecendo neste dia (DIDIER, 1996, p. 33-35). A música brasileira perdeu então uma de suas mais valiosas autoridades. Sua ausência, de certa maneira, se completa por intermédio de seu precioso, significativo e incontestável legado transferido para a música brasileira.

1.4 Socialização e Profissionalização Musical: fundamentos e práticas conceituais

Considerando a abrangência do período biográfico observado e os acontecimentos nele contidos, algumas considerações e conceitos básicos sobre a profissionalização em música, com relação ao campo da socialização e profissionalização se fazem necessários. Para pensar os processos dessa socialização com relação aos dias atuais, faz-se necessário considerar visões que foram inovadoras na maneira de interpretar o conceito de socialização, mesmo que de forma experimental, conjectural ou de ensaio sobre este assunto. Berger e Luckmann (2018), no livro *A Construção Social da Realidade: tratado de sociologia do conhecimento*, discutem o conceito de socialização e adicionam a este a diferenciação entre socialização primária e socialização secundária. Para os autores, a socialização primária é “a primeira socialização que o indivíduo experimenta na infância e em virtude da qual se torna membro da sociedade”, a socialização secundária – que será discutida posteriormente – é “qualquer processo subsequente que introduz o indivíduo, já socializado, em novos setores do mundo objetivo da sua sociedade” (BERGER; LUCKMANN, 2018, p. 169).

Na socialização primária acontecem diversas interiorizações, onde o indivíduo “não só absorve

os papéis e atitudes dos outros, mas no mesmo processo, assume o mundo deles” (BERGER; LUCKMANN, 2018, p. 170). Segundo os autores, a formação na consciência, do outro generalizado, marca uma fase decisiva na socialização, implicando interiorização da sociedade enquanto tal e da realidade objetiva nela instalada e, ao mesmo tempo, o estabelecimento subjetivo de uma identidade coerente e contínua. Sociedade, identidade e realidade cristalizam de modo subjetivo no mesmo processo de interiorização, esta cristalização ocorre em simultâneo com a interiorização da linguagem. De fato, por motivos evidentes nas observações precedentes sobre a linguagem, esta constitui o mais importante conteúdo e instrumento de socialização (BERGER; LUCKMANN, 2018, p. 171-173).

Para Berger e Luckmann, na socialização primária não há o *problema* de identificação, não havendo escolha de outros significativos que emergem na socialização secundária. Os autores descrevem que a sociedade apresenta ao candidato à socialização um conjunto predefinido de outros significantes, que ele tem de aceitar como tais sem possibilidade de optar por outro arranjo. Para exemplificar, eles trazem o exemplo dos pais: temos de nos arranjar com os pais que o destino nos deu. Esta injusta desvantagem, inerente à situação de ser criança, tem como consequência evidente que, embora a criança não seja apenas passiva no processo da sua socialização, são os adultos que estabelecem as regras do jogo. Na socialização primária, o indivíduo não interioriza o mundo dos outros significativos como um dos muitos mundos possíveis, interioriza-o como *o mundo*, o único mundo existente e concebível. É por essa razão que o mundo interiorizado na socialização primária fica, de certo modo, muito mais gravado na consciência do que os mundos interiorizados nas socializações secundárias (BERGER; LUCKMANN, 2018, p. 174).

A socialização secundária, segundo Berger e Luckmann, compreende a *interiorização de submundos*, os submundos interiorizados na socialização secundária são realidades mais ou menos coerentes, caracterizadas por componentes normativos e afetivos, assim como cognitivos, e, para estabelecer e conservar a coerência – entre socialização primária e secundária – a socialização secundária pressupõe procedimentos conceituais para integrar diferentes corpos de conhecimento. De acordo com os autores, a socialização nunca é total e de modo algum está completa. A partir dessa afirmação, eles apresentam duas questões, sendo a primeira: como é mantida na consciência a realidade interiorizada na socialização primária? E a segunda: como ocorrem as novas interiorizações, ou socializações secundárias, na biografia posterior de um indivíduo? (BERGER; LUCKMANN, 2018, p. 178-184).

Considerando essas argumentações e reflexões compreendidas em Berger e Luckmann (2018) e,

observando fatos contidos na biografia de Radamés Gnattali, apreende-se interessantes inferências relacionadas. Sua família paterna, de imigrantes italianos vindos ao Brasil entre os anos de 1887 a 1897, fixou-se em Porto Alegre em 1896, período em que o estado do Rio Grande do Sul se recuperava da Revolução Federalista. Com o desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, de São Paulo e de Porto Alegre, a imigração italiana, nesse período, não servia exclusivamente ao suprimento da mão de obra na agricultura, mas também para atender à industrialização que se delineava com o crescente declínio das oligarquias rurais, levando os imigrantes a deslocarem-se para as novas indústrias. Alessandro Gnattali escolheu Porto Alegre para viver e aí constituiu sua família ao lado de Adélia Fossati, também descendente de imigrantes vindos da Itália ao Brasil em início do século XIX (BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 11-13).

As socializações primárias do primogênito Radamés, cruciais ao seu desenvolvimento musical, ocorreram no convívio familiar onde sua mãe, pianista, lhe ensinou as primeiras lições ao instrumento e, ao mesmo tempo, seu pai, fagotista, além de ser um de seus primeiros exemplos musicais na infância, incentivava-o a realizar estudos musicais mais sérios no futuro. O convívio de Radamés em uma família com musicalidade em abundância, certamente lhe propiciou a socialização primária essencial como fora para tantos outros músicos de outros tempos. Na juventude, o convívio musical de Radamés com os amigos no conservatório ou na boemia, nas serestas ou nos regionais, permitiu-lhe acumular experiência e receber influências para que, aos poucos, pudesse começar a fazer trabalhos profissionais em música, como, por exemplo, tocando em bailes e recebendo informalmente seus primeiros cachês (BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 14).

Seu primeiro emprego, de fato, ocorreu quando estava com dezesseis anos no ano de 1922, ganhando dez mil-réis por dia, no Cine Colombo, no bairro da Floresta em Porto Alegre. Ao lado dos amigos Sotero, Luiz Cosme, Júlio Grau e mais dois músicos formou uma *mini-orquestra* nomeada por *Ideal Jazz Band*, composta por dois violinos, flauta, contrabaixo e piano, com a qual animavam os filmes do cinema mudo executando tudo que havia na estante, onde os “*pot-pourris*, as canções francesas e italianas, as operetas, as valsas e polcas predominavam” (BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 14). Nesta mesma época, em Porto Alegre, Radamés também animava os blocos carnavalescos com o grupo *Os Exagerados*, atuando posteriormente como violista no quarteto de cordas *Henrique Oswald* (GNATTALI *apud* BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 23-24). Esses episódios na vida do jovem músico reforçaram suas primeiras socializações em torno da música de forma ampla; primeiramente, nas primárias transcorridas no seio familiar, posteriormente nas secundárias da juventude, onde consentiu e

experenciou de forma consciente seus primeiros trabalhos, estabelecendo a iniciação social fundamental para seu futuro profissional. Diante disso, as socializações (primárias e secundárias) ocorridas no decorrer da sua infância e juventude, cancelam algumas considerações contidas em Berger e Luckmann, no qual as primeiras experiências interiorizadas por um indivíduo se instalam subjetivamente. Após sua absorção, uma identidade coerente e contínua transcorre no meio social instalado posteriormente. A diversidade de mudanças nesse período foi de fato significativa, podendo ser constatada no livro *Pequena História da Música* de Mário de Andrade (1967), uma afirmação pertinente que evidencia essa multiplicidade de fatores:

[...] nem bem a guerra de 1914 terminou, todas as artes tomaram impulso. Os quatro anos de morticínio tiveram o dom de precipitar as coisas. Surgiram governos novos, sistemas renovados de ciências, assim como artes novas. O depois da guerra, o que fez, foi generalizar rapidamente um espírito novo, que veio justificar e dar expansão aos processos aparecidos nos dois decênios anteriores a 1914 (ANDRADE, 1967, p. 170).

Os novos ares desabrocham novas orientações e o impressionismo francês era uma das novas manifestações. Segundo Barbosa e Devos, Radamés Gnattali dizia: “eu me criei dentro do impressionismo francês de Debussy e Ravel” (BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 15), afirmação que pode ser constatada na análise musical que integra esta pesquisa.

Transportando essas questões para uma discussão a partir do conceito de profissionalização, precedida também pela socialização secundária, segundo o musicólogo italiano Marcello Sorce Keller (1996) ela, a profissionalização, é o “processo através do qual as pessoas ganham a vida com um certo tipo de atividade onde adquirem um controle sobre a mesma e, defendem o valor dos serviços prestados à sociedade” (KELLER, 1996, p. 72). Segundo esse autor essa formação expande a atuação dos músicos e potencializa a aquisição de técnicas específicas, pois, para eles, “as especializações são escolhas estilísticas relacionadas com projetos de carreira e de construção de identidades pessoais no campo da música” (KELLER, 1996, p. 72).

A atuação, considerada como uma ferramenta de trabalho para distinção e reconhecimento dos músicos profissionais, torna-se um dos alicerces para a sua profissionalização. Os espaços sociais de atuação estão configurados por *escolhas de estilos históricos* e, pela importância que possuem a validação e o reconhecimento das habilidades do músico, muitas vezes associadas ao repertório apresentado, gerando níveis de músicas estabelecidas por suas qualidades intrínsecas, tendo relação também com o *status cultural* do público ouvinte. Nesse sentido, para Keller, as discussões sobre profissionalização em música ocorrem, principalmente, por meio do reconhecimento de uma *relação de clientela* (KELLER, 1996, p. 71).

O autor trata do musicista, especificamente do compositor, destacando que suas práticas de atuação quase sempre agem no âmbito da *relação com os clientes*. Para Keller, essa relação já esteve condicionada anteriormente à Igreja, onde a prestação de serviços exigia atender às expectativas desta instituição. No decorrer dos anos, com a conquista de maior independência, o desafio e o risco de não se ter uma clientela, ou um público-alvo definido, exigiam enfrentar todas as incógnitas que o não conhecimento direto do próprio cliente implicava. Esta situação exigiu adaptações gradativas de atuação que fez com que o músico, especificamente o compositor contemporâneo, conquistasse o *direito de diagnosticar* por ele mesmo as necessidades presentes e futuras do público, estruturando consequentemente a sua própria sobrevivência econômica (KELLER, 1996, p. 73-76).

Keller destaca inicialmente como *categoria ocupacional*, músicos que souberam dar vários passos em direção àquela que os sociólogos chamam de *profissionalização*, em direção à aquisição do *status* social e de algumas garantias e privilégios, que por sua vez, eram prerrogativas exclusivas das profissões tradicionais (KELLER, 1996). Os estudos sobre as atividades ocupacionais ou profissionais ajudam e permitem desenvolver interpretações amplas sobre este aspecto. As concepções de Keller pressupõem a compreensão do estudo das ocupações, profissões e processos de profissionalização. Nesta perspectiva, o autor prossegue fornecendo a importância da discussão sobre as trajetórias e atuações dos músicos e compositores nos processos de sua profissionalização, incluídos também, aqueles da socialização e da carreira artística em sua totalidade (KELLER, 1996, p. 80-81).

A multiplicidade das expertises adquiridas por Radamés Gnattali ao longo de sua carreira musical, sobretudo no período dos trabalhos na Rádio Nacional, compreende um belo exemplo de como as construções sociais são de fato importantes em seu processo formador e criativo, tanto quanto os estudos em instituições formais que, em suma, cumprem sua função inicial na formação do profissional, sem conciliar, contudo, os subsídios necessários para a garantia de um futuro profissional em sua efetiva totalidade. Sobre este aspecto, as diversas atividades profissionais de Radamés na Rádio Nacional, em meados da década de 1930, estavam em ressonância com sua socialização secundária e profissionalização musical. Ao se ater às diversas circunstâncias citadas no livro *Rádio Nacional o Brasil em Sintonia*, de Luiz Carlos Saroldi e Sonia Virgínia Moreria (2006), tal aspecto se manifesta como descreveram:

O acompanhamento orquestral era feito na base de partituras importadas, os sucessos internacionais. Aos “cantores de samba” restava a companhia do inevitável regional, formação de instrumentos de corda, percussão e sopro sempre prontos a preencherem quaisquer lacunas na programação. [...] A defesa dos gêneros nativos recaía sobre os ombros e as gargantas de Orlando Silva, Sônia Carvalho, Nuno Roland, Elisinha Coelho, Silvinha Melo, mais as “cantoras de samba” Marília Batista e Araci de Almeida. Havia também a grande Orquestra de

Concertos sob a regência do maestro Romeu Ghipsman, [...] “era um russo, exilado, que assimilou tão bem os gêneros nacionais a ponto de ensinar música brasileira aos próprios brasileiros, era um sujeito extraordinário”. Caberia ao maestro Radamés fornecer outra moldura aos cantores brasileiros daquela regional de Dante Santoro, começando com arranjos para pequenos conjuntos, trios e quartetos, enriquecendo as formações a tal ponto que Orlando Silva, então no apogeu, passou a exigir da RCA Victor que seus discos “contassem com a roupagem musical requintada, providenciada por Radamés Gnattali (SAROLDI; MOREIRA, 2006, p. 42-43).

Diante da problemática do trabalho, de forma breve, o conceito de profissão adotado pelo autor Claude Dubar (2005) em seu livro *A socialização: construção das identidades sociais e profissionais*, compreende que a profissão de um indivíduo é resultado da articulação entre um conhecimento adquirido e o reconhecimento social da utilidade da atividade que esse indivíduo é capaz de desempenhar, decorrente do conhecimento adquirido. O reconhecimento social da utilidade desta atividade ocorre por intermédio da inserção do indivíduo no mercado de trabalho. Estreitamente ligado a este discernimento social e ao saber nele implicado, está a certificação pelo sujeito que é deles o portador. Dubar (2005), fazendo uma leitura do livro *Men and their work* de Everett Cherrington Hugues (1955), aponta três mecanismos específicos de socialização profissional, que abrem pistas metodológicas ao entendimento de sua aplicabilidade em diversas áreas.

O primeiro mecanismo é *a passagem através do espelho*, que consiste em “olhar o espetáculo do mundo por trás dele, de maneira que as coisas sejam vistas ao contrário, como escritas em um espelho” (HUGUES, 1955, p. 119), debatendo sobre uma passagem do mundo amador para o mundo profissional. O segundo mecanismo refere-se à *instalação na dualidade* entre o modelo ideal, que caracteriza a dignidade da profissão, a valorização simbólica da profissão e o modelo prático, que concerne as tarefas cotidianas. O terceiro mecanismo diz respeito ao *ajuste da concepção de Si*, que implica a tomada de consciência das suas capacidades com as chances que o profissional pode razoavelmente esperar do futuro (DUBAR, 2005, p. 182-186). Hugues (1955 *apud* DUBAR, 2005) define a carreira como “a soma total dessas disposições e orientações, fornecendo a chave da distribuição dos profissionais entre os diversos caminhos de uma carreira, e os diversos tipos de práticas aplicadas” (DUBAR, 2005, p. 186). A barreira que transversa da socialização primária e secundária à socialização profissional representa, neste aspecto, todo o processo desenvolvido em uma carreira musical qualificada. Muitas vezes, ela tem início na socialização primária e secundária, culminando na socialização profissional. Ao destacar a legitimação da profissão em música, em sua completude, as colocações de Claude Dubar, sobretudo pela ótica de Hugues, mostram-se relevantes, pois demonstram que o *métier* da profissão em música e seu devido valor independem de um alicerce

formador institucionalizado, ocorrendo, em sua multiplicidade, por intermédio das experiências de socialização profissional, desenvolvidas na sociedade em ampla pluralidade (DUBAR, 2005).

Radamés Gnattali utiliza ao menos dois destes mecanismos na consolidação de sua trajetória musical, em consonância ao desenvolvimento profissional adquirido. Em dado momento, quando não pôde por intercorrências da vida seguir sua vontade original (de ser pianista de concerto e compositor exclusivamente erudito), houve um momento de intensa meditação e interiorização acerca das possibilidades de subsistência como músico, notadamente apresentado nesta passagem em evidência:

[...] Radamés compreenderia uma coisa que poderia lhe incomodar o resto da vida, não fosse um trabalho de autossugestão que fez, para sua própria sobrevivência: percebe que a música de concerto para a qual nasceu, e que ele compõe e toca por “necessidade orgânica”, jamais lhe dará nada. Para não “dar um tiro na cabeça”, começa a ler sobre religião oriental, ioga e faz autoanálise para se conformar (DIDIER, 1996, p. 17).

Diante disso, é minimamente razoável que Radamés Gnattali tenha estabelecido relações entre o segundo e o terceiro mecanismos apresentados por Dubar, em sua leitura de Hugues, dado sua nova consciência de si e as iniciativas tomadas a partir disso, implicando em novas conquistas pessoais e profissionais na totalidade de sua carreira musical. Na perspectiva fenomenológica da história da música brasileira, o período de 1930 a meados de 1950, suas causas, condições e consequências, evidenciam a amplitude dos fatores sociais que a música e seus desenvolvimentos podem, via de regra, manifestar, originando novos sistemas a serem seguidos nos múltiplos aspectos ao longo de uma cronologia. O fenômeno da Rádio Nacional frutificou seu êxito por longos anos, gerando modelos a partir de sua eminente profusão musical em diversos níveis, germinando o florescimento de outros acontecimentos musicais relevantes a posteriori, como o movimento musical da bossa nova e do *Tropicalismo* em meados da década de 1960. Acerca da influência musical exercida por Radamés Gnattali no movimento da bossa nova e da MPB, constata-se no livro de Carlos Urbim (1999) *Rio Grande do Sul: um século de história*, uma relevante alegação:

O maestro gaúcho Radamaés Gnattali, introdutor da orquestra no samba, foi o músico que forjou a estrutura definitiva do samba-canção e abriu caminho para a Bossa Nova. Uma das obras precursoras do movimento que iria revolucionar a música popular brasileira foi a *Sinfonia do Rio de Janeiro*, de Tom Jobim e Billy Blanco. Gravada em 1954, a Sinfonia ganhou arranjo de Radamés, que trouxe seu profundo conhecimento de música erudita para a MPB. Quando passou a conviver com a turma que iria fundar a Bossa Nova, o maestro já era respeitado pela criação de dois arranjos ontológicos, que consagraram *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, e *Carinhoso* de Pixinguinha. Segundo Tom Jobim, o convívio com o mestre foi fundamental para os novos rumos da música produzida no Brasil: “Radames foi um pai para todos nós, músicos brasileiros”. No último disco que lançou, *Antônio brasileiro*, Tom reverenciou Radamés em duas músicas, *Meu amigo Radamés* e *Radamés y Pelé*. (URBIM, 1999, p. 501).

Em Saroldi e Moreira (2006), constata-se algumas considerações que revelam o apogeu da

Rádio Nacional, antes da ascensão do LP e da TV, evidenciando os últimos movimentos da música popular brasileira, ainda amplificados ao mundo pela propagação das ondas curtas:

Ainda em meados da década de 1950, os arranjos de Radamés Gnattali, para a programação da Rádio Nacional, continuavam inovadores, ao mesmo tempo em que refletiam as modificações musicais do país. [...] A orquestração de “Exaltação a São Paulo” (de Elton, Sebastião Pinheiro e Jorge Santana) comprovam mais uma vez o pioneirismo musical de Radamés. Também devem ser incluídos entre os destaques da Nacional, nos anos de 1950, *Sua Excelência a Música* e *Quando os Maestros se Encontram*. O primeiro estava sob a responsabilidade de Armando Louzada, com textos de Pedro Anísio ou Oranice Franco. O segundo promovia o encontro de cinco arranjadores, em geral Alexandre Gnattali, Lírio Panicali, Alberto Lazoli, Leo Peracchi e Alceo Bocchino, que convocavam solistas e cantores em números de repertório nacional e internacional de grande montagem (SAROLDI; MOREIRA, 2006, p. 145-146).

Concomitantemente ao surgimento das emissoras de televisão em meados 1950 e seu advento, sobretudo, nas décadas de 1960 e 1970, os arranjos musicais de Radamés tiveram sua produção deveras reduzida; inicialmente, “foi maestro na TV Excelsior e, a partir de 1967, se tornou o grande maestro da Rede Globo” (URBIM, 1999, p. 502). A televisão e toda a sua logística, na opinião do próprio compositor, levaram a desvalorização do repertório de maior complexidade. No especial para o programa *Noturno* da Rádio Nacional do Brasil, em 1977, o radialista Ney Hamilton lhe perguntava:

Hoje, você é o maestro arranjador da TV Globo. Lá, você se sente com as mesmas condições de trabalho da Rádio Nacional?” E o maestro respondeu categórico: “Não! A Globo é uma estação comercial e tem que dar ao anunciante o que ele quer. Na Nacional não tinha esse negócio de “não é comercial”. Porque ela chegou a impor, tanto que tinha um concerto sinfônico toda semana (BARDOSA; DEVOS, 1985, p. 69-70).

Não obstante, Radamés em momento algum interrompeu a produção de música erudita no decorrer de sua vida, aliás, ele sempre a superestimou, o que pode ser confirmado pelo seu depoimento: “Amo a música popular, mas se pudesse trabalharia exclusivamente sobre a música erudita” (BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 63). Posto isto, apresentaremos os elementos que se desenvolvem na escrita musical de Radamés Gnattali que envolvem, além da música clássica europeia, o *jazz* e o nacionalismo brasileiro. Estes elementos etnográficos estarão localizados, sobretudo, nos capítulos três e quatro, por intermédio da análise musical tipificada e comparativa das *Brasilianas IV e V para piano*, principais obras relativas ao foco desta pesquisa em sua metodologia musicológica.

2 QUESTÕES METODOLÓGICAS DA ANÁLISE

Antes de iniciar, de fato, a análise musical formal, tipificada e comparativa das *Brasilianas IV e V para piano*, é importante ressaltar os elementos que as constitui em sua notação, gênero e etnografia. Nesse sentido, as concepções analíticas e interpretativas de John Rink (2002), as formulações acerca da textura musical em Wallace Berry (1987), bem como os apontamentos musicológicos de Mário de Andrade (1972 e 1989) e José Ramos Tinhorão (2013), fornecem a base teórica para a metodologia desta pesquisa.

A despeito das questões interpretativas e analíticas contidas em John Rink (2002), após ampla discussão acerca das análises sistemáticas e de menor rigor, o autor reconhece que uma análise rigorosa contribui para ajudar na solução de problemas conceituais e até mesmo na memorização e no combate à ansiedade no palco, porém questiona se a análise sistemática pode, realmente, contribuir para uma interpretação, no sentido de que nem sempre o resultado sonoro é tão interessante quanto o resultado escrito. O ponto central da questão levantada por Rink compreende o argumento de que os intérpretes podem assimilar e realizar a análise de modo semelhante àqueles que fazem análise rigorosa, mas em termos diferentes. Para um melhor entendimento, o autor utiliza conceitos paralelos entre o intérprete e o teórico, com base em cinco princípios – propostos a partir da página 39 do livro – descritos a seguir:

1) – A temporalidade que pode ser, em alguns casos, ignorada pelo teórico, mas é fundamental para o intérprete. A definição deste termo por Rink transcorre de sua reflexão sobre as concepções de Jonathan Dunsby, que alerta sobre as diferenças entre o ato de compreender a música e o de comunicá-la, ou seja, a compreensão da estrutura deve ser uma parte do trabalho do intérprete, com a qual ele adquire habilidade para assimilá-la e controlá-la eficazmente bem e em tempo real, para depois transmiti-la com precisão no momento da interpretação musical.

2) – A forma / estrutura como conceitos distintos. O intérprete necessita compreender a forma da música e a maneira de projetá-la, em oposição à estrutura da música. Aqui, entende-se, na compreensão de Rink, não se tratar apenas de conhecer a disposição de elementos num todo (estrutura), mas sim, a maneira como esses elementos se relacionam entre si (forma).

3) – Os conceitos de música / partitura (notação musical). A partitura não traduz a música; a música está confinada na partitura.

4) – Os elementos apreendidos da análise não devem ser priorizados pelo intérprete que deve, na verdade, agregar, em suas considerações analíticas, conhecimento sobre estilo, gênero, técnica,

instrumento, entre outros elementos.

5) – *A intuição instruída* através da qual, apesar da abordagem analítica, o conhecimento prévio e a sensibilidade do intérprete influenciam no processo de análise.

Em Rink a análise para intérpretes tem lugar antecedente à sua execução, ou seja, durante a formulação de uma interpretação, e também posterior a ela, como forma de reavaliação da performance musical. Esta análise se justifica pelo fato de que, ao não se identificar previamente a função de cada elemento dentro de um contexto, dificilmente pode-se conceber uma interpretação coerente e viável. O termo *análise* tende a gerar confusão e controvérsia, quando relacionado à execução musical, nessa perspectiva, alguns autores consideram que a análise está implícita no trabalho do intérprete, por mais “intuitivo e não sistemático” que possa parecer (MEYER, 1973, p. 29), enquanto que para outros, a performance requer obrigatoriamente uma análise rigorosa ou teoricamente informada de seus “elementos paramétricos”, caso se pretenda fazer emergir sua “profundidade estética” (MEYER *apud* NARMOUR, 1988, p. 340).

Após utilizar-se de gráficos e ilustrações notacionais para breve explanação e análise musical temporal das obras *Cathedral Engloutie* (Debussy), *Prelúdio Op.28 n°4* (Chopin) e *Sonata K.545* (Mozart), Rink (2002), ao final do terceiro capítulo contido em seu livro *Musical performance: a guide to understanding*, toma como base – objetivando maiores particularidades analíticas – o *Noturno Op.27 n°1* de Frédéric Chopin. O autor dá como exemplo uma proposta de análise musical desta obra, elaborada por seis etapas: identificação das divisões formais e do esquema tonal básico; representação gráfica do tempo; representação gráfica da dinâmica; análise das linhas melódicas e dos motivos / ideias que as compõem; elaboração de uma redução rítmica; reescrita da música.

Para isso, Rink elabora gráficos com múltiplas e respectivas funções, com a finalidade empírica de revelar e refletir acerca dos critérios analíticos entremeados com as escolhas interpretativas desta obra em questão. Para o autor, o êxito de uma interpretação não reside no rigor analítico, na fidelidade ao contexto histórico ou até mesmo na acuidade técnica, mas sim na soma de todos os elementos em uma síntese musical convincente e coerente. É importante não elevar a análise a um nível acima da interpretação, nem utilizá-la de maneira a engessar o músico sob seus preceitos. Reconhecer sua utilidade e também suas limitações traduz, na visão de Rink, a importância para a análise musical em relação à sua interpretação. Nesse sentido, o autor ainda afirma que: “a música transcende a análise e qualquer outra tentativa que pretenda compreendê-la. Projetar a música é o mais importante e o restante deve-se constituir em meios para esse fim.” (RINK, 2002, p. 56).

A proposta de Rink adequa-se como ferramenta a ser aplicável em uma interpretação musical e, para tanto, a análise nesta pesquisa será dividida em duas partes. A primeira constará de uma abordagem analítica na qual se atentará a elementos importantes do discurso das obras em questão. Após esta abordagem, em uma segunda etapa, serão empregados os conceitos extraídos para a sua aplicação na análise tipificada e interpretativa. A abordagem analítica contará ainda com preceitos do autor Wallace Berry (1987), que discorre sobre os aspectos quantitativos da textura, bem como sobre sua relação e densidade. Em seu estudo *Structural Functions in Music*, Berry exemplifica acerca da textura musical:

[...] a textura é concebida como o elemento da estrutura musical, formado (determinado, condicionado) pela voz ou número de vozes e outros componentes que projetam o material musical no meio sonoro e, quando houver dois ou mais componentes, pela inter-relação ou interação entre eles. (BERRY, 1987, p. 191, tradução nossa¹⁹).

Considerando as possibilidades de inovação na textura musical a partir do séc. XX, serão disponibilizados apontamentos a esse elemento em específico, concernente à abordagem analítico / musical; podendo-se discorrer acerca desta questão no que se refere à interpretação musical, que compreende considerações sobre as decisões interpretativas depreendidas e justificadas a partir da abordagem analítica, introduzindo-se observações necessárias acerca das ações de execução e comparação das obras, bem como outros elementos essenciais à construção da interpretação musical nas *Brasilianas IV e V para piano*. Ainda neste sentido, a representação gráfica do tempo e da dinâmica permite ao intérprete uma visão mais objetiva de elementos subjetivos, constituindo ferramenta crucial ao auxílio na compreensão e delimitação dos *eventuais ajustes*, a serem realizados pelo intérprete. A partir da elaboração dos gráficos, as decisões interpretativas tornam-se mais claras e fundamentadas pela análise musical, e conferem maior legitimidade e autenticidade, promovendo, desta forma, uma interpretação coesa e convincente (RINK, 2002). Para o gráfico de tempo serão indicados, na linha horizontal, os compassos em que se subdivide a música e, na vertical, a indicação metronômica. As pequenas variações temporais serão indicadas de forma aproximada, pelo fato de o cálculo frequentemente resultar em dízimas periódicas e não ser possível determinar a exatidão de um *rallentando* ou um *accelerando*, mesmo porque, esse não é o objetivo final proposto por Rink. Acima do gráfico serão indicadas as seções em que se subdividem as obras, e abaixo, as variações de andamento propostas pelo compositor. Para o gráfico de dinâmica serão indicados, na linha horizontal, os compassos em que se subdivide a música, e na vertical, as nuances principais de dinâmica.

19 “The texture of music consists of its sounding components; it is conditioned in part by the number of those components sounding in simultaneity or concurrence, its qualities determined by the interactions, interrelations, and relative projections and substances of component lines or other component sounding factors” (tradução do autor).

Com relação à abordagem musical e interpretativa, ao se levar em consideração questões inerentes à técnica pianística, o tratamento aos diferentes conceitos propostos permite construir uma visão de sua aplicabilidade para a totalidade do processo analítico deste trabalho. No que se refere aos propósitos de andamento e dinâmicas, descritos por Radamés Gnattali, utilizar-se-á – para as ilustrações notacionais – as versões em cópias manuscritas das obras, a fim de não haver incertezas sobre sua autenticidade original. No mais, para a análise musical formal, interpretativa e considerações acerca da textura musical, empregarei a versão editorada e digitalizada das obras, levando-se em conta como parâmetro aural – aos valores e arguições interpretativas desta pesquisa – as gravações dispostas nas interpretações dos pianistas Miguel Proença (*Brasiliiana IV*) e Rosana Civile (*Brasiliiana V*).

Em vista da profusão de motivos musicais constatados nas *Brasilianas IV e V para piano*, utilizaremos também – para uma melhor ilustração – a análise motívica fundamentada no livro *The Thematic Process in Music* de Rudolph Réti (1951). O autor define motivo da seguinte forma:

Nós chamamos de motivo qualquer elemento musical, seja uma frase ou fragmento melódico ou mesmo apenas uma característica rítmica ou dinâmica que, por ser constantemente repetida e variada ao longo de uma obra ou seção, assume um papel no desenho composicional um tanto semelhante ao de um motivo nas belas artes (RÉTI, 1951, p. 11-12, tradução nossa²⁰).

Acerca das estruturas musicais, sobretudo no século XX, Schoenberg (2001) justifica a utilização sistemática da forma como condição de inteligibilidade, argumentando que os requisitos essenciais para a organização de um discurso musical devem estar calcados na lógica e na coerência, nas relações internas das ideias e da organização de acordo com a importância e função que desempenham. Ainda que muitas das formas tradicionais tenham sobrevivido ao advento do atonalismo, alguns conceitos tornaram-se antiquados devido ao enfraquecimento do centro tonal. Kostka (1999), entretanto, reconhece que a forma tripartida com sua estrutura básica formada por discurso principal, contraste e retorno, pode ser aplicada a uma larga variedade de estilos musicais, abrangendo desde o tonalismo à música eletrônica. Na abordagem analítica remeteremos à terminologia utilizada por Kostka, apresentando a estrutura de cada *Brasiliiana* por intermédio da elaboração de uma tabela demonstrativa, indicando as seções principais em que as obras estão subdivididas, bem como suas respectivas tonalidades (centros tonais) e o número de compassos que as compreendem.

Diante disso, a construção de uma interpretação coerente das *Brasilianas IV e V para piano* compreende a elaboração do conhecimento racional da análise musical, considerando-se ainda a 20 “We call motif any musical element, be it a melodic phrase or fragment or even just a rhythmic or dynamic characteristic that, being constantly repeated and varied throughout a work or section, takes on a role in the compositional design somewhat similar to that of a motif in fine art” (tradução do autor).

bagagem de conhecimento e vivência prévia do intérprete, sua intuição instruída e metodológica que, juntas, fundamentam as escolhas das possibilidades e decisões interpretativas. Para isso, deve-se levar em conta sua aplicabilidade e boa execução ao piano (mecânica e sonora), decorrentes da análise musical que também se direciona para a interpretação musical neste presente trabalho. Destaca-se, ainda, que esta pesquisa tem por finalidade apresentar uma metodologia geral de construção das possibilidades interpretativas, não sendo uma abordagem para a proposição de um método em específico.

2.1 Contextualização das obras selecionadas

Há compositores que, em seus repertórios, as obras autorais nominalmente se entrelaçam. Por exemplo, podemos citar os *Choros* e as *Bachianas* de Heitor Villa-Lobos, as *Valsas de Esquina* de Francisco Mignone e os *Ponteios* de Camargo Guarnieri. No caso a ser exposto, o ciclo das *Brasilianas* foi composto entre os anos de 1944 a 1983, e inclui 13 composições, algumas delas reelaboradas mais de uma vez para outras formações instrumentais. Radamés Gnattali se aprofunda e utiliza deste termo em sua configuração com maior abrangência. Com relação ao termo *Brasiliiana* ou *Brasiliano*, este fora utilizado por alguns compositores brasileiros do período nacionalista e pós-nacionalista, entre eles, além de Radamés Gnattali, por Osvaldo Lacerda, Mozart Camargo Guarnieri, Edino Krieger, José Siqueira, Oscar Lorenzo Fernandez e Marlos Nobre (CACCIATORE, 2005). Este termo também pode designar, em sua etimologia, o que é relativo ou pertencente ao Brasil, considerado um sinônimo de Brasileiro. A palavra *Brasiliiana* encontra-se em outras situações, mas referindo-se sempre a algo brasileiro, cheio de brasilidade, sendo também usada em títulos de revistas, periódicos, editoras e séries de concertos, se nos atermos apenas ao que concerne ao ambiente musical brasileiro.

Nas *Brasilianas IV e V para piano*, Radamés emprega os gêneros musicais folclóricos e urbanos genuinamente brasileiros, apresentados em diferentes formatos que norteiam cada uma das obras. Na *Brasiliiana IV*, composta por quatro títulos separados e dedicados ao pianista Heitor Alimonda²¹ (1922-2002), faz-se alusão a uma pequena suíte musical²², que compreende os seguintes títulos: *Prenda Minha (moda gaúcha)*, *Samba-canção (Rio de Janeiro)*, *Desafio (nordeste)* e *Marcha de Rancho (Rio de Janeiro)*. Por sua vez, na *Brasiliiana V* percebe-se uma extensa obra em formato composicional de rapsódia, composta por uma sucessão de temas folclóricos, de domínio popular, entremeados por

²¹ Radamés Gnattali também dedicou a *Sonatina em Ré maior* para piano e flauta ao pianista Heitor Alimonda.

²² A *Brasiliiana IV* é composta por quatro títulos separados em estilo de suíte musical, sendo o primeiro – *Prenda Minha* – o único tema folclórico e de domínio público. Os demais títulos são autorais.

desenvolvimentos e variações com inserção de trechos que nos remetem a pequenos improvisos.

2.1.1 *Brasiliiana IV*

O primeiro título da *Brasiliiana IV*, designado *Prenda Minha (Moda Gaúcha)*, compõe-se de uma *Toada*. Este gênero musical brasileiro está denominado no *Dicionário Grove de Música* (1994) como “cantiga geralmente melancólica ou arrastada; o termo também é empregado regionalmente no sentido de *entonação* ou *linha melódica*” (p. 950). Em Mário de Andrade (1972), no livro *Ensaio sobre a Música Brasileira*, pode-se conferir que o refrão instrumental do tema *Prenda Minha* serve a uma dupla função: de introdução e término da canção. O poema do verso é disposto na seguinte prosódia:

“Vou-me embora, vou-me embora
 Prenda minha,
 Tenho muito que fazer:
 Tenho de ir para rodeio,
 Prenda minha,
 No campo do bem-querer.
 Noite escura, noite escura,
 Prenda minha,
 Toda noite me atentou
 Quando foi de madrugada
 Prenda minha,
 Foi-se embora e me deixou” (ANDRADE, 1972, p. 137).

Ainda nessa questão, acerca do folclore gaúcho, no livro *Assim Cantam os Gaúchos* (1984), publicado pelo *Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore – IGTF*, consta-se uma relevante alegação a respeito do título e do poema desta canção:

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

acolhida pelos rio-grandenses residentes no Rio de Janeiro após a revolução de 1930, difundindo-se com menor ênfase nos meios urbanos do Rio Grande do Sul (IGTF, 1984, p. 13).

Acerca do gênero musical *Moda* e seu caráter, constata-se no *Dicionário Musical Brasileiro* de Mário de Andrade (1989) definições interessantes a respeito desta questão:

A Moda – poesia cantada com acompanhamento especialmente de viola e às vezes de violão – é o conceito popular caipira que nas minhas viagens pude identificar. [...] Esta distingue-se por ser o reconto dum caso qualquer mais ou menos sensacional, ou dum fenômeno importante da vida cotidiana, historiado. [...] Poder-se-á pois definir a moda como uma canção extraurbana de fundo descritivo. A linha melódica das modas é eminentemente improvisatória (descritiva), no sentido mais musical da palavra (ANDRADE, 1989, p. 342-343).

No segundo título da *Brasiliiana IV*, denominado *Samba-canção (Rio de Janeiro)*, José Ramos Tinhorão (2013) argumenta no livro *Pequena História da Música Popular – segundo seus gêneros*, acerca dos aspectos desse gênero musical em questão:

O Samba-canção, também conhecido como samba de meio de ano, foi uma criação de compositores semieruditos ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro, e surgiu pelo correr do ano de 1928, ao mesmo tempo em que, na área dos compositores das camadas baixas, o samba de carnaval acabava de fixar o ritmo batucado que o diferenciava de uma vez por todas do maxixe. Segundo a pioneira dos estudos de música popular urbana Mariza Lira, o samba-canção resultara de uma equivocada e “facílima adaptação”: A melodia canta como canção”, escrevia ela em artigo de 1959, “e o ritmo marca o samba e acaba não sendo nada propriamente dito”. De fato, embora o nome parecesse indicar o casamento puro e simples do samba com a canção – que era a sucessora da modinha” –, a verdade é que, antes de fixar-se de gênero claramente definido, ao lado do samba carnavalesco, o nome *samba-canção* serviu para designar arbitrariamente várias músicas que caberiam, talvez, dentro da designação de sambas de meio de ano, mas não eram ainda verdadeiros sambas-canções. Como os primeiros compositores e letristas a produzir o novo gênero eram quase todos músicos de orquestra e autores de textos para o teatro musicado da Praça Tiradentes, a maior parte das composições intituladas a partir de 1928 de samba-canção traía uma indisfarçável influência do maxixe. A intenção dos compositores era ir substituindo os cansados números de danças maxixeiras, de caráter jocoso, por quadros à base de canções que atendessem, de um lado, ao romantismo melódico herdado do século XIX, e, do outro, às exigências de ritmo evidenciadas, após a Primeira Guerra Mundial, pelas novas camadas contemporâneas da moderna indústria. Exigências, aliás, que ficariam tão bem expressas na frenética paixão pelo *jazz-band* e na ingênua expectativa da ascensão social (TINHORÃO, 2013, p. 175-176).

O terceiro título da *Brasiliiana IV* é nomeado *Desafio (nordeste)*. Este gênero é entoado por cantadores de algumas regiões específicas do Brasil. Sobre este aspecto pode-se averiguar no *Dicionário Grove de Música* (1994) que o cantador é um correspondente moderno dos antigos menestrelis, que se apresenta em feiras e quermesses do nordeste, leste e centro do Brasil, sempre acompanhado de uma viola caipira. Com sua voz caracteristicamente fanhosa e estridente, o cantador descreve feitos heroicos ou narrativas imaginosas. Acerca da perspectiva do improviso neste gênero, constata-se que os cantadores se enfrentam uns aos outros em desafios, rivalizando na capacidade de improvisação e em presença de espírito.

Ainda sobre o aspecto da prosódia constata-se no *Dicionário Musical Brasileiro* que “o gênero do Desafio entra em qualquer música, qualquer dança, sendo apenas um processo de cantar improvisado²³” (ANDRADE, 1989, p. 186). O autor prossegue: “Mas há uma diferença no Desafio campeiro; hoje é com gaita e não viola, conforme era primeiro (gaita é *acordeona*). Um verso contra outro verso, qual facão contra facão, sempre no tempo de polca, da polca da relação”. No *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, Mário Andrade qualifica este gênero dispondo dois diferentes exemplos e suas respectivas fórmulas de compasso. O primeiro exemplo compreende um desafio de violeiro de Minas Gerais, em compasso dois por quatro, e o segundo, um desafio nordestino, mais precisamente pernambucano, em quatro tempos, grafado sobre o título *Desafio a Manué do Riachão*, que, por sua vez, tem a poesia cantada por Mané do Riachão e Cabeceira. Mário de Andrade atenta para “a deliciosa estranheza modulatória da peça, sem que por isso ela perca o caráter brasileiro” (ANDRADE, 1972, p. 139). Nessa perspectiva, o autor descreve ainda sobre as particularidades do gênero do desafio, transferindo referências importantes ao título composto por Radamés Gnattali:

É muito comum diante de certos cantos do nordeste a perplexidade do coletor, tal a liberdade e a sutileza do *laisser aller*²⁴ rítmico, com que a gente de lá canta. Cantam com a sutileza rítmica de quem está falando, com a máxima despreocupação. [...] Com efeito se dá neles uma união absoluta da música e da palavra falada, de formas a tornar impossível uma fixação rítmico-musical isolada. É a maneira de falar, natural e despreocupada, que determina às vezes e em absoluto a sucessão dos sons da melodia. Ora, como a fala despreocupada nem sempre se realiza exatamente da mesma forma ao repetir a mesma frase, pelo fato de ser despreocupada, sucede, pois que repetindo a mesma melodia com o mesmo texto, o cantador já não ritmou exatamente da mesma maneira da primeira vez. Quanto mais se o texto varia! (ANDRADE, 1972, p. 140).

O quarto título da *Brasiliiana IV*, denominado *Marcha de Rancho (Rio de Janeiro)*, é o desfecho da obra e, ao mesmo tempo, um retorno para outro gênero musical advindo da capital brasileira no período de sua concepção no ano de 1949. Em Andrade (1989), marcha-rancho assim é definida: “no Brasil, a marcha popularizou-se nos blocos carnavalescos como marcha-rancho e marcha de salão, e segue a fórmula introdução instrumental e estrofe / refrão” (ANDRADE, 1989, p. 307). Por sua vez, José Ramos Tinhorão (2013), discorre amplamente sobre este gênero musical, citando diversas curiosidades a respeito:

A lenta e bucólica marcha-rancho, compreendida como gênero de música carnavalesca paralela à marcha, ou marchinha de andamento mais vivo e letra maliciosa ou irônica, é uma criação relativamente moderna e, constitui a produção consciente de profissionais da primeira geração de compositores do rádio da década de 1930, interessados em capitalizar o espírito musical e a beleza dos desfiles dos ranchos cariocas. Surgidos em meados do século XIX entre os núcleos de moradores nordestinos da zona portuária do Rio de Janeiro, ligados todos a uma origem rural

23 Salienta-se que o termo “improvisado”, utilizado por Mário de Andrade, se refere aos versos empregados pelos cantadores nos desafios.

24 Termo oriundo do francês que significa *deixar-se levar* (Dicionário Larousse de Francês/Português – 2011).

(foram os baianos migrados para o Rio que tiveram a ideia de desfilar com ranchos de carnaval), [...] a mais antiga dessas marchas foi a famosa “A jardineira”, uma marcha do folclore nordestino, lembrando a figura clássica das mocinhas “pastoras” enfeitadas de flores, e teve sua adaptação carioca talvez na década de 1870 (TINHORÃO, 2013, p. 153-154).

Uma definição sobre a marcha-rancho publicada no jornal interno do rancho Ameno Resedá²⁵, de 1910, mostra noções interessantes acerca deste gênero musical:

O Mário Cardoso, depois de meditar, com os olhos fitos em um espesso sabugueiro engrinaldado de flores, alvas e amorosas, externou o desejo de fundar um grêmio carnavalesco, cheio de originalidade, diferente dos grupos de batuque e berreiro. Um grêmio onde a beleza e elegância das vestes se harmonizassem com a sublimidade de cantares impecáveis, cuja música fosse de lavra de verdadeiros musicistas. O batuque, a *pandeirada* e os urros seriam banidos por antiestéticos (*apud* TINHORÃO, 2013, p. 155).

A relevância deste gênero em questão, especialmente na década de 1920, e sua importância posteriormente aos compositores das rádios na década de 1930, levou-os a lançar comercialmente as marchas nas quais procuravam “captar o espírito de algo solene e grandioso da música produzida pelos compositores amadores dos ranchos”, dada valorização de sua melodia. Prova disso, está ligada à larga reprodução, mais fidedigna possível, ao estilo dos compositores amadores, que se revelam nas primeiras gravações comerciais ao adotarem na indicação, para este gênero, a expressão “*marcha de rancho*” (TINHORÃO, 2013, p. 158).

2.1.2 *Brasiliiana V*

A *Brasiliiana V para piano* é uma obra extensa em caráter de rapsódia, estilo que se estende ao longo de seus quatrocentos e trinta e sete compassos. Em Mário de Andrade (1989), este gênero musical é definido como “forma livre de composição musical, peça característica, sem conteúdo programático” (ANDRADE, 1989, p. 427). Por sua vez, no *Dicionário Grove de Música* (1994) constata-se que o termo é oriundo da poesia épica grega antiga, usado pela primeira vez como título musical por Tomásek para um grupo de seis peças para piano em cerca de 1803. Este e outros exemplos mais antigos têm um caráter contido, mas fantasias livres de caráter épico, heroico ou nacional receberiam mais tarde o mesmo título. Entre os exemplos incluem-se as 19 Rapsódias húngaras de Liszt, e as Rapsódias de Brahms e Dohnányi (para piano), de Dvorák, Enescu, Chabrier e Vaughan Williams (para orquestra) e de Bartók (para instrumentos solistas e orquestra).

Acerca de sua forma, a obra compõe-se da concatenação de diversos temas musicais, como o próprio subtítulo sugere (Cantos de Roda, Acalanto e Trabalho). Empreende-se, ainda, variações

²⁵ Jornal de caráter interno citado por José Ramos Tinhorão (2013) do mais famoso rancho carnavalesco do Rio de Janeiro.

amplas e pormenorizadas sobre os cantos de roda do repertório folclórico brasileiro, sobre os acalantos (popularmente chamados de canções ou cantigas de ninar) e, sobre os cantos do trabalho, canções entoadas por trabalhadores, sobretudo das regiões interioranas, geralmente no cumprimento das funções braçais aos mais diversificados contextos dos recantos brasileiros.

Sobre os cantos de roda, no livro *Folclore brasileiro: cantos populares do Brasil* de Sílvio Romero (1985), constata-se a seguinte nota do autor: “a tradicional roda bailado portuguesa é brinquedo cantado no Brasil inteiro, especialmente pelas meninas, em círculo” (ROMERO, 1985, p. 211). Acerca da canção de ninar (*Lullaby*), a terminologia figura no *Dicionário Grove de Música* (1994) como composição tranquila, com caráter de cantilena, geralmente em compasso ternário, ou seja, uma cantiga de ninar. O aspecto vocal deste gênero é encontrado na música folclórica de todos os países e na música erudita de todos os períodos, e o mesmo veio foi explorado com frequência em peças para piano dos séculos XIX e XX, por exemplo, nas Berceuses de Chopin, Dvorák, Balakirev, Casella e Moeran.

Em Andrade (1989), consta breve passagem sobre o termo *cantiga de ninar*: “cantiga para adormecer criança, mesmo que acalanto. Segundo Renato Almeida é uma canção ingênua, sobre uma melodia simples, com que as mães ninam os filhos” (ANDRADE, 1989, p. 104).

Acerca do último, interessante e desconhecido termo do senso comum popular, depreendido sobre os Cantos de Trabalho, sabe-se que estes compreendem uma prática antiga e tradicional na história da música brasileira, principalmente no espaço rural. Mário de Andrade (1989) descreve os cantos de trabalho da seguinte forma:

Cantos usados durante o trabalho e destinados a diminuir o esforço e a aumentar a produção, os movimentos seguindo os ritmos do canto. “Em geral são melopeias, empregando às vezes ditongos e palavras meramente onomatopaicas, que servem para determinar o ritmo, conforme a natureza do trabalho” (ANDRADE, 1989, p. 108).

Oriundos de tradições musicais indígenas, mescladas com as influências europeias e africanas, os cantos de trabalho marcavam os ritmos laborais, unificando ainda o trabalho coletivo e contribuindo para que se diminuísse a extenuação decorrente das longas jornadas. Os cantos de trabalho demonstram ainda uma solidariedade existente entre os trabalhadores, principalmente nos trabalhos realizados em regime de mutirão, em que um grupo de trabalhadores se unia para realizar tarefa difícil e cansativa. No século XX houve tentativas de registro dessas manifestações. Um caso célebre foi o de Mário de Andrade, que percorreu regiões do Brasil na década de 1920. No ano de 1955, o cineasta Humberto Mauro filmou um documentário em que foram apresentados alguns desses cantos. O curta-metragem,

intitulado *Brasilianas: cantos de trabalho*, mostrava a prática de socar o pilão como um trabalho feito por uma pessoa para alimentar várias outras, bem como, por exemplo, o trabalho de socar a terra para a construção de açudes, em que o ritmo da batida do socador acompanhava a melodia entoada pelos homens²⁶.

Os cantos de trabalho na *Brasiliana V* – empregados por Radamés como alicerce de suas variações finais e coda – são compostos, especificamente, sobre o tema do *Canto de barqueiro (Rio Jequitinhonha)* e sobre o tema da canção *Fulô, a fulô do vapor*, sendo esta última entoada pelos carregadores de piano do Recife em início e meados do século XX. Foram encontrados em decorrência do projeto “Missão de pesquisas folclóricas” de Mário de Andrade, realizada no ano de 1938 (gravações disponíveis em site do *Youtube*²⁷). Vale salientar que a letra desta canção encontra-se quase incompreensível nesta gravação, devido às condições técnicas empregadas à época e ao dialeto típico nordestino, que não colaboram para o entendimento prosódico. No entanto, a linha melódica ainda é totalmente perceptível.

No supracitado documentário de Humberto Mauro – *Brasilianas: cantos de trabalho* –, constata-se a gravação do *Canto de Barqueiro*, também disponível em site do *Youtube*²⁸. Em dissertação defendida no ano de 2015 (ECA – USP) por Thales Gomes Camêllo da Costa, acerca dos Cantos de Trabalho no cinema brasileiro, encontra-se disponível a letra do tema desta canção, assim disposta segundo o autor:

Matar saudade, não deixar meu bem morrer, tô ganhando meu dinheiro pra dona vosmicê, deixa a canoa correr. Oi meu dinheiro pra dona, deixa a canoa correr, laláíái. Eu desci pro rio abaixo, numa canoa furada, arriscando minha vida, por uma coisinha de nada. Você diz que vai embora, bem podia me levar, eu não sou tão pequenino, que não possa caminhar, samba do rio pra dona vosmicê, deixa canoa correr (COSTA, 2015, p. 28-30).

Ademais, todas as canções utilizadas por Radamés Gnattali no início parte central e finalização da *Brasiliana V* – compreendidas sobre os cantos de roda, acalanto e trabalho –, envolvem as seguintes canções: *Terezinha de Jesus*; *A mão direita tem uma roseira*; *Marcha do remador (Se a canoa não virar)*; *Ciranda, cirandinha*; *Boi da cara preta*; *Tutú Marambá*; *Canto de barqueiro (Rio Jequitinhonha)* e *Fulô, a fulô do vapor*.

Nesta perspectiva, pode-se afirmar que a *Brasiliana V* é uma composição elaborada sobre outras

26 Disponível em: <https://educador.brasilecola.uol.com.br/estrategias-ensino/cantos-trabalho-cultura-nacional.htm>. Acesso em: 18 nov. 2018.

27 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E0g3G0RApWs>. Acesso em: 30 ago. 2018.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hswcZ-mv2Io>. Acesso em: 20 nov. 2019.

28 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KY5ww1e_ZuU&t=398s. Acesso em: 30 ago. 2018.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ocu1-n_tkQk&t=136s. Acesso em: 20 nov. 2019.

pequenas composições, tendo por sua vez coautores informais adjuntos, compreendendo-se um antigo formato composicional, onde os compositores apropriavam-se de temas musicais – em sua maioria folclóricos e de domínio popular – para a realização das práticas composicionais, como forma de exercitar suas competências musicais até então apreendidas. Este formato composicional é constatado no primeiro título da *Brasiliiana IV*, sobre o tema *Prenda Minha*, no qual Radamés Gnattali compõe e estiliza a melodia de forma pormenorizada. Ainda nesta questão, essa prática composicional nos remete mais uma vez para as reflexões contidas no texto de Michel Foucault, porém à luz da esfera musical. Atentando-se para o termo *função autor* e sua contribuição inserida nas *práticas discursivas* e *transdiscursivas*, podemos observar que sua aplicabilidade no campo musical foi similarmente desenvolvida por Radamés Gnattali que, por intermédio de sua escrita musical, produziu semelhante condição autoral *transdiscursiva* concebendo sua forma e estrutura a partir de uma originalidade musical transcendental e exclusiva, que transferiu significados para outras vertentes musicais. Esta possibilidade germinou uma evidente influência composicional para compositores de outras gerações musicais, por intermédio de seu peculiar estilo de compor e reinventar uma obra musical, impulsionando outras perspectivas musicais, sobretudo na MPB. Neste sentido, as características *transdiscursivas* propostas por Foucault – que considera Marx e Freud como autores de infinitas possibilidades de significados para os futuros discursos – notavelmente se revelam, neste âmbito em questão, por meio dos discursos musicais que a música popular pode profusamente fomentar, sobretudo à luz dos aspectos da improvisação. Tais peculiaridades serão ainda indicadas por meio das análises musicais nos capítulos seguintes, e também por algumas reflexões nas conclusões.

A seguir, as análises musicais intentam identificar diversas características da escrita musical de Radamés Gnattali. Por esse motivo, optou-se por um modelo amplo de análise sobre as *Brasilianas IV e V para piano*, tipificando-se detalhes sobre a fraseologia e os mapas de andamento e dinâmica, a fim de exemplificar e ilustrar informações para a interpretação musical. Esclarece-se aspectos harmônicos que envolvem passagens modais, incorporação de dissonâncias, cadências e *harmonias sofisticadas*²⁹. Esta última mostra-se de crucial importância para esta pesquisa pois, ao se verificar as recorrentes sofisticções harmônicas – empregadas por Gnattali por meio de seu peculiar hibridismo musical –, pondera-se que este fator pode ser um padrão característico e inovador de sua escrita, que influenciou, sobretudo, modelos harmônicos para os arranjos musicais com temas simples da música popular brasileira a posteriori, devido seu reconhecimento no meio musical brasileiro e também por sua notória

29 Termo escolhido pelo autor para denominar as configurações harmônicas peculiares e de maior recorrência nas obras analisadas. Pondera-se acerca dos formatos e padrões dessas harmonizações nas considerações finais deste trabalho.

aceitação social. Estas ponderações incorporam, ainda, as considerações finais desta pesquisa. Neste sentido, objetiva-se fornecer – por meio das análises musicais – subsídios para a interpretação musical ao piano, além do aprofundamento sobre os padrões da escrita musical de Radamés Gnattali, que teriam influência direta no âmbito da música popular.

3 ANÁLISE MUSICAL – *BRASILIANA IV*

3.1 *Prenda Minha (Moda Gaúcha)*

Em relação ao andamento deste primeiro título, o compositor o sugere no valor notacional de uma semínima, em compasso binário simples entre 112 a 116 bpm, bem como consta em cópia de seu manuscrito original.



Figura 8 – *Brasiliana IV (Prenda Minha)* c. 1-6: indicação de andamento na cópia do manuscrito.

BRASILIANA No.4
I - Prenda Minha (Moda Gaúcha)

R. Gnattali (1949)

♩ = 112-116 **Seção A¹**

Figura 9 – *Brasiliana IV (Prenda Minha)* c. 1-10 (Seção A¹): versão editorada pelo autor.

O início da obra, na Seção A¹, se constitui por dez compassos demarcados pela tonalidade de Ré maior (I³⁰ grau), sendo 2 compassos rítmico/preliminares + 4 compassos da primeira frase antecedente

30 Grafia empregada no livro *Fundamentos da composição musical* de Schoenberg (1996) para designar os diferentes graus.

+ 4 compassos da segunda frase consequente. Não obstante, constata-se que esta seção compõe um período irregular, integrado por uma introdução no antecedente e uma pequena finalização no consequente. Na ocorrência de conduções harmônicas entre a dominante e a fundamental (c. 3 para c. 4 – c. 5 para c. 6), empreende-se constante pedal da nota Ré, mantido até o 6º compasso. O segundo tema é apresentado na Seção B¹ no c. 11, e a dinâmica proposta por Gnattali (*cantando*) ao tema desta seção, sugere possivelmente maior liberdade de agógica ao tema em relação ao andamento inicial da Seção A¹, mesmo porque, como citado anteriormente, as toadas se caracterizam por uma linha melódica *arrastada*. Nos compassos destacados em vermelho (c. 7, 8 e 9 – ilustrados na Figura 9), ocorre progressão harmônica da escala de Ré maior descendente dos graus V, IV, III, II, que conclui no c. 10 e define o final da Seção A¹, bem como sua conclusão no c. 11, conectando-se ao tema principal da Seção B¹. Constata-se essa conexão devido ao emprego de ligaduras de tempo em sua conclusão cadencial, que se prolongam até o primeiro pulso na seção posterior.



Figura 10 – *Brasileana IV (Prenda Minha)* c. 7-12: progressões harmônicas, final da Seção A¹ e início da seção B¹.

A Seção B¹ é composta por doze compassos, que por sua vez tem especial importância no que se refere à mudança de uma atmosfera viva e alegre da introdução, para uma melodia *cantabile* e com maior liberdade rítmica, neste caso, peculiar da *Moda Gaúcha*.



Figura 11 – *Brasileana IV (Prenda Minha)* c. 11-22: Seção B¹ (período triplo e regular).

A configuração fraseológica composta por 12 compassos representa um “período triplo e regular” (CAPLIN, 1998); neste caso 4+(4+4), com a repetição do consequente abrangendo contraponto, pequenas mudanças melódicas e emprego de empréstimo modal (tonalidade homônima – Ré menor) nos compassos 19, 20 e 21 respectivamente. O *rallentando* no final do c. 22 indica o final da Seção B¹ e início da Seção A² no compasso seguinte, que é composta por quinze compassos com elementos motivicos e fraseológicos da Seção A¹ (em destaque na ilustração), culminando em ponte modulatória no c. 34, que emprega harmonia de efeito *policorde* (cromático) juntamente da dinâmica *sforzato*. A melodia conduzida no registro grave mantém ligada a última nota em comum harmonicamente por quatro compassos seguidos, delineando a modulação para a Seção B² que se define na tonalidade de Mi bemol maior.

Seção A²

Figura 12 – *Brasiliiana IV (Prenda Minha)* c. 23-37: Seção A² com elementos fraseológicos e motivicos da Seção A¹.

As principais nuances da Seção A² são demarcadas por pequenas mudanças compreendidas no

primeiro motivo oitavado, notas da melodia que empregam novas funções rítmico-harmônicas, registro da melodia conduzida ao baixo e acordes sobrepostos com estrutura cromática e *policorde* (F# e Am – c. 34, 35 e 36), resultando em breve ponte moduladora que conduz para uma nova seção. Segundo Vincent Persichetti (2012) “um acorde policorde é uma combinação de dois ou mais acordes de diferentes regiões harmônicas” (PERSICHETTI, 2012, p. 5-117).

A Seção B² caracteriza-se, inicialmente, pela mudança da fórmula de compasso para quaternário simples, transposição de meio tom acima (Mi bemol maior) em relação ao tema de B¹, presença de linha melódica no registro médio e, ainda, por contrapontos, cromatismos e progressões harmônicas que conduzem a Seção B² para sua medianta (Sol maior), conectando-se na Seção A³, que por sua vez é munida de elementos motivicos da Seção A¹, contudo na tonalidade de Sol maior.

The musical score for Seção B² of 'Brasiliiana IV (Prenda Minha)' spans measures 38 to 53. It is written in 4/4 time and E-flat major. The score includes piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f) dynamics, as well as markings for legato, crescendo (cres.), and decrescendo (dim.). Red boxes highlight specific musical phrases: a melodic line in the right hand at measure 38, a chromatic bass line at measure 41, a melodic phrase in the right hand at measure 45, a decrescendo phrase in the right hand at measure 49, and a melodic phrase in the right hand at measure 53.

Figura 13 – *Brasiliiana IV (Prenda Minha)* c. 38-53: Seção B².

Na Seção A³, composta por quinze compassos, ocorre o retorno para a fórmula de compasso em binário simples, concluindo-se a obra fundamentada com os elementos motivicos de A¹. A harmonia – a partir do c. 54 – conduz progressões descendentes da escala de Sol maior, evidenciando uma alternância – a partir do c. 61 – entre o II grau (La menor) e o V grau (Ré maior), sendo a obra finalizada de modo rítmico, vivo e em registro dinâmico pianíssimo. Destaca-se – por meio das modulações – a natural finalização desta obra para outra tonalidade da inicial (IV grau – subdominante), configurando uma forma ternária simples em sua plenitude (A¹-B¹-A²-B²-A³). Postula-se ainda que a finalização desta obra sem uma coda ou codetta (diretamente na Seção A³ e em Sol maior) ocorre, possivelmente, para a melhor conexão com a próxima obra na sequência desta suíte, que se encontra em Sol menor.

The image displays a musical score for 'Brasileana IV (Prenda Minha)' measures 54-68. The score is in 2/4 time and features a piano (p) dynamic at measure 54, a crescendo (cres.) from measure 57, a fortissimo (ff) dynamic at measure 61, and a decrescendo (dim.) from measure 61. The final measure (68) is marked pianissimo (pp). Red boxes highlight specific musical elements: the piano (p) dynamic at measure 54, the crescendo (cres.) from measure 57, the fortissimo (ff) dynamic at measure 61, and the pianissimo (pp) dynamic at measure 68.

Figura 14 – *Brasileana IV (Prenda Minha)* c. 54-68: Seção A³ (elementos motivicos de A¹).

Como anteriormente mencionado, a abordagem para análise remeterá à terminologia utilizada por Kostka (1999), sendo apresentado a estrutura de cada peça por intermédio de uma tabela

demonstrativa. A tabela 1 sintetiza as informações sobre a forma da *Brasileana IV (Prenda Minha)*.

Forma da <i>Brasileana IV “Prenda Minha” (Moda Gaúcha³¹)</i>		
SUBDIVISÕES	TONALIDADES	COMPASSOS
Seção A ¹	Ré maior	10
Seção B ¹	Ré maior	12
Seção A ²	Ré maior – Mi bemol maior	15
Seção B ²	Mi bemol maior – Sol maior	16
Seção A ³	Sol maior	15

Tabela 1 – *Brasileana IV (Prenda Minha)*: subdivisões, tonalidades e número de compassos.

Remetendo-se à metodologia analítica empregada por Rink (2002), o Gráfico 1 apresenta um mapa da dinâmica e dos andamentos da *Brasileana IV (Prenda Minha)*.

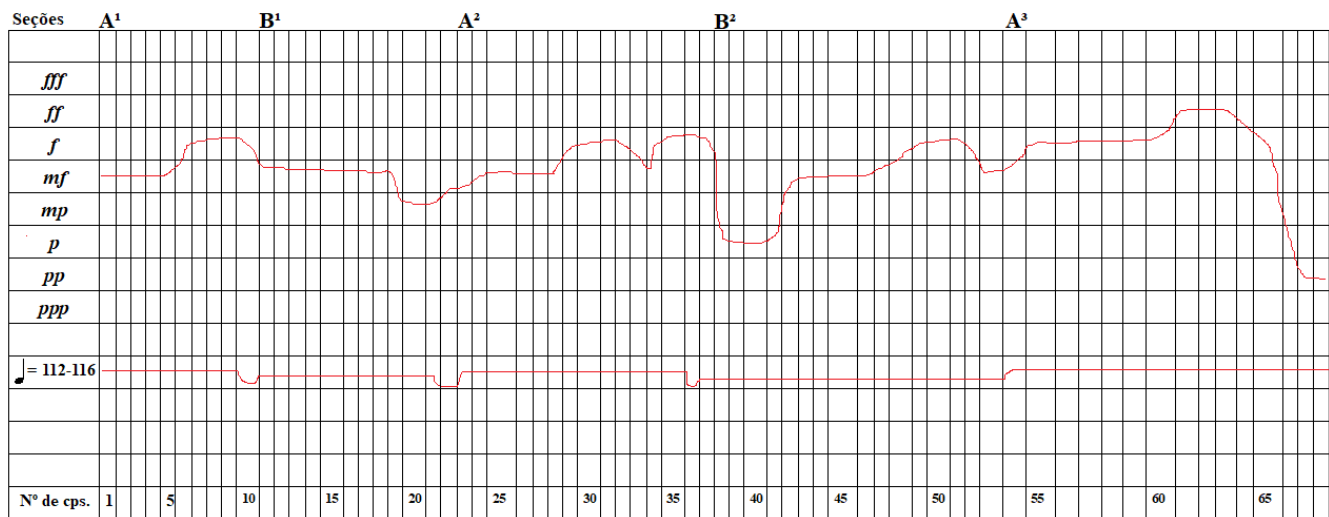


Gráfico 1 – *Brasileana IV (Prenda Minha)*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.

3.2 Samba-canção (Rio de Janeiro)

Este título, originalmente autoral, apresenta uma diversidade de informações em seu início. Radamés emprega a fórmula de compasso em 4/8, favorecendo a escrita das inúmeras nuances rítmicas desta obra, bem como seu auxílio ao entendimento para o intérprete. O andamento, em pulsação de colcheia a 116 bpm e seguido do termo “*Elástico*”, sugere a extrema plasticidade rítmica permeada por

31 Nesta conjuntura esta obra configura uma forma ternária simples (A¹-B¹-A²-B²-A³), contudo, postulou-se a possibilidade da configuração em uma forma rondó (A¹-B¹-A²-C¹-A³) ou (A-B-A'-C-A''). Adiante, esta questão será desenvolvida nas questões interpretativas (subcapítulo 3.5), como também a utilização dos gráficos de flutuações de tempo e dinâmica.

toda a obra. Os termos “Ced.” (cedendo) e “*A tempo*” corroboram esta *plasticidade de agógica*, ocorrendo por diversos momentos no decorrer da obra, que se encontra na tonalidade de Sol menor.



Figura 15 – *Briliana IV (Samba-canção)* c. 1-4: indicação de elementos rítmicos / agógicos na cópia do manuscrito.

A sucinta introdução, composta por dois compassos, empreende relevante importância no que se refere à inserção de três elementos motivicos, trabalhados no decorrer da peça. Os motivos destacados em azul reaparecem por vinte vezes, os destacados em verde por vinte vezes, e os destacados em vermelho por dez vezes, até o término deste título.

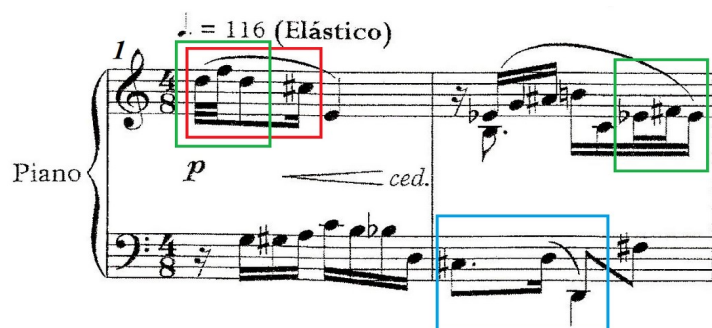


Figura 16 – *Briliana IV (Samba-canção)* c. 1-2: três motivos apresentados de imediato na introdução.

Outro fator importante compreende a figura rítmica utilizada no acompanhamento, sobretudo na Seção A¹. Similarmente fiel aos acompanhamentos empregados pelos violonistas sobre o gênero do samba-canção, esta figura rítmica outorga – aliado às sugestões rítmico/dinâmicas – o caráter deste gênero transposto para o piano, que por sua vez percorre toda a Seção A¹, bem como partes da Seção A². Podemos observar também o procedimento de octatonismo utilizado por Gnattali nesta obra, no qual o acorde de Gm7 é intercalado com acordes provenientes das duas escalas octatônicas, onde a nota Sol, tônica do trecho, é encontrada. No c. 3, o acorde inicial é sucedido do acorde Ab^o7M(b13) – presente na escala formada por Sol, Lá^b, Sib, Dob, Ré^b, Ré, Mi, Fá – e no c. 4, a alternância é realizada com o acorde de A7(#4b9), proveniente da escala Sol, Lá, Sib, Do, Do#, Ré#, (Mib), Mi e Fá#.

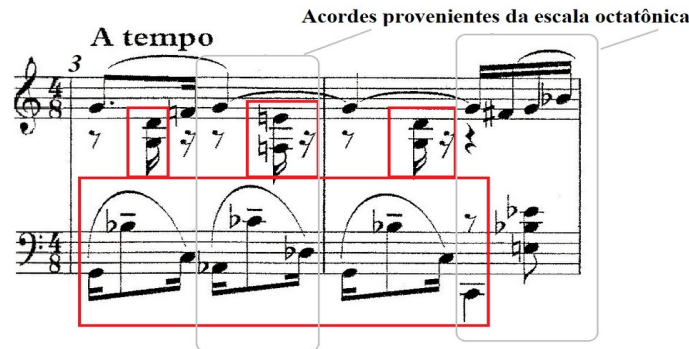


Figura 17 – *Brasiliiana IV (Samba-canção)* c. 3-4: ritmo do samba-canção ao piano e acordes octatônicos.

Sobre a síncope, ferramenta musical utilizada amplamente por Gnattali nesta obra, o pesquisador Cacá Machado (2007) em seu livro *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*, nos fornece uma interessante inferência histórica:

Se em 1893, *Brejeiro*, o segundo tango de Ernesto Nazareth, abriu as portas para a celebridade popular, [...] a essa altura o maxixe já estava decantado na cultura musical nacional, o que vale dizer mais especificamente, que a *síncope* característica – levando em conta a complexidade que envolve o termo – já era a forma rítmica recorrente da música de dança do período. Portanto, fosse nos corta-jacas de Chiquinha Gonzaga, nos choros de Anacleto de Medeiros ou nos tangos de Nazareth, dos “cabeças-de-porco” ao Palácio das Águias, ouvia-se e dançava-se a síncope cristalizada como gênero em todos os cantos do Rio de Janeiro. (MACHADO, 2007, p. 98).

O autor prossegue e discorre sobre as anotações do compositor Darius Milhaud em suas *Notes sans musique*, onde consta relevante passagem acerca da síncope e seu significado na música brasileira:

[...] os ritmos dessa música popular me intrigavam e fascinavam. Havia na síncope uma imperceptível suspensão, uma respiração displicente, uma pequena parada que me era muito difícil de captar. Comprei então uma quantidade de maxixes e tangos; e me apliquei em tocá-los com suas síncopas que passavam de uma mão a outra. Meus esforços foram recompensados e eu pude enfim exprimir e analisar esse “pequeno nada” tipicamente brasileiro (MILHAUD *apud* MACHADO, 2007, p. 107).

Ainda nessa perspectiva, Cacá Machado desenvolve a questão da síncope pela ótica de Mário de Andrade, que entendia que ela “muitas vezes descrevia movimentos rítmicos diferentes dos do conceito tradicional de síncope europeia”, ocorrendo uma “padronização da síncope nacional ao acompanhamento dos gêneros de dança de música impressa, durante o século XIX” (ANDRADE *apud* MACHADO, 2007, p. 111). Nesta obra a síncope caracteriza-se por esta célula rítmica especificamente:



Figura 18 – *Brasiliiana IV (Samba-canção)*: célula rítmica do samba-canção.

A Seção A¹ é composta por vinte e oito compassos e compreende um período duplo e irregular (14 + 14 compassos), no qual ocorre dominante ao final do antecedente e tônica ao final do consequente. Atenta-se para as *harmonias sofisticadas* empregadas por Gnattali, com notas compreendidas fora da escala de Sol menor, em sua maioria enfatizadas por acordes em *arpejando*. O compositor emprega de imediato nesta seção os três motivos apresentados na introdução, que emergem naturalmente e se conectam posteriormente a melodias e ideias musicais maiores. Os destaques em hexágonos (ilustração) compreendem as principais disposições rítmicas utilizadas.

3 A tempo (antecedente)

Sol menor - I grau

Pno.

cresc.

9

dim.

mf

cresc.

f

Harmonia com notas diferentes da escala de Sol menor

13

Pno.

dim.

Dominante

pouco ced.

Ré com 7ª e 9ªb - D79b - V grau

Figura 19 – *Brasileira IV (Samba-canção)* c. 3-16: Seção A¹ antecedente.

Não obstante a utilização dos três primeiros motivos, anteriormente mencionados, faz-se presente o emprego de quiálteras (c. 13), *harmonia sofisticada* e breve sugestão de pedalização, que se encontra cuidadosamente aplicada pelo compositor em pontos necessários, onde ocorrem rápidas mudanças com cromatismo em profusão (harmônico e melódico).

O conseqüente de A¹ representa a mesma configuração melódica até o 26º compasso. A partir deste ponto, uma leve mudança harmônica – com relação ao antecedente – conduz a um novo material melódico, culminando na fundamental em Sol menor que caracteriza o final desta seção.

17 A tempo (consequente)

Pno.

21

Pno.

25

Pno.

mf *dim.* *p*

Cadência para a Tônica - Conclusão de Seção A

29

Pno.

p *sfz* (m.e.)

Gm6

Figura 20 – *Brasiliiana IV (Samba-canção)* c. 17-30: Seção A¹ (consequente).

A Seção B, composta também em Sol menor e de extensão reduzida, apresenta novos motivos e cromatismo constante, entretanto, pouco explorados devido sua breve duração em relação a Seção A¹, mesmo porque, reaparecem ainda reminiscências dos motivos empregados em A¹, paralelamente com

as novas ideias musicais desta seção. É razoável supor que a diferenciação textural de maior relevância da Seção B constitui-se pelo acréscimo de uma nova voz no padrão de acompanhamento, com relação aos empregados na Seção A¹ (destacados na ilustração a seguir especialmente pelas pausas).

The musical score for Figure 21 is divided into two main parts. The top part, labeled 'B', shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a 'cantando' annotation and a 'ced.' (crescendo) marking. The piano accompaniment has a 'pausas configurando uma nova voz' (pauses configuring a new voice) annotation and a 'novo padrão de acompanhamento utilizado' (new accompaniment pattern used) annotation. The bottom part, labeled 'A tempo', shows a piano solo. It includes a 'Pno.' label and a '37' measure number. The piano part has a 'sfz' (sforzando) marking and a 'pp' (pianissimo) marking. There is also a 'ced.' marking and a 'loco' (loco) annotation. The score is in 2/4 time and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 21 – *Brasileana IV (Samba-canção)* c. 31-42: Seção B.

A Seção A² (c. 43 a 56) representa o consequente de A¹, compreendendo-se de reprodução literal desta e conectando-se na Codetta de quatro compassos, com finalização em Sol menor.

The musical score for Figure 22 shows a piano solo section labeled 'Codetta'. It starts at measure 57. The piano part has a 'p' (piano) dynamic marking and a 'pouco ced.' (poco crescendo) marking. There is a 'motivo conclusivo à dominante' (concluding motive to the dominant) annotation. The score ends with a 'Reb9+5 -> Gm' (Reb9+5 to G minor) annotation. The score is in 2/4 time and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 22 – *Brasileana IV (Samba-canção)* c. 57-60: Codetta.

Radamés Gnattali emprega na Codetta o motivo da primeira frase da Seção A para finalizar a obra, bem como derivações deste motivo especificamente no c. 57, que é utilizado melodicamente somente por duas vezes anteriormente, mais precisamente no c. 12 e no c. 14 (Seção A¹ – antecedente).

A tabela 2 sintetiza as informações sobre a forma da *Brasiliiana IV (Samba-canção)*.

Forma da <i>Brasiliiana IV</i> “Samba-canção” (Rio de Janeiro)		
SUBDIVISÕES	TONALIDADES	COMPASSOS
Introdução	Sol menor	2
Seção A ¹	Sol menor	28
Seção B	Sol menor	12
Seção A ²	Sol menor	14
Codetta	Sol menor	4

Tabela 2 – *Brasiliiana IV (Samba-canção)*: subdivisões, tonalidades e número de compassos.

O Gráfico 2 apresenta um mapa da dinâmica e dos andamentos da *Brasiliiana IV (Samba-canção)*.

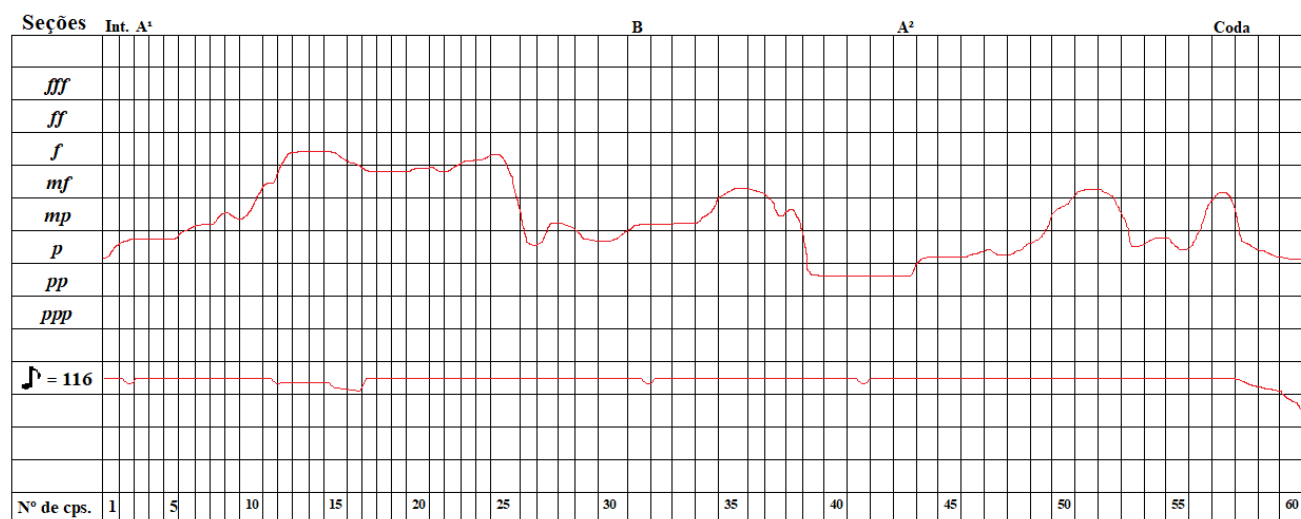


Gráfico 2 – *Brasiliiana IV (Samba-canção)*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.

3.3 Desafio (Nordeste)

O terceiro título, denominado *Desafio (Nordeste)*, empreende fórmula de compasso binária simples, com pulsação de semínima sugerida a 92 bpm, sendo uma obra autoral em sua totalidade. A

Seção A¹ inicia-se com quatro compassos rítmico-introdutórios, que configuram as principais harmonias e células rítmicas no decorrer da obra (caráter motivico), tipificando-se por uma síncopa que aterna do acorde de Mi bemol maior com a sexta na voz superior, para o acorde de Mi bemol menor com sétima na voz superior, totalizando doze compassos.

III - Desafio
(Nordeste) Radamés Gnatalli (1949)

The musical score is for a piece titled 'III - Desafio' (Nordeste) by Radamés Gnatalli (1949). It is written for Piano (Pno.) in 2/4 time. The tempo is marked as J = 92. The score is divided into two main sections: an 'Introdução' (measures 1-4) and 'Seção A¹' (measures 5-16). The introduction features a syncopated melody in the right hand and a bass line in the left hand. Section A¹ is characterized by a 4+4 measure structure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, sfz, mf, cresc., f, dim.). Red boxes highlight specific musical phrases: measures 1-4, measures 5-8, measures 9-12, and measures 13-16.

Figura 23 – *Brasileira IV (Desafio)* c. 1-16: introdução e seção A¹.

A Seção A¹ compreende um período duplo e regular com formulação fraseológica de 4+4 compassos. A partir do c. 13 ocorre uma transição de 4 compassos por meio de súbita mudança harmônica (Si maior com sexta e nona), em consonância com a mudança melódica posterior, que culmina em modulação decorrente de cromatismos dispostos nos compassos 14, 15 e 16. Atenta-se para o constante uso na escrita melódica de pausa seguida por notas repetidas em semicolcheia (frases acéfalas), caracterizando uma alusão ao canto dos repentistas que advém de cânticos com fórmulas melódicas recitativas.

Adiante, a breve Seção B¹ (c. 17) modula para a tonalidade de Re bemol maior, compreendendo

oito compassos (4+4 – repetição com emprego do *ritornelo*). Esta seção, escrita em dinâmica piano e com leve *crescendo*, emprega o uso da harmonia maior com sétima menor, característico do modo mixolídio. O termo “*Rojão*”, utilizado por Gnattali no início desta seção, corrobora os elementos em alusão ao nordeste, não obstante o emprego das harmonias típicas, este termo assim é definido por Andrade (1989): “trecho instrumental que introduz ou encerra a participação de um cantador no desafio” (ANDRADE, 1989, p. 443). Embora Andrade argumente sobre o caráter finalizador do “*Rojão*” nos desafios em geral, nesta peça ele tem também uma clara função de refrão, pois é apresentado, cada vez, em uma tonalidade diferente, permeando toda a obra com uma peculiar característica, que confirma a tonalidade da Seção B na primeira repetição, ao passo que cadencia ou conduz para a próxima seção ao final da segunda repetição, vindo exercer ainda outra função, de ponte.



Figura 24 – *Brasileira IV (Desafio)* c. 17-20: Seção B¹ “*Rojão*”.

A próxima seção (A²), condiciona pequenas variantes melódicas com relação à introdução e Seção A¹, sendo a Seção A² uma versão expandida de A¹ com 16 compassos em sua totalidade, mantendo-se intacta com relação ao emprego harmônico da seção anterior até o c. 33. Entretanto, há de se levar em consideração as leves mudanças texturais condicionadas na harmonia de A². Sua finalização nos quatro últimos compassos transicionais conduzem subitamente a harmonia, assim como em A¹ (c. 33 – Lá com sétima e 4ª aumentada), empregando-se cromatismos, bem como mudanças melódicas para a modulação harmônica da seção seguinte.





Figura 25 – *Brasiliiana IV (Desafio)* c. 21-36: Seção A² (expandida).

Na Seção B² (c. 37) transcorre modulação para a tonalidade de Lá maior e, similarmente a B¹, abrange oito compassos escritos em repetição com o emprego do *ritornelo* (4+4). A dinâmica é disposta em forte e com leve *diminuendo* ao final da frase. Da mesma forma que em B¹, a harmonia compreende elementos da escrita modal em mixolídio, além do emprego modal em lídio (Ré#, c. 38) e eólio (Sol, c. 40), bem como o complemento do termo “*Rojão*”, que molda o caráter musical nordestino desta seção. A utilização de dois modos diferentes associados é caracterizado como intercâmbio modal (PERSICHETTI, 2012). Contata-se, nesta obra, o fator harmônico modulante constante explorado em consonância a cada seção musical exposta.

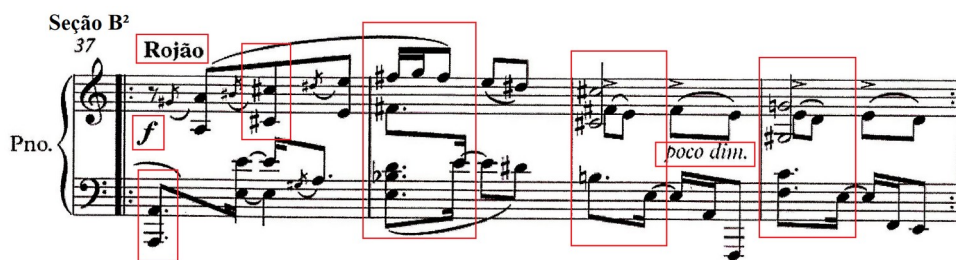


Figura 26 – *Brasiliiana IV (Desafio)* c. 37-40: Seção B².

Na Seção A³, similarmente a A², o emprego composicional de nuances que variam o material temático da Introdução e Seção A¹ faz-se presente, sendo esta seção também expandida para 16 compassos (4 compassos adicionais em relação a Seção A¹). A harmonia é mantida exata em sua funcionalidade, embora ocorra mudanças pontuais no que se refere à textura utilizada nos acordes, sendo arpejados nos compassos 41, 42, 43, 44 e com quiálteras nos c. 53 e 54. A partir do c. 53 a alteração na textura faz-se evidente, conduzindo o final desta seção – por meio de ponte – a um

material melódico (c. 55 e 56) proveniente do deslocamento rítmico do primeiro motivo dos c. 5 e 6.

Figura 27 – *Brasiliiana IV (Desafio)* c. 41-56: Seção A³ (expandida).

A Seção B³ (última seção “Rojão”), bem como em B², encontra-se na tonalidade de Lá maior, utilizando-se do mesmo material fraseológico, motivico e com dinâmica sempre forte, porém com algumas pequenas modificações melódicas. Tais alterações podem ser consideradas ornamentações, devido à sua fidelidade em relação ao material melódico empregado na Seção B². Com relação à harmonia, constata-se a mesma funcionalidade tonal empregada em B², utilizando-se dos modos mixolídio, lídio e eólio. Desenvolve-se ainda alterações texturais com a aplicação de acordes e melodia oitavada, bem como o *levar* ao retorno fraseológico e prosseguimento seccional.

Figura 28 – *Brasiliiana IV (Desafio)* c. 57-60: Seção B³.

Adiante, a Seção A4 caracteriza-se pelo emprego das variantes melódicas em maior profusão com relação às outras seções. Inicialmente, os quatro primeiros compassos (61, 62, 63 e 64) são idênticos no que se refere à harmonia e textura com relação à Seção A³. A partir do c. 65, ocorre uma súbita ruptura com relação aos padrões fraseológicos empregados em A¹, A² e A³, que se pormenoriza pelo uso de arpejos sobre reminiscências da primeira melodia de A¹ sobre um pedal da nota Mi bemol, mantendo-se, ao final de cada frase, um elemento motivico anteriormente empregado em A¹ (c. 68 e 72). No c. 73 a mesma textura utilizada em A³ é conservada em sua última frase, contudo, constata-se aumento melódica nos c. 75 e 76 (com relação ao c. 55 e 56), transcorrendo ainda a adição de dois compassos (c. 77 e 78) com clara função de ponte à elisão, que caracteriza esta seção por sua disposição dilatada para 18 compassos no total.

The image displays a musical score for the piano part of 'Brasileira IV (Desafio)', specifically measures 61 through 79, which constitute Section A4. The score is written for Piano (Pno.) and is divided into five systems. Red rectangular boxes are used to highlight specific musical features and markings throughout the score. The first system (measures 61-64) includes a 'dim.' (diminuendo) marking. The second system (measures 65-68) features a 'p' (piano) dynamic marking and a 'sfz' (sforzando) marking. The third system (measures 69-72) includes an '8va' (octave) marking and a 'loco' (ad libitum) marking. The fourth system (measures 73-76) shows a 'sfz cresc.' (sforzando crescendo) marking. The fifth system (measures 77-79) includes an 'Elisão' (elision) marking and a 'Coda' marking. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings, and is set in a key with two flats (B-flat and E-flat).

Figura 29 – *Brasileira IV (Desafio)* c. 61-79: Seção A4 (expandida).

A Seção B₄, composta por vinte e seis compassos, inclui a Coda e se encontra na tonalidade de Ré maior (c. 80 a 105). Esta seção contém elementos motivicos da Seção B em caráter fortíssimo e *maestoso*, transcorrendo utilização de quiálteras e cromatismos (nas vozes intermediárias), de modo a ampliar o caráter imponente sobre o uso dos elementos musicais da Seção B (c. 79 a 105). A partir do c. 92, com a ocorrência dos elementos motivicos e fraseológicos de B, a harmonia limita-se por alternâncias entre os graus I e V, abrangendo uma dinâmica que varia de piano a *mezzo-forte* e desemboca, por fim, em um pedal rítmico de Ré maior (c. 101) ao longo dos cinco compassos finais.

Seção B₄ + Coda

The musical score for Seção B₄ + Coda spans measures 81 to 105. It is written for Piano (Pno.) and is in the key of D major. The score includes various musical notations such as dynamics (ff, p, mf, dim., poco cresc.), articulation (accents), and phrasing. Red boxes highlight specific musical elements: a triplet in measure 81, a chromatic line in measure 85, a piano dynamic in measure 93, a poco crescendo in measure 97, and a mezzo-forte dynamic in measure 101. The section concludes with a rhythmic pedal point in the final measures.

Figura 30 – *Brasileira IV (Desafio)* c. 80-105: Seção B₄ (composta por elementos motivicos da Seção B).

A tabela 3 sintetiza as informações sobre a forma da *Brasiliiana IV (Desafio)*.

Forma da <i>Brasiliiana IV “Desafio” (Nordeste)</i>		
SUBDIVISÕES	TONALIDADES	COMPASSOS
Introdução + Seção A ¹	Mi bemol maior	16
Seção B ¹ (+ <i>Ritornelo</i>)	Ré bemol maior	8 (notacionalmente 4 cps.)
Seção A ²	Mi bemol maior	16
Seção B ² (+ <i>Ritornelo</i>)	Lá maior	8 (notacionalmente 4 cps.)
Seção A ³	Mi bemol maior	16
Seção B ³ (+ <i>Ritornelo</i>)	Lá maior	8 (notacionalmente 4 cps.)
Seção A ₄ (+ <i>Elisão</i>)	Mi bemol maior	19
Seção B ₄ (expandida) + Coda	Ré maior	26

Tabela 3 – *Brasiliiana IV (Desafio)*: subdivisões, tonalidades e número de compassos.

O Gráfico 3 apresenta um mapa da dinâmica e dos andamentos da *Brasiliiana IV (Desafio)*.

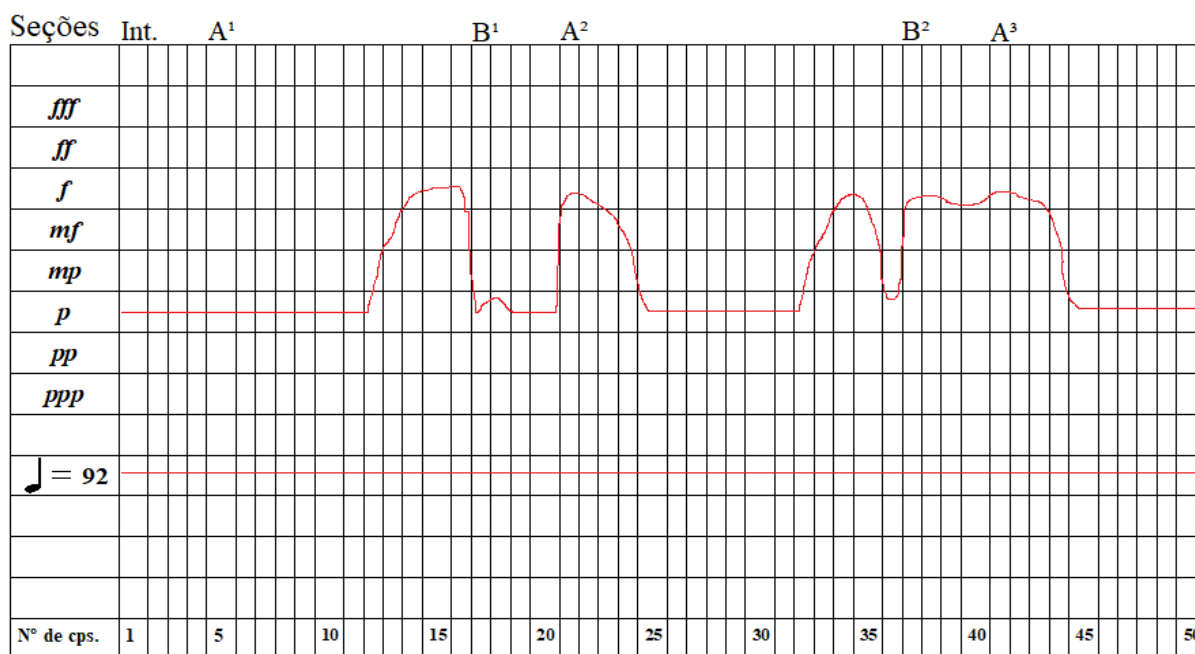


Gráfico 3 (1ª parte) – *Brasiliiana IV (Desafio)*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.

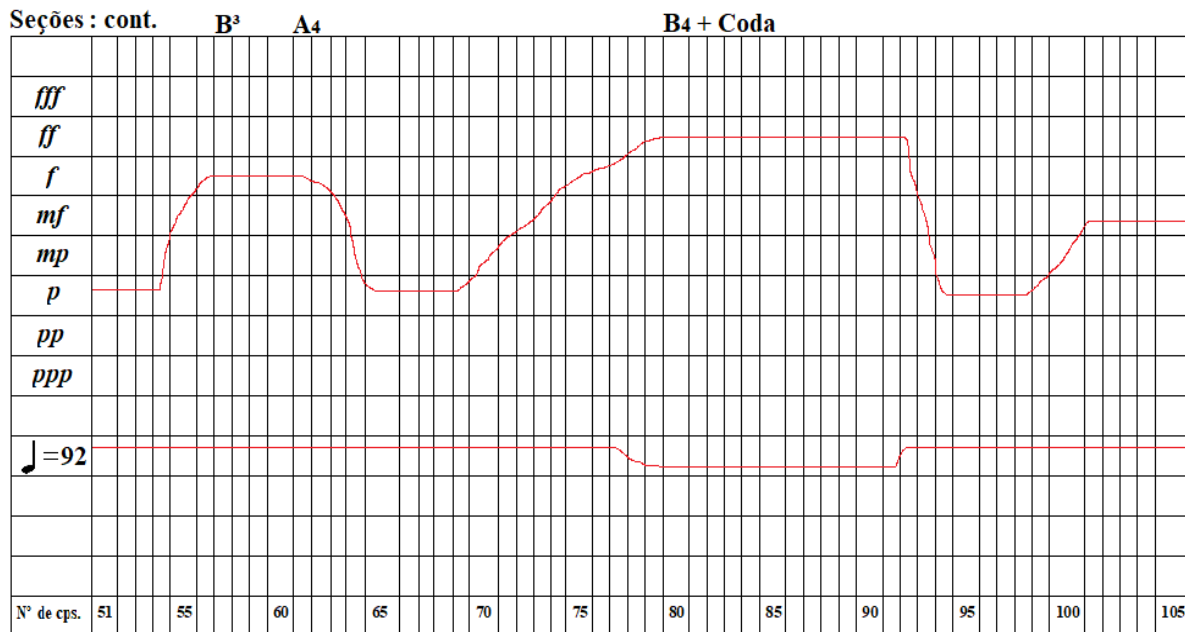


Gráfico 3 (2ª parte) – *Brasileira IV (Desafio)*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.

3.4 *Marcha de Rancho (Rio de Janeiro)*

O quarto e último título da *Brasileana IV*, denominado *Marcha de Rancho (Rio de Janeiro)*, encerra em referência ao estado carioca, berço deste gênero. A obra em questão – de caráter autoral e tonalidade em Do maior – inicia-se diretamente na Seção A¹, com formulação fraseológica tética e sem introdução. A Seção A¹ constitui-se por um período de dezesseis compassos (8+8), com antecedente e consequente concluindo no I grau. Atenta-se para o fato de as frases antecedentes e consequentes iniciarem diretamente na Dominante (Sol maior com sexta), prolongando-se por quatro compassos (primeiro membro de frase). Segue-se o segundo membro de frase, composto por dois compassos sobre o II grau menor (Ré menor com sétima maior e nona), adicionado de um compasso na dominante e outro finalizador em Do maior com sexta. A despeito da obra estar na tonalidade de Do maior, este acorde em si, aparece poucas vezes em seu decorrer e sempre permeado por dissonâncias. Outro fator importante decorre do procedimento de *pedalização manual* proposto por Gnattali, favorecendo também as articulações do ritmo da marcha-rancho por meio dos *staccatos*, *tenutos* e pausas, que se evidenciam por meio deste processo. Este procedimento é empregado, possivelmente, pelo fato da escrita pianística poder reproduzir com maior fidelidade este gênero, advindo originalmente do violão. Observa-se também uma leve modificação harmônica em suas dissonâncias no consequente, especificamente no c. 14, onde ocorre o acorde de II grau emprestado do modo menor (Ré, Fá, Láb,

Do), e no c. 15, onde há o emprego do acorde de V grau com a 9ª e 4ª (Lá, Do), em uma suspensão que resolve na tônica. Atenta-se também para as alterações de tempo que transcorrem diversas vezes no desenvolvimento desta obra. Inicialmente, na Seção A¹, o andamento é sugerido por uma semínima que varia de 96 a 100 bpm, em um compasso quaternário simples.

IV - Marcha de Rancho
Rio de Janeiro
R. Gnattali

Seção A¹
(antecedente)

(consequente) tenutos e staccatos

sfz. sem pedal

sfz. pouco cresc...

Figura 31 – Brasiliiana IV (Marcha de Rancho) c. 1-16: Seção A¹ (cópia do manuscrito).

IV - Marcha de Rancho
Rio de Janeiro
R. Gnattali

Seção A¹
(antecedente)

♩ = 96-100

sfz. sem pedal

sfz. pouco cresc....

(consequente)

mf cresc...

f

sfz. pouco cresc.



Figura 32 – *Brasileira IV (Marcha de Rancho)* c. 1-16: Seção A¹ (versão editorada pelo autor).

A Seção A², de caráter introspectivo, inicia-se com dinâmica pianíssimo, sendo quase idêntica à Seção A¹, porém com algumas diferenças, ocorrendo quíaltas seguidas por *sforzati* nos c. 18, 26 e 32. A partir do c. 19, a dinâmica cresce alcançando *mezzo-forte* no c. 21 e forte no c. 23, com o retorno do pianíssimo no c. 25. Como igualmente em A¹, ocorrem também leves modificações harmônicas dispostas por dissonâncias no consequente, mais especificamente no c. 30, com a ocorrência do acorde de Ré menor com 7ª menor e 5ª diminuta. No c. 32 ocorre também um *levare* para a transição.

Seção A²
(antecedente)



Figura 33 – *Brasileira IV (Marcha de Rancho)* c. 17-32: Seção A².

A Seção B se inicia com uma introdução de dois compassos (c. 33 e 34). Neste ponto a prescrição de andamento é modificada (Pouco mais), com semínima igual a 112 bpm, que conduz a Seção B ao primeiro tema explorado em A¹ de forma grandiosa e com amplo cromatismo em seu final.



Figura 34 – *Brasileira IV (Marcha de Rancho)* c. 33-34: Seção B (introdução).

A Seção B, apesar de mostrar-se inicialmente muito disfar e com textura mais imponente e grandiosa, é elaborada sobre o singelo motivo do segundo compasso da Seção A.



Figura 35 – *Brasileira IV (Marcha de Rancho)*: motivo principal utilizado no entorno da Seção B.

Nesta seção, que se inicia sobre o II grau menor da tonalidade de Do maior, sua textura mais sonora e ampla favorece a utilização mais intensa do pedal. A partir disso, transcorre-se diversas intercorrências harmônicas, com harmonias de regiões vizinhas da escala de Do maior e dissonâncias em profusão, como o acorde de Fá maior com 5ª aumentada (c. 36), Do maior com 7ªm e 9ªM e 13ªM (no c. 38 – função de dominante), Mi maior com 7ªm e 9ªm (c. 39), uso do movimento contrário e cromático no c. 40, Fá menor com 7ªM (c. 41), Do bemol com 4ª aumentada e 7ªM (c. 42) e acordes advindos por meio de cromatismos, que desempenham efeito de amplitude sonora e de função harmônica cadencial para a próxima seção (compassos 44, 45, 46 e 47).

Seção B

The musical score for 'Brasileira IV (Marcha de Rancho)' measures 35-47, Section B, is presented in piano. The score is in 2/4 time and features complex harmonic textures with many dissonances. Red boxes highlight specific chords and passages: measure 35 (introductory chords), measure 36 (F major with augmented 5th), measure 38 (D major with minor 7th, major 9th, and major 13th), measure 39 (E major with minor 7th and minor 9th), measure 41 (F minor with major 7th), measure 42 (D-flat major with augmented 4th and major 7th), and measures 44-47 (cadential chords). Dynamics include 'cresc.' and 'ff'. A triplet of eighth notes is marked in measure 39.

Figura 36 – *Brasileira IV (Marcha de Rancho)* c. 35-47: Seção B.

A Seção A³, de caráter *pesante* e *maestoso*, compreende sugestão de andamento com semínima igual a 96 bpm e emprega os elementos motivicos de A, porém com textura mais ampla e com acordes dispostos por saltos melódicos exuberantes, uso constante de quiálteras e *harmonias sofisticadas* com dissonâncias em profusão, bem como uma maior utilização do pedal em todo o trecho. Atenta-se para o final da Seção A³, onde ocorre um prolongamento desta no c. 63, possivelmente com a maior ocorrência de dissonância e profusão de choque cromático até o momento (c. 63 e 64), que atenuam-se harmonicamente para a dominante nos c. 65 e 66 e culminam na Codetta, com resolução harmônica em estado fundamental (Do maior).

♩=96 Poco Menos e pesado Seção A³

48 52 56 60 64

ced... cresc. ced... (dominante - Sol maior com 7ª e 9ªb)

Figura 37 – Brasileira IV (Marcha de Rancho) c. 48-67: Seção A³.

A Codetta, introspetiva e um pouco mais andada (semínima igual a 100-108), inicia-se em elisão com a Seção A³, sendo composta por oito compassos trabalhados sobre o primeiro membro fraseológico de A (dois primeiros incisos), evidenciando-se o marcado ritmo da Marcha-rancho em sua finalização. Atenta-se aqui para os finais sempre rítmicos empregados por Gnattali nas *Brasilianas*.

Pouco mais $\text{♩} = 100 - 108$

Codetta em Elisão a A³

sfz. dim...

pouco a pouco

67

69

72

sfz. dim...

sfz.

6

Figura 38 – *Brasileiana IV (Marcha de Rancho)* c. 67-74: Codetta.

A tabela 4 sintetiza as informações sobre a forma da *Brasileiana IV (Marcha de Rancho)*.

Forma da <i>Brasileiana IV “Marcha de Rancho” (Rio de Janeiro)</i>		
SUBDIVISÕES	TONALIDADES	COMPASSOS
Seção A ¹	Do maior	16
Seção A ²	Do maior	16
Seção B (com introdução)	Do maior	15
Seção A ³	Do maior	19
Codetta (+ Elisão)	Do maior	8

Tabela 4 – *Brasileiana IV (Marcha de Rancho)*: subdivisões, tonalidades e número de compassos.

O Gráfico 4 apresenta um mapa da dinâmica e dos andamentos da *Brasileana IV (Marcha de Rancho)*.

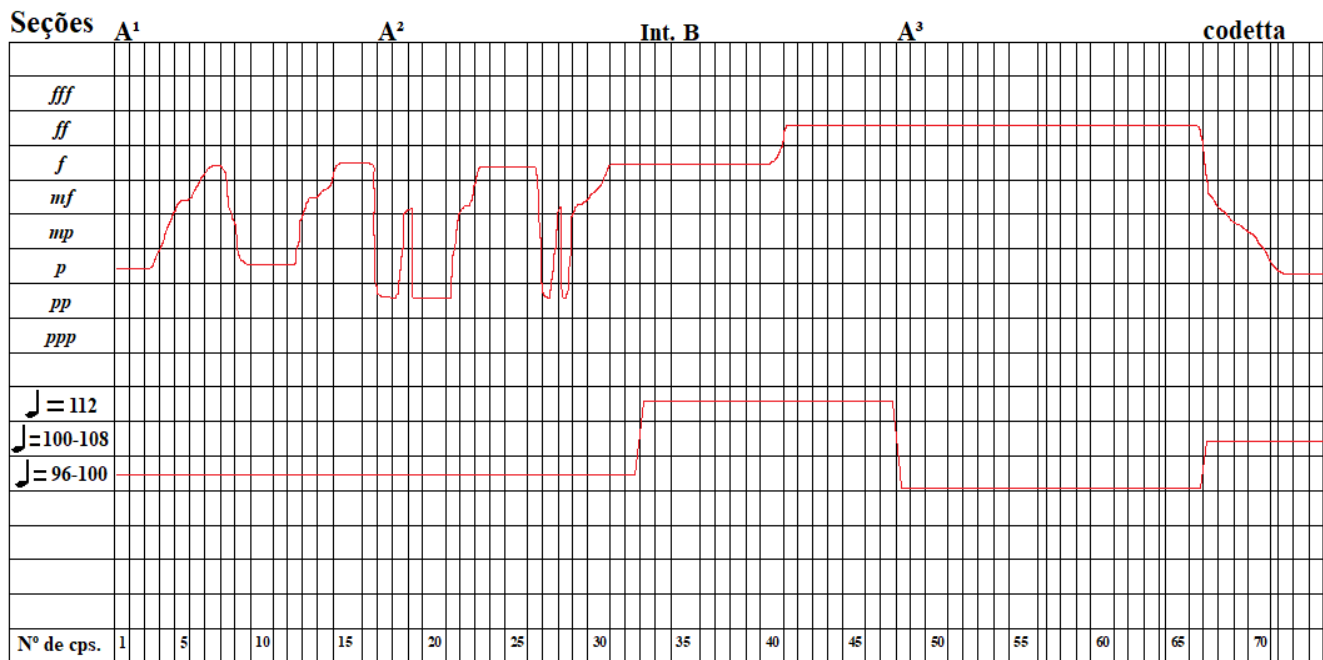


Gráfico 4 – *Brasileana IV (Marcha de Rancho)*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.

3.5 Questões interpretativas sobre a *Brasileana IV para piano*

Os processos acerca das questões interpretativas correspondem às análises empreendidas, seguindo-se de reflexões sobre as dificuldades técnico/musicais de frontadas pelo autor no estudo das obras, bem como algumas observações sobre as interpretações referenciais contidas nas gravações já mencionadas.

Em relação ao primeiro título da *Brasileana IV – Prenda Minha (Moda Gaúcha)*, um fator muito importante a ser ressaltado é a característica dos temas contrastantes que permeiam toda a obra. A introdução, que também tem característica de refrão, é alegre e ritmada, sendo concluída em concomitância ao início do tema principal, de caráter melancólico e *cantabile*. Na gravação desta obra, o pianista Miguel Proença enfatiza de maneira uniforme estes contrastes subjetivos, demonstrando todos os arroubos agógicos, de forma sutil, possivelmente com a finalidade de realçar outras informações interessantes contidas na notação musical como articulações dos *staccatos*, pausas e pedalizações. Vale salientar que o emprego exagerado ou desmedido das dinâmicas de andamento

(*rallentando*, *rubato* e *a tempo*) pode tornar o tema desinteressante ou até mesmo monótono, devido às diversas aparições do refrão/introdução com o tema principal, valendo-se constantemente do cuidado para o tratamento interpretativo destes elementos de andamento, inseridos em dois temas relativamente simples e contrastantes ao mesmo tempo. Na questão do requinte do toque ao piano, mostra-se essencial a compreensão pelo intérprete das flutuações de tempo que percorrem o início, meio e fim desta obra, com a finalidade de fornecer maior acuidade sobre a estabilidade e decaimento das ondas sonoras, que podem mudar acusticamente de acordo com o ambiente ou tipo de piano utilizado.

No segundo título, *Samba-canção (Rio de Janeiro)*, logo de início nos é fornecido o andamento seguido do termo *Elástico*. Essa informação é de crucial importância para o intérprete, pois demonstra que o andamento, embora descrito em número exato de bpm, não deve ser seguido em toda a sua plenitude, sendo flexível e versátil. A princípio, a maior dificuldade interpretativa consiste em uma administração coesa das características de flexibilidade do tema, que abrange também um cromatismo constante. Similarmente ao tema do título anterior, as recorrentes prescrições de andamento, abrangendo termos como *Cedendo* e *A tempo* (uma seguida da outra), implicam em um importante elemento disposto pelo autor para o caráter interpretativo desta obra. Outra questão significativa consiste na constância da síncopa na melodia e, sobretudo, no acompanhamento. Salienta-se, ainda, o emprego de articulações que sugerem a administração de uma *parcial pedalização manual*³² (se houver a viabilidade de extensão de mãos do intérprete), pois algumas notas do acompanhamento se enfatizam com maior qualidade e soam de forma mais clara com este procedimento. A atenção e o cuidado para a condução de todos estes elementos, aliado às informações contidas na análise acerca da fraseologia, dos recorrentes motivos e das peculiaridades harmônicas, podem fornecer os subsídios necessários para uma abordagem interpretativa expressiva e racional sincronicamente, autenticando-se os elementos notacionais e extranotacionais contidos nesta obra, bem como suas indicações de dinâmicas explícitas e implícitas.

No terceiro título, denominado *Desafio (nordeste)*, temos uma série de informações notacionais que nos revelam as particularidades que podem ser utilizadas, a priori, para a interpretação musical, compreendendo acentuações rítmicas, síncopas (melódicas e harmônicas), motivos característicos no acompanhamento e uma linha melódica totalmente recitativa, como ocorre costumeiramente nos desafios nordestinos, entre os *repentistas*. A maior dificuldade defrontada neste título está em manter o

32 Termo utilizado pelo autor para sugerir uma articulação de *pedalização manual* que enfatize notas do acompanhamento sem o pedal, sendo sua utilização parcial e também opcional dependendo da configuração das mãos do intérprete.

ritmo constante e, ao mesmo tempo, evidenciar todas as peculiaridades contidas nos temas em seus meandros e ornamentações. Ao final e após uma sequência de modulações, o tema é conduzido para uma dinâmica em fortíssimo e, possivelmente, ao preservar o caráter rítmico, sob uma atmosfera sonora *majestosa*, demonstra-se, de certo modo, como um possível problema inerente à técnica que o intérprete enfrentará na conclusão deste título. Uma possível solução para este trecho consistiria em aplicar uma leve retração no andamento, já que a dinâmica encontra-se disposta em caráter fortíssimo, porém há de se levar em conta em que medida este recurso pode, de fato, favorecer ou depreciar esta passagem, em razão de não se constatar na notação musical termos como *maestoso*, *grandioso*, *pesante* ou *amplo*. Mostra-se crucial aplicar um andamento que seja cômodo (ênfatizando a clareza das ideias e do discurso musical), porém, que não desmereça o caráter vivo da obra. É válido salientar que o uso da *imagética musical* de cada intérprete pode, via de regra, fornecer uma administração coerente do andamento aliado às figuras motívicas, fraseológicas e texturais, podendo resultar em diferentes efeitos sonoros neste trecho e ao mesmo tempo para todo o conjunto da obra.

O último título, denominado *Marcha de Rancho (Rio de Janeiro)*, compreende a conclusão da *Brasileana IV para piano*. A obra em si, em tese, transparece certa simplicidade técnica, porém a diversidade de elementos de articulação musical contidos nas Seções A e B, compreendidos por *tenutos*, *pausas*, *staccatos*, *arpejos* e, sobretudo, por uma *cuidadosa pedalização* (inclusive *pedalização manual*), conduzem às maiores dificuldades que serão defrontadas no início e partes centrais da obra. Na terceira exposição do tema da Seção A, a dinâmica torna-se *grandiosa* e *pesante*, sugerindo-se, em concomitância, uma rarefação rítmica que pode auxiliar o intérprete na exposição coerente de todos os elementos motívicos que foram notacionalmente expandidos. No final, entre a conexão desta última exposição temática e a codetta, faz-se necessário um amplo *cedendo* para o ajustamento do retorno da dinâmica que novamente torna-se singela e rítmica, similarmente ao início deste título. Um fator importante a ser ressaltado compreende a correta utilização das articulações na pedalização manual que, neste caso, necessariamente deve ser respeitada pelo intérprete, a fim de evidenciar as características do gênero musical da marcha-rancho, bem como fornecer sua adequada condução no acompanhamento transposto para o piano. Os elementos paramétricos – dispostos pelos gráficos e tabelas – em sincronia das análises musicais podem ainda fornecer, de forma genérica, algumas noções para uma visão ampla dos parâmetros analíticos e pormenoridades desenvolvidas pelas análises, fornecendo-se bases para a melhor compreensão da *Brasileana IV para piano* em sua

totalidade, ao mesmo tempo que subsidia ferramentas para a sua interpretação e performance musical ao piano.

Acerca desta questão constata-se em Kostka (1999) sobre a compreensão da forma e estrutura musical que, de modo geral, pode fornecer subsídios que se voltam para a interpretação. O valor desta compreensão pode ser representado, por exemplo, nas possibilidades analíticas do primeiro tema da *Brasiliiana IV – Prenda Minha*, que tem características para configurar como uma forma rondó ($A^1-B^1-A^2-C^1-A^3$ ou $A-B-A'-C-A''$) ou, ainda, como uma peça ternária simples ($A^1-B^1-A^2-B^2-A^3$ ou $A-B-A'-B'-A''$). Outro fator, neste mesmo título, seria a possibilidade do tema B^1 (advindo do ternário simples) também figurar como um A^2 , em uma possível forma *binária circular*³³. No escopo das análises se desenvolveram os motivos da escolha pelo uso do tema B^1 , bem como pela forma ternária simples. Estas escolhas, assim como as mencionadas em outro contexto por Rink (2002), demonstram como a leitura da forma pode modificar um pouco o resultado final na execução de uma obra musical. Ainda nesta perspectiva, o mapa proposto ao final de cada análise representa uma transcrição paramétrica sobre a notação musical, ou seja, uma tradução literal dos parâmetros notacionais de andamento e dinâmica para o gráfico. Pretendi, com esta abordagem, fornecer um quadro geral das flutuações de tempo e dinâmica, a fim de auxiliar na fácil visualização das principais alterações, bem como dos pontos culminantes. A mera visualização de um gráfico pode parecer, em um primeiro momento, algo singelo no que se refere a análise musical, contudo, o acesso ao delineamento paramétrico de uma obra pode oferecer, no mínimo, uma porta de entrada ao intérprete que queira iniciar uma abordagem mais consciente para performance musical. Abrangendo esta temática, Daniela Gerber (2012) aponta, em sua tese de doutoramento – *Memorização musical: um estudo de estratégias deliberadas* –, que no estudo de uma obra musical é preciso integrar percepções como audição, tato, visão e *consciência da espacialidade corporal e do raciocínio*, integrando-se vários tipos de memória (GERBER, 2012). Neste sentido, demonstra a importante função das tabelas e dos gráficos expostos ao final de cada análise que, neste caso, se estendem como uma ferramenta auxiliar para os processos de memorização musical.

33 Tradução escolhida pelo autor deste trabalho para o termo “binary rounded”, empregado por William Caplin (1998) no livro *Classical Form*.

4 ANÁLISE MUSICAL – *BRASILIANA V* (Sobre Cantos de Roda, Acalanto e Trabalho)

4.1 Cantos de Roda

Esta obra compõe-se da concatenação de diversos temas do folclore musical brasileiro. Para tanto, Radamés Gnattali emprega diversos procedimentos composicionais formais, como por exemplo, tema e variações (A, B, C e H), seções com desenvolvimento (D e G) e forma binária (G/a e G/b), repetições temáticas com variação e inserção de um desenvolvimento, além dos procedimentos harmônicos e polirrítmicos específicos, bem como mudanças de andamento, que perpassam por toda a estrutura desta obra, em formato composicional de rapsódia.

Por se tratar de uma composição de maior estrutura, em comparação a *Brasiliana IV*, alguns processos realizados para a análise desta obra transcorrerão de forma distinta. Nessa perspectiva, algumas observações comparativas também se farão presentes, com o intuito de ilustrar – em pontos específicos da *Brasiliana V* – algumas referências a influências românticas e impressionistas na escrita de Radamés Gnattali. Os gráficos de tempo e dinâmica estarão dispostos separadamente em relação a cada tema analisado (Cantos de Roda, Acalanto e Trabalho), com a finalidade de se obter maior clareza e objetividade. A tabela da forma composicional, contendo as informações sobre as subdivisões, tonalidades e número de compassos, estará disponibilizada ao final da análise desta obra.

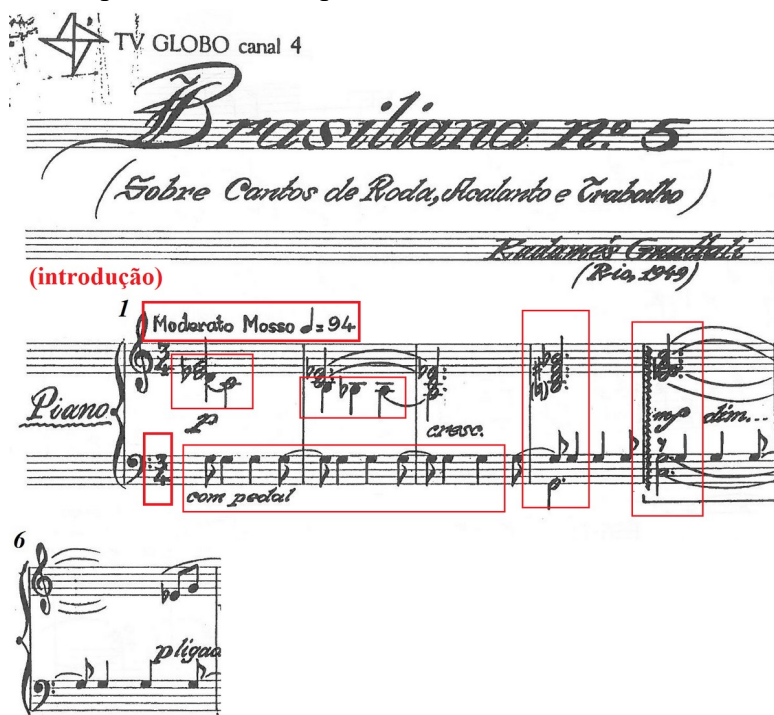


Figura 39 – *Brasiliana V* (Cantos de Roda) c. 1-6: fac-símile da cópia esmerada do manuscrito original.

O primeiro tema trabalhado, sobre os *Cantos de Roda*, compreende a canção *Terezinha de Jesus*, com introdução elaborada em seis compassos, fórmula de compasso em ternário simples e andamento proposto por semínima igual a 94 bpm. A partir dos três primeiros compassos empreende-se a segunda inversão da fundamental (Do menor), com dissonâncias por meio de constante cromatismo na voz intermediária (9ªM, 7ªM, 7ªm, 6ªM), bem como polirritmia (proposta por síncopas na mão esquerda), que culmina no acorde de dominante no c. 4 (Sol maior com 7ªM e 10ªm), com o retorno para a posição fundamental no c. 5.

O tema, de fato, é exposto na Seção A¹ (c. 7 a 29), mantendo-se ainda as mesmas características de textura propostas pela introdução, com adição de algumas notas no registro baixo. Essa textura modifica-se no c. 11, ocorrendo menor polirritmia até o término desta primeira exposição temática, que se prolonga na tonalidade de Do menor até o c. 16.

Figura 40 – *Brasiliiana V (Cantos de Roda)* c. 7-16: primeira exposição do tema *Terezinha de Jesus*.

No final do c. 14 ocorre um *accelerando*, que culmina em nova fórmula de compasso para quaternário simples, concomitantemente à ocorrência de uma nova sugestão de andamento proposta por semínima igual a 118 bpm. Neste ponto, o tema modula para a tonalidade de Lá menor, sincronicamente ao surgimento de polimetria no c. 17, perdurando-se até o c. 23, com o retorno da

fórmula de compasso para ternário simples no c. 24. A partir disso, a ambiência da dinâmica se transforma, a fim de favorecer a atmosfera sonora da transição conseguinte.

Seção A (cont.)

tema em Lá menor A²

(muito ligado)

Polimetria

tema em Lá menor novamente A³

A tempo

pouco rall.

codetta desta parte

mf

pp

longa

Figura 41 – *Brasileana V (Cantos de Roda)* c. 17-29: Seção A (tema A²).

Não obstante o recurso da polimetria, a melodia inferior constitui-se por notas de apoio em semínimas e com base métrica em colcheias, com função harmônica e também melódica em clara defasagem – devido à sobreposição rítmica – entre as melodias superior e inferior. As melodias que despontam na mão direita dispõem de indicações fraseológicas em A² e A³ (ilustração da Figura 41). Outro fator do efeito desta sobreposição melódica, compreende-se pela ocorrência de dissonâncias na

voz inferior, por vezes em sequência diatônica e por vezes cromática na tonalidade de Lá menor. A partir do c. 24, mudanças de andamento, dinâmica e uma longa fermata (Seção A – codetta), conferem a atmosfera para a breve transição seguinte, constituída por dois compassos.



Figura 42 – *Brasileira V (Cantos de Roda)* c. 30-31: Breve Transição.

A harmonia decorrida na breve transição, compreende acordes que denotam afastamento para outra tonalidade, entretanto, por ocorrerem em um curto espaço de tempo e serem muito distantes da tonalidade anterior, o emprego cromático se faz presente, harmônica e melodicamente. Nesse sentido, os acordes dos compassos 30 e 31 compreendem respectivamente Mi maior com 5ª aumentada no baixo, Ré bemol maior com a 3ª no baixo, Si bemol maior com 7ª maior no baixo e Sol maior com 5ª diminuta no baixo, todos em suspensão harmônica, dinâmica em pianíssimo e ampla pedalização, transcorrendo leve *accelerando* ao final, que estabelece o clima para a próxima tonalidade e andamento da Seção B, na tonalidade de Sol bemol maior. O aspecto da textura musical desta transição e sua *peculiar harmonia* nos revela a influência do impressionismo no estilo de Gnattali, podendo-se aferir também, neste contexto, a seguinte definição deste termo no *Dicionário Grove de Música* (1994): “um conceito útil particularmente para a música que dissolve os contornos da progressão tradicional com aspectos modais ou cromáticos” (p. 450).

A Seção B (tema B¹), com andamento sugerido em semínima igual a 128 bpm, encontra-se inicialmente na tonalidade de Sol bemol maior, porém esta seção tem característica politonal em sua totalidade. Composta por dezesseis compassos (c. 32 a 47), com fraseologia irregular, encontra-se disposta da seguinte forma: 7 compassos (antecedente) + 7 compassos (consequente) + 2 compassos (pequena transição). A fraseologia atípica desta canção decorre possivelmente das constantes mudanças em sua fórmula de compasso (2/4 nos compassos 32, 33, 36, 40, 43 e 47 – 3/4 nos compassos 34, 37, 38, 39, 41, 44, 45 e 46 e 4/4 nos compassos 35 e 42), atribuindo-lhe peculiar característica fraseológica. O tema trabalhado em B constitui-se da canção de roda *A mão direita tem uma roseira*, no c. 39 ocorre modulação para a tonalidade de Lá maior (tema B²), seguindo-se até o c. 46.

Seção B

(tema B¹)

Seção B (cont.)

tema B² (em Lá maior)

cresc.....

pp

breve ponte melódica

Figura 43 – *Brasiliiana V (Cantos de Roda)* c. 32-47: Seção B.

A breve transição (ponte – c. 46 e 47) sugere alteração para a tonalidade de Sol maior, concomitantemente à mudança temática para a Seção C com a canção *Marcha do Remador* (popularmente conhecida como *Se a canoa não virar* – c. 48). Vale salientar que em meio às canções de roda este tema foge da prescrição contida no subtítulo desta obra, sendo a única marchinha de carnaval utilizada na *Brasiliiana V* em sua totalidade.

Similarmente, o tema C^2 constitui-se de uma variação sobre C^1 , empregando escalas em semicolcheias e em sucessão, bem como amplo cromatismo (melódico e harmônico). Por fim, esta seção conclui com reminiscências motivicas da *Marcha do remador* na tonalidade de Mi bemol maior (c. 67, 68, 69 e 70), conectando-se na transição que emprega o contraponto imitativo – com material motivico do tema da *Marcha do remador* – também em Mi bemol maior. A transição se conduz por meio de cromatismos para a medianta desta tonalidade (Sol maior no c. 77), contribuindo harmonicamente para a fluidez na conexão entre transição e Seção D (c. 79), que encontra-se na tonalidade de Do maior.

The musical score for 'Brasileira V (Cantos de Roda)' measures 48-78, Section C, is presented in piano. The score includes various musical notations and annotations. Red boxes highlight specific musical elements, and red arrows point to them with descriptive labels.

- 48**: **tema C^1** (melody), **Seção C** (bass line), **(modalismo)** (bass line).
- 52**: **tema C^2** (melody), **motivos cromáticos** (bass line), **(condução harmônica em Sol maior)** (bass line).
- 57**: **(cromatismo melódico e harmônico em profusão)** (melody).
- 61**: **reminiscências motivicas "Marcha do remador"** (melody).
- 65**: **reminiscências motivicas "Marcha do remador"** (bass line).
- 70**: **A tempo**, **Transição imitativa de "Marcha do remador" em Mi bemol maior** (melody), **condução cromática para a medianta** (bass line).
- 75**: **Medianta Sol maior: preparação para nova tonalidade** (bass line).

Figura 44 – *Brasileira V (Cantos de Roda)* c. 48-78: Seção C.

Na Seção D expõe-se a canção de roda *Ciranda, cirandinha*, porém apenas a sua segunda estrofe melódica é desenvolvida. O tema se desenrola por meio de pergunta e resposta (alternâncias dos registros melódicos), expansão métrica e amplo emprego modal, desembocando, por fim, na *codetta imitativa*. Vale lembrar que nesta seção não ocorrem novas sugestões de andamento, por se conectar fluidamente à seção antecedente por meio da *transição imitativa*, o tempo anterior se mantém como referência a esta seção em sua totalidade, mesmo porque, ambas as canções dos temas C e D contém o mesmo e pitoresco caráter musical, transcorrendo inclusive ao final da Seção D – por meio da *codetta imitativa* – formato equivalente ao da *transição imitativa*, fundamentado no tema da Seção C. Não obstante, o recurso composicional da imitação faz-se presente por toda a Seção D, e nesse sentido, diálogos significativos são transferidos entre as supracitadas seções. Com relação à fórmula de compasso, ela se mantém intacta (binário simples) no decorrer de toda a Seção D. A segunda estrofe do tema *Ciranda, cirandinha* irrompe em diversos formatos, texturas e tonalidades nesta seção, configurando-se, a partir do c. 87, seu desenvolvimento, que prossegue e estabelece a modulação como principal procedimento composicional empregado especificamente neste tema, pois as alternâncias harmônicas ocorrem por dez vezes ao longo de toda a Seção D. Inicialmente, no c. 79, o tema aparece na tonalidade de Do maior, no c. 83 reaparece em Do menor, no c. 86 o tema está em Lá menor, no c. 96 o tema apresenta-se em Ré bemol maior, e no c. 104 o tema encontra-se deveras modal e cromático (sem tonalidade essencialmente definida). A partir deste ponto, devido à alteração intervalar na linha melódica do tema, múltiplas harmonias ocorrem em sucessão e se inserem no corpo desta canção. O mesmo *fator modulante* ocorre em citações do tema nos compassos 104, 114, 121, 130, 143 e 154.

Seção D
novo tema

Ciranda cirandinha (2ª estrofe melódica)
Apresentação temática
com posterior Desenvolvimento

79

82

Do menor

A tempo

cod. dim...p

Lá menor

89

95 Ré bemol maior

100 cresc. --- ced. --- p citação do tema modulante

105 pouco menos (amplo) quase a tempo

109 accel. ---

113 a tempo citação do tema modulante

117 citação do tema modulante

122 dim.

127 mf p com pedais citação do tema modulante

132 *quiáleras*

137 *psubito* *ampla pedalização* *mf*

142 *citação do tema modulante* *cresc.*

146 *quiáleras* *mf*

150 *citação do tema modulante*

155 *cresc.*

160 *Codetta imitativa com o motivo de "Marcha do remador"*

165 *rall. e dim.* *lunga*

Figura 45 – *Brasileira V (Cantos de Roda)* c. 79-170: Seção D.

A Codetta, no c. 162, emprega *contraponto imitativo* sobre o tema da *Marcha do remador*, corroborando o diálogo temático entre as Seções C e D, e configurando o final do desenvolvimento de D, com rarefação rítmica e subsequente conclusão no c. 170.

O Gráfico 5 apresenta um mapa da dinâmica e dos andamentos da *Brasileana V (Cantos de Roda)*.

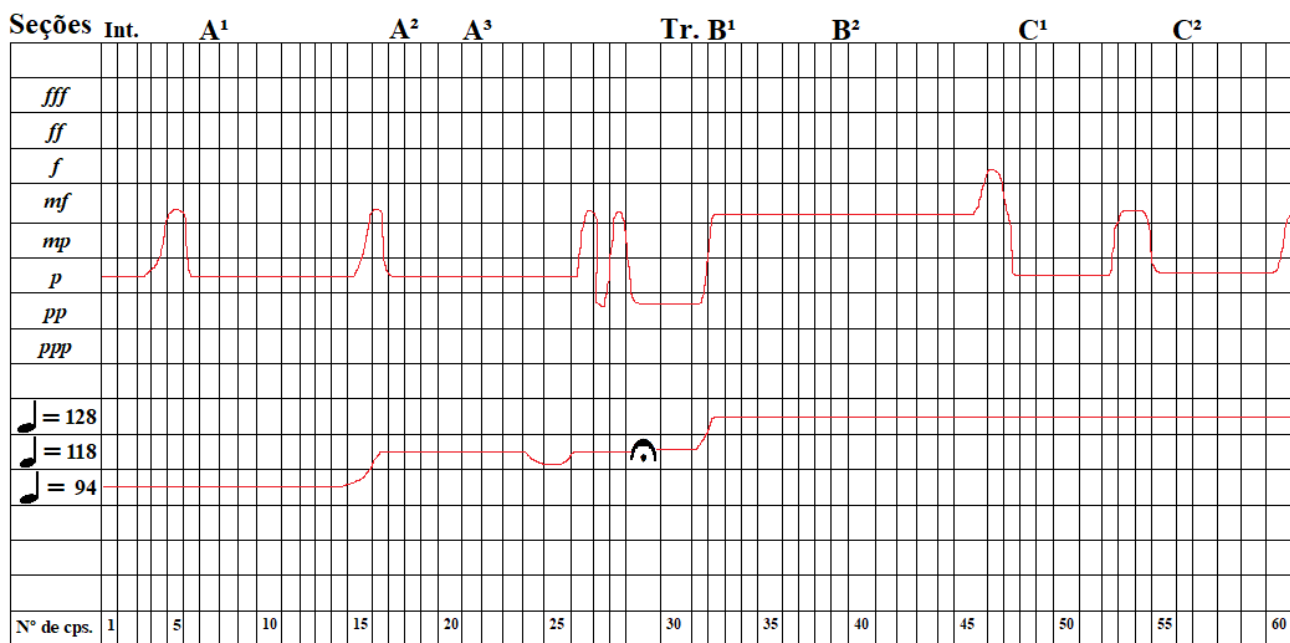


Gráfico 5 (1ª parte) – *Brasileana V (Cantos de Roda)*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.

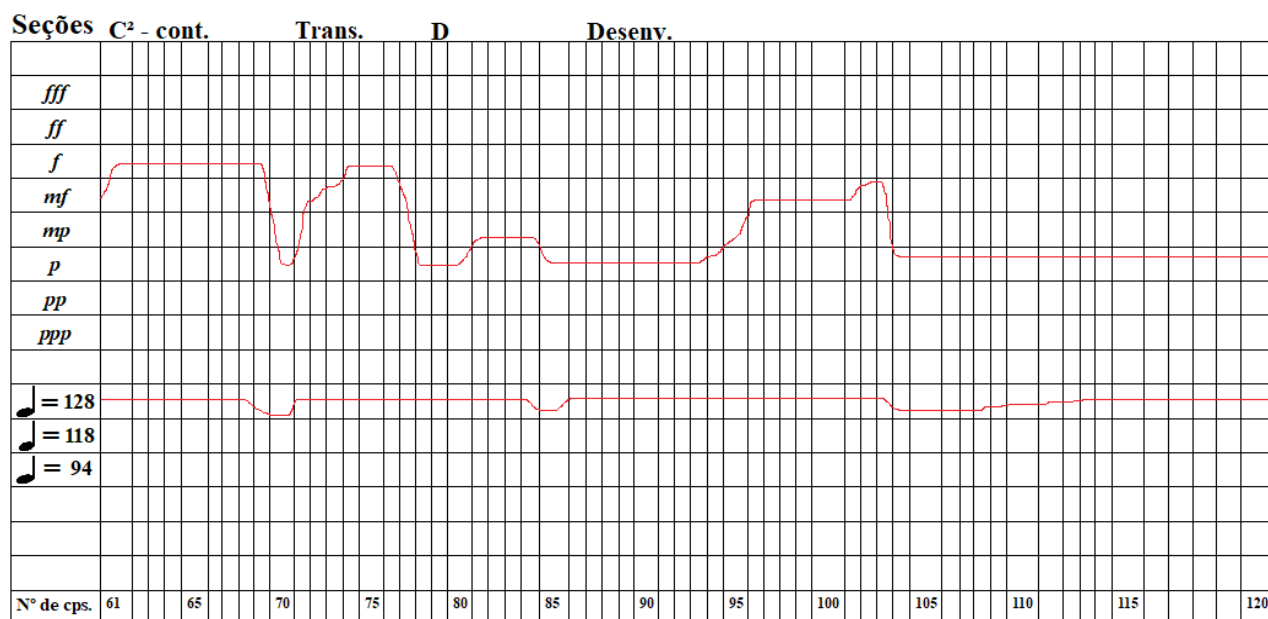


Gráfico 5 (2ª parte) – *Brasileana V (Cantos de Roda)*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.

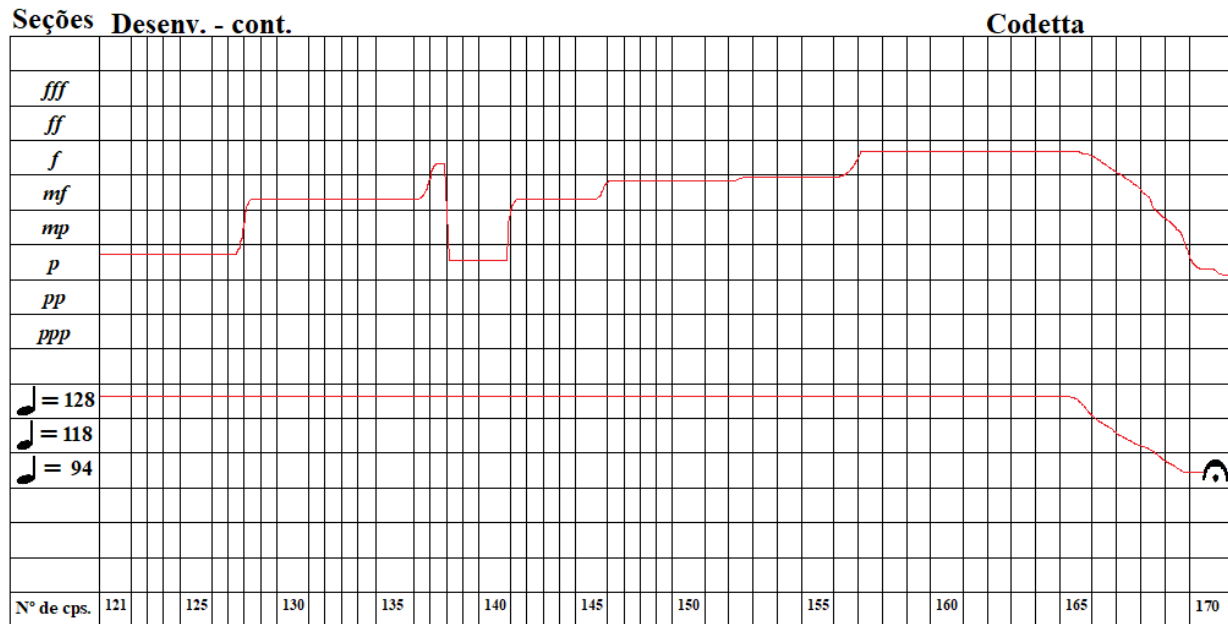


Gráfico 5 (3ª parte) – *Brasileiana V* (Cantos de Roda): indicações aproximadas de dinâmica e tempo.

4.2 Acalanto

A segunda parte da *Brasileiana V*, constituída pelos *Cantos de Acalanto*, compreende um dos pontos onde considerar-se-á a análise musical comparativa. A clareza, onde em determinadas passagens ocorrem nítidas referências a outros estilos composicionais, além das citações aos temas de acalanto, evidencia, via de regra, influências composicionais de algumas esferas do universo erudito ao estilo composicional de Radamés Gnattali. Nesse sentido, a análise comparativa transcorrerá no decorrer da análise musical formal deste excerto da *Brasileiana V*.

Os temas de *Acalanto* compreendem cerca de 89 compassos, a partir do c. 171 inicia-se a nova Seção E (c. 171 a 259) com introdução de quatro compassos preliminares, empregando reminiscências motivicas do tema a seguir em nítida mudança de andamento (*Allegretto* – semínima igual a 80 bpm) e, estabelecendo – com o auxílio das dinâmicas *diminuendo* e *rallentando* – a nova atmosfera sonora que os temas desta seção sugerem. No c. 175 desponta-se o novo tema em E¹, sobre a canção *Boi da cara preta*, desenvolvendo-se na tonalidade de Mi bemol maior e com fórmula de compasso em quatro por oito.

O tema dispõe de cromatismo constante na linha melódica do registro médio e linha do baixo, conferindo também caráter contrapontístico à textura desta obra. Contudo, esta disposição cromática não altera suas funcionalidades harmônicas, devido sua aplicação ocorrer nos contratempos ou em

tempos de fraca pulsação, sucedendo-se também harmonias dissonantes e em profusão. Atenta-se para o uso constante dos termos subjetivos de andamento, que auxiliam o intérprete para a delineação das características interpretativas empregadas aos temas. Inicialmente, o tema é exposto com o termo *Suavemente*, seguido do andamento prescrito por semínima igual a 56 bpm.

Seção E **Temas de Acalanto**

171 *Alto* $\text{♩} = 90$ *mf* *dim. e rall.*

175 *Suavemente* $\text{♩} = 56$ *Boi da cara preta* *tema E¹* *Mib maior* *com pedal*

179 *a tempo* *ced.*

Figura 46 – *Brasiliiana V (Acalanto)* c. 171-182: Seção E.

A seguir, o tema modula subitamente para a medianta (Sol maior no c. 183), concomitantemente à uma nova sugestão de andamento seguida do termo *Um pouquinho mais*, com semínima igual a 65 bpm, que possivelmente ocorre devido à nova textura empregada, disposta inicialmente por condução escalar na linha do baixo, menos contraponto e emprego de melodia acordal na linha melódica superior.

183 *Um pouquinho mais* $\text{♩} = 65$ *mf* *Boi da cara preta em Sol maior* *tema E²* *ligado com pedal*

187 *ced.*

Figura 47 – *Brasiliiana V (Acalanto)* c. 183-189: Seção E (tema E²).

A partir do c. 190 (anacruse do c. 189) o tema modula fluidamente, devido à elisão fraseológica para a tonalidade de Do sustenido maior, concomitantemente à ocorrência de outra sugestão de andamento em semínima igual a 56 bpm, com o retorno do primeiro tempo no c. 191.

The image displays a musical score for 'Brasileira V (Acalanto)'. At measure 190, there is a key signature change to D major (Do# maior) and a tempo change to 56 bpm. The notation includes a 'dim.' (diminuendo) marking and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. A red box highlights the key signature change. At measure 191, the tempo is marked 'Tempo I' with a semibreve equal to 56 bpm. The score continues with various musical notations, including a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'mf' dynamic. At measure 195, the tempo changes to 'Pouco menos' (50 bpm) and the mood is marked 'espressivo'. The notation includes a 'ced...' (cedendo) marking. Red boxes highlight the tempo and mood markings.

Figura 48 – *Brasileira V (Acalanto)* c. 190-195: Seção E (tema E³).

A partir do c. 196 uma nova atmosfera sonora se estabelece, induzindo a um acompanhamento extremamente romântico, muito similar ao utilizado na *Consolação n.º 3* do compositor Franz Liszt, inclusive com relação ao emprego da mesma tonalidade em Ré bemol maior. Não obstante, a sugestão de andamento é modificada para *Pouco menos*, com semínima igual a 50 bpm. A linha melódica levemente ornamentada no c. 198 (tema E⁴), do mesmo modo, induz a esta passagem um caráter deveras romântico, empregando-se também excertos motivicos do tema principal da Seção E.

Acerca da influência do romantismo na escrita musical de Radamés, o pesquisador Ricieri Carlini Zorzal (2005) numa leitura de MEYER (2000), nos apresenta o romantismo como: “um período no qual os compositores idealizavam uma individualidade, através da concepção e utilização de estruturas convencionais sobre estratégias composicionais, ocultando a convenção sem renunciar a ela” (MEYER *apud* ZORZAL, 2005, p. 23). O autor ainda prossegue referindo-se que em seu estilo

composicional “Gnattali, associado a vários autores do período romântico, também empregou estratégias semelhantes em suas composições, como, por exemplo, a repetição de um padrão – harmônico, rítmico ou melódico – em outra tonalidade” (ZORZAL, 2005, 23). No caso específico caracterizado por Zorzal, em seu estudo, os padrões apresentados pelo autor são trechos pormenorizados ou pequenas frases musicais que em sua repetição ocorrem uma terça acima. Contudo, na *Brasiliiana V*, isto ocorre de maneira distinta, porém, equivalente, com a repetição do tema para outra tonalidade em uma quarta acima (Lá bemol maior) da Seção E4 para a Seção E5, como podemos observar nas figuras 49 e 52 (c. 196 e 209). Atenta-se também para a relação de similaridade entre as texturas musicais, dispostas nos trechos das figuras 49 e 52, em comparação com a figura 50.



Figura 49 – *Brasiliiana V (Acalanto)* c. 196-206: Seção E (tema E4) em Ré bemol maior.



Figura 50 – *Consolação n° 3 (Franz Liszt - Ed. Peters)* c. 19-24: excerto a título de comparação textural com as Fig. 49 e 52.

Nos c. 207 e 208 compreende-se uma breve transição, que auxilia na fluidez da modulação para a seção seguinte.



Figura 51 – *Brasileana V (Acalanto)* c. 297-298: Breve Transição.

O próximo excerto sobre a melodia principal encontra-se no tema de E5, com nova citação temática na tonalidade de La bemol maior, prosseguindo-se com o mesmo caráter romântico. A textura musical, neste ponto, configura-se um pouco mais carregada em relação ao tema anterior, com eventuais notas de apoio melódico na região do baixo e linha melódica intermediária mais movida.

Figura 52 – *Brasileana V (Acalanto)* c. 209-217: Seção E (tema E5).

A partir do c. 218, o desfecho da Seção E desenvolve-se em uma codetta de oito compassos, que conclui em Fá maior. O fato de não ser uma transição e sim uma conclusão seccional transcorre devido a este excerto ser muito mais conclusivo harmonicamente do que transicional à seção seguinte.

Figura 53 – *Brasileira V (Acalanto)* c. 218-225: Seção E (Codetta).

A próxima subdivisão temática encontra-se na Seção F e compreende outro tema de *Acalanto*. Elaborada sobre o tema da canção *Tutu Marambá*, constitui-se também por outra canção de ninar. Em Andrade (1989) consta-se breve citação acerca deste cântico:

Um dos tipos de tutus, bicho-papão, assombrador de crianças, que aparece nas cantigas de ninar. Expressão composta por palavra de origem quimbunda (Angola), *quitutu*, que significa papão, e a palavra de origem indígena *marã*, que significa mau, velhaco, ruim. Os tutus, que variam conforme a região, são animais informes e negros mencionados em acalantos. Não existe uma descrição detalhada do mesmo, mas é com ele que se amedronta a criança que não quer dormir. Além do tutu-marambá, ou marambaia, há ainda o tutu-zambê, o tutu-do-mato, ou bicho-do-mato, que figuram em cantigas populares (ANDRADE, 1989, p. 541).

No c. 226, o novo tema se irrompe com a sugestão de andamento em semínima igual a 56 bpm, entretanto, este tema transcorre muito brevemente (c. 226 a 232), conectando-se logo ao retorno de reminiscências da canção *Boi da cara preta* (c. 233) e instituindo um interessante diálogo entre os temas E e F, que culminam no pleno retorno do tema explorado na Seção E.

A harmonia utilizada no tema da Seção F dispõe de algumas peculiaridades, o tema em si encontra-se inicialmente na tonalidade de Si bemol menor, porém devido a aplicação de dissonâncias no primeiro tempo do c. 226 (7ªM e 11ªJ), o reconhecimento tonal torna-se menos evidente. Contudo, no decorrer dos compassos pode-se constatar, de fato, a tonalidade inicial de Si bemol menor com 7ªM e 11ªJ. O novo tema se estende ao longo de sete compassos, com posterior retransição ao tema da Seção

E (c. 236 a 246), constituindo-se a Seção F de vinte e um compassos ao todo, imprimindo amplo cromatismo, contraponto, dissonâncias, enarmonias e modalismo.

Seção F

226 Come prima $\text{♩} = 56$

Sib menor

novos temas
Tutu Marambá

230 *amplo*

reminiscências - Boi da cara preta

234 *ad lib.*

Boi da cara preta
Retransição

238 Retransição - cont.

dim.

241 *p*

244 *mf*

Figura 54 – *Brasileiana V (Acalanto)* c. 226-246: Seção F.

No c. 247, ocorre o retorno pleno do tema anterior (*Boi da cara preta* – Seção E), que retorna com a finalidade categórica de conclusão aos temas de acalanto da *Brasileana V*. Deste regresso temático se irrompe o tema E6, sendo este, praticamente, uma reprodução do tema E² com algumas pequenas modificações, como uma *apoggiatura* inicial no c. 247 e uma supressão de nota na harmonia no c. 249 (em relação ao c. 185 de E²). Evidentemente, a finalização fraseológica de E6 também é modificada (c. 251 com anacruse no c. 250), empreendendo uma textura musical levemente alterada, a fim de conectar-se à transição com fluidez.



Figura 55 – *Brasileana V (Acalanto)* c. 247-253: Seção F (tema E6).

A transição estende-se do c. 254 ao c. 259, tendo um caráter composicional impressionista, mais precisamente *debussiano*³⁴. O c. 254 compreende ao mesmo tempo o final fraseológico do tema E6, e início da transição final, estabelecendo também elisão à conclusão dos temas de acalanto.

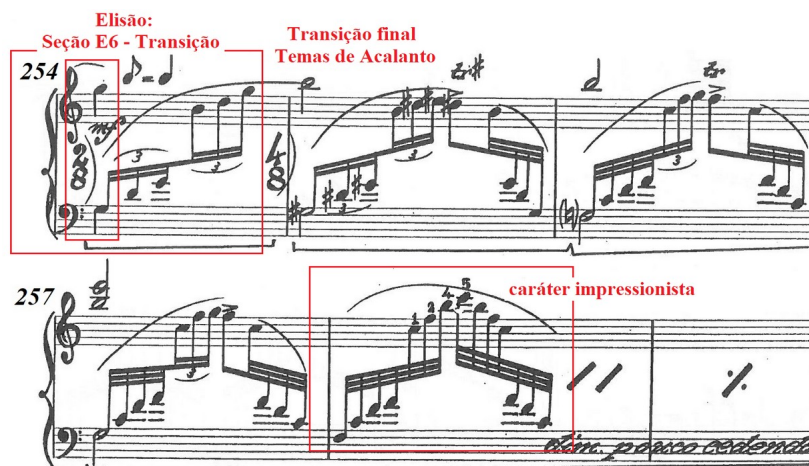


Figura 56 – *Brasileana V (Acalanto)* c. 254-259: Transição com caráter impressionista.

³⁴ Termo empregado por Moacyr Laterza Filho (2014) no livro acadêmico *A música dos séculos 20 e 21* (Série Diálogos com o Som).

Radamés Gnattali emprega com peculiar maestria o caráter impressionista em alguns trechos da *Brasiliانا V*. Podemos observar entre as ilustrações 56 e 57 o uso de alguns procedimentos composicionais típicos da textura impressionista, como melodias sobrepostas a amplos arpejos com pedalização em profusão. A influência de Debussy na música de Radamés foi reconhecida por Zorzal (2005) em sua análise sobre os *Dez estudos para violão* (1967), evidenciando-se características como o uso de escalas não tonais, escalas de tons inteiros, cromatismo e instabilidade tonal. A harmonia deixa de ser sintática e toda relação com forte sentido de processo tende a ser evitada (ZORZAL, 2005).

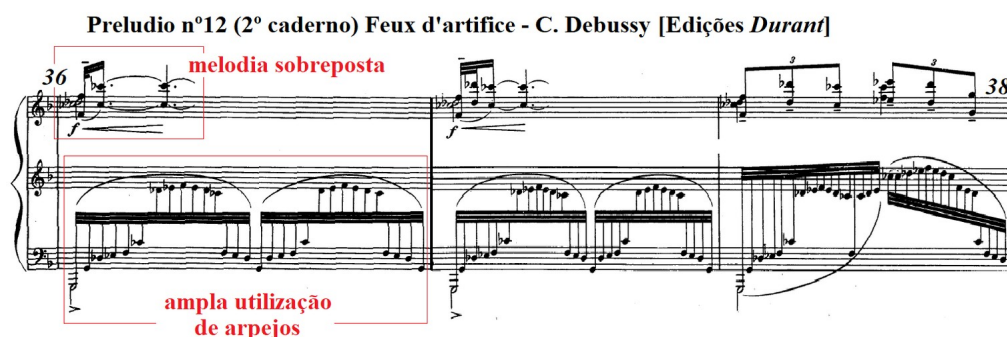


Figura 57 – *Prelúdio nº 12 - Feux d'artifice* (Claude Debussy - Ed. Durant) c. 36-38: ilustração com finalidade comparativa entre as texturas musicais da Transição e da Escrita impressionista de Debussy (Fig. 56 e 57).

Embora o impressionismo se caracterize pelo afrouxamento da construção tonal, evitando-se cadências óbvias e qualquer estrutura com forte componente de processo, Gnattali emprega essencialmente o seu caráter textural nesta obra, transcorrendo ainda a utilização de funções tonais e cadências, que por sua vez, se alternam ao emprego modal em diversos momentos. Acerca do estilo composicional de Debussy, Roger Nichols (1980) afirma que “seu desejo de libertar-se da tonalidade o levou a usar os modos eclesiásticos e linhas melódicas inspiradas no plano vocal, escalas e acordes de tons inteiros, modos sintéticos, nonas paralelas e tríades nas quais cada acorde é nada mais que um *colorido* na linha melódica” (NICHOLS, 1980, p. 310). Neste sentido, as relações harmônicas apenas realçam as particularidades sonoras, sendo tratadas como parâmetros secundários. Segundo Meyer (2000) “a sonoridade do acorde, o intervalo melódico, o padrão rítmico ou melódico e o *colorido instrumental* tem duas características importantes: empregam-se com grande consistência e raramente são irregulares ou incomuns” (MEYER, 2000, p. 416). Com base nestas afirmações, e à luz dos excertos musicais observados, é razoável presumir que Radamés Gnattali se utiliza da essência impressionista para o alicerce sonoro de suas ideias musicais, ao mesmo tempo que também não renuncia às formas clássicas, sobretudo, advindas da influência do romantismo em seu estilo musical. Mostra-se nítida a influência da música clássica europeia em sua escrita musical, que evidencia

processos composicionais inerentes deste âmbito, abrangendo contraponto imitativo, forma rapsódica, tema e variações, seções com desenvolvimento, forma binária e gênero suíte. Estes fatores corroboram mais uma vez ao argumento de que sua escrita musical é, a grosso modo, *cosmopolita*. Adiante, no desenvolver das análises, exporemos ainda a influência impressionista na escrita musical de Radamés Gnattali, com um paralelo entre uma obra do compositor Maurice Ravel.

O Gráfico 6 apresenta um mapa da dinâmica e dos andamentos da *Brasileana V (Acalanto)*.

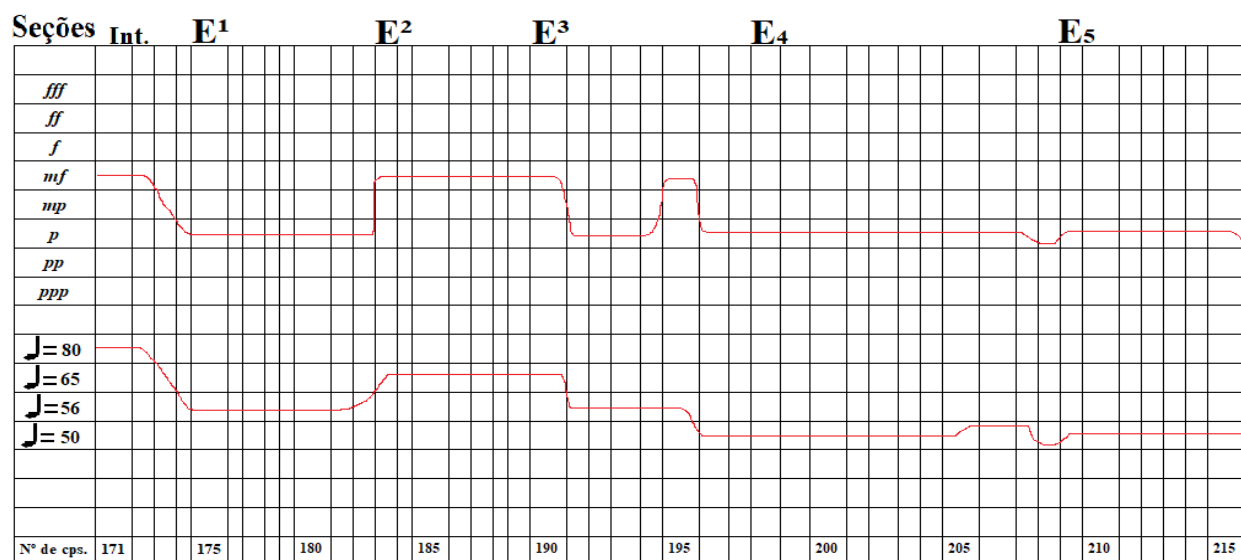


Gráfico 6 (1ª parte) – *Brasileana V (Acalanto)*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.

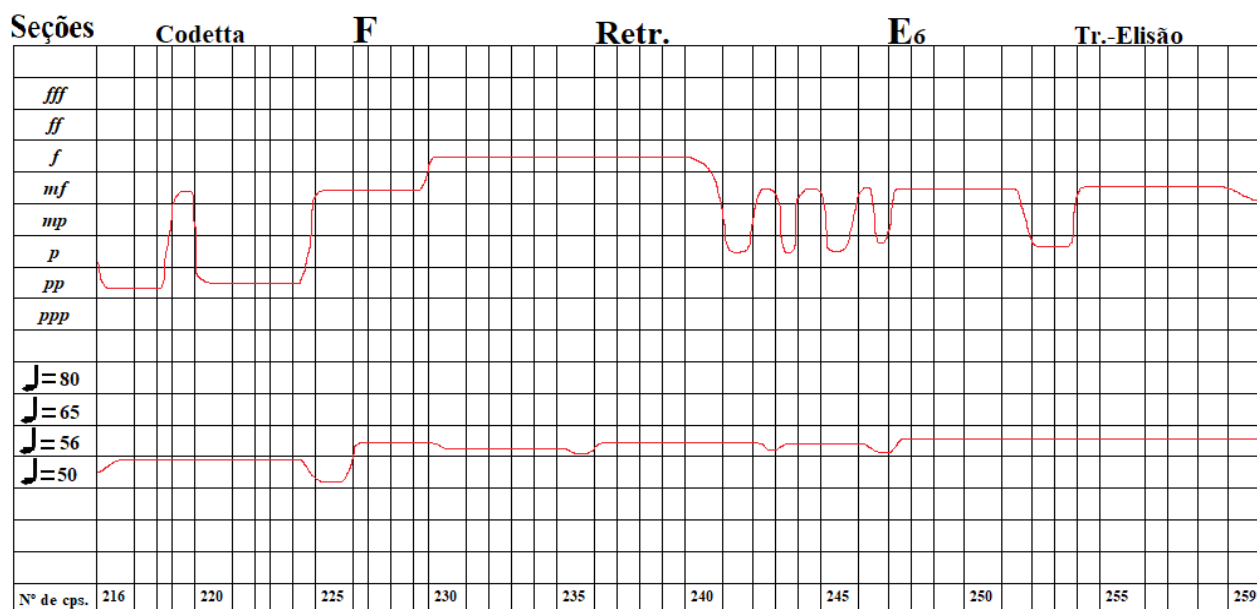


Gráfico 6 (2ª parte) – *Brasileana V (Acalanto)*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.

4.3 Trabalho

A partir do c. 260 inicia-se o último segmento da tripartida *Brasileana V*, atribuído sobre os cantos do trabalho. De imediato o compositor determina duas informações pertinentes às características em textura musical desta seção, dispondo dos termos *Sempre ondulando* e *Sempre muito ligado e com pedal*, bem como a alteração de andamento para semínima igual a 50 bpm, com fórmula de compasso em quatro por oito. Não obstante, o tema trabalhado a seguir – sobre a melodia do *Canto de barqueiro* (*Rio Jequitinhonha*) – apresenta constantes mudanças em sua fórmula de compasso, alternando-se de dois por oito para quatro por oito nos seguintes compassos: 263, 264, 273, 274, 286, 287, 289, 290, 299, 300, 308, 309, 311, 312, 329, 330, 341. Observa-se que todas as alterações, sobre a fórmula de compasso, decorrem da peculiar configuração fraseológica do tema, sendo irregular e em formato *quase recitativo* (com notas repetidas em sequência na linha melódica superior). Outro fator importante a ser ressaltado decorre da característica impressionista deste tema. Acerca deste aspecto, podemos também nos ater sobre a influência composicional de Maurice Ravel a Radamés Gnattali, com um olhar mais atento para a sua composição *Miroirs - Une barque sur l'océan*, que faz alusão aos movimentos das ondas do oceano dispondo-se de um barco como protagonista. A melodia trabalhada por Gnattali sobre o tema do *Canto de barqueiro*, em diversos momentos, nos remete aos movimentos de um barco sobre as ondas das águas, bem como em *Une barque sur l'océan*. Diante disso, é razoável presumir, com o auxílio da comparação entre as texturas musicais, que a influência impressionista estende-se de Debussy a Ravel para este tema em questão.

Seção G

Cantos do Trabalho

Novo tema: "Canto de barqueiro"

Sempre ondulando

Sempre muito ligado e com pedal

1ª exposição em Lá cólio

notas em recitativo

arpejos constantes

Figura 58 – *Brasileana V* (Trabalho) c. 260-268: Seção G (tema a¹).

A partir do c. 269 o tema (b¹) torna-se extremamente modal e circula por diversos modos (lídio, mixolídio, eólio e frígio), sendo conduzido por um acompanhamento com constantes arpejos e eventuais notas acentuadas ou sobressalentes, advindas de uma linha melódica secundária.

The image displays a musical score for the piece "Brasileira V (Trabalho)" from measures 269 to 285. The score is written for piano, with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked "allegro". The score is divided into measures 269, 272, 275, 277, 280, and 283. The modal shifts are indicated by red text labels: "Lídio" (measure 269), "Mixolídio" (measure 269), "Eólio" (measure 269), "Frígio" (measure 272), "Eólio" (measure 277), and "Mixolídio" (measure 280). The melody is marked "canto de barqueiro" (measure 269). The accompaniment features constant arpeggios and occasional accented or overblown notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "cresc." and "decresc.".

Figura 59 – *Brasileira V (Trabalho)* c. 269-285: Seção G (tema b¹).

No que se refere à textura musical, subjetiva e extremamente impressionista, em alusão a Ravel, podemos depreender algumas considerações interpretativas que corroboram a relação dos excertos dispostos a seguir, onde o abstrato e o pictórico – por intermédio da notação musical – se fazem presentes nesta *imagética sonora*.



Figura 60 – *Brasiliiana V (Trabalho)* c. 274-279: Seção G (b')

Miroirs - Une barque sur l'océan (Maurice Ravel)

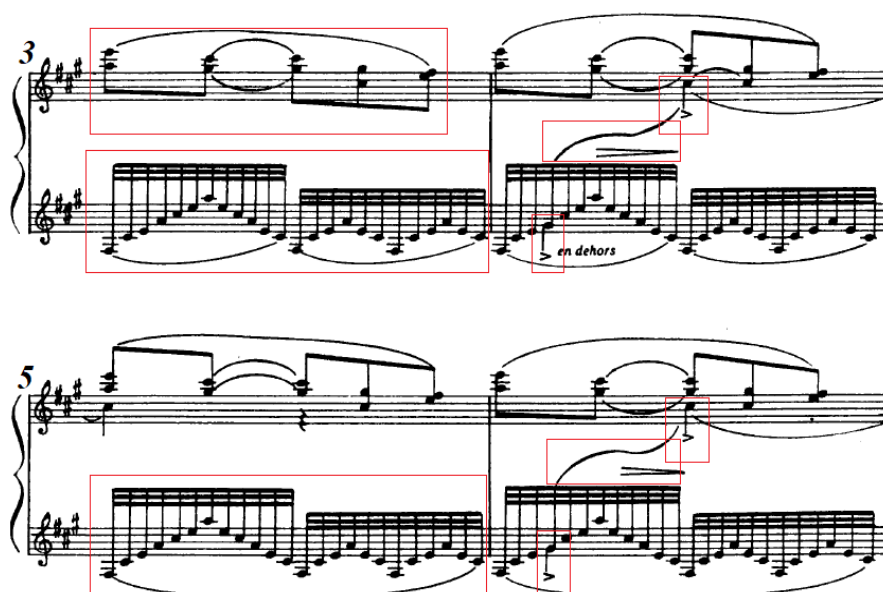


Figura 61 – *Miroirs - Une barque sur l'océan* (Maurice Ravel - Ed. Dover) c. 3-6: tema sobreposto a arpejos com ampla pedalização e notas enfatizadas (excerto a título de comparação entre as texturas musicais das Fig. 60 e 61).

As nuances sonoras ressaltando uma textura musical abstrata ou subjetiva, neste caso, o movimento das ondas das águas sob um barco, se assemelham em ambos os excertos observados, que sustentam uma linha melódica superior com o emprego de uma base harmônica amplamente pedalizada, mediante arpejos substanciais onde despontam-se ainda algumas notas sobressalentes.

Nos c. 286 a 294 ocorre o retorno do tema principal no modo eólio, constituindo a Seção G (a²).

Seção G (a²)

Figura 62 – *Brasileana V (Trabalho)* c. 286-294: Seção G (a²).

Nos c. 295 a 299 ocorre uma breve reexposição do tema (b), configurando-se a Seção G (b²).

Seção G (b²)

Figura 63 – *Brasileana V (Trabalho)* c. 295-299: Seção G (b²).

A partir do c. 300 o desenvolvimento transcorre até o c. 325, utilizando-se também todos os elementos melódicos expostos anteriormente nesta seção. A reexposição do tema principal de G ocorre em diversos momentos, associado também a novos elementos estruturais. Outras peculiaridades deste desenvolvimento apresentam-se sob o uso de quiáteras, trinados, arpejos e prosseguimento das alternâncias das fórmulas de compassos de 4/8 para 2/8, com o emprego e concatenação de ambos os temas (a) e (b).

Seção G

Desenvolvimento

Seção G
Desenvolvimento

This musical score segment, labeled 'Seção G' and 'Desenvolvimento', contains measures 300 through 310. It is written for piano in a key with two sharps (D major or F# minor). The time signature is 4/8. The score is divided into two systems. The first system contains measures 300 and 302. Measure 300 features a melodic line in the right hand with a trill on the second measure and a crescendo marking. The left hand has a bass line with a triplet. Measure 302 continues the melodic development with a trill and a 'cresc.' marking. The second system contains measures 305 and 307. Measure 305 is marked 'a tempo' and features a trill in the right hand and a quintuplet in the left hand. Measure 307 is marked '8va.' and features a trill in the right hand and a quintuplet in the left hand. The third system contains measures 309 and 310. Measure 309 is marked '8va.' and features a trill in the right hand and a quintuplet in the left hand. Measure 310 is marked '8va.' and features a trill in the right hand and a quintuplet in the left hand. The score is annotated with various musical notations including trills, triplets, quintuplets, and dynamic markings like 'cresc.' and 'a tempo'.

300

302

305

307

309

310

notas sobressalentes em amplos arpejos

312

313

314

elementos diferentes — amplo cromatismo

317

aumentação melódica

amplo cromatismo

319

trínados em profusão

321

α tempo *dim.*

323

dim. *rull. molto* *espressivo*

novos processos sonoros com trínados e notas sobrepostas

Figura 64 – *Brasileira V (Trabalho)* c. 300-325: Seção G (desenvolvimento).

A partir do c. 326 os temas (a) e (b) retomam para a configuração melódica original, com leves alterações em sua textura, compreendendo melodias oitavadas e acordais, bem como o emprego de uma melodia intermediária em alguns momentos. Os c. 339, 340 e 341 determinam o final da Seção G, com seu prolongamento melódico (b^3) em um amplo *cedendo*. Esta rarefação rítmica tem a finalidade de trazer maior fluidez para a conclusão deste tema e seção, em conexão ao novo tema e seção explorados.

Seção G (a^3)

326 *a tempo*

328

331

334 (b^3)

337

339 *dim. e ced.*

Figura 65 – *Brasileiana V (Trabalho)* c. 326-341: Seção G (última reexposição de $[a^3]$ e $[b^3]$).

A próxima seção tem início com alteração em sua fórmula de compasso para binário simples, seguido da sugestão de andamento *Movido*, com semínima igual a colcheia (tempo dobrado). O tema empregado na Seção H compreende a canção *Fulô, a fulô do vapor*, entoada pelos carregadores de piano do Recife. Vale salientar ainda que a melodia utilizada por Gnattali não é extremamente fiel – em relação ao tema original gravado pelo projeto *Missão de Pesquisas Folclóricas*³⁵ de Mário de Andrade (1938) – porém, sua estrutura orgânica se mantém coesa aos propósitos de base e tessitura empregados pelo tema original.

Fulô, a fulô do vapor - Melodia original



Figura 66 – *Fulô, a fulô do vapor* (c. 1-8): Melodia original gravada por Mário de Andrade.

No c. 342 a tonalidade modula subitamente para Mi maior, empregando-se posteriormente a segunda inversão deste acorde, com o acréscimo da dissonância de 9^aM – F#⁵. Acerca desta questão, sobre as *harmonias sofisticadas* e modelos de acordes empregados nas *Brasilianas IV e V para piano*, ressalta-se que este assunto será também abordado nas considerações finais, desenvolvendo-se ainda, um paralelo de sua influência na música popular brasileira de um modo em geral.

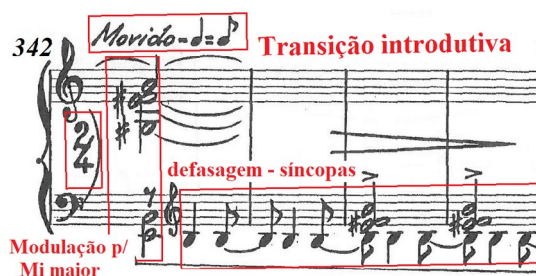


Figura 67 – *Brasiliana V (Trabalho)* c. 342-346: Transição introdutiva para a Seção H.

O tema da Seção H se estabelece na tonalidade de Mi maior, apresentando configuração temática em H¹ por oito compassos (c. 346 a 353). O último membro de frase deste tema alterna-se para a fórmula de compasso em ternário simples, possivelmente para não danificar a fluência e dinamismo fraseológico dos temas em suas diversas repetições.

³⁵ Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 foi o primeiro projeto de grandes proporções realizado no Brasil, destinado a realizar gravações de música popular tradicional nos seus locais originais. Foi financiada pela prefeitura da cidade de São Paulo através do seu Departamento de Cultura, dirigido entre 1935 e 1938 pelo escritor e musicólogo Mário de Andrade. A Missão percorreu, de fevereiro a julho de 1938, os estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará, nas regiões Nordeste e Norte do país (SANDRONI, 2014).

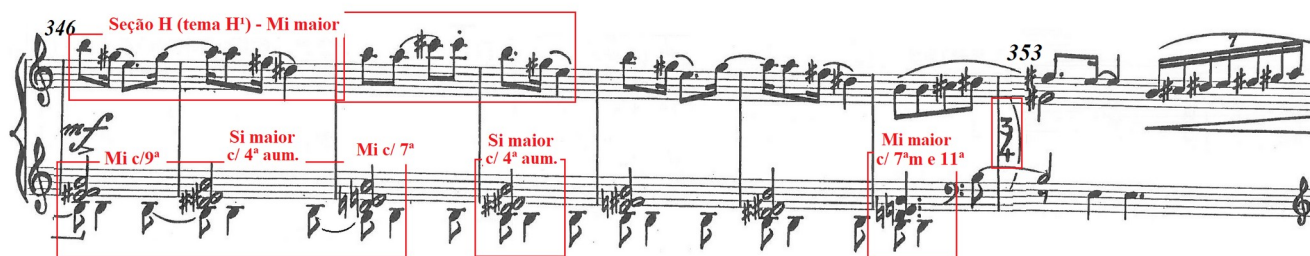


Figura 68 – *Brasiliiana V (Trabalho)* c. 346-352: Seção H (tema H¹).

Na sequência, o tema reafirma-se na mesma tonalidade (Mi maior – c. 354 a 361), constituindo-se por H².



Figura 69 – *Brasiliiana V (Trabalho)* c. 354-361: Seção H (tema H²).

A próxima exposição temática transcorre na tonalidade de Do maior, para tanto uma transição de quatro compassos tem função preparatória para esta modulação, que prossegue com um novo acompanhamento de notas marcadas e em harmonia rítmica, originando-se uma voz secundária e intermediária, que se alterna da fundamental para a sua dominante (c. 362 a 365).

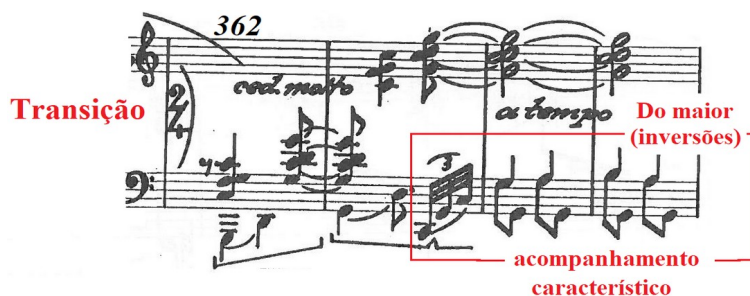


Figura 70 – *Brasiliiana V (Trabalho)* c. 362-365: Seção H (breve transição).

Nos c. 366 a 373 ocorre nova exposição temática na tonalidade de Do maior (H^3), desenvolvendo-se o tema com textura acordal e sonoridade mais ampla, ainda assim o surgimento de melodias na linha intermediária, estabelecem também, contraponto a um novo acompanhamento fortemente marcado.

366

Seção H (tema H^3)

função de dominante

371

ced....

2 3 1 2 1

Figura 71 – *Brasiliiana V (Trabalho)* c. 366-373: Seção H (tema H^3).

A nova exposição temática, em H_4 , configura o tema original com dinâmicas e formas sonoras grandiosas, pois o *cedendo* anterior (c. 373) aliado à nota Do (oitavada na linha do baixo) e o amplo pedal com notas acentuadas no acompanhamento sugerem este formato dinâmico *maestoso* ao tema.

Seção H (tema H_4)

374

ao tempo

375

379

ced...

Figura 72 – *Brasiliiana V (Trabalho)* c. 374-381: Seção H (tema H_4).

Nos próximos c. 382 a 385 compreende-se a transição, com função modulatória para a próxima exposição temática na tonalidade de Mi bemol maior.

382 *Molto súbito (passante)*
Transição
 LábM - 7ªM
 MibM (5ªaum. e 7ªm)

383
 Do menor c/ 7ªM
 Sol maior c/ 9ªm
 MibM c/ 7ªM e 9ªM (no baixo)

Figura 73 – *Brasiliiana V (Trabalho)* c. 382-385: Seção H (breve transição).

Nos c. 386 a 393 expõe-se a estrutura temática de H5, que se constitui por uma variação sobre o tema inicial de H proposto por Gnattali, empreendendo-se bordaduras e escalas com constante cromatismo sobre a melodia do tema. O acompanhamento dispõe de dobramento em sua textura, com notas acentuadas em intervalos de 8ªJ, 7ªm, 6ªM e 5ªJ.

386 *a tempo*
Seção H (tema H5) em Mi bemol maior

387

391

Figura 74 – *Brasiliiana V (Trabalho)* c.386-393: Seção H (tema H5).

A extensa transição que abrange do c. 394 ao c. 411 encontra-se na tonalidade de Mi bemol maior, empregando-se amplo cromatismo e alguns elementos musicais distintos até o momento, como a repetição de um grupo específico de notas (diatônicas e cromáticas) que culminam na dinâmica em fortíssimo, sendo esta precedida por uma escala de Lá maior em quiálteras de sete. Esta transição tem função de modulação à dominante da próxima exposição temática explorada.

Seção H - Transição

394 *m.m.* *m.d.* *a tempo* *elementos distintos*

398 *amplo cromatismo* *sempre f*

401 *dim.* *1 4 2 3* *cromatismo na linha do baixo*

404 *tonalidade Lá maior*

408 *a tempo* *ff* *dim. - p* *Dominante - Mi maior (sus4)*

Figura 75 – *Brasileira V (Trabalho)* c. 394-411: Seção H (transição).

A próxima reexposição do tema da Seção H encontra-se na tonalidade de Lá maior (H6), sendo esta uma cópia literal transposta da melodia principal desta seção (c. 412 a 419).

Seção H (tema H6)

412 **Lá maior**
Lá M (2ª inv.)
c/ 9ª M

413 **Mi maior**
4ª aum.

414 **Lá M (2ª inv.)**
c/ 7ª m

415 **Idem**

416 **Lá M (2ª inv.)**
c/ 4ª J e 7ª m

Figura 76 – *Brasileana V (Trabalho)* c. 412-419: Seção H (tema H6).

A última reexposição temática da canção *Fulô, a fulô do vapor* inicia-se em súbita modulação, com o retorno do tema em H7 na tonalidade inicial de Mi maior (c. 420 a 427), conectando-se na coda no c. 428 e empregando, similarmente, as mesmas configurações harmônicas e melódicas transpostas do tema original de H, com modificações unicamente ao seu final em conexão à coda.

Seção H (tema H7)

420 **Mi maior**
Mi c/ 9ª M
(2ª inv.)

421 **Si maior**
c/ 4ª aum.

422 **Mi - 7ª m**

423 **Idem**

424 **Mi c/ 4ª J e 7ª m**
2ª inversão

425 **defasagem**
rítmica

426 **coda**

427 **defasagem**

Figura 77 – *Brasileana V (Trabalho)* c. 420-428: Seção H (tema H7).

Com início acéfalo, devido a uma defasagem rítmica na linha do baixo, a coda caracteriza-se por utilização ampla e constante da dissonância. Primeiramente pelo acorde inicial de Lá maior com 6ªM e 7ªM – c. 428, seguido por outro acorde dissonante de Sol maior com 5ª aumentada, 4ª suspensa e 7ª menor (c. 429). Essa configuração extremamente dissonante e suspensa, sobretudo pela 5ªaum. e 4ªj, conecta-se a um pedal da nota Si (nota em comum entre os acordes de Sol maior e Si maior) que conduz – por meio do registro em várias alturas ao longo dos compassos 430, 431 e 432 – para o acorde em terceira inversão de Si maior com 6ªM, 9ªm e 7ªm (c. 433 e 434 – arpejado), tendo função suspensiva e ao mesmo tempo de dominante / diminuta. É razoável supor, que esta harmonia (c. 433 e 434), também pode ser proveniente de uma escala “*octatônica enarmonizada*” sobre o acorde de A°7M, – presente na escala formada por La, Si, Si#, Ré, Ré#, Mi#, Fá# e Sol# – com resolução no acorde de Mi maior nos c. 435, 436 e 437. A nota Mi na linha melódica do baixo, no segundo tempo do c. 434, configura uma antecipação da resolução cadencial em Mi maior, que confirma-se, de fato, no c. 435 seguido de seu arpejo final nos c. 436 e 437, com dinâmicas grandiosas e em registro sempre fortíssimo.

428

Seção H (Coda)

429

nota em comum aos acordes de Sol maior e Si maior

432

Menos

função dominante

435

Resolução tonal - Mi maior

Figura 78 – *Brasiliiana V (Trabalho)* c. 428-437: Seção H (Coda).

O Gráfico 7 apresenta um mapa da dinâmica e dos andamentos da *Brasiliiana V (Trabalho)*.

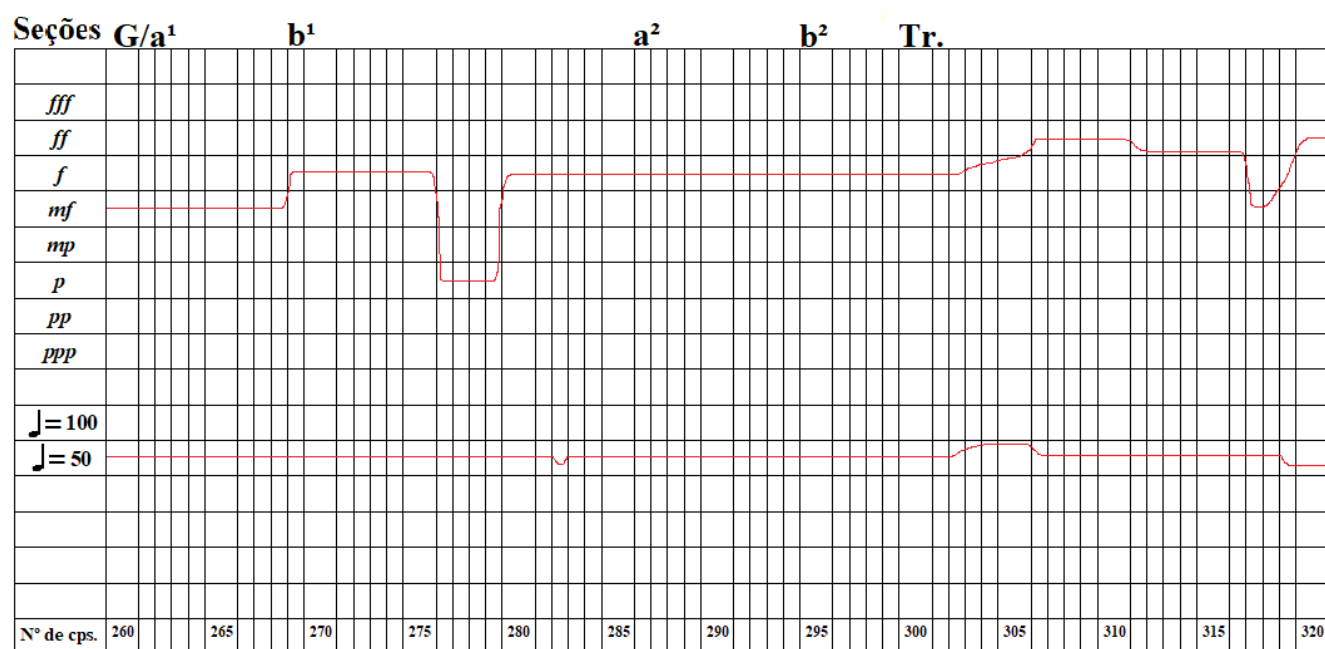


Gráfico 7 (1ª parte) – *Brasiliiana V (Trabalho)*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.

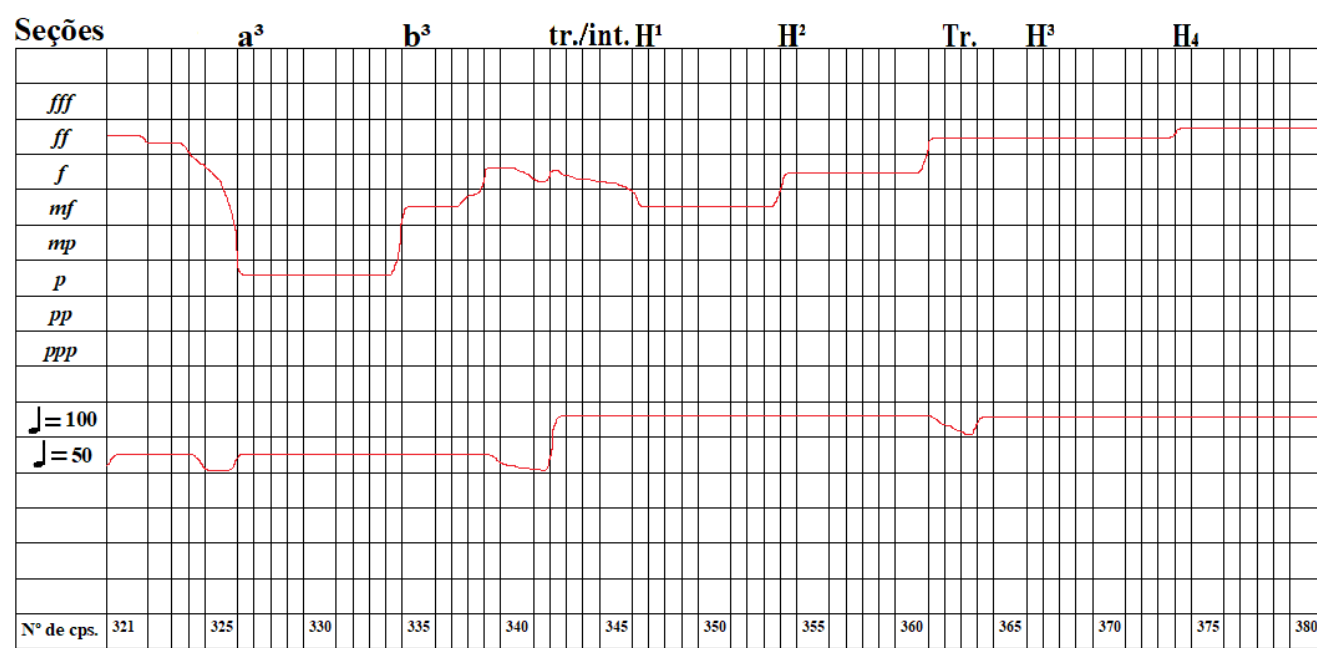


Gráfico 7 (2ª parte) – *Brasiliiana V (Trabalho)*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.

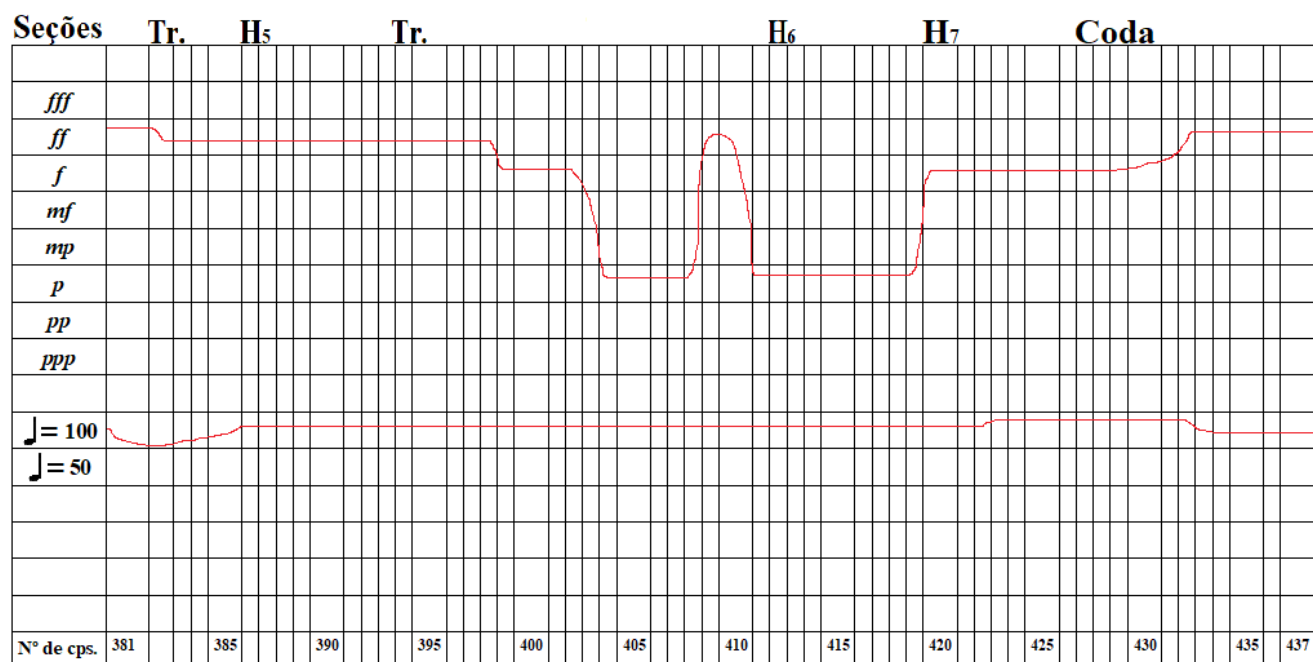


Gráfico 7 (3ª parte) – *Brasileiana V (Trabalho)*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.

A tabela 5 sintetiza as informações gerais sobre a forma da *Brasileiana V (Sobre Cantos de Roda, Acalanto e Trabalho)*.

Forma da <i>Brasileiana V (Sobre Cantos de Roda, Acalanto e Trabalho)</i>		
SUBDIVISÕES	TONALIDADES (Centros Tonais)	COMPASSOS
Introdução	Do menor	6
Seção A (tema A ¹)	Do menor	10
Seção A (tema A ²)	Lá menor	4
Seção A (tema A ³)	Lá menor	9
Breve Transição	Modulante	2
Seção B (tema B ¹)	Sol bemol maior	7
Seção B (tema B ²)	Lá maior	9
Seção C (tema C ¹)	Sol maior	8
Seção C (tema C ²)	Sol maior (cromático / modulante)	15
Transição (imitativa)	Mi bemol maior	8
Seção D (1ª citação do tema)	Do maior	4
Seção D (2ª citação do tema)	Do menor	4

Seção D (3ª citação do tema)	Lá menor (modulante p/ Ré bemol maior)	9
Seção D (4ª citação do tema)	Ré bemol maior	8
Seção D (5ª citação do tema)	Modulante	10
Seção D (6ª citação do tema)	Modulante	7
Seção D (7ª citação do tema)	Modulante	9
Seção D (8ª citação do tema)	Modulante	13
Seção D (9ª citação do tema)	Modulante	11
Seção D (10ª citação do tema)	Modulante	8
Codetta (imitativa)	Mi bemol maior	9
Transição (introdutiva)	Do menor	4
Seção E (tema E ¹)	Mi bemol maior	8
Seção E (tema E ²)	Sol maior	7
Seção E (tema E ³)	Do sustenido maior	8
Seção E (tema E ⁴)	Ré bemol maior	9
Breve Transição	Ré bemol maior	2
Seção E (tema E ⁵)	Lá bemol maior	9
Codetta	Lá bemol maior – Fá maior	8
Seção F	Si bemol menor – Fá menor (modulante)	10
Retransição	Modulante / Cromática	11
Seção E (tema E ⁶)	Sol maior	7
Elisão + Transição	Sol maior (cromático / modulante)	6
Seção G / a ¹	Lá menor (eólio)	9
Seção G / b ¹	Modulante (lídio / mixolídio / eólio / frígio)	17
Seção / a ²	Lá menor (eólio)	9
Seção / b ²	Modulante (lídio / mixolídio)	5
Seção G - Desenvolvimento	Cromático e Modal	26
Seção G / a ³	Lá menor (eólio)	9
Seção G / b ³	Modulante (lídio / mixolídio)	7
Transição (introdutiva)	Mi maior	4
Seção H (tema H ¹)	Mi maior	8
Seção H (tema H ²)	Mi maior	8
Transição	Do maior	4
Seção H (tema H ³)	Do maior	8

Seção H (tema H4)	Do maior	8
Transição	Do menor	4
Seção H (tema H5)	Mi bemol maior	8
Transição	Mi bemol maior / Cromático / Lá maior	18
Seção H (tema H6)	Lá maior	8
Seção H (tema H7)	Mi maior	8
Coda	Mi maior	10

Tabela 5 – *Brasileana V* (*Sobre Cantos de Roda, Acalanto e Trabalho*): subdivisões, tonalidades e número de compassos.

4.4 Questões interpretativas sobre a *Brasileana V* para piano

A *Brasileana V* para piano compreende uma obra sobre os *Cantos de Roda, Acalanto e Trabalho*, sendo mais extensa e em caráter composicional de rapsódia. Um fator relevante está na diversidade e profusão dos pequenos temas utilizados por Radamés Gnattali no decorrer de toda a obra e, nesse sentido, uma interpretação musical coerente consistiria, a priori, na consciência temática de todo o material empregado no decorrer da peça, pois o compositor os descreve genericamente, ficando a cargo do intérprete o reconhecimento de todos os pormenores dos temas que se entrepõem. Posto isto, com o intérprete munido de toda a informação musicológica sobre os temas desenvolvidos, uma primeira postura interpretativa implicaria em explorar as peculiaridades mais relevantes que se voltam para a performance musical, sobretudo no que se refere aos aspectos pianísticos, no intento de levantar características que podem auxiliar o melhor encadeamento de todos e de forma naturalmente equilibrada.

As primeiras quatro peças compreendem as canções *Terezinha de Jesus; A mão direita tem uma roseira; Marcha do Remador (Se a canoa não virar)* e *Ciranda, cirandinha*; constituindo-se por temas de caráter contrastante. Os procedimentos composicionais empregados para as concatenações destas canções fornecem ao intérprete, a priori, alguns subsídios para uma melhor abordagem musical e tratamento sonoro, evidenciando-se também que a *personalidade sonora* e individualidade de cada tema pode conter um caráter melancólico ou um *colorido* alegre e jocoso. Estes processos consistem em mudanças bruscas de andamento, pequenas transições, emprego modal e cromático, modulações e dinâmicas suaves de andamento (*cedendos, diminuendos e accelerandos*), bem como pontes,

contraponto imitativo, polimetria e mudanças na textura musical. Esses, via de regra, auxiliam uma melhor idealização interpretativa neste primeiro ponto da *Brasiliiana V para piano*, estimulando-se elementos notacionais que podem também tornar esta obra, na prática, mais interessante para a interpretação ao piano.

Os temas de *acalanto* trabalhados na *Brasiliiana V* compreendem as canções *Boi da cara preta* e *Tutú Marambá*, sendo dois temas de caráter lúgubre e que convergem estilisticamente. É razoável presumir que o intérprete que esteja, de certo modo, familiarizado com o repertório clássico do período romântico, obtenha êxito interpretativo neste trecho da obra, pois além do andamento mais cômodo, ocorre, também, uma alusão romântica em meio a todos os processos composicionais envolvidos, ao lado de termos como *Suavemente*, *Um pouquinho mais*, *Expressivo* e *Amplamente*, bem como *cantabiles* e cromatismo constante, que resultam em uma maior eloquência a ser aproveitada na interpretação musical transposta nos *acalantos*.

Ao final da *Brasiliiana V para piano*, Radamés Gnattali apropria-se de dois temas específicos dos cantos de *trabalho*: as canções *Canto de Barqueiro (Rio Jequitinhonha)* e *Fulô, a fulô do vapor (Carregadores de piano do Recife)*. Os temas, em si, são deveras contrastantes, sendo o primeiro de caráter melancólico, até mesmo dramático, e o segundo muito ritmado e alegre. Possivelmente, o intérprete que esteja familiarizado com o repertório impressionista terá certa vantagem para lidar com as estruturas composicionais do primeiro tema, que emprega alguns elementos notacionais muito presentes em obras do impressionismo, compreendidos por ampla pedalização e arpejos em abundância (com notas enfatizadas), bem como emprego modal e cromatismo constante. Neste sentido, uma abordagem ao piano por meio de um *touch* característico do repertório impressionista pode, de certo modo, favorecer uma atmosfera sonora mais adequada para o primeiro canto de *trabalho*. No segundo e último tema, o compositor explora uma melodia simples e recorrente, que se desenvolve com elementos que direcionam para uma *crescente textural* em cada exposição temática, conduzindo – por meio de transições e modulações – para um final grandioso e, ao mesmo tempo, rítmico. Neste caso, é recomendável ao intérprete não retraindo o andamento devido à estrutura ritmada do tema, mesmo porque, consta apenas uma recomendação inicial de andamento em *Movido*, que deve permear todo o tema de modo homogêneo. É provável que a maior dificuldade técnica e interpretativa, neste trecho da obra, seja este fator rítmico e sincronicamente dinâmico, um *tour de force* que conclui a *Brasiliiana V para piano* de maneira pujante e vigorosa.

Sobre a configuração da tabela da *Brasiliiana V*, ressalta-se que, por seu formato extenso e rapsódico, optou-se por um modelo único de tabela, com o propósito de apresentar de maneira mais concisa todas as informações desenvolvidas nas análises. Optou-se, ainda, por um modelo de análise que explorasse todas as nuances dos temas de cada seção, incluindo os que se repetem com alguma pequena modificação. Descrever as seções com todos os temas que se sobrepõem mostra-se importante, pelo fato de se obter um leque de informações que auxiliam na memorização de uma obra, sobretudo para a interpretação e performance, condicionando a racionalidade sobre os aspectos analíticos para a melhor aplicação nas práticas interpretativas. Salienta-se o uso fragmentado dos gráficos devido a padronização e o formato desta obra. Neste caso, objetivou-se a visualização paramétrica ao final de cada gênero analisado, em uma transcrição literal das flutuações de andamento e dinâmica da notação para o gráfico. Como anteriormente mencionado, a representação gráfica do tempo e da dinâmica permite ao intérprete uma visão mais objetiva dos elementos subjetivos, aportando decisões interpretativas que se fundamentam a partir da análise musical. Estes parâmetros exercem uma função relevante em uma abordagem racional dos elementos musicais voltados à memorização musical que, por via de regra, culminam nas práticas interpretativas e, conseqüentemente, na performance musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa intentei, por intermédio de uma cuidadosa observação sobre a biografia do compositor investigado, sintetizar elementos relevantes de sua vida, carreira e percurso musical, sobretudo, no que se refere a suas atividades na Rádio Nacional. A visão de determinados autores enriqueceram as considerações acerca das construções sociais e suas possíveis implicações, bem como contribuiu para uma melhor compreensão sobre o mercado de trabalho musical no período reportado. Estes autores conduziram-me a ter um olhar mais cauteloso e prudente sobre o momento histórico abordado, convergindo ainda, inferências sobre os processos das socializações desenvolvidas neste período e suas possíveis consequências. Neste sentido, nesta pesquisa busquei compreender algumas características da escrita musical e da estilística composicional de Radamés Gnattali, bem como as peculiaridades e aspectos da historiografia musical que se mostraram, via de regra, embutidos em seu estilo composicional, pois a notação musical em si demonstra ser ainda um documento munido de representatividade histórica e social, indo muito além de sua função como mera fonte primária de registro musical. Verificou-se ainda – por meio da análise musical voltada para uma abordagem geral sobre as obras – a influência do nacionalismo musical brasileiro, além de procedimentos harmônicos e texturais provenientes do *jazz* e da música clássica europeia (com ênfase para o repertório romântico e impressionista), corroborando aspectos musicais que se direcionam à interpretação e performance musical, especificamente para o piano. Os gêneros musicais empregados nas obras investigadas apresentam sua origem no folclore e na música urbana brasileira. Nesta perspectiva, busquei ainda identificar estes gêneros notacionalmente, de modo a expor os elementos etnográficos que se mostraram integrados no estilo composicional de Radamés Gnattali, posto toda confluência cosmopolita desenvolvida em sua escrita musical.

Um fator importante a ser ressaltado, é evidenciado pelos critérios para o processo de editoração e edição das *Brasilianas IV e V para piano*. Faz-se merecida a menção, novamente, ao Instituto Piano Brasileiro – IPB, por sua relevante função no meio musical brasileiro e também pela manutenção das obras exploradas, sem a qual este trabalho não teria sido possível. Os manuscritos estarão dispostos nos anexos que integram esta pesquisa, bem como suas respectivas editorações e edições.

Em razão da cópia *fac-símile* do manuscrito da *Brasiliiana IV para piano* encontrar-se em condições de difícil decodificação notacional, mostrou-se de crucial importância a utilização da

gravação obtida por meio do CD da *Coletânea Piano Brasileiro (volume 7 – Alma Gaúcha)*, gravado pelo pianista Miguel Proença no ano de 2005, de modo que diversas dúvidas puderam ser sanadas para a finalização da editoração desta obra. Ainda assim, transcorreram incertezas com relação a algumas passagens e também acordes que se encontram ilegíveis no manuscrito e, de certo modo, poderiam ter duas opções notacionais com resultado sonoro similar. Para estes casos, contidos no título *Marcha de Rancho* (c. 48-49, 50-51 e 56-57 respectivamente), pude contar com auxílio e a contribuição de profissionais especializados em edição e editoração musical. Ao discutir sobre a melhor forma de sanar esta problemática, optei pelo emprego da condução harmônica no contexto de cada uma destas passagens e acordes, ou seja, escolhi por definir a nota que, de fato, realizaria uma função harmônica para a frase ou acorde seguinte, ou pela definição da nota que viesse de uma resolução harmônica de um acorde antecessor, como podemos constatar nos exemplos abaixo.



Figura 79 – *Brasileiana V (Marcha de Rancho)*: conduções / resoluções harmônicas nos c. 48 e 49 (manuscrito e editoração).

Acerca da *Brasileiana V para piano*, foi utilizada – como apoio aural para sua edição – a gravação da pianista Rosana Civile, contida na faixa do CD *Radamés Gnattali – flauta, piano e violão*, elaborado pelo Ministério da Cultura e CPFL Energia no ano de 2012. Neste caso, optou-se apenas pela edição desta obra, devido ao bom condicionamento notacional da *cópia esmerada* – que também pode ser conferida adiante nos anexos –, transcorrendo somente algumas retificações compreendidas pela disposição dos números de compassos, paginação, ajuste do enquadramento de algumas páginas e correções de notas nitidamente erradas em relação à gravação de referência.

Com relação ao fator *transdiscursivo* de uma obra, tratado previamente neste texto, Michel Foucault expõe algumas características sobre autores que transcendem a esfera de seu próprio discurso, tornando este tipo de obra mais importante que a figura do próprio autor. Neste sentido, em sua crítica literária moderna, a *função autor* pode excluir uma obra ou um conjunto de obras que não se conectem a um determinado nível de classificação intelectual, a fim de visar uma coerência conceitual e teórica da completude da obra para o seu legítimo reconhecimento. Ainda neste aspecto, busca-se também uma unidade estilística do discurso sobre o histórico do autor, por meio dos eventos históricos que aportem a *função autor* para um conjunto de fatores que geralmente são maiores que sua persona. Foucault ainda demonstra que autores com características *transdiscursivas* tornaram-se “sujeitos do direito”, ou seja, indivíduos passíveis de punições e/ou críticas, devido à originalidade do discurso de suas obras (neste caso exemplificando os discursos contidos em Marx e Freud). A busca por uma verdade irrefutável, neste caso, deixa de ter crucial importância, a fim de se investigar um contínuo entendimento do discurso, inclusive por seu reexame nos já mencionados *retornos*. Todavia, como declarado por Foucault em algumas de suas conferências sobre esta temática, todas estas atribuições também podem ser transpostas para o campo da música. Ao se observar os discursos musicais de compositores que optaram por certo vanguardismo ou arrojo em sua linguagem, pode-se perceber que uma parte considerável recebeu críticas e até mesmo repreensões em nichos específicos da sociedade. Salienta-se, então – no âmbito desta pesquisa – que o discurso musical de Radamés Gnattali é o centro de discussões acerca de sua estilística musical que, de certo modo, fora tida como muito erudita pelos músicos populares e muito popular pelos músicos eruditos. Afora esta questão, temos a figura do compositor/intérprete, que também permeia toda a trajetória de sua obra e, conseqüentemente, de seu discurso musical.

O discurso composicional de Radamés Gnattali possivelmente trouxe influências para a esfera da MPB, podendo-se constatar – por meio das análises musicais e do entorno histórico de sua biografia – que sua escrita musical tem duas características principais que corroboram para este aspecto. A primeira, consiste na ampla utilização de ritmos advindos dos gêneros urbanos, de temas folclóricos e também de contextos específicos da historiografia brasileira, compreendendo uma apropriação cultural que se desenvolveu de forma natural e original em sua estilística composicional, evidenciando-se que sua escrita pode ser considerada equivalente às *práticas transdiscursivas*, sob a luz da ótica apresentada por Michel Foucault. A segunda característica constitui-se pelo emprego de seu peculiar hibridismo musical, possivelmente advindo de sua formação – com natureza original na música clássica – aliado a

uma posterior influência *jazzística*, que se revela no tratamento textural e também no cuidadoso uso das *harmonias sofisticadas* (mencionadas no capítulo 2). Sobre este aspecto é razoável presumir que sua escrita foi para além dos propósitos isolados de suas obras, pois adquiriu relevante importância e reconhecimento na literatura da música brasileira, o que, de certo modo, legitimaria seu caráter *transdiscursivo*, frutificando sua influência para as outras esferas da música brasileira. É minimamente razoável supor que a *transdiscursividade* da escrita de Radamés Gnattali se transporta especialmente para a MPB, devido as possibilidades ilimitadas que a improvisação da música popular pode oferecer, como por exemplo, analogamente ocorre com os discursos filosóficos. Nesta acepção, pode-se constatar por meio do *Dicionário Grove de Música* (1994) sobre o termo improvisação: “a criação de uma obra musical, ou de sua forma final, à medida que está sendo executada. Pode significar a composição imediata da obra pelos executantes” (p. 450). Ao considerarmos o improviso musical como uma real categoria composicional, poderíamos ainda, como fruto deste corolário, lançar a seguinte reflexão: até onde o compositor é um improvisador e este, pois, um compositor?

Sabe-se que o gênero musical da bossa nova, por exemplo, notabiliza-se pelo amplo emprego de um padrão sofisticado de harmonização proveniente do *jazz*, já aplicado anteriormente por Radamés Gnattali em seus arranjos para a Rádio Nacional, sobretudo no gênero do samba-canção. Ainda nesta perspectiva, pude constatar a aplicação das *harmonias sofisticadas* em diversos pontos no âmbito deste trabalho, onde, destacam-se conjuntamente, o amplo uso de dissonâncias, procedimentos provenientes do modalismo, cromatismo, octatonismo e da improvisação nas *Brasilianas IV e V para piano*. Abaixo, uma síntese dos principais procedimentos constatados no decorrer das análises musicais:

- *Brasiliana IV (Prenda Minha)* – destaque para procedimentos policordes e cromáticos.
- *Brasiliana IV (Samba-canção)* – destaque para os procedimentos harmônicos provenientes do octatonismo.
- *Brasiliana IV (Nordeste)* – destaque para os processos harmônicos advindos do modalismo.
- *Brasiliana IV (Marcha de Rancho)* – destaque para acordes com inversões e dissonâncias
- *Brasiliana V (Cantos de Roda)* – destaque para o amplo uso de cromatismo (harmônico e melódico), modulação e processos que remetem a pequenos improvisos musicais.
- *Brasiliana V (Acalanto)* – destaque para o amplo uso de cromatismo (harmônico e melódico) e dissonâncias em profusão.
- *Brasiliana V (Trabalho)* – destaque para o uso de inversões, conduções melódicas, harmônicas e por arpejos, bem como dissonâncias e processos harmônicos provenientes do octatonismo.

O critério para se destacar as devidas harmonizações abrangeu, a princípio, parâmetros sobre a quantidade e o formato das dissonâncias, por exemplo: 5ªaum + 7ªm; 7ªm + 9ªm; 4ªaum + 5ªaum + 7ªM + 9ªM; 7ªm + 11ªJ ou ainda, por acordes invertidos e com duas ou mais dissonâncias em sua formação, bem como acordes com funções específicas. No que tange a este assunto, ressalta-se a condução harmônica demarcada no último tema “*Fulô, a fulô do vapor*” da *Brasiliiana V*, onde a harmonia mantém uma nota pedal, ao mesmo tempo em que se alterna funcionalmente e produz diferentes efeitos a uma melodia de caráter singelo, por meio de dissonâncias, cromatismos e inversões. Ainda nesta questão, um efeito semelhante ocorre de maneira sutil no primeiro título *Prenda Minha* da *Brasiliiana IV*, logo em sua introdução. Vale salientar que em diversas obras da música popular, especialmente no gênero da bossa nova, este procedimento é similarmente aplicado, onde inversões, dissonâncias e cromatismos ocorrem em abundância, com a finalidade de proporcionar maior sofisticação a uma linha melódica simples, porém com letra de notável valor poético. Podemos constatar estes procedimentos harmônicos em algumas composições da MPB como, por exemplo, em *Samba de uma nota só* (Tom Jobim e Newton Mendonça); *Insensatez* (Tom Jobim); *Inútil Paisagem* (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira); *Corcovado* (Tom Jobim); *Apelo* (Baden Powell e Vinicius de Moraes), *Águas de março* (Tom Jobim); *Brigas nunca mais* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes); *Ela é carioca* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes); *Samba e prelúdio* (Baden Powell e Vinicius de Moraes); *Este seu olhar* (Tom Jobim); *Só em teus braços* (Tom Jobim); bem como em inúmeras outras composições da MPB elaboradas, sobretudo, no período da bossa nova ou por seus idealizadores. Com a finalidade de ilustrar esta constatação destaca-se, a seguir, seis exemplos dos modelos harmônicos e texturais salientados, sobre excertos dos títulos composicionais destacados em negrito.

SAMBA DE UMA NOTA SÓ

Harmonia cromática e dissonante em contraste de uma linha melódica estática. Tom Jobim e Newton Mendonça

The musical score for "Samba de uma nota só" is presented in four staves. The melody is a simple, static line of eighth notes in G major. The harmony is chromatic and dissonant, with chords changing every two measures. The chords are: Bm9, Bb13, Am9, Ab13, Bm9, Bb13, Am9, Ab13, Dm9, Db13, Cmaj9, F13, Bm9, Bb13, Am9, Ab13, and G6/9. The chords are circled in red in the original image.

Baixo harmônico cromático em
função de uma linha melódica simples

INSENSATEZ

TOM JOBIM

INÚTEL PAISAGEM

Harmonia dissonante com baixo cromático
descendente à uma linha melódica ascendente

Tom Jobim e Aloysio de Oliveira

APELO

Harmonia com baixo cromático à
uma linha melódica recitativa

Baden Powell e Vinicius de Moraes

ESTE SEU OLHAR

Harmonia com baixo cromático ascendente
em relação à uma melodia simples

Tom Jobim

SÓ EM TEUS BRAÇOS

Harmonia dissonante com baixo cromático
ascendente sobre uma melodia de caráter singelo

Tom Jobim

Figura 80 – Excertos da MPB: procedimentos harmônicos e texturais (cromatismos, dissonâncias e inversões).

Estes mesmos procedimentos harmônicos são encontrados em profusão em composições advindas do *jazz*, sendo a bossa nova um gênero que pode se considerado híbrido, unindo ritmo brasileiro, harmonia *jazzística* e melodias simples, muitas vezes valendo-se como suporte de uma prosódia poética com relevante significação. No início do século XX, após a primeira guerra mundial, diversos compositores de proeminência no cenário internacional se influenciaram pela linguagem do *jazz*, entre alguns nomes proeminentes destacam-se “Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Darius Milhaud, George Gershwin, Aaron Copland, Ernst Krenek, Kurt Weill e Maurice Ravel” (KOSTKA, 1999, p. 155). No Brasil, esta tendência não seria diferente e Radamés Gnattali, dentre os diversos compositores de concerto, se destacou por sua peculiar capacidade de criar eficazmente bem diversas estratégias composicionais, concebendo uma nova linguagem e inovando em suas composições com regras e padrões convencionais já preexistentes, contidos na música clássica europeia, no nacionalismo brasileiro e no *jazz* norte-americano. Evidentemente que houve uma plêiade de compositores do período pré-bossa nova que tiveram similar importância, porém é presumível que Gnattali tenha gerado uma *transdiscursividade composicional* exclusiva, em razão de sua produção abranger desde arranjos para Rádio Nacional até a música de concerto que, de certo modo, frutificaram para além de sua concepção original, germinando particularidades que também se desenvolveram na MPB.

Posto isto, considera-se importante ressaltar o fator equacional que este estudo intentou apresentar sobre as características composicionais da escrita “*Gnattaliana*”, somando-se três grandes valores de importância que podem ser constatados por sua biografia e pelas análises musicais, que compreenderam a “*Influência da música clássica europeia*” + “*Influência do nacionalismo brasileiro*” + “*Influência do Jazz*” = “*Estilo Gnattaliano*”. A seguir, gráfico diagramal desta equação:

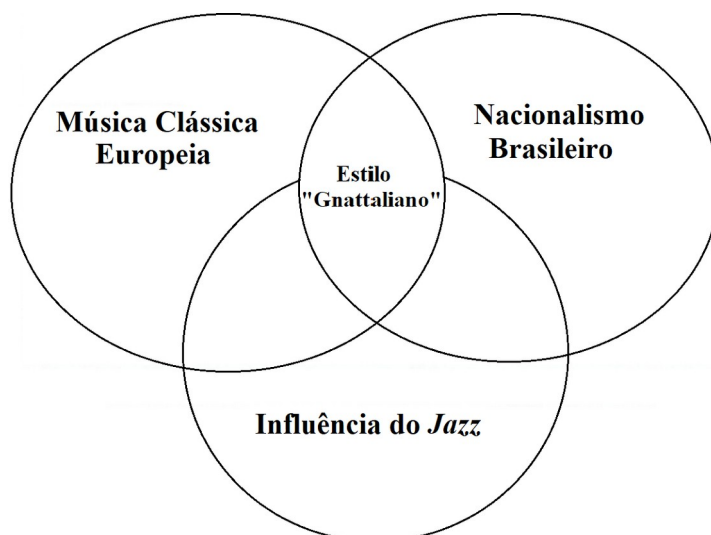


Gráfico 8 – Diagrama da equação sobre o estilo composicional e escrita musical de Radamés Gnattali.

Como anteriormente mencionado, pude ainda complementar esta pesquisa com a realização de recitais de piano. No ano de 2018 foram realizados dois recitais de piano na Europa, sendo um em Lisboa (Portugal)³⁶ e outro em León (Espanha)³⁷, que abrangeram obras de compositores portugueses, brasileiros e do período romântico. No ano de 2019 foram realizados dois recitais de piano simultaneamente na cidade de Socorro – SP³⁸, que abrangeram obras do período barroco até o período impressionista / moderno, além de incluírem alguns títulos da *Brasiliana IV para piano*. Objetivei por intermédio destas apresentações interpretar obras de compositores que, de certo modo, mostraram alguma similaridade ou influência sobre a escrita musical de Radamés Gnattali, além da interpretar obras do próprio compositor investigado. Estes recitais tiveram uma função social muito importante: fomentar o repertório brasileiro e clássico para alunos da rede pública municipal e estadual, bem como para o público em geral de forma diversificada (ambos os recitais foram apresentados gratuitamente). Outra finalidade destas apresentações aplica-se sobre as questões interpretativas apreendidas, que possivelmente puderam transferir maior relevância para as análises musicais empreendidas. Por fim, esta pesquisa se completa pelas gravações das obras analisadas, disponíveis em site do *Youtube*³⁹ nos respectivos links abaixo. Atenta-se ainda para a função social da divulgação destas gravações no *Facebook* e *Instagram* do próprio autor. Os certificados e programas dos recitais mencionados encontram-se disponíveis nos anexos finais deste trabalho.

A escolha por uma análise com maior variedade de elementos se deu em razão de deixar esta pesquisa viável para outras possíveis investigações. Pretendi, desta forma, não conduzir as análises para uma narrativa que pudesse vir a se tornar, de certo modo, fechada, mas sim aberta para outros estudos que possam tanto convergir aos conceitos expostos, quanto também divergir. Por esta razão, as análises musicais com diversos elementos podem aparentar, num primeiro momento, pouco direcionamento, porém, pelas motivações iniciais a que se propõem – de uma análise voltada para uma abordagem geral de interpretação para a performance musical ao piano –, mostra-se razoável uma aplicação mais abrangente, a fim de se obter o maior número de dados para utilizações de natureza paramétrica no auxílio à este intento original.

36 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yZkorryzxd&feature=youtu.be>. Acesso em: 12 jun. 2020.

37 Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=8PoYhUo1p28>. Acesso em: 31 jul. 2020.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IS7caqVAC1M>. Acesso em: 31 jul. 2020.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AhRjVfRFGIM>. Acesso em: 31 jul. 2020.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LrUZozqlpl4>. Acesso em: 31 jul. 2020.

38 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nchWeGoxTwM>. Acesso em: 18 nov. 2019.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SwyGkfQd5Lk>. Acesso em: 16 jul. 2020.

39 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=upeFLLiGiM4>. Acesso em: 27 jul. 2020.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jxn5n6X7890>. Acesso em: 28 jul. 2020.

Diante disso e numa ótica acerca das questões interpretativas pude observar diversos aspectos que, no curso das análises, abrangeram a interpretação musical ao piano e a escrita *Gnattaliana*. Por intermédio da análise musical das *Brasilianas IV e V para piano* algumas questões interpretativas foram levantadas e fomentadas, compreendendo-se: articulações musicais pormenorizadas da escrita do compositor, articulações próprias do piano (incluindo a utilização dos pedais), flutuações e defasagens de tempo, variações de dinâmicas, acentuações melódicas, rítmicas e harmônicas (muitas vezes não descritas notacionalmente), além de ponderações sobre alguns termos específicos e elementos subjetivos dispostos por Radamés Gnattali nas partituras e manuscritos. A multiplicidade de agógicas compreendidas, se aplicadas coerentemente, contribuem no enriquecimento de uma interpretação coesa e fiel destes elementos subjetivos, colaborando-se ainda, para uma eficaz apreciação dos diversos processos composicionais desenvolvidos nestas obras em questão.

Por fim, busquei ofertar com esta pesquisa uma ótica sobre os aspectos contidos na escrita musical de Radamés Gnattali, mesmo que muitos já se encontrem descritos em outros trabalhos. Demonstra-se válido salientar informações que possam, mesmo de maneira modesta, fornecer mais uma contribuição que servirá como porta de entrada para o universo de seu estilo composicional. Ainda nesta perspectiva, somam-se algumas características exploradas que abrangeram outras esferas estruturais da interpretação musical, compreendidas referencialmente sobre os gêneros musicais urbanos e do folclore musical brasileiro. Deste modo, objetivei elucidar informações sobre as liberdades de andamento de determinados gêneros musicais, bem como articulações motivicas e fraseológicas que não estão indicadas nas partituras, constituindo outro patamar investigativo na busca de agógicas específicas que informam, de certa maneira, sobre a escrita musical e a personalidade composicional de Radamés Gnattali. As reflexões estimularam – no decorrer das análises musicais e considerações gerais – possíveis sugestões e escolhas interpretativas que também estão entremeadas com a música popular brasileira, bem como à outras problemáticas musicais que são inerentes deste âmbito em sua multiplicidade de contextos de um modo geral.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1943.

_____. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

_____. *Pequena História da Música*. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1967.

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

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. 36ª ed.; tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2018.

BERRY, Wallace. *Form in Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1986.

_____. *Structural functions in music*. New York: Dover Publications, 1987.

BOUCHARD, Donald F. *Language, Counter-Memory, Practice: selected essays and interviews by Michel Foucault*. New York: Cornell University Press, 1980.

CACCIATORE, Olga. *Dicionário biográfico de música erudita brasileira*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CANAUD, Fernanda. *O virtuosismo e o “Swing” revelados na revisão fonográfica de Flor da Noite e Modinha & Baião de Radamés Gnattali*. Orientador: Prof. Dr. Silvio Mehry. 2013. 263f. Tese (Doutorado em Música) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.

CANTIGAS DE TRABALHO – *Canto de Barqueiro (Rio Jequitinhonha)*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KY5ww1e_ZuU&t=398s. Acesso em: 30 ago. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ocu1-n_tkQk&t=136s. Acesso em: 20 nov. 2019.

CAPLIN, Willian E. *Classical Form*. New York: Oxford University Press, 1998.

COSTA, Thales Gomes Camêllo da. *Cantos de trabalho no cinema brasileiro: uma análise das obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman*. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Esther Império Hamburger. 2015. 112 f. Dissertação (Mestrado em Ciências – Meios e Processos Audiovisuais) – USP, São Paulo, 2015.

DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 2014.

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

DUBAR, Claude. *A socialização: construção das identidades sociais e profissionais*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GERBER, Daniela T. *A memorização musical através dos guias de execução: um estudo de estratégias deliberadas*. Orientador: Prof.^a Dr.^a Cristina Capparelli Gerling. 2012. 356f. Tese (Doutorado em Música) – UFRGS, Porto Alegre, 2012.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

GROVE. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

IGTF – Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore. *Assim cantam os gaúchos*. Porto Alegre: IGTF, 1984.

IPB – Instituto Piano Brasileiro (Enciclopédia – Anna Stella Schic). Disponível em: <http://institutopianobrasileiro.com.br/enciclopedia/Anna-Stella-Schic>. Acesso em: 30 jul. 2019.

KELLER, Marcello Sorce. *Musica e Sociologia: Una Breve Storia*. Ricordi, 1996.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony*. New York: McGraw-Hill, 1999.

_____. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 4ª ed. New York: Routledge, 2016.

LAROUSSE. *Dicionário Larousse de Francês/Português*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2011.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. Instituto Moreira Salles. São Paulo, 2007.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MEYER, Leonard B. *El estilo em la musica: teoria musical, história e ideologia*. Tradução de Michel Angstadt. Madrid: Piramide, 2000.

_____. Leonard B. *Explaining music*. Chicago: Chicago University Press, 1973.

MIS – Museu da Imagem e do Som. *Radamés Gnattali - Acervo Depoimentos para Posteridade*. Rio de Janeiro: MIS, 1985.

MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS – *Fulô, a fulô do vapor (Carregadores de Piano)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E0g3G0RApWs>. Acesso em: 30 ago. 2018.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hswcZ-mv2Io>. Acesso em: 20 nov. 2019.

NAPOLITANO, Marcos. *A música brasileira na década de 1950*. REVISTA USP, São Paulo, n.87, p. 56-73, 2010.

NARMOUR, Eugene; SOLIE, Ruth A. *Explorations in Music, the Arts and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1988.

NASCIMENTO, Guilherme; ZILLE, José Antônio B.; CANESSO, Roger. *A música dos séculos 20 e 21*. Barbacena: EdUEMG, 2014.

NICHOLS, Roger. Debussy, Claude A. *The New Grove*. Stanley Sadie (ed.). London: Macmillan, 1980.

PERSICHETTI, Vincent L. *Harmonia no século XX: aspectos criativos e práticos*. São Paulo: Via Lettera, 2012.

PINTO, Tales. *Cantos de Trabalho e a Cultura Nacional*. Disponível em: <https://educador.brasilecola.uol.com.br/estrategias-ensino/cantos-trabalho-cultura-nacional.htm>. Acesso em: 18 nov. 2018.

RÉTI, Rudolph. *The thematic process in music*. New York: Macmillan, 1951.

REVISTA A SCENA MUDA (Hemeroteca BnDigital) – Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=084859>. Acesso em: 26 nov. 2019.

REVISTA RADIOLÂNDIA (Hemeroteca Bn Digital) – Disponível em:
<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=128848>. Acesso em: 26 nov. 2019.

RINK, John. *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: University Press, 2002.

SANDRONI, Carlos. *O acervo de Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-2012*. Rio de Janeiro: Revista Debates – UNIRIO, 2014.

SAROLDI, Luiz C.; MOREIRA, Sonia V. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 206.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 3ª Ed. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

TINHORÃO, José R. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Os sons que vêm da rua*. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

TRIVIÑOS, Augusto Nibaldo S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais – A pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1987.

URBIM, Carlos. *Rio Grande do Sul: um século de história*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

WINTER, Leonardo L; SILVEIRA, Fernando J. *Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical*. Per Musi – Revista acadêmica de música, Belo Horizonte: UFMG, n. 13, p. 63-71, 2006.

ZORZAL, Ricieri Carlini. *Dez estudos para violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas*. Orientador: Prof. Dr. Mário Ulhoa. 2005. 85 f. Dissertação (Mestrado em Música) – UFBA, Salvador, 2005.

Sites consultados

Busca digital de partituras: https://imslp.org/wiki/Main_Page

Hemeroteca Nacional Digital – BnDigital: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

Instituto Piano Brasileiro – IPB: <http://institutopianobrasileiro.com.br/>

Portal *online* da Brasil Escola: <https://brasilecola.uol.com.br/>

Portal *online* do Música Brasilis: encurtador.com.br/ijuD9

Site para busca e repositório de vídeos: [youtube.com](https://www.youtube.com)

Partituras

DEBUSSY, Claude. *Prélude n° 12 - Feux d'artifice*. Paris: Durant, 1913.

LISZT, Franz. *Consolation n° 3*. Leipzig: Peters Edition, 1913.

RAVEL, Maurice. *Miroirs – Une barque sur l'océan*. New York: Dover Publications, 1986.

ANEXOS

Anexo A – Manuscrito da *Brasiliiana IV* para piano

Radam's Cratich (Rio 1949)

Brasiliiana no 4
para piano

- | | |
|-----|---------------------------|
| I | Pinda munda (pinda punda) |
| II | Samba cometa (Rio) |
| III | Pesado (Nordeste) |
| IV | Marcha do Rancho (Rio) |

Brasiliiana no 5 (sobre cantos do Rio, Acalanto e trabalho)

786.1

8-8-11

Brasília nº 4

R. Chatai (1941)

II - Branda Suíça

(moda gaúcha)

Handwritten musical score for "Branda Suíça" (moda gaúcha) in 2/4 time. The score is written for piano and organ. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "moda gaúcha". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The organ part is indicated by a large 'C' symbol. The score is divided into several systems, with some measures marked with numbers like 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The score ends with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical score for "Branda Suíça" (moda gaúcha) in 2/4 time. The score is written for piano and organ. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "moda gaúcha". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The organ part is indicated by a large 'C' symbol. The score is divided into several systems, with some measures marked with numbers like 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The score ends with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical score for "Ligado e Tripla" by Carlos Gomes. The score is written on ten staves, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings. The title "Ligado e Tripla" is written in the first staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, along with performance instructions like "pizzicato", "arco", and "cresc.".

II Samba Cancais (Rio de Janeiro)

Paulaner's Gestalt (1949)

Ms (elastics)

[illegible]

Handwritten musical score on six systems. The notation is in a single system with multiple staves, likely representing a piano and vocal parts. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and annotations include:

- dim.* (diminuendo) at the beginning of the first system.
- Canzando* (Cantando) at the beginning of the second system.
- Staccato* at the beginning of the third system.
- Staccato* at the beginning of the fourth system.
- For. Taster* (For. Taster) at the beginning of the fifth system.
- Proced.* (Procedendo) at the beginning of the sixth system.

The score concludes with a double bar line and a final measure marked with a 'C' and a '2'.

III - Desafio 5
(moderate)

R. Guadalupe 1949

Handwritten musical score for "Desafio 5" (moderate) by R. Guadalupe, 1949. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The music is in 2/4 time and features a variety of notes, rests, and dynamic markings. The key signature has one flat (B-flat). The score includes several dynamic markings: "cresc." (crescendo), "dim." (diminuendo), "p." (piano), and "f." (forte). There are also markings for "rit." (ritardando) and "all." (allegretto). The word "Rafas" is written above the fifth system. The score is handwritten and shows signs of age, with some ink bleed-through and a slightly worn appearance.

Handwritten musical score on page 151, featuring six systems of music. The notation is complex, including various musical symbols, clefs, and dynamic markings.

The first system is labeled "Rafae" and includes the word "dimu" written above the staff. The second system continues the musical notation. The third system is also labeled "Rafae" and includes the word "Assumpta" written below the staff. The fourth, fifth, and sixth systems continue the musical notation, with the word "dimu" appearing again in the sixth system.

7
IV. Marche de Ranch

R. Central.

R. de la Cruz

Hr. Jempal

182. *Pinus strobus*.

↑ more exp.

južno sredi.

9 pouco mais

7

Handwritten musical score on page 153, featuring multiple staves of music with various annotations and lyrics.

The score is written on six systems of staves. The notation includes complex rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include:

- cad...* (Cadenza) markings above several staves.
- Poco meno a poco* (Poco meno a poco) written above the second staff.
- Poco mais... loo... loo* written above the fifth staff.
- diu... poco a poco... diu...* written below the sixth staff.

The music appears to be a vocal or instrumental piece, possibly a concerto or a large-scale composition, given the complexity of the notation and the presence of cadenzas.

Anexo B – *Brasiliiana IV para piano* (versão editorada)**BRASILIANA No.4**
I - Prenda Minha (Moda Gaúcha)

1

♩ = 112-116

R. Gnattali (1949)

mf

f

cantando

legato

dim.

p

21 *a tempo*

rall. *mf*

25

29

dim.

33

sfz *sfz* *sfz* *sfz*

37

p legato

41

cres. *mf*

45

cres. *f*

49

dim.

53

cres. *f*

57

cres.

4

61

ff *dim.*

65

pp

Brasiliiana N° 4

5

II - Samba Canção (Rio de Janeiro)

Radamés Gnattali (1949)

♩ = 116 (Elástico) *A tempo*

Piano *p* *ced.*

Pno. *cresc.*

Pno. *dim.* *mf* *cresc.* *f*

Pno. *3* *dim.* *pouco ced.*

6

17 **A tempo**

Pno.

cresc.

21

Pno.

25

Pno.

mf *dim.* *p*

29

Pno.

p *sfz* (m.e.) *cantando* *ced.*

33 **A tempo**

Pno.

Pno.

37 *sfp* *sfz* *pp* 8^{va} 3 1 loco

41 *ced.* A tempo

45 *cresc.*

49 *mf* *dim.* *p*

53 *p* *sf* *mf*

57 *pouco ced.*

Pno.

p

III - Desafio

9

(Nordeste)

Radamés Gnatalli (1949)

$\text{♩} = 92$

1 *p* *simile*

5 *sfz*

9 *sfz*

13 *mf* *cresc.* *f* *dim.*

17 **Rojão** *p*

Pno.

Pno.

21

f

dim.

Pno.

25

p

mf

Pno.

29

p

sfz

Pno.

33

mf

cresc.

f

dim.

p

Pno.

37

Rojão

f

poco dim.

Pno.

41

f

dim.

Pno.

45

p

sfz

Pno.

49

sfz

Pno.

53

8va

Pno.

57

Rojão

sempre f

Pno. *f* *dim.*

Pno. *p* *sfz*

Pno. *8va* *loco* *sfz cresc.*

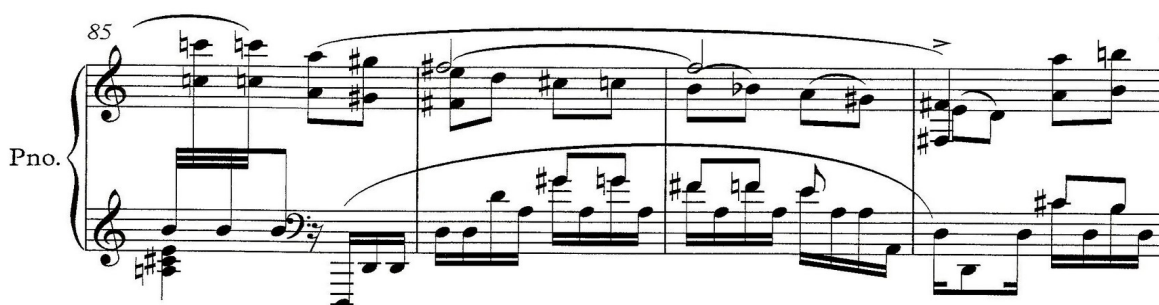
Pno. *[cresc.]*

Pno. *ffz*

Pno.



Pno.



Pno.



Pno.



Pno.



14

101

Pno.

mf

dim.

The musical score for piano (Pno.) spans measures 101 to 105. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the right hand consists of eighth-note chords, starting on F#4 and moving stepwise down to E3. The first four measures are marked *mf* (mezzo-forte), and the fifth measure is marked *dim.* (diminuendo). The bass line in the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes, starting on D3 and moving stepwise up to F#4. A bracket underneath the bass line indicates a continuous pattern across all five measures. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 105.

IV - Marcha de Rancho

Rio de Janeiro

R. Gnattali

♩=96-100

Measures 1-3 of the piece. The music is in common time (C). The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line of eighth notes. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The second measure has a fortissimo (*sfz.*) dynamic and the instruction *sem pedal*. The third measure has a fortissimo (*sfz.*) dynamic and the instruction *pouco cresc....*.

Measures 4-6 of the piece. Measure 4 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measures 5 and 6 have a crescendo (*cresc...*) instruction. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line of eighth notes.

Measures 7-9 of the piece. Measure 7 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 8 has a piano (*p*) dynamic. Measure 9 has a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line of eighth notes.

Measures 10-12 of the piece. Measure 10 starts with a fortissimo (*sfz.*) dynamic and the instruction *pouco cresc.*. Measures 11 and 12 continue the melody and bass line. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line of eighth notes.

13

mf

cresc.....

f

16

pp

pp

sfz.

6

19

pp *pouco cresc...*

mf

cresc...

22

f

sfz.

pp

25



6 *pp* *pouco cresc...*
sfz.

28



mf *cresc.....*

31

Pouco mais ♩=112



f *cresc.....*

34



f *cresc.....*

This image shows a page of a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns, specifically measures 36 through 46. The score is written for piano and features a variety of musical notations including treble and bass staves, dynamic markings, and articulation symbols.

The score is divided into five systems, each starting with a measure number:

- Measure 36:** The system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is played in the right hand, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A fermata is placed over the final note of the system.
- Measure 38:** The system continues with the same key signature. The right hand features a series of eighth notes, while the left hand plays a more complex accompaniment. A crescendo marking (*cresc.*) is present, followed by a fortissimo marking (*ff*).
- Measure 41:** The system begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody is played in the right hand, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A fermata is placed over the final note of the system.
- Measure 44:** The system continues with the same key signature. The right hand features a series of eighth notes, while the left hand plays a more complex accompaniment. A crescendo marking (*cresc.*) is present, followed by a fortissimo marking (*ff*).
- Measure 46:** The system begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody is played in the right hand, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A fermata is placed over the final note of the system.

$\text{♩} = 96$ **Poco Menos e pesado**

48 *8va*

50 *8va*

52 6 7

54

The image displays a musical score for a piece titled "Poco Menos e pesado" with a tempo of 96 beats per minute. The score is written for piano and is divided into four systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system starts at measure 48 and includes an 8va (octave up) marking. The second system starts at measure 50 and also includes an 8va marking. The third system starts at measure 52 and features a 6 (sixteenth note) and a 7 (seventh note) marking. The fourth system starts at measure 54. The music is characterized by a mix of chords and melodic lines, with some measures featuring a 7 (seventh) chord. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

56

8^{va}

58

8^{va}

60

6

62

ced...

cresc.

64 *ced...*



66 **Pouco mais** ♩ = 100 - 108

sfz. dim... *pouco a pouco* 6



69 *sfz. dim...* *sfz.*



72 *sfz.*



Anexo C – *Brasileira V para piano* (cópia esmerada editada)



1

Brasileira n.º 5

(Sobre Cantos de Roda, Aclarato e Trabalho)

Kaetano Guedes
(Rio, 1949)

1 Moderato Mosso $\text{♩} = 94$

Piano *p* *cresc.* *mp dim...*

com pedal

6

pligado

11

accel...

16 Allegretto $\text{♩} = 118$

mf *p* *(muito ligado)*

7.573/23.3.10921

2

19

21

23

A tempo

pouco rall.

26

8a.

pp

mf

pp

longa

pp lento e accel....

31

sempre pp

♩ = 128

35

39

42

46

52

57 *8a*

cresc...

61

65

ced... dim...

70 *A tempo*

p mf cresc. f

75

dim.... p m.o.

82 *A tempo*
ced.---dim...p

89
cresc.---

95
(canto)
mf

100
cresc.---
ced.---p

105
pouco menos (amplo)
quase a tempo

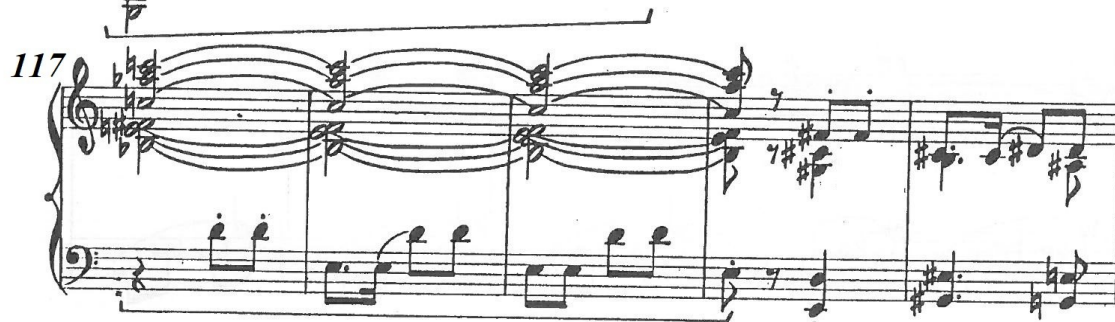
109 *accel.*



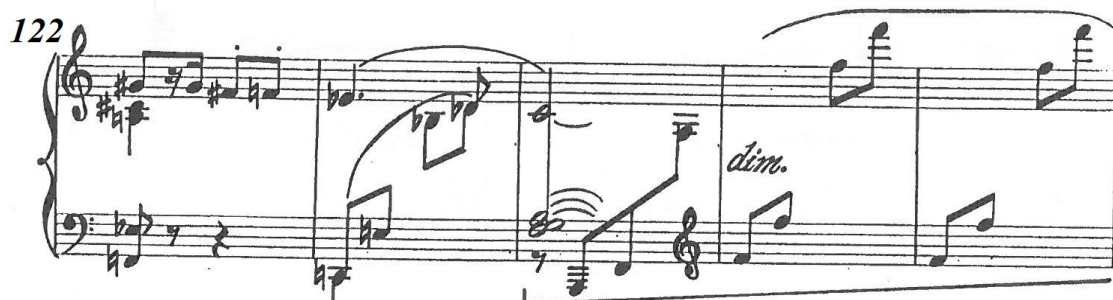
113 *allegro*



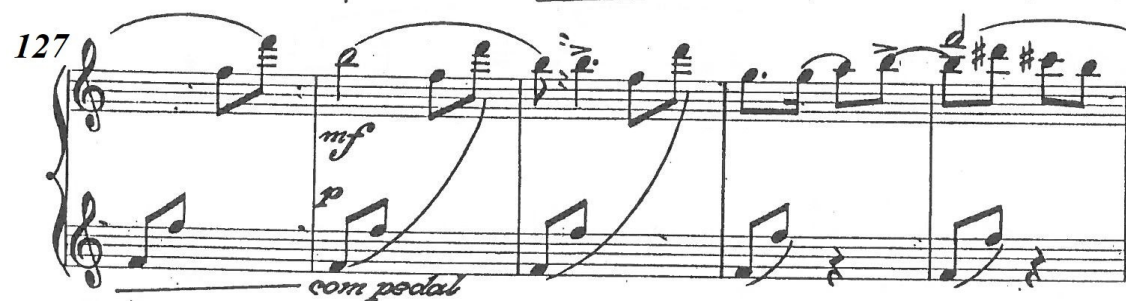
117



122 *dim.*



127 *mf* *p* *com pedal*



132

mf

137

f *p subito* *mf*

142

cresc.

146

mf

150

fz

155

cresc. *f*

2 5 3 5

160

165

rall. e dim. *longa*

171

mf *dim. e rall.*

175

Suarvemento $\text{♩} = 56$ *p* *con pedal*

179 *allegretto*

ced.

183 *Um pouquinho mais* $\text{♩} = 65$

mf

ligado com pedal

187

dim. *mf*

ced.

5 1 5

191 *Tempo I* $\text{♩} = 56$

p

mf *cresc.*

195 *espressivo* *Pouco menos* $\text{♩} = 50$

ced.

allegretto

simile

199

203

Pouco mais

297

A tempo

ced. dim.

p molto legato

con pedale

211

214

Pouco mais

dim.

pp

218

mf *pp subito*

222

ced. *mf*

226 *Come prima* $\text{♩} = 56$

f

230

amplo

234

ced. *a tempo*

238

dim....

241

p

cres....

p

244

cres....

247

mf

250

dim.

p

ten.

254

3

4/8

2/8

257

5

2/8

dim. poco cedendo

260

Sempre ondulando

$\text{♩} = 50$

4/8

(Sempre muito ligado e com pedal)

263

2/8

4/8

266

4/8

269

1 5 4 2 1 2 3 4 5

272

275

a tempo

277

280

283

Measures 283-286. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 283 has a whole rest in the treble and a complex bass line. Measures 284-286 feature a melodic line in the treble with a triplet in measure 285 and a descending line in measure 286. The bass line continues with chords and moving lines. A 4/8 time signature is at the end.

287

Measures 287-290. Treble clef, key signature of one sharp. Measures 287-288 show a rapid ascending scale in the treble. Measures 289-290 continue the melodic development with chords and moving lines. A 4/8 time signature is at the end.

290

Measures 291-293. Treble clef, key signature of one sharp. Measures 291-292 feature a rapid ascending scale in the treble. Measure 293 continues the melodic development. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines.

293

Measures 294-296. Treble clef, key signature of one sharp. Measures 294-295 show a melodic line in the treble with a triplet in measure 295. Measure 296 continues the melodic development. The bass line features a complex line with fingerings 1, 2, 1, 2, 3, 4 indicated.

296

Measures 297-300. Treble clef, key signature of one sharp. Measures 297-298 show a melodic line in the treble with a triplet in measure 298. Measures 299-300 continue the melodic development. The bass line features a complex line with fingerings 5, 1, 2, 3, 4 indicated. A 2/8 time signature is at the end.

299

302

305

307

310

312

Measures 312 and 313. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/8. Measure 312 features a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. Measure 313 continues the melodic line with a slur over the first half and a separate phrase in the second half.

313

Measure 313. The melodic line in the right hand continues with a slur over the first half and a separate phrase in the second half. The bass line consists of eighth notes.

314

Measures 314, 315, and 316. Measure 314 has a right-hand chordal texture and a left-hand eighth-note line. Measure 315 has a melodic line in the right hand with a trill (tr) and a left-hand eighth-note line. Measure 316 has a right-hand melodic line with a slur and a left-hand eighth-note line.

317

Measures 317 and 318. Measure 317 features a right-hand chordal texture with a trill (tr) and a left-hand eighth-note line. Measure 318 has a right-hand melodic line with a slur and a left-hand eighth-note line.

319

Measures 319 and 320. Measure 319 has a right-hand melodic line with a slur and a left-hand eighth-note line. Measure 320 has a right-hand melodic line with a slur and a left-hand eighth-note line.

321 *8a* *a tempo* *dim.*

323 *dim.* *coll. molto* *espressivo*

326 *a tempo*

328

331

334

Measures 334-336. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur over measures 334-335. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *mf*.

337

Measures 337-338. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *mf*.

339

Measures 339-341. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *f*. Markings: *dim. a ced.*. Time signature change: 2/4.

342

Measures 342-347. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *mf*. Marking: *Morido*.

348

Measures 348-351. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Time signature change: 3/4.

353

7

356

361

ced. matr.
a tempo

366

371

ced.
2 3 1 2 1
5

375 *al tempo*

379 *Meno subito (passante)*

383 *al tempo*

387

391

394

m.e.

m.d.

ced. poco

a tempo

8a

398

sempre f

401

dim.

1 4 2 3

p

404

m.e.

p

408

a tempo

ff

dim.

p

412 *p*

416

420 *f* *poco accel.*

423

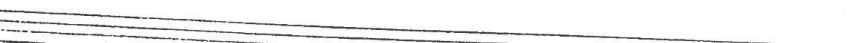
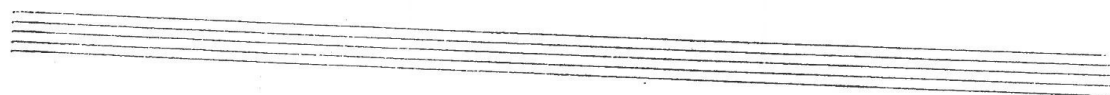
426

This musical score is for a piano piece, spanning measures 412 to 426. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 2/4. Measure 412 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 416 features a triplet of eighth notes in the right hand and a 3/4 time signature change. Measure 420 begins with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction *poco accel.*. Measure 423 continues the melodic line. Measure 426 concludes the system with a final chord in the right hand and a sustained bass line.

429

432 *Menos*

435



Anexo D – Programas dos Recitais de Piano (2018 / 2019)

Ciclo MÚSICAS DO ACERVO | Compositores Portugueses e seus Contemporâneos

Neste ciclo de entrada livre, o público tem a oportunidade de conhecer extraordinários compositores portugueses, cujas obras são pouco conhecidas do grande público. Ao contrário de alguns compositores de diferentes países da Europa, cujo trabalho é hoje globalmente reconhecido, a pouca divulgação da música erudita portuguesa remeteu muitas partituras ao esquecimento. Nestes concertos, a par da música portuguesa, será também possível ouvir música de consagrados de outros países, contemporânea da primeira. O objetivo do ciclo – que conta com o apoio do Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa – é que exista uma maior divulgação do acervo de partituras do Museu Nacional da Música e do património musical português. O ciclo terá lugar todos os meses, até Junho de 2018, às 19 horas da data designada no programa, que desde já vos desafiamos a consultar.

Programa da 2.ª Temporada do ciclo Músicas do Acervo

13 de Outubro - Anne Kaas
28 de Outubro - Paulo Meirelles (BR/FR)
08 de Dezembro - António Luís Silva
19 de Janeiro - Arthur Nesrala
02 de Fevereiro - Felipe Mello (Brasil)
23 de Fevereiro - Ricardo Martins
09 de Março - Bernardo Santos
13 de Abril - Duarte Pereira Martins
04 de Maio - Philippe Marques
01 de Junho - Academia de Música de Telheiras
08 de Junho - Diego Caetano (BR/USA)

Sempre às 19 horas

Comissário: Adriano Nogueira

Parceria:
MPMP - Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa
Revista Glosas

Ciclo Músicas no Acervo 2018, quinto recital Compositores Portugueses e seus Contemporâneos

Felipe Mello, piano
PROGRAMA

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) —
Impressões Seresteiras
Dança do Índio Branco

Ottorino Respighi (1879-1936) —
Nocturne

F. Chopin (1810-1849) —
Andante Spianato et Grand Polonaise Brillant, op. 22

--intervalo--

José Vianna da Motta (1868-1948) —
3 Scenas Portuguezas, op. 9
Cantiga d'Amor
Chula
Valsa Caprichosa

Sergei Rachmaninov (1873-1943) —
Momento musical, op. 16, n.º 4

F. Liszt (1811-1886) —
Nocturno n.º 3, Rêve d'Amour

F. Chopin (1810-1849) —
Polonaise "Heróica", op. 53, n.º 6

FELIPE MELLO, natural do estado de São Paulo (Brasil), realizou a sua formação de piano no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí/SP e, posteriormente, no Instituto de Artes da Unesp em São Paulo/SP. Os seus principais mestres, em piano e música de câmara, foram Luis Carlos Sanches, Miriam Braga, André Rangel, Nahim Marun e Danieli Longo Benedetti.

Participou em masterclasses de Diana Kacsó (EUA), Gerald Robins (EUA), Olga Kiun (Rússia), Lorna Griffith (Inglaterra), Blair McMillen (EUA), Michael Gurt (EUA), Eduardo Monteiro (Brasil), Beatrice Berthold (Alemanha/Chile), Ney Fialkow (Brasil), Flávio Augusto (Brasil), Heather Colman (EUA), Renato Figueiredo (Brasil) e Laura Lowen (Canadá). Foi premiado nos concursos de piano Maestro Souza Lima, Maestro Rodrigo Tavares, Maestro Spartaco Rossi e Concurso ArtLivre.

Apresentou-se como recitalista de câmara e solista nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Campinas, Tatuí e Lima (Perú), trabalhando com os maestros Júlio Medaglia e João



CICLO MÚSICAS
DO ACERVO#2
COMPOSITORES PORTUGUESES
E SEUS CONTEMPORÂNEOS
COMISSÁRIO: ADRIANO NOGUEIRA
PARCERIA: MPMP

FELIPE MELLO

interpreta

Villa Lobos, Ottorino Respighi, F. Chopin, Vianna da Motta
Sergei Rachmaninov, Franz Liszt

ENTRADA LIVRE

facebook/museunacionaldamusica
museunacionaldamusica.pt
Tel. 21 771 09 90

CONCERTO
ÀS 19H
ESTACÃO DE METROPOLITANO
ALTO DOS MOINHOS
2018

02
FEV
SEXTA



Maurício Galindo. Actualmente dedica-se ao mestrado e os seus interesses de pesquisa incluem repertório pianístico genuinamente brasileiro.

Músicas no Acervo, quinto recital

Neste quinto recital do ciclo "Músicas do Acervo: Compositores Portugueses e seus Contemporâneos", o pianista Felipe Mello apresenta-nos uma cuidada selecção de obra representativas dos cem anos de afirmação do piano enquanto grande instrumento solista do período romântico. Ambas as partes do recital vão iniciar-se com influência clara do compositores do início do século XIX, com música escrita em português: para começar duas obras extremamente virtuosísticas de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), mas cujo interesse não se esgota no mero exercício de dificuldade, tendo uma intenção programática de valorização do património brasileiro; na segunda parte, um ciclo de três pequenas peças dançadas, a que José Vianna da Motta (1868-1948) associa uma imagem melódica que nos remetem para a vida portuguesa.

Felipe Mello escolheu dois nocturnos para cada uma das partes do programa. Na primeira, uma das poucas peças que o italiano Ottorino Respighi (1879-1936) dedicou ao piano, no ano de 1904, obra contemplativa e bucólica, revelando uma textura bastante orquestral. Na segunda, e seguindo-se ao impetuoso *Momento Musical* n.º 4 de Rachmaninov (1873-1943), pequena peça que resume na perfeição o movimento neo romântico do início do século XX, recuamos um pouco no tempo para a terceira peça do ciclo de três nocturnos *Rêve d'Amour*, em que escutam-se a típica escrita poética melódica de Franz Liszt (1811-1886), numa das obras mais conhecidas do virtuoso húngaro.

Para terminar ambas as partes do programa, curiosa a escolha de duas obras maiores de Chopin (1810-1849), talvez hoje reconhecido como o maior impulsionador da escrita romântica para piano. O *Andante Spianato* e a *Grande Polaca Brilhante* começaram a ser escritos para piano quando o compositor tinha apenas 20 anos, havendo uma versão posterior para orquestra e piano. Pelo contrário, a Polonaise "Heróica" é uma das suas obras de maturidade, escrita em 1842. O seu subtítulo foi sugerido por George Sand pseudónimo de Amandine Aurore Dupin, romancista francesa e amante de longa data de Chopin, que associou a força desta obra ao espírito da Revolução Francesa, pretendendo defini-la como símbolo desse movimento.

Duarte Pereira Martins (Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa)

Colaboran:



Organiza:



www.fundacioneutherpe.com
fundacioneutherpe@fundacioneutherpe.com

Distinguida con el Patrocinio de:



Próximo concierto:
10 DE FEBRERO 2018
CONCIERTO DE PIANO: CARLOS MARÍN-Piano
Sala Eutherpe
C/ Alfonso V. nº10-León (España)
20:00 horas

Fundación Eutherpe-León (España)

FELIPE MELLO-Piano

Natural del estado de São Paulo (Brasil), realizó su formación pianística en el Conservatorio Dramático y Musical *Dr. Carlos de Campos* de Tatuí / SP, posteriormente en el Instituto de Artes de la Unesp en São Paulo / SP.

Sus principales maestros en piano y música de cámara han sido Luis Carlos Sanches, Miriam Braga, André Rangel, Nahim Marun y Danieli Longo Benedetti.

Ha participado en las clases magistrales de Diana Kacso (EE.UU.), Gerald Robins (EE.UU.), Olga Kiun (Rusia), Lorna Griffith (Inglaterra), Blair McMillen Eduardo Monteiro (Brasil), Beatrice Berthold (Alemania / Chile), Ney Fialkow (Brasil), Flávio Augusto (Brasil), Heather Colman (EE.UU.), Renato Figueiredo (Brasil) y Laura Lowen (Canadá).

En Brasil se laureó en los concursos de piano Maestro Souza Lima, Maestro Rodrigo Tavares, Maestro Spartaco Rossi y Concurso ArtLibre.

Ha dado conciertos en solitario, así como formando parte de agrupaciones de cámara en las ciudades de São Paulo, Río de Janeiro, Campinas, Tatuí y Lima (Perú), trabajando con los maestros Júlio Medaglia y João Mauricio Galindo. Actualmente se dedica a la maestría e investigación del repertorio pianístico genuinamente brasileño.

Fundación Eutherpe-León (España)

FUNDACIÓN
EUTHERPE**JÓVENES INTÉRPRETES-2018****CONCIERTO DE PIANO****FELIPE MELLO**

Viernes 9 febrero
20:00 horas
Sala Eutherpe.-C/Alfonso V. nº10-León (España)

www.fundacioneutherpe.com

9 febrero 2018

PROGRAMA

H. Villa-Lobos.-	Impressões Seresteiras
F. Chopin.-	Andante Spianato et Polonaise Brillante
Ottorino Respighi.-	Notturmo
H. Villa Lobos.-	Dansa do Índio Branco

II PARTE

Vianna da Motta.-	3 Scenas Portuguesas Op.9
Rachmaninoff.-	Momento Musical nº4
Franz Liszt.-	Nocturne Nº3 "Rêve d'Amour"
F. Chopin.-	Polonaise Op.53

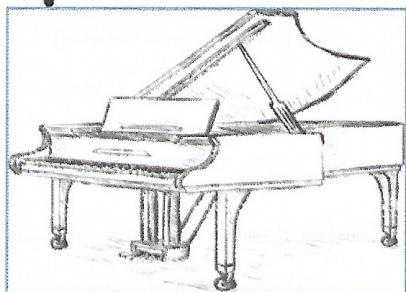
Felipe Mello-Piano

Fundación Eutherpe-León (España)

Fundación Eutherpe
C/ Cardenal Landaburi nº 6 - 24003 León (España)
www.fundacioneutherpe.com
CIF: G-24496747

Fundación Eutherpe
C/ Cardenal Landaburi nº 6 - 24003 León (España)
www.fundacioneutherpe.com
CIF: G-24496747

Do barroco ao impressionismo



Recital de piano de Felipe Mello

Salão Nobre do Palácio das Águias (Biblioteca
Municipal)

25 de outubro de 2019 em dois horários: 14 horas (para
crianças) e 20 horas público geral

Sonatas K.213 e K.135 (Domenico Scarlatti)

Clair de Lune (Claude Debussy),

Estudo Op.25 Nº10 (F. Chopin)

---- Intervalo ----

Brasiliense 4 (Radamés Gnattali),

Noturno (Ottorino Respighi),

Impressões Seresteiras e Dança do Índio Branco (Heitor Villa-Lobos).

**Projeto: Outubro das Crianças e dos Professores na
Biblioteca**

Realização: Família Vieira de Freitas e Clube dos Amigos da Leitura

Em parceria com: Sérgio Franco e Jornal O Município de Socorro

Apoio Institucional: Biblioteca Municipal (Secretaria da
Cultura)

Anexo E – Certificados dos Recitais de Piano (2018 / 2019)



CIFG24496747
C/ CARDENAL LANDÁZURI, 6
24003 LEÓN (ESPAÑA)
TFNO: 00 34 987 24 87 17
www.fundacioneutherpe.com
fundacioneutherpe@fundacioneutherpe.com

Dña. MARGARITA MORÁIS VALLES, con DNI. 13.871.358-N, en calidad de presidenta de la FUNDACIÓN EUTHERPE, con sede en LEÓN (ESPAÑA), Calle Cardenal Landázuri, número 6, C.P.: 24003.

C E R T I F I C A T E:

Que el pianista brasileño **FELIPE MELLO**, ha ofrecido un concierto el 9 de FEBRERO de 2018, en la Sala Eutherpe de León (Calle Alfonso V, nº 10) dentro del Ciclo de Conciertos de Jóvenes Intérpretes programado por la Fundación Eutherpe, con el siguiente programa:

H. Villa-Lobos.-	Impressões Seresteiras
F. Chopin.-	Andante Spianato et Polonaise Brillante
Ottorino Respighi.-	Notturmo
H. Villa Lobos.-	Dansa do Índio Branco
Vianna da Motta.-	3 Scenas Portuguesas Op.9
Rachmaninoff.-	Momento Musical nº4
Franz Liszt.-	Nocturne Nº3 "Rêve d' Amour"
F.Chopin.-	Polonaise Op.53

Para que conste a los efectos oportunos, firmo el presente certificado en León,
el 9 de febrero de 2018.

Sello



La Presidenta de la Fundación

Margarita Morais



Secretaria Municipal de
Cultura



Certificado

Este certificado é concedido a

Felipe Mello

Em reconhecimento pelas duas apresentações realizadas na Biblioteca Municipal Prof.^a Esther de Camargo Toledo Teixeira no **Projeto “Outubro das Crianças e Professores na Biblioteca”**, onde apresentou o Recital: Do Barroco ao Impressionismo, apresentação realizada em 25 de outubro de 2019 em Socorro/SP, promovido Prefeitura Municipal de Socorro e pela Secretaria Municipal de Cultura.

Socorro, 06 de novembro de 2019.

Tiago de Faria
Secretário da Cultura

Anexo F – Encartes dos CD's referenciais

RADAMÉS GNATTALI

(Porto Alegre/RS, 1906 – Rio de Janeiro/RJ, 1988)
Compositor, pianista e regente. Um dos mais importantes nomes da música brasileira, não reconhecia fronteira entre o passado e o presente, entre o erudito e o popular, entre a educação acadêmica e os sons das ruas. Produziu numerosa obra, entre concertos para orquestra, música de câmara e canções. Excelente arranjador, foi um dos grandes arranjadores de música popular do país e ajudou na formação de numerosos jovens instrumentistas.

Composer, pianist and conductor. One of the most provocative names in Brazilian music. He crossed and popular, academic education and street sounds. He produced many works: concertos for orchestra, chamber music and songs. He was an excellent arranger, and one of the brilliant popular music arrangers in Brazil, helping to train numerous young instrumentalists.

JOSÉ ARAÚJO VIANNA

(Rio de Janeiro/RJ, 1916)
Um dos principais nomes da música brasileira do final do século XIX. Araújo Vianna, grande pianista, dedicou-se principalmente ao magistério e ao acompanhamento de cânticos. Compôs obras para piano solo, canto e piano, instrumentos de corda e orquestra, tendo escrito completo duas óperas: Carmela e rei Chacal.

One of the top names in music of Rio Grande do Sul at the end of the 19th century, the eminent pianist Araújo Vianna spent most of his time teaching and accompanying singers. He composed works for piano solo, song and piano, strings and orchestra as well as two operas: Carmela and Rei Chacal.

NATHO HENN

(Quaraí/RS, 1901 – Porto Alegre/RS, 1958)
Músico, professor, poeta e pintor. Natho Henn dedicou-se especialmente ao piano, destacando-se como intérprete, compositor e executor de suas próprias peças. Idealizador, fundador e primeiro diretor da Discoteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, que hoje leva seu nome. Escreveu influenciado pelo folclore gaúcho, com destaque para seus poemas sinfônicos "Processão" e "Festa de Nossa Senhora dos Navegantes".

Musician, teacher, poet and painter, was especially devoted to the piano, and a talented performer, composer and scholar of piano techniques. He created, founded, and was first director of the Rio Grande do Sul State Public Record Collection, which now bears his name. He was influenced by gaúcho folklore with highlights in his symphonic poems "Procession" and "Festivals of Our Lady of the Seafarers".

PAULO LUIS VIANNA GUEDES

(Porto Alegre/RS, 1916-1969)
Graduado pela então Instituto de Belas Artes da UFRGS, foi professor de Conjunto de Câmara e História da Música no Instituto de Artes da UFRGS. Formou também em Medicina, desenvolveu paralelamente importante carreira na área de pesquisa. Tocou vários instrumentos, dedicou-se principalmente ao violino. Criou uma obra numerosa, com destaque para suites e canções, onde desportam seu domínio técnico e estilo autêntico.

Graduate from the former Fine Arts Institute of the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), was professor of a Chamber Group and History of Music at the UFRGS Institute of Arts. Also graduated in medicine and had an important career in psychiatry, parallel to his music. He played several instruments but preferred the violin. He composed a large number of works, with emphasis on suites and songs, demonstrating his skilful technique and authentic style.

LOUIS MOREAU GOTTSCALK

(Nova Orleans/LA, 1859 – Rio de Janeiro/RJ, 1969)
Pianista e compositor. Menino prodígio, já aos dez anos, realizava turnês na Europa e EUA, com grande sucesso, tornando-se um dos grandes virtuosos de sua época. Autor de óperas, sinfonias e peças para piano, teve por valores-âncora na América do Sul e Caribe, incorporando elementos locais e tradições musicais destes povos a sua música.

Pianist and composer. Was a child prodigy and when ten years old had successful tours in Europe and the USA. He became one of the great virtuosos of his time. He was author of operas, symphonies and piano pieces and lived for some years in South America and the Caribbean, adding local elements and musical traditions of these peoples to his music.

Miguel Proença, piano

Alma Gaúcha

Radamés Gnattali, João Araújo Vianna, Natho Henn, Paulo Luís Vianna Guedes e Louis Moreau Gottschalk



Coletânea Piano Brasileiro

Volume 7



Miguel Proença é um artista de renome internacional, em permanente evidência no meio musical brasileiro e internacional; eloquentemente saudado pelo público e crítica nos seus mais de 50 anos de carreira.

Natural de Quaraí/RS e radicado no Rio de Janeiro, Miguel Proença já atuou em diversos estados brasileiros e países como solista e camerista, além de participar do júri de diversos concursos internacionais de piano. Possui uma extensa discografia, que reúne mais de 20 gravações. Executou a parte para piano da trilha sonora do filme Villa-Lobos – Uma Vida de Paixão, de Zélio Viana.

Exerceu os cargos de diretor artístico do Teatro do Sesi de Porto Alegre, Secretário Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, diretor da Sala Cecília Meireles e diretor da Escola de Música Villa-Lobos, além de ter sido professor convidado da Universidade de Música de Karlsruhe, Alemanha. Doutor em Música pela Escola Superior de Música de Hannover, fez parte do corpo docente do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ.

Recebeu em 1991, a Comenda da Ordem do Rio Branco por suas atividades no cenário musical brasileiro. Em 1989 e 1999, foi escolhido Associação dos Críticos de Arte de São Paulo como Melhor Pianista do Ano.

Em abril de 2005 lançou a coletânea "Piano Brasileiro" pela gravadora Biscoito Fino, inaugurando o Selo Biscoito Clássico, considerada pela UNESCO "Patrimônio da Música Brasileira". Neste mesmo ano, Miguel Proença percorreu 13 cidades brasileiras divulgando o trabalho em sua turnê "Piano Brasil", que se estenderia por seis edições consecutivas, atingindo o número expressivo de 134 cidades.

Em 2006, ao lado da atriz e cantora Bibi Ferreira, lançou o disco "Tango", pelo Selo Biscoito Fino – escolhido como "Melhor Disco de Língua Estrangeira", no Prêmio TIM de Música Brasileira.

Em 2008, Miguel Proença paralelamente ao projeto "Piano Brasil", realizou a turnê internacional, Piano Brazil in the World, iniciada com uma apresentação no Carnegie Hall, em New York além da participação em Festivais na Itália, França, Espanha, Macedônia. Em 2009 a aclamada turnê percorreu também a Europa, onde o pianista ministrou master classes.

No ano de 2012 o artista lançou o cd tripla Planíssimo, em comemoração aos seus 50 anos de carreira, reunindo as principais gravações de seu vasto repertório internacional.

Em 2014, Miguel Proença é convidado pela Faculdade de Música do Espírito Santo para ser diretor artístico e orientador do "Núcleo de Excelência Pianística".

Miguel Proença é figura no "Wall of Fame" da Steinway&Sons em Hamburgo, Alemanha, juntamente com os maiores pianistas de todos os tempos.



Miguel Proença is an internationally reputed artist in permanent evidence in the Brazilian and international scenario. He has been largely acclaimed by the public and specialized critics over his more than 50 years of career.

Born in Quaraí, a city in the state of Rio Grande do Sul (RS), Brazil, and settled in Rio de Janeiro, Miguel Proença has acted in several states of Brazil and other countries as a soloist and chamber musician, as well as a jury in several international piano contests. He has a vast discography, which contains over 20 albums. He executed the piano part of the soundtrack for the Brazilian film Villa-Lobos – Uma Vida de Paixão, by Zélio Viana.

Mr. Proença acted as Artistic Director of Teatro Sesi in Porto Alegre, RS, Municipal Chairman for Culture in Rio de Janeiro, Director of Sala Cecília Meireles and Villa-Lobos School of Music, both in Rio de Janeiro, besides being Guest Professor at the University of Music of Karlsruhe, Germany. Having a Doctor's Degree in Music from the Superior School of Music of Hannover, Germany, he was part of the body of professors at the Institute of Arts of the Rio de Janeiro State University (UERJ).

In 1991, Mr. Proença received the governmental commendation Comenda da Ordem do Rio Branco for his activities in the Brazilian music scenario. In 1989 and 1999, he was chosen by the Association of Art Critics of São Paulo as the Best Pianist of the Year.

In April, 2005, he released the collection of CDs entitled Piano Brasileiro with the label Biscoito Fino, releasing the label Biscoito Clássico, considered by UNESCO as a Brazilian musical and cultural heritage. In this same year, Mr. Proença went to 13 Brazilian cities publicizing the Piano Brasileiro Tour, which, due to the enormous success, would be extended for another 6 editions, reaching the notorious number of 134 visited cities.

In 2006, together with famed Brazilian actress and singer Bibi Ferreira, Mr. Proença released the album Tango with the label Biscoito Fino, which was chosen as the "Best Record in a Foreign Language" at the TIM Award of Brazilian Music.

In 2008, Mr. Proença, in parallel with the Piano Brasileiro Tour, made the Piano Brazil In The World Tour, beginning with a presentation at Carnegie Hall in New York. Also, he participated in festivals in Italy, France, Spain and Macedonia. In 2009, this acclaimed Tour travelled throughout Europe, where he also gave Master Classes.

In 2012 Mr. Proença released the triple CD entitled Planíssimo, a celebration of his 50 years of career that includes his main performances of his vast international repertoire.

In 2014 Mr. Proença was invited by the University of Music of Espírito Santo to be the Artistic Director and Leader of the Núcleo de Excelência Pianística for musical excellence.

Miguel Proença is present at the Wall of Fame of Steinway&Sons in Hamburg, Germany, together with the biggest pianists of all time.

Dedicado a Marly / Dedicated to Marly

Capa: Céu de Outono, pintura de Glauco Rodrigues
Nosso agradecimento especial a Zuleika Rosa Guedes



Foto: Divulgação

Paulo Porto Alegre | Violão

Violonista, arranjador e compositor, nasceu em 1953 em São Paulo. Foi aluno de violão de Isaias Sávio, Henrique Pinto e Abel Carlevaro. Estudou composição com Sérgio Vasconcelos Correa, H.J. Koellreutter e Philippe Manoury. Venceu o V Concurso Internacional de Violão Palestrina e o III Concurso Internacional de Violão do Festival Villa-Lobos. Apresentou-se em todo o Brasil, EUA, Canadá, França, Alemanha e China. É membro fundador do Núcleo Hespérides – Música das Américas e do Trio Opus 12 de Violões. Leciona na Escola Municipal de Música (EMM-SP) e na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP – Tom Jobim).



Foto: Jádai Caldas

Rosana Civile | Piano

Pianista, graduada pela Universidade de São Paulo. Foi aluna de Caio Pagano, Beatriz Román, Daisy De Luca e Marcello Mechetti. Frequentou masterclasses no Brasil, Itália e Espanha. Atua como solista, camerista e recitalista nas principais salas de concerto do Brasil. Apresentou-se em recitais solo na França, Suíça, Bélgica e Alemanha. É pianista do Teatro Municipal de São Paulo e professora da Escola Municipal de Música. Idealizadora do Núcleo Hespérides – Música das Américas, ocupa o cargo de presidente desde a sua fundação.



Foto: Divulgação

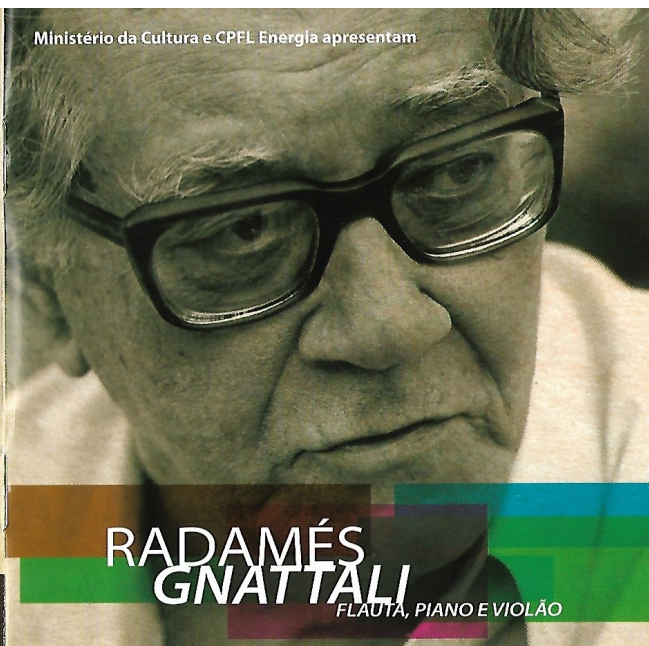
Rogério Wolf | Flauta

Graduado pela Faculdade Santa Marcelina. Estudou com Renato Axelrud e Jean-Noël Saghaard. Participou de cursos e masterclasses com James Galway, James Walker, András Adorján, Pierre-Yves Artaud e Jeanne Baxtresser. Atuou por mais de 25 anos como primeira flauta da OSESP (1981-2001) e da OSB (2003-2006). Apresentou-se na Eslovênia, Alemanha, Finlândia, Rússia, Estados Unidos, Paraguai, Costa Rica, Argentina e Brasil. Lecionou no Conservatório Superior de Genebra, La Chaux-des-Fonds, University of Iowa e Southern Mississippi University. É professor na Faculdade Cantareira-SP e no Instituto Baccarelli-SP. Presidente da Associação Brasileira de Flautistas – ABRAF.

CD: Radamés Gnattali – Flauta, piano e violão | Produtores: BM&A | Direção artística: João Marcos Coelho | Direção de estúdio: Shen Ribeiro
Técnico de gravação: Carlos RQ Akamine | Assistente: Sílvia Romualdo | Estúdio: Studio Salaviva – Espaço Cachueral, São Paulo
Masterização: Carlos RQ Akamine | Textos encarte: João Marcos Coelho | Designer gráfico: Filipe Moretzsohn | 2012.
Esta obra faz parte do projeto Clássicos e Contemporâneos da Música Brasileira – Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC 113528



Ministério da Cultura e CPFL Energia apresentam



RADAMÉS GNATTALI

FLAUTA, PIANO E VIOLÃO

RADAMÉS GNATTALI (1906-1988)

Flauta, piano e violão

- 1-3: Sonatina flauta e violão (1959):**
 1 - Cantando com simplicidade (BR-38T-12-00001)
 2 - Adagio (BR-38T-12-00002)
 3 - Movido (BR-38T-12-00003)
- 4-6: Sonatina violão e piano (1957):**
 4 - Allegro Moderato (BR-38T-12-00004)
 5 - Saudoso (BR-38T-12-00005)
 6 - Ritmado (BR-38T-12-00006)
- 7-9: Sonatina em ré maior para flauta e piano:**
 7 - Allegro Moderato (BR-38T-12-00007)
 8 - Expressivo (BR-38T-12-00008)
 9 - Lembrando Pixinguinha (BR-38T-12-00009)
- 10-12: Pequena Suíte para violão (1985):**
 10 - Pastoril (BR-38T-12-00010)
 11 - Toada (BR-38T-12-00011)
 12 - Frevo (BR-38T-12-00012)
- 13: Brasileira nº 5 para piano (1949):** (BR-38T-12-00013)
- 14-16: Brasileira nº 13 para violão (1983):**
 14 - Samba-bossa nova (BR-38T-12-00014)
 15 - Valsa (BR-38T-12-00015)
 16 - Choro (BR-38T-12-00016)

Violão – Paulo Porto Alegre
 Flauta – Rogério Wolf
 Piano – Rosana Civile