

## **As canções de câmara de Radamés Gnattali: da performance musical à edição**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA- 5

*Luísa Vogt Cota*  
*UFMT / UFMG*  
*luisacota@gmail*

**Resumo.** O presente trabalho consiste em um recorte da pesquisa que teve como temática as canções de câmara do compositor Radamés Gnattali, seus diálogos e brasilidade. Ao longo da investigação foram coletadas vinte canções em partituras autógrafas, manuscritas por copistas e publicadas em editoras. A edição das canções não foi a finalidade precípua da investigação, mas o meio para que as obras fossem revisitadas e, a partir disso, pudessem ser compreendidas e lhes fossem atribuídos novos sentidos. A partir do processo de interpretação para performance, essas canções passaram por uma edição interpretativa (Cembraia, 2005) e tiveram um aparato crítico que descreveu as alterações e decisões editoriais. As edições das partituras das canções de câmara de Radamés Gnattali permitiram não só a salvaguarda do repertório de canção brasileira, mas também a possibilidade de novas interpretações e novos registros das obras desse compositor.

**Palavras-chave.** Canção de Câmara, Radamés Gnattali, Edição de partituras, Performance Musical.

### **Radamés Gnattali's chamber songs: from musical performance to editing**

**Abstract.** The present work consists of an excerpt from the research that had as its theme the chamber songs of the composer Radamés Gnattali, their dialogues and Brazilianness. Throughout the investigation, twenty songs were collected in autograph scores, handwritten by copyists and published by publishers. The edition songs was not the main purpose of the investigation, but the means for the works to be revisited and, from that, they could be understood and given new meanings. From the interpretation process to performance, these songs underwent an interpretative edition (Cembraia, 2005) and had a critical apparatus that described the alterations and editorial decisions. The editions of the scores of Radamés Gnattali's chamber songs allowed not only the safeguarding of the Brazilian song repertoire, but also the possibility of new interpretations and new recordings of this composer's works.

**Keywords.** Chamber Song, Radamés Gnattali, Editing scores, Musical Performance.

## **Introdução**

A trajetória do compositor Radamés Gnattali dialoga com movimentos culturais, sociais e políticos contemporâneos de sua época. O compositor nasceu em 1906, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, e faleceu em 1988, na capital do estado do Rio de Janeiro. Muitas mudanças ocorreram no Brasil no início deste século: o país estava movido pela economia

agrária com seus representantes oligárquicos e tem essa estrutura abalada devido ao processo de urbanização vinculado a um ideal de país moderno. Acontece então a reivindicação de uma política republicana liberal: defesa de reformas políticas e sociais, favorável à liberdade dos meios de comunicação e ao fim do “voto de cabresto”, o qual seria combatido pela instauração do voto secreto. Essas reivindicações tiveram também as bandeiras da educação pública, do sufrágio feminino e avançava a discussão sobre a necessidade de um Brasil progressista que pudesse encontrar e reafirmar a sua identidade a partir de suas características identificadas. É nesse contexto político, social, cultural que nasce Radamés Gnattali.

Ao delinear o percurso do compositor cotejando biografia, relatos, composições, arranjos e gravações, pode-se identificar um espelhamento entre o fazer do artista e os contextos vividos por ele. Segundo Rafael Velloso (2015), a trajetória de Radamés Gnattali pode ser vista como um processo de escolha empreendido por um indivíduo com identidade dinâmica. Sua carreira é potencializada pelos desvios a que seu percurso foi submetido na interação com as normas sociais e estéticas vigentes (VELLOSO, 2015, p. 88). O compositor recebeu formação para ser concertista e, assim como numerosos contemporâneos músicos, dividiria seu trabalho em várias formas do fazer artístico. Essas múltiplas formas do fazer artístico para a própria subsistência e manutenção serviam de inspiração para suas criações. Entendemos que não cabe mais tentar rotular Radamés Gnattali como um “popular erudito” ou como um “erudito popular”, mas como um compositor que transcende rótulos. Nas palavras de Barbosa e Devos (1984), Radamés é um “eterno experimentador”.

## **Radamés Gnattali e a canção de câmara**

Ao longo da trajetória de Radamés Gnattali, o compositor teve aproximações com o repertório camerístico vocal: em 1934, ele acompanhou Bidu Sayão em uma turnê no Sul do Brasil. Gnattali também foi pianista acompanhador da soprano em seu concerto de despedida que encerrou a carreira da cantora, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Maria Lucia Godoy foi outra soprano a qual Radamés acompanhou ao piano. Além da experiência enunciada por Gnattali, foi possível localizar uma fotografia no site do compositor ao lado da cantora em uma apresentação no Rio de Janeiro em 1980. Radamés também acompanhou a soprano Cristina Maristany, que gravou algumas de suas canções e a quem ele dedicou a sua canção *Modinha*. Pode-se presumir, ademais, que o compositor trabalhou com Adacto Filho, um barítono para quem ele dedicou uma das canções do ciclo *Três Poemas de Augusto Meyer*. Radamés

acompanhou igualmente cantores da música popular e escreveu obras para grupos vocais como, por exemplo, a *Cantata Maria Jesus dos Anjos* (1965) sobre temas de umbanda recolhidos pelo compositor Bororó.

A partir dos vestígios e dos enunciados de Radamés Gnattali, a pesquisa teve como fonte primária as canções para canto e piano compostas por ele. Não excluimos de nosso estudo as canções classificadas com os termos arranjo ou harmonização, já que entendemos que essa atuação é também uma forma de composição musical e separar a obra de Radamés Gnattali por uma classificação entre música popular e música de concerto é algo bastante complexo. Além disso, na época de Radamés, os compositores considerados modernistas tinham como prática a harmonização de temas populares e folclóricos. Tratamos, portanto, as canções de Gnattali neste trabalho como canções de câmara, sobretudo pelo fato de estarem representadas em partitura como uma melodia sobre o acompanhamento, ou em diálogo, bem elaborado com o piano, sendo adequadas à interpretação camerística no contexto atual.

A fonte de pesquisa mais recente é o catálogo online disponibilizado no site *radamesgnattali.com.br*, que é organizado pela família do compositor. Nesse catálogo foi possível identificar os títulos das canções. De posse desses títulos, foi realizada uma busca em acervos de bibliotecas de partituras. Ao longo da investigação foram levantadas um total de vinte canções (uma delas um ciclo de três canções) para canto e piano em manuscritos autógrafos e de terceiros, bem como publicadas por editoras. Essas partituras foram coletadas em bibliotecas de universidades e acervos particulares, inclusive o acervo do próprio compositor que é administrado por sua família. As partituras das canções coletadas foram organizadas em tabela de acordo com suas devidas descrições.

**Tabela - Títulos e descrições das canções de câmara de Radamés Gnattali**

<b>Canção</b>	<b>Dados da canção</b>
1. <i>Acalanto de John Talbot</i>	Data da composição: s/d Poema: Manuel Bandeira  Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Aída Gnattali em papel de música de 12 pautas. (acervo Radamés Gnattali)
2. <i>A casinha pequenina</i>	Data da composição: 1940 Poema: Canção popular brasileira

	<p>Partitura: GNATTALI, Radamés. <i>A casinha pequenina</i>. São Paulo – Rio de Janeiro. Irmãos Vitale Editores: 1940.</p>
3. <i>Azulão</i>	<p>Data da composição: 1940 Poema: Manuel Bandeira</p> <p>Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Hermelindo Castelo Branco em papel de música de 12 pautas (acervo Hermelindo Castelo Branco)</p>
4. <i>Canção</i>	<p>Data da composição: s/d Poema: Manuel Bandeira</p> <p>Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Aída Gnattali em papel de música de 12 pautas. (acervo Radamés Gnattali)</p>
5. <i>Cantiga</i>	<p>Data da composição: s/d Poema: Manuel Bandeira</p> <p>Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Aída Gnattali em papel de música de 12 pautas. (acervo Radamés Gnattali)</p>
6. <i>Canto de Natal</i>	<p>Data da composição: s/d Poema: Manuel Bandeira</p> <p>Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Aída Gnattali em papel de música de 12 pautas. (acervo Radamés Gnattali)</p>
7. <i>Dona Janaína</i>	<p>Data da composição: s/d Poema: Manuel Bandeira (poesia) Nota: Dedicada à Nelly Biato Gnattali (segunda esposa do compositor)</p> <p>Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Aída Gnattali em papel de música de 12 pautas. (acervo Radamés Gnattali)</p>
8. <i>Letra para uma valsa romântica n.º 1</i>	<p>Data da composição: s/d Poema: Manuel Bandeira</p>

	<p>Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Aída Gnattali em papel de música de 12 pautas. (acervo Radamés Gnattali)</p>
<p>9. <i>Letra para uma valsa romântica n.º 2</i></p>	<p>Data da composição: s/d Poema: Manuel Bandeira</p> <p>Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Aída Gnattali em papel de música de 12 pautas. (acervo Radamés Gnattali)</p>
<p>10. <i>Modinha</i></p>	<p>Data da composição: 1934, segundo Barbosa e Devos (1984) Poema: Manuel Bandeira Notas:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- Segundo Barbosa e Devos (1984), a canção teve sua 1ª audição em 1934 no Rio de Janeiro, na Escola Nacional de Música, com a solista Nair Duarte Nunes e Radamés Gnattali ao piano.</li><li>-Canção dedicada a Cristina Maristany</li></ul> <p>Partitura: Cópia digitalizada da partitura impressa, sem copyright da editora, duas páginas, Rio de Janeiro, 1937 (acervo Radamés Gnattali)</p>
<p>11. <i>Morena, morena</i></p>	<p>Data da composição: 1941(segundo o acervo do compositor)</p> <p>Poema: Letra popular, tradução em espanhol de Brenno Maristany</p> <p>Notas:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- Dedicada a Cristina Maristany</li><li>- Obra citada na imprensa, em nota, sobre apresentação da soprano Clarisse Stukart, dentro da programação da Rádio Jornal do Brasil. A nota não informa o nome do autor da letra da canção, nem o pianista acompanhador. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional - jornal Diário de Notícias, de 05/06/1943.</li></ul>

	<p>Partitura: GNATTALI, Radamés. <i>Morena, morena...</i> Buenos Aires: Carlos S. Lottermoser: s/d</p>
12. <i>Nhapopé</i>	<p>Data da composição: 1955 Poema: motivo popular</p> <p>Partitura: GNATTALI, Radamés. <i>Nhapopé</i>. São Paulo: Editora Bandeirante Musical, 1956. (cópia digitalizada)</p>
13. <i>Ninando</i>	<p>Data da composição: 1941 Poema: tema popular brasileiro</p> <p>Partitura: GNATTALI, Radamés. <i>Ninando</i>. Buenos Aires (AR): Editora Ricordi Americana- – S.A.E.C., 1941. (cópia digitalizada)</p>
14. <i>Oração</i>	<p>Data da composição: s/d Poema: Jorge de Lima</p> <p>Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito a lápis de Radamés Gnattali, em papel de 12 pautas (acervo Radamés Gnattali)</p>
15. <i>Poema relativo</i>	<p>Data da composição: 1941 Poema: Jorge de Lima</p> <p>Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito à lápis de Radamés Gnattali, em papel de 12 pautas (acervo Radamés Gnattali)</p>
16. <i>Prenda minha</i>	<p>Data da composição: s/d * Na linha do tempo do site do compositor, há a identificação do ano de 1941 como ano de composição. Poema: motivo popular</p> <p>Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Aída Gnattali em papel de música de 12 pautas. (acervo Radamés Gnattali)</p>
17. <i>Taieiras</i>	<p>Data da composição: 1941 Poesia: motivo popular Nota: 1. Nome escrito a lápis com título original <i>Tayeras</i></p>

	<p>2. dedicada ao violonista Gaston O. Talamon</p> <p>Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito a lápis de Radamés Gnattali, em papel de 12 pautas, 1941. (acervo Radamés Gnattali)</p>
<p>18. <i>Temas e voltas</i></p>	<p>Data da composição: s/d Poema: Manuel Bandeira</p> <p>Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito à tinta de Aída Gnattali, em papel de 12 pautas (acervo Radamés Gnattali).</p>
<p>19. <i>Toada</i></p>	<p>Data da composição: 1956 Poema: Alberto Ribeiro Nota: Duas partituras em tonalidades diferentes:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- Partitura (2 páginas) publicada pela editora Ricordi, 1956 (grave) – cópia em xerox cedida por colega da área.</li><li>- Partitura (2 páginas) assinada por Hermelindo Castelo Branco (aguda)- disponível no acervo</li></ul> <p><b>PARTITURA NÃO LOCALIZADA NO ACERVO DO COMPOSITOR</b></p> <p>Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Hermelindo Castelo Branco em papel de música de 12 pautas, 1956. (acervo Hermelindo Castelo Branco)</p>
<p>20. <i>Três poemas de Augusto Meyer:</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>- <i>Violão</i></li><li>- <i>Oração da Estrela Boieira</i></li><li>- <i>Gaita</i></li></ul>	<p>Data da composição: 1931 (Violão e Oração da Estrela Boieira), 1935 (Gaita) Poema: Augusto Meyer Notas:</p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Ciclo dedicado a Adacto Filho</li><li>2. Título original da segunda canção é <i>Oração da Estrela Boieira</i></li><li>3. Segundo Barbosa e Devos (1984):<ul style="list-style-type: none"><li>- Audição das canções <i>Violão</i> com a solista Elsa Tchoepke e <i>Oração da Estrela Boieira</i> com o solista Emilio</li></ul></li></ol>

Baldino, em 21/10/1931, em Porto Alegre na Sala Beethoven.  
- Audição das canções *Violão e Oração da Estrela boieira* em 1934, no Rio de Janeiro, na Escola Nacional de Música, com a solista Nair Duarte Nunes e Radamés Gnattali ao piano.

Partitura: GNATTALI, Radamés. *Três poemas de Augusto Meyer*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Irmão Vitale Editores, 1940 (cópia digitalizada).

## O processo de edição das partituras das canções de Radamés Gnattali

Resgatar essas canções, estudá-las e interpretá-las faz do pesquisador/performer responsável por seus significados, traz referências e ideias do compositor e referências e ideias da intérprete em sua época. Catarina Domenici (2012) aborda a importância da pesquisa em performance no fazer musical. Para a autora, a obra acontece por meio da performance e a identidade atribuída às obras musicais “é em igual medida determinada pelo texto e pelo conjunto de suas performances. Se a notação musical não pode prescindir do som, o som, por sua vez, jamais é um fenômeno autônomo, estando intimamente entrelaçado à trama sociocultural” (DOMENICI, 2012, p. 171). Dessa forma, a investigação sobre as canções de Radamés Gnattali se dá de maneira dialogada: recupera o processo de escritura da obra, o contexto em que ela foi escrita, a trajetória do compositor, bem como a sonoridade recriada através da performance. Por meio das partituras das canções, outras informações das obras são obtidas, tais como: os autores parceiros, os intérpretes da época, o diálogo entre os significados da melodia, do texto e do acompanhamento do piano.

Assim, a canção de câmara de Radamés Gnattali, além de redescoberta, é também trazida para os dias atuais, levando em conta não só o contexto em que foram compostas, mas também o da atualidade. É possível problematizar os significados a serem atribuídos a essa obra em uma apresentação atual. Essa ideia vai ao encontro da formulação de Nicholas Cook (2013) sobre a pretensão de que a obra musical seja vista apenas levando em consideração sua época de origem. O autor aponta que “se a obra musical é um conceito regulável sujeito à mudança



histórica em vez de um princípio ontológico atemporal, então o padrão de exceções e variações documentadas por musicólogos é exatamente o que você esperaria (COOK, 2013, p. 23)”.<sup>1</sup>

Para o musicólogo britânico, a música é uma ação colaborativa entre pessoas. As performances são interações sociais complexas e as partituras funcionam como um roteiro. De maneira aproximada, Alexandre Almeida (2011) trata a música como um processo aberto, colaborativo e imponderável. Para esse autor, a prática interpretativa pode ser compreendida como um ato em que a obra se torna concreta por meio da incorporação de outras qualidades que não estão no texto musical e de outros agentes que não somente o compositor.

Experientiamos as canções de Radamés Gnattali, pela leitura das partituras, para transformar essas obras em som, em performance. A primeira leitura dessas canções tinha como objetivo conhecer as sonoridades e as temáticas sobre as quais Radamés Gnattali escreveu. Além de percorrer o repertório e desvelar informações através dele, havia também a necessidade de averiguação de aspectos como escrita, inteligibilidade do texto e tonalidade. No entanto, ao trabalhar com essas partituras, foram constatadas duas problemáticas: a primeira em relação a dificuldades na leitura do manuscrito. Era necessário mais tempo para entender algumas notas e a caligrafia. A segunda foi em relação à tonalidade: parte das canções foi escrita em tonalidades bastantes graves, compatíveis provavelmente com uma voz de contralto ou baixo. Por vezes, a melodia grave escrita em clave de sol trazia muitas linhas suplementares inferiores, o que prejudicava ainda mais a leitura.

A partir dessas constatações, entendemos que seria necessário editar as partituras das canções estudadas. Ao abordar a crítica textual e os tipos fundamentais de edição de textos literários, César Cambraia (2005, p. 91) divide as formas de estabelecimento do texto em duas classes: monotestemunhais, que são baseadas em apenas um testemunho de texto; e politestemunhais, que são baseadas no confronto de dois ou mais testemunhos de um mesmo texto. As partituras das canções de Radamés Gnattali são monotestemunhais. A maioria se constitui de cópias de manuscritos autógrafos ou feitos por Aída Gnattali (irmã pianista e copista do compositor), e quatro canções foram publicadas por editoras.

Cambraia (2005, p. 91-103) subdivide as edições monotestemunhais em quatro tipos diferenciados de acordo com o grau de mediação realizado pelo crítico textual. São elas:

---

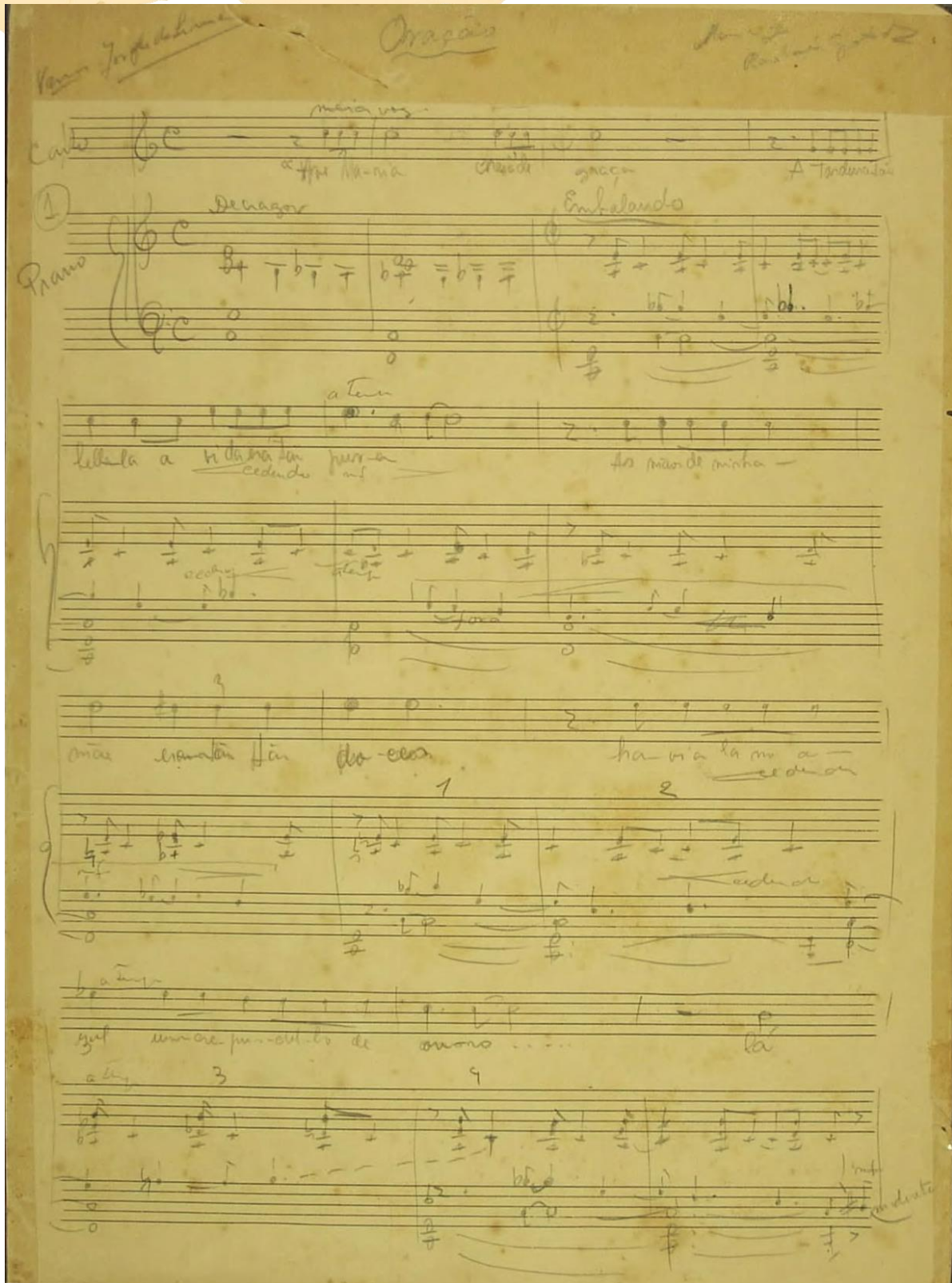
<sup>1</sup> If the musical work is a regulative concept subject to historical change rather than a timeless ontological principle, then the pattern of exceptions and variations documented by musicologists is exactly what you would expect. (COOK, 2013, p. 23)

1. Fac-similar: reprodução mecânica do texto, grau zero de mediação. Tem como exemplo a fotografia, o escaneamento, o xerox etc.;
2. Diplomática: tem um grau baixo de mediação. Nesse tipo de edição, faz-se uma transcrição rigorosamente conservadora dos elementos presentes no modelo.
3. Paleográfica (também chamada de semidiplomática, paradiplomática ou diplomático-interpretativa): possui um grau médio de mediação. O editor realiza modificações para tornar o texto mais apreensível para um público que não seria capaz de decodificar algumas características originais. Nesse tipo de edição pode ocorrer o desenvolvimento de abreviaturas, a inserção ou supressão de elementos por conjectura e a retificação de “falhas óbvias”, tais como supressões ou repetições de letras;
4. Interpretativa: possui o grau máximo de mediação. Além do que é feito na edição paleográfica, há um processo de uniformização gráfica para aumentar a fluência da leitura e as correções por conjectura vão além das falhas óbvias, pois abrangem intervenções que aproximam o texto do que teria sido uma forma genuína.

Para o trabalho com as canções de Radamés Gnattali, optamos por fazer uma edição interpretativa. Fizemos algumas alterações e averiguações para tornar os textos musical e literário mais compreensíveis. Em algumas partituras das canções manuscritas, trechos ou a integridade da letra estavam ilegíveis. Para a compreensão, o poema era consultado separadamente e comparado ao da partitura para verificação. Outras dúvidas surgiram conforme as canções eram lidas. A principal concernia a algumas notas musicais, principalmente aquelas que eram modificadas por acidentes ocorrentes no decorrer da canção. Por vezes, em congruência com a harmonia da canção, essas notas geravam dubiedade, pois poderiam funcionar das duas maneiras. Nesses casos, optamos por averiguar a harmonia da canção e, quando mesmo assim cabiam as duas opções, escolhemos deixar a opção mais próxima da partitura manuscrita.

Uma das alterações realizadas foi não limitar o número de compassos por página de modo exatamente igual às cópias originais. Em alguns manuscritos, a escrita se mostrava “embaralhada”, com pouco espaço entre os sistemas musicais, o que não dava inteligibilidade à obra. Para isso, usamos um programa de edição de imagem que possibilitou mudar as cores e a nitidez das páginas, como fizemos no exemplo a seguir, da canção *Oração* (Figuras 1 e 2):

Figura 1 - Primeira página da canção manuscrita Oração de Radamés Gnattali (imagem original)



Fonte: acervo do compositor

Figura 5 - Primeira página da canção manuscrita Oração de Radamés Gnattali (imagem editada)

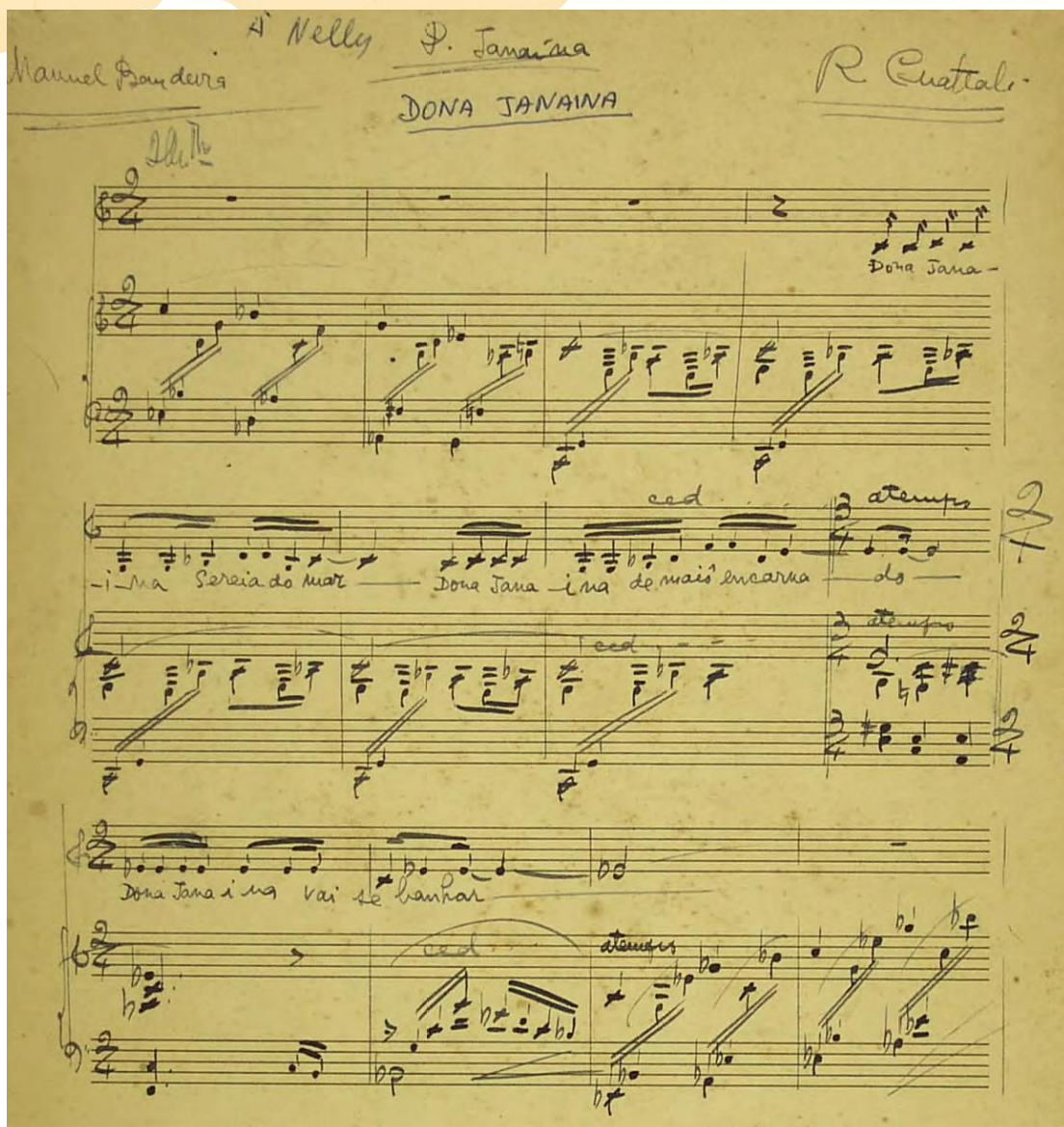


Fonte: acervo do compositor

Além dos desafios na leitura dessas obras, outras dificuldades na edição surgiram, como, por exemplo, o fato de a partitura da canção *Oração* ter compassos rabiscados que geravam dúvidas. Ao nos depararmos com isso, pensamos em duas hipóteses: a primeira foi que a canção pudesse estar inacabada. Os compassos rabiscados seriam indício da exclusão de ideias e o fato de ser uma canção a lápis sugeriam ter sido uma obra “engavetada”. A outra possibilidade seria o trecho ter sido escrito de forma insatisfatória e o compositor ter optado, em vez de apagar, por apenas rasurar os compassos e seguir escrevendo a canção dali em diante. Ao final, consideramos que o mais provável é que esse compasso tenha sido rabiscado para ser excluído, pois o que vinha posteriormente passou a fazer sentido musical no processo de leitura da canção. Outra questão que dificultou a edição dessas obras a lápis foi a presença de trechos das partituras sem a letra correspondente, apenas com as notas da melodia do canto escritas e nenhuma linha do poema. Foi necessário então recuperar a prosódia, justapondo o texto (que estava separado em folha anexa à partitura) às notas da melodia. Por isso, buscamos, por princípio, acercar do que seria apropriado à escrita de Radamés Gnattali, sem alterar ritmo ou criar melodias, apenas encaixando a letra do poema nas notas escritas por ele na partitura.

Outra alteração de nossa edição foi a mudança de tonalidade. Algumas canções, escritas para regiões muito graves, foram transpostas. À medida que eram estudadas e trabalhadas em conjunto com um pianista colaborador, verificava-se a necessidade da mudança de tonalidade. Um exemplo pode ser observado na canção *Dona Janaína*. A seguir, colocamos os exemplos do original e de nossa edição (Figuras 3 e 4).

Figura 3- Trecho da canção manuscrita Dona Janaína de Radamés Gnattali (compassos 1 a 12)



Mmanuel Bandeira *A Nelly P. Janaína* R. Gnattali  
DONA JANAINA

*Lento*

Dona Jana -

*ced* *atempus*

-i na Sereia do mar - Dona Jana ína de mais encanto do

*ced* *atempus*

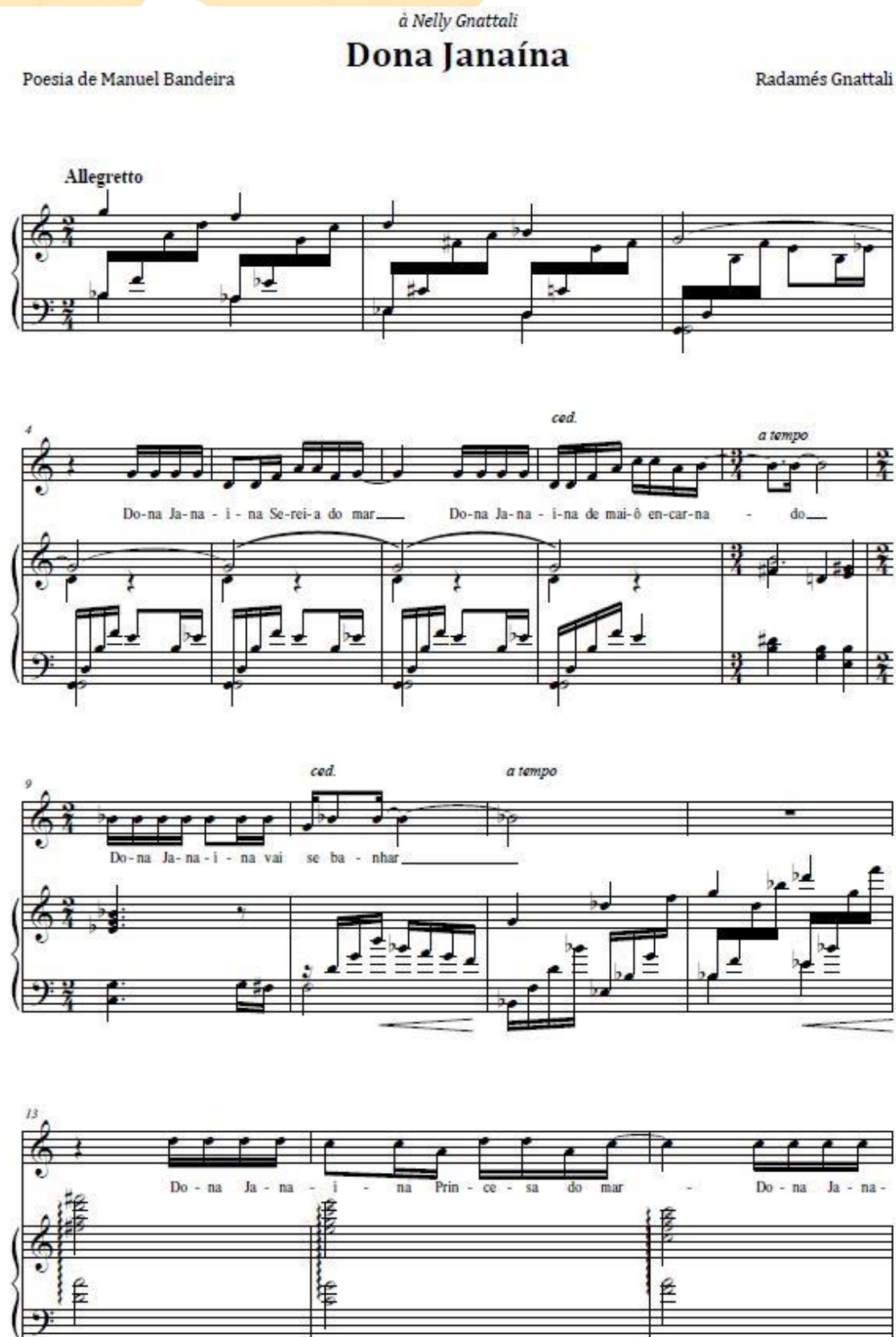
Dona Jana ína vai se banhar

Fonte: Acervo do compositor

Figura 4 - Trecho da canção Dona Janaína de Radamés Gnattali, partitura editada (compassos 1 a 12).

*à Nelly Gnattali*  
**Dona Janaína**  
Poesia de Manuel Bandeira Radamés Gnattali

*Allegretto*



4 *ced.* *a tempo*  
Do - na Ja - na - i - na Se - rei - a do mar - - - Do - na Ja - na - i - na de mai - ô en - car - na - do - - -

9 *ced.* *a tempo*  
Do - na Ja - na - i - na vai se ba - nhar - - -

13  
Do - na Ja - na - i - na Prin - ce - sa do mar - - - Do - na Ja - na -

Fonte: Edição dx XXX (transposta 5ª justa acima)

Embora todo o processo de edição possa parecer técnico, ele não acontece de maneira separada do estudo da performance. Encontrar uma nova tonalidade, cômoda e apropriada para se cantar e tocar, só foi possível após vários ensaios com o pianista colaborador por meio de testes em tonalidades distintas. Para a escolha de uma determinada tonalidade, as canções foram transpostas para diferentes alturas até se chegar a um consenso para aquela mais adequada tanto para o piano quanto para o canto, de maneira que a pronúncia do texto não ficasse comprometida e que nenhuma das partes perdesse o seu idiomatismo.

Editar as partituras a partir da performance musical sob a lógica de experimentação possibilita ir ao encontro da abordagem do musicólogo Juan Francisco Sans (2015), para quem “o editor se constitui não apenas do leitor preferencial da obra de um compositor, é literalmente, ‘o seu primeiro intérprete’ ” (SANS, 2015, p. 19). Para Sans, trata-se de um “intérprete” no sentido mais amplo do termo, pois a sua leitura da obra será determinante para a fixação das diretrizes e orientações fundamentais de como a obra será recebida, lida e compreendida. Por meio desse processo, “o editor introduz, inevitavelmente, novos significados da obra, e se elege assim como mediador por antonomásia entre o compositor e os consumidores de sua produção” (ibid.).

Com base nas questões levantadas, buscamos, em nossa edição, padronizar a escrita musical de acordo com as práticas atuais. Também perseguimos uma escrita mais limpa e clara, de modo que os acidentes ocorrentes repetidos num mesmo compasso fossem colocados apenas na primeira nota do compasso ou entre parênteses, quando necessário. Para a edição dos textos literários, utilizamos o texto da partitura-fonte e, em caso de dúvidas em relação à legibilidade do manuscrito, consultamos outras fontes do poema. Por todas essas questões, elaboramos um aparato crítico que foi anexado à pesquisa, facultando o conhecimento de todas as intervenções editoriais efetuadas.

Nessa pesquisa, não foi nosso objetivo principal fazer uma edição crítica das canções de Radamés Gnattali, mas a performance dessas obras exigiu o processo de edição. Segundo Carlos Alberto Figueiredo (2017), há duas ações essenciais na ação de copiar e editar. A primeira, aparentemente mecânica, mas que já contém forte componente interpretativo, consiste em transcrever os símbolos musicais do exemplar à disposição para a cópia. A segunda, interpretativa por excelência, consiste em levar em consideração os conteúdos musicais que são transmitidos por esses símbolos (FIGUEIREDO, 2017, p. 31)



Em consonância com a afirmação do autor, acreditamos que o processo de edição transcende regras e busca soluções que aproximem a obra musical do público. Editar as canções de Radamés Gnattali não foi a finalidade precípua desse trabalho, mas o meio para que as obras fossem revisitadas e, a partir disso, pudessem ser compreendidas e lhes fossem atribuídos novos sentidos. Assim, é possível entender a partitura musical como um documento semiótico que depende do contexto e da convenção de seus interpretantes.

## Considerações finais

Pesquisar a trajetória de Radamés Gnattali desvela sua obra. Pesquisar as suas canções possibilita refletir sobre sua trajetória e sobre os seus desvios – aquilo que extrapola a ideia de linearidade e de conceitos bem definidos. Essas reflexões permitem também ao intérprete criar imagens e eleger sonoridades e interpretações para a performance da canção de câmara de Radamés Gnattali, bem como estabelecer interlocuções com o compositor. Investigar as formas composicionais (as “experimentações”) de Gnattali possibilitou releituras e ressignificações de suas canções de câmara para a contemporaneidade.

Cabe dizer que o acesso às partituras das canções de Radamés Gnattali foi fator imprescindível para tornar essa pesquisa possível. Estudar, entender, interpretar e editar essas canções é uma forma de entregar à comunidade e a todos os estudiosos de música uma forma de ler Radamés Gnattali. Por isso, existem perspectivas futuras de que essas partituras sejam publicadas, garantindo assim não só a salvaguarda do repertório de canção brasileira, mas também a possibilidade de novas interpretações e novos registros das obras desse compositor, que foi considerado, ainda em vida, um eterno experimentador.

## Referências

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Por uma visão de música como performance**. Opus, Porto Alegre, v. 17, n.º 2, p. 63-76, dez. 2011.
- BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali: o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1984.

CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COOK, Nicholas. **Beyond the Score: Music as Performance**, New York: Oxford University Press, 2013.

DOMENICI, Catarina Leite. **A Voz do Performer na Música e na Pesquisa**. Anais do SIMPOM, v. 2, n.º 2, 2012, p.169-182.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teoria e práticas editoriais**”. 2a. Edição Revisada, 2017. Disponível em: <  
<http://www.musicasacrabrasileira.com.br/ebook-musica-sec18-19.php>>. Acesso em: 24 jul. 2021

SANS, Juan Francisco. **La edición musical como ocasión extrema de la interpretación**. In: *Música e Investigación*, Nº 23, p. 17-43. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2015