

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus São Paulo

MARCELO AUGUSTO RAMOS SANTOS

**“SUÍTE RETRATOS”:
contextualização, análise e estudo comparativo de suas versões**

SÃO PAULO
2024

MARCELO AUGUSTO RAMOS SANTOS

**“SUÍTE RETRATOS”:
contextualização, análise e estudo comparativo de suas versões**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, com a área de concentração em musicologia do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Música, Epistemologia e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva

SÃO PAULO
2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S237s Santos, Marcelo Augusto Ramos (Marcelo Santos), 1976-

“Suíte Retratos” : contextualização, análise e estudo comparativo de suas
versões / Marcelo Augusto Ramos Santos. -- São Paulo, 2024.

178 f. : anexo

Orientador: Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música brasileira. 2. Compositores - Brasil. 3. Música - Análise,
apreciação. 4. Gnattali, Radamés, 1906-1988. I. Rodrigues, Lutero (Lutero
Rodrigues da Silva). II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III.
Título.

CDD 780.92

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

MARCELO AUGUSTO RAMOS SANTOS

**“SUÍTE RETRATOS”:
contextualização, análise e estudo comparativo de suas versões**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, com a área de concentração em musicologia do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Dissertação aprovada em: 18/10/2024

Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva
UNESP – orientador

Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita
UNESP

Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tirré
UNICAMP

Dedico este trabalho à minha esposa Luciana Vieira e a meus filhos Davi e Isabel.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente aos meus pais pela criação que me proporcionou condições de acesso a programas como este, aos amigos Anna Dini, Osny Oliveira, Juliano Buosi, Regina Lucatto, Ruben Araújo e Luís Oliva por suas contribuições e apoio, como também aos professores Lutero Rodrigues, Achile Picchi (*in memoriam*), Eduardo Giancesella, Yara Caznok, Danieli Longo Benedetti, Maurício de Bonis e Paulo Kuhl pelo crescimento que me trouxeram durante essa jornada.

RESUMO

A “Suíte Retratos”, de Radamés Gnattali, composta em 1957/58, homenageia, em cada um dos seus quatro movimentos, um compositor da música brasileira, tomando como roteiro, a princípio, uma obra de cada um deles: no primeiro, “Carinhoso”, de Pixinguinha; em segundo, “Expansiva”, de Ernesto Nazareth; no terceiro, “Três Estrelinhas”, de Anacleto de Medeiros; e, no quarto movimento, “Corta Jaca”, de Chiquinha Gonzaga. Na “Suíte”, Gnattali, para além de suas próprias características composicionais, cria e desenvolve material temático quando visita a obra de cada homenageado, ao invés de tratar ou inserir, em formações instrumentais diversas das originais, temas desses compositores. Percorre, assim, o traço de cada artista na sua relação com o choro. Originalmente escrita para bandolim solista, conjunto de choro e orquestra de cordas, a obra posteriormente recebeu do próprio compositor uma série de versões. Este trabalho propõe contextualização histórico-musicológica, análise musical e estudo dos processos de arranjo e instrumentação da “Suíte”, por meio da comparação entre diversas versões dela feitas pelo próprio compositor.

Palavras-chave: “Suíte Retratos”; análise musical; arranjo musical; instrumentação musical.

ABSTRACT

Radamés Gnattali's "Suite Retratos", composed in 1957/1958, pays homage in each of its four movements to a Brazilian composer, based, at first, on a specific work from each of them. The first movement is based on "Carinhoso" by Pixinguinha, the second one "Expansiva", by Ernesto Nazareth, the third, "Três estrelinhas" by Anacleto de Medeiros, and in the fourth movement, "Corta jaca" by Chiquinha Gonzaga. In his "Suíte", Gnattali, beyond his own compositional characteristics, creates e develops new thematic material upon visiting the work of each composer, rather than treating or inserting themes from these composers in instrumental formations other than the original ones. In this way, he traces each artist's relationship with choro. Originally written for bandolim soloist, choro ensemble and string orchestra, "Suite Retratos" was later arranged by the composer himself for a series of other instrumentations. This work proposes a historical and musicological contextualization, musical analysis, and study of the processes of arrangement and instrumentation of the "Suite" by comparing different versions of it made by the composer himself.

Keywords: Suíte Retratos; musical analysis; musical arrangement; musical instrumentation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 MOTIVAÇÕES COMPOSICIONAIS NA "SUÍTE RETRATOS"	11
1.2 "À LA MANIÈRE DE"	14
1.3 VERSÕES DA "SUÍTE RETRATOS"	15
1.4 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-MUSICOLÓGICA.....	16
1.5 INTERAÇÕES BIOGRÁFICAS ENTRE OS COMPOSITORES.....	16
1.6 SOBRE A "JAZZIFICAÇÃO" NA OBRA DE RADAMÉS GNATTALI.....	20
2 ANÁLISES	25
2.1 METODOLOGIA	25
2.1.1 Procedimentos e considerações de ordem geral	25
3 Primeiro Movimento - “Pixinguinha” – Choro	29
3.1 “CARINHOSO”	29
3.1.1 Instrumentação.....	29
3.1.2 Análise musical	30
3.2 “SUÍTE RETRATOS” - PRIMEIRO MOVIMENTO - “PIXINGUINHA”	33
3.2.1 Instrumentação.....	33
3.2.2 Análise musical	33
3.3 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE VERSÕES DA “SUÍTE RETRATOS”.....	46
3.3.1 Primeiro movimento - “Pixinguinha”	46
4 SEGUNDO MOVIMENTO - “ERNESTO NAZARETH” – VALSA	57
4.1 “EXPANSIVA”	57
4.1.1 Instrumentação.....	58
4.1.2 Análise musical	58
4.2 “SUÍTE RETRATOS” - SEGUNDO MOVIMENTO - “ERNESTO NAZARETH”	64
4.2.1 Instrumentação.....	64
4.2.2 Análise musical	64
4.3 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE VERSÕES DA “SUÍTE RETRATOS”	77
4.3.1 Segundo movimento - “Ernesto Nazareth - Valsa”	77
4.3.2 Diferenciações melódicas	82

4.3.2.1 Oitavações.....	82
4.3.2.2 Diferenciação melódica na linha de solista.....	83
4.3.2.3 Diferenciações melódicas na linha de baixo.....	84
4.3.2.4 Intercâmbio de linhas equivalentes.....	85
4.3.3 Variações harmônicas entre as versões	86
4.3.3.1 Diferenciação com relação ao uso de tensões nos acordes.....	86
4.3.3.2 Diferenciação por posição em relação à fundamental do acorde.....	86
4.3.3.3 Diferenciação de acorde.....	87
4.3.4 Variações de agógica.....	89
4.3.5 Questões isoladas.....	90
5 TERCEIRO MOVIMENTO - “ANACLETO DE MEDEIROS” - SCHOTTISCH.....	95
5.1 “TRÊS ESTRELINHAS”	95
5.1.1 Instrumentação.....	96
5.1.2 Análise musical	96
5.2 “SUÍTE RETRATOS” - TERCEIRO MOVIMENTO - “ANACLETO DE MEDEIROS” ..	101
5.2.1 Instrumentação.....	101
5.2.2 Análise musical	101
5.3 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE VERSÕES DA “SUÍTE RETRATOS”.....	109
5.3.1 Terceiro movimento - “Anacleto de Medeiros - Schottisch”	109
6 QUARTO MOVIMENTO - “CHIQUINHA GONZAGA” - CORTA-JACA	127
6.1 “CORTA-JACA”.....	127
6.1.1 Instrumentação.....	128
6.1.2 Análise musical	128
6.2 “SUÍTE RETRATOS” - QUARTO MOVIMENTO - “CHIQUINHA GONZAGA”	134
6.2.1 Instrumentação.....	134
6.2.2. Análise musical	134
6.3 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE VERSÕES DA “SUÍTE RETRATOS”.....	154
6.3.1 Quarto movimento - “Chiquinha Gonzaga - Corta-Jaca”.....	154
6.3.1.2. Diferenças na linha melódica de solo.....	155
6.3.1.2.1 Oitavações.....	155
6.3.1.2.2 Notas diferentes.....	156

6.3.1.2.3 <i>Diferenças no ritmo da linha melódica de solo</i>	158
6.3.1.2.4 <i>Ornamentações</i>	159
6.3.1.2.5 <i>Articulações</i>	159
6.3.1.3 <i>Diferenciações melódicas na linha extra solo</i>	160
6.3.1.3.1 <i>Linhas de baixo</i>	160
6.3.1.3.2 <i>Intercâmbio de linhas</i>	161
6.3.1.4 <i>Diferenças de harmonia</i>	164
6.3.1.4.1 <i>Variações no uso de tensões</i>	164
6.3.1.4.2 <i>Variações no uso de acordes</i>	165
6.3.1.4.3 <i>Variações de agógica</i>	166
6.3.1.4.4 <i>Variações de textura</i>	166
7 CONCLUSÃO	172
REFERÊNCIAS	174
APÊNDICE A - SÚMULA BIOGRÁFICA DO COMPOSITOR RADAMÉS GNATTALI, COMPOSITOR DA "SUÍTE"	178
APÊNDICE B – SÚMULA BIOGRÁFICA DO COMPOSITOR PIXINGUINHA RETRATADO NA “SUÍTE”	183
APÊNDICE C – SÚMULA BIOGRÁFICA DO COMPOSITOR ERNESTO NAZARETH RETRATADO NA “SUÍTE”	188
APÊNDICE D – SÚMULA BIOGRÁFICA DO COMPOSITOR ANACLETO DE MEDEIROS RETRATADO NA “SUÍTE”	192
APÊNDICE E – SÚMULA BIOGRÁFICA DA COMPOSITORA CHIQUINHA GONZAGA RETRATADA NA “SUÍTE”	195

1 INTRODUÇÃO

Embora a “Suíte Retratos” seja uma obra original, os materiais temáticos de cada um de seus movimentos referenciam, ora de maneira mais próxima, ora mais distante, os materiais temáticos das peças tomadas por roteiro.

Por essa razão, ela tem sido explorada em termos de pesquisa acadêmica no que diz respeito às relações entre as escritas de Gnattali e dos homenageados, seja através de análise comparativa, no caso dos trabalhos de Luciano Chagas Lima (2008, 2011), seja através da discussão de questões como apropriação ou citação, como no caso do trabalho de Lucas Z. Bonetti (2009).

Por outro lado, a dissertação de mestrado de Antonino José Coutinho: *Retratos para três violões, de Radamés Gnattali: um arranjo a ser (re)construído*, de 2010, propõe a elaboração de uma edição a partir do manuscrito autógrafo da versão da “Suíte”, explorando também questões ligadas à escrita de Gnattali na mesma.

Para além dessas possibilidades e tomando a “Suíte” também como objeto de análise em si mesma, o presente trabalho pretende, por meio de comparação entre versões do próprio compositor, investigar as maneiras pelas quais ele buscou adequar o material estrutural da “Suíte” em formações instrumentais diversas da original.

Um estudo desta natureza pode levantar questões como aspectos técnicos instrumentais, limites entre transcrição e versão, ou motivações para um número tão expressivo de versões da mesma obra, por exemplo, e abre caminho para discutir, além da faceta composicional de Gnattali, sua faceta e seu método de arranjador.

1.1 MOTIVAÇÕES COMPOSICIONAIS NA “SUÍTE RETRATOS”

Radamés Gnattali se autodefinia, em termos de escola composicional, como um neoclássico nacionalista (Didier, 1996, p. 61). A forma suíte, uma série de danças instrumentais de forma e caráter distintos entre si, foi largamente usada pelos compositores nacionalistas.

Mário de Andrade (1893-1945) em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, sugere, inclusive com especificação de número de movimentos e títulos de cada um, a composição de suítes, afirmando que a execução de uma sucessão de peças à semelhança da forma suíte europeia é prática presente em manifestações populares tais como rodas infantis e cortejos brasileiros e que a grande variação de caráter existente entre as danças coreográficas e

de tradição oral brasileiras, bem como as inicialmente importadas da Europa ou advindas da tradição militar, é terreno fértil para o sucesso de tal prática entre os compositores nacionalistas (Andrade, 1972, p. 66-69).

O período em que Gnattali compôs a “Suíte” foi a década de 1950, época em que trabalhou na Rádio Nacional junto a outros grandes nomes musicais dentre instrumentistas, cantores e regentes, fato que impactou sua produção de maneira consistente, pois, para além de escrever para programas como “*Quando os maestros se encontram*”, produziu obras dedicadas a muitos desses grandes artistas como o “Concertino para violão e orquestra” de 1953 dedicado a Garoto (1915-1955) ou a “Fantasia brasileira nº 4” que estreou em 1954, tendo o trombonista Waldemar Moura como solista, a “Suíte da dança popular brasileira” para piano e violão elétrico dedicada a Laurindo de Almeida (1917-1995) e mesmo a “Suíte Retratos” dedicada a Jacob do Bandolim (1918-1969), gravada em primeira audição na Rádio Nacional por Chiquinho do Acordeão (1928-1993) e, posteriormente, em LP por Jacob (Cazes, 1998, p. 123, 126).

Listada no catálogo de música erudita de Gnattali (Barbosa; Devos, 1984, p. 81) a “Suíte Retratos” foi lançada em 1964 pela CBS em LP com o seguinte título: *Retratos: Jacob e seu bandolim com Radamés Gnattali e orquestra*, na contracapa do LP, consta o seguinte:

RETRATOS

Face A

Concerto para bandolim, orquestra de cordas, violão e cavaquinho

Primeiro, para bandolim, do autor. Dedicado a

Jacob Bittencourt. Composto em 1957/58.

1º movimento: Pixinguinha - chôro [*sic*]

2º movimento: Ernesto Nazareth - valsa

3º movimento: Anacleto de Medeiros - schottisch

4º movimento: Chiquinha Gonzaga - corta-jaca

Autor, orquestrador e regente: RADAMÉS GNATTALI (Gnattali, 1964, n.p.)

Consta ainda, em texto de Lúcio Rangel (1914-1979), o seguinte:

Na suite [*sic*], os retratos são padrões de originalidade e, ao mesmo tempo, dão idéia [*sic*] perfeita de quatro grandes músicos que são Pixinguinha, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Não direi que Radamés dignificou esses músicos já digníssimos; compreendeu, que é melhor. E criou, não à la manière de, mas na maneira de Radamés. E ouvimos um Carinhoso, um Corta-Jaca, uma

Expansiva sem uma nota do Carinhoso, do Corta Jaca e de Expansiva. Milagre de transposição através de um temperamento (Rangel, 1964)

Sobre a referência usada para o terceiro movimento, Henrique Cazes apresenta que “o terceiro movimento homenageia Anacleto de Medeiros com uma *schottisch*, gênero no qual Anacleto foi insuperável, a partir do tema de ‘Três Estrelinhas’” (Cazes, 1998, p. 123).

Ainda sobre referências usadas por Gnattali no processo composicional da “Suíte”, Rangel afirma, na contracapa do supracitado LP, que “na parte escrita de Jacob, o solista encontrou-se a si mesmo: Radamés captou todos os maneirismos, as nuances, o jeito, o temperamento de Jacob. Não precisaria o bandolinista acrescentar nada - estava inteiro de corpo presente” (Rangel, 1964).

Todavia, Gnattali nega a afirmação de Rangel em entrevista concedida a Hermínio Bello de Carvalho, em *O Pasquim* de maio de 77, da qual se destaca o seguinte trecho:

Mas Herminio [*sic*]retrucou:

Não, na época você me contou que levou para a música todos os - maneirismos do Jacob.

E Radamés, já perdendo a paciência:

Não levei droga nenhuma, rapaz. Escrevi aquilo como o retrato do Pixinguinha, Nazareth, Anacleto e Chiquinha Gonzaga. (Cazes, 1998, p. 127).

A respeito da estreita relação da “Suíte” com o choro, há que se observar que a descrição de cada um de seus movimentos, na supracitada contracapa, nomeia-os, do primeiro ao quarto, com os seguintes subtítulos: choro, valsa, *schottisch* e corta-jaca. A princípio, a palavra ‘choro’ como subtítulo do primeiro movimento faz alusão a uma forma musical, ou seja, uma obra em três partes executadas à maneira de um rondó (A-B-A-C-A), forma herdada da polca e comum à grande parte da literatura do gênero.

O ponto de vista formal e estético fixou-se na polca de feitiço nacional, em andamento rápido desde que não se uzassem [*sic*] retenções de movimento. O modelo estava no *Apanhei-te, cavaquinho*, (1915) "polca muito própria para serenatas”.

Como, porém, o assunto continuou controvertido, escreveu Nazareth um choro [*sic*] autêntico a que deu o nome de “*Cavaquinho, porque choras*” (Siqueira, 1969, p. 144).

Em seguida, a variada descrição dos demais subtítulos remete a uma prática que deu origem ao choro no Rio de Janeiro por volta de 1870: a absorção de danças vindas da Europa ao repertório de grupos instrumentais característicos, a princípio flauta, dois violões e cavaquinho (Siqueira, 1969, p. 144).

Por volta de 1870 - ano em que, morto o Marechal Solano Lopes, termina a Guerra do Paraguai, surge, no Rio de Janeiro, o choro, - em seu início não propriamente um gênero de música, mas a designação de um conjunto instrumental, e logo um jeito brasileiro de se tocar os gêneros dançantes europeus em voga, nessa época (valsas, polcas, xotes, mazurcas e quadrilhas) (Vasconcelos, 1984, p. 17).

Interessante ainda colocar que tanto os homenageados quanto o compositor da “Suíte” são tidos como importantes personagens da história e da evolução do choro, Vasconcelos (1984) inclui Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth na primeira geração de chorões, Anacleto de Medeiros na segunda, Pixinguinha na terceira, e Radamés Gnattali na quarta geração: “foi certamente Radamés Gnattali o primeiro a buscar novos caminhos para o choro, sem diluição, entretanto, de sua alma brasileira. (Aliás, justamente Alma Brasileira denomina-se um choro de Radamés)” (Vasconcelos, 1984, p. 30).

1.2 “À LA MANIÈRE DE”

Quando Lúcio Rangel cita o termo “à la manière de”, no texto da contracapa do LP de 1964, ele faz referência a uma obra musical que une ideias de dois ou mais compositores e que conta com expressivo número de exemplares no contexto da música ocidental.

O compositor francês Vincent d'Indy (1851-1931), por exemplo, compôs a “Schumanniana”, o italiano Alfredo Casella (1883-1947) compôs a “Scarlatiana” e a “Paganiniana”, além de uma série de “à la manière de” nas quais homenageou R. Wagner (1813-1883), G. Fauré (1845-1924), J. Brahms (1833-1897), C. Debussy (1862-1918), R. Strauss (1864-1949), César Franck (1822-1890), e M. Ravel (1875-1937) que, por sua vez, escreveu “à la manière de” E. Chabrier (1841-1894) e A. Borodin (1833-1887), além de “Le tombeau de Couperin”; Debussy compôs “Hommage a Rameau” e “Hommage a Haydn”.

Dentre as obras citadas, pode-se observar interações temáticas e estilísticas. Em “à la manière de Chabrier”, por exemplo, Ravel “trata” um tema da ópera “Fausto”, de C. Gounod (1818-1893), à maneira de Chabrier, donde se pode concluir que a forma de intersecção de ideias musicais nesse tipo de obra pode variar. Em “Retratos”, as interações acontecem em grande parte nas relações entre os materiais temáticos das peças roteiro e seus movimentos correspondentes.

1.3 VERSÕES DA “SUÍTE RETRATOS”

No Brasil da década de 1970, com a censura atuando intensamente sobre a letra da canção popular, a música instrumental, em especial o *choro*, toma grande fôlego (Barbosa; Devos, 1984, p. 67), de maneira que, a partir de 1978, a “Suíte Retratos” ganha uma série de novas versões do próprio compositor, além de versões de outros artistas como a de 1988, feita por Rafael Rabello (Violão) e Chiquinho do Acordeão, lançada em CD em 1991.

Em 1979, Radamés Gnattali produziu uma versão de “Retratos” para bandolim, cavaquinho, dois violões, violão 7 cordas e pandeiro, a pedido do bandolinista Joel Nascimento, apresentada posteriormente pela Camerata Carioca no Instituto Brasileiro de Administração Municipal (IBAM) do Rio de Janeiro. Presentes na apresentação em 1980, estavam os violonistas que compunham o Duo Assad, Sérgio e Odair que, na época, iniciavam carreira internacional; a pedido deles, Gnattali escreveu outro arranjo da “Suíte”, para dois violões.

Produzidas pelo próprio compositor, há também versões para quinteto (contrabaixo, piano, acordeon, guitarra elétrica e bateria) e para Camerata Carioca (bandolim, cavaquinho, dois violões, violão 7 cordas e pandeiro) metalofone e cordas, ambos de 1981; e para três violões; piano e orquestra (Radamés Gnattali, 2018a). Segundo Cazes (1998, p. 127-128), há, ainda, uma versão para orquestra sem solista que Gnattali produziu a pedido de seu sobrinho, Roberto Gnattali.

Se, por um lado, o sucesso e o interesse causado pela “Suíte” parecem ter sido motivo para um número tão expressivo de versões escritas pelo próprio compositor, por outro, não é incomum na sua obra a reincidência temática ou mesmo a produção de várias versões para uma mesma peça. Podem ser citadas, dentre outros exemplos, as diversas versões para “Carinhoso”, de Pixinguinha, que constam em seu catálogo de arranjos: para Camerata Carioca com piano, tímpanos, bells e orquestra de cordas; para piano e pequena orquestra; para piano duo; para piano com acompanhamento de bateria e instrumentos de ritmo; e para o Quinteto Radamés Gnattali, além das autorais, como “Carinhosa”, valsa para piano solo escrita sobre “Carinhoso”, e o primeiro movimento da “Suíte Retratos”. Podem ser citadas também as versões de Gnattali para o seu choro “Alma brasileira”: a primeira, de 1930, para piano; a segunda, para piano e orquestra de cordas, de 1935; e a terceira para Camerata Carioca e piano; além do “Divertimento para seis instrumentos”, de 1974, transcrito do “Trio para piano, contrabaixo e bateria”, de 1966 (Radamés Gnattali, 2018b).

1.4 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-MUSICOLÓGICA

O “lugar composicional” de Radamés Gnattali na “Suíte Retratos” é bastante particular, pois, para além de sua formação e atuação como compositor e intérprete de música de concerto, ele foi formado e formador no cenário musical em que figuraram Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Pixinguinha, ou seja, o Rio de Janeiro no recorte histórico que vai de 1847, ano de nascimento de Chiquinha Gonzaga, até 1988, ano de morte de Gnattali, portanto 141 anos.

1.5 INTERAÇÕES BIOGRÁFICAS ENTRE OS COMPOSITORES

(Todos os dados biográficos não referenciados nesta seção constam nas súmulas biográficas do apêndice da dissertação)

Com o intuito de clarificar as relações histórico-musicais entre os compositores tomados como personagens da história da “Suíte Retratos” e promover um maior entendimento das relações de influências mútuas entre eles e seus contextos, segue uma breve pesquisa sobre as interações entre Gnattali e os retratados na “Suíte”, recortada pelas consequências sociais, econômicas e culturais das principais transformações políticas do recorte histórico supracitado.

Esse recorte começa no Segundo Reinado, quando aconteceram, dentre outros fatos de relevância política, a Abolição do Tráfico de Escravos, a Lei dos Sexagenários, a Guerra do Paraguai e a Abolição da Escravatura pela Lei Áurea.

Naquele contexto, mais especificamente em 1847, nasce Chiquinha Gonzaga, filha de pai militar e mãe pobre, mestiça e solteira (Diniz, 1999, p. 19), vindo a se casar dezesseis anos mais tarde, em 1863, ano de nascimento de Ernesto Nazareth, filho de um despachante aduaneiro e de uma dona de casa e pianista amadora (Almeida, 2012). Já Anacleto de Medeiros nasce em 1866, em Paquetá, filho de uma escravizada liberta.

Em 1877, 14 anos depois, Nazareth compõe sua primeira música: a polca-lundu “Você bem sabe”, e Gonzaga torna-se compositora de sucesso ao editar sua polca “Atraente” que, segundo anúncio do *Jornal do Commercio [sic]* de 7 de fevereiro daquele ano, “foi feita durante um choro em casa do compositor, professor e maestro Henrique Alves de Mesquita” (Diniz, 1999, p. 94) que, além de ter sido professor de Anacleto de Medeiros no Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro, foi homenageado por Nazareth com o tango “Mesquitinha”, editado em 1914 (Siqueira, 1969, p. 81).

Em 1889, ano da Proclamação da República, Gonzaga promove concerto no Teatro São Pedro de Alcântara, dedicado a Carlos Gomes, admirador de Medeiros, e, em 1893, na Revolta da Armada, recebe ordem de prisão por escrever uma cançoneta irreverente ao governo de Floriano Peixoto. Medeiros, ao contrário, escreve e dedica o dobrado “Fantasia 28 de fevereiro” à vitória dos florianistas sobre a Marinha revoltosa ao fim do conflito em 1894.

As célebres “Corta Jaca” de Gonzaga e “Yara” de Medeiros são de 1895. O ano de 1896 marca o início do trabalho de Medeiros com a Banda do Corpo de Bombeiros, que contará em seu elenco com instrumentistas como Irineu de Almeida e Antônio Maria Passos.

Irineu de Almeida ou Irineu Batina, compositor, toca oficleide, bombardino e trombone (Marcondes, 1977, p. 18) e torna-se, depois, professor de Pixinguinha, que nasce em 1897 (Cabral, 1997, p. 24).

No período que se segue, mais especificamente entre 1902 e 1909, Gonzaga se dedica a uma temporada em Portugal, enquanto isso, no Brasil, o início da era das gravações e a reurbanização do Rio de Janeiro por Pereira Passos são acontecimentos marcantes da vida social, política e cultural da população e Medeiros dedica tanto sua polca “Cabeça de Porco” ao cortiço de mesmo nome, derrubado para a abertura de um túnel (Diniz, 2007, p. 30), quanto seu dobrado “Avenida”, à inauguração da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco) em 1905 (Diniz, 2007, p. 34).

Em 1902, a Banda do Corpo de Bombeiros, sob direção de Medeiros, grava, pela Casa Edison, “Está chumbado”, de Nazareth, e, em 1906, em Porto Alegre, nasce Radamés Gnattali, filho de imigrantes italianos operários, sendo seu pai marceneiro de profissão e músico amador e sua mãe dona de casa e pianista amadora.

Em 1907, Medeiros participa da fundação do Rancho “Ameno Resedá”, o mais famoso rancho da história do carnaval carioca, ao qual Nazareth dedicará polca homônima em 1913.

Deve ter sido no ano de 1873 que, pela primeira vez, um rancho desfilou no carnaval do Rio de Janeiro. Antes, já existiam, na cidade, ranchos, mas restritos aos festejos natalinos, saindo no dia 6 de janeiro: um grupo de homens e mulheres representando pastores e pastoras que se dirigem a Belém e, pelo caminho, cantam e pedem agasalho nas casas das famílias.

Mas o baiano Hilário Jovino Ferreira, ao transferir-se para o Rio de Janeiro, [...] resolveu fundar, [...] seu próprio rancho, o Rei de Ouros, mas com uma novidade que já conhecia da Bahia: o rancho sairia, não no dia 6 de janeiro, mas em pleno carnaval. O sucesso foi tão grande que, logo, outros ranchos carnavalescos começaram a surgir: [...] E, a 17 de fevereiro de 1907, após um piquenique realizado na Ilha de Paquetá, era fundado, [...], o mais famoso rancho da história do carnaval carioca: o Ameno Resedá [...] (Vasconcelos, 1977, p. 14-15).

Naquele mesmo ano, Medeiros falece no dia 14 de agosto (Diniz, 2007, p. 114).

Entre 1909 e 1912, Gonzaga, já de volta ao Brasil, grava sua polca “Passos no choro”, pela Casa Edison, dedicada ao flautista Antônio Maria Passos, integrante há mais de dez anos da Banda do Corpo de Bombeiros e que, na época, tocava também na Orquestra do Teatro Rio Branco.

Ocorre que, em 1911, aos 14 anos de idade, Pixinguinha estreia como instrumentista de orquestra ao ser chamado para substituir Antônio Maria Passos, adoentado na ocasião (Cabral, 1997, p. 29-30).

Em 1912, Nazareth grava, também pela Casa Edison, dois discos de 78 rotações (Almeida, 2012); em 1922, a convite de Luciano Gallet, toca em concerto no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, sob protestos de setores da elite cultural da época; dois anos depois, em 1924, Gnattali, já formado em piano na classe do professor Guilherme Fontainha, faz também recital no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, onde passa temporada e ouve Nazareth tocar na Casa Stephen (Almeida, 2012).

Gnattali, em depoimento, afirma ter tocado várias vezes para Nazareth: “Toquei várias vezes pra ele. [...] Ele odiava que dançassem a música dele, tinha pavor, achava que sua música não era feita pra dançar. [...] Um excelente pianista, muito bom, pianeiro nada” (Didier, 1996, p. 76).

Sobre a especial distinção entre os termos “pianista” e “pianeiro”, Didier (1996) afirma que os pianeiros,

tinham inventado um jeito novo de se tocar música brasileira. Usavam o pedal do piano para dar ritmo, a batucar com o pé. A mão esquerda fazia primeiro o baixo, no tempo, e, depois, o acorde na região média, deixando livre a mão direita para os desenhos e improvisos (Didier, 1996, p. 16).

Ainda em 1924, Pixinguinha, após temporada em Paris com os “Oito Batutas”, escreve música para teatro, gênero que já havia imortalizado Gonzaga, a “Offenbach de saias”, e pelo qual passará também Gnattali ao escrever a opereta “Marquesa de Santos” em 1932. Em 1925, ano em que a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), fundada por Gonzaga, a homenageia, Gnattali oferece recital de piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, assim como Nazareth em 1926, antes de sua turnê pelo Estado de São Paulo.

Em 1928, Pixinguinha grava “Carinhoso” e, em 1929, trabalha na gravadora Victor ao lado do baterista Luciano Perrone, um dos grandes parceiros musicais de Gnattali ao longo de toda a sua carreira. Naquele mesmo ano, Gnattali atua na Rádio Clube do Brasil: já é tempo

de declínio do ofício de animador de fitas de cinema com a chegada das fitas sonorizadas ao Brasil; anuncia-se a Era Vargas, consolidando a Era do Rádio; e Nazareth toca na Rádio Mayrink Veiga, na qual trabalhará Pixinguinha em 1937.

No ano de 1933, Pixinguinha estuda no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, que, na época, tinha como diretor Guilherme Fontainha, ex-professor de Gnattali (Cabral, 1997, p. 140); ainda nesse ano, Gnattali escreve sua primeira trilha musical para cinema (Didier, 1996, p. 12), coisa que Pixinguinha fará no início da década de 1960.

Em 1934, ano em que Pixinguinha é fiscal do Serviço de Limpeza Urbana do Rio de Janeiro, Nazareth falece no dia 4 de fevereiro. Levado por um amigo e funcionário do IML, Pixinguinha reconhece o corpo de Nazareth em decomposição, encontrado num riacho próximo à Colônia de Psicopatas Juliano Moreira em Jacarepaguá (Cabral, 1997, p. 142).

Em 1935, falece Chiquinha Gonzaga e, a partir de então, Gnattali e Pixinguinha, para além de suas atuações como compositores e intérpretes na indústria fonográfica, seguem como grandes nomes do arranjo para música popular no rádio, trabalhando ambos na Rádio Transmissora da RCA Victor, em 1937, e na Rádio Nacional, em 1945, fim do primeiro mandato de Getúlio Vargas. Suas interações incluem por exemplo o fato de Pixinguinha afirmar em tom de brincadeira que o choro “Tristonho”, de Gnattali, é de sua autoria (Didier, 1996, p. 80) e mesmo o fato de Gnattali ter tocado e dirigido, no concerto em homenagem aos 70 anos de Pixinguinha no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o primeiro movimento da “Suíte Retratos - Pixinguinha” e “Uma Rosa para Pixinguinha”, de sua autoria.

Pixinguinha viria a falecer em 1973, em plena Ditadura Militar, e Gnattali em 1988, três anos após o fim dela, com a eleição de Tancredo Neves para a presidência, cargo assumido por José Sarney em 1985, num Brasil cuja capital já não é mais o Rio de Janeiro e sim Brasília, desde o Governo Juscelino Kubitschek.

Encerram-se, assim, as atuações de três pianistas: Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Radamés Gnattali. Os dois últimos com carreiras de concertistas frustradas por condições socioeconômicas, mas sublimadas por suas atuações como compositores; ou, em outro recorte, de três músicos que, apesar de suas relevâncias artísticas, por força das circunstâncias, foram, em algum momento, levados a trabalhar em ofícios extramusicais em instituições públicas: Nazareth como terceiro escriturário no Tesouro Nacional em 1907 (Almeida, 2012), Anacleto de Medeiros na Imprensa Nacional em 1884, e Pixinguinha como fiscal no Serviço de Limpeza Urbana e escriturário da Secretaria de Viação e Obras Públicas do Rio de Janeiro. Enfim, trata-se de cinco personagens, compositores que, apesar de terem atuado no mesmo cenário, só puderam se reunir como “time dos sonhos” na “Suíte Retratos”.

1.6 SOBRE A “JAZZIFICAÇÃO” NA OBRA DE RADAMÉS GNATTALI

Nas palavras do próprio Gnattali: “Jazz é a música popular mais evoluída do mundo e é claro que me influenciou, [...] Aprendi a escrever música popular também ouvindo jazz, uma música americana” (Didier, 1996, p. 70).

Historicamente, a influência musical norte-americana começa a se acentuar no Brasil, principalmente em música popular, a partir do desenvolvimento das indústrias fonográfica e radiofônica na primeira metade do século XX, além dos intercâmbios entre músicos dos dois países.

Muitas das rádios e gravadoras atuantes em território brasileiro a partir de então são filiais de empresas vindas dos Estados Unidos; na Victor, por exemplo, Radamés Gnattali, ao trabalhar como arranjador, recebe encomendas de arranjos à maneira americana (Didier, 1996), o que vem a impactar sua escrita musical na relação com elementos musicais característicos da linguagem do jazz.

Em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade, ao falar de ambiência harmônica, afirma que, em certos casos, ela pode se tornar característica (Andrade, 1972, p. 49), o que poderia justificar, por exemplo, a afirmação feita em artigo publicado no *Estado de São Paulo* em 12 de fevereiro de 1939, no qual o autor fala sobre a participação de Gnattali como compositor na Feira Mundial de Nova York:

Ha que falar tambem [*sic*] de um compositor novo, mal conhecido dos paulistas, o gaucho [*sic*] Radamés Gnattali. Tem uma habilidade extraordinaria [*sic*] para manejar o conjunto orchestral, [*sic*] que faz soar com riqueza e estranho brilho. É certo que "jazzifica" um pouco demais para o meu gosto defensivamente nacional, mas apesar de sua mocidade, já domina a orchestra [*sic*] como raros entre nós. É a nossa maior promessa do momento (Andrade, 1963, p. 286).

Carlos Almada (2012, p. 14) também afirma que “a harmonia é um fator de enorme importância na *caracterização estilística* [*sic*]” (Almada, 2012, p. 14) e completa “a escolha por tríades ou tétrades para harmonizações é, quase sempre, apenas uma questão de maior ou menor densidade desejada pelo compositor (o que, na maioria das vezes, está também associado ao gênero musical da peça)” (Almada, 2012, p. 60).

A partir de análises do repertório jazzístico, pode-se observar uma série de procedimentos padrões com relação à melodia e à harmonia. As harmonizações jazzísticas usam sistematicamente tetracordes sobre todos os graus escalares, normalizando inicialmente o uso

de sétimas, além de ampliar a sobreposição de terças sobre a fundamental até as nonas, décimas-primas e décimas-terceiras alteradas ou não. É claro que há regras para essas sobreposições de tensões sobre os acordes de cada grau escalar. Almada (2012) afirma que a funcionalidade dessas tensões está ligada à relação intervalar que estas têm com as notas da tríade (tônica, terça e quinta).

Desta maneira, quando a tensão tem relação intervalar de meio tom ascendente (simples ou composto) com as notas da tríade, deve ser evitada, com exceções para alguns acordes com função dominante, regra que se aplica também na improvisação (Almada, 2012, p. 84-85).

Outra característica marcante das harmonizações de jazz é que o conceito de substituição de acordes com notas em comum (como no caso das tônicas, relativas e antirrelativas, por exemplo) é ampliado inclusive para os acordes de dominante que compartilhem, mesmo que enarmonicamente, o mesmo trítone (sol com sétima e ré bemol com sétima, por exemplo), além do uso de tons inteiros e escalas diversas (Alfassy, 1980).

Tomando como exemplo do catálogo de música popular de Gnattali o choro para piano “Alma Brasileira”, escrito em 1930, pode-se observar que o uso de tensões como sétima, nona e décima primeira se faz presente não só nas vozes internas das harmonias, mas também nos desenhos melódicos; trata-se de melodias que não só fazem uso das tensões como apojeturas, ornamentações, bordaduras ou mesmo passagens entre os graus consonantes da harmonia, mas também repousam sobre elas.

Figura 1 – “Alma Brasileira” (compassos 1 a 11)

Alma Brasileira
Rio, 1930

Radamés Gnattali
(1906 - 1988)

The image shows the musical score for the first 11 measures of the piece "Alma Brasileira" by Radamés Gnattali. The score is written for piano in 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 1 through 5, and the second system shows measures 6 through 11. The melody is primarily in the right hand, with a steady accompaniment in the left hand. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Na Figura 1, no trecho inicial em sol maior, compassos 1 a 11, pode-se observar que, no compasso 2, a melodia (mão direita) repousa na sétima do acorde de lá menor (subdominante-relativa da tonalidade), ao mesmo tempo, a sétima e a nona se fazem presentes nas vozes internas do acorde; essa condução se repete no compasso 10.

No compasso 3, a melodia repousa sobre a nota si, a 13^a do acorde dominante D7 (9) e a nona (mi) está presente em uma das vozes internas, repetindo-se no compasso 11.

Já no compasso 5, primeiro tempo, a sétima (nota lá) se faz presente no acorde arpejado de si menor - Bm (dominante-relativa); no segundo tempo há um acorde de mi maior com sétima, nona menor (fá bequadro) e quinta abaixada (si bemol) - E7(b5/b9), que funciona como dominante do segundo grau da tonalidade.

No compasso 8, último tempo, há um acorde de mi bemol com sétima (ré bemol) e nona (fá) - Eb7(9) que, por compartilhar o trítono sol - ré bemol (dó sustenido enarmonizado) com o acorde de lá com sétima, intercambia com ele a função de dominante da dominante da tonalidade.

Do catálogo de música erudita de Gnattali, tomando como exemplo a parte de cordas dos compassos iniciais do primeiro movimento da “Suíte Retratos” - “Pixinguinha”, em dó maior, pode-se observar o seguinte:

Figura 2 – “Suíte Retratos” - I Pixinguinha (compassos 9 e 10/cordas)

The image shows a musical score for strings, specifically measures 9 and 10. The instruments listed are Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is in 3/4 time and one flat key signature. The strings play a sustained chord in measure 9 and a similar chord in measure 10. The Double Bass part includes a 'pizz.' marking in measure 9.

Fonte: Gnattali, 1957/58.

No compasso 10 (número de ensaio 1), há um acorde de dominante substituta - *Sub V*, ou seja, no lugar de um acorde de sol com sétima (sol, si, ré, fá), Gnattali escreve um acorde com mi 3 na voz superior, seguido por si e fá nas vozes intermediárias e ré bemol no baixo, um conjunto de notas que poderia ser interpretado tanto como sol com sétima, décima-terceira e quinta abaixada sem a fundamental - $G7(b5 13)$, quanto como ré bemol com sétima (si natural enarmônico de dó bemol) e nona aumentada - $Db7(\#9)$ que, por compartilharem o trítone (si-fá ou dó bemol-fá), tornam-se intercambiáveis no processo de substituição, funcionando como dominante de dó maior.

Figura 3 – “Suíte Retratos” - I Pinguinha (compassos 12 a 19/cordas)

The image shows a musical score for the first movement of 'Suíte Retratos' by Gnatalli, specifically measures 12 to 19. The score is for a string quartet (Violins I and II, Viola, Violoncello) and a double bass (Ch.). The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'p a tempo'. The key signature has one flat (F major/D minor) and the time signature is 3/4. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for Violins and a bass clef for Viola, Violoncello, and Contrabaixo. A box with the number '2' is placed above the final measure of the excerpt.

Fonte: Gnatalli, 1957/58.

Seguem-se acordes contendo sistematicamente sétimas (lá menor com sétima - Am7 - no segundo tempo do compasso 12, ré menor com sétima - Dm7 - no primeiro tempo do compasso 13), sextas (dó maior com sexta - C6 - no primeiro tempo do compasso 15, sol menor com sexta - Gm6 - no segundo tempo do compasso 15), conduções harmônicas que, reiteradas ao longo de todo o movimento, caracterizam a escrita.

Considerando a presença desse tipo de tratamento harmônico em uma obra escrita em 1930 e outra em 1957/58, pode-se concluir que ele se faz presente numa ampla gama da obra de Gnatalli, o que, segundo Didier (1996), foi também influência para o que viria a ser a Bossa Nova, a partir do final da década de 1950.

Custódio Mesquita, [...] é um dos que começaram, com Vadico, Valzinho, Garoto, Alberto Ribeiro, Dick Farney e Radamés-[...] uma mudança natural e gradual na harmonia dos sambas e das canções, e que fariam a “cabeça” de jovens como Tom Jobim, Luís Bonfá, João Gilberto, João Donato [...] todos ouviram e foram influenciados pela música americana. Foi essa mistura: samba estilizado, orquestra de cordas e uma harmonia que vinha da música clássica e do jazz (acordes alterados com sextas, nonas e décimas-primeiras), que serviu de base aos compositores e intérpretes que criaram, do meio para o final dos 50, ao meio para o final dos 60, a famosa e internacional bossa nova (Didier, 1996, p. 25).

2 ANÁLISES

2.1 METODOLOGIA

2.1.1 Procedimentos e considerações de ordem geral

Para que se possa compreender de maneira prática as relações entre o material musical desenvolvido por Gnattali em cada um dos movimentos da “Suíte” e suas obras roteiro, a ordem de exposição das análises será sempre da obra roteiro para o movimento.

Os termos técnicos de análise usados têm como fonte os livros: *Fundamentos da Composição musical*, de Arnold Schoenberg (1993) e *Harmonia Tonal* de S. Kostka e D. Payne (2007), bem como os conceitos a respeito de períodos e funções formais oriundos do livro *Classical Form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*, de William Caplin (1998), associados ao estudo da forma do *choro*, conforme o artigo *Período, sentença ou híbridos? Aplicações da teoria das funções formais no estudo da forma do choro*, de Gabriel Ferrão Moreira e Gabriel H. Bianco Navia (2019).

Em Schoenberg, os modelos temáticos podem ser classificados como ‘sentença’ ou ‘período’, dependendo do momento em que acontece a repetição da frase inicial. Na sentença, esta frase é repetida imediatamente e, em seguida, inicia-se a conclusão da sentença que “liquida” o material temático apresentado.

A liquidação, uma espécie de desenvolvimento, é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos através de processos como aumento ou redução, e costuma pontuar a sentença com uma cadência ou semicadência (Schoenberg, 1993, p. 59).

No período, a frase inicial é seguida por formas-motivo contrastantes, formando seu antecedente; na sequência, o consequente propõe uma espécie de repetição do antecedente, em geral separada deste por uma semicadência; por fim, uma cadência pontua o período (Schoenberg, 1993, p. 51).

Kostka e Payne discorrem sobre períodos triplos nos modelos: dois antecedentes e um consequente ou um antecedente e dois consequentes. (Kostka; Payne, 2007, p. 123).

William Caplin amplia o estudo dos períodos através da teoria das funções formais, classificando cada parte da estrutura destes segundo sua função dentro do contexto geral do discurso. Essas funções são chamadas de *apresentação*, *continuação* e *cadencial*.

A *apresentação* é formada pelo segmento inicial, chamado por Caplin de ideia básica (i.b), seguido por uma ideia contrastante (i.c), e tem função inicial. A *continuação* vem após a apresentação e trata o material inicial com fragmentação melódica, aceleração do ritmo harmônico e aumento da atividade rítmica e melódica (liquidação). O *cadencial* é semelhante à *continuação* em relação às tendências à liquidação, mas apresenta maior força conclusiva caracterizada pelas progressões harmônicas direcionando a cadência final.

A partir disso, o modelo temático proposto por Caplin seria o *período composto*, uma estrutura temática formada por antecedente (ideia básica + ideia contrastante + continuação) e consequente (ideia básica + ideia contrastante + cadencial), separados por uma semicadência e pontuados por uma cadência final (Caplin, 1998 *apud* Moreira; Navia, 2019).

O artigo de Moreira e Navia propõe ampliação das possibilidades de organização temática do período composto de Caplin, de maneira a abraçar a análise formal do *choro*, mais especificamente através da adoção dos seguintes modelos:

O *período composto* no qual a ideia básica é seguida pela sua repetição, de maneira semelhante à organização da sentença em Schoenberg; o *híbrido composto* em que a primeira parte do consequente apresenta uma continuação, ou seja, material temático novo ao invés da recapitulação da função inicial do antecedente; o *híbrido composto* no qual o antecedente tem duas apresentações com ideia básica + ideia contrastante (apresentação composta) ao invés de apresentação e continuação; e o *Antecedente composto + o consequente composto - continuação*, ou seja, um período em que o consequente é dividido em duas partes no seu segmento de apresentação, sendo a primeira a recapitulação da ideia básica do antecedente e a segunda uma continuação (material novo).

Dando sequência à enumeração metodológica dos procedimentos, vale destacar que:

- a) Nas edições analisadas, os acordes aparecem cifrados, com cifras em padrões de uso variados, mas, nos textos das análises, serão padronizadas, conforme o *Dicionário de acordes cifrados* de A. Chediak (1984); os acordes eventualmente também são descritos no texto.
- b) Sobre a funcionalidade dos acordes, os termos usados são os que constam no livro *Harmonia Funcional*, de H. J. Koellreuter (1986), também em *Harmonia Funcional*, de Carlos Almada (2012), bem como em *Harmonic Practice in tonal music*, de R. Gauldín (1997).
- c) As versões usadas para análise são três. Na primeira, de 1957/58, para bandolim, cavaquinho, violão, pandeiro, violinos 1 e 2, violas, cellos e contrabaixos, chamada aqui de versão 1, as fontes de consulta são duas cópias, uma com

editoração de Edson Lopes (Acervo do Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”, Tatuí, SP) e outra manuscrita com grafia semelhante à de Gnattali, que consta como número 118 do acervo da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas; na segunda, de 1979, para bandolim, cavaquinho, dois violões, violão 7 cordas e pandeiro, chamada aqui de versão 2, a fonte de consulta é uma cópia editorada citada em catálogos/música de concerto do site oficial de Radamés Gnattali (2018c); e, na terceira, de 1981, para dois violões, chamada aqui de versão 3, as fontes de consulta são duas cópias, uma editorada pela Editions Henry Lemoine - Paris e outra manuscrita com grafia semelhante à de Gnattali, como a versão 1, também citada em catálogos/música de concerto do site de Radamés Gnattali (2018c). Gnattali usa as mesmas tonalidades em todas as versões.

- d) Especialmente na versão 3, mas também muito rapidamente na versão 1, as cópias usadas guardam diferenças com relação à harmonia, à melodia, às anotações de agógica e mesmo às mudanças de fórmula de compasso em algumas passagens. Nesses casos, o procedimento tomado para análise na comparação das versões será aquele que consta na versão manuscrita com grafia de Gnattali.

Essa opção parece ser a mais acertada, uma vez que o foco aqui é a escrita do compositor nos processos de transposição/recriação de uma peça para contextos instrumentais diversos do original. Contudo, é importante ainda mencionar que, na versão 3, para dois violões, a cópia manuscrita tem passagens com realização sugerida e cifras harmônicas, o que, na prática, deixa espaço para a participação do intérprete na elaboração do resultado final na execução.

Neste sentido, conforme citado anteriormente, há uma versão da “Suíte” para três violões, dedicada e gravada pelo Trio Opus 12, da capital paulista, composto por Paulo Porto Alegre, Edelson Gloeden e Daniel Murray. No encarte do CD *Retratos de Radamés* no qual consta tal gravação, há uma foto da capa da cópia manuscrita por Gnattali e, nesta foto, a seguinte frase: “[...] Paulo, Pode (*sic*) mexer a (*sic*) vontade/Radamés [...]” (Núcleo Hespérides, c2002).

Por fim, consta em entrevista ao violonista Paulo Porto Alegre, transcrita no apêndice da dissertação de mestrado de Antonino José Coutinho, *Retratos para três violões, de Radamés Gnattali: um arranjo a ser (re)construído*, de 2010, o seguinte:

Entrevistador: Você possui o manuscrito de Radamés Gnattali do arranjo de Retratos para dois violões?

Examinando a primeira página, única disponível no catálogo do site www.radamesgnattali.com.br, ela parece ser diferente da versão publicada na Henry Lemoine.

Entrevistado: Infelizmente não tenho este manuscrito. Acho que a pergunta deve ser feita mesmo ao Sérgio (Assad), que poderá lhe dar a resposta definitiva. O que sei (ou acho que sei) é que o “Pixinguinha” é inteiro do Sérgio e que o resto da “Suíte” é do Radamés. Realmente é notória a diferença entre eles: o “Pixinguinha” tem todo o violonismo virtuoso dos Assad. É como a diferença entre as 4 primeiras peças da Suíte Popular Brasileira do Villa e o último movimento (o Chorinho) que foi acrescentado muito tempo depois.

Não consigo senti-la como fazendo parte da mesma obra. Mas o Radamés gostava disso (Coutinho, 2010, p. 293).

Colocadas essas questões, parece fazer sentido considerar a abertura à participação de intérpretes na elaboração do resultado final de versões para peças de sua autoria, uma característica de Gnattali nesses processos de transcrição/recriação.

3 PRIMEIRO MOVIMENTO - “PIXINGUINHA” – CHORO

O Choro [sic] é o gênero mais evoluído da música brasileira. Existem milhões de choros, mas os bons mesmo são os do Pixinguinha. Bons por estar muito mais elaborados? Não, é porque ele é um sujeito genial, criou aquelas músicas e aquilo é o Choro [sic] e acabou.

Radamés Gnattali

3.1 “CARINHOSO”

O próprio autor era controverso em precisar a data de composição deste choro. Num depoimento, afirmou tê-lo composto entre 1916 e 1917 e, em outro, entre 1923 e 1924, o fato é que ele foi gravado pela primeira vez somente em 1928 com a Orquestra Típica Pixinguinha-Donga pela Parlophon (Cabral, 1997).

Segundo Cabral (1997, p. 122), “Pixinguinha deixou-o guardado na gaveta, porque não se atrevia a tocar, e muito menos a gravar um choro com duas partes apenas”.

3.1.1 Instrumentação

Variável, partindo do pressuposto de que haja um solista tocando/cantando a linha melódica superior, cavaquinho e violão tocando a harmonia cifrada em bloco, instrumento executando a linha em clave de fá e pandeiro.

Baptista Siqueira, ao tratar das origens do choro carioca, afirma que “esse conjunto típico dos cariocas, teve, inicialmente, pela orientação de Callado, a seguinte organização pioneira: uma flauta, um cavaquinho e dois violões” (Siqueira, 1969, p. 138).

Henrique Cazes complementa: “[...] o violão, juntamente com o cavaquinho, formou uma base rítmico-harmônica que recebia os solistas: flauta, clarinete e outros; e os contrapontistas, inicialmente bombardino, trombone e [...] o oficleide” (Cazes, 1998, p. 47), estes últimos instrumentos graves com leitura em clave de fá.

A edição utilizada neste trabalho inclui uma linha de baixo sugerida e os desenhos melódicos em contracanto com a melodia principal, tanto dos compassos 7 a 14, quanto do compasso 47 até o fim, que parecem ser uma releitura da tradição contrapontística desses instrumentos, função assumida posteriormente pelo violão de sete cordas ou mesmo pelo

saxofone. Esses contracantos específicos estão presentes na gravação de 1928, da qual participa Pixinguinha e, por isso, são tomados como material estrutural a ser citado na análise.

Mário de Andrade refere-se à presença do pandeiro num regional carioca em 1929, em dois verbetes de seu *Dicionário Musical Brasileiro* (Andrade, 1989), e Cazes, em *Choro: Do quintal ao Municipal*, de 1998, afirma o seguinte: “Hoje em dia não se imagina o Choro (*sic*) sem um pandeiro, mas o advento da percussão no gênero foi algo que levou em torno de cinquenta anos para acontecer” (Cazes, 1998, p. 79).

Parece ser possível concluir que o uso do pandeiro na literatura de choro é variável e, em muitos casos, prescinde da existência de partes pré-escritas, fazendo uso de convenções.

3.1.2 Análise musical

A introdução, em 5 compassos, construída sobre material temático derivado dos temas A e de transição, não está na gravação de 1928; ela aparece na gravação de 1937, que conta com a interpretação de Orlando Silva e passa a constar em todas as partituras editadas a partir de então (Bessa, 2010, p. 239).

Figura 4 – “Carinhoso” (Compassos 1 a 6 - introdução e anacruse do tema A)

The musical score for 'Carinhoso' (Compassos 1 a 6) is presented in a grand staff format. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The first measure is a whole rest. The second measure contains a D7 chord and a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The third measure contains an F chord and a melody starting with a quarter note D5, followed by eighth notes C5, B4, and A4. The fourth measure contains D7, G7, and C7 chords and a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The fifth measure contains F, Bbm/Db, and C7 chords and a melody starting with a quarter note D5, followed by eighth notes C5, B4, and A4. The sixth measure contains an F chord and a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5.

Fonte: Pixinguinha, 1937.

Tema A com segmento inicial (comp. 7 com anacruse), sua repetição (comp. 11 com anacruse) e conclusão de sentença (de 15 com anacruse a 21). Nessa conclusão, o compositor articula as figurações semicolcheia-colcheia-semicolcheia, mínima pontuada e colcheia pontuada-semicolcheia e acelera o ritmo harmônico numa sequência de acordes de dominante, conferindo ao trecho características semelhantes ao que Caplin atribui à *função cadencial*.

Figura 5 – “Carinhoso” (Compassos 7 a 23)

7

F F(#5) F 6 F(#5) F F(#5) F 6 F 7 Am Am(#5)

12

Am6 Am(6b) Am Am(#5) Am6 A7 Dm G7 C7 F7 B^b D7

18

Gm G7 B^bm6/D^b C7 F B^bm/D^b C7 F E7/G[#] Am

Fonte: Pixinguinha, 1937.

Tema de transição em motivo contrastante com A, com segmento inicial (23 com anacruse), sua repetição (27 com anacruse) e “ponte” para B (29-30).

Schoenberg usa o termo “ponte” em duas passagens do seu livro *Fundamentos da composição musical*. Em tais trechos, o autor refere-se a um segmento musical que atua na retransição de uma seção de elaboração ou mesmo de um tema secundário para a reexposição do tema principal, segmento de caráter geralmente anacrúzico e modulatório que reconduz para a tônica.

O pequeno trecho dos compassos 29 e 30 se assemelha a uma ponte nesses termos, ao reconduzir a harmonia para a tonalidade de fá maior após a exposição do tema de transição (semicolcheias) em região harmônica diversa.

Figura 6 – “Carinhoso” (Compassos 24 a 29)

24

Dm E7 Am Am A^b7 C/G Am D7 G7 C A7

Fonte: Pixinguinha, 1937.

Tema B com segmento inicial (31 a 34), sua repetição (35 a 38) e conclusão de sentença (39 com anacruse), articulando seu material temático com material derivado do tema de transição. O fato deste tema compartilhar material temático com o tema A confere a essa conclusão um caráter de fechamento geral que contribui com a unidade formal da peça. Da mesma maneira que no tema A, o ritmo harmônico intenso na direção da cadência final na conclusão faz com que o trecho adquira características de *função cadencial*.

Figura 7 – “Carinhoso” (Compassos 30 a 48)

30

Gm C7 F F E7 E7 Gm

36

C7 F A7 3 3 Dm/A A/G Dm/F F/E^b B^b/D D/C Gm/B^b B^bm6

43

F D7 Gm C7 F B^bm/D^b C7 F F F7 Bdim B^bm6

Fonte: Pixinguinha, 1937.

De maneira geral, as seções de “Carinhoso” e suas organizações temáticas se encaixam de maneira mais justa no modelo de sentença proposto por Schoenberg, apesar de algumas de suas partes internas se encaixarem de maneira bastante justa em conceitos da teoria das funções formais de Caplin, como nas conclusões de sentença dos temas A e B.

3.2 “SUÍTE RETRATOS” - PRIMEIRO MOVIMENTO - “PIXINGUINHA”

3.2.1 Instrumentação

Bandolim solista, cavaquinho, violão, violinos 1 e 2, violas, violoncelo e contrabaixo.

3.2.2 Análise Musical

Figura 8 – “Suíte Retratos” - Primeiro movimento - “Pixinguinha” (compassos 1 a11)

Vivo

The musical score is presented in two systems. The first system includes parts for Bandolim, Cavaquinho, Violão, Violino I, Violino II, Viola, Cello, and Contrabaixo. The tempo is marked 'Vivo'. The string parts begin with a melodic phrase in measure 1, marked *f marc.*. The second system includes parts for Band. (Bandolim), Cav. (Cavaquinho), Viol. (Violão), Vln. I, Vln. II, Vla. (Viola), Vc. (Cello), and Cb. (Contrabaixo). The tempo remains 'Vivo'. The string parts continue with the melodic phrase, marked *mf accel.* and *ad lib.*. The score is divided into two systems, with a first ending bracketed in the second system.

Fonte: Gnaattali, 1957/58.

Na introdução desse movimento, escrito só para a orquestra de cordas (violinos 1 e 2, viola, violoncelo e contrabaixo), o compositor dispõe simetricamente duas frases de cinco compassos cada. A primeira, em desenho melódico ascendente construída sobre o motivo inicial do tema A variado ritmicamente (compassos 1 a 5). A segunda, em desenho descendente compensatório, se assemelha melodicamente ao comentário que a linha de baixo faz ao final de

“Carinhoso” (a partir de compasso 47 / Figura 9), enquanto a linha melódica repousa na tônica sustentada.

Figura 9 – “Carinhoso” (Compassos a 43 a 52)

The musical score for 'Carinhoso' (measures 43-52) is presented in two systems. The first system (measures 43-48) shows a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line features a prominent pedal point on the lowered fifth (Bb) in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The melody is sustained on the tonic (F) in the right hand. The score includes a 'rall' marking at measure 49. The second system (measures 49-52) continues the accompaniment and melody, with the bass line maintaining the pedal point and the melody remaining on the tonic.

Fonte: Pixinguinha, 1937.

O tratamento textural dado a essas frases é inicialmente homofônico, desembocando num trecho de pedal de dominante, no caso, um acorde de sol maior com sétima, décima terceira e quinta abaixada sem a fundamental $G^7(b5\ 13)$, sendo a nota pedal justamente a quinta abaixada - ré bemol - sustentada pelos violoncelos, em contraste com movimento paralelo de violinos e violas. Duas possibilidades de uso desse acorde foram detalhadas na Introdução, no item “Sobre a jazzificação na obra de Radamés Gnattali”. O pontuado das notas em pizzicato do contrabaixo imita o tipo de intervenção dos “bordões” do violão de sete cordas no *choro*.

A harmonia tem acordes caminhando cromaticamente em paralelo nos cinco compassos iniciais; nos cinco compassos seguintes, acompanha paralelamente a melodia dos violinos. No segundo caso (compassos 6 a 9, Figura 8), os acordes mantêm uma relação entre si que pode encontrar explicação na mecânica dos instrumentos de cordas dedilhadas, como o violão e o cavaquinho, nos quais comumente se fixa uma “fôrma de acorde” ou “pesta” com o dedo indicador esquerdo ao comprimir mais de uma corda no “braço” do instrumento (Fernandes, 1978, p. 981) e se caminha com esse “desenho” para cima ou para baixo.

Como aponta Andrade (1972, p. 59), “[...] a transposição de processos é justa e bem recomendável [*sic*]”.

Esse tratamento harmônico já inicialmente aponta para um dos tipos de interação que Radamés explora ao longo da obra. Nesse caso, a condução de vozes nas partes da orquestra de cordas obedece a regras ditadas pelas conduções harmônicas típicas dos instrumentos de

cordas dedilhadas do *choro*. É claro que esse tipo de tratamento na orquestra de cordas não acontece o tempo todo ao longo da peça, há momentos em que a escrita caminha dentro de outros padrões e se contrapõe ou se funde com o regional, numa riqueza de texturas e sonoridades.

Uma breve cadência do instrumento solista, o bandolim, conduz ao tema A, no qual o motivo inicial se assemelha ritmicamente ao motivo inicial de “Carinhoso” (Figuras 10 e 11).

Figura 10 – motivo inicial em “Carinhoso”



Fonte: Pixinguinha, 1937.

Figura 11 – motivo inicial do tema A em “Pixinguinha”



Fonte: Gnattali, 1957/58.

Figura 12 – “Suíte Retratos” - Primeiro movimento - “Pixinguinha” / compassos 12 a 25

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 12-19) includes parts for Band, Cavaquinho (Cav.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The Band part features a melodic line with various ornaments and dynamics, while the Cav. part provides a rhythmic accompaniment. The second system (measures 20-25) includes parts for Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The string parts are marked with dynamics like *mf* and *f marc.*, and include a *Pizz.* (pizzicato) section starting at measure 20. Measure numbers 12, 20, and 25 are marked in boxes.

Fonte: Gnattali, 1957/58.

O tema A é um período composto com 32 compassos, 16 no antecedente e 16 no consequente, ambos organizados à maneira de uma sentença na apresentação, com uma ideia básica repetida logo após sua exposição: **Antecedente** – ideia básica de 12 com anacruse a 15, repetida em 16 com anacruse a 18. **Consequente** – ideia básica de 28 com anacruse a 31, repetida em 32 com anacruse a 34 (tema na orquestra de cordas).

De 19 a 27, temos uma *continuação* na qual o material da apresentação é fragmentado (primeiro tempo de 19, por exemplo), há aumento da atividade rítmico-melódica (segundo tempo de 20 e primeiro de 21) e a harmonia caminha na direção da dominante da tonalidade principal em 27, uma semicadência.

Essa cadência à dominante é precedida por uma sequência de três acordes, que caminham da dominante preparatória para o segundo grau - D sr / A7(9), até a dominante da tonalidade, de maneira cromática e paralela (26-27), neste caso, o acorde de lá bemol com sétima e nona - Ab7(9) - funciona como substituto de ré maior com sétima - D7 -, pois os dois compartilham o trítone dó - fá sustenido (sol bemol enarmônico), caminhando para o próximo acorde (dominante da dominante).

No compasso 14, a linha de violas faz uma “costura” ascendente cromática da quinta do acorde de tônica para a terça do acorde de subdominante no compasso 15, que é ainda acrescida em meio tom pelo si bemol na linha de segundo violino, numa referência aos desenhos melódicos em contracanto com a melodia solista presentes nos compassos 7 a 14 de “Carinhoso” (Figura 5).

Figura 13 – “Suíte Retratos” - Primeiro movimento - “Pixinguinha” / compassos 26 a 31

The musical score for measures 26-31 of 'Pixinguinha' features a complex orchestration. The woodwinds (Band) play a rhythmic pattern with sixteenth notes. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) provide a harmonic and melodic foundation. The Viola part is particularly notable for its chromatic movement. The Cav. part provides a clear harmonic structure, moving from A7(9) to Ab7(9), then G7(9), and finally resolving to C, Am7, Dm7, G7 G7(#5), C, C(#5), C6, and C7(9). The Vln. I and II parts are marked 'Arco' and 'mf', while the Vc. part is marked 'Arco' and 'p'. The Cb. part is marked 'mf'.

Fonte: Gnattali, 1957/58.

O consequente (28 com anacruse) retoma a ideia básica variando harmonicamente a sua repetição (32 com anacruse) e, a partir de 35, segue-se um trecho *cadencial* que liquida o material temático e a cadência para dó maior em 42, finalizando o período.

Figura 14 – “Suíte Retratos” - Primeiro movimento - “Pixinguinha” / compassos 32 a 44

The musical score is divided into two systems, measures 32-38 and 39-44. The instruments are Bandeira, Clarinet (Cav.), Violin (Viol.), Violoncello (Vcl.), Viola (Vla.), and Contrabaixo (Cb.).

Measures 32-38:

- Bandeira:** Melodic line with slurs and accents.
- Clarinet:** Harmonic accompaniment with chords: F, Cm7, F7(9), Bb, Dm7, Bb7(9), Em7.
- Violin:** Melodic line with slurs and accents.
- Violoncello:** Melodic line with slurs and accents.
- Viola:** Melodic line with slurs and accents.
- Contrabaixo:** Melodic line with slurs and accents.

Measures 39-44:

- Bandeira:** Melodic line with slurs and accents. A box with the number '4' is placed above measure 40. Dynamic markings include *sf*.
- Clarinet:** Harmonic accompaniment with chords: A7(9), Dm7, D7(9), G7, C.
- Violin:** Melodic line with slurs and accents. A box with the number '4' is placed above measure 40. Dynamic markings include *p*, *f*, and *sf*.
- Violoncello:** Melodic line with slurs and accents. Dynamic markings include *p*, *f*, and *sf*.
- Viola:** Melodic line with slurs and accents. Dynamic markings include *p*, *f*, and *sf*.
- Contrabaixo:** Melodic line with slurs and accents. Dynamic markings include *p*, *f*, and *sf*. A *Pizz* marking is present in measure 40.

Fonte: Gnattali, 1957/58.

Em 42, entra uma transição formada por material temático tanto divergente do primeiro tema quanto semelhante ao material que faz a ponte entre A e B em Carinhoso, ou seja, semicolcheias em contraposição ao tema de notas longas do tema anterior.

Figura 15 – “Suíte Retratos” - Primeiro movimento - “Pixinguinha” / compassos 45 a 57

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 45 to 51, and the second system covers measures 52 to 57. The instruments are arranged as follows:

- Band:** Features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. A box labeled '5' is placed above measure 49. Dynamics include *sfz p cresc.*, *dm.*, and *p*.
- Cav. (Guitar):** Provides harmonic support with a chord chart: Cm6, D7, Gm, Dm6, E7(b9), E7, Am, Fm7, Bb7(b9), Eb7M, C7(b9). Dynamics include *mf*.
- Viol.:** Plays a steady accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *p* and *mf*.
- Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.:** These string instruments play melodic lines with dynamics ranging from *cresc.* to *dm.* and *p*.
- Cb. (Cello):** Provides a bass line with dynamics including *p* and *Pizz.*

The second system (measures 52-57) features a prominent sixteenth-note pattern in the Band, Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. parts, marked with *Pizz.* and *f*. A box labeled '6' is placed above measure 54. The Cb. part continues with a melodic line and *mf* dynamics.

Fonte: Gnattali, 1957/58.

Nesta seção de transição, as semicolcheias, tanto nos desenhos da linha de violino 1, quanto na linha de bandolim, são acompanhadas por acordes num ritmo cadencial rápido que prepara uma modulação. Uma pausa no regional contribui para o clima de suspensão (44 com anacruse a 51). Segundo Schoenberg (1993, p. 215), “nas grandes formas, uma passagem modulatória pode ser organizada como uma secção: a *transição* (que conecta o tema principal com outra ideia estável contrastante, denominada tema subordinado ou secundário).”

Em 52, com anacruse, entra um tema de transição com ideia básica e sua repetição (54 com anacruse a 55), seguido por uma *continuação/cadencial* de 53 com anacruse a 59, que consiste numa evolução melódico harmônica que desemboca no tema B (60), em ré maior, à semelhança do que acontece nos dois compassos anteriores à seção B em “Carinhoso”.

Ainda segundo Schoenberg:

Quando um tema transicional especial segue-se ao tema principal, ele se veste de uma característica distinta dos temas precedentes e dos temas subsequentes. O tema consiste de um pequeno segmento, no qual as formas-motivo estão apenas ligeiramente variadas. Pequenas figuras rítmicas prestam-se, com flexibilidade e prontidão, ao processo de modulação e liquidação. Após o enunciado inicial, a ideia vem reafirmada, ao menos, com uma repetição parcial, após o que se inicia a modulação. Mudança fluida de região e rápida eliminação dos elementos característicos distinguem a transição dos temas estáveis que normalmente a precedem ou a sucedem (Schoenberg, 1993, p. 216).

Figura 16 – “Suíte Retratos” - Primeiro movimento - “Pinguinha” / compassos 58 a 63

The musical score for measures 58-63 of "Pinguinha" from the first movement of "Suíte Retratos" is presented. The score is arranged in a system with staves for Bandolim, Cavaquinho, Violão, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. Measure 59 is highlighted with a box labeled '7'. The Bandolim part features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The Cavaquinho and Violão parts provide harmonic support with chords such as G7(9), A7(13), D, D, Bm7, Bb7, Em7, Gm7, Bb7(13), and G7(13). The Violino I, II, Viola, and Violoncelo parts are marked 'Arco' and 'p cresc.'. The Contrabaixo part has a bass line with dynamics 'f' and 'mp'.

Fonte: Gnattali, 1957/58.

O tema B (60), em Radamés, faz clara alusão ao tema da seção B de Carinhoso, uma nota longa seguida de notas rápidas em movimento descendente.

Figura 17 – “Carinhoso”, entrada do tema B



Fonte: Pixinguinha, 1937.

Assim como em A, trata-se de um período composto de 32 compassos divididos simetricamente entre antecedente e consequente, uma ideia básica de 4 compassos é repetida logo após sua exposição nos dois casos, da seguinte maneira: *Antecedente* – ideia básica nos compassos 60 a 63, repetição de 64 a 67; *Consequente* – ideia básica nos compassos 76 a 79, repetição de 80 a 83.

Figura 18 – “Suíte Retratos” - Primeiro movimento - “Pinguinha” / compassos 64 a 77

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 64-70) features a Band part with a melodic line, a Clarinet part with chord symbols (C, Am7, Bbm7, Dm7, G7(b9), Gm6, A7(b9), A7, Dm, Bb7), and a Violin part with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 71-77) continues the Band and Violin parts, with the Clarinet part providing a harmonic accompaniment. Dynamics such as *p*, *f*, and *sf* are indicated throughout. A box with the number '8' is located above the Band staff in the first system, and a box with the number '9' is located above the Band staff in the second system.

Fonte: Gnattali, 1957/58.

No antecedente (compassos 68 a 75), segue uma *continuação*.

Figura 19 – “Suíte Retratos” - Primeiro movimento - “Pinguinha” / compassos 78 a 91

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 78 to 84, and the second system covers measures 85 to 91. The instruments are arranged as follows:

- Band:** Features a complex melodic line with many accidentals and slurs.
- Cav. (Cavalry):** Provides harmonic support with chords such as Bb7, Eb7, Gm7, Bb7(13), G7(13), C, C, Ab7, Ebm7, Dm, G7(9), F#7(9), and F7(9).
- Viol. (Violin):** Plays a rhythmic accompaniment with chords like Bb7, Eb7, Gm7, Bb7(13), G7(13), C, C, Ab7, Ebm7, Dm, G7(9), F#7(9), and F7(9).
- Vln. I & II (Violins):** Enter in measure 85 with a melodic line, marked with a *p* (piano) dynamic.
- Vla. (Viola):** Enters in measure 85 with a melodic line, marked with a *p* dynamic.
- Vc. (Violoncello):** Enters in measure 85 with a melodic line, marked with a *p* dynamic.
- Cb. (Contrabaixo):** Provides a steady bass line throughout the piece.

Measure numbers 78, 85, and 91 are indicated at the beginning of their respective staves. A box containing the number '10' is placed above measures 78-84, and a box containing the number '2' is placed above measure 85.

Fonte: Gnattali, 1957/58.

No conseqüente (compassos 84 a 91), temos um trecho que, apesar de funcionar como *cadencial* do período, caminha para a dominante da tonalidade do tema A, retomado em seguida, o que confere ao segmento uma certa ambigüidade com a função de *continuação*.

Segue-se a reexposição do tema A.

Figura 20 – “Suíte Retratos” - Primeiro movimento - “Pixinguinha” / compassos 116 a 127

The musical score for measures 116 to 127 of the first movement of 'Suíte Retratos' by Gnattali. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 116 to 121, and the second system covers measures 122 to 127. The instruments included are Band, Cav., Viol., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. Measure 116 is marked with a box containing the number 13. Measure 122 is marked with a box containing the number 14. The score includes various musical notations such as dynamics (p, sfz, p), articulation (V, Pizz., Arco), and performance instructions (rall.).

Fonte: Gnattali, 1957/58.

Após a reexposição, uma *coda* de 5 compassos encerra o movimento com um trecho no qual a orquestra de cordas acompanha figurações em semicolcheias seguidas por uma última citação do motivo inicial de A no bandolim solista, um esmero formal de Gnattali na direção da unidade temática do movimento.

De forma geral, o material temático estrutural de “Carinhoso” é formado por temas A e B, com 16 compassos cada, e um tema de transição com 8 compassos. Em Gnattali, os números de compassos dos temas são dobrados numericamente, ou seja, A e B têm 32 compassos cada e a seção de transição 16.

Para além disso, os temas de Radamés no primeiro movimento da “Suíte” guardam proposital semelhança com os seus correspondentes no choro de Pixinguinha, por outro lado, a disposição das partes no discurso final distancia “Pixinguinha” de “Carinhoso”, Gnattali dispõe uma forma A-B-A e Pixinguinha, A-B, razão pela qual teria deixado a obra “na gaveta” por anos.

3.3 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE VERSÕES DA “SUÍTE RETRATOS”

3.3.1 Primeiro movimento - “Pixinguinha”

Nas introduções das três versões, Gnattali mantém a integridade da melodia da voz mais aguda, mas varia as vozes internas e inferiores em homofonia com esta, estas últimas caminham inicialmente em movimento ascendente paralelo à melodia da voz superior nos 3 primeiros compassos, fazendo movimento compensatório quando a voz superior ascende até o topo melódico da primeira frase.

Figura 21 – Suíte Retratos/ Primeiro Movimento- “Pixinguinha”,
versões 1, 2 e 3 (Compassos 1 a 5)

Versão 1

Musical score for Version 1 of "Pixinguinha". The score is for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Cello, and Contrabaixo. The tempo is marked "Vivo". The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score shows the first five measures. Each instrument part begins with a dynamic marking of *f marc.* (forte marcato). The Contrabaixo part includes a *Pizz.* (pizzicato) marking in the fifth measure.

Versão 2

Musical score for Version 2 of "Pixinguinha". The score is for four instruments: Cavaquinho, Violão 1, Violão 2, and Violão 7 cordas. The tempo is marked "Vivo". The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score shows the first five measures. Each instrument part begins with a dynamic marking of *f* (forte).

Versão 3

Musical score for Version 3 of "Pixinguinha". The score is for two instruments: Guitare 1 and Guitare 2. The tempo is marked "Vivo". The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score shows the first five measures. The tempo is marked as $\text{♩} = 108$. The Guitare 2 part includes a marking "tème en Ré".

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

O uso desses acordes em bloco, que diferem nas três versões, aponta para uma intenção de “efeito” em contraposição a uma harmonização nos moldes de condução de harmonia tradicional, ou seja, parecem não manter uma relação funcional tonal entre si.

Nesse sentido, a escrita de Gnattali nesse trecho parece dialogar com o que Almada (2012, p. 76) afirma ao tratar de rearmonização:

Para um músico mais experiente não existe nenhuma dificuldade no encadeamento de acordes desprovidos de quaisquer relações de funcionalidade mútua, acordes escolhidos apenas por sua sonoridade individual. Na realidade, busca-se justamente, neste tipo de reharmonização, chocar o ouvinte com o conflito entre uma melodia onde as funções harmônicas são claramente sugeridas e uma harmonia exdrúxula, sem nenhum significado tonal. Se comparássemos uma harmonização funcionalmente clara e bem delimitada por cadências com um texto cujo conteúdo se evidenciasse de maneira consistente e inequívoca, a reharmonização desfuncionalizada seria, por analogia, apenas um amontoado de palavras belas e/ou sonoras (mas também podendo ser totalmente inadequadas para o momento) sem relação entre si e, portanto, resultando num discurso desprovido de *aprensibilidade* (*sic*) (Almada, 2012, p. 76).

Na versão 2, Gnattali transcreve as linhas de viola e violino 2 da versão 1 para violão 1 e violão 2, a partir do compasso 6 até o fim da introdução, o que concorda com a hipótese apresentada anteriormente de que a lógica de condução das vozes de violinos 1, 2 e violas da versão um, nesse trecho, obedecem a regras que encontram explicação na mecânica dos instrumentos de cordas dedilhadas (*supra* citado).

Figura 22 – Suíte Retratos/ Primeiro Movimento- “Pixinguinha” (Compassos 6 a 9)

Versão 1

The musical score for 'Pixinguinha' (Measures 6-9), Version 1, is presented for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is in 3/4 time and one flat (B-flat) key signature. The Violin I and II parts are highly active, featuring complex sixteenth-note patterns. The Viola part also has a busy texture with similar rhythmic figures. The Cello and Double Bass parts provide a steady, low-frequency accompaniment with long notes and ties.

Versão 2

Musical score for Versão 2, featuring Cavaquinho, Violão 1, Violão 2, and Violão 3. The score is in 3/4 time and shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A measure number '7' is indicated at the bottom left.

Versão 3

Musical score for Versão 3, featuring Violão 1 and Violão 2. The score is in 3/4 time and shows a different rhythmic pattern compared to Versão 2, with more sustained notes and chords.

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

Na versão 3, segunda parte da introdução, o violão 2 toca somente a melodia da voz superior enquanto o violão 1 toca acordes que diferem daqueles das versões 1 e 2. Em 1 e 2, o acorde preparatório para a entrada do tema A, em dó maior, é um acorde de sol dominante com décima terceira e quinta alterada no baixo sem fundamental - $G7(b5\ 13)$. Em 3, os violões cadenciam com um acorde $Abm6$ (subdominante menor da medianta bemol maior - mi bemol), um acorde de fá subdominante com sétima maior - $F7M$ em primeira inversão e um acorde de sol dominante com décima terceira - $G7(13)$. O fato de a versão 3 apresentar mais acordes neste trecho, e também do violão de sete cordas rearticular seguidamente a nota do baixo na versão 2, aponta para a questão da capacidade de sustentação de notas longas em instrumentos de cordas dedilhadas em contraposição a instrumentos da orquestra de cordas, os últimos têm mais recursos nesse sentido e Gnattali soluciona a questão com rearticulações de notas pedal em 2, e mais acordes em 3, essa solução aparece também em trechos da melodia solista, como no caso do compasso 18, em que a nota da melodia (mi) é uma nota longa (mínima) nas versões 1 e 2 e colcheia pontuada, semicolcheia ligada a uma colcheia e novamente colcheia pontuada na versão 3.

A segunda frase da introdução guarda ainda pequenas diferenças métricas entre todas as versões. Em 1, o compasso 9 é em 3/4, em 2, também. Mas na sequência, a versão 2 tem um compasso 2/4 a mais do que a 1, e a versão 3 não tem compasso 3/4 na introdução.

A variação harmônica é recorrente de uma versão para as outras: a versão 1 tem mais pontos em comum com a versão 2, ao passo que a versão 3 contém consideráveis diferenças harmônicas em relação às outras duas; no primeiro compasso do tema A, as versões 1 e 2 têm um acorde de dó maior - C sem tensões no primeiro tempo; já na versão 3, o compositor acrescenta as notas lá e si (sexta e sétima) a este acorde.

Figura 23 – Suíte Retratos/ Primeiro Movimento- “Pixinguinha”

The image displays three musical staves for the first movement of 'Pixinguinha' from the 'Retratos' suite, comparing three different versions. Each version is shown for a specific instrument or set of instruments.

- Versão 1:** Features a Bandolim, Cavaquinho, Violão, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabaixo. The Cavaquinho part includes chords C and Am. The Contrabaixo part is marked 'pizz.'.
- Versão 2:** Features a Bandolim, Pandeiro, Cavaquinho, Violão 1, Violão 2, and Violão 3. The Pandeiro part is a rhythmic pattern. The Cavaquinho part includes chords C and Am. The Violão 2 part includes chords C and Am.
- Versão 3:** Features Violão 1 and Violão 2. This version shows a more complex melodic line for the Violão 1 part.

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

Na versão 3, há também um acorde de fá sustenido meio diminuto - F#m7(b5), no compasso 16, ao invés de um acorde de fá sustenido diminuto - F#°, como na versão 1 (Figura 24).

Figura 24 – Suíte Retratos/ Primeiro Movimento- “Pixinguinha”, versões 1, 3 (Compasso 16)

The image displays a musical score for the first movement of 'Suíte Retratos' by Pixinguinha, specifically measure 16. The score is arranged in two systems. The left system contains eight staves: Bandolim (top), Cavaquinho, Violão, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabaixo (bottom). The right system provides a detailed view of the Violão part, showing a melodic line with a slur and a fermata over the final notes. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Chords Fdim and F7 are indicated above the Cavaquinho staff.

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1981.

Na versão 3, há que se observar que Gnattali convencionou o uso da sexta corda em ré pelo violão 2, uso significativamente presente na literatura violonística que, neste caso, aumenta as possibilidades de execução de desenhos melódicos graves em contraponto com a melodia solista, tarefa confiada principalmente ao violão de sete cordas no choro.

Em termos de variação na reapresentação de material temático, na versão 1, Gnattali alterna tanto o discurso da linha solista quanto os comentários adjacentes a ela entre o bandolim e os primeiros violinos, principalmente, e, neste caso, as diferenças gerais entre os instrumentos da orquestra de cordas e os de cordas dedilhadas garantem a riqueza da palheta de cores nessas repetições e alternâncias.

Como exemplo, na versão um, observe-se que o tema A é apresentado pelo bandolim solista a partir do compasso 12 com anacruse (Figura 12) e reapresentado pelo violino 1 a partir do compasso 28 com anacruse (Figura 25).

Figura 25 – Suíte Retratos/ Primeiro Movimento- “Pixinguinha”, versão 1 (Comp. 27 a 30)

The musical score for Figure 25 consists of eight staves. From top to bottom, they are: Bandolim, Cavaquinho, Violão, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabaixo. The Bandolim staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The Cavaquinho staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The Violão staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The Violin I and Violin II staves have treble clefs and a 3/4 time signature. The Viola staff has an alto clef and a 3/4 time signature. The Cello and Contrabaixo staves have bass clefs and a 3/4 time signature. The score includes chord symbols: G7(9), C, Am7, Dm7, G7 (#5), C, and C(#5). The Cello staff has markings for 'pizz.' and 'arco'.

Fonte: Gnattali, 1957/58.

Na versão 2, as alternâncias no discurso do material temático são divididas principalmente entre bandolim e cavaquinho. No compasso 12 com anacruse (Figura 26), o bandolim apresenta o tema A na primeira vez e o cavaquinho o reapresenta como solo a partir do compasso 29 com anacruse (Figura 27).

Figura 26 – Suíte Retratos/ Primeiro Movimento- “Pixinguinha”, versão 2 (Compasso 11 com anacruse a 13)

The musical score for Figure 26 consists of six staves. From top to bottom, they are: Bandolim, Pandeiro, Cavaquinho, Violão 1, Violão 2, and Violão 3. The Bandolim staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The Pandeiro staff has a double bar line and a 3/4 time signature. The Cavaquinho staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The Violão 1, Violão 2, and Violão 3 staves have treble clefs and a 3/4 time signature. The score includes chord symbols: C, Am, Dm7, and G(#5).

Fonte: Gnattali, 1979.

Figura 27 – Suíte Retratos/ Primeiro Movimento- “Pixinguinha”, versão 2 (Comp. 28 a 30)

Bandolin

Pandeiro

Cavaquinho

Violão 1

Violão 2

Violão 3

C Am Dm7 G(#5)

C Am Dm7 G(#5)

C Am Dm7 G(#5)

Fonte: Gnattali, 1979.

Há, ainda na versão 2, algumas intervenções do violão 1 (compasso 15), violão 2 (compasso 52) e violão 3 (compassos 37 a 39) nos comentários adjacentes ao solo.

Figura 28 – Suíte Retratos/ Primeiro Movimento- “Pixinguinha”, versão 2 (compassos 15-16, 50-52 e 35-39)

15

50

Bnd

Pnd

Cav

Viol 1

Viol 2

Viol 7c

C C(#5) C6 C7(9)

C C(#5) C6 C7(9)

Am

The image shows a musical score for Suite Retratos, Primeiro Movimento - "Pixinguinha" (measures 24-27), Version 3. The score includes parts for Bnd, Pnd, Cav, Viol 1, Viol 2, and Viol 7c. The Cav and Viol 1 parts show chord changes: Dm7, Bb7(9), and Em7. The Viol 2 part shows a melodic line with triplets.

Fonte: Gnattali, 1979.

Na versão 3, há uma predominância do violão 1 tocando a linha do solo e o violão 2 acompanhando. Os momentos de inversão desses “papéis”, que poderiam ser justificados pelo uso de dois instrumentos iguais, são poucos, talvez pelo fato de o violão 2 estar afinado com a sexta corda em ré, um deles acontece entre os compassos 24 e 27 dessa versão (Figura 29).

Neste caso, pode-se observar também que os arpejos da linha solista (violão 2) no compasso 26 aparecem terça acima em relação às versões 1 e 2, estratégia possivelmente usada por Gnattali para separar e conferir destaque à melodia do trecho em relação ao acompanhamento do violão 1, que executa acordes acompanhantes na mesma região do espectro sonoro em que esses arpejos seriam executados terça abaixo, evitando assim um “embolamento” da textura.

Figura 29 – Suíte Retratos/ Primeiro Movimento- “Pixinguinha” (compassos 24 a 27)

Versão 3 (compassos 24 a 27)

The image shows a musical score for Suite Retratos, Primeiro Movimento - "Pixinguinha" (measures 24-27), Version 3, focusing on Violão 1 and Violão 2. The Violão 1 part shows a melodic line with triplets, and the Violão 2 part shows a melodic line with triplets.

Versão 1 (Compasso 26)

Versão 2 (Compasso 26)

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

Há, ainda, dois tipos de diferenciação entre as versões comparadas. A versão 3 difere das outras duas em relação ao âmbito da melodia ascendente iniciada no segundo tempo do compasso 55 e, no compasso 58, segundo tempo, salta uma quarta descendente. Nas versões 1 e 2, não há o salto de quarta descendente, o que aponta para uma resolução da problemática da tessitura do violão, que já no compasso 58 usa uma tessitura bem mais próxima do seu limite do que o bandolim (Figura 30).

Figura 30 – Suíte Retratos/ Primeiro Movimento- “Pixinguinha”,
versões 1, 2 (iguais) e 3 (comp. 58-59)

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

Os ornamentos colocados sobre trechos da linha de solo diferem de uma versão para a outra. Nas versões 1 e 2, todos os ornamentos colocados sobre a linha de bandolim solista, em geral mordentes superiores (Lacerda, 1967), coincidem nos compassos 19, 21, 24, 41, 99, 101, 104, 121 e 124. Mas, na versão 3, há variação na ornamentação em relação às duas outras versões.

No compasso 41 da versão 3, primeiro tempo, não aparece mordente superior na primeira nota do compasso do violão que faz a melodia, ao passo que, nas versões 1 e 2, mesma numeração, aparecem mordentes superiores indicados por símbolos no primeiro tempo do compasso (Figura 31).

Figura 31 – Suíte Retratos/ Primeiro Movimento- “Pixinguinha”,
versões 1, 2 (iguais) e 3 (compasso 41)

The image displays two musical staves. The left staff is labeled 'Bandolin' and the right staff is labeled 'Violão 1'. Both staves are in treble clef and 3/4 time. The Bandolin staff shows a melodic line starting with a note that has a mordente (grace note) above it. The Violão 1 staff shows a bass line starting with a note that also has a mordente above it. The notation includes various notes, rests, and accidentals.

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

Especialmente neste primeiro movimento, a cópia da versão 3, editada pela Lemoine, guarda uma série de diferenças em relação às demais. Apesar disso, tais diferenças não foram consideradas na comparação, uma vez que o intuito deste trabalho é analisar os procedimentos usados por Gnattali nos processos de transcrição, ainda que se possa considerar participações de terceiros nas elaborações de versões de seus trabalhos como característica de tais processos transcritivos, conforme explanado anteriormente.

4 SEGUNDO MOVIMENTO - “ERNESTO NAZARETH” – VALSA

Comecei a tocar Nazareth porque existiam partituras impressas. [...] Toquei várias vezes pra ele. [...] Ele odiava que dançassem a música dele, tinha pavor, achava que sua música não era feita pra dançar.

Radamés Gnattali

4.1 “EXPANSIVA”

Ernesto Nazareth compôs 42 valsas, número bastante significativo, uma vez que em seu catálogo completo constam pouco mais de 200 obras ao total (Nazareth, 2011, p. 223-237). Dentre elas, “Expansiva” figura como a mais conhecida, tendo sido editada em 1912 (Almeida, 2012).

Sobre a origem do gênero e sua posterior transformação em território brasileiro, consta no verbete “Valsa” do “Dicionário Musical Brasileiro” (Andrade, 1989, p. 548) o seguinte: “Dança em compasso ternário e andamento variado (rápido, moderado ou lento) de ritmo característico: 3/4” e, ainda, “[...] amaneirou-se, no Brasil, onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao choro nacional” (Almeida, 1926 *apud* Andrade, 1989, p. 548).

Sobre a valsa em Nazareth, pode se dizer que tem feição característica, pois, considerada pelo próprio como seu gênero nobre, era para ele território composicional de grande influência de compositores como Chopin, cujas produções conhecia com profundidade (Muricy, 1963 *apud* Machado, 2007, p. 182). Baptista Siqueira (1967), falando especificamente sobre as valsas, chega a afirmar o seguinte: “Nem chegamos a pensar que, em suas valsas, pudéssemos encontrar algum motivo ao geito (*sic*) do Brasil” (Siqueira, 1967, p. 102).

Sobre o conteúdo musical específico de tais valsas, Machado (2007) afirma que “as valsas de Nazareth apresentam genericamente a simultaneidade de acontecimentos musicais e a criação de texturas sonoras próprias do seu estilo. Contudo, nessas peças o compositor desenvolve com maior rigor e inventividade as sutilezas harmônico-melódicas” (Machado, 2007, p. 182).

Em análise específica da valsa “Fidalga”, de Nazareth, editada em 1914, Machado (2007) ainda destaca a presença de “cadências interrompidas, apojaturas e cromatismos [...]” (p. 185).

4.1.1 Instrumentação

Piano solo

4.1.2 Análise musical

“Expansiva”, sob o ponto de vista formal geral, contém 3 partes executadas à maneira de um rondó (A-B-A-C-A), sendo A na tonalidade de ré bemol maior, B em lá bemol maior (dominante de ré bemol) e C em sol bemol maior (subdominante de ré bemol); cada parte tem 32 compassos, com tratamento variado do material temático.

A seção A é um período composto que tem no antecedente uma *apresentação* com ideia básica dos compassos 1 a 4, ideia contrastante de 4 a 8 e *continuação* (9 a 16). O conseqüente retoma o material da primeira frase na sua *apresentação* (17 a 24) e conclui com um *cadencial* de 25 a 32.

A melodia da primeira frase é caracterizada por notas longas sustentadas em oposição às progressões harmônicas nas vozes internas e inferior (comp. 1 a 4 e 7 a 8) e uso de apojeturas nos primeiros tempos nos compassos 5 e 6, considerando mi bemol (última nota dos compassos) como nota real retardada pelo fá no compasso 5 e pelo ré bequadro no compasso 6; as segundas semínimas desses compassos, apesar de estarem grafadas na clave de sol, podem ser consideradas como parte do ostinato rítmico de acompanhamento da melodia.

Figura 32 – “Expansiva” (comp. 1 a 8)



Fonte: Nazareth, 2011.

Na segunda frase, a melodia é mais movida, fazendo uso de semínimas nos compassos 9 e 10 e repousando sobre mínimas nos dois compassos seguintes (11 e 12), isso se considerarmos que as colcheias oitavadas do compasso 11 funcionam como notas auxiliares, prolongando/comentando a nota da primeira colcheia do compasso (dó), o mesmo processo

acontece nos compassos 15 e 16. Neste caso, a nota prolongada (si bemol) seria ainda uma suspensão da nota lá bemol (quinta do acorde de ré bemol maior e fundamental do acorde de lá bemol maior), a harmonia é mais simples nesta segunda frase, fazendo uso de tônica e dominante, em contraste com a primeira frase.

Figura 33 – “Expansiva” (comp. 9 a 16)

Fonte: Nazareth, 2011.

Segue-se a repetição da primeira frase (comp. 17 a 24) e, nos últimos 8 compassos de A, uma frase que alia a complexidade harmônica da primeira com a rítmica mais movida da segunda frase.

Este trecho faz uso de um acorde de sexta napolitana (comp. 27 e 28) e sua dominante (comp. 25 e 26). Em 27 e 28, a nota ré natural é a sexta alterada do acorde de Gbm (subdominante menor) e as notas fá sustenido e lá natural são enarmonizações de sol bemol e si dobrado bemol, o que resulta num acorde de ré maior em primeira inversão antecedido por A7 com sol no baixo.

Trata-se de um trecho de 4 compassos de tonicização (Gauldin, 1997, p. 366) da nota ré que não resulta em modulação, uma vez que a frase segue no campo harmônico de ré bemol maior.

Figura 34 – “Expansiva” (comp. 25 a 32)

Fonte: Nazareth, 2011.

A parte B tem 32 compassos divididos em 2 períodos compostos de 16, sendo o segundo uma repetição variada do anterior. No primeiro (33 a 48), o antecedente apresenta uma ideia básica (33 a 34), sua repetição (35 a 36) e *continuação* (37 a 40).

A primeira frase é composta por 2 partes contrastantes entre si, um motivo tético com notas longas e outro acéfalo e mais movido pelo uso de colcheias; a alternância entre eles é exposta e reiterada dos compassos 33 a 38 até que o motivo em colcheias conclua a frase em 39 e 40. Importante notar o uso de apojeturas nestes últimos compassos, as notas da harmonia de lá bemol maior (mi bemol, dó e lá bemol) aparecem sempre na segunda metade de cada tempo, cromatizadas pelas apojeturas (ré bequadro, si bequadro e sol).

Figura 35 – “Expansiva” (comp. 33 a 40).



Fonte: Nazareth, 2011.

O consequente reapresenta o material da *apresentação* do antecedente (41 a 44) e finaliza com um *cadencial* de 45 a 48 (Figura 36) que conduz para a tonalidade da dominante relativa de lá bemol maior - dó menor.

Figura 36 – “Expansiva” (comp. 41 a 48).



Fonte: Nazareth, 2011.

No segundo período de B, a *apresentação* do antecedente (49 a 52) é idêntica à *apresentação* do antecedente do primeiro, como também os primeiros compassos da *continuação* (53 a 54). Mas, a partir de 57, o consequente apresenta nova ideia básica (57 e 58) e sua repetição (59 e 60) com material variado da *apresentação* do antecedente, seguido por um

cadencial (61 a 64), o que acaba por aproximá-lo do modelo *Antecedente composto + Continuação*.

Figura 37 – “Expansiva” (comp. 49 a 64)

Fonte: Nazareth, 2011.

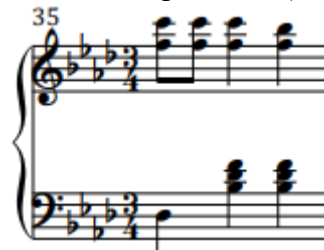
Nesta “liquidação” varia-se, por exemplo, o motivo apresentado em 35 (Figura 38).

Figura 38 – “Expansiva” (comp.35)

Fonte: Nazareth, 2011.

Neste caso a figuração semínima pontuada-colcheia-semínima é modificada para duas colcheias - semínima – semínima (Figura 39).

Figura 39 – “Expansiva” (comp. 57)



Fonte: Nazareth, 2011.

A parte C está dividida em duas partes de 16 compassos cada e apresenta material temático característico que dificulta o seu justo encaixe nos modelos de períodos propostos até aqui.

O fato de o material temático da seção ser composto inteiramente por colcheias, por exemplo, impede uma análise com base no uso de termos tais quais ‘intensificação do ritmo melódico’ ou mesmo ‘fragmentação’ e ‘aumentação’, necessários ao entendimento das funções formais *continuação* e *cadencial*.

Por outro lado, o material temático do segmento inicial (65 a 80), pontuado por uma cadência à dominante, é recapitulado a partir de 81 e concluído com cadência perfeita em 95/96, o que faz com que a seção esboce um modelo temático de período composto.

Nos 5 primeiros compassos, a harmonia tocada pela mão esquerda é sempre acorde de tônica em posição fundamental (comp. 65 e 67 e 69) e segunda inversão (comp. 66 e 68), a mão direita arpeja as notas deste acorde movendo-se melodicamente através do uso de notas de passagem (segunda colcheia de 65 e 66) ou apojaturas (penúltima colcheia de 65 e 66).

Figura 40 – “Expansiva” (comp. 65 a 69)

Fonte: Nazareth, 2011.

A partir do compasso 70, até o fechamento da primeira frase (“anterior”) em 80, o ritmo harmônico se intensifica caminhando para a dominante da tonalidade (ré bemol maior com sétima).

Figura 41 – “Expansiva” (comp. 70 a 80)

Fonte: Nazareth, 2011.

Em 81 (“consequente”), há a retomada do acorde tônica Gb nos 3 compassos iniciais da segunda frase e a partir de então, à semelhança da primeira, o ritmo harmônico se intensifica cadenciando para a tônica ao fim da seção.

Figura 42 – “Expansiva” (comp. 81 a 96)

Fonte: Nazareth, 2011.

As duas partes desta seção sugerem, apesar da articulação em colcheias na mão direita, textura polifônica com figuras de valores diversos nas “vozes”, que por sua vez, distribuem notas alteradas na harmonia de maneira alternada.

Como exemplo, segue destacado o compasso 70, na versão original em escrita pianística, comparado a uma possível distribuição dessa escrita a 4 vozes (soprano, alto, tenor e baixo), com as devidas transposições das vozes para as oitavas usuais.

Figura 43 – “Expansiva” (comp. 70) com textura polifônica

The image displays a musical score for the piece "Expansiva" at measure 70. On the left, the piano accompaniment (Pno.) is shown in two staves: the right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth notes, and the left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes. Above the piano part, the tempo marking "(8va)" is indicated with a dashed line. To the right, four vocal staves are arranged vertically, labeled Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each vocal part shows a melodic line corresponding to the piano's right hand, transposed to its respective vocal range. The Soprano part is in the highest register, while the Bass part is in the lowest register. The notation includes various note values and rests, illustrating the polyphonic texture described in the text.

Fontes: Nazareth, 2011, Edição nossa.

Interessante observar a articulação rítmica da voz de “tenor” na primeira colcheia do primeiro tempo e na segunda colcheia do segundo tempo de cada compasso, uma divisão métrica de 2 pulsações de 3 colcheias por compasso, em contraposição a 3 pulsações de 2 colcheias por compasso nas vozes de soprano, alto e baixo, sugerindo ritmicamente um composto binário contraposto a um ternário simples.

4.2 “SUÍTE RETRATOS” - SEGUNDO MOVIMENTO - “ERNESTO NAZARETH”

4.2.1 Instrumentação

Bandolim solista, cavaquinho, violão, violinos 1 e 2, violas, violoncelo e contrabaixo.

4.2.2 Análise musical

Com o subtítulo “Valsa”, o segundo movimento da “Suíte Retratos” está escrito em compasso $\frac{3}{4}$ na tonalidade de dó maior. Sob o ponto de vista formal, está dividido em três partes

de 32 compassos cada, executadas à maneira de um rondó (A, B, A, C, A) e precedidas por uma introdução de 16 compassos.

A seção A, um período composto de 32 compassos divididos simetricamente entre antecedente e conseqüente, tem como ideia básica, na *apresentação* do antecedente, notas longas sustentadas na melodia, em contraposição a progressões harmônicas nas vozes internas e inferior, à semelhança da primeira frase da seção A de “Expansiva” (Figura 32), mas, neste caso, ela é precedida por uma anacruse de 4 colcheias em movimento ascendente que, por sua vez, assemelha-se ao motivo do segundo compasso da seção B de “Expansiva” (Figura 35).

Essa ideia básica guarda ainda mais uma semelhança com a primeira frase de A em “Expansiva”. Nos dois casos, as notas longas da melodia inicial estão presentes também na primeira semínima do compasso que se segue, sendo que em “Expansiva” é rearticulada (Figura 32/comp. 5) e em Gnattali, segue ligada.

Figura 44 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth” (comp. 16 a 19)

The musical score for measures 16-19 of the second movement of "Suíte Retratos" by Ernesto Nazareth is presented for a chamber ensemble. The tempo is marked "Lento" and the key signature has one sharp (F#). The score includes parts for Bandolim, Cavaquinho, Violão, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The Bandolim part features a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The Cavaquinho, Violão, Violino I, and Viola parts provide harmonic support with sustained chords. The Violoncelo part has a melodic line starting with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3. The Contrabaixo part has a sustained chord. Dynamics include *mf*, *p*, and *P cantabile*. The Viola part has a *Pizz* (pizzicato) marking at the end of the first measure.

Fonte: Gnattali, 1957/58.

Esta construção que alia a anacruse com as notas longas é aproveitada também na introdução desse movimento. Neste caso, pode-se observar ainda o uso de apojeturas longas nos compassos 1 e 2, onde a nota si bemol do bandolim (nona menor do acorde de A7(13) na orquestra de cordas) resolve na nota lá - quinta do acorde de D7(9), e também nos compassos 3 e 4, onde a nota mi (nona do acorde de D7(13) na orquestra de cordas) resolve na nota ré - quinta do acorde G7(9).

Referenciando Nazareth, que faz uso de apojeturas nos compassos 5 e 6 de “Expansiva” (na proporção de uma mínima de suspensão para uma semínima de resolução/Figura 32), Gnattali faz amplo uso delas na introdução deste movimento, inicialmente na proporção de um compasso de suspensão para uma semínima de resolução (Figura 45). Entretanto, desde o compasso 5 até o fim da introdução, ocorre o que se poderia chamar de super aumento da nota de suspensão, interpretando-se tudo o que ocorre na melodia do bandolim a partir daí como prolongamento da nota lá resolvendo na nota sol (dominante da tonalidade) no primeiro tempo do compasso 16.

De 5 a 9, há um pedal de dominante nas cordas (à semelhança da introdução do primeiro movimento da “Suíte”, Figura 8). Neste caso, após o contrabaixo atacar a fundamental do acorde G7, acontece nas vozes internas (violinos 1 e 2, violas e violoncelos) uma sequência de acordes com trítomos consecutivos (violas e violoncelos), desenhando uma relação funcional de dominantes seguidas que retornam à dominante (uma espécie de apojetura desse acorde).

Na linha de bandolim solista, a anacruse de 8 é ritmicamente idêntica àquela do segundo compasso de B em “Expansiva”, transposto em meio tom ascendente (Figura 35). A partir de 9, as colcheias da cadência de solo são agrupadas, 3 a 3, até o compasso 12, sugerindo uma divisão 6/8 apesar da escrita em 3/4, (considerando-se uma ênfase natural na primeira e quarta colcheias, pelo fato de serem as notas mais agudas desses compassos); a partir de 13, esse agrupamento se descaracteriza pelo uso de semitons descendentes até a nota sol dominante, preparando a entrada da seção A em dó maior.

Assim, o uso de agrupamentos rítmico-melódicos com métricas internas em contraposição à métrica do compasso podem referenciar a parte C de “Expansiva” (Figura 43).

Figura 45 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth” (Introdução)

The musical score is for the introduction of the second movement of "Suíte Retratos" by Ernesto Nazareth. It is written in 3/4 time and includes the following instruments: Bandolim, Cavaquinho, Violão, Violino I, Violino II, Viola, Cello, and Contrabaixo. The tempo is marked "Caprichoso".

The score is divided into two systems. The first system (measures 1-6) features the Bandolim with a melodic line starting on a half note G4, followed by eighth notes. The Cavaquinho, Violino I, Violino II, Viola, Cello, and Contrabaixo provide harmonic support. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *f accel.*. The second system (measures 7-12) begins with a *rit.* marking. The Bandolim part includes a first ending bracket labeled "1" and a *Ad Lib.* marking. The tempo changes to *Lento e accel.* for the remainder of the system. Dynamic markings include *rit.*, *f*, and *f accel.*. The Cavaquinho, Violino I, Violino II, Viola, Cello, and Contrabaixo continue with their respective parts.

The image displays a musical score for measures 14 and 15. The top system consists of a single staff in treble clef. Measure 14 begins with a 'rall.' (ritardando) marking and contains a melodic line of eighth and sixteenth notes. The line concludes in measure 15 with a fermata. The bottom system consists of five staves: two treble clefs and three bass clefs. Measures 14 and 15 are filled with rests in all staves. A first ending bracket labeled '1' spans the final measure (15) of the bottom system.

Fonte: Gnattali, 1957/58.

A partir do compasso 21 com anacruse, a ideia contrastante da *apresentação* do antecedente faz uso de apojeturas, à semelhança da finalização da primeira frase de B em “Expansiva” (Figura 35), seguidas por notas longas (mínima e semínima) em 23. Essa contraposição de notas curtas sucedidas por notas longas se assemelha àquela usada por Nazareth na primeira frase de B em “Expansiva” nos compassos 34/35 e 36/37 (Figura 35), considerando-se o primeiro compasso de dois como nota longa, apesar de sua rearticulação rítmica (semínima pontuada, colcheia e semínima).

Figura 46 – “Suíte Retratos” - Segundo Movimento - Ernesto Nazareth (comp. 20 a 48)

The image shows a musical score for Bandolim, measures 20 to 48. The score is in 3/4 time and features a melodic line with various chords indicated above the staff: C7+ at measure 24, Dm at measure 28, and F at measure 32. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Fonte: Gnattali, 1957/58.

Interessante observar que, em 20, a anacruse que introduz as colcheias se assemelha à anacruse de 61, no B de “Expansiva” (Figura 37) e essa anacruse está presente também de 24 para 25. Na sequência, há saltos de sétima descendente na melodia (24 para 25, 26 para 27), referenciando o extenso uso de saltos de sétima que Nazareth faz no C de “Expansiva” (Figuras 40, 41 e 42), mas, neste caso, ascendentes.

De 24 até 32, ainda nas colcheias, Gnattali, além de usar notas de passagem e apojeturas entre as tônicas, terças e quintas dos acordes da harmonia, usa sétimas e nonas na linha de solo (compassos 25 e 27, segundo tempo) e, em 29, à exceção da última colcheia do compasso, usa um arpejo descendente com as notas do acorde de mi maior – E. “Coincidentemente”, Nazareth também faz uso de dois compassos de arpejos descendentes sobre o acorde de dó menor (Cm) no B de “Expansiva” (Figura 36).

Esses procedimentos (apojeturas, notas de passagem, arpejos sobre os graus consonantes e dissonantes da harmonia) serão sempre usados nas frases em colcheias na segunda parte de A, da mesma forma que sua contraposição a compassos com figuras rítmicas mais longas (mínimas e semínimas), embora as repetições deste “refrão de rondó” nunca sejam literais, ou seja, Gnattali explora regiões harmônicas diferentes em cada caso.

A partir de 33, na *apresentação* do consequente, há repetição variada tanto da ideia básica quanto da ideia contrastante do antecedente e, de 41 a 48, um *cadencial* conclui o período.

Em 49, entra a seção B em sol maior, um híbrido composto com a seguinte disposição do material temático:

Antecedente - *apresentação* da ideia básica com repetição (49 a 56) e *continuação* (57 a 63); Consequente - *continuação* (material temático novo em relação ao da *apresentação* do antecedente de 64 a 72) e *cadencial* (de 73 a 80).

No antecedente, Gnattali faz clara referência ao B de “Expansiva”, alternando compassos com acordes em figuração rítmica de semínima pontuada, colcheia e semínima (orquestra de cordas), com compassos de colcheias no bandolim solo (Figura 36). Em “Expansiva”, a alternância dos dois motivos acontece de um compasso para o outro, mas Gnattali aumenta o número de compassos em colcheias na “Valsa”.

Figura 47 – “Suíte Retratos” - Segundo Movimento - Ernesto Nazareth (comp. 49 a 80)

The musical score consists of two staves: Bandolim (top) and Cordas (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems of measures:

- System 1 (Measures 49-56):** The Bandolim staff begins with a melodic line of eighth notes and dotted eighth notes. The Cordas staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- System 2 (Measures 57-63):** The Bandolim staff continues the melodic line. The Cordas staff continues the rhythmic accompaniment.
- System 3 (Measures 64-72):** The Bandolim staff introduces a new melodic line. The Cordas staff continues the rhythmic accompaniment.
- System 4 (Measures 73-80):** The Bandolim staff concludes the piece with a cadential phrase. The Cordas staff continues the rhythmic accompaniment.

Fonte: Gnattali, 1957/58.

Em 60 com anacruse, a linha em uníssono introduzida na orquestra de cordas apresenta perfil melódico semelhante ao da segunda frase de A em “Expansiva”, ou seja, uma sequência de semínimas repousando numa nota de maior valor rítmico (Figura 33).

Em “Expansiva”, uma sequência de colcheias no registro agudo assume a função desta nota longa, enquanto na “Valsa”, é a nota mais aguda do acorde da orquestra de cordas que o faz, coincidindo com a nota tocada pelo bandolim solista. Pode-se também considerar que a nota apresentada pela linha de solo em 3 oitavas ascendentes consecutivas referencia o uso de oitavações nos compassos 11 e 15 de “Expansiva” (Figura 33); Gnattali ainda utiliza as oitavações nos anacruses das frases do bandolim em 66 e 70 da “Valsa” (Figura 48).

No conseqüente, a partir de 65, motivo em semínima pontuada, colcheia e semínima da orquestra de cordas, Gnattali acentua a primeira e a última figuras e, em seguida, a mínima do segundo tempo de 66, num processo de deslocamento dos “tempos fortes” que sugere sobreposição de uma métrica $3/2$ a cada dois compassos $3/4$. De maneira semelhante, Nazareth, na secção C de “Expansiva”, sugere, através de sua escrita polifônica, sobreposição de métricas binária e ternária (Figura 43).

Neste trecho, o motivo em notas longas na orquestra de cordas é desenvolvido e assume certo protagonismo no discurso, ao passo que as colcheias tocadas pelo solista assumem papel de contra-sujeito em relação a este, de maneira que há especial destaque para a melodia nos primeiros violinos nos compassos 73 a 79, finalizando a secção.

Ainda no conseqüente, Gnattali faz uso bastante acentuado de alterações cromáticas e tensões, conferindo especial colorido harmônico ao trecho.

Figura 48 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth” (comp. 64 a 79)

The image shows a musical score for the second movement of "Suíte Retratos" by Ernesto Nazareth, measures 64 to 79. The score is for a chamber ensemble including Bandolim, Cavaquinho, Violão, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The tempo is "Più calmo". Measures 64-71 are marked "mf". Measures 72-79 are marked "p" and "p delicato". The Cavaquinho part includes a chord diagram for measure 72: G², F², B¹, B¹, E¹, D¹, G.

Fonte: Gnattali, 1957/58.

Em 98, após uma exposição variada de A, entra a seção C, em fá maior, um período composto com a seguinte disposição de funções formais:

Antecedente - *apresentação* com ideia básica (98 a 101) e sua repetição (102 a 105) e *continuação* (106 a 113); Consequente - *apresentação* com recapitulação variada em relação ao antecedente (114 a 121) e *cadencial* (122 a 129).

Figura 49 – “Suíte Retratos” - Segundo Movimento - Ernesto Nazareth (comp. 98 a 129)

Bandolim

98

103

109

115

121

126

Fonte: Gnattali, 1957/58.

À semelhança de Nazareth no C de “Expansiva”, na seção C da “Valsa”, Gnattali explora uma escrita na linha do bandolim que sugere, através da repetição da primeira e quarta colcheias dos compassos 98 a 104 e 114 a 119, uma polifonia.

Figura 50 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth” (comp. 98 a 104/linha melódica do bandolim e sua possível distribuição polifônica)

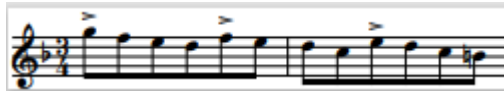
98

Fontes: Gnattali, 1957/58, Edição nossa.

Gnattali conclui tanto o antecedente quanto o consequente de C com linhas melódicas em colcheias em sua maioria, sendo que, no trecho descendente de 108 a 112, pode-

se destacar mais uma vez a sugestão de métricas internas nas frases solísticas em contraposição ao $\frac{3}{4}$ do compasso da “Valsa”. Em 108 e 109, pode-se observar uma distribuição de agrupamentos de colcheias quatro a quatro, considerando-se uma certa ênfase natural nas notas mais agudas de cada grupo.

Figura 51 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth” (comp. 108 e 109)



Observação: os acentos grafados nesta figura não aparecem na versão manuscrita.

Fonte: Gnattali, 1957/58.

Nos 3 compassos seguintes, a ênfase das notas mais agudas e o fato delas aparecerem nos tempos 2 e 3, conferem um efeito sincopado ao trecho.

Figura 52 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth” (comp. 110 a 112)



Fonte: Gnattali, 1957/58.

A seção C é executada na primeira vez apenas pelas cordas dedilhadas (bandolim, cavaquinho e violão), mas, na repetição indicada pelo *ritornello*, é acrescentada a orquestra de cordas numa textura a quatro vezes sobreposta à do trio inicial.

A melodia dos primeiros violinos, voz superior da orquestra de cordas, coincide inicialmente com a voz inferior do desenho da linha de bandolim (conforme Figura 50), apontando para uma clara consciência analítica de Gnattali no entendimento e na reprodução do processo usado por Nazareth na seção C de “Expansiva”.

Figura 53 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth” (comp. 98 a 102)

The musical score for measures 98-102 of the second movement of "Suíte Retratos" by Ernesto Nazareth is presented. The score is arranged for a chamber ensemble consisting of Bandolim, Cavaquinho, Violão, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The Bandolim and Cavaquinho parts feature first and second endings with dynamics *p* and *f*. The Violão part also has first and second endings with dynamics *p* and *f*. The Violino I and II parts start with *mf* and include a *cresc.* marking. The Viola, Violoncelo, and Contrabaixo parts start with *mf* and include a *cresc.* marking.

Fonte: Gnattali, 1957/58.

Na sequência, de maneira semelhante ao que ocorre nos compassos 73 a 79 (Figura 49), a melodia dos primeiros violinos, escrita sobre mínimas e semínimas, descola-se dessa ideia, ganhando força e dividindo o discurso com a linha do solista numa relação de sujeito e contra-sujeito, até a conclusão da frase.

Figura 54 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth” (comp. 103 a 113)

The image displays a musical score for the second movement of "Suíte Retratos" by Ernesto Nazareth, covering measures 103 to 113. The score is arranged in a system with eight staves. The instruments are: Bandolim (top), Cavaquinho, Violão, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo (bottom). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score shows a reexposition of section A with melodic variations. Chord symbols are provided for the Cavaquinho and Violão parts. The Cavaquinho part has chords: F7(es), Bb, Gm4, A7. The Violão part has chords: F7(es), Bb, Gm4/E, A7. The Violão part also has a dynamic marking of *p*. The Violino I and II parts have a dynamic marking of *f*. The Viola part has a dynamic marking of *f*. The Violoncelo part has a dynamic marking of *f*. The Contrabaixo part has a dynamic marking of *f*. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Fonte: Gnattali, 1957/58.

Após o fechamento da seção C, segue-se a reexposição de A com pequena variação melódica, fechando o “rondó”.

Uma importante observação de ordem geral com relação à “Valsa” é a presença marcante de variações de agógica e dinâmica ao longo do discurso musical. Referenciando

Nazareth para além da peça roteiro “Expansiva”, Gnattali usa expressiva quantidade de termos em italiano e português, tais como *Caprichoso, ten. (tenuto), accell. (accelerando), a vontade, rall. (rallentando), Moderado, Pouco mais, Menos, cresc. (crescendo), Mais vivo (a 1), dim. (diminuendo), p (piano), p delicado, mf (meio forte), f (forte)*, além de *fermatas*, característica presente em toda a obra pianística de Nazareth.

Sobre essa característica, Baptista Siqueira afirma o seguinte:

Sustentando as opiniões mais sensatas sobre o caráter educativo da produção musical de Ernesto Nazareth, vejamos os inúmeros fenômenos de retenção e aceleração dos grupos rítmicos (*sic*), em sua vasta produção pianística (*sic*). Êsses (*sic*) elementos denominados nuança, [...], agógica e dinâmica são observados em quase todos os gêneros que escreveu. Os elementos agógicos são indicados nas músicas para piano editadas por várias firmas do Rio, com as seguintes expressões: *ritenuto* (cuja abreviatura é *rit.*) encontradas em Mercedes - Mazurca de Expressão. No Gaúcho - Tango Brasileiro - aparece, logo no compasso número oito, um *rall*, que é uma abreviatura do termo (*sic*) italiano *rallentando*; [...]. Também aparece o *rall.* na segunda parte do Batuque, não contando o *rit.* da introdução. E nessa mesma peça originalíssima aparecem os *acelerando, alargando, poco ritenuto*, que vem demonstrar claramente, que êle (*sic*) não se presta para a dança comum, de pares isolados, que constitui o maior atrativo dos bailes modernos (Siqueira, 1967, p. 41).

Com relação ao esquema formal geral, de maneira diferente do que faz no primeiro movimento da “Suíte”, dobrando o número de compassos das seções em relação a “Carinhoso” de Pixinguinha, na “Valsa”, Gnattali mantém o número de compassos das seções de “Expansiva” de Nazareth, no caso, 32.

4.3 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE VERSÕES DA “SUÍTE RETRATOS”

4.3.1 Segundo movimento - “Ernesto Nazareth - Valsa”

De maneira diferente da introdução do primeiro movimento da “Suíte”, aqui, a linha de bandolim solista participa da textura desde o início, sendo igual nas 3 versões até o compasso 4. Os compassos 5 e 6 das versões 1 e 2 contém, cada um, uma mínima pontuada em trêmulo, ao passo que, na versão 3, as mínimas pontuadas desses compassos são ligadas e sem trêmulo.

Na versão 2, compassos 5 a 7, os cavaquinhos e violões 1, 2 e sete cordas assumem, nessa ordem, as linhas equivalentes aos violinos, 1, 2, violas e violoncelos do mesmo trecho da versão 1; já na versão 3, essas linhas são distribuídas internamente entre os violões 1 e 2. Essas equivalências aparecem ocasionalmente ao longo da obra.

Do ponto de vista da harmonia, os acordes usados nas introduções das três versões têm a mesma funcionalidade, diferindo ocasionalmente em posições em relação à fundamental e ao uso de tensões.

Do primeiro compasso para o segundo - acorde A7 para D7(9), na versão 1, a linha de primeiro violino (fá sustenido - fá natural - mi natural) desenha as tensões de décima terceira maior, menor e depois nona. Na versão 2, aparece, no violão 1, um lá bemol no último tempo do primeiro compasso, cuja explicação plausível seria a relação intervalar de sexta com a linha mais aguda, uma vez que a mesma é nota estranha ao acorde A7.

Na versão 3 os acordes dos compassos 1, 2 e 4 são: lá menor com sexta e sétima menor e lá menor com sexta menor e sétima menor em 1 (seria necessário dó sustenido ao invés de natural para que fossem dominantes como nas versões 1 e 2), A7 (lá com sétima) em 2 e D7 (ré com sétima) em 4. A partir do quinto compasso, no pedal de dominante, as versões diferem pela impossibilidade de sustentação da fundamental pelas cordas dedilhadas em relação à orquestra de cordas em 1 e 3. Além disso, os blocos harmônicos que “ornamentam” o pedal de sol dominante diferem de uma para outra.

Figura 55 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth”
(comp. 1 a 6 / versões 1, 2 e 3)

Versão 1

Caprichoso

Caprichoso

Bandolim

Cavaquinho

Violão

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Contrabaixo

Versão 2 (bandolim, cavaquinho, violão 1, violão 2 e violão 7 cordas)

Musical score for Versão 2, featuring five instruments: Bandolim, Cavaquinho, Violão 1, Violão 2, and Violão 7 cordas. The score is in 3/4 time. The Bandolim part starts with a melody marked *p* and *mf*, with *ten.* markings above the staff. The Cavaquinho, Violão 1, Violão 2, and Violão 7 cordas parts provide harmonic accompaniment, with *accel.* markings above the staves.

Versão 3 (violão 1 e violão 2)

Musical score for Versão 3, featuring two guitars: Guitar 1 and Guitar 2. The score is in 3/4 time. Guitar 1 has a melodic line with a first ending bracket (marked '1') and a second ending bracket (marked '5'). Guitar 2 provides harmonic accompaniment.

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

Na versão 3, o compasso 7 difere melodicamente das outras duas versões que são iguais entre si.

No compasso 9, a primeira colcheia da cadência de solista tem uma fermata nas versões 1 e 2. Na versão 3, essa nota (lá) tem valor de mínima pontuada, tomando um compasso inteiro, sendo rearticulada no compasso seguinte e, a partir daí, seguindo como nas versões 1 e 2, com uma única diferença melódica cinco compassos à frente (comp. 13) até o fim da cadência.

Ainda na versão 3, uma peculiaridade marcante do trecho que segue é o uso de uma segunda voz em relação homofônica com a melodia em colcheias do primeiro violão, uma cadência em dueto encerrada com o uso de harmônicos, recurso técnico comum tanto ao bandolim quanto ao violão.

Figura 56 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth” (comp. 7 a 16)

Versão 1

Band. 7 *rit.* *Lento e accel.* **1**

Cav.

Viol.

Vln. I 7 **1**

Vln. II *rit.*

Vla. *rit.*

Vc. *rit.*

Cb. *rit.*

Band. 14 *rall.*

Cav.

Viol.

Vln. I 14

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Versão 2 (bandolim, cavaquinho, violão 1, violão 2 e violão 7 cordas)

7

Bandolim

Cavaquinho

Violão 1

Violão 2

Violão 7 cordas

à vontade

12

Band.

Cav.

Viol 1.

Viol 2.

Viol 7c.

rall.

Versão 3 (violão 1 e violão 2)

7

Violão 1

Violão 2

rall.

Tempo I

accel.

13

rall.

Harm. 8va

12

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981

Alguns procedimentos de transferência do material da “Suíte” usados nas introduções das três versões são reutilizados no decorrer do movimento e, uma vez expostos e comentados, serão agora somente citadas suas ocorrências por numeração de compasso com comentários de ordem geral.

4.3.2 Diferenciações melódicas

4.3.2.1 Oitavações

Compassos 21 a 22 (Figura 57).

Figura 57 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth”
(comp. 21 a 22/versões 1, 2 e 3)

Versão 1 (Bandolim)



Versão 2 (Bandolim)



Versão 3 (Violões 1 e 2)

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

Na Figura 57, pode-se observar a semelhança entre as versões 1 e 2 e a diferença que a versão 3 guarda em relação a elas. Neste caso, a opção por oitavar ascendentemente a melodia a partir da terceira colcheia do compasso 22 tem motivação técnica, uma vez que a melodia iria para o limite agudo do braço do violão 2.

4.3.2.2 Diferenciação melódica da linha de solista

Compassos 36, 41 a 43 (Figura 58), 44 a 46, 52, 55, 57, 59, 63, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 121, 124, 126, 127, 133 e 134.

As variações melódicas entre as linhas de solo de bandolim das versões comparadas acontecem, na sua maioria, entre a versão 3 e as outras duas, que variam minimamente uma da outra.

Figura 58 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth”
(comp. 40 a 42/versões 1, 2 e 3)

Versão 1 (Bandolim)



Versão 2 (Bandolim)



Versão 3 (Violões 1 e 2)

Musical notation for Versão 3 (Violões 1 e 2). It shows two staves in 3/4 time, starting at measure 40. The top staff is for Violão 1 and the bottom staff is for Violão 2. The key signature is one flat. The dynamics are marked *accel. poco a poco* for both parts.

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

Na Figura 58, pode-se observar a variação melódica da versão 3 diferindo das versões 1 e 2. No compasso 41, a intenção da mudança parece ser manter a melodia em destaque no registro agudo do violão 2, pois, se ela caminhasse para o grave como nas versões 1 e 2, seria ofuscada pelos acordes do violão 1 nos registros médio e grave.

Assim como nos dois últimos compassos da introdução (Figura 56), a melodia de 88 a 89 faz uso de harmônicos na versão 3, dialogando mais uma vez com usos técnicos comuns na literatura violonística, o que não acontece nos compassos correspondentes das versões 1 e 2.

O compasso 80 (anacruse para a repetição da secção B) é diferente nas três versões e a motivação parece ser variação simples (Figura 59).

Figura 59 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth”
(comp. 80/versões 1, 2 e 3)

The figure displays three musical staves for measure 80, comparing different versions of the piece. The first staff shows the full orchestral arrangement including Bandolim, Cavaquinho, Violão, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The second staff focuses on the guitar parts (Bandolim, Cavaquinho, Violão 1, Violão 2, and Violão 7cordas). The third staff provides a detailed view of the Violão 1 and Violão 2 parts. Dynamics such as *f* and *poco più* are clearly marked.

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

4.3.2.3 Diferenciações melódicas na linha de baixo

Compassos 47, 54 e 96 (Figura 60).

Figura 60 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth”
(comp. 96/versões 1, 2 e 3)

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

Na Figura 60, pode-se observar que, no compasso 96, o desenho da linha de baixo difere nas três versões. Na versão 1, há um arpejo descendente; na versão 2, um desenho melódico diatônico descendente a partir da segunda colcheia; e, na versão 3, uma mínima pontuada no violão 1.

4.3.2.4 Intercâmbio de linhas equivalentes

Compassos 17, 32, 73 a 80, 82, 85, 87, 105 e 110.

O intercâmbio de linhas instrumentais equivalentes ocorre no decorrer do movimento, tanto de maneira literal, com linhas escritas para um instrumento inteiramente transpostas para outro em outra versão, quanto com pequenas variações melódicas na linha transposta. Em alguns casos, também, a linha melódica de um instrumento numa versão é uma intersecção entre as linhas de dois outros da outra.

4.3.3 Variações harmônicas entre as versões

4.3.3.1 Diferenciação com relação ao uso de tensões nos acordes

Compassos 17 (figura 61), 22, 24, 29, 32, 41, 44, 46, 55, 57, 63, 69, 70 e 71.

Figura 61 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth”
(comp. 17/versões 1, 2 e 3)

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

Na Figura 61, pode-se comprovar o uso de um acorde C7M (nota si) na versão 3, presente tanto no violão 1 quanto no violão 2 ao passo que, nas versões 1 e 2, o acorde usado é C com as notas da tríade (dó, mi, sol) sem tensões.

4.3.3.2 Diferenciação por posição em relação à fundamental do acorde

Compassos 25 (Figura 62), 30, 38, 62 e 124.

Figura 62 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth”
(comp. 25/versões 1, 2 e 3)

The musical score for Figure 62 is divided into two systems. The left system covers measures 25 to 30, and the right system covers measures 31 to 36. The instruments listed are Bandolim, Cavaquinho, Violão, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo in the first system; and Bandolim, Cavaquinho, Violão 1, Violão 2, Violão 7 cordas, Violão 1, and Violão 2 in the second system. The Cavaquinho and Violão parts feature a Dm chord in measures 25, 26, 27, 31, 32, 33, 35, and 36. The Contrabaixo part in measure 25 is marked 'Pizz.' and 'p'.

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

Na Figura 62, pode-se comprovar o uso de um acorde Dm com a fundamental no baixo nas versões 2 e 3, ao passo que, na versão 1, o mesmo acorde aparece em primeira inversão, ou seja, com a nota fá no baixo (linhas de violão e contrabaixo).

4.3.3.3 Diferenciação de acorde

Compassos 59 (Figura 63), 65 a 71 (Figura 64), 105 e 106.

Figura 63 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth”
(comp. 59/versões 1, 2 e 3)

The image displays two musical staves for each instrument, representing two different versions of the piece. The left staff for each instrument shows the first version (comp. 59), and the right staff shows the second version. The instruments are Violão, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo on the left; and Cavaquinho, Violão 1, Violão 2, Violão 7 cordas, Violão 1, and Violão 2 on the right. The score includes chord symbols like C/G and C, and dynamic markings like p.

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

Na Figura 63, pode-se comprovar o uso de um acorde de dó maior com a quinta no baixo (nota sol nas linhas de violão e contrabaixo) nas versões 1 e 2, ao passo que, na versão 3, aparece um acorde Am6 (nota fá sustenido no violão 2).

De 65 a 71 (Figura 64), a harmonia caminha para o acorde de fá maior, variando harmonicamente de versão para versão. Nas versões 1 e 2, há no compasso 68 dois acordes que não existem na versão 3.

Figura 64 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth”
(comp. 65 a71/versões 1,2 e 3)

Versão 1:

65 *Più calmo*

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabaixo

Versão 2:

65

Violão 1
Violão 2
Violão 7 cordas

$E7(b9)$ $F7M$
 $E7(b9)$ $F7M$
 $E7(b9)$ $Gb6$ $F7M$

Versão 3:

Violão 1
Violão 2

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

4.3.4 Variações de agógica

De maneira geral, não há variações de agógica significativamente divergentes entre as versões. Há diferenças entre os termos usados para indicar variações, mas eles mantêm as mesmas relações entre as partes com andamentos mais lentos ou mais rápidos, sendo

Caprichoso, Moderado, Pouco mais, Menos e Mais vivo (a 1), na versão 1, *Pouco mais, Menos e Mais vivo*, na versão 2, e *Devagar a 3, Devagar, Pouco mais, Menos e Mais vivo*, na versão 3.

4.3.5 Questões isoladas

A versão 3, para 2 violões, apresenta, em muitos trechos da sua textura, além das linhas melódicas solistas e o contracanto do baixo, linhas internas, enriquecendo o movimento do arranjo e aproveitando as possibilidades polifônicas do violão.

Um bom exemplo deste tipo de tratamento aparece entre os compassos 26 e 30, na linha mais aguda do violão 2, que chega a fazer uso de apojeturas sobre tensões dos acordes da harmonia, como em 29 e 30 (Figura 65). Em 29, a primeira semínima parte de um ré sustenido (sétima maior do acorde de mi maior em segunda inversão), resolvendo na fundamental do acorde e, em 30, a primeira semínima do compasso parte de um mi sustenido (quarta aumentada do acorde de si maior com sétima em segunda inversão), resolvendo na quinta (fá sustenido).

Figura 65 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth”
(comp. 26 a 30/versão 3)

Fonte: Gnattali, 1981.

Os compassos 59 a 60 (Figura 66) apresentam construções bastante distintas nas três versões, sendo as versões 1 e 2 mais semelhantes entre si.

Na versão 1, a linha melódica solista é contraposta por uma melodia em semínimas, inicialmente em uníssono na orquestra de cordas. Além disso, também é acompanhada por harmonia em bloco, tocada por violão e cavaquinho. Na versão 2, a linha tocada pela orquestra de cordas na versão 1 é executada por violões 1 e 2, e a harmonia de acompanhamento em bloco

é dividida pelo violão sete cordas e o cavaquinho; na versão 3, há, além de pequena variação melódica da melodia do solo, um compasso e meio de ausência da harmonia em bloco.

Neste trecho da versão 3, o violão 2 faz uma segunda voz em relação homofônica com o violão 1, à semelhança da cadência em dueto do fim da introdução do movimento. Ainda neste trecho, as colcheias começam a ser articuladas duas a duas, sendo a segunda ligada, recurso técnico muito usado na literatura violonística, o que mais uma vez demonstra conhecimento de Gnattali da linguagem técnica do instrumento para o qual escreveu essa versão.

Compositores como H. Villa-Lobos (Estudos 3 e 9), F. Mignone (Estudo 4) e o próprio R.Gnattali (Estudos 2, 3, 7 e 9) dedicaram estudos específicos de ligados ao violão. (Antunes; Fernandes, 2009, p. 2-3).

Figura 66 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth”
(comp. 59 a 60/versões 1, 2 e 3)

Versão 1:

The musical score for 'Suíte Retratos' - Segundo movimento - 'Ernesto Nazareth', Versão 1, covers measures 59 and 60. The score is arranged for a chamber ensemble including Bandolim, Cavaquinho, Violão, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The Violão part features chords C and Am7. Dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte). The Cavaquinho part has a melodic line with slurs. The string parts (Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo) provide harmonic support with slurs and dynamic markings.

Versão 2:

Musical score for Versão 2, featuring five staves:

- Bandolim:** Melodic line in treble clef, 3/4 time, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Cavaquinho:** Chords in treble clef, 3/4 time: C (C4-E4-G4) and Am7 (A3-C4-E4-G4).
- Violão 1:** Treble clef, 3/4 time, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a *p* dynamic marking.
- Violão 2:** Treble clef, 3/4 time, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a *p* dynamic marking.
- Violão 7cordas:** Bass clef, 3/4 time, chords C (C2-E2-G2) and Am7 (A2-C3-E3-G3).

Versão 3:

Musical score for Versão 3, featuring two staves:

- Violão 1:** Treble clef, 3/4 time, melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Violão 2:** Treble clef, 3/4 time, melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

Nas versões 2 e 3, rearticulam-se os acordes nos dois últimos compassos, ao passo que, na versão 1, esses acordes seguem ligados a partir do penúltimo. Mais uma vez, aqui, Gnattali lança mão da maior capacidade de sustentação de notas longas da orquestra de cordas.

Figura 67 – “Suíte Retratos” - Segundo movimento - “Ernesto Nazareth”
(comp. 135 a 136/versões 1, 2 e 3)

Versão 1:

Versão 2:

Versão 3:

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

A seção C deste movimento (compassos 98 a 130) faz uso de *ritornello* com variação de textura na repetição. Na versão 1, o violão, o cavaquinho e o bandolim tocam na primeira vez e a orquestra de cordas toca junto com eles somente na repetição. Na versão 2, o violão 7 cordas, o cavaquinho e o bandolim tocam na primeira vez e os violões 1 e 2 tocam junto com eles somente na repetição. Na versão 3, a repetição do trecho é literal.

Na versão 3, esta seção apresenta, dos compassos 114 a 122, uma realização na qual a melodia no violão 1 é acompanhada por uma segunda voz quase “nota a nota” no violão 2, que complementa a harmonia numa relação homofônica a 2, à semelhança da cadência ao fim da introdução e dos compassos 59 e 60 com ligados.

No compasso 132, aparece o termo *coda*, na versão 1, e somente o sinal gráfico indicativo de *coda* nas versões 2 e 3. Na versão 3, edição da Lemoine, aparece o termo *codeta*.

5 TERCEIRO MOVIMENTO - “ANACLETO DE MEDEIROS” – SCHOTTISCH

A Suíte Retratos foi arquitetada para homenagear quatro compositores que Radamés considerava os pilares fundamentais da música brasileira. [...] O terceiro movimento homenageia Anacleto de Medeiros com uma schottisch, gênero no qual Anacleto foi insuperável

Henrique Cazes

5.1 “TRÊS ESTRELINHAS”

Em *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*, de Ary Vasconcelos, o título “Três Estrelinhas” é citado, integrando o catálogo de obras de Anacleto de Medeiros, como “polca (rebatizada como *O que tu és* ao receber, posteriormente, letra de Catulo da Paixão Cearense)” (Vasconcelos, 1977, p. 109); já em *Três Vultos Históricos da Música Brasileira*, de Baptista Siqueira, o título “*O que tu és*” é citado como schottisch (Siqueira, 1969, p. 186).

Segundo o *Dicionário Musical Brasileiro* (Andrade, 1989), os termos schottisch, chote, chotis, scottish, xote, xotes e xótis são equivalentes ao mesmo gênero musical, ou seja, a uma dança de origem escocesa posteriormente abrazeirada: “Foi das danças exóticas européias (sic), uma das que mais se adaptou ao gênio brasileiro” (Andrade, 1989, p. 466-468).

Sobre a origem e a vinda da schottisch para o Brasil, Baptista Siqueira afirma o seguinte:

Como sabemos, a schottish chegou ao Brasil de maneira um tanto estranha - apresentada no palco, como "grande valsa brilhante", cuja estréia (sic) ocorreu no Cassino Fluminense, em 1851. [...] Assim, por ter o compasso ternário, pensou-se na sua filiação com a cultura alemã. Tudo, não passou de lamentável equívoco, pois, como a seguir foi esclarecido, a origem era escocesa. [...] A condição de música exclusivamente instrumental que teve a schottish, no início de sua evolução, conferiu-lhe uma particularidade de elevada categoria entre os compositores nacionais (Siqueira, 1969, p.168).

Sobre a posterior transformação da schottisch em território brasileiro, também Baptista Siqueira afirma, ao comparar o seu sucesso ao da polca, que:

A schottish brasileira não teria, porém, o sucesso que teve a polca de salão na segunda metade do século passado. A razão é óbvia: a polca era coletivizante e em tom maior,

ao contrário da schottish que, além de ser em tom menor, afeiçoava o ritmo obtido com o compasso quaternário” (Siqueira, 1969, p.168).

Henrique Cazes (1998, p. 29) afirma: “Originalmente escrita em compasso binário, pelo fato de comportar andamentos mais lentos, a schottisch passou gradativamente a ser escrita em compasso quaternário”.

Sobre características mais gerais da schottisch brasileira, o verbete do *Dicionário Musical Brasileiro* (Andrade, 1984) apresenta que ela “afasta-se inteiramente da estrangeira. [...] Compasso muito regular, acentuações nítidas e colorido exagerado. Existe grande quantidade de schottisch de caráter triste e expressivo” (Gallet, 1942 *apud* Andrade, 1989, p. 468).

Por fim, Siqueira Baptista fala, ainda, da importância de Anacleto de Medeiros no processo de sistematização da schottisch brasileira como gênero.

A chótis brasileira (na forma adaptada de rondó de três seções), teve sua estabilidade garantida - como música pura - através das atividades de Anacleto de Medeiros, como organizador de bandas em vários lugares vizinhos do Rio de Janeiro. É ele (sic), portanto, o sistematizador do gênero aludido em nosso País (sic) (Siqueira, 1969, p.168).

Polca lenta ou schottisch, “Três Estrelinhas” foi gravada pela Banda da Casa Edison e lançada em disco pela Odeon em 1906, sob o título “Três Estrelas” (Instituto Moreira Salles, 2019).

5.1.1 Instrumentação

Apesar da versão para banda da gravação de 1906, a partitura aqui utilizada para análise musical contém somente linha melódica em clave de sol e cifras relativas à harmonia.

5.1.2 Análise Musical

Do ponto de vista formal geral, “Três Estrelinhas” é uma forma rondó (A, B, A, C, A), em compasso 2/4, tendo ré menor como tonalidade principal.

A seção A tem 16 compassos, divididos simetricamente entre antecedente e consequente, um período do tipo antecedente composto + consequente composto-continuação.

A *apresentação* do antecedente tem uma frase de dois compassos com anacruse em 1 e 2 (ideia básica), partindo do arpejo da dominante com sétima (lá com sétima), resolvendo

na tônica (ré menor), seguida pela sua repetição variada em 3 e 4, onde o arpejo do acorde de fá com sétima resolve na antirrelativa da tonalidade (si bemol maior).

Figura 68 – “Três Estrelinhas” (comp. 1 a 4)

Fonte: Medeiros, 1896-1906.

Na *continuação* (5 a 8 - Figura 69), o material motivico mantém o perfil rítmico da primeira metade da frase inicial e varia na segunda metade, fazendo uso de colcheia, pausa e semicolcheia anacrúsica para o compasso seguinte, caminhando de maneira a restabelecer o registro melódico inicial no grave ao repousar na tônica (segundo tempo do compasso 8), finalizando o antecedente.

Figura 69 – “Três Estrelinhas” (comp. 5 a 8)

Fonte: Medeiros, 1896-1906.

Vale ainda destacar neste trecho a maneira como Medeiros usa apojeturas e notas auxiliares sobre as notas reais no primeiro tempo do compasso 2 - nota fá - e 4 - nota ré (Figura 68), como também em 5, 6, 7 e 8, onde as notas mi e ré ganham duração de compassos inteiros sem causar monotonia, primeiro na oitava aguda e em seguida na grave (Figura 69).

De 9 a 10 (início do consequente), há uma recapitulação da ideia básica do antecedente, seguida, nos compassos 11 e 12, por material temático característico de *continuação* (Figura 70).

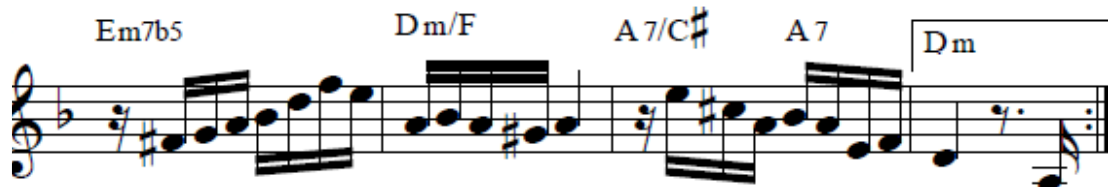
Figura 70 – “Três Estrelinhas” (comp. 9 a 12)



Fonte: Medeiros, 1896-1906.

A partir de 71, um *cadencial* propõe repetição variada dos compassos 11 e 12 e conclusão com perfil melódico resolvendo na tônica e restabelecendo o âmbito melódico inicial no primeiro tempo de 16 (Figura 71).

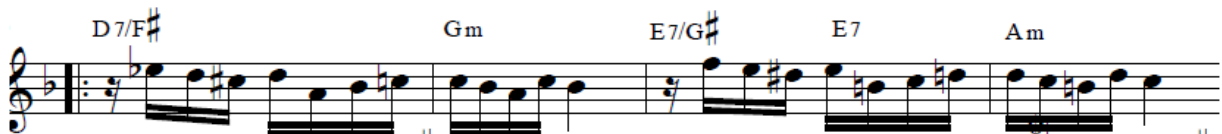
Figura 71 – “Três Estrelinhas” (comp. 13 a 16)



Fonte: Medeiros, 1896-1906.

Na seção B, a ideia básica tem extensão de dois compassos (18 a 19), com repetição variada nos dois seguintes (20 a 21/ Figura 72) na *apresentação*.

Figura 72 – “Três Estrelinhas” (comp. 18 a 21)



Fonte: Medeiros, 1896-1906.

A *continuação* se utiliza do perfil rítmico da primeira frase (comp. 18, o primeiro da Figura 72), com variação melódica seguido de melodia e harmonia em ritmo cadencial (23 a 24) e conclusão de 24 para 25, modulando para fá maior (relativa da tonalidade principal).

Figura 73 – “Três Estrelinhas” (comp. 22 a 25)

Fonte: Medeiros, 1896-1906.

O fechamento da ideia de período com antecedente e consequente nesta seção se dá a partir do uso do *ritornelo* com casas 1 e 2 em 25 e 26, sendo que, na primeira vez, a melodia conclui na nota dó e, na segunda, na nota fá (tônica).

Uma peculiaridade na passagem entre as duas primeiras seções é o fato de que a primeira frase de B (Figura 72, primeiro compasso) tem perfil rítmico semelhante ao da última frase de A (Figura 71, terceiro compasso), aliado ao fato de que a modulação para o novo tom (fá maior) se consolida somente no compasso 25 (Figura 73, terceiro e quarto compassos). Esse procedimento gera uma sensação de continuidade no discurso que se contrapõe à forma rondó, firmemente seccionada tradicionalmente.

A parte C, em si bemol maior é, sob o ponto de vista formal, um período do tipo híbrido composto, organizado da seguinte maneira:

Antecedente – ideia básica (28 a 29), sua repetição variada (30 a 31) na *apresentação* e *continuação* com cadência à relativa menor (32 a 35); Consequente - *continuação* (36 a 39) e *cadencial* (40 a 43).

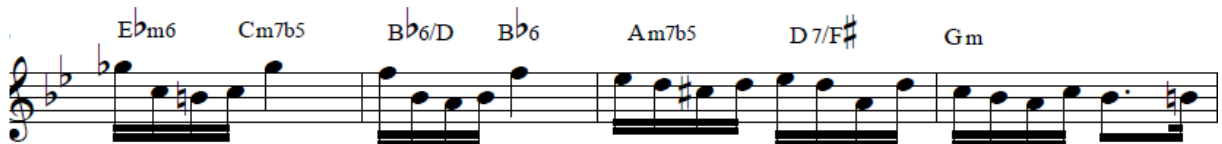
Para melhor entendimento, dividiremos a parte C em antecedente e consequente. Na *apresentação* do antecedente, a ideia básica é repetida com variações, caminhando harmonicamente de si bemol maior para sol menor, de 28 a 29 (Figura 74), e de mi bemol maior para dó menor de 30 a 31. Ritmicamente, faz uso de colcheia pontuada, seguida por semicolcheia no segundo tempo de 28, variando para 4 semicolcheias no segundo tempo de 30.

Figura 74 – “Três Estrelinhas” (comp. 28 a 31)

Fonte: Medeiros, 1896-1906

A *continuação* faz uso do perfil rítmico das 4 semicolcheias da primeira frase, seguido por uma semínima nos compassos 32 a 33, “liquidando” o material temático com semicolcheias e cadenciando para a relativa menor da tônica da seção (sol menor).

Figura 75 – “Três Estrelinhas” (comp. 32 a 35)



Fonte: Medeiros, 1896-1906.

Na *apresentação* do conseqüente, a frase anacrúsica dos compassos 36 e 37 é repetida com variação harmônica em 38 e 39, mas, como esse material não recapitula a *apresentação* do antecedente, o segmento ganha característica de *continuação* no contexto geral do período.

Figura 76 – “Três Estrelinhas” (comp. 36 a 39)



Fonte: Medeiros, 1896-1906.

O *cadencial* (40 a 43) faz uso de um motivo acéfalo semelhante ao do compasso 13 da seção A (Figura 71, primeiro compasso), que se estende até o compasso 41. A semicolcheia da anacruse de 42 faz referência às anacruses da primeira frase de A (Figura 68, primeiro compasso com anacruse), à última semicolcheia do compasso 28 (ideia básica do antecedente de C/Figura 74) e última semicolcheia do compasso 37 (conseqüente de C/Figura 76).

O primeiro tempo de 42 apresenta motivo rítmico melódico distante do universo temático da peça, mas pontua a cadência final da seção em ritmo cadencial. Já as duas colcheias do segundo tempo de 42 se assemelham ao motivo do segundo tempo do compasso 24, na seção B (Figura 73, terceiro compasso, último tempo).

Figura 77 – “Três Estrelinhas” (comp. 40 a 43)



Fonte: Medeiros, 1896-1906.

Além de apresentar material novo, grande parte do material temático de C deriva de motivos das seções A e B, garantindo certa unidade no discurso geral.

5.2 “SUÍTE RETRATOS” - TERCEIRO MOVIMENTO - “ANACLETO DE MEDEIROS”

5.2.1 Instrumentação

Bandolim solista, cavaquinho, violão, violinos 1 e 2, viola, violoncelo e contrabaixo.

5.2.2 Análise Musical

Com o subtítulo “Schottisch”, o terceiro movimento da “Suíte Retratos” foi escrito em compasso 4/4 com 3 seções alternadas no formato rondó (A, B, A, C, A), antecedidas por uma introdução de 4 compassos, tendo também uma *cadenza* de um compasso entre a primeira repetição de A e a seção C.

As seções A e B tem 16 compassos cada e a seção C tem 18, sendo seus dois últimos uma espécie de ponte para a retomada da introdução e a última repetição de A.

A tonalidade principal, na seção A, é lá menor. B está em dó maior, passando também pelo campo harmônico de dó menor e C cadencia para sol maior nos primeiros oito compassos, indo para dó maior na sua segunda metade ao conduzir a retomada da introdução.

A introdução, na orquestra de cordas, começa com uma imitação entre agudos e graves que se utiliza de um motivo com perfil rítmico-melódico semelhante ao do segundo compasso da seção A em “Três Estrelinhas” (Figura 68).

Esse motivo é apresentado em terças nos violinos 1 e 2 e imitado por violas e violoncelos, dissolvendo-se numa polifonia sem imitação estrita a partir do segundo compasso até o trecho homofônico em notas curtas do terceiro, com a entrada do contrabaixo em *pizzicato*;

a condução harmônica resolve em lá menor para a entrada do bandolim solista no compasso 5 (A).

Figura 78 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento - “Anacleto de Medeiros” (Introdução)

The image shows a musical score for the introduction of 'Anacleto de Medeiros' from 'Suíte Retratos'. The score is written for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Cello, and Contrabaixo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score consists of four measures. The first two measures feature a melodic line in the violins and cellos, marked with a piano (*p*) dynamic. The third measure introduces a pizzicato (*Pizz.*) section in the double bass. The fourth measure concludes the introduction with a final chord.

Gnatalli, 1957/58.

A seção A do movimento apresenta uma estrutura temática de período composto com repetição da ideia básica na *apresentação* tanto do antecedente (5 a 12), quanto do consequente (13 a 20). No antecedente, a ideia básica tem perfil rítmico semelhante ao da primeira frase da seção A de “Três Estrelinhas” (Figura 68), com variação melódica. Há também pequena variação rítmica na anacruse desta frase, ou seja, aqui, a anacruse tem figura de maior duração do que lá.

A repetição da ideia básica tem variação no compasso 8 (uma mínima ao invés de 4 colcheias e semínima pontuada), concluindo a apresentação.

Figura 79 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento - “Anacleto de Medeiros” (Comp. 4 a 8)

The image shows a musical score for measures 4 to 8 of 'Anacleto de Medeiros'. The score is written for a single instrument, likely the bandolim, in a treble clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score begins with a measure of rest, followed by a first ending bracketed section. The first ending consists of measures 5, 6, and 7, which are repeated. The second ending is a single measure (measure 8) that concludes the phrase. The score is marked with a piano (*p*) dynamic.

Fonte: Gnatalli, 1957/58

A orquestra de cordas toca, entre os compassos 7 e 10, uma figuração de acompanhamento sobre a qual podemos encontrar referência como sendo típica de schottisch (Figura 80).

Figura 80 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento –
“Anacleto de Medeiros” (Comp. 7 a 10)

The image shows a musical score for five string instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The score covers measures 7 to 10. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The Violino I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes, characteristic of a schottisch. The Viola and Violoncelo parts play a similar pattern of eighth notes, while the Contrabaixo part plays a pattern of quarter notes.

Fonte: Gnatalli, 1957/58

Neste trecho, os violinos 1 e 2 executam figura rítmica semelhante à que Henrique Cazes, em sua *Escola Moderna do Cavaquinho*, demonstra como o ritmo do cavaquinho para esse gênero, inclusive sugerindo “Yara”, de Anacleto de Medeiros, como exemplo (Cazes, 1987, p. 39).

Nos compassos 9 com anacruse a 12 (*continuação* do antecedente), a frase do solista não tem relação de referência muito aparente com o material temático de “Três Estrelinhas”, mas faz extenso uso de cromatismos e ornamentações sobre as notas reais, num rebuscamento que encontra paralelo na escrita de Anacleto de Medeiros, de maneira mais geral, uma espécie de “parnasianismo” melódico explorado por Gnatalli na referência ao compositor retratado (Figura 81).

Figura 81 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento - “Anacleto de Medeiros”
(Comp. 9 a 12 com anacruse)

The image shows a musical score for a soloist, likely Violino I, for measures 9 to 12. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The score features a complex melodic line with many chromaticisms and ornaments, characteristic of the 'parnasianismo' style mentioned in the text.

Fonte: Gnatalli, 1957/58

A partir de 13, o consequente recapitula quarta acima o material da apresentação do antecedente com a melodia nos primeiros violinos.

Figura 82 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento - “Anacleto de Medeiros”
(Comp. 12 a 16)



Fonte: Gnatalli, 1957/58

A melodia é retomada pelo bandolim com variação rítmico-melódica a partir da anacruse de 17 (*cadencial*), retornando para lá menor na conclusão do período.

Figura 83 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento –
“Anacleto de Medeiros” (Comp. 16 a 20)



Fonte: Gnatalli, 1957/58

A anacruse da seção B, um período composto assim como A, começa com figuras rítmicas em tercina (material já usado por Radamés na *continuação* de A), introduzindo uma melodia com salto de sexta ascendente em colcheias (compasso 22), seguida por semínima pontuada, 3 colcheias e semínima, uma ideia básica que se repete com variação em 24, na *apresentação* do antecedente.

Figura 84 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento –
“Anacleto de Medeiros” (Comp. 21 a 25)



Fonte: Gnatalli, 1957/58

Esta frase faz referência à primeira da seção C de “Três Estrelinhas” (Figura 74, primeiro e segundo compassos). Em Gnatalli, as figuras rítmicas são dobradas, uma vez que a fórmula de compasso aqui é 4/4 e em Medeiros é 2/4, e o intervalo de sextas é ascendente, ao passo que em “Três Estrelinhas” é descendente.

Em 26 (*continuação*), com tema no primeiro violino, a frase acéfala em colcheias tem perfil melódico semelhante ao da primeira frase da seção B de “Três Estrelinhas” (Figura 72, compassos 18 a 21), repetindo-se com variação em 28 e 29 e concluindo o antecedente.

Figura 85 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento –
“Anacleto de Medeiros” (Comp. 26 a 29)



Fonte: Gnatalli, 1957/58

Retomada a melodia principal pelo bandolim a partir de 30 com anacruse, a *apresentação* do conseqüente retoma o material da *apresentação* do antecedente variado, sendo que em 33, a frase descendente iniciada na nota lá, faz referência bastante clara àquela dos compassos 23 a 24 de “Três Estrelinhas” (Figura 73).

Figura 86 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento –
“Anacleto de Medeiros” (Comp. 29 a 34)



Fonte: Gnatalli, 1957/58

De 34 até a conclusão de B, no *cadencial*, os violinos 1 e 2 dividem o que parece ser uma referência à ideia básica da *apresentação* de B em “Três Estrelinhas” (Figura 72), usada também na continuação do antecedente deste período, mas agora num tipo de *stretto* que conduz para a conclusão da seção.

O material resultante é muito semelhante àquele utilizado por Gnatalli na introdução do movimento, procedimento que traz unidade para a composição.

Figura 87 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento –
 “Anacleto de Medeiros” (Comp. 34 a 37)

Fonte: Gnatalli, 1957/58

Segue a repetição literal de A com uma ponte em forma de *cadenza* para o instrumento solista na qual Gnatalli explora as tercinas que introduziu no movimento a partir da *continuação* de A, bem como na anacruse e compassos 27, 28 e 29 de B, material que seguirá explorando na seção C.

Figura 88 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento - “Anacleto de Medeiros”
 (Comp. 54 - *cadenza*)

Fonte: Gnatalli, 1957/58.

A seção C é um período simples nos moldes propostos por Arnold Schoenberg em “*Fundamentos da composição musical*” (1993, p. 51), com antecedente do compasso 55 com anacruse a 58 e consequente do compasso 59 com anacruse a 62 (Figura 89).

Figura 89 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento - “Anacleto de Medeiros”
(Comp. 55 com anacruse a 62)

The musical score is presented in two systems. The first system begins at measure 55, indicated by a circled '7' above the staff. It includes parts for Bandolim, Cavaquinho, Violão, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The Bandolim part has a complex rhythmic pattern with triplets and a fermata. The Cavaquinho and Violão parts provide harmonic accompaniment with chords like Dm7, G7(b9), Cm, and Cm/A. The string parts play a melodic line with dynamics ranging from mf to p, and articulation including pizzicato and arco. The second system begins at measure 59, indicated by a circled '1' above the staff. It includes parts for Band. (Bandolim), Cav. (Cavaquinho), Viol. (Violão), Vln. I, Vln. II, Vla. (Viola), Vc. (Violoncelo), and Ch. (Contrabaixo). The Band. part has a complex rhythmic pattern with triplets and a fermata. The Cav. part has a simple harmonic accompaniment with a G chord. The Viol. part has a simple harmonic accompaniment with a G chord. The Vln. I and Vln. II parts play a melodic line with dynamics ranging from mf to p, and articulation including pizzicato and arco. The Vla. part has a simple harmonic accompaniment with a G chord. The Vc. part has a simple harmonic accompaniment with a G chord. The Ch. part has a simple harmonic accompaniment with a G chord. The score includes various performance instructions such as 'mf a tempo', 'rall. e dim.', 'p a tempo', and 'a tempo'.

Fonte: Gnatalli, 1957/58

O material temático do compasso 55 tem ritmo harmônico rápido, com um acorde por tempo no acompanhamento das tercinas do solo. De maneira contrastante, o compasso 56 tem somente dois acordes, sendo o último em fermata, acompanhando uma melodia

ritmicamente menos movida. Os compassos 57 e 58 apresentam o rebuscamento já usado por Gnatalli na *continuação* e no *cadencial* de A em referência a Medeiros, com apojeturas e cromatismos sobre as notas reais (57 e 58).

Estas sobreposições de ritmo harmônico intenso e brando, notas curtas e longas, movimento e repouso, encontram paralelo nas finalizações das seções B e C de “Três Estrelinhas” (Figuras 73 e 77).

O uso de *ritornelo* para repetição deste período causa efeito semelhante ao que Medeiros propõe na seção B de “Três Estrelinhas” mas, de maneira diferente de Medeiros, aqui, o autor propõe, a partir da casa 2 (comp. 63/Figura 90), um segmento com característica de *continuação*, ou seja, aumento de atividade rítmica e encadeamento harmônico na direção do acorde de sol dominante - G7, que, ao invés de concluir o período, prepara a volta da introdução pela orquestra de cordas e a última repetição da seção A.

Figura 90 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento –
“Anacleto de Medeiros” (Comp. 63 a 66)

The musical score for Figure 90 consists of eight staves. From top to bottom, they are: Bandolim, Cavaquinho, Violão, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The Bandolim staff begins at measure 63 with a complex rhythmic pattern. The Cavaquinho, Violão, and Contrabaixo staves are mostly silent until measure 66, where they play a G7 chord. The Violino I and II staves play a simple harmonic accompaniment with a 'cresc.' marking. The Viola and Violoncelo staves also play a simple harmonic accompaniment with a 'pizz.' marking. The score ends at measure 66.

Fonte: Gnatalli, 1957/58

De maneira semelhante a Medeiros em “Três Estrelinhas”, Gnatalli propõe, neste terceiro movimento, uma estrutura formal na qual as divisões entre as seções são “afrouxadas” pela inserção de elementos como a *cadenza* e a introdução entre elas. Também o fato de Gnatalli

ter introduzido tercinas em todas as seções colaborou para a noção de unidade dentro do movimento, da mesma maneira que Medeiros fez, por exemplo, ao iniciar uma seção com motivo de perfil semelhante ao último motivo da seção anterior.

Nos dois casos, a inserção de novos elementos está em equilíbrio com a manutenção do material já apresentado, de forma que a noção de continuidade geral se sobrepõe ao aspecto seccionado da forma tripartida do rondó.

5.3 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE VERSÕES DA “SUÍTE RETRATOS”

5.3.1 Terceiro movimento - “Anacleto de Medeiros - Schottisch”

As três versões guardam diferenças entre si na introdução deste movimento. Na versão 1, a imitação é feita a 4 vozes (violinos 1 e 2, violas e violoncelos), com finalização a 5 no compasso 4 (contrabaixo). A versão 2 abre com 3 vozes sendo que violões 1 e 2 executam as linhas equivalentes às dos violinos e o violão 7 cordas, a linha equivalente à da viola, passando para a equivalente à do violoncelo da versão 1 (metade do segundo compasso); a versão 3 se utiliza de uma textura a duas vozes com *divise*.

A harmonia do terceiro tempo, terceiro compasso da introdução, é diferente em cada uma das versões. Na versão 1, temos um acorde de ré menor com sétima em segunda inversão, na segunda, um fá com sétima em posição fundamental e na terceira um lá menor em segunda inversão.

No último compasso da introdução, um acorde de lá menor é sustentado pelas cordas na versão 1, enquanto na versão 2 são tocados 3 acordes curtos nos 3 primeiros tempos do compasso: lá menor, mi dominante com sétima e lá menor novamente; na versão 3, este compasso começa com um acorde curto de lá menor em primeira inversão, seguido por colcheias nos tempos 2 e 3 sobre as notas mi e lá.

Conforme comentado anteriormente, o recurso de rearticulação de notas é mais adequado a instrumentos de cordas dedilhadas, devido às suas limitações na sustentação de notas longas, como no caso da orquestra de cordas.

Por fim, a nota da anacruse do compasso 5 é semínima nas versões 1 e 3 e colcheia na versão 2.

Figura 91 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento - “Anacleto de Medeiros” (Introdução)

Versão 1

Musical score for the introduction of "Anacleto de Medeiros" (Versão 1). The score is in 4/4 time and marked **Moderato**. The instruments are Bandolim, Cavaquinho, Violão, Violino I, Violino II, Viola, Cello, and Contrabaixo. The tempo is marked **Moderato**. The score shows the first four measures of the piece. The Bandolim, Cavaquinho, and Violão parts are mostly rests, with a final note in the Bandolim part. The Violino I and II parts play a melodic line starting with a *p* dynamic. The Viola, Cello, and Contrabaixo parts provide harmonic support, with the Cello and Contrabaixo parts starting with a *p* dynamic. The Contrabaixo part has a *Pizz.* marking in the fourth measure.

Versão 2

Musical score for the introduction of "Anacleto de Medeiros" (Versão 2). The score is in 4/4 time and marked **Moderato**. The instruments are Bandolim, Cavaquinho, Violão 1, Violão 2, and Violão 7 cordas. The tempo is marked **Moderato**. The score shows the first four measures of the piece. The Bandolim and Cavaquinho parts are mostly rests, with a final note in the Bandolim part. The Violão 1 and 2 parts play a melodic line starting with a *p* dynamic. The Violão 7 cordas part provides harmonic support, starting with a *p* dynamic. The Violão 1 and 2 parts have *E7* and *A^m* chord markings in the fourth measure.

Versão 3



Fonte: Gnatalli, 1957/58, 1979, 1981.

Dos compassos 5 a 9 as versões coincidem em melodia, harmonia e textura com as devidas equivalências que suas instrumentações exigem, mas, em 10, terceiro tempo, a linha melódica tem leve variação na versão 3 (cópia manuscrita), mantendo o ré em semínima e saltando de sétima para o agudo enquanto nas versões 1 e 2 ocorre um salto de oitava descendente de uma colcheia para outra; há também variação melódica na linha de solo da versão 3, compasso 65.

Figura 92 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento - “Anacleto de Medeiros” (Comp. 10)

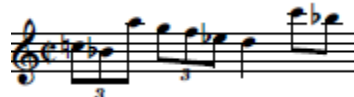
Versão 1



Versão 2



Versão 3



Fonte: Gnatalli, 1957/58, 1979, 1981.

Nos compassos 11 e 12, as versões 1 e 2 coincidem, sendo que, na versão 2, o violão 2 assume inicialmente a linha de violino 2 e, em seguida, a linha de viola da versão 1. Já a versão 3 tem uma outra figuração de acompanhamento no compasso 11, além de dividir a melodia solista entre os dois violões e harmonizá-la em terças até o quarto tempo do compasso 12.

A anacruse para 13 é diferente nas três versões. Na versão 1, é semínima, na versão 2, uma colcheia e na versão 3, uma colcheia pós fermata.

Figura 93 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento - “Anacleto de Medeiros”
(Comp. 11 e 12)

Versão 1

Musical score for Version 1, measures 11-12. The score includes staves for Band., Cav., Viol., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The music starts at measure 11 with a 'rall.' marking. The Vln. I part ends with a 'mf' marking.

Versão 2

Musical score for Version 2, measures 11-12. The score includes staves for Bandolim, Cavaquinho, Violão 1, Violão 2, and Violão 7cordas. The music starts with a 'rall...' marking. The Violão 1 part ends with a 'solo.' marking. A 'D7' chord is indicated in the Violão 7cordas part.

Versão 3

Fonte: Gnatalli, 1957/58, 1979, 1981.

Na versão 3, a partir de 13, a melodia segue no violão 2 oitava abaixo do que soa nas outras. Em 14, a harmonia dos tempos 3 e 4, tal qual está na edição da Lemoine, parece fruto de correção, uma vez que, na partitura manuscrita, a nota do baixo é um sol igual ao anterior e as notas do quarto tempo (violão 1) são lá bemol e ré bemol dentro do pentagrama. Ocorre que se transpusermos segunda maior abaixo na harmonia do compasso 6, onde este tema é apresentado pela primeira vez, a harmonia resultante é a notada na edição da Lemoine, com a qual estamos trabalhando.

De 13 a 16, de maneira diferente da versão 3, na qual o acompanhamento segue figurativamente igual aos compassos anteriores, a versão 1 explora uma textura polifônica coral entre violinos 2, violas e contrabaixo, sobreposta a arpejos em pizzicato nos violoncelos. A versão 2 tem a melodia no violão 1, os arpejos no violão 2 e as notas do contrabaixo no violão de sete cordas.

Figura 94 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento - “Anacleto de Medeiros”
(Comp. 13 a 16)

Versão 1

Versão 2

Musical score for Versão 2, featuring Violin 1, Violin 2, and Violoncello (Viol 7c). The score is in 3/4 time and consists of four measures. Violin 1 plays a melodic line with various accidentals. Violin 2 plays a rhythmic accompaniment. Violoncello plays a bass line with a final chord marked A7.

Versão 3

Musical score for Versão 3, featuring Violin 1 and Violoncello (Viol 7c). The score is in 3/4 time and consists of four measures. Violin 1 plays a melodic line with various accidentals. Violoncello plays a bass line with a final chord marked A7. The tempo marking *a tempo* is present.

Fonte: Gnatalli, 1957/58, 1979, 1981.

De 17 a 20, o acompanhamento mantém o mesmo padrão nas três versões, sendo que no final de 18, versão 3, o violão 2 toca a linha equivalente à linha de violoncelo da versão 1, o que não acontece na versão 2; a anacruse da repetição desta seção é uma semínima na versão 2, diferente da primeira exposição na mesma.

Figura 95 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento –
 “Anacleto de Medeiros” (Comp. 17 a 20)

Versão 1

Musical score for 'Versão 1' of 'Suíte Retratos' - Terceiro Movimento. The score includes parts for Bandolim, Cavaquinho, Violão, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. It features a key signature of one flat and a 3/4 time signature. Chords are indicated above the Cavaquinho and Violão staves: Dm7, G7, Cm7, Dm6, E7, and Am. Dynamics include p, mf, and arco.

Versão 2

Musical score for 'Versão 2' of 'Suíte Retratos' - Terceiro Movimento. This version shows a simplified arrangement with parts for Bnd (Bandolim), Cav (Cavaquinho), Viol 1, Viol 2, and Viol 7c. It includes a first ending bracket and a second ending marked with a theta symbol. Chords are indicated above the Cav staff: Dm7, G7, Cm7, Dm6, E7, and Am.

Versão 3

Fonte: Gnatalli, 1957/58, 1979, 1981.

De 22 a 24, as três versões exploram o acompanhamento típico de schottisch, sendo que a versão 1 ainda sobrepõe a isso os arpejos dos violoncelos explorados desde o compasso 13; nesta passagem, a versão 2 divide esses arpejos entre violão 2 e violão 7 cordas.

Figura 96 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento –
“Anacleto de Medeiros” (Comp. 22 a 24)

Versão 1

Versão 2

Musical score for Versão 2, featuring five instruments: Bandolim, Cavaquinho, Violão 1, Violão 2, and Violão 7cordas. The score is in 4/4 time and C major. The Bandolim part has a melodic line with trills and triplets. The Cavaquinho part is mostly rests. Violão 1 provides harmonic support with chords: Dm⁷, G⁷₉, Cm⁷, Cm⁷, and D/F⁷. Violão 2 and Violão 7cordas play a rhythmic accompaniment with eighth notes and triplets.

Versão 3

Musical score for Versão 3, featuring two instruments: Violão 1 and Violão 2. The score is in 4/4 time and C major. Violão 1 plays a melodic line with a descending phrase in measure 25, which is equivalent to the viola part in Versão 1. Violão 2 provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and triplets.

Fonte: Gnatalli, 1957/58, 1979, 1981.

Em 25 há uma frase descendente no acompanhamento que conduz para o compasso seguinte. Na versão 1, esta frase é executada em pizzicato pelas violas, violoncelos e contrabaixo; na versão 2, por violões 1 e 2 e sete cordas; e, na versão 3, uma única linha melódica descendente é tocada pelo violão 1, essa linha é equivalente à tocada pela viola na versão 1.

Figura 97 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento - “Anacleto de Medeiros” (Comp. 25)

Versão 1

Versão 2

Versão 3

Fonte: Gnatalli, 1957/58, 1979, 1981.

No compasso 26, a versão 3 difere das outras duas com relação à posição das notas do acorde. Nos primeiro e segundo tempos deste compasso, o acorde de dó maior aparece em primeira inversão, ao passo que nas versões 2 e 3, em posição fundamental. Ocorrências desta natureza aparecem também nos compassos 36, terceiro tempo e 56, terceiro tempo.

A partir do terceiro tempo de 26 até 28, há intercâmbio entre linhas de uma versão para outra, como em muitos trechos citados anteriormente. As versões 1 e 2 mantêm o mesmo número de vozes na textura geral, mas a versão 3 reduz a textura a duas vozes em alguns trechos, como no caso do compasso 27, em que o violão 1 executa a linha equivalente ao solo e o violão 2, a linha de violino 1, da versão 1. Casos de intercâmbio de linhas aparecem também em 66.

Figura 98 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento –
 “Anacleto de Medeiros” (Comp. 26 a 28)
 Versão 1

Musical score for "Suíte Retratos" - Terceiro Movimento - "Anacleto de Medeiros" (Comp. 26 a 28) Versão 1. The score includes parts for Band., Cav., Viol., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The music is in 3/4 time and features various dynamics and articulations.

Versão 2

Musical score for "Suíte Retratos" - Terceiro Movimento - "Anacleto de Medeiros" (Comp. 26 a 28) Versão 2. The score includes parts for Bandolim, Cavaquinho, Violão 1, Violão 2, and Violão 7cordas. The music is in 3/4 time and features various dynamics and articulations.

Versão 3

Fonte: Gnatalli, 1957/58, 1979, 1981.

No compasso 31 da versão 1, há um contracanto na linha do violoncelo que difere da linha mais grave das outras versões.

Figura 99 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento - “Anacleto de Medeiros” (Comp. 31)

Fonte: Gnatalli, 1957/58, 1979, 1981.

A partir de 32 até o fim da seção, a versão 1 guarda grande diferença em relação às outras pois, além das linhas intercambiadas por elas (aquelas tocadas pelo regional nessa versão), faz uso de textura a 4 vezes, sobreposta pelas cordas.

Essa sobreposição traz aumento da densidade sonora no fim da seção e encontra equivalência na versão 2, com os violões 1 e 2 em uníssono na linha de violino 1 acompanhados

por acordes cheios do violão sete cordas e cavaquinho tocando a harmonia no ritmo típico de schottisch, além da linha de solo do bandolim; na versão 3, os violões tocam as linhas de violinos 1 e 2 acrescidas de acordes.

Figura 100 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento –
“Anacleto de Medeiros” (Comp. 34 a 35)

Versão 1

Versão 2

Versão 3

Fonte: Gnatalli, 1957/58, 1979, 1981.

A *cadenza* que antecede a seção C é praticamente igual nas versões 1 e 2, tomando um único compasso com tempo equivalente a 16 semínimas (incluindo o primeiro e os dois últimos *a tempo*) pensando numa contagem mesurada. A única diferença entre as duas é a

presença de fermata na primeira e última notas na versão 1 (manuscrita), enquanto, na versão 2, aparece fermata somente na primeira nota da cadenza.

Figura 101 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento - “Anacleto de Medeiros”
(*Cadenza*, versões 1 e 2)

Versão 1



Versão 2



Fonte: Gnatalli, 1957/58, 1979.

A versão 3 apresenta uma *cadenza* bastante diferente das outras duas; ela aparece dividida em dois compassos, o primeiro com duração equivalente a 18 semínimas e o segundo a 4 semínimas, pensando-se em contagem mesurada. Também o fato de ser uma cadência em dueto faz com que esta versão seja, em grande parte, escrita em intervalos de terça entre os dois instrumentos.

Do ponto de vista harmônico, o “trajeto” sugerido por ela, apesar de ter mesmos ponto de partida e chegada que as outras versões, sugere acordes diferentes; por fim, há uma cromatização na linha do violão 1, na intenção de polarizar a nota sol em uníssono com o violão 2, a dominante de dó maior, e, portanto, tom da próxima seção.

Figura 102 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento –
“Anacleto de Medeiros” (*Cadenza*, versão 3)

Fonte: Gnatalli, 1981.

Na seção C, compasso 55, do ponto de vista da harmonia, as versões 1 e 2 são coincidentes, com um acorde por tempo, sendo, na sequência, dó com sétima maior - C7M, mi

maior com sétima e nona menor - E7(b9), fá com sétima maior - F7M e lá com sétima e nona menor - A7(b9); já a versão 3 tem dó maior - C, sol sustenido diminuto - G#º, lá menor - Am e dó sustenido diminuto - C#º - no mesmo trecho.

Figura 103 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento - “Anacleto de Medeiros” (Comp. 55)

Versão 1

55 *pizz.*
Violino I *mf rall e dim*

pizz.
Violino II *mf rall e dim*

pizz.
Viola *mf rall e dim*

pizz.
Violoncelo *mf rall e dim*

pizz.
Contrabaixo *mf rall e dim*

Versão 2

C7M E7(b9) F7M A7(b9)
Viol 1

Viol 2

Viol 7c

Versão 3

Fonte: Gnatalli, 1957/58, 1979, 1981.

Outros casos de diferenciação harmônica entre versões aparecem nos compassos 63, 64 e 86 (*coda*). Em 61, há intercâmbio de linhas entre as versões de maneira semelhante às citadas anteriormente. No compasso 66, as versões diferem com relação ao desenho da linha de baixo, sendo igual nas versões 1 e 2 e variada na versão 3; o último tempo do compasso apresenta, na linha mais aguda, uma anacruse para a retomada da introdução nas versões 1 e 3, o que não acontece na versão 2.

Figura 104 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento - “Anacleto de Medeiros” (Comp. 66)

Versão 3

D.C. a \oplus et Codeta

Fonte: Gnatalli, 1957/58, 1979, 1981.

O primeiro compasso da *coda* (4 últimos compassos) desse movimento é coincidente nas versões 1 e 2, nas quais a linha de solo arpeja em tercinas um acorde de fá maior nos dois primeiros tempos do compasso. Por outro lado, a versão 3, no mesmo trecho, arpeja, também em tercinas, um acorde de lá menor seguido por melodia em oitavas (efeito de ênfase no discurso) até o fim do compasso; os três últimos compassos seguem equivalentes nas 3 versões.

Figura 105 – “Suíte Retratos” - Terceiro Movimento –
“Anacleto de Medeiros” (Comp. 86 a 89)

Versão 1

Versão 2

56 O_2

Bnd

Cav

Viol 1

Viol 2

Viol 7c

$F^\#O$ F^7 E^7 A^m

E^7 A^m

E^7 A^m

Versão 3

CODETA

Cl

9 12 7 12

Fonte: Gnatalli, 1957/58, 1979, 1981.

6 QUARTO MOVIMENTO - “CHIQUINHA GONZAGA” - CORTA-JACA

O quarto movimento é uma homenagem à Chiquinha Gonzaga, com “Corta-Jaca”, um maxixe. [...] a solução encontrada foi musicalmente perfeita para Retratos terminar “pra cima”.

Henrique Cazes

6.1 “CORTA-JACA”

“Gaúcho - O Corta- Jaca de Cá e Lá - Tango Brasileiro” foi escrito inicialmente para o final do terceiro ato de “Zizinha Maxixe”, uma opereta burlesca de costumes nacionais de 1895. Foi muito executado no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX e incluído posteriormente, em 1904, na revista “Cá e Lá”.

Gravado em disco entre 1904 e 1912 pelo Conjunto Chiquinha Gonzaga, Banda do Corpo de Bombeiros e pela dupla “Os Geraldos”, com versos de José Machado Pinheiro e Costa, sua partitura para piano e canto foi vendida ao editor Manoel Antônio Guimarães em 1899.

Composição de grande sucesso, foi tocada ao violão por Nair de Teffé: a primeira-dama, na última recepção oferecida pelo presidente Hermes da Fonseca (1855-1923), no Palácio do Catete, sede do governo em 1914, causando escândalo nacional (Diniz, 1999).

Algumas referências históricas falam sobre a existência de uma dança chamada corta-jaca, um sapateado popular da Bahia também dançado em Minas Gerais, outras afirmam tratar-se de uma dança festiva dos negros do interior do Brasil (Andrade, 1989).

Apesar de trazer no subtítulo o termo *Tango Brasileiro*, a questão gênero musical nesse caso é controversa. Autores como Cazes, por exemplo, classificam este “Corta Jaca” como maxixe (Cazes, 1998, p. 123).

José Ramos Tinhorão (1928-2021), na *Pequena História da Música Popular*, afirma que

[...] o nome “Tango” só começou a aparecer ligado a músicas cantadas, a partir da segunda metade da década de 1880, em quadros do teatro de revista, mas na maioria das vezes encobrindo sob essa indicação composições que nada mais eram do que lundus-canções ou maxixes (Tinhorão, 1975, p. 89-90).

O autor complementa, afirmando que “o nome tango, transformado em moda pelos compositores populares de melhor nível musical, começava a servir para designar arbitrariamente qualquer gênero de música de canto e dança de ritmo mais ou menos vivo” (Tinhorão, 1975, p. 89-90) e finaliza com a seguinte afirmação: “O *tango* de Chiquinha se destinava a um número de dança do *corta-jaca*, denominação esta por sua vez muito vaga, e no caso desse *Gaúcho* servia apenas para distinguir mais um maxixe cantado” (Tinhorão, 1975, p. 89-90).

O *Dicionário Musical Brasileiro* (Andrade, 1989) descreve o maxixe como “Dança e canto populares em voga no Brasil a partir do século passado” (referindo-se ao século 19), sugerindo que sua origem teria vindo da forma peculiar com que um sujeito apelidado de maxixe dançou lundu num clube carnavalesco; o mesmo verbete afirma que tenha sido dançado no palco pela primeira vez em 4 de fevereiro de 1876, no Phoenix Dramático, no Rio de Janeiro. (Andrade, 1989).

Sobre suas características musicais, Andrade afirma que “Foi da fusão da habanera, pela rítmica (*sic*), e da polca, pela andadura, com adaptação da síncopa afro-lusitana, que originou-se (*sic*) o Maxixe” (Andrade, 1963, p. 125). Também segundo o *Dicionário Musical Brasileiro*, o maxixe é escrito em compasso 2/4 (Andrade, 1989).

6.1.1 Instrumentação

Piano com indicações para canto, coro e dança.

6.1.2 Análise musical

O “Corta Jaca” é dividido em duas partes, com repetição da primeira, configurando uma forma binária. Sua parte A tem uma peculiaridade: uma estrutura temática de 12 compassos, semelhante a um período, introduzida, recortada e finalizada por 4 compassos de textura característica denominados de Batuque na partitura, num total de 24 compassos.

Nesses 4 compassos, a autora propõe uma escrita, na linha de baixo (clave de fá), derivada da habanera:

Figura 106 – “Corta Jaca” (ritmo da mão esquerda - introdução)



Fonte: Gonzaga, 1895.

Essa escrita tem somente o pontuado no segundo tempo como diferença do ritmo característico da Habanera, descrito a seguir.

Figura 107 – Ritmo característico da Habanera



Fonte: Andrade (1989, p. 253)

Na parte em clave de sol, há uma escrita rítmica semelhante àquela costumeiramente usada para acompanhar maxixe:

Figura 108 – Desenho rítmico característico do acompanhamento do maxixe executado, por exemplo, pelo cavaquinho nas rodas de choro



Fonte: Cazes (1987, p. 39).

Somam-se, ao ostinato rítmico resultante, acordes alternados de tônica (ré menor) e dominante (lá maior com sétima), estabelecendo tonalidade e textura para a exposição do material temático melódico.

Figura 109 – “Corta Jaca” (comp. 1 a 4)

*A minha irmã Rosinha***GAÚCHO**

O Corta-Jaca de CÁ E LÁ

Tango Brasileiro

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Batuque

Piano

Fonte: Gonzaga, 1895.

Conforme dito anteriormente, esses compassos se repetem, após a introdução, de 9 a 12 e de 21 a 24.

Excluindo-se a parte de textura e ritmo característico e analisando-se a seção A como um período simples, poder-se-ia dizer que seu antecedente se inicia no compasso 5 e se encerra no compasso 8 com uma frase de dois compassos seguidos por material diverso em 7 e 8.

Neste caso, pensando-se o período de maneira simétrica, o segmento de quatro compassos com retorno do material da primeira frase, acrescido de harmonia cadencial resolvendo na tônica (13 a 16), poderia ser considerado consequente e, como o segmento dos compassos 17 a 20 reprisa o conteúdo dos quatro anteriores, ele poderia ser considerado um segundo consequente.

Figura 110 – “Corta Jaca” (comp. 5 a 8/13 a 20)

The musical score for "Corta Jaca" is presented in three systems. The first system (measures 5-8) is labeled "Canto" and shows a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with chords and a bass line. The second system (measures 13-17) also shows the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 18-20) includes the vocal line and piano accompaniment, with the word "Batuque" appearing above the piano part in measure 18, indicating a change in the piano accompaniment's texture.

Fonte: Gonzaga, 1895

A parte B se assemelha a um período composto de 16 compassos com *ritornello* e casas 1 e 2. No antecedente, a *apresentação* tem como ideia básica uma frase de dois compassos em 25 e 26 que se repete variada em 27 e 28 (forma dominante e forma tônica). Neste segmento, o motivo rítmico em semínimas é material novo, mas o do primeiro tempo do segundo compasso se assemelha ao do primeiro tempo do compasso 5, repetido em 13,15,17 e 19.

Os compassos 29 a 32 seriam a *continuação* do antecedente. Interessante observar que o material melódico de 31 é posteriormente usado na linha de baixo do compasso 40, antecedendo a repetição da seção B (Figura 112); também o motivo rítmico do compasso 32 é semelhante ao do compasso 7 da parte A.

Figura 111 – “Corta Jaca” (comp. 25 a 32)



Fonte: Gonzaga, 1895

Após a *apresentação* do conseqüente (33 a 36), a *continuação* (casa 1) varia o material dos compassos anteriores e, em 39 e 40, “aumenta” o motivo do compasso 8 da parte A.

Nesses quatro últimos compassos, o discurso harmônico prepara um acorde de dominante (lá maior com sétima A7) que sugere resolução em ré menor - Dm (tonalidade principal da peça). Todavia, a repetição, a partir de 25 (antecedente), acontece no campo harmônico de fá maior - F, o que configura uma espécie de pergunta sem resposta que será prorrogada até o final da repetição e, só então, respondida pela seção A.

Esse procedimento traz certa ambigüidade ao *cadencial* deste período e acaba por aproximá-lo de uma *continuação*.

Figura 112 – “Corta Jaca” (comp. 33 a 40)

Fonte: Gonzaga, 1895

No final da repetição (casa 2), o período é finalmente concluído por um segmento com características claras de *cadencial*, repousando sobre a tônica da seção em 43 e primeiro tempo de 44, onde um único acorde no segundo tempo prepara a volta de A.

Figura 113 – “Corta Jaca” (comp. 41 a 44)

Fonte: Gonzaga, 1895

Para além do material musical de “Corta Jaca” já exposto e comentado, há ainda que se destacar dois desenhos rítmicos de acompanhamento usados ao longo do discurso, conforme a figura a seguir:

Figura 114 – “Corta Jaca” (figuras rítmicas de acompanhamento)

Fonte: Gonzaga, 1895

O primeiro é usado na seção A exclusivamente e o segundo intercalado com o primeiro na seção B. A grande variedade desse material, bem como o uso do subtítulo “Batuque”, ao longo da seção A, parecem dialogar com o que reflete Baptista Siqueira:

Não se pode dizer o mesmo do *maxixe* que não tem forma estável nem definida; utiliza esquema vário, isto é, se fundamenta na estética, notadamente, da forma variação. Tal qual seu ancestral direto - o batuque - é fortemente ativo, repelindo, em razão do próprio ambiente dinamogênico, as alternativas agógico-dinâmicas inerentes (*sic*) às atmosferas expressivas (Siqueira, 1967, p. 78).

Neste sentido, também Mário de Andrade refere-se à obra de Chiquinha Gonzaga nos seguintes termos:

Quem quizer [*sic*] conhecer a evolução das nossas dansas [*sic*] urbanas terá sempre que estudar muito attentamente [*sic*] as obras della. [*sic*] Vivendo no Segundo Imperio [*sic*] e nos primeiros decennios da Republica, Francisca Gonzaga teve contra si a phase [*sic*] musical muito ingrata em que compoz; [*sic*] phase [*sic*] de transição, com suas habaneras, polkas, quadrilhas, tangos e maxixes, em que as características raciaes [*sic*] ainda lutam muito com os elementos de importação. E, ainda mais que Ernesto Nazareth, ella [*sic*] representa essa phase. [*sic*] A gente surprehende [*sic*] nas suas

obras os elementos dessa luta como em nenhum outro compositor nacional (Andrade, 1963, p 333).

6.2 “SUÍTE RETRATOS” - QUARTO MOVIMENTO - “CHIQUINHA GONZAGA”

6.2.1 Instrumentação

Bandolim solista, cavaquinho, violão, violinos 1 e 2, violas, violoncelos, contrabaixos e pandeiro.

6.2.2. Análise musical

Do ponto de vista geral, o quarto e último movimento da “Suíte Retratos” apresenta uma forma espelhada ou quiasmática, com a seguinte disposição das seções: A - B - C - B - A; essas partes são precedidas por uma introdução em 8 compassos e estão internamente subdivididas de maneiras distintas, com estruturas temáticas em números de compassos muitas vezes assimétricos.

No que diz respeito à organização de tais estruturas, a escrita de Gnattali, na parte A, muitas vezes se encaixa melhor no que Schoenberg chamaria de ‘melodia’ do que no conceito de tema em suas possibilidades de sentença ou período.

Apesar de apresentar variações de agógica, com sessões contrastantes no decorrer do discurso, o movimento está escrito todo em compasso 2/4, como o “Corta-Jaca” de Gonzaga; a armadura de clave não apresenta acidentes, de forma que as tonalidades das quais Gnattali faz uso se configuram com acidentes ocorrentes. Apesar disso, pode-se dizer que a maior parte do material do movimento está em ré maior.

Melodicamente, a introdução, em semicolcheias, começa com um uníssono na orquestra de cordas com expansão gradativa do registro sonoro cromaticamente para o grave e o agudo. Ao mesmo tempo, acentos rítmicos sobre a primeira, segunda, terceira ou quarta figura de cada agrupamento criam uma rica e diversa variedade rítmica que desemboca nos 4 primeiros compassos de A, com uso de acompanhamento de maxixe pelos instrumentos do regional (cavaquinho, violão e pandeiro), em ré maior.

Figura 115 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (comp. 1 a 12)

The musical score for the fourth movement of "Suíte Retratos" by Chiquinha Gonzaga, measures 1 to 12, is presented in two systems. The first system features five staves: Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The second system features three staves: Cavaquinho, Violão, and Percussão. The tempo is marked "Allegretto" with a quarter note equal to 112 beats per minute. Dynamics include forte (f) and diminuendo (dim.). The percussion part is marked "pandeiro" and "f ritmo".

Fonte: Gnattali, 1957/58.

Esses procedimentos caracterizam a introdução de maneira a referenciar as aberturas dos movimentos anteriores (como o primeiro, por exemplo). Entretanto, ao contrário destes, não propõe amostra motívica do conteúdo que se seguirá.

Interessante observar que na supra citada gravação de “Retratos”, de 1964 (Suíte Retratos, 2013), na qual Gnattali atuou como autor, orquestrador e regente, a introdução deste movimento é diferente daquela notada em todas as versões tomadas para esta pesquisa, tendo apenas 6 compassos que referenciam o material temático da seção B do movimento, o que resulta numa melhor unidade formal.

Na parte A, de maneira semelhante ao que Gonzaga propõe em “Corta-Jaca” (Figura 109), o discurso melódico é antecedido por 4 compassos de textura rítmico-harmônica, tanto nos primeiros 32 compassos da seção (Figura 115/compassos 9 a 12), quanto nos 26 compassos seguintes.

De maneira diferente de sua função em “Corta-Jaca”, aqui, esses 4 compassos colaboram com o senso de unidade formal ao separar as subseções, numa espécie de

compensação pela ausência de modelos temáticos, tais quais os anteriormente utilizados na “Suíte”.

Internamente, A tem 2 subseções: *a* e *a'*, cada qual com 3 frases assimétricas quase sem cesura entre si.

O material apresentado pelo solista na subseção a é inteiramente desenvolvido a partir de motivos utilizados por Gonzaga em seu “Corta-Jaca”. No compasso 13 de Gnatalli, a melodia tem perfil rítmico-melódico idêntico ao da primeira frase em Gonzaga (compasso 5/ Figura 110), diferindo dela somente por estar em ré maior. Já no compasso 45, a melodia tomada por Gnatalli é exatamente a mesma de Gonzaga no “Corta-Jaca”, em ré menor.

Figura 116 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (comp. 13)



Figura 118 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (comp. 19)



Fonte: Gnatalli, 1957/58.

Figura 119 – Corta-Jaca (comp. 8)



Fonte: Gonzaga, 1895.

Depois, em 21, último tempo, e 22, primeiro tempo, onde é prolongada tanto pela nota si superior quanto pela nota sol sustenido inferior, numa relação de dupla nota auxiliar, de maneira semelhante ao que acontece nos compassos 5 para 6, 13 para 14, 15, 17 para 18 e 19 da “obra roteiro” (Figura 110).

Figura 120 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (comp. 21 e 22)



Fonte: Gnatalli, 1957/58.

O fragmento de notas em semitons descendentes iniciado neste trecho será reiterado com variações nos compassos 27 e 29. Além de se assemelhar ao cromatismo resultante da relação de dupla nota auxiliar citada acima (Figura 120), faz também referência ao compasso 26 da seção B de “Corta-Jaca”.

Figura 121 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (comp. 22, 27 e 29)



Fonte: Gnatalli, 1957/58

Figura 122 – “Corta-Jaca” (comp. 26)



Fonte: Gnatalli, 1957/58.

Também os primeiros tempos dos compassos 24 e 25 são sempre a nota lá, apesar das demais notas das escalas.

Figura 123 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (comp. 24 e 25)



Fonte: Gnatalli, 1957/58.

Essa insistência parece referenciar o fato de que, nos 4 compassos de “Batuque” do “Corta Jaca”, ela aparece como nota única na voz superior (Figura 109).

O fechamento da segunda frase acontece a partir de 30, quando o motivo em semitom descendente repousa na nota fá sustenido, caminhando para mi, em 31, e ré, a tônica, em 32, pontuando ritmicamente a cadência com uso de tercinas e semínimas.

Figura 124 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (comp. 30, 31 e 32)



Fonte: Gnatalli, 1957/58.

Em 33, uma nova frase faz referência ao motivo dos compassos 13 a 14 de “Corta-Jaca” (Figura 110/comp. 13 e 14), sendo as quatro primeiras notas idênticas e as demais variadas melodicamente. Este material segue variado nos 4 compassos seguintes, concluindo em 39 com uso de semicolcheias (segunda metade desse mesmo motivo) e resolução em duas colcheias no primeiro tempo de 40 (a segunda oitava abaixo da primeira), uma variação da

resolução proposta por Gonzaga nos segundos tempos dos compassos 14, 16 e 18 da “obra roteiro” (Figura 110).

Figura 125 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (comp. 33 a 40)



Fonte: Gnatalli, 1957/58.

De maneira semelhante ao que acontece no início da seção, seguem 4 compassos de textura rítmico-harmônica, cadenciando agora para ré menor, tonalidade em que Gnatalli reexpõe o material temático apresentado na primeira parte da seção, variando o mesmo até liquidá-lo, concluindo no compasso 66.

Do compasso 45 ao 51, Gnatalli apresenta uma variação em modo menor da primeira frase de *a* – Subseção a`.

Figura 126 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (comp. 45 a 51)



Fonte: Gnatalli, 1957/58.

De 51 a 58, outra frase de 8 compassos na qual utiliza material motivico da segunda frase de *a* estruturado de maneira diversa.

Figura 127 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (comp. 51 a 58)



Fonte: Gnatalli, 1957/58.

Por fim, de 59 a 66, uma variação sobre a terceira frase de *a*.

Figura 128 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (comp. 59 a 66)



Fonte: Gnatalli, 1957/58.

Analisando-se os discursos melódicos dessas partes, pode-se afirmar que, em ambas, Gnatalli mantém uma relação de referência com “Corta-Jaca”, próxima o suficiente para não a perder de vista e distante o suficiente para não a plagiar. O autor da “Suíte” constrói, por meio de ornamentações, variações rítmicas e melódicas, um “novo” discurso a partir de um velho, algo semelhante ao que diz David Rangel Martins sobre improvisação no choro:

Em ambos os caracteres de improviso no choro o improvisador deve basear sua improvisação na melodia do tema. As variações ornamentais improvisadas, que o choro parece ter herdado do barroco, transmitem aos ouvintes (incluindo os outros músicos da roda) a sensação de “novidade” e, com isso, a noção de espontaneidade inerente à concepção de improviso em diversos contextos culturais e ao seu significado etimológico. [...] Por isso, um improviso baseado em “variações” costuma ser considerado pelos chorões e estudiosos do choro como mais “próximo” do tema e esta é a essência de uma metáfora bastante comum no falar sobre música do chorão: a do “fique perto da melodia”.[...] Esta ordem, “fique perto da melodia”, sugere uma série de valores e significados da improvisação no choro, que podemos interpretar, por exemplo, como *improvisar sobre determinados parâmetros musicais da melodia do tema de modo que este continue audível através de diversos outros parâmetros* (Martins, 2012, p. 58-59, grifos do autor).

Donde se pode concluir que o tratamento dado ao material temático nesta seção dialoga tanto com o conceito de tema e variação no contexto dos “Fundamentos da Composição Musical”, ao propor em *a* uma variação de *a*, quanto com o de improvisação no choro, ao elaborar *a* “perto da melodia” de “Corta-Jaca”, contextos intercambiáveis na escrita de Gnatalli.

A segunda parte do movimento (B) é um período no qual a *apresentação* expõe uma ideia básica dos compassos 67 a 70 (Figura 129) com repetição variada de 71 a 74.

Os compassos 67 e 68 se assemelham, pelo grande salto ascendente e pelo desenho compensatório que se segue aos compassos 25 e 26 de “Corta-Jaca” (Figura 130). Também o motivo do compasso 70 em Gnatalli se assemelha ao do segundo tempo do compasso 32 de Gonzaga (Figura 131).

Figura 129 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (comp. 67 a 70)

Fonte: Gnatalli, 1957/58.

Figura 130 – “Corta-Jaca” (comp. 25 e 26)

Fonte: Gonzaga, 1895.

Figura 131 – “Corta-Jaca” (comp. 32)

Fonte: Gonzaga, 1895.

A *continuação* do antecedente deste período (compassos 75 a 82) é caracterizada por fragmentação melódica em 75, 76, 79, 80 e cadência em 81 e 82. Contudo, o conteúdo melódico dos compassos 75 a 78, reiterado de 79 a 82, traz certa ambiguidade ao trecho no que diz respeito à função formal, pois confere também um aspecto de *apresentação* ao segmento.

Figura 132 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (75 a 82)

The musical score for the fourth movement of "Suíte Retratos" by Chiquinha Gonzaga, measures 75 to 82, is presented in a standard orchestral layout. The score includes staves for Bandolim, Cavaquinho, Violão, Percussão, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The music is in 3/4 time and features a dynamic range from piano (p) to forte (f) with crescendos. The Bandolim part starts with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic. The Cavaquinho part starts with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic. The Percussão part starts with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic. The Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo parts all start with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic. The score is marked with a box containing the number 7 at the beginning of the first staff.

Fonte: Gnatalli, 1957/58.

No conseqüente deste período, a *apresentação* tem ideia básica de 2 compassos de 83 a 84 com repetição de 85 e 86 e um *cadencial* de 87 a 92.

Figura 133 – “Suíte Retratos” - Quarto Movimento - Chiquinha Gonzaga (comp. 83 a 92)

Fonte: Gnatalli, 1957/58.

A partir de então, segue-se o que parece ser um segundo conseqüente, o que poderia ser uma forma de equilibrar o número de compassos do conseqüente em relação ao antecedente. Sua *apresentação* tem ideia básica (92 e 93) com 2 repetições: compassos 94 a 95 e 96 a 97, o que acaba por caracterizar este como um período triplo com um antecedente e dois conseqüentes à semelhança, do ponto de vista da estrutura temática, da seção A de “Corta-Jaca”.

Ainda neste trecho, de 92 a 98, Gnatalli introduz, na orquestra de cordas, uma melodia harmonizada cujo perfil se relaciona à maneira de um contra sujeito com a linha melódica do solo, o que será reiterado de 185 a 192, seção B variada.

Figura 134 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (comp. 92 a 98)

The musical score for measures 92-98 of the fourth movement of "Suíte Retratos" by Chiquinha Gonzaga. The score is arranged for a chamber ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Bandolim:** Melodic line starting at measure 92, marked *p* and *cresc.*
- Cavaquinho:** Rests throughout the measures.
- Violão:** Rests throughout the measures.
- Percussão:** Rhythmic accompaniment. Marked "sem caixa" (without snare) and "com caixa" (with snare). Dynamics include *p* and *cresc.*
- Violino I:** Melodic line with phrasing slurs, marked *p* and *cresc.*
- Violino II:** Melodic line with phrasing slurs, marked *p* and *cresc.*
- Viola:** Melodic line with phrasing slurs, marked *p* and *cresc.*
- Violoncelo:** Melodic line with phrasing slurs, marked *p* and *cresc.*
- Contrabaixo:** Bass line, mostly rests, ending with a *pizz.* (pizzicato) marking and a dynamic of *f*.

Fonte: Gnatalli, 1957/58.

Segue um *cadencial* expandido de 99 a 107 (Figura 135). Neste trecho, pode-se observar ainda, a partir de 99, a utilização do motivo do compasso 5 de “Corta-Jaca” (Figura 110), já utilizado na sessão A deste movimento (compasso 99 da figura a seguir).

Figura 135 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (comp. 99 a 107)

The musical score for measures 99 to 107 of the fourth movement of "Suíte Retratos" by Chiquinha Gonzaga. The score is arranged for a chamber ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Bandolim:** Melodic line with a first ending bracket in measures 106 and 107.
- Cavaquinho:** Harmonic accompaniment with chords: Dm⁷, G^b, Em⁷, A⁷, Dm, D^b, G⁷, C, C.
- Violão:** Harmonic accompaniment.
- Percussão:** Rhythmic accompaniment, marked with *f* ritmo and *mf* ritmo.
- Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, Contrabaixo:** String parts, marked with *f*. Includes *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco) markings.

Fonte: Gnatalli, 1957/58.

Em 107, há indicação de *ritornello* para a repetição do período e, a partir de 108, a *casa 2 do ritornello*, um *cadencial*, acrescido de material de transição, conduz para uma sessão contrastante em 120, a seção C.

Figura 136 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (comp. 108 a 119)

The musical score is divided into two systems. The first system, measures 108-113, features a Bandolim part with a melodic line marked *mf* and *mf*, and a Violão part with a steady accompaniment. The second system, measures 114-119, shows a more active Band. part with dynamics *dim.* and *rit.*, and a Viol. part with a rhythmic accompaniment. The string parts (Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, Contrabaixo) provide harmonic support with various dynamics and articulation markings like *crac.* and *arco*.

Fonte: Gnatalli, 1957/58.

A seção contrastante é menos movida (*meno*), com uma linha de bandolim acompanhada inicialmente apenas pelo violão de sete cordas, tocando acordes sobre um pedal de ré. Essa linha tem aspecto de *cadenza*, fazendo uso de tessitura superior a duas oitavas numa melodia que gira em torno da nota lá com apojeturas, cromatizações e grandes arpejos

ascendentes e que, aliada ao discurso harmônico, resulta em textura semelhante a passagens *solis* de flauta e harpa típicos do impressionismo, como em “Daphnis et Chloé”, de Ravel, por exemplo.

Num plano imagético, essa seção sugere sutilmente uma cena semelhante à da canção do guarda do “Forrobodó”, de Chiquinha Gonzaga, amplamente conhecida como “Lua Branca” e divide o movimento ao meio.

Figura 137 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (120 a 128)

The image shows a musical score for the fourth movement of "Suíte Retratos" by Chiquinha Gonzaga, measures 120 to 128. The score is for a chamber ensemble including Bandolim, Cavaquinho, Violão, Percussão, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic melody in the Bandolim part, with various dynamics and articulations like 'p', 'pp', 'pizz', and 'arco'. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 120 to 127 and the second system covering measures 128 to 131. The Bandolim part is marked 'Meno' and 'p' (piano). The Percussão part is marked 'p' (piano). The Violino I, Violino II, Viola, and Violoncelo parts are marked 'p' (piano) and 'arco' (arco). The Contrabaixo part is marked 'p' (piano) and 'pizz' (pizzicato).

Fonte: Gnatalli, 1957/58.

A partir de 129, prenunciada por uma grande figura melódica descendente (*catabasis*), inicia-se, em 132 (com sequências em 133 e 134), uma retransição, caracterizada por ritmo harmônico intenso na orquestra de cordas e diminuição rítmica dos motivos dos compassos 67 e 68.

As indicações de *crescendo*, *accelerando* e a figuração de semicolcheias em sextinas em 135 com anacruse pontuam convenientemente a sessão para a reexposição de B em 136.

Figura 138 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (129 a 136)

The musical score for measures 129 to 136 of the fourth movement of "Suíte Retratos" by Chiquinha Gonzaga. The score is arranged for a chamber ensemble. The instruments and their parts are: Bandolim (top line), Cavaquinho (second line), Violão (third line), Percussão (fourth line, including prato superior, pandeiros, and pandeiros ritmo), Violino I (fifth line), Violino II (sixth line), Viola (seventh line), Violoncelo (eighth line), and Contrabaixo (bottom line). The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *cresc. e accel.*, and *f*. A *Tempo I* marking is present at measure 144. The percussion part includes specific instructions for the *prato superior*, *pandeiros*, and *pandeiros ritmo*.

Fonte: Gnatalli, 1957/58.

A partir de 136, há uma retomada da seção B com variação. O antecedente deste período tem *apresentação* na forma dominante em relação à primeira, com ideia básica de 136 a 139 e repetição de 140 a 143.

Na *continuação* (144 a 151), de maneira semelhante ao que acontece no antecedente do primeiro B, o material melódico dos compassos 144 a 145 e sua repetição em 146 a 147, dão certo aspecto de *apresentação* ao trecho, causando ambiguidade no sentido das funções formais.

Figura 139 – “Suíte Retratos” - Quarto Movimento - Chiquinha Gonzaga (comp. 136 a 151)

144 Tempo I

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

144

Band.

145

146

147

148

149

150

151

Cav.

p ritmo

Viol.

Perc.

Pandeiro sem couro

sf p ritmo

Vln. I

145

146

Vln. II

sf p

Via.

sf p

Vc.

sf p

Ch.

pizz.

p

A₃ D₃ G⁷ C^{7M} B^{b7} E⁷ A^m D₁₉₉ D⁷

Fonte: Gnatalli, 1957/58.

No conseqüente, a *apresentação* (152 a 155) não recapitula a *apresentação* do antecedente, mas, ao contrário, apresenta uma nova ideia básica nos seus dois primeiros compassos, seguida por sua repetição, variada nos dois seguintes, o que acaba por caracterizar um período híbrido composto, ou seja, um período composto no qual o conseqüente tem *continuação e cadencial*.

Figura 140 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (152 a 155)

The musical score for measures 152-155 of the fourth movement of "Suíte Retratos" by Chiquinha Gonzaga. The score is arranged in two systems. The first system includes Band, Cav., Viol., and Perc. The second system includes Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The Percussion part is marked "con caixa" and "cresc.". The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are marked "cresc.". The Cav. part has a "cresc." marking. The Band part has a "cresc." marking. The score shows a crescendo in all parts over the four measures.

Fonte: Gnatalli, 1957/58.

De 156 a 159, o *cadencial* conduz para a uma repetição do primeiro B com *casa 2* do *ritornello* (160 a 201).

Figura 141 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (156 a 159)

The musical score for the fourth movement of "Suíte Retratos" by Chiquinha Gonzaga, measures 156-159, is presented in a standard orchestral layout. The instruments included are Bandolim, Cavaquinho, Violão, Percussão, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 2/4. The score shows a cadence at measure 159 with a box around the number 17. The Cavaquinho part has chord symbols C, A♭, G♭, and G♭. The Percussão part has a 2/4 time signature and a box around the number 17. The Violino I part has a box around the number 17. The Violoncelo and Contrabaixo parts have a box around the number 17. The score is marked with a forte (f) dynamic.

Fonte: Gnatalli, 1957/58.

O *cadencial* deste período é acrescido de material de retransição em 203 e 204 - duas semínimas (a segunda sensível de ré) e quatro colcheias no âmbito de 3 oitavas da nota ré, marcando a retomada da tonalidade da grande seção A que se seguirá.

Figura 142 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (202 a 206)

The image displays a musical score for the fourth movement of 'Suíte Retratos' by Chiquinha Gonzaga, covering measures 202 to 206. The score is arranged in a system with nine staves. From top to bottom, the staves are labeled: Band., Cav., Viol., Perc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The Percussion part is specifically labeled 'Pandeiro'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'. The measures are numbered 202, 203, 204, 205, and 206.

Fonte: Gnatalli, 1957/58.

A repetição do primeiro B, antes da retomada da seção A que acontece na versão tomada para esta análise, não acontece nas versões para bandolim, cavaquinho, 2 violões, violão 7 cordas e pandeiro, de 1979, e nem na versão para 2 violões de 1981. Ao invés disso, no compasso 160, sinais de repetição indicam a volta para a sessão A e depois para a *coda*.

A sessão A é repetida literalmente e o movimento é encerrado por uma *coda* de 13 compassos, elaborada exclusivamente sobre motivos desenvolvidos ao longo do movimento que guardam relação de referência muito distante daqueles aparentados com os do “Corta-Jaca”, uma *coda* que, tecnicamente, tem mais aspecto de liquidação, no contexto analítico musical de Schoenberg.

Figura 143 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (210 a 223)

The image displays a musical score for the fourth movement of "Suíte Retratos" by Chiquinha Gonzaga, spanning measures 210 to 223. The score is arranged in two systems. The first system (measures 210-216) includes parts for Band, Cav., Viol., Perc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Ch. The music is marked "CODA Poco più" and "D.S. al Coda". The percussion part includes a "Pandeiro" part with the instruction "Poco assp." and "f marc.". The second system (measures 217-223) continues the score with the same instruments. The percussion part includes a "Pandeiro" part with the instruction "Poco assp." and "f marc.". The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics, articulation, and performance instructions.

Fonte: Gnatalli, 1957/58.

6.3 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE VERSÕES DA “SUÍTE RETRATOS”

6.3.1 Quarto movimento - “Chiquinha Gonzaga - Corta-Jaca”

A introdução tem 8 compassos na versão 1, 4 na versão 2 e 6 compassos na versão 3, o conteúdo é diferente nas três.

O material da versão 1 já foi descrito no capítulo de análise do movimento (Figura 115) e a versão 2 tem, como introdução, 4 compassos somente com ritmo em semicolcheias no pandeiro.

Figura 144 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (Versão 2, comp. 1 a 4)

Fonte: Gnatalli, 1979.

Nas versões 2 e 3, “Chiquinha Gonzaga” pede violões 1 e 2 com sexta corda afinada em ré. Na versão 3, a introdução tem em comum com a versão 1 uma progressão de semitons ascendentes na voz mais aguda, aqui, ela parte da nota lá e segue até dó sustenido e, na versão 1, até a sua oitava. Há, de 1 a 5, uma “imitação” entre os dois violões (violão 1 toca quatro semicolcheias no primeiro tempo dos compassos e violão 2 no segundo) e um pedal de dominante com encadeamento de acordes aumentados, partindo de lá maior - A, seguido por ré maior - D (lá sustenido enarmonizado como si bemol), sol maior - G, dó maior - C, e, por fim,

lá dominante com sétima – A7; finalizando esta introdução, no compasso 6, uma escala descendente na região da dominante conduz à entrada da seção A, em ré maior.

Figura 145 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga
(Versão 3, comp. 1 a 8)

IV. Chiquinha Gonzaga (Corta Jaca)

Durée: 5' env.

$\text{♩} = 112$

Fonte: Gnatalli, 1981.

6.3.1.2 Diferenças na linha melódica de solo

Neste quarto movimento, as linhas de solo das três versões se diferenciam ocasionalmente, tanto pelo uso de oitavações, quanto de notas diferentes na melodia e também pelo uso de figuras rítmicas, ornamentações e articulações.

6.3.1.2.1 Oitavações

A maioria dos casos de transposição do decurso original da melodia para oitavas acima ou abaixo, bem como variações melódicas, ocorrem na versão 3 pela diferença de tessitura e extensão do violão em comparação com o bandolim. Usos de oitavações ocorrem nos compassos 23 a 27 (Figura 146), 51 e 76 a 77.

Figura 146 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga
(Versões 1, 2 e 3, comp. 23 a 27)

Versão 1

Bandolim

Versão 2

Bandolim

Versão 3

Violão 1

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

6.3.1.2.2 Notas diferentes

Notas diferentes na melodia do solo ocorrem também, em sua maioria, na versão 3, como nos compassos 38 (Figura 147), 55, 57, 60, 62, 64, 90, 108, 159, 207, 211, 212, 213 e de 219 a 223.

Figura 147 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga
(Versões 1, 2 e 3, comp. 38)

Versão 1

Bandolim

Versão 2

Bandolim

Versão 3



Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

Casos de diferenciação melódica na linha superior ocorrem entre as três versões em trechos de intervenção do restante do instrumental inerente à versão, como no compasso 107 (Figura 148).

Figura 148 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (Versões 1, 2 e 3, comp. 107)

Versão 1 (Cordas)

107 arco

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Versão 2 (Violões 1, 2 e sete cordas)

Musical score for three guitar parts. The top staff is labeled 'Violão 1' and contains a melodic line with eighth notes. The middle staff is labeled 'Violão 2' and is empty. The bottom staff is labeled 'Violão 7 cordas' and contains a bass line with eighth notes. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

Versão 3 (Violões 1 e 2)

Musical score for two guitar parts. The top staff is labeled 'Violão 1' and the bottom staff is labeled 'Violão 2'. Both contain melodic lines with eighth notes. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

6.3.1.2.3 Diferenças no ritmo da linha melódica de solo

Diferenças de ritmo ocorrem na versão 3 nos compassos 77, 83 (Figura 149), 85, 93, 95, 97, 104, 105, 118, 126, 144, 146, 215 e 219 a 223.

Figura 149 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (Versões 1, 2 e 3, comp. 83)

Versão 1

Musical score for Bandolim, Version 1, measure 83. The staff shows a single note with a dynamic marking of *mf*. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

Versão 2

Musical score for Bandolim, Version 2, measure 83. The staff shows a single note with a dynamic marking of *p*. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

Versão 3

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

Casos de diferenciação rítmica na linha superior ocorrem entre as três versões em trechos de intervenção do restante do instrumental inerente à versão, como no compasso 107 (Figura 148) supra citado.

6.3.1.2.4 Ornamentações

Na versão 3, compassos 83 e 85, a linha melódica solista é tanto diferente ritmicamente quanto apresenta ornamentos; a ocorrência do compasso 83 já foi ilustrada pela Figura 145 e o caso do compasso 85 é similar.

6.3.1.2.5 Articulações

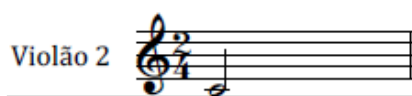
Casos divergentes em articulação ocorrem em 98 (Figura 150).

Figura 150 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (Versões 1, 2 e 3, comp. 98)

Versão 1

Versão 2

Versão 3



Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

6.3.1.3 Diferenciações melódicas nas linhas extra solo

6.3.1.3.1 Linhas de baixo

Casos de diferenciação de linhas de baixo ocorrem nos compassos 60 a 63 (Figura 151), 90, 109, 144 a 147, 154, 156, 157 e 215 a 216.

Figura 151 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga
(Versões 1, 2 e 3, comp. 60 a 63)

Versão 1

Musical score for "Suíte Retratos" - Quarto movimento, Versão 1, measures 60-63. The score includes parts for Band., Cav., Viol., Perc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The Cav. part shows chords Gm, A7, Dm, and D7. The Perc. part shows a rhythmic pattern of slashes. The Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. parts show melodic lines.

Versão 2

Musical score for Versão 2. The score consists of five staves. The top staff is for Bandolim, showing a melodic line with various accidentals. The second staff is for Pandeiro, showing a rhythmic pattern. The third staff is for Cavaquinho, and the fourth and fifth staves are for Violão 1 and Violão 2/7cordas, respectively. All three lower staves show a harmonic progression of chords: Gm, A⁷, Dm, and D⁷(9).

Versão 3

Musical score for Versão 3. The score consists of two staves. The top staff is for Violão 1, showing a harmonic accompaniment. The bottom staff is for Violão 2, showing a melodic line.

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

6.3.1.3.2 Intercâmbio de linhas

Ao longo das versões, é comum que instrumentos diferentes assumam linhas de conteúdo musical equivalente, casos desta natureza ocorrem neste movimento nos compassos 41, 74 a 80, 83 a 92, 98, 109 a 115, 129 a 149, 151 a 159 e 211 a 223.

Estes casos variam amplamente e há exemplos em que a condução presente nas cordas da versão 1 é toda transposta para equivalentes na versão 2 (cavaquinho, violão 1, violão 2 e violão sete cordas) e outros casos em que um dos violões da versão 3 toca a harmonia equivalente às mesmas, enquanto o outro executa a melodia. Há também exemplos nas versões 2 e 3 em que um único instrumento segue tocando uma linha cujo conteúdo equivale à fusão de elementos de duas ou mais linhas da versão 1.

Figura 152 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga
(Versões 1, 2 e 3, comp. 144 a 147)

Versão 1

144

Bandolim

mf

A₂ D₂ G⁷ C^{7M}

Cavaquinho

p ritmo

Violão

Percussão

pandeiro sem couro

ff *p*

Violino I

ff *p*

Violino II

ff *p*

Viola

ff *p*

Violoncelo

ff *p*

Contrabaixo

pizz.

ff *p*

Versão 2

A

Bandolim

mf

Pandeiro

(sem couro)

p subito

Cavaquinho

p subito

Violão 1

p subito

Violão 2

p subito

Violão 7cordas

p subito

Versão 3

The image shows a musical score for two guitars. The top staff is labeled 'Violão 1' and the bottom staff is labeled 'Violão 2'. Both are in 2/4 time. Violão 1 plays a series of chords, with some notes marked with accents. Violão 2 plays a more active line with eighth and sixteenth notes, including some chromatic movement.

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

Na Figura 152 acima, é possível observar que, na versão 2, o cavaquinho toca a linha equivalente ao violino 1, enquanto violões 1 e 2 tocam linhas equivalentes à fusão das linhas de violino 2 e viola, ao passo que, na versão 3, violão 1 toca as linhas equivalentes a violinos 1, 2, viola e violoncelo da versão 1.

Figura 153 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga
(Versões 1 e 2, comp. 133 a 135)

Versão 1

The image shows a musical score for a string quartet. The staves are labeled 'Violino I', 'Violino II', 'Viola', 'Violoncelo', and 'Contrabaixo'. The music is in 2/4 time and starts at measure 133. Each instrument has a distinct part, with various rhythmic values and articulations like accents and slurs.

Versão 2 (cavaquinho, violões 1, 2 e sete cordas)

The image shows a musical score for four instruments: Cavaquinho (Cav), Violão 1 (Viol 1), Violão 2 (Viol 2), and Violão 7c (Viol 7c). The score is written in treble clef and consists of four measures. The Cavaquinho part has a melodic line with accents. The Violão 1 and Violão 2 parts provide harmonic support with chords and some melodic fragments. The Violão 7c part has a more rhythmic and harmonic role, often playing chords or single notes.

Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979.

Na Figura 153, acima, as linhas das cordas da versão 1 têm equivalência quase literal no instrumental da versão 2.

6.3.1.4 Diferenças na harmonia

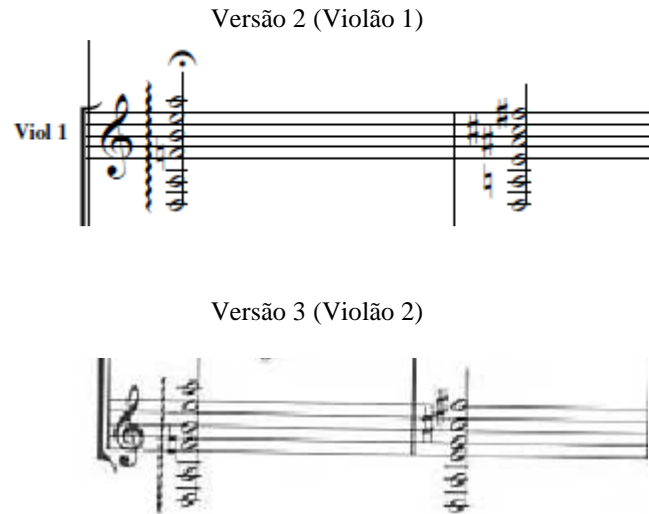
6.3.1.4.1 Variações no uso de tensões

Ao longo deste movimento, há alguns exemplos de acordes que variam quanto ao uso de tensões na sua constituição de uma versão para outra, como nos compassos 17, 18, 76, 80, 112, 122 a 123 (Figura 154) e 133.

Figura 154 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga (Versões 1, 2 e 3, comp. 122 a 123)

Versão 1 (Violão sete cordas)

The image shows a musical score for a seven-string guitar (Violão) in the key of D major, 2/4 time. It is labeled 'Versão 1 (Violão sete cordas)'. The score starts at measure 122. The first measure shows a chord with a natural sign on the D string (4th fret) and a sharp sign on the G string (2nd fret). The second measure shows a similar chord but with a sharp sign on the D string (4th fret) and a sharp sign on the G string (2nd fret). The score includes chord diagrams and fingering numbers (1, 2, 3, 4) for the strings.



Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981.

Na Figura 154 acima, é possível observar que as versões 2 e 3 concordam entre si com o uso das tensões sexta (nota si) e nona (nota mi) sobre o acorde de ré menor – Dm, enquanto a versão 1 faz uso somente da sexta no compasso 122.

Na sequência (compasso 123), as versões 1 e 2 concordam com relação ao uso de sétima maior (nota dó sustenido), nona (nota mi) e a nota lá sustenido sobre o acorde de ré maior – D, ao passo que a versão 3 usa sétima maior, nona e décima primeira (nota sol).

6.3.1.4.2 *Variações no uso de acordes*

Os compassos 111 e 112, na versão 3 manuscrita, apresentam diferença de acorde com relação às versões 1 e 2.

Figura 155 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga
(Versões 1, 2 e 3, comp. 111)



Fontes: Gnattali, 1957/58, 1979, 1981 (transcrição nossa da versão manuscrita).

Nesta passagem, as versões 1 e 2 têm o acorde de lá dominante com sétima, nona menor e décima terceira menor – A7(b9 b13), e a versão 3 apresenta lá menor com sexta menor, sétima menor e nona menor, um acorde que, teoricamente, precisaria da nota dó sustenido ao invés de dó natural grafado para funcionar como dominante do que se segue.

6.3.1.4.3 Variações de agógica

No compasso 122 das versões 1 e 2, aparecem indicações de *tenuto* (Figura 156), o que não acontece na versão 3; no compasso 211, somente a versão 1 apresenta indicação de *poco più*.

Figura 156 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga
(Versões 1, 2 e 3, comp. 122)

Versão 1	Versão 2 (Bandolim)	Versão 3 (Violões 1 e 2)

Fontes: Gnatalli, 1957/58/1979/1981.

6.3.1.4.4 Variações de textura

A partir do trabalho de transcrição para as instrumentações específicas de cada versão, algumas passagens recebem soluções de textura variadas. Neste movimento, casos desse tipo ocorrem nos compassos, 57 a 61 (Figura 157), 67 a 73 (Figura 158), 81, 92 a 98, 106, 136 a 143, 151 a 159, 211 a 214 (Figura 159) e 215 a 223.

Figura 157 – “Suíte Retratos” - Quarto Movimento - Chiquinha Gonzaga
(comp. 57 a 61/versões 1, 2 e 3)

Versão 1

57

Bandolim

Cavaquinho

Violão

Percussão

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Dm D⁷₉ Gm A⁷

cresc. *mf*

cresc. *arco* *cresc.* *mf*

Versão 2

6

Bandolim

Pandeiro

Cavaquinho

Violão 1

Violão 2

Violão 7cordas

Dm D⁷₉ Gm A⁷

cresc. *mf*

cresc. *mf*

Versão 3

Fontes: Gnatalli, 1957/58, 1979, 1981.

Na Figura 157, as três versões diferem em textura no mesmo trecho. A versão 1 apresenta, além da linha de solo, acompanhamento em maxixe no violão sete cordas e harmonia a 5 na orquestra de cordas. A versão 2 tem cifras harmônicas em todo instrumental extra solo e a versão 3, linha de solo no violão 2 e acompanhamento em maxixe no violão 1.

Figura 158 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga
(Versões 1, 2 e 3, comp. 67 a 73)

Versão 1 (Orquestra de cordas)

Versão 2 (Violões 1, 2 e sete cordas)

Musical score for Versão 2 (Violões 1, 2 e sete cordas). The score is written for three staves: Viol 1, Viol 2, and Viol 7c. The Viol 2 and Viol 7c staves have a 'G7(13)' chord marking above the first measure. The Viol 1 staff has a melodic line with various ornaments and slurs. The Viol 2 and Viol 7c staves have a rhythmic accompaniment pattern.

Versão 3 (Violões 1 e 2)

Musical score for Versão 3 (Violões 1 e 2). The score is written for two staves. The top staff has a 'Harm.' marking above the first measure and a 'C6' marking above the last measure. The bottom staff has a 'f' marking below the first measure. The top staff has a melodic line with various ornaments and slurs. The bottom staff has a rhythmic accompaniment pattern.

Fontes: Gnatalli, 1957/58, 1979, 1981.

De 67 a 73, início da seção B, as três versões apresentam texturas em que a voz superior com o tema é contraposta por outra de conteúdo complementar, como numa relação de sujeito e contra sujeito.

Na versão 1, essa textura a dois é expandida, ou seja, violinos 2 e violas acompanham de forma homofônica a linha de violino 1, ao passo que violoncelos e contrabaixos fazem o contraponto. Pequenas variações ocorrem nos compassos 69 e 73 com o violoncelo acompanhando as vozes agudas.

Na versão 2, o violão 1 apresenta a linha superior e os violões 2 e sete cordas fazem o contraponto com linhas homofônicas em intervalos de terças, sextas e décimas.

Na versão 3, a textura a duas vozes ganha também caráter de imitação com o perfil rítmico-melódico da linha de violão 1 em 67 sendo imitado pelo violão 2 em 68 e, em seguida, violão 1 em 70 imitando a linha de violão 2 do segundo tempo de 69.

Ainda na versão 3, o uso de harmônicos em 67 dialoga com as possibilidades técnicas específicas do violão.

Figura 159 – “Suíte Retratos” - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga
(Versões 1, 2 e 3, comp. 211 a 214)

Versão 1

The musical score for 'Suíte Retratos' - Quarto movimento - Chiquinha Gonzaga, Versão 1, covers measures 211 to 214. The score is written for a Bandolim, Cavaquinho, Percussão, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The Bandolim part starts with a melodic line and a 'Poco più' marking. The Cavaquinho part has a Bb7 chord. The Percussão part has a 'Poco più' marking. The Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello parts are homophonic accompaniment. The Contrabaixo part has a 'Poco più' marking and a 'mf cresc.' marking. The score includes dynamics like 'f', 'cresc.', and 'pizz.'.

Versão 2

Musical score for 'Versão 2'. The score consists of six staves: Bnd (Bassoon), Pnd (Percussion), Cav (Cello), Viol 1 (Violin 1), Viol 2 (Violin 2), and Viol 7c (Violoncello). The score begins at measure 156. The Bnd staff contains a complex melodic line with many beamed notes. The Pnd staff shows a single percussive hit. The Cav staff has a whole note chord marked B^b7. The Viol 1, Viol 2, and Viol 7c staves all play a similar melodic line, with the Viol 7c staff also marked with a B^b7 chord.

Versão 3 (Violões 1 e 2)

Musical score for 'Versão 3 (Violões 1 e 2)'. This is a piano accompaniment score with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and rests, typical of a string ensemble texture.

Fontes: Gnatalli, 1957/58, 1979, 1981.

De 211 a 214 (Figura 159), na versão 1, a linha de solo é acompanhada por acordes em trêmulo na orquestra de cordas e nas versões 2 e 3 essa linha é contraposta por outra de conteúdo complementar, numa textura a duas vozes.

Além de o conteúdo das linhas de contraponto variarem entre si, a linha da versão 2 é apresentada por um uníssono entre violões 1, 2 e sete cordas e a da versão 3, pelo violão 2.

7 CONCLUSÃO

A primeira versão de “Retratos” é, por sua forma suíte, títulos e subtítulos dos movimentos, instrumentação, variedade harmônica e arranjo, um convite aos universos da história da música instrumental ocidental, do choro, da orquestração e do *jazz*, uma vez que todos esses universos interagem na obra cosmopolita e nada ortodoxa de Radamés Gnattali.

O maior objetivo desta pesquisa, além da contextualização histórica, foi lançar luz sobre os métodos através dos quais Gnattali promoveu a interação de todos estes universos, de maneira a precisar ou se aproximar da justa medida de cada elemento na “Suíte Retratos”.

‘Interação’ é a palavra-chave na obra. Interação que se deu historicamente entre compositor e retratados, mas, principalmente, construiu-se de maneira musical a partir de um olhar horizontal de Gnattali para eles. Em “Retratos”, o compositor “forjou” material temático a partir de obras canônicas dos homenageados e distribuiu seu discurso no diálogo entre a típica de choro e a orquestra de cordas, encontrando um modelo de aproveitamento do material temático nacional advindo da música popular urbana, no qual propôs o uso dos nomes das fontes temáticas nos títulos.

Apesar disso, a referencialidade nesta obra pode ser algo de difícil acesso para ouvintes não iniciados no repertório do choro, tamanha sua elaboração, o que justificou análise atenta das técnicas usadas no tratamento ou transformação dos motivos advindos das obras roteiro e de seus correspondentes na “Suíte”, trazendo alguma reparação para a tendência minimizadora do trabalho do compositor, quando da associação entre elas, sobretudo diante da hipótese de Gnattali ser mais amplamente conhecido como arranjador do que como compositor.

As metodologias de análise fraseológica, formal e harmônica, abriram caminho para o entendimento não só da escrita dele, como também de Gonzaga, Nazareth, Medeiros e Pixinguinha, na medida em que se pôde observar nas obras analisadas aproximações e distanciamentos na comparação com modelos temáticos teóricos. Os fundamentos sobre harmonia e improvisação no *jazz*, por sua vez, auxiliaram o entendimento de aspectos do vocabulário harmônico na “Suíte”.

No interior das seções, interações típicas do choro são corriqueiras entre as vozes da harmonia que, além de carregar influência jazzística, por vezes adentra o terreno da não funcionalidade nas introduções. Por vezes, também a escrita caminha de maneira próxima à improvisação no contexto do choro, o que no decorrer das análises é devidamente fundamentado e discutido.

Por dominar e incorporar de maneira própria todos os elementos anteriormente citados à sua linguagem composicional e homenagear figuras de inquestionável relevância na consolidação do choro, pode-se dizer que Gnattali, além de ter criado uma espécie de memorial, uma obra singular nas proporções e intersecções de elementos, também apontou novos caminhos para o gênero.

No âmbito do arranjo, a interação entre a típica e as cordas na primeira versão propõe intercâmbios idiomáticos e uma vasta gama de texturas e combinações timbrísticas. Já na segunda e terceira, o compositor é obrigado a arranjar de maneira a dialogar com as possibilidades técnicas específicas dessas formações, aspectos técnicos exemplificados e comentados caso a caso, resultando num entendimento detalhado com possibilidades de aplicações nos terrenos da interpretação, da composição e do arranjo.

REFERÊNCIAS

- ALFASSY, Leo. **Jazz Hanon**. New York: Amsco Publications, 1980.
- ALMADA, Carlos. **Harmonia Funcional**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- ALMEIDA, Luiz Antônio de. **Ernesto Nazareth - Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012. Disponível em: <https://www.ernestonazareth150anos.com.br/Chapters/index/253>. Acesso em: 10 fev. 2023
- ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. Volume VII. Obras completas de Mário de Andrade. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**, 3ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. São Paulo: Martins, 1977.
- ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- ANTUNES, Gilson; FERNANDES, Marcelo. **Aplicações Técnico-Instrumentais e Similaridades nos Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali e Francisco Mignone**. São Paulo: Simpósio Internacional Villa-Lobos - USP, 2009.
- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Ane Marie. **Radamés Gnattali; o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- BESSA, Virgínia de Almeida. **A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930**. São Paulo: Alameda, 2010.
- BONETTI, Lucas Zangirolami. **A apropriação como homenagem na Suíte Retratos de Radamés Gnattali: A citação no processo composicional**. Iniciação Científica – PIBIC. São Paulo: FASM, 2009.
- CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha, vida e obra**. Rio de Janeiro: Almir Chediak Produções LTDA, 1997.
- CAPLIN, William. **Classical Form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven**. New York, Oxford University Press, 1998.
- CAZES, Henrique. **Escola Moderna do Cavaquinho**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1987.
- CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CHEDIAK, Almir. **Dicionário de acordes cifrados**. São Paulo, Rio de Janeiro, Brasil: Irmãos Vitale, 1984.

COUTINHO, Antonino José. **Retratos para três violões, de Radamés Gnattali**: um arranjo a ser (re)construído. São Paulo: USP, 2010.

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

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. 4.^a edição. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1999.

DINIZ, André. **O Rio musical de Anacleto de Medeiros**: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

FERNANDES, Francisco. **Dicionário Brasileiro Globo**. 3^o vol. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

GALLET, Luciano. Doze exercícios brasileiros. *In.*: ALMEIDA, Renato de. **História da Música Brasileira**. São Paulo: Casa Wehrs & Cia, 1942.

GAULDIN, Robert. **Harmonic Practice in tonal music**. New York: W. W. Norton & Company, 1997.

GNATALLI, Radamés. **Alma Brasileira**. Piano. 1 partitura. Rio de Janeiro, 1930. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/410795562/Radame-s-Gnattali-Alma-Brasileira-pdf#>. Acesso em: 10 mar. 2023.

GNATALLI, Radamés. **Suíte Retratos**. Bandolim, cavaquinho, violão, violinos 1 e 2, viola, violoncelo e contrabaixo. 1 partitura. Rio de Janeiro: editoração de Edson Lopes (Acervo do Conservatório Dramático de Tatuí-SP), 1957/1958.

GNATALLI, Radamés. **Contracapa** de “Retratos: Jacob e seu Bandolim com Radamés Gnattali e orquestra”. Rio de Janeiro, 1964, CBS-60099. 1 LP, 12 pol. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/discos/retratos-jacob-e-seu-bandolim-com-radames-gnattali-e-orquestra/>. Acesso em: 10 abr. 2023.

GNATALLI, Radamés. **Retratos**. Bandolim, cavaquinho, Dois violões, violão 7 cordas e pandeiro. 1 partitura. Rio de Janeiro, 1979. Disponível em catálogos/música de concerto: [/www.radamesgnattali.com.br/](http://www.radamesgnattali.com.br/). Acesso em: 10 mar. 2023.

GNATALLI, Radamés. **Suíte Retratos**. Dois violões. Paris: Editions Henry Lemoine, 1981. 1 partitura.

GNATALLI, Radamés. **Suíte Retratos**. Dois violões, versão manuscrita. 1 partitura. Rio de Janeiro, 1981. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/cat-musica-concerto/retratos-suite-para-dois-violoes/>. Acesso em: 18 fev. 2024.

GONZAGA, Chiquinha. **Gaúcho**, o Corta Jaca de cá e lá – Tango Brasileiro. Piano. 1 partitura. Rio de Janeiro, 1895. Disponível em: https://chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/gaucho_ca-e-la_piano.pdf. Acesso em: 10 fev. 2023.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Portal Da Discografia Brasileira**. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name:eq/TR%C3%8AS%20ESTRELAS>. Acesso em: 10 fev. 2023.

KOELLREUTTER, J. K. **Harmonia Funcional**: introdução à teoria das funções harmônicas. São Paulo: Editora Ricordi Brasileira, 1986.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Doroth. **Harmonia Tonal** com uma introdução à música do século XX. 3ª edição. Tradução: Hugo L. Ribeiro. [S.L], 2007. Disponível em: www.hugoribeiro.com.br. Acesso em: 23 out. 2024.

LACERDA, Oswaldo. **Compêndio de Teoria Elementar da Música**. São Paulo: Editora Ricordi Brasileira, 1967.

LIMA, Luciano Chagas. Radamés Gnattali e Pixinguinha: Carinhoso no Choro da Suíte Retratos. *In.*: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA – SIMPEMUS, 5, 2008, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: Editora do Departamento de Artes da UFPR, 2008. p. 1-5.

LIMA, Luciano Chagas. Ernesto Nazareth e a valsa da Suíte Retratos de Radamés Gnattali. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, p. 113-123, 2011.

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

MARCONDES, Marcos Antônio (ed.). **Enciclopédia da música brasileira**: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art. Ed., 1977.

MARTINS, David Rangel Diel de Carvalho. **Improvisação no choro segundo chorões**. Orientadora: Heloísa Faria Braga Feichas. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

MEDEIROS, Anacleto de. “**Três Estrelinhas**”. 1 partitura. Rio de Janeiro, 1896-1906. Disponível em https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_1293.pdf. Acesso em: 12 nov. 2021.

MOREIRA, Gabriel Ferrão; NAVIA, Gabriel H. Bianco. Período, sentença ou híbridos? Aplicações da teoria das funções formais no estudo da forma do choro. **Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical**, v. 4, n. 2, p. 159-181, 2019.

NAZARETH, Ernesto. **Todo Nazareth** - Obras completas: valsas/partitura para piano. São Paulo: Água-Forte Produções, 2011.

NÚCLEO HESPÉRIDES – Música das Américas. Encarte de Retratos de Radamés: 100 anos de Radamés Gnattali. Núcleo Hespérides – Música das Américas e Trio Opus 12. Cd Duplo. Compact Disc 700.000.012AB. **Núcleo Hespérides**, São José dos Campos, SP, c2002. Disponível em: <https://www.hesperides.mus.br/discografia.html#prettyPhoto>. Acesso em: 13 out. 2023.

PIXINGUINHA. **Carinhoso**. 1 partitura. *In.*: CHEDIAK, Almir. **Songbook**: Choro. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. p. 96-97.

RADAMÉS GNATTALI. Catálogo Digital Radamés Gnattali de Música Popular. **Site oficial Radamés Gnattali**, Catálogos, Música de Concerto. Rio de Janeiro, 2018a. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/musica-de-concerto/?jsf=jet-engine:pesq&s=retratos>. Acesso em: 03 ago. 2023.

RADAMÉS GNATTALI. Catálogo Digital Radamés Gnattali de Música Popular. **Site oficial Radamés Gnattali**, Catálogo, Música Popular, Composição. Rio de Janeiro, 2018b. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/composicao/>. Acesso em: 23 abr. 2023.

RADAMÉS GNATTALI. **Site Oficial**. Rio de Janeiro: Radamés Gnattali, [2018c]. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/>. Último acesso em: 06 dez. 2024.

RANGEL, Lúcio. Contracapa. *In.*: GNATTALI, Radamés. **Retratos**: Jacob e seu Bandolim com Radamés Gnattali e Orquestra. Rio de Janeiro, 1964, CBS-60099. 1 LP, 12 pol. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/discos/retratos-jacob-e-seu-bandolim-com-radames-gnattali-e-orquestra/>. Acesso em: 10 abr. 2023.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

SIQUEIRA, Baptista. **Ernesto Nazareth na Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Edição própria, 1967.

SIQUEIRA, Baptista. **Três vultos históricos da música brasileira**: Mesquita - Callado - Anacleto. Rio de Janeiro: edição particular, 1969.

SUÍTE RETRATOS [por] Jacob do Bandolim, Radamés Gnattali e Orquestra. [S. l.: 1964], 6 nov. 2013. 1 vídeo (20:07 min). Publicado pelo canal de Luciano Hortêncio. Disponível em: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V9ssWw7pHtc>. Acesso em: 11 fev. 2024.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**: da modinha à canção de protesto. 2ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque**. Rio de Janeiro: Liv. Sant'Anna, 1977.

VASCONCELOS, Ary. **Carinhoso Etc.**: História e Inventário do Choro. Rio de Janeiro: edição particular, 1984.

APÊNDICE A - SÚMULA BIOGRÁFICA DO COMPOSITOR RADAMÉS GNATTALI, COMPOSITOR DA “SUÍTE”

Radamés Gnattali

(A maior parte desta súmula biográfica foi desenvolvida com base no livro “*Radamés Gnattali: O eterno experimentador*”, biografia escrita por Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos, as demais fontes são citadas pontualmente)

Compositor, arranjador, instrumentista e regente, Radamés Gnattali nasce em Porto Alegre - R.S. no dia 27/01/1906.

Estuda piano e violino no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, onde ingressa aos 14 anos de idade, além de tocar violão e cavaquinho em grupos de música popular.

Em 1922, trabalha tocando para animar fitas de cinema mudo no Cine Colombo. Em 1924, conclui com medalha de ouro o curso de piano, tendo como professor Guilherme Fontainha (1887-1970) e faz recital no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, cidade onde passa uma temporada; conhece sua futura esposa Vera.

Em 1925, oferece recital no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, antes de retornar a Porto Alegre, onde fica por mais quatro anos. Nesse período, começa a se dedicar também à viola de arco.

Em 1929, no Rio de Janeiro, é solista no “Concerto pra piano em si bemol”, de Tchaikovsky, no Teatro Municipal e começa a trabalhar como pianista na Rádio Clube do Brasil.

Em 1930, ano de início da Era Vargas, estreia como compositor de “música de concerto” no Teatro São Pedro, em Porto Alegre, com os Prelúdios 2 (“Paisagem”) e 3 (“Cigarra”), figurando no cenário da música nacionalista ao lado de nomes como Luciano Gallet (1893-1931), Villa-Lobos (1887-1959), Lorenzo Fernandes (1897-1948), Luís Cosme (1908-1965) e Camargo Guarnieri (1907-1993). Música de concerto é o termo de Gnattali para a música chamada erudita, nas palavras do próprio: “A palavra erudita pra mim não se justifica, porque a música ou é boa ou é má. Prefiro a expressão música de concerto” (Didier, 1996, p. 75).

Segundo consta da partitura, é também de 1930 a sua peça “Alma Brasileira”, um choro para piano de seu catálogo de música popular, o que já inicialmente comprova a sua atuação como compositor nas duas frentes. Começa a ser requisitado também como arranjador, uma vez que transcreve para o piano com fidelidade, músicas de compositores populares sem formação em escrita. A partir de 1932, ano em que se casa, inicia carreira de regente, a partir

da direção de suas peças, como no caso da opereta “Marquesa de Santos”, tornando-se cada vez mais atuante também no mercado de música popular, no qual usava o pseudônimo “Vero” para assinar suas composições.

Trabalhando no rádio ao lado de figuras como Pixinguinha, Gnattali, num primeiro momento, começa a introduzir violinos e metais em arranjos de samba-canção, gênero no qual se usavam tradicionalmente violão e cavaquinho.

Ainda nesse começo de década, o “movimento” do arranjo, no sentido musical, era totalmente delegado à percussão, enquanto a harmonia acontecia nos demais “naipes”. Até que, num dado momento, Gnattali começa a introduzir elementos da rítmica da percussão nas partes musicais dos demais naipes da orquestra, fato que, para além de consagrá-lo como arranjador a partir de clássicos do cancionário nacional brasileiro como “Aquarela do Brasil”, também sedimenta sua escrita instrumental num sentido mais amplo.

Em 1933, estreia como autor de trilhas sonoras para o cinema em “Ganga Bruta”, de Humberto Mauro (1897-1983), função na qual assinará ao longo de sua carreira pelo menos 48 longas-metragens (Didier, 1996, p. 12).

São dessa década a sua “Fantasia Brasileira”, comparada a “Rhapsody in blue” de George Gershwin, e os primeiros trabalhos da imortal “Coleção Disquinho”, que compôs e arranjou sobre histórias infantis em parceria com Braguinha (1907-2006). Ainda nessa década, nomes como Bidu Sayão (1902-1999) e Guiomar Novaes (1895-1979) incluem obras de Gnattali em recitais; Mário de Andrade escreve sobre ele em artigo publicado no *Estado* em 12 de fevereiro de 1939, por ocasião de sua participação como compositor na Feira Mundial de Nova York:

Ha que falar tambem [*sic*] de um compositor novo, mal conhecido dos paulistas, o gaúcho [*sic*] Radamés Gnattali. Tem uma habilidade extraordinaria [*sic*] para manejar o conjunto orchestral, [*sic*] que faz soar com riqueza e estranho brilho. É certo que "jazzifica" um pouco demais para o meu gosto defensivamente nacional, mas apesar de sua mocidade, já domina a orchestra [*sic*] como raros entre nós. É a nossa maior promessa do momento (Andrade, 1963, p. 286).

A partir de 1940, começa a trabalhar na Gravadora Continental e inicia a criação, que se estenderá até o fim dessa década, de um grupo instrumental que começa como Quarteto Continental, com o próprio Radamés ao piano, Luciano Perroni (1908-2001) na bateria, José Menezes de França (1921-2014) na guitarra, violão e cavaquinho, e Pedro Vidal Ramos no contrabaixo, e passa a Quinteto/Sexteto Radamés Gnattali, com a adição de Chiquinho do

Acordeão (1928-1993), contando ainda com Aída, irmã de Radamés, como mais um piano em algumas ocasiões (Cazes, 1998, p. 135-139).

Por volta de 1941, com o início da Segunda Guerra Mundial, Gnattali produz todo o repertório do *Instantâneos Sonoros do Brasil*, que compõe o “Repórter Esso” na Rádio Nacional. Nessa década, trabalha também em Buenos Aires, alcança reconhecimento em Berlim, Londres e Estados Unidos, além de receber o “Prêmio Roquete Pinto”, no Brasil.

A partir de 1943, para o programa “Um milhão de melodias”, começa a produzir uma média de nove arranjos semanais. Nessa época, há uma proposital mudança no uso dos instrumentos em seus arranjos para sambas, buscando uma diferenciação dos usos feitos pelas orquestras de música popular norte americanas, ou seja: dois violões, cavaquinho, bateria, bells, sinos, tímpanos, contrabaixo, pandeiro, caixeta/prato, ganzá e acordeão, em oposição a piano, contrabaixo, guitarra e bateria.

Em 1946, sua “Brasileira nº 1” é gravada pela Orquestra da BBC de Londres. Já o “Concerto para violoncelo” e o “Concerto romântico para piano” datam de 1949 e integram o programa do VI Concerto Oficial da Temporada de Arte Brasileira do Rio de Janeiro.

Em 1950, Radamés Gnattali compõe o samba-canção “Amargura”, sua incursão de maior sucesso no gênero, lançado em disco nesse mesmo ano na voz do cantor Lucio Alves e, a partir de então, regravado por cantoras, cantores e instrumentistas de várias gerações (Gnattali, 2018).

Na Rádio Nacional da década de 1950, figuram todos os grandes nomes musicais da época entre instrumentistas, cantores e regentes, fato que impacta a produção musical de Gnattali de maneira consistente, pois, para além de escrever para programas como “Quando os maestros se encontram”, produz obras dedicadas a muitos desses grandes artistas, como o “Concertino para violão e orquestra”, de 1953 dedicado a Garoto (1915-1955), ou a “Fantasia brasileira nº 4”, que estreia em 1954, tendo o trombonista Waldemar Moura como solista, a “Suíte da dança popular brasileira”, para piano e violão elétrico, dedicada a Laurindo de Almeida (1917-1995) e mesmo a “Suíte Retratos”, para bandolim, conjunto regional e orquestra de cordas de 1956/57, dedicada a Jacob do Bandolim (1918-1969), gravada em primeira audição na Rádio Nacional por Chiquinho do Acordeão (1928-1993) e, posteriormente, em LP por Jacob (Cazes, 1998, p. 123, 126). Importante citar que, a essa altura, a música popular de Gnattali é também influência para o que virá a ser a bossa nova, segundo relata Aloísio Didier:

Custódio Mesquita, [...] é um dos que começaram, com Vadico, Valzinho, Garoto, Alberto Ribeiro, Dick Farney e Radamés-[...] uma mudança natural e gradual na harmonia dos sambas e das canções, e que fariam a “cabeça” de jovens como Tom Jobim, Luís Bonfá, João Gilberto, João Donato [...] todos ouviram e foram influenciados pela música americana. Foi essa mistura: samba estilizado, orquestra de cordas e uma harmonia que vinha da música clássica e do jazz (acordes alterados com sextas, nonas e décimas-primeiras), que serviu de base aos compositores e intérpretes que criaram, do meio para o final dos 50, ao meio para o final dos 60, a famosa e internacional bossa nova (Didier, 1996, p. 25).

É ainda dessa década, mais especificamente de 1958, o “Concerto para harmônica de boca e orquestra”, dedicada a Edu da Gaita (1916-1982).

Em 1960, o Sexteto Radamés Gnattali excursiona pela Europa, tendo no repertório arranjos do próprio para temas de Anacleto de Medeiros (1966-1906) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Em 1961, os músicos da Orquestra da Rádio Nacional têm a oportunidade de migrar para a Rádio Ministério da Educação e Cultura, mas Gnattali não opta pela transferência e vai para a TV Excelsior.

Em 1964, excursiona com seu duo de piano e violoncelo no exterior, ao lado de Iberê Gomes Grosso (1905-1983), além de gravar “Retratos”, em LP, com o título “Concerto para bandolim, Orquestra de Cordas, Violão e Cavaquinho”, tendo como solista Jacob do Bandolim.

Em 1965, escreve o “Concerto Carioca nº 1”, por ocasião da comemoração de 400 anos do Rio de Janeiro. Neste ano falece sua esposa Vera. Em 1966, inicia um relacionamento com Nelly Martins, ex-atriz, cantora e pianista. Em 1967, Radamés Gnattali vai para a Rede Globo, o fim dessa década marca a decadência da Era do Rádio.

No Brasil da década de 1970, com a censura atuando intensamente sobre a letra da canção popular, a música instrumental, em especial o *choro*, toma grande fôlego, de maneira que, a partir de 1978, a “Suíte Retratos” ganha uma série de novas versões do próprio compositor, além de versões de outros artistas como a de 1988, feita por Rafael Rabello (Violão) e Chiquinho do Acordeão, lançada em CD em 1991 (Cazes, 1998, p. 128).

Em 1976, Gnattali compõe sobre textos de Bororó a “Cantata Maria Jesus dos Anjos”, para coro, orquestra e narrador, e, em 1983, escreve o “Concerto Seresteiro nº 3”, para piano, orquestra e conjunto regional, além de receber o Prêmio Shell, conferido anteriormente a nomes como Villa-Lobos e Francisco Mignone (1897-1986).

Em 1986, sofre por duas vezes acidentes vasculares cerebrais, vindo a falecer em 3 de fevereiro de 1988 (Cazes, 1998, p. 140).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. Volume VII. Obras completas de Mário de Andrade. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Ane Marie. **Radamés Gnattali**; o eterno experimentador. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- CAZES, Henrique. **Choro**: do quintal ao municipal. São Paulo: Editora 34, 1998
- DIDIER, Aluísio. **Radamés Gnattali**. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.
- GNATTALI, Radamés. Amargura: para canto (ou clarinete ou saxofone tenor), piano – com violão e contrabaixo [1950]. In.: RADAMÉS GNATTALI. Catálogo Digital Radamés Gnattali de Música Popular. **Site oficial Radamés Gnattali**. Catálogos, Música Popular, Composição. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/cat-composicao/amargura-para-canto-ou-clarinete-ou-saxofone-tenor-piano-com-violao-e-contrabaixo/>. Acesso em: 23 abr. 2023.

APÊNDICE B - SÚMULA BIOGRÁFICA DO COMPOSITOR PIXINGUINHA RETRATADO NA “SUÍTE”

Alfredo da Rocha Viana Filho (Pixinguinha)

(A maior parte desta súmula biográfica foi desenvolvida com base no livro “Pixinguinha, vida e obra” de Sérgio Cabral. Demais referências serão feitas pontualmente)

Compositor, arranjador, instrumentista e regente, Pixinguinha nasce no dia 23 de abril de 1897 no Rio de Janeiro.

Qualquer avaliação da obra de Pixinguinha permite observar que soube reunir uma série de elementos que andavam dispersos nas primeiras décadas da formação do choro e que somou tudo de todos das gerações anteriores, sem, no entanto, abrir mão de um estilo absolutamente pessoal (Cabral, 1997, p. 14).

Tendo estudado música com o professor Irineu de Almeida (1890-1916), formado pelo Conservatório Imperial e integrante da Banda do Corpo de Bombeiros, dirigida por Anacleto de Medeiros, Pixinguinha estreia como flautista em 1911, com 13 anos de idade, em gravação de disco. Nesse ano, é convidado a substituir o flautista Antônio Maria Passos na orquestra do Cine-Teatro Rio Branco, dirigida por Paulino Pinto do Sacramento (1880-1926).

Em 1912, Pixinguinha atua como diretor da orquestra do Rancho Paladinos Japoneses e, em 1914, publica sua primeira composição, gravada aproximadamente em 1915 na Odeon, onde também registra em disco, em 1917, a valsa “Evocação”, que mais tarde se tornará uma de suas mais conhecidas composições: “Rosa”; ainda nesse ano, trabalha na orquestra do Cinema Palais, acompanhando filmes mudos.

Em 1919, nasce o grupo Oito Batutas, composto por Pixinguinha na flauta, Donga: violão e canto, China: cavaquinho, Nelson Alves: violão, Raul Palmieri: bandola e reco-reco, Jacob Palmieri: bandolim e José Alves de Lima, o Zezé, no ganzá, com a intenção primeira de tocar na sala de espera do Cine Palais.

O conjunto alcança grande sucesso nacional e internacional durante toda a sua existência, passando por variações de nome, elenco e repertório, tendo sido veículo de divulgação do nome de Pixinguinha tanto como instrumentista quanto compositor desde fins da década de 1910, década de 1920 e início da década de 1930.

Entre turnês e viagens dedicadas à pesquisa musical, os Oito Batutas viajam para São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Bahia, Pernambuco e, em 1922, para Paris, numa temporada

da qual Pixinguinha volta tocando saxofone e bastante influenciado pela música das *jazz bands* com as quais o grupo convive durante a estadia. Ainda em fins de 1922, o grupo viaja em turnê para a Argentina, retornando “rachado” em abril de 1923, unindo-se novamente em agosto como Bi-Orquestra Os Batutas.

Em 1924, Pixinguinha escreve música para a peça “Não te esqueças de mim”, no Teatro São José e, em 1925, faz nova turnê pelo estado de São Paulo, junto aos Batutas, tocando flauta; em 1926, ingressa na Companhia Negra de Revista, como orchestrador e regente, passando temporada em São Paulo e vindo a se casar com uma de suas integrantes, casamento que só se desfaz em 1972, com a morte dela; 1926 marca também o encontro de Mário de Andrade com Pixinguinha em sua estadia em São Paulo. Neste encontro, o compositor carioca fornece informações sobre a Macumba do Rio de Janeiro que o escritor usa posteriormente no capítulo “Macumba” de seu livro “Macunaíma” (Toni, 2004, p. 27-30).

Entre 1928 e 1929, recebe críticas pela influência musical norte-americana em “Lamentos” e “Carinhoso”, este último considerado pelo próprio como um choro com duas partes apenas (Cabral, 1997, p. 122).

Os arranjos escritos por Pixinguinha para essas gravações rendem a ele contratação como orchestrador e regente da orquestra da gravadora Victor, em 1929, além de atuações como instrumentista. Como diretor da Orquestra Victor Brasileira, Pixinguinha contrata, dentre outros músicos, o baterista Luciano Perrone, importante parceiro musical também de Radamés Gnattali.

Os anos que se seguem, apesar de oferecerem dificuldades à classe musical por conta da chegada do cinema falado ao Brasil, são de intenso trabalho para Pixinguinha, que lança disco pela Victor em 1930 e pela Columbia em 1931, com o Grupo da Guarda Velha, uma espécie de nova versão dos Batutas.

Em março de 1933, ingressa no terceiro ano de teoria musical do Instituto Nacional de Música, concluindo o curso em outubro, recebendo o título das mãos de seu diretor, o pianista Guilherme Fontaínha, ex-professor de Radamés Gnattali.

Em 1934, Pixinguinha é nomeado pelo prefeito do Rio de Janeiro, fiscal do Serviço de Limpeza Urbana. Tempos depois, é renomeado escriturário da Secretaria de Viação e Obras Públicas e professor de música em escolas da rede municipal, mantendo sempre os trabalhos particulares como regente, arranjador e instrumentista, como no caso da Rádio Transmissora, criada pela RCA Victor, em que atuou ao lado de Radamés Gnattali.

Em 1937, Orlando Silva (1915-1978) grava “Carinhoso”, com letra de João de Barro, e “Rosa”, com letra de Otávio de Souza, segundo Sérgio Cabral “os dois arranjos foram

escritos por Pixinguinha, que dividia com Radamés Gnattali as orquestrações para o cantor (...) e, por sinal, participou como pianista da gravação” (Cabral, 1997, p.145). Mas, em depoimento transcrito em *Radamés Gnattali: O eterno experimentador*, biografia escrita por Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos, Gnattali afirma o seguinte: “O Galvão fez os arranjos e eu gostei. Comecei a estudar aquelas partes e comecei a aprender. E depois eu fiz o arranjo de Carinhoso no mesmo estilo” (Barbosa; Devos, 1984, p. 35).

De qualquer maneira, os dois registros alcançaram grande sucesso, sendo “Carinhoso” uma das músicas brasileiras com maior número de gravações dentro e fora do Brasil.

Ainda em 1937, Pixinguinha passa a trabalhar também como arranjador para a Rádio Mayrink Veiga. Em 1938, para um programa dessa rádio, escreve o arranjo sinfônico para “Carinhoso”, redescoberto em 1970 por Hermínio Bello de Carvalho (1935-).

Na primeira metade da década de 1940, Pixinguinha tem sérios problemas com o alcoolismo e troca a flauta pelo saxofone como principal instrumento de atuação. É uma fase de pouco trabalho, dificuldades financeiras e um certo apagamento público para ele que só consegue reverter tal condição a partir de 1945, graças à parceria com o flautista Benedito Lacerda (1903-1958), que consegue para ambos um contrato para gravação de 25 discos com a RCA, Pixinguinha no saxofone tenor e Lacerda na flauta e na divisão da autoria de todos os choros que viessem a gravar.

1945 é também o ano em que Pixinguinha trabalha na rádio de maior alcance no Brasil da Era Vargas, a Nacional. Todavia, com a queda do governo, vai para a Rádio Tupi, em 1946, trabalhar no programa “O pessoal da Velha Guarda”, onde permanece até 1953, transferindo-se para a Rádio Clube. Em 1954, é homenageado com o I Festival da Velha Guarda, promovido pela Rádio e TV Record e, em 1955, pela segunda versão desse festival, gravando ainda três LPs com o grupo “A Velha Guarda”.

Em setembro de 1956, Pixinguinha é aclamado, junto com Villa-Lobos, presidente de honra da União dos Músicos do Brasil e, em 1957, conhece o músico norte-americano Louis Armstrong (1901-1971) no Palácio das Laranjeiras, a convite de Juscelino Kubitschek (1902-1976). Em 1958, mantém vínculos apenas com a Rádio Roquete Pinto, para onde se transfere como funcionário da prefeitura do Rio de Janeiro. Nos anos que se sucedem, compõe e arranja trilhas para cinema, até que, em 1964, a descoberta de um edema pulmonar o leva a um novo período de recolhimento profissional. Em 1966, se aposenta como funcionário público.

Em 1967, por ocasião de seu aniversário, recebe pelas mãos de Vinícius de Moraes (1913-1980) e Tom Jobim (1927-1994) o diploma de Comendador da Ordem da Bossa e, ao fim do ano, pelas mãos do ministro do Trabalho, a Ordem do Mérito do Trabalho.

Em 1968, ano em que é comemorado o seu 70º aniversário, Pixinguinha recebe, entre outras homenagens, o espetáculo *Pixinguinha 70*, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. No programa, obras do próprio com exceção de “Uma rosa para Pixinguinha” e “Pixinguinha”, primeiro movimento da “Suíte Retratos”, ambas de autoria de Radamés Gnattali, esta última executada com solo de Jacob do Bandolim e regência de Gnattali.

Em 1971, Hermínio Bello de Carvalho produz *Som Pixinguinha*, LP que conta com a participação de Pixinguinha como compositor, arranjador e instrumentista, gravando inclusive seu arranjo sinfônico de “Carinhoso”, feito em 1938. Ainda nesse ano, Pixinguinha executa seu último trabalho como arranjador e regente em um compacto simples da gravadora Codil.

Em 1972, falece sua esposa, aos 74 anos de idade. A partir de então, seu estado de saúde piora de maneira que vem a falecer no dia 17 de fevereiro de 1973, durante uma cerimônia de batizado na Igreja Nossa Senhora da Paz, no Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

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

CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha, vida e obra**. Rio de Janeiro: Almir Chediak Produções LTDA, 1997.

TONI, Flávia Camargo. **A música popular na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

APÊNDICE C - SÚMULA BIOGRÁFICA DO COMPOSITOR ERNESTO NAZARETH RETRATADO NA “SUÍTE”

Ernesto Nazareth

(A maior parte desta breve biografia foi desenvolvida com base nos dados da cronologia constante em *Todo Nazareth, obras completas*, organizado por Thiago Cury e Cacá Machado e lançado em 2011, pela Água-Forte Produções, São Paulo. Demais referências serão feitas pontualmente)

Ernesto Júlio de Nazareth, compositor e pianista, nasce no Rio de Janeiro em 20 de março de 1863.

Em 1873, sua mãe, com quem iniciou seus estudos de piano, falece e ele passa a ter suas primeiras aulas com Eduardo Madeira. Em 1877, aos 14 anos de idade, compõe sua primeira música: “Você bem sabe”, dedicada a seu pai e editada no ano seguinte (1878). O catálogo de obras de Nazareth, composto a partir daí até o fim de sua vida, contém mais de duzentos títulos entre tangos, valsas, polcas, sambas, romances, schottisches, fox trots, quadrilhas, choros, gavottes, maxixes, marchas, canções, cançonetas, hinos, estudos, meditações, mazurcas, noturnos, polonesas e saudações.

Em 1880, faz sua primeira apresentação pública, aos 16 anos de idade. Em 1881, Nazareth tem aulas de piano com Lucien Lambert (1828-1896). Em 1885, participa de concertos no Clube Rio Comprido, Clube do Engenho Velho, Clube Riachuelense do Engenho Novo e no Clube São Cristóvão; em 1886, participa de um concerto no Clube Rossini.

Em 1893, compõe e edita “Brejeiro”; ainda neste ano, tem reumatismo e recupera-se, mas apresenta sinais de surdez; em 1894, “Brejeiro” é reeditado e torna-se um dos maiores sucessos da música brasileira do século XIX.

Em 1898, participa de concertos no Clube São Cristóvão, ao lado de Ernani Braga (1888-1948). É de 1902 a primeira participação de Nazareth na indústria fonográfica recém-chegada ao Brasil, com seu tango “Está Chumbado”, gravado pela Banda do Corpo de Bombeiros, regida, possivelmente, por Anacleto de Medeiros (Almeida, 2012).

Em 1904, Nazareth conhece o célebre pianista, compositor e regente estadunidense Ernest Schelling (1876-1939), que teria retornado ao seu país levando bom número de composições de Nazareth, segundo o texto de Gastão Penalva no *Jornal do Brasil* em 7 de janeiro de 1932 (Almeida, 2012).

Em 1907, exerce por pouco tempo o cargo de terceiro escriturário no Tesouro Nacional. Em 1908, Alberto Nepomuceno (1864-1920) convida Nazareth para se apresentar

nos Concertos Sinfônicos da Exposição Nacional da Praia Vermelha, em comemoração ao Centenário de Abertura dos Portos, junto a outros importantes nomes da música nacional como Henrique Oswald (1852-1931).

Em 1909, participa de recital no Instituto Nacional de Música, ao lado de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Em 1910, é contratado para tocar na sala de espera do Cinema Odeon e edita o tango “Odeon”. Em 1911, publica uma valsa que, no ano seguinte, ganhará arranjo para pequena orquestra de Luciano Gallet (1893-1931): “Turbilhão de beijos”; neste ano, são ainda gravadas quatro outras composições de Nazareth em discos Columbia.

Em 1913, trabalha como pianista demonstrador em casa de música, interrompendo sua atividade no Cinema Odeon. Em 1917, encontra-se com o pianista Arthur Rubinstein (1887-1982) e, em 1918, volta a tocar no Cinema Odeon, agora com piano de cauda e uma orquestra da qual faz parte Heitor Villa-Lobos, deixando esta atividade de forma definitiva posteriormente (Almeida, 2012). A partir de 1919, até 1925, Nazareth trabalha como pianista demonstrador de partituras na Casa Carlos Gomes, fundada pelo também compositor e maestro Eduardo Souto (1882-1942).

Em 1922, tangos de Nazareth são incluídos num concerto organizado por Luciano Gallet (1893-1931), no Instituto Nacional de Música, setores da elite protestam e faz-se necessária intervenção policial para que o concerto aconteça.

Em 1926, viaja em turnê pelo Estado de São Paulo e, em novembro, a convite da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, realiza, no Teatro Municipal de São Paulo, um recital precedido por conferencia de Mário de Andrade, da qual, dentre muitos trechos que valeriam citação, destacam-se os seguintes: “Por todos esses caracteres e excelencias, [*sic*] a riqueza ritmica, [*sic*] a falta de vocalidade, a celularidade, o pianístico [*sic*] muita feita de execução difícil, [*sic*] a obra de Ernesto Nazaré se distancia [*sic*] da produção geral congênera” (Andrade, 1963, p. 124); [...] “Esta homenagem prestada a Ernesto Nazaré [*sic*] pela Cultura Artística [*sic*] de São Paulo me parece que é sintomatica [*sic*] de tempos mais uteis [*sic*]. Além de ser justíssima” [...] (Andrade, 1963, p. 130); e por fim: [...] “fiz gosto [*sic*] em alinhar na fadiga estas frases, pra vir junto dos senhores, trazer o meu aplauso a um artista, que usando a politica subtil [*sic*]do talento, se fez escutar por uma nação” (Andrade, 1963, p. 130).

Em 1931, apresenta-se na Rádio Sociedade Mayrink Veiga e edita o estudo para concerto “Improviso”, dedicado a Villa-Lobos.

Em janeiro de 1932, faz concerto dedicado à Sociedade Riograndense e viaja em turnê ao Rio Grande do Sul, mas, antes de retornar ao Rio de Janeiro, numa visita a Montevideú,

Nazareth é acometido por uma crise nervosa; no retorno, é diagnosticado com sífilis na fase em que atinge o cérebro, obtendo melhora e retornando a sua casa.

Em janeiro de 1933, o compositor passa por outra crise nervosa e é internado na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, da qual foge em 1º de fevereiro de 1934. Seu corpo é encontrado em 4 de fevereiro numa represa nos arredores da instituição.

Ernesto Nazareth é sepultado no dia 5 de fevereiro no cemitério de São Francisco Xavier (Caju).

Anos depois sua morte, em 1940, por ocasião do Festival Nazareth, realizado pela Associação de Artistas Brasileiros na Escola Nacional de Música, Mário de Andrade volta a escrever um artigo sobre Nazareth no *Estado*, publicado no dia 7 de janeiro, do texto destaca-se a passagem:

Ernesto Nazareth quintessenciou, nos seus tangos admiráveis, [*sic*] a arte dos pianeiros cariocas. Nisto, pode-se mesmo afirmar que elle [*sic*] foi genial, de tal fôrma [*sic*] as suas composições, como caracter [*sic*] e riqueza de invenção se elevam sobre tudo quanto nos deixaram os outros compositores pianeiros do seu tempo (Andrade, 1963, p. 323).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Luiz Antonio de. **Ernesto Nazareth - Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012. Disponível em: <https://www.ernestonazareth150anos.com.br/Chapters/index/253>. Acesso em: 10 fev. 2023.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. Volume VII. Obras completas de Mário de Andrade. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

CURY, Thiago; MACHADO, Cacá. **Todo Nazareth, obras completas**. São Paulo: Água-Forte Produções, 2011.

APÊNDICE D - SÚMULA BIOGRÁFICA DO COMPOSITOR ANACLETO DE MEDEIROS RETRATADO NA “SUÍTE”

Anacleto de Medeiros

(A maior parte desta breve biografia foi desenvolvida com base no livro *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro* de André Diniz. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. Demais referências serão feitas pontualmente)

Compositor, regente e instrumentista, Anacleto Augusto de Medeiros nasce em 13 de julho de 1866, na Ilha de Paquetá, no Rio de Janeiro, filho de Isabel de Medeiros, uma escravizada liberta (Vasconcelos, 1977, p. 106).

Com relação à sua iniciação musical, há divergências entre musicólogos. Um artigo do jornal *Gazeta de Notícias*, do dia 13 de julho de 1906, considerado o documento biográfico mais antigo e mais completo sobre o maestro Anacleto de Medeiros (Souza, 2009), afirma que, em 1875, ele entra na Companhia de Menores do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro. O artigo assegura, ainda, que ele foi discípulo do mestre Antônio dos Santos Bocot, tendo como primeiro instrumento o flautim. Vasconcelos (1977), Cazes (1998), Marcondes (1977) e Diniz (2007) afirmam o mesmo, mas Siqueira (1969) contesta essa informação, dizendo não haver tal comprovação no documental do Arsenal de Guerra.

Em 1883, matricula-se no Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro (atual Escola de Música da UFRJ), formando-se em 1886 em clarineta, tendo como colega de turma Francisco Braga (1868-1945). Dentre seus professores, figura Henrique Alves de Mesquita (1830-1906).

Após a conclusão do curso no Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro, Anacleto dedica-se à organização do Recreio Musical Paquetaense e compõe obras sacras, dentre as quais o “Te Deum”. Em 1884, trabalha na Imprensa Nacional, na qual, junto aos operários, funda o Clube Musical Gutenberg.

No ano de 1894, Medeiros compõe a “Fantasia 28 de fevereiro”, por ocasião do fim da ocupação da Marinha revoltosa em Magé no conflito conhecido como Revolta da Armada, além de assumir a direção da Banda da Fábrica de Paracambi. No ano seguinte - 1895 - rege os músicos do Teatro Fênix no carnaval. Um artigo do jornal *O Paiz*, de 22 de fevereiro de 1895, diz o seguinte: “O Maestro Anacleto de Medeiros é a quem está confiada a direção da maior de todas as bandas que se pode imaginar; garantimos que em variedade de polcas e valsas ninguém o

imitará. Regente da orquestra, Anacleto de Medeiros dirigirá trezentas mulatas maxixeiras” (Diniz, 2007, p. 50; Cazes, 1998, p. 31)

Ainda em 1895, compõe o famoso xóti (schotisch) “Yara”, posteriormente letrado por Catulo da Paixão Cearense e ainda usado por Villa-Lobos em seu “Choros nº 10”: “Rasga o coração”.

Em 1896, Anacleto de Medeiros compõe sua famosa polca “Cabeça de porco”, em alusão ao cortiço de mesmo nome, derrubado por ocasião das mudanças urbanísticas propostas pelo prefeito Pereira Passos (1836-1913). Neste ano, também organiza a Banda do Corpo de Bombeiros que, a partir daí, apresenta-se em festas cívicas, religiosas e concertos. Segundo Cazes (1998, p. 30), a Banda do Corpo de Bombeiros se destaca das demais de sua época pela melhor afinação, leveza e arranjos mais bem acabados, resultado que, para além das qualidades de seu diretor, deve-se também ao fato de constituírem a “Banda”, por convite e mérito dele, instrumentistas de boa técnica ligados ao *choro* (Cazes, 1998). Diniz (2007) afirma ainda que dentre estes músicos figura Irineu de Almeida (1890-1916), que virá a ser professor de Pixinguinha.

Em 1902, surge a Casa Edison, primeira casa fonográfica brasileira, e Anacleto inicia uma série de gravações que ficarão para a posteridade, como prova da qualidade técnico-musical da Banda do Corpo de Bombeiros, bem como de seu mérito composicional. Em 1904, Anacleto assume a Banda da Fábrica Bangu.

Em 1905, grava, novamente com a Banda do Corpo de Bombeiros, seu xóti “Yara”, assume o comando da Banda da Fábrica Confiança de Vila Isabel e compõe e apresenta, por ocasião da inauguração da Avenida Central no Rio de Janeiro, um dos seus mais conhecidos dobrados: “Avenida”; ainda em 1905, a Banda da Casa Edison grava “Três estrelas” (Três Estrelas, 2017), que virá a ser usada por Radamés Gnattali no terceiro movimento da “Suíte Retratos”.

No ano seguinte, 1906, compõe o dobrado “Jubileu”, para os 50 anos da criação do Corpo de Bombeiros. É deste ano o supracitado artigo do jornal *Gazeta de Notícias* que fala, dentre outras coisas, da admiração de Carlos Gomes (1836-1896) por ele: “O saudoso Carlos Gomes, quando esteve hospedado na Ilha de Paquetá, era incansável em elogiar o talento musical de ‘seu caboclo’, como tratava o grande maestro” (Medeiros, 1906, p. 2).

Em 1907, ano em que participa da fundação do Rancho Ameno Resedá, Anacleto de Medeiros morre de infarto no dia 14 de agosto em Paquetá, aos quarenta e um anos de idade.

REFERÊNCIAS

- CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. São Paulo: Editora 34, 1998
- DINIZ, André. **O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- MARCONDES, Marcos Antônio. **Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular**. São Paulo: Art Editora, 1977.
- MEDEIROS, Anacleto de. **Gazeta de Notícias**. n.194, Rio de Janeiro, 13 de julho de 1906, p. 2. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=103730_04&pagfis=12572. Acesso em: 10 fev. 2023.
- SIQUEIRA, Baptista. **Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita - Callado - Anacleto**. Rio de Janeiro: edição particular, 1969.
- SOUZA, David Pereira de. **As gravações históricas da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (1902-1927): valsas, poucas e dobrados**. Orientadora: Martha Tupinambá Ulhôa. 2009. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em música) - Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- TRÊS ESTRELAS. Compositor: Anacleto de Medeiros. Rio de Janeiro: Odeon, 1905. Banda da Casa Edison: 78 rpm. In.: Instituto Memória Musical Brasileira - IMMUB, **Catálogo 40437**, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-69890>. Acesso em: 30 out. 2023.
- VASCONCELOS, Ary. **Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque**. Rio de Janeiro: Liv. Sant`Anna, 1977.

APÊNDICE E - SÚMULA BIOGRÁFICA DA COMPOSITORA CHIQUINHA GONZAGA RETRATADA NA “SUÍTE”

Chiquinha Gonzaga

(A maior parte desta breve biografia foi desenvolvida com base no livro *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida* de Edinha Diniz, 4^o ed - Rio de Janeiro, Record: Rosa dos Tempos, 1999. Demais referências serão feitas pontualmente)

Compositora, pianista e regente, Francisca Edwiges Neves Gonzaga nasce em 17 de outubro de 1847 no Rio de Janeiro. Chiquinha Gonzaga recebe instrução em escrita, leitura, cálculo, catecismo e idiomas, além da educação musical. Em 1858, aos 11 anos de idade, compõe sua primeira obra: “Canção dos Pastores”, para a noite de Natal, cuja partitura para piano e voz consta na sua primeira biografia, escrita por Mariza Lira (1899-1971) (Lira, 1978).

Em 1863, aos 16 anos de idade, casa-se com Jacinto Ribeiro do Amaral. Dentre as testemunhas oficiais do casamento está o Marquês, futuro Duque de Caxias.

Em 1865, Chiquinha Gonzaga é forçada a acompanhar seu marido no navio mercante “São Paulo”, que serve de transporte para a Guerra do Paraguai, o que acaba por acentuar discordâncias matrimoniais. Ela retorna ao Rio de Janeiro e, apesar de num primeiro momento reconciliar-se com o marido, separa-se definitivamente, o que lhe confere a expulsão da família Neves Gonzaga.

A partir de então, Chiquinha Gonzaga é adotada pelo ambiente boêmio do Rio de Janeiro, de maneira que, em 1869, Antônio Callado (1848-1880), criador do conjunto “Choro Carioca”, dedica-lhe a polca “Querida por todos”. Em 1877, ela se lança como compositora ao publicar pela mesma editora de Callado: “Viúva Canongia”, a polca “Atraente” que teria sido feita durante um choro na casa de Henrique Alves de Mesquita (1830-1906). Nesse ano, também passa a atuar como pianista no grupo de choro de Callado, tocando em bailes, além de oferecer aulas de piano. Ao final do mesmo ano, sua polca “Atraente” alcança a 15^a edição, tamanha a popularidade, e Chiquinha Gonzaga torna-se autora de sucesso, sendo as duas próximas décadas seu período de maior produtividade e participação pública.

Durante alguns anos, mantém-se na editora de Arthur Napoleão (1843-1925), pianista conceituado com o qual aperfeiçoa seus conhecimentos.

Em 1885, ela compõe música para “A corte na Roça”, aclamada pelo público e pela crítica, e se torna compositora requisitada para este tipo de trabalho, sendo chamada na época de “Offenbach de saias”, em referência a Jacques Offenbach (1819-1880), maior nome da

opereta na segunda metade do século XIX na Europa. Ainda nesse ano, compõe “A filha do Guedes”, que também alcança grande sucesso e em cuja récita de autor estreia como regente. Sobre isso, Lira, em *Chiquinha Gonzaga, grande compositora popular brasileira*, afirma:

À grande procura de ingressos foi lembrada a realização da festa no glorioso Teatro Lírico, [...] Ao abrir-se o velário, no palco estava uma banda da Polícia Militar que, conjuntamente com a orquestra da Companhia, iniciou a linda introdução, sob a regência da querida musicista. Era a surpresa: pela primeira vez, no Brasil, uma mulher regia a orquestra (Lira, 1978, p. 79).

Também Mário de Andrade, em artigo no *Estado* de 10 de fevereiro de 1940, afirma que “[...] Logo reagiu e subiu, chegando mesmo a dirigir orchestra de teatro [*sic*] de opereta em 1885 no Theatro Lyrico, numa festa em sua homenagem, ella [*sic*]regeu a opereta ‘A filha do Guedes’, [...] Foi a primeira regente mulher que tivemos, [...]” (Andrade, 1963, p. 329).

A década de 1880 no Brasil é marcada por acontecimentos como a Abolição da Escravatura, em 1888, e a Proclamação da República, em 1889. Chiquinha Gonzaga posiciona-se de maneira favorável a ambos. No ano de 1889, promove concerto no Teatro São Pedro de Alcântara, dedicado ao compositor Carlos Gomes (1836-1896), do qual se aproxima a partir de então e com quem desenvolve relação de respeito e admiração mútuos.

Mais tarde, no governo de Floriano Peixoto (1839-1895), durante a Revolta da Armada, em 1893, Chiquinha Gonzaga recebe ordem de prisão por escrever uma cançoneta irreverente em relação ao governo florianista.

Em 1895, escreve música para a peça “Zizinha Maxixe” e inclui no final do terceiro ato “Cateretê - corta-jaca/Gaúcho”, editada mais tarde como “Gaúcho, tango”, incluída na revista “Cá e lá” de 1904, muito executada no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX, gravada em disco pelo Conjunto Chiquinha Gonzaga e pela Banda do Corpo de Bombeiros.

Em 1899, compõe “Ó abre alas” para o cordão “Rosa de Ouro”, tida como a primeira canção carnavalesca brasileira e conhece João Batista Fernandes Lage, um jovem de 16 anos de idade, músico amador com o qual Chiquinha Gonzaga viverá até o fim de sua vida. Em 1902, em Portugal, Chiquinha Gonzaga e João Batista se apresentam como mãe e filho.

Por volta de 1903, em uma loja de músicas de Berlim, Chiquinha Gonzaga encontra edições de músicas de sua autoria, autorizadas pelo proprietário da Casa Edison do Rio de Janeiro. Esse episódio acaba por deflagrar o início de sua luta pelos direitos autorais dos compositores e escritores de teatro.

Suas atuações em território português incluem colaborações nas revistas “Salão do Tesouro velho” e “A Batota”, as autorais “Cá e lá”, “As três graças” e a “A bota do diabo”, esta

última tida como o maior sucesso dos palcos portugueses de sua temporada e a romança para canto e harpa “Não sonhes”, o que lhe confere grande reconhecimento e simpatia pública.

Entre 1909 e 1912, de volta ao Brasil, grava junto ao Grupo Chiquinha Gonzaga, títulos dentre os quais sua polca “Passos no choro”, dedicada ao flautista Antônio Maria Passos, integrante do grupo e a supra citada “Gaúcho, tango”. São também de 1912 suas operetas “Colégio de Senhoritas” e “Forrobodó”, seu maior sucesso neste gênero, reapresentada aproximadamente 1500 vezes após a estreia; “Lua Branca”, uma das mais conhecidas obras de Chiquinha Gonzaga é um excerto desta opereta.

Em 1914, na última recepção oferecida pelo então presidente da República Marechal Hermes da Fonseca (1855-1923), no Palácio do Catete, sede do governo, Nair de Teffé: a primeira-dama, toca ao violão o “Corta-jaca”, composto por Chiquinha Gonzaga, causando escândalo nacional.

Em 1916, é aprovado o projeto do Código Civil Brasileiro, que dispõe sobre a propriedade literária e artística e fortalece a questão dos direitos autorais. Em 27 de setembro de 1917, é criada a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), única arrecadadora dos direitos autorais dos compositores musicais brasileiros até 1938. Chiquinha Gonzaga foi sua sócia iniciadora, fundadora, efetiva, remida, conselheira (cadeira nº1) e patrona (cadeira nº1).

Em 1925, a compositora é homenageada pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais pelo seu 78º aniversário e aclamada como heroína maior da música brasileira. Nessa época, a sua obra é tão popular que, por vezes, é tomada por folclore e reelaborada por outros compositores, como no caso da canção “Bela Rosa”, impressa como sendo de autoria de Heckel Tavares (1896-1969), com o título de “Casa de Caboclo”, pela qual Chiquinha Gonzaga reclama autoria em 1929.

Ela viveu seus últimos anos de vida em seu apartamento na Praça Tiradentes, no RJ, vindo a falecer em 28 de fevereiro de 1935, em companhia de João Batista Fernandes Lage.

Francisca Gonzaga compoz [sic] 77 obras theatraes [sic] e umas duas mil peças avulsas. Quem quizer [sic] conhecer a evolução das nossas dansas [sic] urbanas terá sempre que estudar muito attentamente [sic] as obras della. [sic] Vivendo no Segundo Imperio [sic] e nos primeiros decennios da Republica, Francisca Gonzaga teve contra si a phase [sic] musical muito ingrata em que compoz; [sic] phase [sic] de transição, com suas habaneras, polkas, quadrilhas, tangos e maxixes, em que as características raciaes [sic] ainda lutam muito com os elementos de importação. E, ainda mais que Ernesto Nazareth, ella [sic] representa essa phase. [sic] A gente surprehende [sic] nas suas obras os elementos dessa luta como em nenhum outro compositor nacional.” (Andrade, 1963, p. 333).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. Volume VII. Obras completas de Mário de Andrade. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. 4.^a edição. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1999.

LIRA, Mariza. **Chiquinha Gonzaga**: Grande compositora popular brasileira. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.