OPUS v. 27 n. 3 set/dez. 2021 DOI 10.20504/opus2021c2719

A edição de um novo Estudo para violão a partir de três fragmentos de Radamés Gnattali

Luciano Chagas Lima
Universidade Estadual do Paraná, Curitiba - PR

Resumo: Escritos em 1967, os *Dez Estudos* para violão de Radamés Gnattali (1906-1988) situam-se entre os principais ciclos de Estudos para o instrumento. Foram publicados no ano seguinte pela editora Brazilliance, nos Estados Unidos, e desde então vêm conquistando espaço no repertório e despertando o interesse de pesquisas acadêmicas. Em 2017, uma revisão destes Estudos com base nos manuscritos fez parte do livro *Radamés Gnattali e o Violão de Concerto*, de minha autoria. Em 2018, tive acesso a uma outra cópia do manuscrito dos *Dez Estudos* contendo sete páginas a mais que incluíam, além de esboços diversos, três novos Estudos incompletos. A partir deste material, foi feita a edição de uma nova peça para violão, o *Estudo sobre Três Fragmentos,* cujo processo de elaboração será descrito e analisado neste artigo. Também serão discutidos novos detalhes referentes a alguns dos estudos conhecidos presentes nas páginas adicionais. Como resultado, o artigo joga luz sobre a origem do ciclo, apresentando novas possibilidades interpretativas e, sobretudo, trazendo à tona algo inédito deste importante compositor brasileiro.

Palavras-chave: Estudo sobre Três Fragmentos. Radamés Gnattali. Edição musical. Ronoel Simões. Estudos para violão.

The edition of a new Study for guitar from three fragments by Radamés Gnattali

Abstract: *Written in 1967, the* Ten Studies *for guitar by Brazilian composer Radamés Gnattali (1906-1988) are among the main cycles of Studies for guitar. They were published the following year by Brazilliance in the United States, and since then have been gaining importance in the repertoire and capturing the interest of scholars. In 2017, a revision of these Studies, based on their manuscripts, was included in the book* Radamés Gnattali e o Violão de Concerto*, written by me. In 2018, I came across another copy of the manuscript of the Ten Studies containing seven additional pages that included, among various sketches, three new unfinished Studies. Based on this source, a new piece for guitar has been edited,* Estudo sobre Três Fragmentos*, which will be described and analyzed in this article. Also, new details will be discussed regarding some of the known Studies included in the additional pages. As a result, this article sheds some light on the cycle's origins, presenting new interpretive possibilities and, above all, revealing something new by this important Brazilian composer.*

Keywords: Estudo sobre Três Fragmentos*. Radamés Gnattali. Music edition. Ronoel Simões. Studies for guitar.*

LIMA, Luciano Chagas. A edição de um novo Estudo para violão a partir de três fragmentos de Radamés Gnattali. *Opus*, v. 27 n. 3, p. 1-38, set/dez. 2021. http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2719

Recebido em 14/5/2020, aprovado em 27/8/2020

Quando Radamés Gnattali compôs seus *Estudos* para violão, a intenção original era criar uma série com vinte peças, conforme anotado a lápis na capa do manuscrito: "*Estudos* para violão, de I a X, Rio 1967, de XI a XX, Rio..." (aqui há uma data apagada que parece ser o mesmo ano de 1967)[1]. No entanto, somente os dez primeiros foram concluídos e publicados pela Brazilliance[2], em 1968, e não havia, no acervo de Gnattali, qualquer indicação de que ele tivesse dado sequência ao projeto. Mas essa história ganhou um novo capítulo em 2018, 50 anos após a primeira edição, quando tive acesso a novas partituras de Gnattali por meio do violonista e pesquisador Gilson Antunes. Para minha surpresa, além de uma cópia da *Pequena Suíte*, diferente daquela que consta no acervo de Gnattali, Antunes possuía também uma cópia do manuscrito dos *Dez Estudos* com sete páginas a mais. Não chega a ser uma fonte inteiramente diferente, como é o caso da *Pequena Suíte*, pois este manuscrito, do primeiro Estudo até o décimo, é idêntico ao fac-símile do acervo do compositor.

Trata-se de uma fotocópia digitalizada, em contraste com o fac-símile colorido em que se pode ver em detalhe a notação a lápis e a cor amarelada do papel. A julgar pela grafia, pelo estilo musical inconfundível e pelo tipo de papel com as mesmas impressões, como "observações", "nº de compassos" e "copista" ou "nº, autoria, intérprete, programa", "nome da música", "gênero, duração, tom, data" e "orquestrador", não há dúvidas quanto à autenticidade da autoria. O que chama a atenção nesta nova cópia é a existência de páginas adicionais que apresentam, além de rascunhos dos Estudos conhecidos, três novos Estudos incompletos. Segundo Antunes, as cópias destas partituras foram adquiridas por meio do colecionador Ronoel Simões, sobre quem falaremos mais adiante. Imediatamente entrei em contato com Nelly Gnattali, viúva do compositor e administradora do seu acervo, mas não havia nada além do que já era conhecido. Ainda não se sabe quando e como Ronoel teve acesso a este manuscrito ou por que estas outras páginas não constam no acervo do compositor. Também não há como saber as razões de Gnattali não haver terminado estas peças ou quais seriam os caminhos que ele percorreria até a versão final de cada uma (ou como seria se tivesse concluído o projeto com os vinte Estudos). Até o momento não temos indícios de outras fontes que possam ir além das informações encontradas nestes manuscritos.

A edição de obras incompletas é um tema controverso. Sobre isso, o musicólogo inglês David Trippett (2019), professor da Universidade de Cambridge, levanta questões muito pertinentes em uma matéria publicada no periódico on-line *The Conversation*. Trippett, que realizou uma edição reconstruindo a ópera *Sardanapalo*, de Franz Liszt, inicia seu texto mencionando que obras de arte inacabadas há muito tempo possuem uma fascinação poética:

> Essas obras nos atraem hoje, em parte, por causa da curiosidade e da tristeza que inevitavelmente acompanham os fragmentos. O que perdemos? O que poderia ter se tornado? Talvez mais importante, as obras inacabadas prometem abrir uma janela para o processo criativo de forma mais transparente do que as "acabadas" (TRIPPETT, 2019: n.p., tradução nossa)[3].

[1] No manuscrito, o título é apenas *Estudos* para violão. A partir da primeira edição, esta obra passou a ser conhecida como *Dez Estudos.*

[2] A editora Brazilliance foi fundada em 1952 pelo violonista e compositor Laurindo Almeida (1917-1995), nos Estados Unidos, que realizou um trabalho pioneiro e valioso na divulgação da música de Gnattali.

[3] Original: "Such works are attractive to us today, in part, because of the curiosity and sadness that inevitably accompany fragments. What have we lost? What might it have become? Perhaps more importantly, unfinished works promise to open a window into the creative process more transparently than 'finished' ones" (TRIPPETT, 2019: n.p.).

Trippett comenta que, como musicólogo, seu interesse principal se concentra em esboços musicais e que eles apresentam desafios que fragmentos de poesia ou desenhos incompletos não possuem: "enquanto podemos ler um verso incompleto ou ter prazer ao contemplar traços inacabados de um lápis, a música existe no tempo. Ela necessita de performance: realização ativa em som" (2019: n.p., tradução nossa)[4]. O autor continua: "se fragmentos musicais tocáveis estão presentes, podemos permitir que permaneçam em silêncio ou há uma obrigação ética para trazer a música ao mundo, como uma espécie de propriedade social?" (2019: n.p., tradução nossa)[5].

Isso posto, que obrigação teríamos perante uma descoberta como esta dos Estudos inacabados de Gnattali? Antes, há que se considerar o que se entende por "inacabados" e qual o grau de interferência necessário para transformá-los em algo "acabado". Um material incompleto pode variar desde um fragmento de poucos compassos até uma sinfonia com dezenas de páginas. No caso destes Estudos de Gnattali, precisamos levar em conta o estado do que foi deixado pelo compositor. Dois deles, *XI* e *XIII*, são longos o suficiente para se sustentarem como seções inteiras, que, aliás, é exatamente o que parecem, cada um como uma primeira parte completa que não teve sequência. Neste sentido, podemos entender que são Estudos inacabados porque o compositor não chegou até a barra de compasso final, mas, ao mesmo tempo, são ideias completas se as analisarmos como seções de uma peça. Não parece ser o caso de páginas perdidas que pudessem conter a continuação, pois nos *Estudos XI* e *XIII* existem treze e onze pentagramas em branco, respectivamente, após as últimas notas musicais. Já o *Estudo XII* apresenta uma situação bastante diferente, nada mais que dois pentagramas de conteúdo. Mas este fragmento talvez seja o que revela a identidade do compositor de maneira mais pronunciada, pois já nos primeiros compassos percebemos imediatamente que se trata de uma composição de Gnattali.

Temos então algo inédito de um dos maiores compositores brasileiros, que, além de tudo, possui uma significativa produção para violão. Ao tocar essas peças, percebi que tinham um grande potencial, que estavam à altura das demais obras do compositor e que não iriam, de forma alguma, depor contra sua reputação. Senti que não deveria mantê-las mais em silêncio e que isso precisava ser compartilhado. Esses três novos fragmentos de Estudos guardam um interesse histórico, mas musicalmente não faria muito sentido tocá-los da forma como estão. Separadamente são peças incompletas, mas será que poderiam funcionar juntas e formar um décimo primeiro Estudo completo? Assim, a partir deste material, considerei a possibilidade de uma nova peça de Radamés Gnattali para violão, o *Estudo sobre Três Fragmentos*, cujo processo de edição será descrito e analisado neste artigo.

1. O violão na obra de Radamés Gnattali

Já na década de 1930 podemos constatar a presença do violão em composições de Gnattali[6], no entanto com a função de instrumento acompanhador em um repertório mais

[4] Original: "While we can read an incomplete verse, or take pleasure from contemplating the unfinished strokes of a pencil, music exists in time. It needs performance: active realisation in sound" (TRIPPETT, 2019: n.p.).

[5] Original: "If performable music fragments are present, can we allow them to sit in silence, or is there an ethical obligation to bring the music into the world, as a kind of social property?" (TRIPPETT, 2019: n.p.).

[6] Nessa época, Gnattali utilizava o pseudônimo Vero (masculino de Vera, sua esposa) em suas atividades no mercado da música popular, uma estratégia comum entre os compositores para preservar a imagem no meio da música de concerto. Em 1933, foram lançadas algumas das primeiras gravações de composições suas com a Orquestra Típica

popular, como nas gravações com a Orquestra Típica Victor (da qual fazia parte o violonista Rogério Guimarães[7]). Infelizmente, essas partituras não existem mais e não há como saber de que forma as partes de violão foram escritas. No âmbito da música de concerto, como um instrumento solista, o violão surge pela primeira vez na produção de Gnattali em 1944 na obra camerística *Serestas n. 1* para flauta, violão e quarteto de cordas[8]. A linguagem musical aqui é bastante densa, diferente do estilo que Gnattali depois desenvolveria, e, considerando o cenário do violão solista brasileiro da época, é difícil imaginar um intérprete que tivesse as qualidades necessárias para executar uma obra como esta. Em um recorte de jornal arquivado no acervo do compositor, há uma matéria do mesmo ano de 1944 intitulada *Uma conversa com Radamés*, assinada por Paulo Antônio (1944: n.p.), que menciona Aníbal Sardinha como o violonista escalado para tocar *Serestas*[9].

O fato é que o início da produção de Gnattali para violão coincide com sua convivência com Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955), o Garoto. Nascido em São Paulo, o multi-instrumentista de cordas Garoto mudou-se para o Rio de Janeiro em 1938, sendo contratado pela Rádio Nacional em 1942. Em janeiro de 1943, houve nesta emissora a estreia do programa Um Milhão de Melodias, do qual Radamés era o maestro encarregado e de cuja orquestra Garoto fazia parte. De acordo com Luiz Otávio Braga, violonista, compositor e arranjador que integrou a Camerata Carioca, grupo fundado por Gnattali em 1979:

> Minhas convicções, que exponho a partir deste parágrafo, se baseiam, principalmente, em informações que obtive do próprio Radamés Gnattali... Sua obra para violão é forjada nas matrizes urbanas brasileiras, onde o compositor e violonista Aníbal Augusto Sardinha (o Garoto) ocupa lugar de destaque. Radamés, no que escreveu para violão, utilizou este músico paulista como referencial constante. Há uma afinidade impressionante entre a obra "popular" para violão, de Garoto, e a contrapartida "erudita", de Radamés, e essa paridade estabeleceu-se a partir do convívio desfrutado nos áureos tempos da Rádio Nacional (WIESE, 1995: 96-97).

A primeira peça de Gnattali para violão solo é a *Tocata em Ritmo de Samba n. 1,* de 1950[10]. Em nenhum dos manuscritos há qualquer indicação, mas, segundo o colecionador Ronoel Simões, esta peça teria sido dedicada a Garoto[11]. Também do mesmo ano de 1950 data o *Concerto Carioca n. 1* para piano, violão elétrico e orquestra, dedicado ao violonista Laurindo Almeida. No ano seguinte, Gnattali escreveu o primeiro concerto brasileiro para

Victor: a mazurca *Gosto de Chimarrão* (escrita em parceria com Josué Barros); as valsas *Vibrações d'Alma* e *Saudosa*; e a polca-choro *Conversa Fiada*.

[7] Rogério Guimarães (1900-1980) teve uma importante atuação na primeira metade do século XX, desde o início das gravações elétricas, em 1927, participando de diversos registros como violonista acompanhador e também como solista. Como compositor, teve canções suas gravadas por Francisco Alves, Carmen Miranda e Sílvio Caldas.

[8] O "n. 1" foi acrescentado ao título alguns anos mais tarde, em 1966, quando Gnattali compôs *Serestas n. 2* para flauta e orquestra de cordas, dedicada ao flautista Altamiro Carrilho.

[9] No diário de Garoto há uma entrada no dia 13 de maio de 1946 que diz "Estudo violão de manhã as 'Serestas' de Radamés" (MELLO, 2021: n.p.), mas não há registro de que a estreia tenha acontecido. Na linha do tempo no site do compositor, há menção a uma apresentação desta obra em Las Vegas, nos Estados Unidos, em 1970 (provavelmente tendo Laurindo Almeida como violonista).

[10] Após 1981, ano da composição da segunda *Tocata*, foi acrescentado o "n. 1" ao título.

[11] Comunicação pessoal. Entrevista realizada em 2007 durante minha pesquisa de doutorado.

violão[12], o *Concertino n. 1* para violão e orquestra, dedicado ao violonista cubano Juan Antonio Mercadal e à Maria Teresa Terán[13]. Ainda em 1951, deu início ao *Concertino n. 2* para violão e orquestra, escrito para Garoto. Este concerto foi estreado dois meses antes do *Concertino n. 1*, em março de 1953, tendo Garoto como solista junto à Orquestra do Theatro Municipal sob a regência de Eleazar de Carvalho. Esta ocasião marcou não só a primeira audição de um concerto brasileiro para violão, mas também a primeira vez que um violonista brasileiro se apresentou com orquestra no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Gnattali compôs mais dois concertos para violão: o *Concertino n. 3* para violão, flauta, tímpanos, *bells* e orquestra (1956a)[14] e o *Concerto n. 4* para violão e orquestra de cordas (1967b)[15]. Em 1970, Gnattali começou a escrever seu último concerto original para violão, mas desta vez para duo: *Concerto para Dois Violões Solistas, Oboé e Orquestra de Cordas*[16].

Com relação às composições originais para violão solo, seu catálogo inclui as seguintes peças:

- *Tocata em Ritmo de Samba n. 1* (1950b);
- *Dança Brasileira* (1958a);
- *Dez Estudos* (1967e);
- *Tocata em Ritmo de Samba n. 2* (1981b);
- *Brasiliana n. 13* (1985a)[17];
- *Pequena Suíte* (1985b).

O violão está presente em um período que ultrapassa quatro décadas na vasta produção de Gnattali, desde *Serestas n. 1* (1944) até a *Pequena Suíte* (1985b), sua última peça para o instrumento e, possivelmente, sua última obra de concerto conforme as datas de seu catálogo. Além das obras mencionadas, Gnattali incluiu o violão em uma série de outras composições em formações diversas, somando mais de trinta títulos entre peças solo, música de câmara e concertos com orquestra.

2. Dez Estudos

Os *Dez Estudos* foram escritos em 1967, mesmo ano do *Concerto n. 4* para violão e orquestra de cordas. Este foi um ano bastante produtivo para Gnattali, que também compôs as seguintes obras (considerando somente sua música de concerto): *Concerto para Viola e Orquestra de Cordas*; *Concerto para Violino e Orquestra de Cordas*; *Trio n. 2 para Violino, Violoncelo e Piano*; e a *Brasiliana n. 12* (concerto para dois pianos e orquestra de cordas), finalizada em 1968. Cada Estudo é dedicado a um destacado violonista brasileiro da época: I – Turíbio Santos; II – Waltel

[12] O concerto de Villa-Lobos, originalmente intitulado *Fantasia Concertante para Violão e Pequena Orquestra,* também é de 1951. No entanto, o violonista espanhol Andrés Segovia, que havia encomendado esta obra, esperava um concerto e não se deu por satisfeito com a *Fantasia*. Isso o levou a uma insistente campanha que contou inclusive com a colaboração da esposa de Villa-Lobos, Mindinha, para convencer o compositor a acrescentar uma cadência. O fato é que esta cadência só foi escrita anos mais tarde, completando então a forma definitiva do concerto.

[13] Esposa do pianista espanhol Tomás Terán, para quem Gnattali compôs seu *Concertino n. 1* para piano, flauta e orquestra de cordas (1942).

[14] Dedicado a José Menezes, foi publicado como *Concerto de Copacabana*.

[15] Dedicado a Laurindo Almeida, foi publicado como *Concerto à Brasileira*.

[16] Concluído em 1974, foi dedicado a Sérgio e Odair Assad.

[17] Composta em 1983, a *Brasiliana n. 13* foi publicada dois anos mais tarde pela Max Eschig.

Branco; III – Jodacil Damaceno; IV – Nelson Piló; V – Sérgio Abreu; VI – Geraldo Vespar; VII – Carlos Barbosa Lima; VIII – Darcy Villa Verde; IX – Eduardo Abreu e X – Aníbal Augusto Sardinha, "Garoto" (*in memoriam*)[18]. Dentre todos, Garoto era o único que já havia falecido. Conforme mencionado, ele foi um personagem que teve uma forte influência no desenvolvimento da linguagem violonística de Gnattali, e, como uma homenagem, o compositor baseou o último Estudo deste ciclo no choro para violão solo *Gracioso*, de Garoto.

Além dos Estudos para violão, há somente uma outra composição assim intitulada no catálogo de obras de Gnattali: *Estudos – ritmos brasileiros* ([19--a]) para piano solo. A partitura manuscrita, a lápis em papel timbrado da Rede Globo, contém apenas duas páginas com o primeiro desses Estudos. Não há informação sobre a data, mas provavelmente é posterior aos Estudos para violão, considerando que Gnattali foi contratado pela Rede Globo em 1968. Há ainda o manuscrito de outra composição com o mesmo perfil, *Exercícios para Piano* (1965a), contendo cinco exercícios curtos dos quais o segundo está incompleto.

Seria possível traçar a origem dos *Dez Estudos* a um período anterior a 1967? Em sua dissertação *Radamés Gnattali e sua Música para Cinema*, Daniel Menezes Lovisi (2011) aponta a semelhança entre o *Estudo V* para violão e um tema no início do filme *Grande Sertão* (1965), de Geraldo e Renato Santos Pereira, cuja trilha foi composta por Radamés. Este tema, denominado por Lovisi como "terceiro tema musical", é executado ao violão com acompanhamento de cordas. Para emular a sonoridade da viola caipira, Gnattali utiliza a mesma *scordatura* encontrada no *Estudo V*: Ré, Sol, Ré, Sol, Si e Ré, do grave para o agudo[19]. Além deste recurso, as peças evocam um mesmo tipo de atmosfera, o sertão brasileiro, o "ponteado" da viola e um caráter harmônico modal. Lovisi (2011: 158) comenta:

> Após explorar a sonoridade do violão nos primeiros minutos do filme, com a toada improvisada por Zé Menezes, Radamés utiliza mais uma vez o instrumento buscando exacerbar a atmosfera musical caipira. Para tanto, compõe um tema baseado na sonoridade do modo mixolídio de Sol. Através da construção de uma melodia que se vale do sétimo grau menor, há uma identificação clara, mais uma vez, com a música praticada na região nordeste do país. Novamente a composição musical é articulada às imagens de modo a estabelecer uma relação de significação junto à narrativa: o violão liga-se à música caipira e aos jagunços em seus momentos de tranquilidade e repouso.

Segundo José Menezes (1921-2014), violonista próximo ao compositor e que participou da gravação desta trilha, o violão foi uma alternativa em função da dificuldade para encontrar uma viola: "não era pra ser de violão. Foi de violão porque a gente não tinha viola" (LOVISI, 2011: 159).

Um dado curioso é que na sexta página adicional da nova cópia do manuscrito há um esboço do *Estudo V* com as seguintes indicações: "Estudo nº 3 – Sertão. A Darcy Vilaverde [*sic*]". Na versão final, a numeração e a dedicatória foram mudadas, e a indicação "Sertão" foi omitida. Com relação a uma possível influência desta trilha sonora no ciclo de *Dez Estudos*,

[18] Para informações mais detalhadas sobre os *Dez Estudos*, ver Zorzal (2005) e Armada Junior (2006).

[19] Este padrão de afinação é conhecido entre os violeiros como "Rio Abaixo" (Sol, Ré, Sol, Si e Ré, do grave para o agudo, sendo que a viola caipira possui cinco cordas duplas).

há uma declaração de Menezes mencionando a existência do *Estudo V* já no início da década de 1960, conforme aponta Lovisi (2011: 159):

> Pode-se cogitar a hipótese de que o compositor tenha se inspirado nas próprias ideias musicais que teve para o filme para chegar à composição para violão de 1967. Zé Menezes, no entanto, afirma que o Estudo V já estava pronto desde 1961, quando ele mesmo executava o violão como viola caipira nas apresentações que o Sexteto de Radamés realizou na Europa[20].

O repertório desta turnê do Sexteto foi registrado em dois discos lançados pela Odeon: *Radamés na Europa com seu Sexteto e Edu vol.1* (1960) e *vol.2* (1961). A única peça com violão nestas gravações é a toada *Oiá de Rosinha*[21], de Dilermando Reis, última faixa do volume 2 (nas demais, Menezes toca guitarra, na maior parte, ou cavaquinho). Vale ressaltar que há uma grande semelhança entre o *Estudo V* e *Oiá de Rosinha*, a começar pela mesma afinação "Rio Abaixo", mencionada anteriormente, além de outros elementos pontuais: ambas estão em Sol maior, utilizam percussão no tampo e exploram um padrão rítmico antecipando os acordes no contratempo do segundo tempo. Fica a dúvida se José Menezes confundiu as peças ou se naquela época já existia uma versão do que depois resultou no *Estudo V.* Não há, entretanto, uma partitura ou outra fonte comprovando a circulação desta peça antes de 1967.

Gnattali vinha escrevendo para violão de maneira relativamente consistente desde 1950, incluindo-o principalmente em obras de câmara. Neste período até 1967, as lacunas em que o violão não figura no seu catálogo são os anos de 1954, 1955, entre 1960 e 1964 e o ano de 1966. A peça para violão que antecede os Estudos é a *Sonatina para Violoncelo e Dois Violões* (1965b) estreada pelo Duo Abreu (Sérgio e Eduardo Abreu, para quem Gnattali dedicou os *Estudos V* e *IX*, respectivamente) e pelo violoncelista Iberê Gomes Grosso. Considerando sua produção para violão solo, há um hiato considerável entre os *Dez Estudos* e a peça anterior, *Dança Brasileira* (1958b)[22], o que torna bastante significativo o fato de Gnattali ter composto logo uma série com dez peças após tanto tempo. Talvez por isso eles tenham sido publicados em seguida, em 1968, pela Brazilliance (Fig. 1)[23]:

[20] Formado por Radamés e Aída Gnattali (piano), José Menezes (violão, guitarra e cavaquinho), Chiquinho (acordeom), Pedro Vidal (contrabaixo) e Luciano Perrone (bateria), o Sexteto excursionou pela Europa durante três meses, em 1960, integrando a "III Caravana Oficial de Divulgação da Música Popular Brasileira" juntamente com o cantor Luís Bandeira e Edu da Gaita.

[21] Lançada originalmente por Dilermando no LP *Sua Majestade o Violão n. 2* (1959), *Oiá de Rosinha* também fez parte do disco *Melodias da Alvorada* (1960) de Dilermando com Radamés e Orquestra.

[22] O intervalo é semelhante entre as duas primeiras peças para violão solo, a *Tocata em Ritmo de Samba n. 1* (1950a) e a *Dança Brasileira* (1958b). A peça solo seguinte aos *Dez Estudos* seria composta somente em 1981, *Tocata em Ritmo de Samba n. 2*, dedicada a Waltel Branco.

[23] A capa desta edição traz o sobrenome do compositor grafado de maneira equivocada (o correto é Gnattali, com dois Ts e um L). Infelizmente, isso é algo que vemos com certa frequência em matérias de jornais, partituras, gravações, programas de concerto etc. Anos depois, em 1988, os *Dez Estudos* foram reeditados pela editora alemã Chanterelle (número de catálogo 727).



Fig. 1: Capa dos *Dez Estudos*, edição Brazilliance (número de catálogo BP310). Fonte: Gnattali (1968: n.p.). Acervo pessoal do autor.

Com relação a composições com o caráter de "Estudo", há um número expressivo de obras didáticas para violão no século XIX. De acordo com Fábio Zanon,

> O violão foi um pioneiro no gênero. Compositores como Sor, Giuliani, Aguado e Carcassi, antes de Chopin e Liszt, publicavam predominantemente música dirigida ao uso doméstico e ao treinamento de amadores e, muito cedo no século XIX, eles trataram de cuidar da qualidade artística de seus estudos. Até hoje eles constituem o fundamento da técnica do violão e o modelo para os compositores modernos. Villa-Lobos, que inaugurou o modernismo no repertório de violão, com seus 12 Estudos, admitiu sua dívida para com os mestres do século XIX (MENANDRO, 2011: 6).

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) escreveu seus *12 Estudos* na década de 1920. Segundo Humberto Amorim (2009: 127),

> As poucas fontes fidedignas tornam inviável precisar maiores detalhes sobre as circunstâncias em que foram criados, individualmente, os *12 Estudos.* Pode-se afirmar, apenas, que eles foram compostos na década de 1920, durante as duas passagens de Villa-Lobos por Paris: de 1923 a 1925; e de 1927 a 1930.

Os *12 Estudos* só foram publicados décadas mais tarde, em 1953, pela editora francesa Max Eschig. A primeira gravação integral precisou esperar um pouco menos, dez anos, e foi realizada por Turíbio Santos em 1963. Teria Gnattali sido motivado a escrever seus Estudos para violão ao conhecer esta gravação? Naturalmente é apenas uma conjectura, mas há que se considerar alguns fatores: o período entre a gravação e a composição dos *Dez Estudos* é relativamente curto; o primeiro Estudo de Gnattali é dedicado a Turíbio Santos;

assim como o primeiro de Villa-Lobos, o Estudo inaugural de Gnattali é baseado na técnica de arpejos com um padrão de dedilhado que se repete ao longo da peça; Gnattali explora um baixo pedal do início ao fim, um recurso muito associado ao estilo de Villa-Lobos e por ele utilizado em seu *Estudo n. 1* nos compassos iniciais e na seção de acordes diminutos descendentes (Gnattali, entretanto, afina a sexta corda em Ré, algo que não se encontra nas peças originais para violão de Villa-Lobos); assim como os paralelismos típicos da escrita violonística de Villa-Lobos, exemplificado neste caso pela sequência cromática de acordes diminutos descendentes no *Estudo n. 1*, Gnattali também utiliza este recurso no trecho final de seu primeiro Estudo (compassos 37 a 39). Apesar das semelhanças, ambas as peças possuem identidades próprias que refletem os estilos inconfundíveis de cada compositor.

Dentre os compositores brasileiros, Camargo Guarnieri (1907-1993) escreveu seu *Estudo n. 1* para violão antes de Gnattali, em 1958. Foi publicado em 1961 pela Ricordi, na Itália, integrando uma coletânea de obras para violão de autores contemporâneos – além de Guarnieri, figuravam Auric, Ghedini, Malipiero, Petrassi, Poulenc, Rodrigo, Sauget e Surinach (PEREIRA, 2011: 98). Anos mais tarde, em 1982, Guarnieri escreveu os *Estudos n. 2* e *n. 3* a pedido do violonista e compositor italiano Angelo Gilardino, que os publicaria pela Bèrben, em 1984. Fazendo um recorte até a década de 1980, época em que Gnattali esteve atuante, outros compositores brasileiros de música de concerto dedicaram Estudos para violão:

- Francisco Mignone (1897-1986), *12 Estudos* (1970);
- Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006), *Sete Estudos Brasileiros para Violão Solo* (1972);
- Esther Scliar (1926-1978), *Estudo n. 1* (1976);
- João de Souza Lima (1898-1982), *Estudo III* (1976);
- Nestor de Hollanda Cavalcanti (1949-), *23 Estudos "Inegavelmente" Cromáticos* (1978);
- Cláudio Santoro (1919-1989), *Estudo n. 1* (1982).

Conforme seu depoimento no livro *Radamés Gnattali e o Violão de Concerto* (2017), Luiz Otávio Braga foi o primeiro violonista a tocar os *Dez Estudos* na íntegra, inclusive realizando uma gravação não comercial em 1984:

> Fui o primeiro violonista a tocar seus *Dez Estudos*, os quais interpretei para ele, em sua casa, antes de fazer uma gravação "caseira" na Sala Guiomar Novaes (adjunta à Sala Cecília Meireles), por volta de 1984. Meu grande amigo e amigo dos músicos, Frank Justo Acker, fez as gravações cuja finalidade era ser apenas um registro/presente para que Radamés os ouvisse. Na apresentação que fiz no seu apartamento da rua Inglês de Souza, no Horto, Rio de Janeiro, ele não fez nenhuma consideração de correção de partitura, exceto no *Estudo I* (dedicado ao Turíbio Santos), pois não existe a parada ao fim das sextinas na casa I para repetição, volta-se sem cortes até o final na casa II. O *Estudo IV* toquei-o um pouco mais lento e ele pediu que eu "andasse" um pouco mais. Foi só. Ele não era muito de comentar. Dessa gravação produzi umas fitas cassetes que dei ao mestre e também ao meu amigo Raphael Rabello numa reunião na casa deste, na rua Duvivier em Copacabana, ocasião em que estava presente o Paulo Bellinati. Foi com base nas minhas gravações

> que Raphael desandou a tocar os Estudos. Lembro que eu e Paulo comentamos aspectos de digitação, eu não concordava com certas digitações feitas por Laurindo de Almeida, que foi quem digitou as peças, aliás, publicadas por ele mesmo pela sua editora de nome, acho, Brazilliance (LIMA, 2017: 34).

Considerando-os como peças isoladas, quem possivelmente apresentou um dos Estudos de Gnattali pela primeira vez foi o violonista Waltel Branco (1929-2018). Em uma matéria de *O Jornal* do dia 7 de dezembro de 1969, Titto Santos (1969a: 6) divulga uma apresentação de Waltel na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, no dia 9 de dezembro de 1969: "Neste recital promovido pela Associação Brasileira de Violão, Waltel executará obras de sua autoria, L. Narváez, Schumann, Gluck, Chopin, J.S. Bach, S.L. Weiss, F.M. Fontoura[24], Radamés Gnatalli [*sic*] e A. Barrios, num superviolão Do Souto". Em uma crítica deste recital, o mesmo Titto Santos (1969b: 4) publicou em *O Jornal* de 12 de dezembro de 1969: "Em *La Catedral* de A. Barrios o menino estraçalhou o velho pinho Do Souto e no *Estudo n. 4* de Radamés Gnattali tirou um som anormalíssimo"[25]. Além disso, Waltel Branco foi também o primeiro a gravar, desta vez o *Estudo II* a ele dedicado, no LP *Recital* de 1976[26].

Em 1986, foi organizado um concerto em homenagem aos 80 anos de Gnattali no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. A data escolhida foi o dia do aniversário do compositor, 27 de janeiro, e o concerto contou com a participação de Joel Nascimento, Clara Sverner, Paulo Moura, Laís de Souza Brasil, Paulinho da Viola, Lenir Siqueira, Cláudia Savaget, Chiquinho do Acordeom, Raphael Rabello, Maurício Carrilho, Paulo Sérgio Santos, Luiz Otávio Braga, Camerata Carioca, entre outros. O *Jornal do Brasil* do dia 29 de janeiro de 1986 publicou uma matéria sobre o concerto: "Luiz Otávio Braga abriu a noite com três estudos violonísticos de Radamés..." (HORTA, 1986: 4). Em 1987, Raphael Rabello gravou três *Estudos* (*I, V* e *VII*) em um LP inteiramente dedicado *à música de* Gnattali para violão[27]. A primeira gravação comercial dos *Dez Estudos* na íntegra foi feita por Marcus Llerena, no CD *Première*, lançado em 1994[28].

3. Manuscritos

Para diferenciar as fontes, chamaremos o fac-símile do acervo de Gnattali de "Manuscrito Acervo" e a outra cópia com páginas a mais de "Manuscrito Ronoel". Neste momento, é preciso falar brevemente sobre esta importante figura da história do violão brasileiro. Nascido no interior de São Paulo, na cidade de Santa Rita do Passa Quatro, Ronoel Simões (1919-2010) começou seus estudos de música e violão no início da década de 1940, tendo sido aluno de Atílio Bernardini (que, por coincidência, também foi professor de Garoto). Desde 1941, dedicou-se a colecionar discos e partituras de violão, criando o que depois se tornou a mais completa coleção particular deste gênero do mundo. Foi produtor de

[24] Provavelmente o autor se refere ao compositor espanhol F.M. (Federico Moreno) Torroba.

[25] A dúvida é se a referência ao número do Estudo na matéria está correta. Teria Waltel de fato apresentado o *Estudo IV*, dedicado a Nelson Piló, ou o *Estudo II*, que Gnattali dedicou a ele?

[26] O repertório inclui peças de Villa-Lobos, Tarrega, Paradis, Narváez, Gnattali, Gluck, Bach, Falla, além de composições do próprio Waltel.

[27] LP *Rafael Rabello Interpreta Radamés Gnattali* (1987).

[28] O repertório inclui, além dos Estudos, peças de Marlos Nobre, Marcelo Camargo Fernandes e Márcio Côrtes.

um programa semanal sobre violão na Rádio Gazeta, em São Paulo, além de atuar também como professor. Colaborou com artigos para publicações nacionais e internacionais, como a revista americana *Guitar Review*, talvez o mais importante periódico relacionado ao violão da época. Em 1950, em uma empreitada visionária, Ronoel reservou um estúdio em São Paulo para que Garoto gravasse suas composições para violão solo. Não fosse por esta iniciativa, uma parte significativa da obra de Garoto teria caído no mais completo esquecimento. Estes acetatos guardam registros históricos a partir dos quais Geraldo Ribeiro e Paulo Bellinati puderam realizar suas pesquisas, transcrevendo, gravando e divulgando a música de Garoto. Quando Ronoel faleceu, em 2010, sua coleção foi comprada pela Prefeitura de São Paulo e é mantida hoje no Centro Cultural São Paulo como parte da Discoteca Oneyda Alvarenga. Em agosto de 2019, fui ao Acervo Ronoel Simões com o intuito de localizar a cópia do manuscrito dos Estudos. Apesar de alguns itens estarem disponíveis para consulta, uma grande parte encontra-se em fase de catalogação e ainda não foi possível encontrar esta partitura. Felizmente temos a cópia apresentada por Gilson Antunes como referência para esta pesquisa.

A primeira diferença é que o "Manuscrito Ronoel" não possui capa, iniciando diretamente com o *Estudo I*. A numeração das páginas foi cortada na fotocópia, o que dificulta estabelecer a sequência original das páginas adicionais. No "Manuscrito Acervo" é possível visualizar a numeração, em que cada Estudo ocupa uma página: *Estudo I* na página 1, *Estudo II* na página 2, assim por diante até a décima página (a capa não é numerada). Com relação às páginas a mais, no "Manuscrito Ronoel" a única numeração aparente é a da terceira página adicional, com o número 12, cujo conteúdo é um esboço do *Estudo XII*. Por isso, seguiremos a ordem em que estas páginas se encontram após o *Estudo X* no arquivo enviado por Antunes.

4. Páginas adicionais

Estas páginas, assim como as anteriores contendo os dez primeiros Estudos, são de difícil leitura, uma vez que o manuscrito original está a lápis e com a escrita rápida típica de Gnattali. Além disso, as sete páginas adicionais são fotocópias que foram digitalizadas, o que acrescenta mais um obstáculo que compromete a nitidez do material. Após um longo período analisando os manuscritos do compositor, sua escrita já me era familiar e, apesar das dificuldades mencionadas, foi possível fazer a leitura das partituras. Com relação aos Estudos conhecidos, as páginas adicionais trazem esboços dos sete primeiros: *I, II, III, IV, V, VI* e *VII*. É provável que sejam versões iniciais, sendo que a maioria não está numerada e algumas dedicatórias estão diferentes. Isso pode ser um indício de que talvez os Estudos para violão não tenham sido compostos na ordem da edição (que teve como base o "Manuscrito Acervo"). A seguir, analisaremos detalhadamente o conteúdo de cada página.

4.1 Página adicional n. 1

Situada logo após o *Estudo X*, esta página traz o *Estudo XI*, somente uma seção com 17 compassos cuja sequência não foi desenvolvida (Fig. 2):

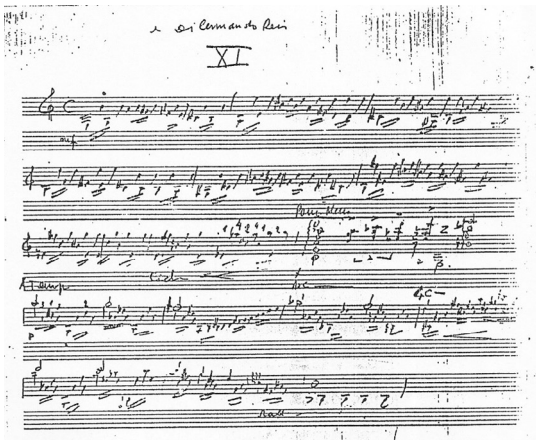

Fig. 2: *Estudo XI* "Manuscrito Ronoel". Fonte: Gnattali (1967f: 11). Acervo Gilson Antunes.

Dos três novos Estudos, este é o único que traz uma dedicatória, a Dilermando Reis (1916-1977). Em 1956, já um importante nome do violão brasileiro, Dilermando (Fig. 3) foi contratado pela Rádio Nacional, a maior emissora do país, onde Gnattali atuava desde a fundação em 1936. É natural que houvesse uma convivência, e pouco depois, em 1957, Gnattali compôs sua *Sonatina n. 2* para violão e piano, que foi dedicada a Dilermando[29]. Neste mesmo ano, participaram de uma gravação do cantor César Prates[30] com Radamés Gnattali e sua Orquestra acompanhando o samba-exaltação *Brasília*, de Dilermando Reis e Bastos Tigre. Eles também trabalharam juntos na gravação dos discos *Melodias da Alvorada* (1960) e *Presença de Dilermando Reis* (1962), ambos pela Continental, com violão solista e a Orquestra de Radamés Gnattali. Anos depois, Dilermando realizou a primeira gravação do *Concertino n.1* para violão e orquestra de Gnattali, lançada em 1970[31].



Fig. 3: Retrato de Radamés Gnattali e Dilermando Reis no II Festival da Velha Guarda, em 1955. Fonte: Acervo Radamés Gnattali.

[29] Na edição da Brazilliance, o título está em inglês, *2nd Sonatina for Guitar and Piano* (1957a) e não há dedicatória. Na partitura do acervo de Gnattali (1957b), o título não a identifica como "n. 2", mas a dedicatória a Dilermando Reis está presente no canto superior esquerdo. A primeira *Sonatina* ([195-a]) é na verdade uma redução para piano e violão do *Concertino n. 2*, dedicado a Garoto.

[30] Disco Continental 17.442 (78 rpm), lançado em maio de 1957. No lado B há a faixa *Tardinha Amena*, de Isolino da Luz e A. Drumond, com Dilermando Reis e Seu Conjunto.

[31] Além do *Concertino n. 1*, o repertório inclui obras de Lorenzo Fernândez, Guerra-Peixe, Villa-Lobos, Heckel Tavares e Agustín Barrios.

Um aspecto marcante do *Estudo XI* é o gesto que alterna uma melodia nas cordas graves com uma nota pedal superior, algo na linha da transcrição para violão de *Asturias* (*Suite Espanola Op.47* para piano), de Isaac Albéniz. É certamente um elemento técnico legítimo como mote para um "Estudo", um tipo de dedilhado que aparece mais na música de câmara para violão de Gnattali do que nas peças solo, como em *Valsa, Samba-Canção e Choro* para violino, dois violões, pandeiro e cordas, de 1959 (Fig. 4):

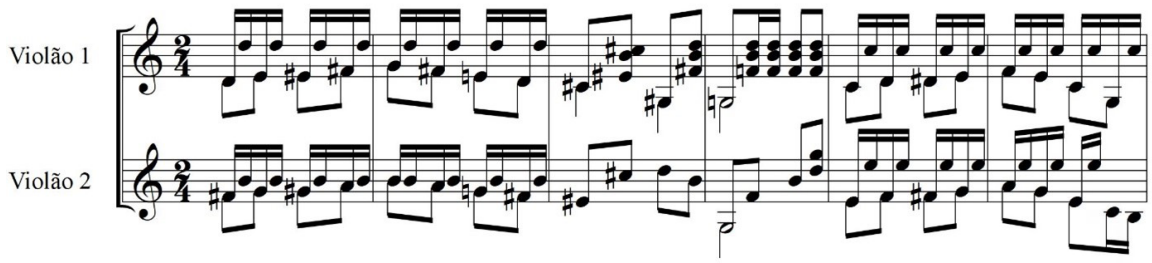

Fig. 4: *Valsa, Samba-Canção e Choro* (c. 176-181) – Terceiro movimento (violões). Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1959b: n.p.).

No *Estudo XI* Gnattali explora este recurso de maneira mais abrangente. O resultado é bastante idiomático, e a harmonia nesta primeira parte possui um contorno mais tonal, o que de certa forma está em sintonia com a identidade musical de Dilermando (Fig. 5):

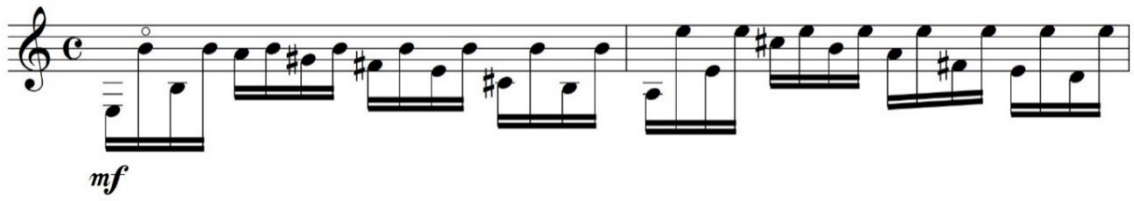

Fig. 5: *Estudo XI* (c. 1-2). Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967f: 11).

O ritmo do baixo no último compasso é semelhante ao final de uma seção do *Estudo IX* (Fig. 6 e 7)[32]:

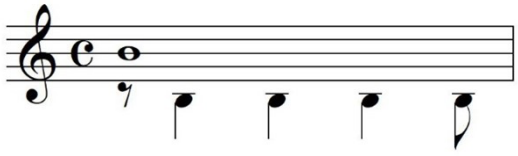

Fig. 6: *Estudo XI* (c. 17). Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967f: 11).

[32] Este tipo de figura no contratempo também aparece no acompanhamento na primeira parte do *Estudo IV.*

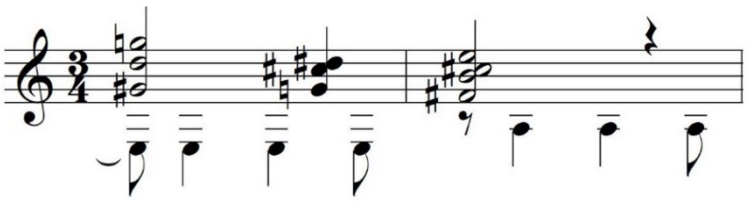

Fig. 7: *Estudo IX* (c. 52-53, conforme a edição). Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967e: 9).

4.2 Página adicional n. 2

Esta página contém uma série de esboços que estão na seguinte ordem: *Estudo XII*, contendo nove compassos (Fig. 8); quatro compassos do *Estudo IV* (riscado com um "X"); a parte A do *Estudo III* (riscada com um "X"); e 15 compassos do *Estudo II* (riscado com um "X"). Exceto pelo *Estudo II*, os demais não são numerados.

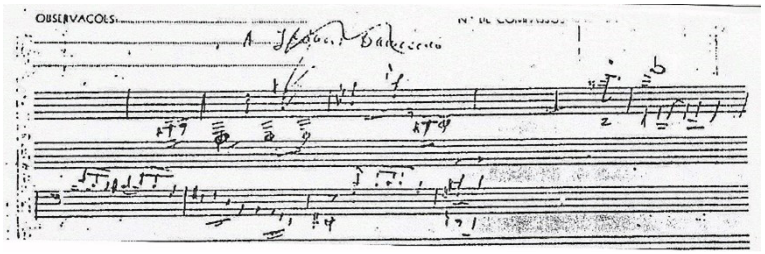

Fig. 8: *Estudo XII* (versão 1) "Manuscrito Ronoel". Fonte: Gnattali (1967f: 12). Acervo Gilson Antunes.

Vale observar que, tanto nesta página como em páginas subsequentes, Gnattali cruzou com um "X" alguns trechos, mas outros não. Aqueles que foram riscados coincidem com os dos Estudos publicados, porém em nenhum momento o conteúdo dos três novos Estudos foi riscado.

Alguns detalhes desta página no "Manuscrito Ronoel":

- no topo da página sobre o esboço do *Estudo XII*, há uma dedicatória a Jodacil Damaceno que foi riscada[33];
- neste trecho do *Estudo IV*, Gnattali indica para tocar o acorde no início do compasso 17 (Dó maior em primeira inversão arpejado que depois se repete no compasso 37) com o polegar;
- o *Estudo III* aqui é dedicado a Geraldo Vespar, dedicatória que foi modificada na versão final[34];
- o *Estudo II* traz as indicações "Estudo n. 2" e o que parece dizer "Valsa lenta"[35]. A dedicatória é a mesma da versão final, a Waltel Branco[36].

[33] Na versão final, Gnattali dedicou o *Estudo III* a Jodacil Damaceno.

[34] Na versão final, o Estudo dedicado a Geraldo Vespar é o sexto. Em ambos os manuscritos, o sobrenome de Geraldo está escrito de maneira equivocada, "Vespaj".

[35] No "Manuscrito Acervo" esta indicação foi substituída por "Valsa seresteira", conforme foi publicado.

[36] No "Manuscrito Ronoel" o sobrenome de Waltel, na verdade, está escrito "Blanco", que é como acabou sendo publicado. No "Manuscrito Acervo" está correto, Waltel Branco.

4.3 Página adicional n. 3

Nesta página há somente o início do que seria o *Estudo XII*, aqui com a numeração e a indicação "Ritmado". Não há dedicatória. É um trecho de oito compassos escrito com mais nitidez, porém mais curto que o esboço da página anterior (Fig. 9):

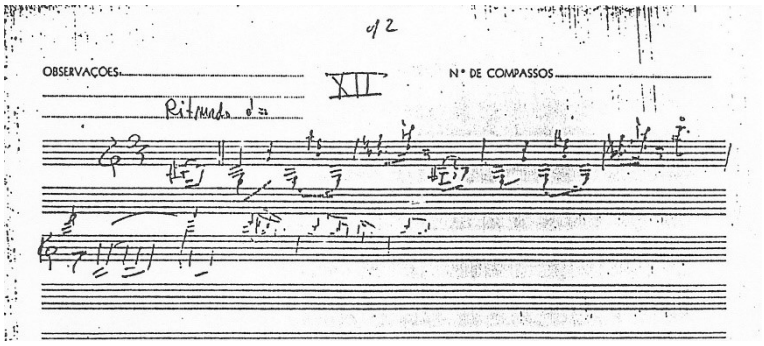

Fig. 9: *Estudo XII* (versão 2) "Manuscrito Ronoel". Fonte: Gnattali (1967f: 13). Acervo Gilson Antunes.

A anacruse com a apogiatura lembra o início da *Tocata em Ritmo de Samba n. 1*, mas com um ritmo diferente (Fig. 10 e 11):

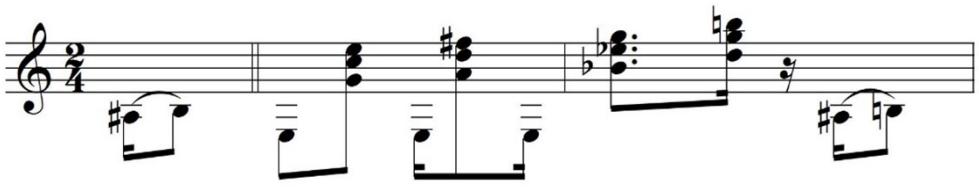

Fig. 10: *Estudo XII* (c. 1-2). Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967f: 13).

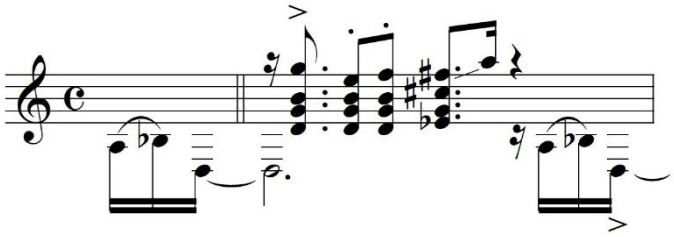

Fig. 11: *Tocata em Ritmo de Samba n. 1* (c. 1). Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1950b: 1).

Os acordes paralelos com o pedal em Mi são típicos do estilo de Gnattali. Estes acordes também aparecem na mesma ordem, com a mesma forma mantendo a terça na ponta, em dois outros Estudos, *I* e *IX* (Fig. 12, 13 e 14)[37]:

[37] Uma possibilidade, neste caso, seria encarar a tríade de Ré maior no *Estudo XII* como uma apogiatura para o Mi bemol.

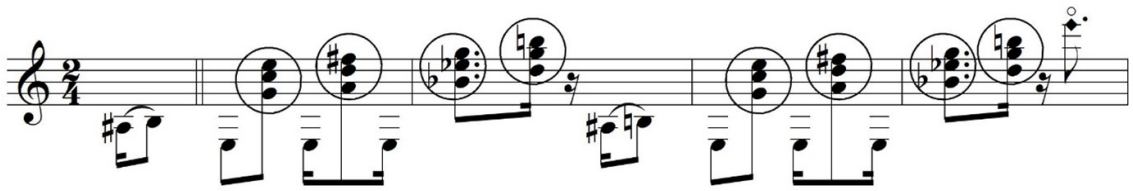

Fig. 12: *Estudo XII* (c. 1-4) – Acordes paralelos compassos. Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967f: 13).

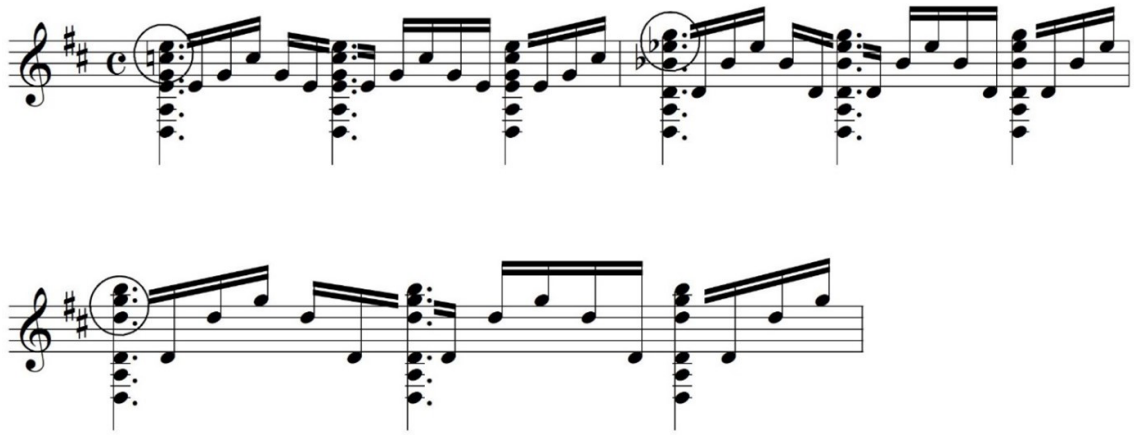

Fig. 13: *Estudo I* (c. 34-36, conforme a edição) – Acordes seção final. Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967e: 1).

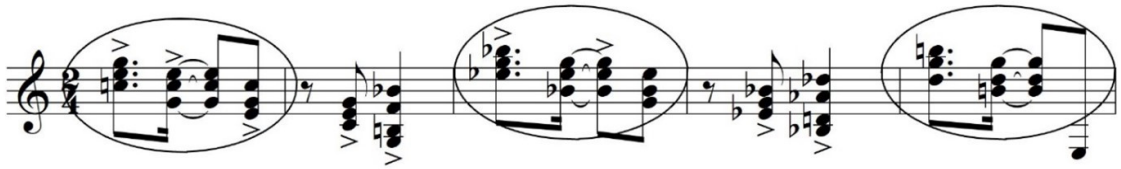

Fig. 14: *Estudo IX* (c. 64-68, conforme a edição) – Acordes seção final. Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967e: 9).

Além deste elemento harmônico, o desenho rítmico do *Estudo XII* é semelhante a alguns momentos de outros Estudos (Fig. 15, 16, 17 e 18):

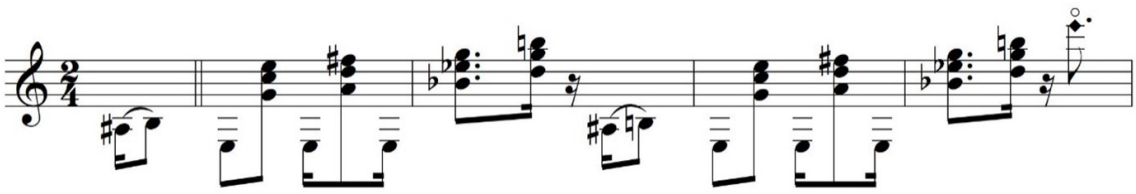

Fig. 15: *Estudo XII* (c. 1-4) – Ritmo. Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967f: 13).

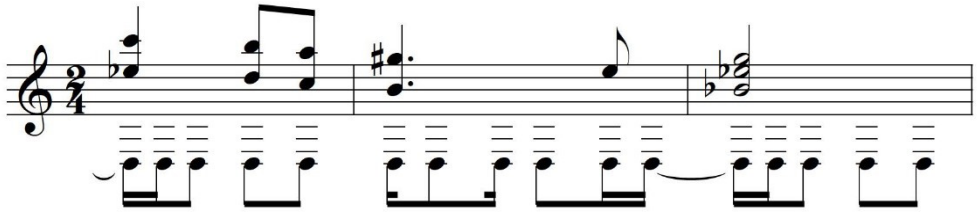

Fig. 16: *Estudo III* (c. 22-24) – Ritmo. Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967e: 3).

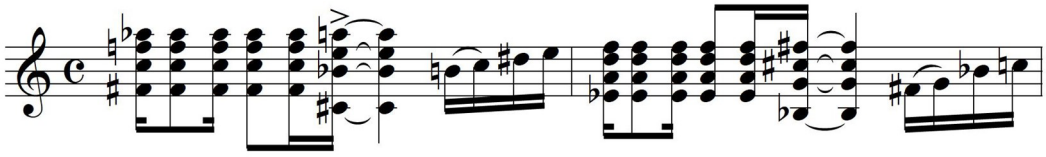

Fig. 17: *Estudo VI* (c. 5-6) – Ritmo. Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967e: 6).

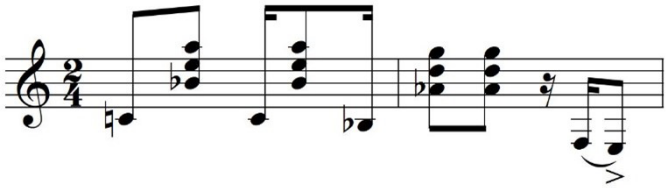

Fig. 18: *Estudo IX* (c. 60-61, conforme a edição). Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967e: 9).

Este padrão rítmico parecia ser uma ideia recorrente para Gnattali naquela época, pois é utilizado, com algumas variações, no *Concerto n. 4* (*Concerto à Brasileira*), composto no mesmo ano dos *Dez Estudos*, e também em uma peça curta para violão e instrumento melódico, *Bossa Romântica*, publicada em 1967 pela Brazilliance[38].

4.4 Página adicional n. 4

Esta página contém vários esboços. Curiosamente, começa com um trecho de 11 compassos para piano e um título praticamente ilegível, que parece ser *Noturno (n. 2)*[39]. No meio da página, de repente, há a maior parte do *Estudo XI* (Fig. 19) ainda sem numeração ou dedicatória:

[38] A *Bossa Romântica* foi gravada por Laurindo Almeida em duo com o trompetista Rafael Mendez no LP *Together*, de 1967.

[39] No catálogo de obras de Gnattali há somente um *Noturno* para piano solo ([19--b]), provavelmente escrito na década de 1950. Constam outras obras com títulos semelhantes: *Noturno* para flauta, piano e orquestra de cordas ([195-b]), uma versão do original para piano solo; *Noturno e Tocata* para piano e orquestra de câmara ([195-c]); *Quatro Noturnos* para quarteto de cordas e piano (1958); *Noturnos para Orquestra de Cordas e Piano* (1959), uma versão do original para quarteto de cordas e piano. Há também um *Noturno* que é o quinto movimento da *Música para Rádio* para orquestra (1941), mas este fragmento no "Manuscrito Ronoel" não tem relação com nenhuma dessas obras.

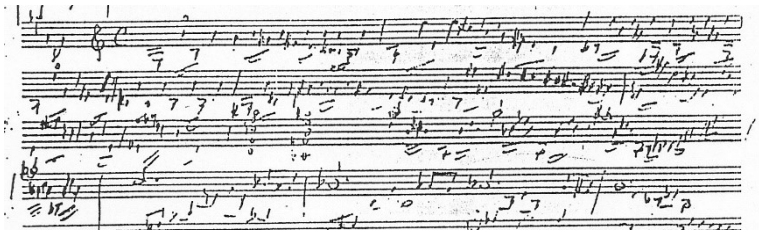

Fig. 19: *Estudo XI* – Trecho. "Manuscrito Ronoel". Fonte: Gnattali (1967f: 14). Acervo Gilson Antunes.

Exceto por uma diferença nos compassos 9 e 10 (acordes anotados como semibreves no terceiro sistema da figura acima), o conteúdo confere com o da primeira página adicional na qual o *Estudo XI* foi mais desenvolvido. É provável que esta seja uma versão inicial. Apesar de não estar tão nítida, permite comparar algumas notas com as da primeira página. Logo em seguida, há a continuação da peça para piano com mais 12 compassos, mas que permaneceu incompleta. No fim da página, dois esboços: um de cinco compassos com nada mais que "n. 3" escrito acima e outro com dois compassos. Seria o início para um terceiro *Noturno*? Sobre isso, Gnattali comenta: "Só de vez em quando me dá um nervoso, uma inquietação que não sei o que é e faço às vezes quatro músicas diferentes, não é uma só não. Um trio, um quarteto, uma sinfonia, tudo ao mesmo tempo e no fim dá tudo certo" (DIDIER, 1996: 69).

Nada nesta página foi riscado. Talvez estas ideias musicais para piano tenham vindo enquanto Gnattali compunha os Estudos para violão, e este era o papel que estava à mão ou, ao contrário, teve a inspiração da peça para violão quando estava escrevendo para piano. Mas o importante é que esta recorrência do *Estudo XI* demonstra uma ideia que foi trabalhada pelo compositor.

4.5 Página adicional n. 5

Contém os *Estudos VI* e *I* quase completos, nesta ordem, ambos sem numeração ou dedicatórias. Há uma pequena diferença de articulação no *Estudo VI* em comparação ao "Manuscrito Acervo", que pode oferecer uma alternativa interpretativa válida. Nesta página do "Manuscrito Ronoel", nos compassos 11 e 12 do *Estudo VI*, há uma indicação de *pizzicato*[40] para as cordas soltas no acompanhamento (Fig. 20)[41]:

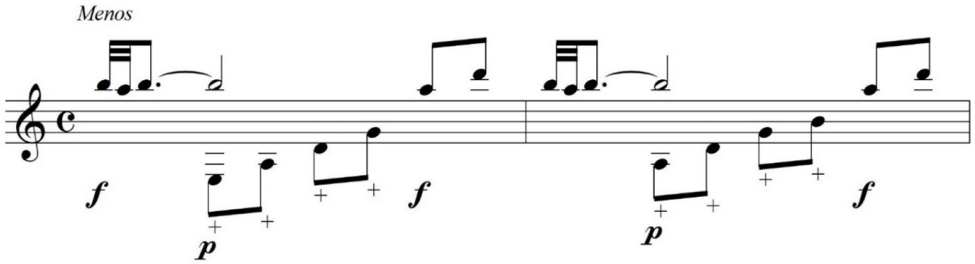

Fig. 20: *Estudo VI* (c. 11-12) – *Pizzicato* "Manuscrito Ronoel". Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967f: 15).

[40] Gnattali às vezes indicava o uso de *pizzicato* com o sinal "+", um símbolo utilizado na notação de técnica de *pizzicato* de mão esquerda nas cordas de arco.

[41] No esboço deste trecho, falta o ligado na bordadura Si-Lá-Si.

É uma opção que contribui para o contraste das dinâmicas entre melodia e acompanhamento. Além disso, é um recurso que Gnattali utiliza em outros momentos nesta mesma peça: compassos 7, 15 e 22 (Coda).

Logo após, há uma anotação que parece ser "Estudos viol [*sic*] a [aqui há um nome que foi riscado]". A seguir há praticamente todo o *Estudo I* (riscado com um "X") com a indicação "Presto possível" (substituída por "Depressa o possível" no "Manuscrito Acervo").

4.6 Página adicional n. 6

Esta página começa com a indicação "Estudo n. 3 – Sertão. A Darcy Vilaverde [*sic*]". Trata-se de um esboço do *Estudo V* (que depois teve a numeração e a dedicatória modificadas[42]), mas com uma curiosa inserção que, como apontou David Trippett, permite abrir uma janela para o processo criativo do compositor. A primeira metade da página vai até o compasso 29 do *Estudo V*, trecho este que foi riscado com um "X", quando de repente Gnattali escreve a seguinte melodia (Fig. 21):

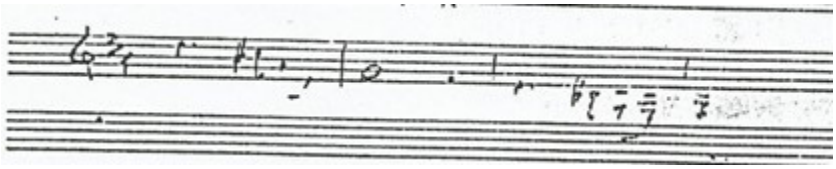

Fig. 21: Tema de *Flor da Noite* "Manuscrito Ronoel". Fonte: Gnattali (1967f: 16). Acervo Gilson Antunes.

É o tema de *Flor da Noite*, o pregão de uma vendedora de pipocas da Bahia apresentado a Gnattali por Dorival Caymmi (Fig. 22)[43]:

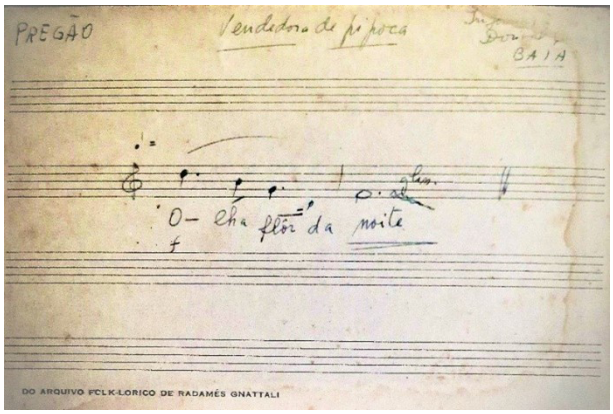

Fig. 22: *Flor da Noite* – Pregão vendedora de pipoca. Fonte: Acervo Radamés Gnattali.

[42] Sendo dedicado a Sérgio Abreu na versão final.

[43] No documentário *Nosso Amigo Radamés* (2007), há uma cena em que Radamés e Caymmi falam sobre este tema em um estúdio. Nota: este documentário de Aluísio Didier foi originalmente lançado em formato VHS pela Brasiliana Produções Artísticas, em 1996, juntamente com o livro *Radamés Gnattali*. A fonte utilizada para este artigo foi a reedição em DVD, de 2007.

Gnattali utilizou este tema pela primeira vez em 1938 em uma peça para violino e piano dedicada ao violinista Romeu Ghipsman (Fig. 23):

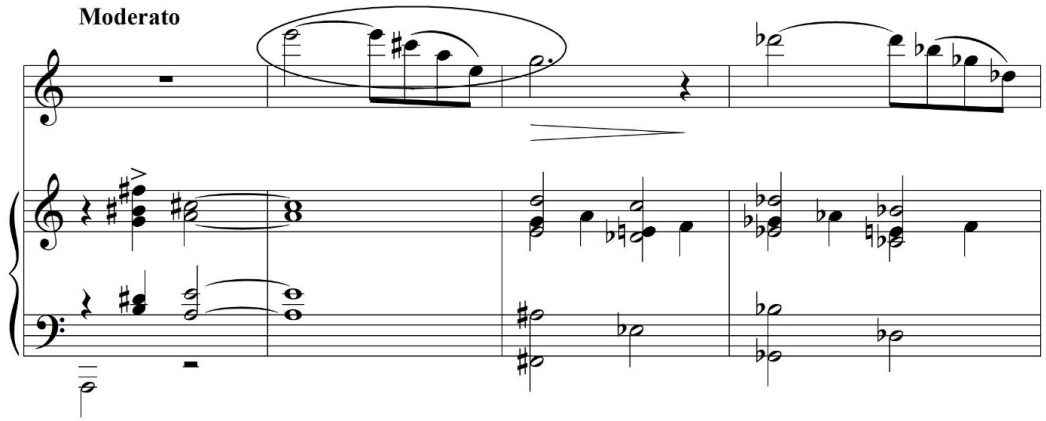

Fig. 23: *Flor da Noite* (c. 1-4). Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1938: 1).

Isso demonstra o quanto este tema deve ter chamado sua atenção, pois 1938 é o mesmo ano da chegada de Caymmi ao Rio de Janeiro, tanto que Gnattali revisitou a melodia deste pregão mais adiante em outras obras: no segundo movimento da *Sinfonia Popular* (1956), no terceiro movimento do *Trio n. 3* para piano, violino e violoncelo (1984) e também no *Estudo IX* (1967), conforme mostra a Fig. 24:

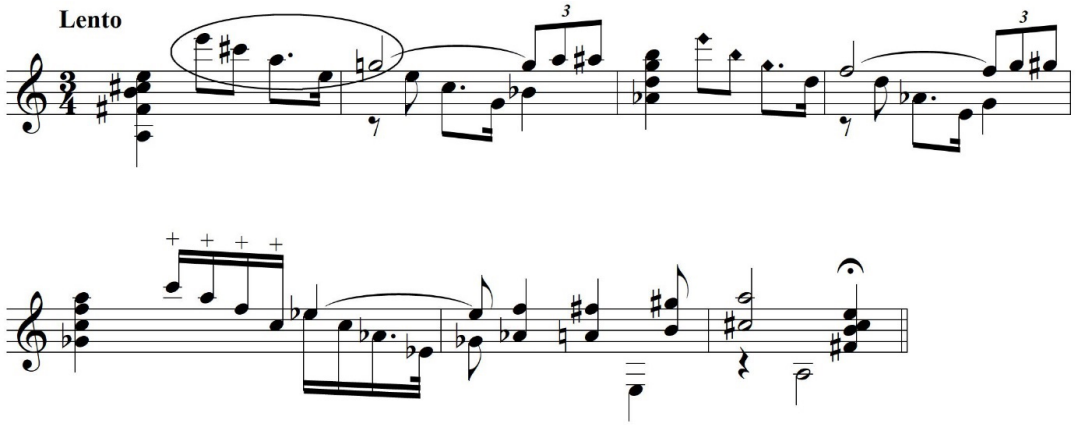

Fig. 24: *Estudo IX* (c. 1-7). Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967e: 9).

Coincidentemente, *Flor da Noite* para violino e piano, o segundo movimento da *Sinfonia Popular* e o *Estudo IX* começam com a mesma nota, com o mesmo arpejo descendente do acorde de Lá maior com sétima menor que a melodia anotada nesta página do "Manuscrito Ronoel". Apesar de ser uma referência ao *Estudo IX*, não podemos considerar este fragmento como um esboço desta peça, pois o tema está escrito em uma oitava que não ocorre no *Estudo IX* e não há qualquer outro elemento que configure uma escrita violonística.

Logo abaixo segue a continuação do *Estudo V* correspondente ao trecho entre os compassos 44 e 55. No compasso 47 há uma indicação sugerindo o uso de harmônicos no segundo tempo (Fig. 25) que não está presente no "Manuscrito Acervo" nem na edição. Assim como no caso dos *pizzicatos* no *Estudo VI*, pode ser uma opção válida:

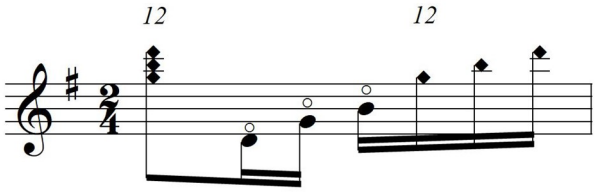

Fig. 25: *Estudo V* (c. 47, conforme a edição) – Harmônicos "Manuscrito Ronoel". Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967f: 16).

O violonista Raphael Rabello, que teve um contato próximo com Gnattali, gravou este trecho exatamente desta maneira em seu disco *Rafael Rabello Interpreta Radamés Gnattali* (1987).

A seguir, há um trecho (riscado) do *Estudo VII*, que vai do início até o compasso 13 (conforme a edição)[44]. Não há dedicatória. O que chama a atenção é uma nota diferente no terceiro compasso (Fig. 26):

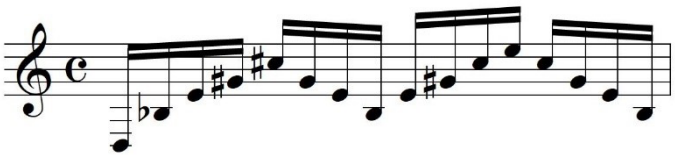

Fig. 26: *Estudo VII* (c. 3, conforme a edição) – Nota diferente "Manuscrito Ronoel". Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967f: 16).

Tanto no "Manuscrito Acervo" quanto na edição o Sol é natural, configurando um acorde diminuto com sétima diminuta sobre o pedal em Ré. No entanto, no "Manuscrito Ronoel", Gnattali claramente anota Sol sustenido (inclusive reforçando a alteração no terceiro tempo como na figura acima), resultando em uma tríade diminuta com sétima menor (acorde popularmente conhecido como "meio-diminuto") sobre o baixo pedal. Harmonicamente ambas as opções funcionam. Com relação à montagem do acorde, é a mesma forma utilizada nos três compassos seguintes, ou seja, um gesto de acordes paralelos bastante idiomático que poderia justificar a escolha pelo Sol sustenido. Como depois Gnattali apresenta uma variação dos arpejos na repetição da parte A, um conteúdo que não consta no "Manuscrito Ronoel", precisamos analisar como este trecho foi escrito no "Manuscrito Acervo" (Fig. 27)[45]:

[44] Esta numeração é referente à versão publicada. Em ambos os manuscritos, Gnattali utiliza um símbolo de repetição de compasso, enquanto na edição há um sinal de ritornelo.

[45] Na edição há uma nota errada. Nos tempos 3 e 4, no lugar do Sol da segunda corda, há um Si bemol. Para mais informações, ver Lima (2017).

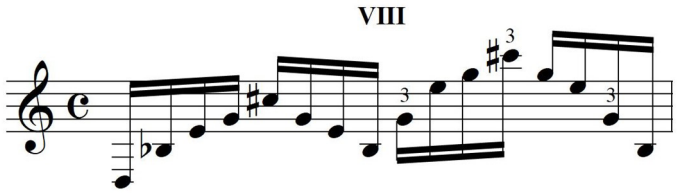

Fig. 27: *Estudo VII* (c. 21, conforme a edição) – Variação "Manuscrito Acervo". Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967e: 7).

Considerando a digitação anotada por Gnattali, deveria ser Sol natural, mesmo porque no "Manuscrito Acervo" não há qualquer indicação de alteração nesta nota. Como se trata de uma variação do que foi apresentado no primeiro A, o compasso 3 (edição) deveria ser tocado como foi publicado, com Sol natural. Esta diferença pode ser mais uma janela para o processo composicional de Gnattali: talvez ele tenha optado pelo acorde diminuto ao escrever a variação da repetição, talvez a tríade diminuta com sétima menor possa ter servido como base para a escolha dos acordes seguintes construídos com a mesma forma.

4.7 Página adicional n. 7

Nesta última página há uma parte completa do que seria o *Estudo XIII.* Este fragmento possui o mesmo número de compassos que o *Estudo XI* na primeira página adicional e, da mesma maneira, trata-se de uma seção inicial cuja sequência não foi desenvolvida (Fig. 28):

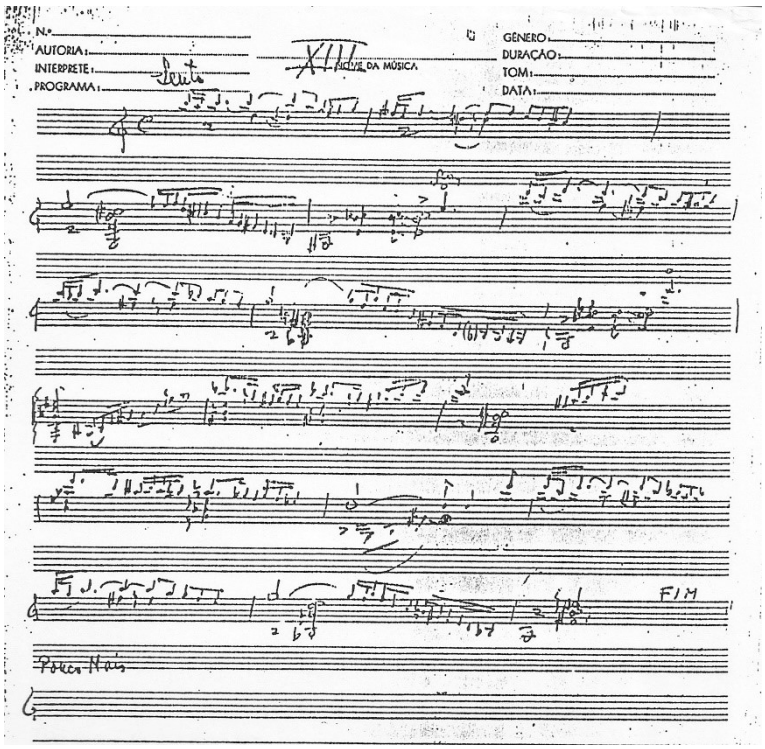

Fig. 28: *Estudo XIII* "Manuscrito Ronoel". Fonte: Gnattali (1967f: 17). Acervo Gilson Antunes.

Não há dedicatória. No início há a indicação "Lento" e sobre o último compasso está escrito "Fim", o que sugere uma volta *Da Capo* após uma segunda seção, que estava prevista ("Pouco Mais", no fim da página), mas que não foi composta.

O motivo com mordente inferior explorado ao longo do *Estudo XIII* já havia sido utilizado no *Estudo VI*, no início e em um trecho mais lento, inclusive com as mesmas notas, Si-Lá-Si (Fig. 29, 30 e 31):

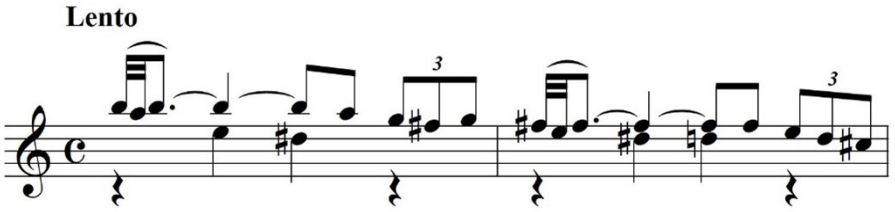

Fig. 29: *Estudo XIII* (c. 1-2) – Mordente. Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967f: 17).

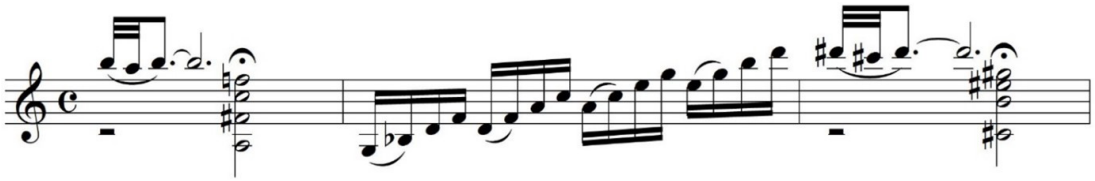

Fig. 30: *Estudo VI* (c. 2-4) – Mordente. Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967e: 6).

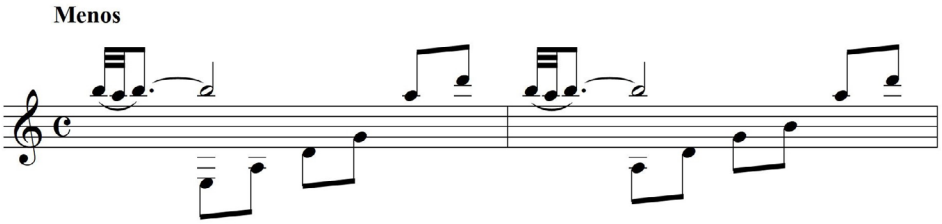

Fig. 31: *Estudo VI* (c. 11-12) – Mordente. Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967e: 6).

Este motivo também ocorre no *Estudo IX* (Fig. 32):

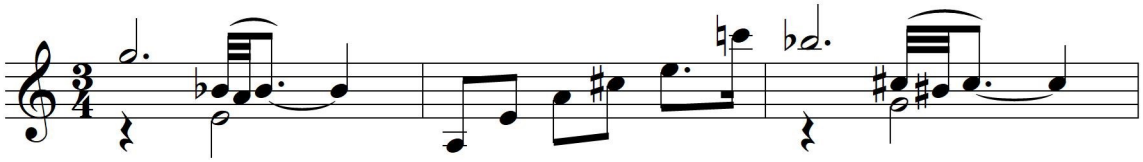

Fig. 32: *Estudo IX* (c. 26-28) – Mordente. Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967e: 9).

Outro elemento comum é o acorde de Lá maior com sexta e nona no último compasso do *Estudo XIII*. Além de ser o acorde inicial do *Estudo IX*, também pontua os finais de cada seção deste Estudo (compassos 7, 24, 32, 46 e 53, conforme a edição).

Neste ponto, esgotam-se as informações sobre a segunda série de *Dez Estudos* anotada na capa do "Manuscrito Acervo". A menos que surjam novas fontes, temos evidência de que Gnattali começou a compor, mas por alguma razão não deu continuidade ao projeto, sendo que sequer chegou a terminar os *Estudos XI, XII,* e *XIII.*

5. A possibilidade de uma peça inédita de Radamés Gnattali para violão

A edição de uma obra inacabada de um importante compositor brasileiro não é novidade no meio violonístico. Uma dessas peças é a *Valsa de Concerto n. 2*, de Villa-Lobos, cujo processo de reconstrução é narrado por Humberto Amorim em seu livro *Heitor Villa-Lobos e o Violão* (2009). Em resumo, esta peça escrita em 1904 era tida como perdida até 1995 quando o pianista e compositor Amaral Vieira a encontrou em um sebo em São Paulo. Infelizmente, a partitura estava incompleta, faltando a terceira parte toda e a Coda. Desde então, houve algumas tentativas para completá-la. Anos mais tarde, foi idealizada uma estratégia em parceria com o violonista e *luthier* Sérgio Abreu: buscar em outra valsa de Villa-Lobos um trecho que pudesse se encaixar no lugar da parte inexistente:

> Após minuciosa análise, constatamos que a *Valsa Romântica* para piano, composta em 1907, apresentava uma proximidade estilística e temporal estreita com a valsa escrita para violão. A seção A, em tom menor, encaixou-se como uma luva ao fim da transição para a seção C da valsa para violão.
>
> Além disso, a escolha por esta valsa foi corroborada pelo fato de que as composições de Villa-Lobos escritas para piano até 1912 (ano em que conhece a pianista Lucília Guimarães, sua primeira esposa), pelo menos, eram concebidas com o violão em punho, uma vez que o compositor não dominava e nem tinha acesso fácil e constante ao instrumento de teclas (AMORIM, 2009: 56).

Após tanto tempo dedicado à pesquisa da música de Gnattali, sempre tive a expectativa de que em algum momento também surgisse algum manuscrito inédito seu para violão até que, enfim, me deparo com esta nova cópia, o "Manuscrito Ronoel". Mas são situações diferentes, a valsa de Villa-Lobos é uma peça só e apresenta uma estrutura relativamente definida, exceto pelo problema da terceira parte e do final. Já os três novos Estudos de Gnattali foram planejados como peças individuais dentro de uma série e não há pistas quanto à direção que seguiriam. Apesar disso, fazem parte de um mesmo conjunto com uma mesma proposta estética, fornecendo material suficiente para uma edição sem a necessidade de buscar elementos externos.

Tradicionalmente, um "Estudo" tem como objetivo o desenvolvimento de um aspecto técnico em particular. Enquanto algumas composições do gênero possuem uma finalidade didática clara, outras estão mais alinhadas ao perfil de peças de concerto, integrando técnicas e estruturas mais complexas. Poderíamos situar os *Dez Estudos* de Gnattali no segundo grupo. Apesar de alguns deles trabalharem uma técnica característica, como a de arpejos nos *Estudos I* e *VII*, os demais envolvem a combinação de recursos variados em uma mesma peça (ligados,

notas e acordes repetidos, arpejos etc.). De certa forma, isso viabiliza a edição dos manuscritos incompletos em um único Estudo, uma vez que a maior parte dos dez primeiros não possui uma agenda específica.

Conforme mencionado anteriormente, os *Estudos XI* e *XIII* correspondem a seções completas, sendo possível manter exatamente o que consta no manuscrito. Já o *Estudo XII* é bastante curto, mas com uma ideia musical muito atraente que merecia ser aproveitada. Finalmente, todos possuem algum elemento em comum que poderia justificar uma organização formal coerente:

1) o *Estudo XI* é dividido em uma primeira parte começando em Mi maior, uma ponte de dois compassos e uma segunda parte que inicia em Lá maior. O final é marcado pela repetição da nota Si no baixo. Está escrito em compasso quaternário. Não há indicação de andamento, mas o conteúdo musical sugere um tempo mais movido;

2) o *Estudo XII* é sustentado por um baixo pedal em Mi, algo que o aproxima do início do *Estudo XI*, além da indicação "Ritmado", que pode corresponder ao provável andamento movido citado acima. Está escrito em compasso binário, 2/4, mantendo uma proporção equilibrada em relação ao compasso quaternário do *Estudo XI*. Considerando estes elementos e sua extensão, poderia cumprir a função de uma introdução;

3) o *Estudo XIII*, "Lento", começa com a nota Si, estabelecendo um elemento de ligação por nota comum desde o final do *Estudo XI*. Também funciona como uma seção central contrastante, criando uma forma ternária A-B-A (rápido-lento-rápido), tendo o *Estudo XI* como A. Um outro detalhe é que após o último compasso do *Estudo XIII* está escrito "Pouco mais" sobre o pentagrama inferior, prevendo a sequência de uma seção mais rápida que poderia ser preenchida pela reexposição do *Estudo XI* como parte A. Este fragmento possui a mesma fórmula de compasso do *Estudo XI*.

Após algumas tentativas, um arco formal que pareceu conectar os trechos de maneira que pudessem dialogar ao mesmo tempo que proporcionava equilíbrio e direção ao todo foi o seguinte (Quadro 1):

Introdução	*Estudo XII* (completo)
A	*Estudo XI* (completo)
B	*Estudo XIII* (completo)
Ponte	*Estudo XII* (abreviado – quatro compassos)
A	*Estudo XI* (completo)
Coda	*Estudo XII* (sete compassos)

Quadro 1: Forma *Estudo sobre Três Fragmentos.* Fonte: Elaboração do autor.

Esta organização ternária é bastante revisitada na música de concerto e foi utilizada por Gnattali em outras obras para violão: nas duas *Tocatas em Ritmo de Samba* e na *Dança Brasileira*. Nos Estudos, exceto pelos de número *I* e *IX*, é possível identificar alguma variação desta forma A-B-A em todos os outros (mais clara em alguns, como no *Estudo X*). Mesmo nas demais peças para violão solo, *Brasiliana n. 13* e *Pequena Suíte*, esta disposição pode ser encontrada tanto internamente, em cada movimento, quanto em uma visão macro envolvendo os três movimentos em sequência.

Analisando os fragmentos dos três Estudos agora como seções nesta forma, percebe-se uma incrível coincidência: o *Estudo XII* (introdução) termina com um acorde que contém a sensível para o início do *Estudo XI* (parte A); este, por sua vez, conclui com a mesma nota que começa o *Estudo XIII* (parte B), apenas em oitavas diferentes. Além disso, há uma simetria totalmente

ocasional entre as seções que parece ter sido calculada pelo compositor: ambos os *Estudos XI* e *XIII* possuem 17 compassos, enquanto o *Estudo XII* mantém uma proporção com pouco mais que a metade, nove compassos, o que acaba contribuindo para um equilíbrio formal no *Estudo sobre Três Fragmentos*. Com relação à quantidade de compassos dos Estudos, desconsiderando as repetições, a diferença pode ser comparada no quadro abaixo. Percebe-se uma variação considerável entre o mais curto, *Estudo VI* com 23 compassos, e o mais longo, *Estudo IX* com 68 compassos, quase três vezes mais extenso. O *Estudo sobre Três Fragmentos* está na média, contando 56 compassos (Quadro 2):

Estudo I	30 compassos[46]
Estudo II	46 compassos
Estudo III	48 compassos
Estudo IV	42 compassos
Estudo V	61 compassos
Estudo VI	23 compassos
Estudo VII	29 compassos
Estudo VIII	52 compassos
Estudo IX	68 compassos[47]
Estudo X	39 compassos
Estudo sobre Três Fragmentos	**56 compassos**

Quadro 2: Número de compassos dos *Estudos.* Fonte: Elaboração do autor.

6. Edição do *Estudo sobre Três Fragmentos*

Inicialmente esta nova peça havia sido intitulada e divulgada como *Estudo XI*, por ser de alguma forma um décimo primeiro Estudo e por manter um vínculo com os dez primeiros do ciclo original, porém não é um título preciso. Considerando que existe o Estudo de mesmo número incompleto e que a edição envolve os três inacabados, optei por *Estudo sobre Três Fragmentos*, um título que reflete exatamente o que a peça representa.

No processo de edição, procurei seguir o princípio de interferir o mínimo possível no material original. Ao analisar os manuscritos de Gnattali para violão, observa-se que, de maneira geral, ele colocava no papel o resultado final. Ele tinha uma escrita rápida, direta, alinhada ao seu intenso ritmo de trabalho. Na Rádio Nacional, Gnattali fazia cerca de nove arranjos por semana na época do programa Um Milhão de Melodias, que foi ao ar durante treze anos (BARBOSA; DEVOS, 1984: 54). A pianista Aída Gnattali, irmã de Radamés, comentava que ele "escrevia música como se fosse uma carta" (CANAUD, 1991: 95). Em uma das entrevistas que fazem parte do documentário *Nosso Amigo Radamés*, de Aluisio Didier (2007), Radamés diz:

> Mas no momento que eu terminava de escrever, isso até hoje, eu termino de escrever a música, boto o ponto final, partitura pronta, deixo aquilo,

[46] No manuscrito deste Estudo há um ritornelo para os 12 primeiros compassos, "1ª vez mf 2ª vez pp", enquanto na edição este trecho foi escrito por extenso. No quadro, o número de compassos foi calculado desconsiderando a repetição. Além disso, há um erro na "casa 1", tanto no "Manuscrito Acervo" quanto na edição, que traz um compasso a mais (compasso 41 na edição). Para mais informações, ver Lima (2017).

[47] Mesma situação do primeiro Estudo. Aqui a repetição do trecho entre os compassos 33 e 38 foi escrita por extenso na edição. Para mais informações, ver Lima (2017).

> não me interessa mais. Não me interessa mais mesmo, tanto que eu nem ouço o que eu escrevo. Agora, então, eu fico preocupado em fazer outras coisas (DIDIER, 2007).

Muitas vezes Gnattali podia fazer versões de uma mesma obra para diferentes formações, como é o caso da suíte *Retratos*[48] (1956-1957), mas não era do seu feitio revisar ou retocar peças depois de terminadas. Segundo Roberto Gnattali, maestro e sobrinho do compositor:

> Ele realmente tinha uma facilidade muito grande para a música. Um traço genial. Ele era impaciente. Muito mesmo... O Radamés era um compositor que quase não usava borracha. A arquitetura da obra estava na cabeça. Não é que ele não elaborasse, mas a elaboração vinha junto com a inspiração, direto para o papel... Se uma música não vinha na cabeça, passava para outra. Não era de ficar mudando muito ou reescrevendo uma peça (CANAUD, 1991: 107).

Assim, apesar de estarem incompletos, de certa forma é possível encarar os *Estudos XI* e *XIII* como ideias musicais resolvidas. Já o *Estudo XII* apresenta algumas questões, como as que serão discutidas a seguir.

Para a introdução do *Estudo sobre Três Fragmentos*, tomei como base a primeira versão do *Estudo XII* por conter mais elementos (Fig. 8). Um problema é que no quinto compasso de ambas as versões deste fragmento há somente um padrão rítmico anotado (hastes para baixo), algo comum nos manuscritos de Gnattali (Fig. 33 e 34):

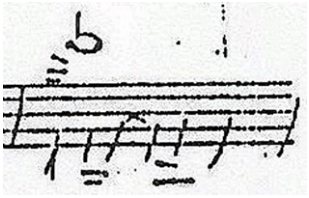

Fig. 33: *Estudo XII* (c. 5, versão 1) "Manuscrito Ronoel". Fonte: Gnattali (1967f: 12). Acervo Gilson Antunes.



Fig. 34: *Estudo XII* (c. 5, versão 2) compasso 5. Fonte: Gnattali (1967f: 13). Acervo Gilson Antunes.

Isso normalmente indica a repetição de um acorde anotado anteriormente, mas aqui não há nada. Neste caso, foi necessário acrescentar algumas notas, mas sempre buscando respeitar o estilo do compositor e o caráter da ideia original. Para tanto, aproveitei o que estava na segunda versão (Fig. 34), os traços pareciam sugerir um contracanto com as notas Dó-Dó-Si-Dó, enquanto o Fá agudo é sustentado na melodia (Fig. 35):

[48] Além do original para bandolim solista, conjunto de choro e orquestra de cordas, há cinco outras versões desta obra no catálogo do compositor.

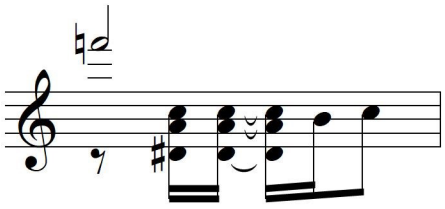

Fig. 35: *Estudo sobre Três Fragmentos* (c. 5). Fonte: Elaboração do autor.

A partir destes elementos e levando em consideração o contexto harmônico, acrescentei o trítono (Ré sustenido e Lá) para completar o acorde de dominante invertido que prepara o arpejo de Mi menor no compasso seguinte. O efeito de *campanella* entre o Dó na quarta corda e o Si solto cria uma ressonância que destaca este momento que tem o Fá da melodia como ponto culminante. Em seguida, o manuscrito nos deixa uma outra dúvida nos compassos finais do *Estudo XII* (Fig. 36):

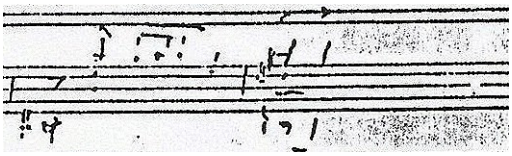

Fig. 36: *Estudo XII* (c. 8-9, versão 1). Fonte: Gnattali (1967f: 12). Acervo Gilson Antunes.

Levando em conta a fórmula de compasso, fica faltando um tempo para fechar o último compasso da figura acima. Uma opção válida seria completar com uma pausa e logo depois atacar o *Estudo XI*; harmonicamente faria sentido, e o silêncio, inclusive, após o acorde acentuado, poderia ter um efeito dramático. No entanto, resultaria em uma transição muito seccionada, e a emenda entre as partes ficaria muito evidente. Assim, para dar um acabamento que pudesse preencher este espaço e unir o final de um Estudo com o início do outro, incluí um baixo que faz uma citação do motivo do compasso anterior (Fig. 37):

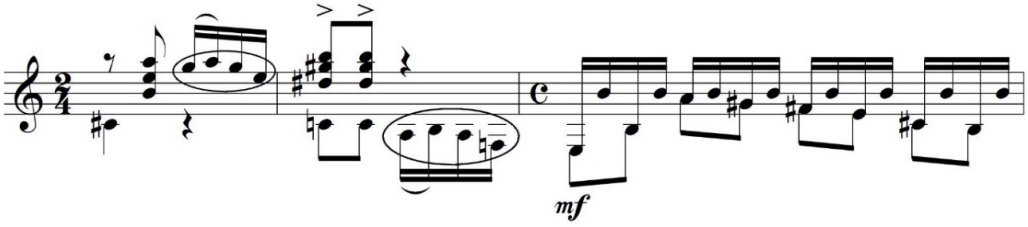

Fig. 37: *Estudo sobre Três Fragmentos* – Transição introdução parte A. Fonte: Elaboração do autor.

Na sequência, a ligação entre o final do *Estudo XI* e a seção lenta (*Estudo XIII*) parece funcionar naturalmente. Para criar uma transição mais suave por nota comum, modifiquei as oitavas das duas últimas notas no compasso 17 do *Estudo XI* (Fig. 38 e 39):

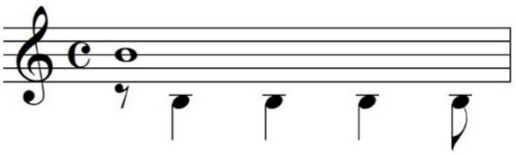

Fig. 38: *Estudo XI* (c. 17) – Final original. Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967f: 11).

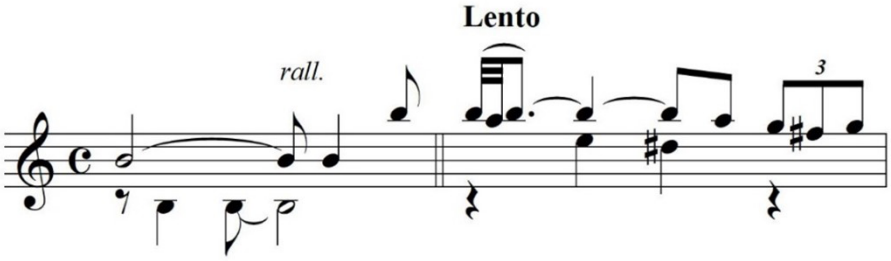

Fig. 39: *Estudo sobre Três Fragmentos* (c. 26-27) – Transição para a seção lenta com mudança de oitavas. Fonte: Elaboração do autor.

No final da seção B, foi feito um pequeno ajuste em um acorde. Este ponto corresponde ao penúltimo compasso do *Estudo XIII*, que aparece da seguinte maneira no "Manuscrito Ronoel" (Fig. 40):

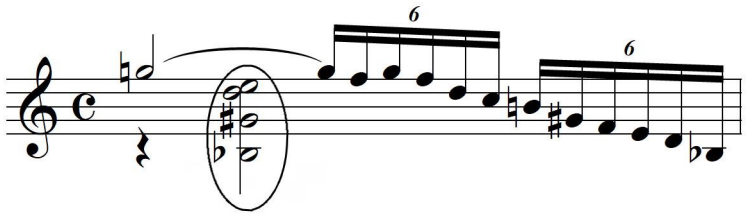

Fig. 40: *Estudo XIII* (c. 16) – Acorde original. Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967f: 17).

É possível montar o acorde do segundo tempo tal como está escrito, mas algumas notas deixariam de ser sustentadas ao tocar a frase em sextinas. Com o objetivo de valorizar a ressonância do acorde, a nota Mi foi transposta uma oitava abaixo (Fig. 41), permitindo a digitação deste trecho na primeira posição do braço do instrumento. Esta alteração também contribui para uma uniformidade maior, mantendo a melodia na primeira corda:

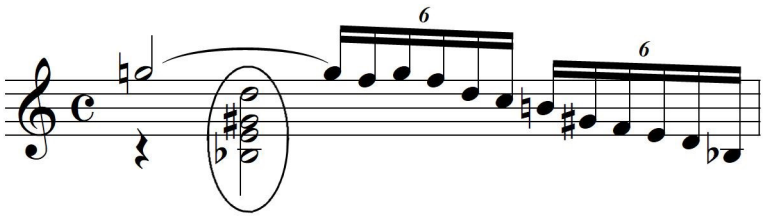

Fig. 41: *Estudo sobre Três Fragmentos* (c. 42) – Acorde modificado. Fonte: Elaboração do autor.

Após a seção lenta (*Estudo XIII*), uma volta *Da Capo* ficaria um tanto repetitiva e previsível. Uma vez que o mesmo material da introdução (*Estudo XII*) seria depois utilizado na Coda, optei por uma versão abreviada de quatro compassos como ponte. No último compasso foi elaborada uma variação em arpejos para melhor conduzir à reexposição da parte A. Os acordes originais foram respeitados, mudando somente a oitava da tríade de Sol maior (Fig. 42):

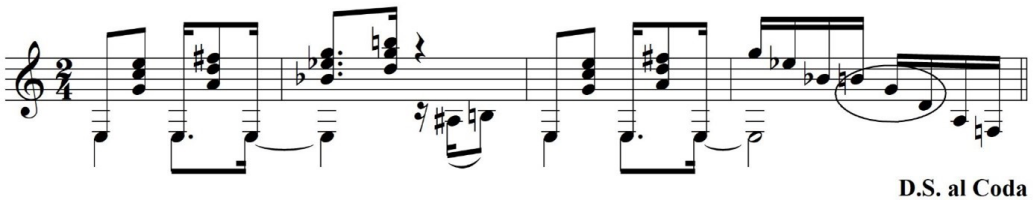

Fig. 42: *Estudo sobre Três Fragmentos* (c. 44-47) – Ponte preparando a reexposição da parte A. Fonte: Elaboração do autor.

O arpejo não só ajuda a equilibrar a mudança de oitava, como também cria amplitude para chegar ao Fá natural na sexta corda, preservando o mesmo intervalo de semitom que prepara a seção em Mi maior no início.

Após a reexposição, o material do *Estudo XII* volta como Coda. Da forma como está no manuscrito, termina com uma ideia de continuidade que funciona para a introdução, mas não como um final (Fig. 43)[49]. Por isso, a frase foi ajustada para que tivesse um caráter conclusivo (Fig. 44):

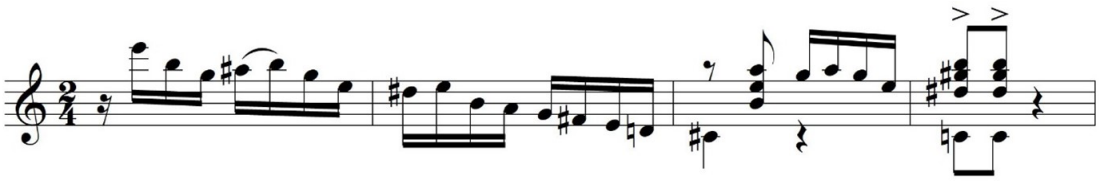

Fig. 43: *Estudo XII* (c. 6-9, versão 1) – Final original. Fonte: Elaboração do autor (editoração do manuscrito de GNATTALI, 1967f: 12).

[49] No segundo compasso da Fig. 43, no "Manuscrito Ronoel", não há o sustenido no Fá, conforme pode ser visto na Fig. 8. Tendo em vista o contexto harmônico, esta alteração foi acrescentada no *Estudo sobre Três Fragmentos*.

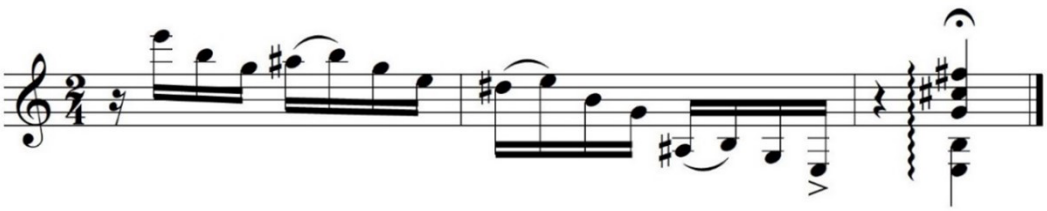

Fig. 44: *Estudo sobre Três Fragmentos* (c. 54-56) – Frase final. Fonte: Elaboração do autor.

Somente a segunda metade do segundo compasso acima foi modificada. Como o primeiro tempo já era uma repetição oitava abaixo do arpejo descendente de Mi menor do compasso anterior (situando a apogiatura no lugar da pausa de semicolcheia), fez sentido copiar o restante da frase terminando com o baixo antecipado, aliás, um gesto bastante utilizado por Gnattali em peças como os choros *Canhoto* (1943), *Trapaceando* (1948) e *Negaceando* ([194-]) para piano, entre outras. Para completar a quadratura, o acorde final de Mi menor com sexta e nona é o mesmo que inicia a *Dança Brasileira*, uma outra referência à produção de Gnattali para violão. Com relação à dedicatória, dentre os três Estudos incompletos, somente o *XI* trazia uma informação neste sentido, "a Dilermando Reis". Isso fazia parte do projeto original em que cada peça foi dedicada a um violonista brasileiro. Como a edição do novo Estudo está inserida em outro contexto, realizada décadas mais tarde e envolve fragmentos de três peças, achei mais apropriado não incluir qualquer dedicatória.

7. Considerações finais

Ao mesmo tempo que fiquei muito entusiasmado com a perspectiva de uma peça inédita de Gnattali, tive receio de estar interferindo na música de outro compositor. Se fosse uma composição minha, seria diferente, mas neste caso não bastava somente minha opinião e senti que precisava de um olhar crítico externo. Para isso, não pude imaginar melhor pessoa do que Sérgio Assad, uma grande referência como intérprete, compositor e arranjador e que teve um contato próximo com Gnattali e com sua música. O Duo Assad, formado por Sérgio e seu irmão Odair, estreou e gravou a maior parte da obra de Gnattali para duo de violões. Em 1983, participaram como solistas do *Concerto n. 3* para dois violões solistas, com flauta, tímpanos e orquestra de cordas[50] quando Gnattali recebeu o Prêmio Shell para a Música Brasileira, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Em resposta à minha mensagem sobre a edição do novo Estudo, Sérgio escreveu:

> Obrigado por mandar a sua ideia para mim! Eu achei a ideia excelente! O manuscrito original está quase ilegível e eu só pude confiar no que você anotou, pois não consegui ler os rascunhos do Radamés. Eu entendi a ligação que você fez entre os fragmentos e achei que dá certo. A parte lenta me parece um pouco vazia e não dá para saber se o Radamés iria incrementar um pouco mais o texto. Conhecendo o próprio, eu creio que ele aprovaria o que você fez. Ele era o primeiro a dizer que os instrumentistas eram as

[50] Esta é uma versão para duo do *Concertino n. 3* para violão solo (1956).

> pessoas certas para dizer o que seria melhor de se fazer. Tantas vezes ele me encorajou a mexer nas coisas que ele me entregava. Se gostasse de você, não se importaria se você acrescentasse notas à sua música, desde que elas fizessem parte da sua harmonia, é claro! Eu creio que esta sua ideia não teria me ocorrido e eu apoio sempre ideias que me parecem boas. Isto é uma forma de tornar disponível mais uma coisa do querido "Rada"[51] (ASSAD, 2018: n.p.).

Evidentemente, esta nova peça não pode ser considerada como uma composição original de Gnattali (e tampouco minha). Apesar de Gnattali ser o autor dos três Estudos incompletos, o *Estudo sobre Três Fragmentos* não é uma obra assinada por ele. Talvez o resultado possa ser visto como uma parceria, o conteúdo é praticamente todo de Radamés, pouquíssimas notas precisaram ser acrescentadas, e coube a mim o papel de editar os manuscritos inacabados em uma única peça. A intenção não é alterar a coleção original de *Dez Estudos*, mesmo porque este foi um projeto dado como concluído pelo compositor, que também autorizou a publicação pela Brazilliance. Este décimo primeiro Estudo é uma homenagem a Radamés Gnattali e, como disse Sérgio Assad, "uma forma de tornar disponível mais uma coisa" deste personagem que escreveu algumas das páginas mais importantes da história do violão brasileiro.

Finalmente, após mais de cinco décadas desde que Gnattali teve a inspiração para compor estes novos Estudos, o silêncio foi quebrado e a estreia foi feita por mim no dia 8 de maio de 2019, no SESC Paço da Liberdade, em Curitiba. Em seguida, no dia 18 de maio, apresentei o *Estudo sobre Três Fragmentos* novamente em um recital na Basilica di Sant'Eustachio, em Roma, Itália. Em janeiro de 2021 esta peça foi amplamente divulgada por meio de uma gravação minha disponibilizada no YouTube[52], tendo o reconhecimento de importantes figuras do cenário violonístico e da música brasileira, como Paulo Bellinati, Fábio Zanon, Luiz Otávio Braga, Maurício Carrilho, Humberto Amorim, Roberto Gnattali, entre outros. A partir deste vídeo, o Acervo Digital do Violão Brasileiro publicou uma matéria assinada por Gilson Antunes[53], justamente quem proporcionou a realização desta pesquisa ao nos revelar o "Manuscrito Ronoel".

Referências

ALBÉNIZ, Isaac. *Asturias:* leyenda-preludio for guitar solo. Violão. New York: Colombo, 1956. Editado por Andrés Segovia.

AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão.* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

ANTÔNIO, Paulo. *Uma Conversa com Radamés*. [*S. l.*: *s. n.*], 1944. Acervo Radamés Gnattali.

ANTUNES, Gilson. Obra inédita de Radamés Gnattali é editada por violonista e pesquisador. *Violão Brasileiro*, 14 jan. 2021. Disponível em: https://www.violaobrasileiro.com.br/blog/obra-inedita-de-radames-gnattali-e-editada-por-violonista-e-pesquisador/410. Acesso em: 11 out. 2021.

[51] Rada era um dos apelidos do compositor.

[52] Vídeo disponível em Luciano... (2021).

[53] Antunes (2021).

ARMADA JUNIOR, Ubirajara Pires. *Os Dez Estudos para Violão de Radamés Gnattali*: uma análise. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ASSAD, Sérgio. *Música inédita do Radamés*. Destinatário: Luciano Lima. [*S. l.*], 7 jul. 2018. 1 mensagem eletrônica.

BARBOSA, Valdinha Barbosa; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali*: o eterno experimentador. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

BRASÍLIA. Intérprete: César Prates, Radamés Gnattali e Orquestra. Compositor: Dilermando Reis e Bastos Tigre. São Paulo: Continental, 1957. 1 disco de 78 RPM.

CANAUD, Fernanda Chaves. *Interpretação da Obra Pianística de Radamés Gnattali Através do Conhecimento da Música Popular Urbana Brasileira.* Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

CAVALCANTI, Nestor de Hollanda. *23 Estudos "Inegavelmente" Cromáticos.* Violão. Rio de Janeiro: 1978. 1 partitura. Acervo do compositor.

CONCERTO N. 1. Intérprete: Dilermando Reis, Radamés Gnattali e Orquestra. São Paulo: Continental, 1969. 1 LP.

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

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Seven Brazilian Etudes for Guitar Solo.* Violão. Washington: Columbia, 1978. 1 partitura. Editado por Carlos Barbosa-Lima.

GNATTALI, Radamés. *Estudos:* ritmos brasileiros. Piano. Rio de Janeiro, [19--a]. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Noturno (samba-canção)*: para piano solo. Rio de Janeiro, [19--b]. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Flor da Noite.* Violino e piano. Rio de Janeiro, 1938. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Negaceando*. Piano. Rio de Janeiro, [194-]. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Música para Rádio.* Orquestra. Rio de Janeiro, 1941. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Concertino n. 1*: para piano solista, flauta e orquestra de cordas. Rio de Janeiro, 1942. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Canhoto*. Piano. Rio de Janeiro, 1943. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Serestas n. 1*: para flauta e violão (ou piano), com quarteto de cordas. Rio de Janeiro, 1944. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Trapaceando*. Piano. Rio de Janeiro, 1948. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Sonatina (Concertino)*: for guitar and piano. Violão e piano. Sherman Oaks: Brazilliance, [195-a]. 1 partitura.

GNATTALI, Radamés. *Noturno (samba-canção)*: para flauta, piano e orquestra de cordas. Rio de Janeiro, [195-b]. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Noturno e tocata (modinha e choro*): para piano e orquestra de câmara. Rio de Janeiro, [195-c]. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Concerto Carioca n. 1*: para violão elétrico e piano, com percussão popular e orquestra. Rio de Janeiro, 1950a. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Tocata em Ritmo de Samba n. 1.* Violão. Rio de Janeiro, 1950b. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Concertino n. 1*: para violão e orquestra. Rio de Janeiro, 1951a. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Concertino n. 2*: para violão e orquestra de câmara. Rio de Janeiro, 1951b. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Concertino n. 3*: para violão solista com flauta, tímpanos, bells e orquestra de cordas. Rio de Janeiro, 1956a. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Sinfonia popular n. 1.* Orquestra. Rio de Janeiro, 1956b. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Retratos (suíte)*: para bandolim solista, conjunto de choro e orquestra de cordas. Rio de Janeiro, 1956-1957. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI GNATTALI, Radamés. *2nd Sonatina*: for guitar and piano. Violão e piano. Sherman Oaks: Brazilliance, 1957a. 1 partitura.

GNATTALI, Radamés. *Sonatina para Violão e Piano.* Rio de Janeiro, 1957b. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Dança Brasileira.* Violão. Rio de Janeiro, 1958a. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Quatro Noturnos:* para quarteto de cordas e piano. Rio de Janeiro, 1958b. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Noturnos para Orquestra de Cordas e Piano.* Rio de Janeiro, 1959a. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Valsa, Samba-Canção e Choro.* Violino, dois violões, pandeiro e orquestra de cordas. Rio de Janeiro, 1959b. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Exercícios para Piano.* Rio de Janeiro, 1965a. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Sonatina para Violoncelo e Dois Violões.* Rio de Janeiro, 1965b. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Bossa Romântica.* Violão e instrumento melódico. Sherman Oaks: Brazilliance, 1967a. 1 partitura.

GNATTALI, Radamés. *Concerto n. 4*: para violão e orquestra de cordas. Rio de Janeiro, 1967b. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Concerto para Viola e Orquestra de Cordas.* Rio de Janeiro, 1967c. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Concerto para Violino e Orquestra de Cordas.* Rio de Janeiro, 1967d. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Dez Estudos.* Violão. Rio de Janeiro, 1967e. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Dez Estudos.* Violão. Rio de Janeiro, 1967f. 1 partitura. Acervo Gilson Antunes.

GNATTALI, Radamés. *Trio n. 2:* para violino, violoncelo e piano. Rio de Janeiro, 1967g. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Brasiliana n. 12*: concerto para dois pianos e orquestra de cordas. Rio de Janeiro, 1967-1968. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Ten Studies for the Guitar.* Violão. Sherman Oaks: Brazilliance, 1968. 1 partitura. Editado por Laurindo Almeida.

GNATTALI, Radamés. *Concerto para Dois Violões Solistas, Oboé e Orquestra de Cordas.* Rio de Janeiro, 1970. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Concerto n. 3*: para dois violões solistas, com flauta, tímpanos e orquestra de cordas. Rio de Janeiro, 1981a. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Tocata em Ritmo de Samba n. 2.* Violão. Rio de Janeiro, 1981b. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Trio n. 3:* para piano, violino e violoncelo. Rio de Janeiro, 1984. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *Brasiliana n. 13.* Violão. Paris: Max Eschig, 1985a. 1 partitura. Editado por Turíbio Santos.

GNATTALI, Radamés. *Pequena Suíte.* Violão. Rio de Janeiro, 1985b. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GNATTALI, Radamés. *10 Studies for Guitar.* Violão. Heidelberg: Chanterelle, 1988. 1 partitura.

GNATTALI, Radamés; LIMA, Luciano. *Estudo sobre Três Fragmentos.* Violão. Curitiba, 2018. Acervo pessoal do autor.

GUARNIERI, Camargo. *Estudos n. 2 e n. 3 per Chitarra.* Violão. Ancona: Bèrben, 1984. 1 partitura. Editado por Angelo Gilardino.

GUARNIERI, Camargo Guarnieri; AURIC, Georges; GHEDINI, Giorgo Federico; MALIPIERO, Gian Francesco; PETRASSI, Goffredo; POULENC, Francis; RODRIGO, Joaquín; SAUGET, Henri; SURINACH, Carlos. *Antologia per Chitarra.* Violão. Milano: Ricordi, 1961. 1 partitura. Editado por Miguel Ablóniz.

HORTA, Luiz Paulo. A Noite de Radamés. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 29 jan. 1986. Caderno B, p. 4.

LIMA, João de Souza. *Estudo III.* Violão. São Paulo, 1976. 1 partitura. Acervo Instituto Piano Brasileiro.

LIMA, Luciano. *Radamés Gnattali e o Violão de Concerto.* Curitiba: UNESPAR, 2017.

LOVISI, Daniel Menezes. *Radamés Gnattali e sua Música para Cinema.* Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

LUCIANO Lima - Estudo XI (Radamés Gnattali). [*S. l.*: *s. n.*], 2021. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Luciano Lima. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=to15e7U6sfk. Acesso em: 11 out. 2021.

MELLO, Jorge. *Serestas Radamés*. Destinatário: Luciano Lima. [*S. l.*], 12 fev. 2021. 1 mensagem eletrônica.

MELODIAS DA ALVORADA. Intérprete: Dilermando Reis. São Paulo: Continental, 1960. 1 LP.

MENANDRO, Cláudio. *15 Estudos para Violão.* Curitiba: Ed. do autor, 2011. 1 partitura.

MIGNONE, Francisco. *Twelve Etudes for Guitar volumes 1 and 2.* Violão. Washington: Columbia, 1973. 1 partitura. Editado por Carlos Barbosa-Lima.

NOSSO AMIGO RADAMÉS GNATTALI. Direção: Aluísio Didier e Moisés Kendler. Produtor: Brasiliana Produções Artísticas Ltda. e Regina Martinho da Rocha. Barueri: Europa Filmes, 2007. 1 DVD (45 min).

PEREIRA, Marcelo Fernandes. *A Contribuição de Camargo Guarnieri para o Repertório Violonístico Brasileiro.* Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PREMIÈRE. Intérprete: Marcus Llerena. Rio de Janeiro: Velas, 1994. 1 CD.

PRESENÇA DE DILERMANDO REIS. Intérprete: Dilermando Reis. São Paulo: Continental, 1962. 1 LP.

RADAMÉS NA EUROPA COM SEU SEXTETO E EDU VOL.1. Intérprete: Sexteto Radamés Gnattali e Edu da Gaita. Rio de Janeiro: Odeon, 1960. 1 LP.

RADAMÉS NA EUROPA COM SEU SEXTETO E EDU VOL.2. Intérprete: Sexteto Radamés Gnattali e Edu da Gaita. Rio de Janeiro: Odeon, 1961. 1 LP.

RAFAEL rabello interpreta Radamés Gnattali. Intérprete: Rafael Rabello. Rio de Janeiro: Visom, 1987. 1 LP.

RECITAL. Intérprete: Waltel Branco. Rio de Janeiro: Som Livre, 1976. 1 LP.

SANTORO, Cláudio. *Prelúdios e Estudo para Violão.* Brasília: Savart, 1982. 1 partitura.

SANTOS, Titto. O Grande Som de Waltel Branco. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1969a. 2º Caderno, p. 6.

SANTOS, Titto. Waltel Botou prá Quebrar. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1969b. 2º Caderno, p. 4.

SCLIAR, Esther. *Estudo n. 1 para Violão.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. 1 partitura.

SUA MAJESTADE O VIOLÃO N. 2. Intérprete: Dilermando Reis. São Paulo: Continental, 1959. 1 LP.

TOGETHER. Intérprete: Rafael Mendez e Laurindo Almeida. New York: Decca, 1967. 1 LP.

TRIPPETT, David. *Editing unfinished music by a great composer is controversial*: but sometimes it needs to be done. [*S. l.*]: The Conversation, 2019. Disponível em: https://theconversation.com/editing-unfinished-music-by-a-great-composer-is-controversial-but-sometimes-it-needs-to-be-done-108632. Acesso em: 15 jan. 2021.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Douze* Études *pour Guitare.* Violão. Paris: Max Eschig, 1953. 1 partitura. Editado por Andrés Segovia.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour Guitare et Petit Orchestre.* Violão e orquestra. Paris: Max Eschig, 1955. 1 partitura.

WIESE FILHO, Bartolomeu. *Radamés Gnattali e sua Obra para Violão.* Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

ZORZAL, Ricieri Carlini. *Dez Estudos para Violão de Radamés Gnattali*: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

Luciano Lima é doutor (D. Mus.) pela Université de Montréal (Canadá), mestre pela McGill University (Canadá) e bacharel em Violão pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Como violonista, tem atuado tanto solo como em formações camerísticas, com apresentações em festivais e em outros eventos musicais no Canadá, Estados Unidos, Itália e Brasil. Desenvolve também atividades como arranjador e compositor, dedicando-se principalmente à produção para violão, tendo suas obras publicadas pela editora canadense Les Productions d'OZ. Como pesquisador, publicou o *Guia Prático para Violão Solo*, com transcrições do *Guia Prático* de Villa-Lobos (Academia Brasileira de Música, 2016), o livro *Radamés Gnattali e o Violão de Concerto* (UNESPAR, 2017), além de artigos em periódicos acadêmicos. É professor da UNESPAR no Campus de Curitiba II e no Programa de Pós-Graduação em Música da UNESPAR. E-mail: limaviolao@gmail.com