



## Radamés Gnattali e o diálogo com o regional gaúcho: o ciclo de canções *Três Poemas de Augusto Meyer*

Luísa Vogt Cota 

Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT) – [luisacota@gmail.com](mailto:luisacota@gmail.com)

### ARTIGO

Editor-Chefe: Mauro Chantal

Layout: Mauro Chantal e Edinaldo Medina

License: "CC by 4.0"

Enviado: 02.06.2025

Aceito: 25.08.2025

Publicado: 31.12.2025

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18109177>

**RESUMO:** Este trabalho configura um recorte da tese intitulada *As canções de Radamés Gnattali: diálogos composicionais e brasilidade*, defendida por esta autora em 2022. A trajetória do compositor, permeada pela música popular e pela música de concerto, torna difuso o levantamento sobre suas obras. Ao longo da investigação, foi possível levantar 20 canções em partituras. A análise do ciclo de canções *Três Poemas de Augusto Meyer*, à luz dos pressupostos sobre o dialogismo em Bakhtin (2011), apresenta o diálogo com o pensamento do movimento modernista do nacionalismo construído a partir do regional gaúcho.

**PALAVRAS-CHAVE:** Canção de câmara. Radamés Gnattali. Augusto Meyer. Regional Gaúcho. Nacionalismo.

**Radamés Gnattali and the Dialogue with Southern Brazilian Regionalism:  
The Song Cycle *Three Poems by Augusto Meyer***

**ABSTRACT:** This work is an excerpt from the Doctoral thesis entitled *The songs of Radamés Gnattali: compositional dialogues and Brazilianness*, defended by this author in 2022. Gnattali's career, situated at the intersection of popular and concert music, renders the cataloging of his vocal works particularly complex. Over the course of the research, 20 Brazilian art songs were identified in score format. This study focuses on the analysis of the song cycle *Three Poems by Augusto Meyer*, interpreted through the lens of Mikhail Bakhtin's (2011) concept of dialogism. The analysis highlights the work's engagement with the ideologies of the Brazilian modernist movement, particularly its nationalist discourse rooted in the cultural and regional identity of Rio Grande do Sul.

**KEYWORDS:** Brazilian Art Song. Radamés Gnattali. Augusto Meyer. Southern Brazilian regionalism (Gaucho tradition). Nationalism.



## 1. Radamés Gnattali: um erudito popular

A trajetória de 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. Descendente de italianos, já menino começou a estudar música com a família: o pai, Alessandro Gnattali, era fagotista, e a mãe, Adélia, pianista. Além disso, amigos músicos ensaiavam regularmente na casa dos Gnattali. Radamés aprendeu piano com a mãe e, depois, com o professor Guilherme Fontainha. A família frequentava a "Sociedade dos Italianos do bairro, onde também se fazia música e se praticava[m] outras artes" (BARBOSA e DEVOS, 1984: 12).

Em 1922, Radamés Gnattali começou a trabalhar com um conjunto de câmara que fazia trilhas ao vivo nas sessões do Cine Colombo, na cidade de Porto Alegre. O repertório incluía valsas, polcas, operetas, canções francesas e italianas. Em 1924 e 1925, Radamés Gnattali viajou para uma pequena turnê como concertista, apresentando-se em São Paulo, no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Sul, recebendo críticas positivas. O gaúcho começa, então, a vivenciar as ideias de música nacional no ambiente musical do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, onde Villa-Lobos já havia se consagrado por meio de sua série de Choros. De fato, as primeiras composições de Radamés Gnattali aproveitam temas folclóricos e populares, o que "já demonstrava a sua tendência nacionalista" (BARBOSA e DEVOS, 1984: 29). A primeira composição para piano solo, datada de 1924, intitula-se *Batuque*.

O ano de 1931 é marcado pela mudança de Gnattali para a cidade do Rio de Janeiro. A notícia de que o Instituto Nacional de Música abriria concurso para "lente catedrático" lhe daria estabilidade como professor e a oportunidade de se tornar um concertista. Na época, Radamés Gnattali conseguiu uma audiência no Palácio do Catete com Getúlio Vargas e "recebeu garantias presidenciais de que o cargo seria disputado limpamente, por concurso" (DIDIER, 1996: 16). No entanto, o certame não foi realizado, como informa o próprio compositor: "O sonho acabou! Getúlio [Vargas] mudou a minha vida..." (*apud* BARBOSA e DEVOS, 1984: 30). O Estado Novo (1930-1945) liderado pelo presidente gaúcho Getúlio Vargas teve como principais políticas a centralização do poder, o nacionalismo, o anticomunismo e autoritarismo. Assim, com a nova política, a pleiteada vaga de professor no Rio de Janeiro, não chegou a ser aberta. O novo professor

foi indicado pelo governo. Esse acontecimento pode ser considerado um divisor de águas na trajetória do compositor, compelindo-o a empreender outros trabalhos e novas possibilidades de fazer musical. Gnattali passou a priorizar o aprendizado com os músicos com que atuava profissionalmente.

Radamés conviveu com compositores como Luciano Gallet, Heitor Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e Camargo Guarnieri, tendo-os conhecido quando do 4º Concerto da Série Oficial de 1931 do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Através desses contatos, outros nomes importantes se integraram ao círculo de amizade de Gnattali, tais como os poetas modernistas Manuel Bandeira, Jorge de Lima e Murilo Mendes, que, junto com o músico, sempre se reuniam na casa do pintor Cândido Portinari. O compositor também pôde ouvir *performances* de Ernesto Nazareth no Cine Odeon. O pai de Gnattali, Alessandro, havia lhe dado há muitos anos as partituras de vários tangos do mestre carioca (DIDIER, 1996: 14). Foi ainda no Rio de Janeiro que Radamés conviveu com Pixinguinha, Donga e com os chorões e planeiros<sup>1</sup> da Casa Vieira Machado<sup>2</sup>. Foi no estabelecimento, por meio do trabalho de transcrever as músicas para partitura, que Radamés Gnattali aprendeu:

um jeito de tocar piano que na época, existia somente no Rio de Janeiro [...]. O negócio ali era samba [...], na ausência da bateria e do contrabaixo, tinham inventado um novo jeito de se tocar música brasileira. Usavam o pedal do piano para dar ritmo, a batucar com o pé. A mão esquerda fazia o primeiro baixo, no tempo, e depois o acorde na região média, deixando livre a mão direita para os desenhos e improvisos (*apud* DIDIER, 1996: 16).

Radamés começou a experienciar a música em diferentes lugares, que começavam a ganhar espaço no Brasil, principalmente através de novas mídias como o rádio, os estúdios de gravação, e, posteriormente, a televisão. Em 1936, começou a trabalhar na Rádio Nacional, onde permaneceu por 35 anos, período no qual grande parte de suas composições foi escrita. Ademais, havia espaços para a música erudita na programação. “Muitas primeiras audições de compositores brasileiros tiveram como palco o estúdio daquela emissora, sem nada a dever às salas de concertos oficiais em termos de tratamento e execução” (BARBOSA e DEVOS, 1984: 59). O ofício de Radamés Gnattali abrangeu a produção de música erudita e popular. “Nessa época, os

<sup>1</sup> Planeiros” era o nome dado aos intérpretes e arranjadores de temas populares para piano. O termo se distingue de “pianista”, utilizado exclusivamente para os músicos concertistas.

<sup>2</sup> Editora de partituras e ponto de encontro dos planeiros que tocavam na noite carioca.

profissionais atuantes em rádio, cinema, teatro e outras mídias demonstravam capacidade ímpar de adequação a um mercado suscetível a rápidas mudanças” (BREIDE, 2006: 15).

É provável que a dificuldade em categorizar a obra de Gnattali decorra da influência, nela, desses diálogos entre música popular e música de concerto, bem como da diversidade de lugares em que o compositor atuou. Em suas obras existem elementos afins à corrente de ideias nacionalistas, mas também algo fugidio a isso, ou seja, elementos musicais pertencentes à música popular urbana e à indústria musical que crescia, principalmente, através do rádio. Essa particularidade de Radamés também é assinalada em notícias veiculadas na imprensa. A seguir, trazemos parte de um recorte de uma matéria de 1976 sobre o lançamento de um disco de Radamés Gnattali (Figura 1):



**Figura 1:** Nota do Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), dezembro de 1976. Fonte: acervo Radamés Gnattali ([radamesgnattali.com.br](http://radamesgnattali.com.br)).

Ao delinear o percurso de Radamés Gnattali cotejando biografia, relatos, composições, arranjos e gravações, pode-se identificar como que um espelhamento entre o fazer do artista e os contextos que ele viveu. Segundo 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: 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”.

## 2. As canções de câmara de Radamés Gnattali

No livro biográfico sobre Radamés Gnattali, BARBOSA e DEVOS (1984) fizeram o primeiro levantamento de suas obras. Das 183 obras classificadas pelas autoras como “música erudita”, foram listadas as seguintes canções: *Azulão* (Manuel Bandeira); *A Casinha pequenina*; *A Estrela* (Manuel Bandeira); *Modinha* (Manuel Bandeira); *Morena, morena*; *Nhapopé*; *Poemas de Augusto Meyer*; *Pra meu rancho, Prenda minha*, *O Rei mandou me chamá*; *Seis canções* (Manuel Bandeira); *Seis canções* (Silvan Paezzo); *Tayeras*; *Valsa Romântica* (Manuel Bandeira).

Na Enciclopédia da Música Brasileira (1998), no verbete sobre Radamés Gnattali, foi possível localizar algumas canções com as datas de composição, são elas: *Azulão* (1940), *Casinha pequenina* (1940), *Modinha* (1934), *Morena, morena* (1941), *Nhapopé* (1955), *Para meu rancho* (1931), *Prenda minha* (1941), *O rei mandou me chamá* (1955), *Seis Canções de Silvan Paezzo* (1983), *Seis canções* (1965), *Taieiras* (1941), *Três Poemas: Violão, Oração da estrela boieira, Gaita* (1931), *Valsa Romântica* (1945).



Esses dados mostram-se conflitantes, uma vez que a obra de Radamés Gnattali é extensa e de difícil organização e catalogação. A pesquisa teve como fonte primária as canções para canto e piano de Gnattali. 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*. Nesse catálogo foi possível identificar os títulos das canções e, a partir disso, foi realizada uma busca em acervos de bibliotecas de partituras. O arranjo de Radamés da canção popular *A casinha pequenina* foi localizada em algumas bibliotecas e acervos pessoais. Em busca por canções originais para canto e piano, foi cedida uma cópia em xérox, por uma colega da área de canto, do ciclo de canções *Três Poemas de Augusto Meyer*. Essa mesma obra foi localizada na Biblioteca Nacional e na Biblioteca da UFMG. A edição foi publicada por *Irmãos Vitale Editores* com copyright datado de 1940. As duas primeiras canções foram escritas em 1931 (*Violão e Oração da estrela boieira*) e a terceira em 1935 (*Gaita*). Na capa dessa edição há uma dedicatória a Adacto Filho, um barítono da época. O mesmo site informa que a canção *Gaita* foi lançada em 1940 pela gravadora Victor. A gravação tem como intérprete soprano Cristina Maristany em uma versão orquestrada e regida pelo próprio Radamés Gnattali<sup>3</sup>. O ciclo *Três poemas de Augusto Meyer*, também foi apresentado em 1941, na Escuela de Arte Cristiano Beato Angélico, na Argentina, enquanto o compositor residia no país.

Esse ciclo de canções foi o nosso primeiro contato com uma obra vocal do compositor, a primeira pista para a busca de outras canções. Após o contato com Nelly Gnattali, esposa do compositor, por e-mail, foi informado que as partituras em sua maioria estavam manuscritas em cópias feitas pela irmã de Radamés, a pianista Aída



Gnattali. As composições foram digitalizadas em arquivo no formato PDF para que os registros não se perdessem em virtude do tempo e ficassem disponíveis para acesso. Nesse e-mail, Nelly explicou que existem algumas partituras difíceis de ler pelo fato de estarem escritas a lápis, mas que todas as canções disponíveis no site estão em seu acervo particular.

Também foram localizadas partituras de duas canções (*Azulão* e *Toada*) copiadas pelo pianista e tenor Hermelindo Castelo Branco, que construiu ao longo de anos um acervo com mais de seis mil partituras de canções. Acredita-se que este seja o maior acervo particular de canções brasileiras da atualidade. Os detalhes da coleção de Castelo Branco têm sido divulgados por pesquisadores da área da música através do site do Instituto Piano Brasileiro desde 2017. O acervo, sua catalogação, divulgação e descobertas de canções ainda desconhecidas são importante fonte de pesquisa para a canção brasileira. Hermelindo “buscava ativamente partituras raras em bibliotecas e acervos particulares de todo o Brasil, e frequentemente fazia cópias manuscritas quando não era possível obter xérox do documento (...)”, além disso, “mais de 50% do acervo é composto de manuscritos, sejam eles autógrafos (escritos do próprio punho dos compositores), ou cópias manuscritas”<sup>4</sup>.

No final de 2020, o site do compositor foi novamente disponibilizado com outra configuração e outro patrocínio. A partir de nova busca no site, quatro novas canções foram identificadas: *Ninando*, *Pr’a meu rancho*, *Morena, morena* e *Poema à bem-amada*. No entanto, das quatro canções localizadas, apenas as canções *Ninando* e *Morena, morena* tiveram suas partituras encontradas no acervo, as demais, foram encontradas através de citações em notícias e recortes. Dessa maneira, o número total de partituras de canções localizadas com suas referidas descrições está disposto na Tabela 1, a seguir:

**Tabela 1:** Títulos e descrições das canções de câmara de Radamés Gnattali.

Canção	Dados da canção
--------	-----------------

<sup>3</sup> A gravação pode ser apreciada por meio do site: <<https://discografiabrasileira.com.br/artista/19719/cristina-maristany>> Acesso em: 19 mai. 2025.

<sup>4</sup> Informações sobre o acervo Hermelindo Castello Branco estão disponíveis em: [institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Colecao\\_Hermelindo\\_Castelo\\_Branco\\_o\\_maior\\_acervo\\_de\\_cancoes\\_brasileiras\\_ja\\_reunido](http://institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Colecao_Hermelindo_Castelo_Branco_o_maior_acervo_de_cancoes_brasileiras_ja_reunido). Acesso em: 12 nov. de 2018.

1. <i>Acalanto de John Talbot</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>
2. <i>A casinha pequenina</i>	<p>Data da composição: 1940 Poema: Canção popular brasileira</p> <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</p>



	<p>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>
9. <i>Letra para uma valsa romântica n.º 2</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>
10. <i>Modinha</i>	<p>Data da composição: 1934, segundo BARBOSA e DEVOS (1984) Poema: Manuel Bandeira Notas:</p> <p>- 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.</p> <p>-Canção dedicada a Cristina Maristany</p> <p>Partitura: Cópia digitalizada da partitura impressa, sem copyright da editora, duas páginas, Rio de Janeiro, 1937 (acervo Radamés Gnattali)</p>
11. <i>Morena, morena</i>	<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</p>

	<p>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:</p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Nome escrito a lápis com título original <i>Tayeras</i></li><li>2. dedicada ao violonista Gaston O. Talamon</li></ol> <p>Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito a lápis de Radamés Gnattali, em papel de 12 pautas, 1941. (acervo Radamés Gnattali)</p>
18. <i>Temas e voltas</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 12 pautas (acervo Radamés Gnattali).</p>
19. <i>Toada</i>	<p>Data da composição: 1956 Poema: Alberto Ribeiro Nota:</p> <p>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>PARTITURA NÃO LOCALIZADA NO ACERVO DO COMPOSITOR</p> <p>Partitura: Cópia digitalizada do manuscrito, à tinta, de Hermelindo Castelo</p>

	Branco em papel de música de 12 pautas, 1956. (acervo Hermelindo Castelo Branco)
20. <i>Três poemas de Augusto Meyer</i> :  - <i>Violão</i> - <i>Oração da estrela boieira</i> - <i>Gaita</i>	Data da composição: 1931 ( <i>Violão e Oração da estrela boieira</i> ), 1935 ( <i>Gaita</i> ) Poema: Augusto Meyer Notas: <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): - Audição das canções <i>Violão</i> com a solista Elsa Tchoepke e <i>Oração da Estrela Boieira</i> com o solista Emilio Baldino, em 21/10/1931, em Porto Alegre na Sala Beethoven.  - Audição das canções <i>Violão e Oração da estrela boieira</i> em 1934, no Rio de Janeiro, na Escola Nacional de Música, com a solista Nair Duarte Nunes e Radamés Gnattali ao piano.</li></ol> Partitura: GNATTALI, Radamés. <i>Três poemas de Augusto Meyer</i> . São Paulo/ Rio de Janeiro: Irmão Vitale Editores, 1940 (cópia digitalizada).

A maioria das canções de Radamés Gnattali tem versos do poeta Manuel Bandeira. No livro *Itinerário para Pasárgada*, publicado em 1954, o pernambucano oferece um registro confessional e memorialístico sobre a construção de sua poesia. Essa visão de Manuel Bandeira surge da leitura de si mesmo e de poetas contemporâneos; da comparação e dos diálogos com as técnicas e tendências da poesia moderna. O autor também faz uma análise das relações da arte verbal com as outras artes. A partir disso, cita compositores que usaram de sua poesia para escrever canções: Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Jayme Ovalle, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, Helza Camêu, Francisco Mignone, Guerra-Peixe, dentre outros. No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira se indaga sobre o porquê de tantos compositores escolherem seus poemas para musicar e traz comentários de vários críticos da época. Por fim, Manuel

Bandeira concorda que haveria, em seus poemas, uma musicalidade subentendida. Nas palavras do poeta, a "musicalidade subentendida" poderia ser definida por outro músico noutra linha melódica. O texto será um como que baixo-numerado contendo em potência numerosas melodias. Assim explico que eu sinta a mesma adequação da música às palavras em duas ou três realizações musicais de um só texto [...]. (BANDEIRA, 1984: 72)

Para essa pesquisa não foram localizadas as partituras das seguintes canções: *A Estrela* (Manuel Bandeira), *Pr'a meu rancho* (Vargas Neto), *Poema à bem-amada*, *O rei mandou me chama* e *Seis Poemas de Sylvan Paezzo*. Ao identificarmos as canções com suas autorias e termos acesso às partituras, a pesquisa tornou-se viável no que diz respeito às fontes. As partituras que estavam dispostas no catálogo do site de 2017 nos foram enviadas por e-mail por Nelly Gnattali em formato PDF. Em sua maioria, mesmo aquelas que estão manuscritas, são legíveis e apresentam possibilidade de manuseio para o fazer musical. Outras partituras foram adquiridas em acervos e através de compra em sebos virtuais. Com essas fontes em mãos, a pesquisa foi construída, juntamente com o estudo das canções para a *performance* musical.

### 3. O diálogo com o regional: a paisagem e o ser gaúcho

Em suas primeiras composições, Radamés Gnattali já utilizava temas folclóricos e populares, o que "demonstrava a sua tendência nacionalista" (BARBOSA e DEVOS, 1984: 29). As correntes nacionalistas e os estudos feitos por Mário de Andrade (1893-1945) influenciaram várias gerações de compositores, e o ideário modernista adentrava todas as artes e ultrapassava as fronteiras dos estados brasileiros. Embora a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, seja considerada um divisor de águas no que tange ao Modernismo no Brasil, a circunscrição de um único acontecimento leva "à perda da dinâmica causada pelo impacto do movimento, que acionou uma vasta rede de representações, subjetividades, imaginários e práticas culturais no conjunto do Brasil" (VELLOSO, 2010: 26). O Modernismo não se restringiu ao eixo Rio-São Paulo, esse impulso se irradiou por todo o Brasil e proporcionou a articulação de grupos em torno de discussões que culminavam em manifestos, movimentos, revistas, bem como as ideias da prática da vida social. "Revistas como *Arco* e *Flecha* de Salvador (1928/1929), *Madrugada* de Porto Alegre (1929) e *Maracajá*, de Fortaleza (1929) traduziam tais anseios" (*ibid.*).



A discussão sobre a brasilidade marcou o posicionamento sobre qual é a representação de nacional, quais símbolos, qual povo, qual natureza e literatura legitimariam o retrato do Brasil. Segundo Mônica Velloso (2010), a temática da brasilidade modernista conheceu uma longa trajetória, mobilizou os mais distintos intelectuais, desde o final do século XIX, os “caricaturistas, pintores, literatos de 1800/1920, inspirando também a análise de alguns intérpretes na década de 1930” (*ibid.*: 39). Inicialmente, mesmo que de maneira precária, reconhecia-se a perspectiva de multiplicidade na interpretação de brasilidade, identificada na figura do indígena, do africano, do europeu e do mestiço. É no início do século XX que o regional se torna a base interpretativa da brasilidade. O imaginário regionalista bandeirante reforçava a ideia de vanguarda. Dessa maneira, o regional como pertencimento se destacava como uma das categorias reflexivas sobre brasilidade. “A ideia de geografia como agente modulador de valores e características psicológicas comparece como denominador comum” (VELLOSO, 2010: 47).

Ao usar o regional como um denominador comum de universal, como construção de representações do indivíduo, é necessário então repensar a questão do modernismo. No início do século XX, foram esboçadas várias leituras sobre tradição para conseguir atualizar o passado e conectar as demandas do presente. No entanto, a identificação do regional torna-se algo complexo em oposição ao moderno, o regional não é um bloco homogêneo para se falar de Brasil. Por isso, a imagem do regional em oposição ao nacional e universal se desfaz. Segundo VELLOSO (2010), intelectuais de regiões distintas construíram versões distintas sobre brasilidade em tempos que ainda podem ser distintos. Isso rompe com a explicação de temporalidade fixa. A autora ainda afirma que “o modernismo como narrativa da brasilidade extrapola claramente o contexto da década de 1920” (VELLOSO, 2010: 47).

A partir disso, no cenário diverso para redimensionar questões como agrarismo, ruralismo, provincianismo, tradição e folclorismo, o imaginário regional se mostrou rico e flexível. Essa corrente de pensamento ajudava a construir uma narrativa para a origem do Estado Novo (1937-1945). Por meio das múltiplas configurações e da temporalidade, articular a ideia de regional/universal foi uma das estratégias mais bem-sucedidas desse regime autoritário. Em defesa disso, meios de comunicação como, por exemplo, a revista *Cultura Política*,

incentivava intelectuais dos diferentes estados a criar suas versões sobre as origens da nacionalidade. Não importava que tais interpretações fossem distintas entre si; ao contrário, importava que contribuíssem para o enriquecimento de uma narrativa oficial da brasilidade. Tais fatos mostram as práticas e as representações em jogo sobre o regional. Longe de ter um significado unívoco e delimitado, o tema atravessa o imaginário da nacionalidade brasileira, compondo distintas articulações (VELLOSO, 2010: 61).

Assim, para retratar a brasilidade, escritores e artistas trouxeram o folclore de suas raízes e motivos populares regionais. No Rio Grande do Sul, a composição musical de caráter modernista, segundo BENETTI (2015), tem como um marco significativo as "primeiras obras de Armando Albuquerque e de Radamés Gnattali, além das publicações da Revista Madrugada e da obra *Coração Verde*, do poeta Augusto Meyer, figura central do modernismo no estado" (BENETTI, 2015: 114). Nos vestígios deixados por esses artistas, como poemas e partituras, há como identificar os diálogos com as vozes que ecoavam sobre um Brasil sedento por uma linguagem moderna por meio de seu regionalismo que, na verdade, é plural, são regionalismos. Nas primeiras obras desses autores, existem diálogos com uma região específica, mas também com a forma política de entender a sua brasilidade. Assim, é possível ir ao encontro de BAKHTIN (2011) que identifica "o texto como reflexo subjetivo do mundo objetivo, o texto como expressão da consciência que reflete algo" (BAKHTIN, 2011: 318).

Ensaísta e poeta, Augusto Meyer nasceu em 1902. Natural de Porto Alegre e companheiro de colégio de Radamés Gnattali, foi um dos fundadores da revista *Madrugada* em 1926 e diretor da Biblioteca Pública do estado na década de 1930. Era um estudioso da cultura gaúcha, publicou o *Guia do Folclore Gaúcho* (1951, 1975) e o *Cancioneiro Gaúcho* (1952), reconhecido pelo seu modernismo, tendo introduzido uma feição regionalista na poesia. Segundo BRIZOTTO e BERTUSI (2011), quando evoca a infância, num misto de memória e autobiografia, há, nos versos de Meyer, uma linha lírica. Augusto Meyer listou, percorrendo a literatura oral e regionalista de seu torrão natal, termos reconhecidos nas tradições gaúchas, no modo de viver e no vocabulário gaúcho, tais como:

a) o mito do gaúcho: "monarca das coxilhas" e "centauro dos pampas"; (b) apologia ao espaço idealizado; (c) a mulher idealizada; (d) linguagem monárquica; (e) dicotomia campo/cidade [campo = paraíso], [cidade = degradação]; (f) telurismo; (g) otimismo; (h) hospitalidade (BRIZOTTO e BERTUSI, 2011: 84).

O discurso gaúcho revela um pouco da história do compositor e poeta. Ao resgatar aspectos da tradição e do folclore gaúchos juntamente com memórias de infância, a poesia de Augusto Meyer e a música de Radamés Gnattali oferecem uma releitura transformadora de suas próprias origens em relação à tradição regional e ao movimento modernista no Rio Grande do Sul.

#### 4. O ciclo de canções *Três Poemas de Augusto Meyer*

Em relação às suas trajetórias, tanto Gnattali quanto Meyer residiram no Rio de Janeiro a partir da década de 1930 e firmaram residência nesse estado até o fim da vida. Radamés se destacou como compositor que transitou pela música de concerto e pela música popular. Augusto Meyer chegou ao Rio juntamente com intelectuais gaúchos trazidos por Getúlio Vargas para a criação do Instituto Nacional do Livro, em 1937, instituição de que Meyer foi diretor por cerca de trinta anos.

Os dois artistas movimentaram o cenário cultural através do ideal do movimento nacionalista da época: o reconhecimento da tradição e o uso do regionalismo no Rio Grande do Sul e a ressignificação dessa tradição regional por meio de uma linguagem moderna. A contemporaneidade desses autores com o movimento modernista brasileiro proporciona pensar na resultante de suas obras artísticas. Segundo BAKHTIN (2011),

em cada época, em cada círculo social, em cada micromundo familiar, de amigos e conhecidos, de colegas, em que o homem cresce e vive, sempre existem enunciados investidos de autoridade que dão o tom, como as obras de arte, ciência, jornalismo político, nas quais as pessoas se baseiam, as quais elas citam, imitam, seguem (BAKHTIN, 2011: 294).

Escrever uma música de caráter nacional era também resgatar raízes, memórias, identificar traços discursivos que compõem o "ser gaúcho". Essas raízes têm relação com os modos de ser através dos lugares, da tradição e do folclore que são tecidos pela voz discursiva de autoridade, uma vez que se ligam a infância, família, estado de origem, formação escolar. A voz discursiva revela uma relação de pertencimento. Os poemas das canções trazem temáticas regionalistas do Rio Grande do Sul que remetem ao viver gaúcho e a traços autobiográficos explorados pela estética modernista. Segundo BUNGART (2007), o memorialismo de Augusto Meyer se

impregnou, implícita e explicitamente, de certa atmosfera que em tudo remete ao “uso constante das sinestesias, no lamento do tempo perdido, na reconstituição dos espaços edênicos da infância” (BUNGART, 2007: 444).

O ciclo, composto por Gnattali na década de 1930, é formado pelas canções I – *Violão*, II – *Oração da estrela boieira* e III – *Gaita*. As duas primeiras foram escritas em 1931, em Porto Alegre, e a última, em 1935, no Rio de Janeiro. A edição para canto e piano foi publicada pela Irmãos Vitale Editores, com copyright datado de 1940. Nessa edição, além de uma dedicatória a Adacto Filho, na capa, há algumas indicações de andamento e de interpretação escritas em português; o material melódico-harmônico usado por Gnattali é ora tonal, ora modal.

#### 4.1. *Violão*

O andamento proposto para a introdução da canção *Violão* é “Dengoso”. A utilização de indicações de andamento em português com termos regionais (como, por exemplo, “dengoso”, “molengamente”, “vagaroso” etc) fazia parte da estética modernista da época. A partir da entrada da linha do canto, há a indicação “com simplicidade”. Outros termos relacionados ao andamento e ao caráter também aparecem na partitura, como: “movendo”, “a tempo” e “calmo”. O texto da canção discorre sobre o efeito, sobre o executante, do dedilhar do violão que evoca lembranças, reflexões e esperança. O poema sugere que o instrumento proporciona a memória da tristeza relacionada talvez a um amor do passado. Ao mesmo tempo o poema se baseia na personificação do violão, uma vez que ele canta, geme e chora, como uma pessoa:

O violão canta na mão, mas me dói no coração.  
Brando, treme o estremeção  
Geme chorando em vão.  
A esperança que não cansa  
e as horas que lá se vão  
Quem canta descansa.  
Dengoso, dem-dom.  
O violão canta a esperança.  
Dorido den-dão.  
E a noite é mansa.  
O violão me arranha tanto o coração.

Que o meu amor também dança.  
Ao corripio da ilusão.

O poema apresenta a melancolia provocada pelo violão, que proporciona o sentimento de amor relacionado a dor ("mas me dói o coração), a esperança ("a esperança que não cansa", "o violão canta a esperança") e a ilusão (o amor dança ao corripio da ilusão). Os versos são irregulares com rimas de terminações iguais (-ão, -ansa). O eu lírico versa sobre o violão e sobre si mesmo no decorrer do poema. Inicia falando sobre o violão que canta e cujo cantar faz doer. O violão, que brandamente treme por meio da vibração das cordas, faz estremecer (estremeção) o eu lírico, ou ainda, provoca uma convulsão, contração do coração.

Essa melancolia também é retratada por meio do acompanhamento do piano, predominantemente na tonalidade de Sol Menor em alternância com materiais modais. O acompanhamento possui uma figura rítmica constante, um ostinato. Além disso, o caráter rítmico da canção é similar ou provavelmente trata-se de uma variação da habanera: ritmo de compasso binário com primeiro tempo fortemente acentuado – basicamente constituído por uma colcheia pontuada seguido de semicolcheia e duas colcheias. A habanera influencia outros ritmos binários do Rio Grande do Sul tais como a maneira, a milonga e o chamamé. Característica marcante da habanera é o baixo ou bordão, feito, principalmente, ao violão, que soa como um ostinato, em tonalidade menor (Figura 2).

Poema de Augusto Meyer

1. Violão

Radamés Gnattali  
Porto Alegre, 1931

**Dengoso**

*p*

com simplicidade

5

O vio - lão can - ta na mão, mas me dói no co - ra - ção.

**Figura 2:** Ostinato do acompanhamento similar à habanera (compassos 1 a 8).

Fonte: Edição da autora



A linha do acompanhamento remete à maneira de soar do violão, instrumento muito utilizado na música gaúcha, mas também ao regionalismo, lugar-comum ao pensar sobre a linguagem nacionalista.

O violão tem uma trajetória importante na música considerada nacional, pois esteve presente tanto nos círculos da elite quanto nas camadas mais populares. Inicialmente, no século XIX, era considerado um instrumento marginalizado, tocado por capadócios e boêmios: fazia parte da cultura da música popular no acompanhamento de lundus, modinhas e serestas. Segundo TABORDA (2011), nenhum instrumento foi alvo de maior debate, o violão “envolveu a paixão dos que defenderam, atraindo a mesma paixão daqueles que o atacaram” (TABORDA, 2011: 168). Na literatura, é possível identificar a polêmica em autores como José de Alencar (1829-1877), Machado de Assis (1839-1908) e Lima Barreto (1881-1922). Aluísio Azevedo (1857-1913), principalmente em seu livro *O cortiço*, associa o violão à cultura popular das classes mais pobres, banida dos elegantes salões da época.

Na busca por uma identidade nacional o violão se torna sinônimo de brasilidade. Essa constante preocupação negava modelos estrangeiros e, em contrapartida, trazia a ideia de que só é nacional o que é popular, devendo-se conservar e difundir aquilo que é nosso, aproximando-se então de tendências regionalistas. A partir disso, o discurso da literatura também dá voz ao violão como instrumento nacional, exemplo disso é o romance de Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), em que o personagem principal toca violão, mesmo morando em “uma casa tão respeitável”. TABORDA (2011) discute essa passagem do livro:

Policarpo/Lima Barreto marca na literatura (“como missão”) a proclamação do violão e da modinha como símbolos da nacionalidade: “Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento em que ela pede (TABORDA, 2011: 203).

Alguns anos mais tarde, o poeta Manuel Bandeira (autor da letra de muitas canções de câmara do período nacionalista e de muitas canções de Radamés Gnattali), endossa o discurso de Lima Barreto e igualmente consagra o violão como instrumento nacional, como podemos ler a seguir:

O violão tinha que ser o instrumento nacional, racial. Se a modinha é a expressão lírica do nosso povo, o violão é o timbre instrumental a que ela melhor se casa. No interior, e sobretudo nos sertões do Nordeste, há três coisas

cuja ressonância comove misteriosamente, como se fossem elas as vozes da paisagem: o grito da araponga, o aboio dos vaqueiros e o descante dos violões (BANDEIRA, 1956 *apud* TABORDA, 2011: 208).

Em *Violão*, Radamés Gnattali dialoga com essas aproximações. Traz o regional gaúcho no ritmo melancólico do acompanhamento e, por meio do poema, recupera o protagonismo do violão nas modas, nas canções. Podemos ver que o discurso em torno do nacional e das imagens de brasilidade (nesta canção, o violão) não é individual, ele se constrói entre vários interlocutores que são seres sociais e mantêm essa relação entre discursos. Assim, no discurso, as vozes de Gnattali e Meyer também se somam às vozes de outrem, como colocado por BAKHTIN.

## 4.2. *Oração da estrela boieira*

O poema de Augusto Meyer apresenta a estrela que ilumina o campo, a boiada e o silêncio da estrada. Mais uma vez, o poeta explora a temática do regional, da tradição do campo de maneira melancólica:

A estrela boieira brilha sobre a coxilha escura.  
Há um resplendor azul banhando o campo.  
A noite mora na canhada.  
Ficou mais longe, muito mais longe a distância.  
Recolhimento que silêncio pela estrada.  
Gota de luz no fim da noite a estrela treme e sobe no céu, reza calada.  
Nossa senhora, tenha pena do carreteiro.  
Nossa senhora, tenha pena da boiada

A estrela boieira é também conhecida como estrela da tarde, estrela d'alva, estrela da manhã, estrela matutina, estrela vespertina, dentre outras designações (CASCUDO, 1993: 907). Nas planuras dos pampas, os gaúchos a denominam como Estrela Boieira, porque anuncia a recolhida do gado ao curral, quando aparece acima do sol poente. No entanto, não se trata de uma estrela, mas do planeta Vênus. A aparição desse planeta varia de acordo com a época. Em uma parte do ano, Vênus aparece acima do sol poente, o que valida os títulos de “Estrela Vésper”, “Estrela da tarde”, “Estrela Boieira”. Em outra parte do ano, o astro pode ser visto somente antes do amanhecer, na

alvorada, justificando então as denominações de Estrela d’Alva, Estrela Matutina ou Estrela da Manhã.

A canção *Oração da estrela boieira* focaliza esse período do final do dia, em que se recolhe o gado da coxilha. Diz respeito ao silêncio do anoitecer, ao ambiente das fazendas, à vida do carreteiro. A estrela boieira que aparece no fim do dia começa a sumir da madrugada até o amanhecer. Sobre essa temática regional gaúcha, em matéria sobre o centenário de Radamés Gnattali, Loureiro Chaves (*apud* BREIDE, 2006) faz um comentário sobre essa canção:

para Gnattali, o tema campeão de Augusto Meyer motivou uma canção semiestrófica em que aparecem até os contracantos em terças maiores e menores, quase um topos da música gauchesca. Era época do nascimento do regionalismo no Rio Grande do Sul (se diria até no Brasil, nos rastros dos modernismos dos 1920). A canção de Gnattali explicita o regional e mantém pulso rítmico constante do início ao fim. (LOUREIRO CHAVES, ZERO HORA, CADERNO CULTURA. 21/01/2006).

A indicação de andamento da edição para canto e piano é “vagaroso e triste”. Assim como na primeira canção (*Violão*), o ritmo constante também aparece. No acompanhamento do piano, quando intervalos de terças sobrepostas aparecem, há a indicação “cantando”, que gera o contracanto citado. Essa sonoridade pode ser remetida à das violas caipiras ou dos violões do homem do campo, ou seja, é possível identificar uma alusão aos instrumentos acompanhadores por meio da abertura de vozes em terças dos refrãos dos cantos gaúchos.

Ao final da canção há uma indicação de mais triste para última frase do poema: “Nossa Senhora tenha pena da boiada”. Desta maneira, a canção traz uma cena bucólica, mas que, ao mesmo tempo, revela a penosa vida do homem no campo, o que confirma o caráter tristonho do andamento.

### **4.3. *Gaita* e o diálogo com a canção *Prenda Minha***

Gaita, no vocabulário do Rio Grande do Sul, é o nome dado ao acordeom, ou sanfona, muito utilizada nas canções tradicionais gaúchas. Os instrumentistas também são conhecidos como gaiteiros. O poema *Gaita* também integra o livro *Coração Verde*, um compêndio de poesias de Augusto Meyer, publicado em 1926. Apesar de ter esse título, o

poema, que apresenta a temática de um amor não correspondido, não faz menção ao instrumento:

Eu não tinha mais palavras,  
Vida minha,  
Palavras de bem-querer;  
Eu tinha um campo de mágoas,  
Vida minha,  
Para colher  
Eu era uma sombra longa,  
Vida minha,  
Sem cantigas de embalar;  
Tu passavas, tu sorrias,  
Vida minha,  
Sem me olhar.  
Vida minha, tem pena,  
Tem pena da minha vida!  
Eu bem sei que vou passando  
Como a tua sombra longa;  
Eu bem sei que vou sonhar  
Sem colher a tua vida,  
Vida minha,  
Sem ter mãos para acenar.  
Eu bem sei que vais levando  
Toda, toda a minha vida,  
Vida minha, e o meu orgulho  
não tem voz para chamar.

Diferentemente do que ocorre nas duas primeiras canções, essa é uma canção rápida, que tem como indicação de andamento “Movido (tempo de Polka)”. A introdução da canção apresenta escalas rápidas e o tempo ritmado típico das danças gaúchas acompanhadas pelo acordeom.

Em seu livro *Cancioneiro Gaúcho* (1952), Augusto Meyer destaca que *Prenda Minha* traz texto de Chimarrita, canção tradicional portuguesa também agregada ao folclore gaúcho. A sua segunda estrofe “Chimarrita quando nova/ Uma noite me atentou/ Quando foi de madrugada/ Deu de rédea e me deixou” foi transformada em

“Noite escura, noite escura, prenda minha/ Toda noite me atentou/ Quando foi de madrugada, prenda minha/Foi-se embora e me deixou”.

Também acerca do folclore gaúcho, no livro *Assim Cantam os Gaúchos* (1984), publicado pelo Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore – IGTF, consta uma relevante nota a respeito do título e do poema da canção *Prenda minha*:

“Prenda” é a namorada, a moça gaúcha, num sinônimo de joia ou valor muito estimado. O termo talvez tenha sido trazido ao Rio Grande do Sul pelos colonos dos Açores, pois naquele arquipélago lusitano é tradicional uma cantiga de tirana com o seguinte refrão: “Tirana, atira, tirana, vem a mim, tira-me a vida: a prenda que eu mais amava, já de mim foi suspendida”. O primeiro registro do texto data de 1880, feito por Carlos von Koseritz, precursor dos estudos folclóricos no Rio Grande do Sul. A melodia foi recolhida por Teodomiro Tostes, na interpretação de um velho gaiteiro, nos anos de 1920, e reproduzida em São Paulo por Mário de Andrade em seu “Ensaio sobre a Música Brasileira”. A partir de então, essa cantiga teve grande acolhida pelos rio-grandenses residentes no Rio de Janeiro após a revolução de 1930, difundindo-se com menor ênfase nos meios urbanos do Rio Grande do Sul (IGTF, 1984: 13).

Por sua vez, Radamés Gnattali compõe a canção com uma melodia semelhante à da canção folclórica e usa o tempo de polca como andamento. No *Dicionário do Folclore Gaúcho* (1975), Augusto Meyer explica a Chimarrita, de origem portuguesa, como “uma espécie de antiga polca ou mesmo das rancheiras modernas [...], é canto e dança ao mesmo tempo” (MEYER, 1975: 83). Sobre a origem da Chimarrita, o autor explica as referências à palavra, encontradas por ele em sua pesquisa:

nas fontes locais, de pesquisa indireta, a primeira referência à Chimarrita é a de Coruja em *Coleção de Vocábulos e Frases usadas na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul*, 1852 [...]. Coruja então consigna Chamarrita, o que poderá valer como prova da procedência açoriana da nossa canção popular. Também em Beaurepaire-Rohan (*Dicionário dos Vocábulos Brasileiros*, 1889) se lê Chamarrita, copiada certamente a averbação de Coruja. Em Melo Morais Filho (*Festas e tradições populares do Brasil*, 3ª ed. 1946, p. 162) no capítulo referente à festa da Penha, é citada a Chamarrita, entre outras danças populares de Portugal [...]. Mas em Cezimbra Jaques (*Ensaio sobre os costumes do Rio Grande do Sul*, 1883, p. 91) e Romaguera Corrêa (*Vocabulário Sul-Rio Grandense*, 1898) aparece o vocábulo tal como sempre ouvimos na campanha do Rio Grande: Chimarrita (MEYER, 1975: 80).

A Chimarrita como dança é realizada em pares com fileiras opostas, de um lado os homens e de outro as mulheres. “As fileiras se cruzam, se afastam em direções contrárias e tornam a se aproximar, lembrando as evoluções de danças tipicamente portuguesas” (MEYER, 1975: 84). As figuras coreográficas são intercaladas por canto, e



os cantos são iniciados por uma introdução. Há marcações de passos de polca em que os dançarinos dançam sozinhos em suas fileiras, e marcações em que os dançarinos se aproximam, encontram e cruzam (*ibid.*: 84). Mario de Andrade, em seu *Dicionário Musical Brasileiro* (1989) explica que a Chimarrita ou Chama-Rita (como no verbete do autor) é uma dança comum no Rio Grande do Sul, “uma das marcas dos Fandangos originária dos Açores e da Madeira. Tal como sucede com outras danças dos Fandangos, a chama-rita pode ser rufada, isto é, sapateada ou valseada, também dita bailada” (ANDRADE, 1989: 126).

A estrutura da chimarrita, formada por canto e entrecanto, pode ser identificada na canção *Gaita* de Radamés Gnattali. A melodia da introdução ao piano é sempre repetida entre as estrofes da melodia do canto. Assim tem-se: introdução ao piano, primeira estrofe cantada, o primeiro entrecanto (instrumental muito próximo da introdução), segunda estrofe cantada. A terceira e última estrofe tem uma melodia um pouco diferente das duas primeiras e é entremeada pelas escalas da introdução. A canção assim termina com o instrumental (mesma melodia do entrecanto).

A melodia de *Gaita* lembra a canção folclórica gaúcha *Prenda Minha*, sobre a qual Radamés Gnattali fez diversos arranjos (para canto e piano e piano solo, por exemplo). Além disso, o tema dessa canção folclórica é citado em seu *Concerto para Acordeon, Tumbadoras e Cordas*, que tem um dos movimentos nomeado Com espírito (*Prenda minha*). A poesia da canção *Gaita* também tem terminações muito próximas às da canção folclórica *Prenda Minha*, como exemplificado na Tabela2 abaixo:

**Tabela 2:** Exemplo de proximidade de escrita entre o poema *Gaita* e a canção folclórica *Prenda Minha*.

<i>Gaita</i> (Augusto Meyer)	<i>Prenda Minha</i> (canção folclórica)
Eu não tinha mais palavras, <u>Vida minha</u> , Palavras de bem- <u>querer</u> ; Eu tinha um campo de mágoas, <u>Vida minha</u> , Para <u>colher</u> .	Vou me embora/Vou me embora <u>Prenda minha</u> Tenho muito o que <u>fazer</u> Tenho de ir para o rodeio <u>Prenda minha</u> No campo do bem <u>querer</u>

Há uma proximidade da melodia das duas canções também através de um arranjo para canto e piano de Radamés Gnattali da canção folclórica *Prenda Minha*. A

partitura desse arranjo também estava disponível no acervo do compositor e, ao compará-la com a canção *Gaita*, podemos identificar a semelhança entre as melodias nos trechos colocados a seguir:

The image displays a musical score for the song "Prenda Minha" by Radamés Gnattali. The score is written for voice and piano. It is divided into three sections, each highlighted with a colored border:

- Section 1 (Red border):** Starts at measure 6. The vocal line has a rest, followed by the lyrics "Vou me em-bo - ra vou-me em-". The piano accompaniment features a melodic line with a "rall." (ritardando) and "dim" (diminuendo) marking.
- Section 2 (Purple border):** Starts at measure 11. The vocal line has the lyrics "bo-ra pren-da mi-nha te-nho mui-to o-que fa - zer" and "Te-nho que pa - rar ro - dei-o pren-da mi-nha no cam-". The piano accompaniment continues the melodic development.
- Section 3 (Purple border):** Starts at measure 16. The vocal line has the lyrics "po do bem que - rer" and "Te-nho que pa-rar ro - dei-o pren-da mi-nha no cam - po de bem que - rer.". The piano accompaniment includes a "ten." (tension) marking and an "8va" (octave) marking.

**Figura 3:** trecho do arranjo de Radamés Gnattali da canção folclórica *Prenda Minha*  
Fonte: Acervo Radamés Gnattali. Edição da autora.

**Menos (Calmo)**

Eu não ti - nha mais pa - la - vras, vi - da mi - nha, pa -

la - vras de bem que - rer; eu ti - nha um cam - po de mã - goas, vi - da minha,

**Mais vivo**

pa - ra co - lher.

**Figura 4:** Trecho da canção *Gaita* de Radamés Gnattali e Augusto Meyer

Fonte: Irmãos Vitale, 1940. Edição da autora

As melodias do arranjo de *Prenda Minha* (Figura 3) e *Gaita* (Figura 4) trazem estrutura frasais equivalentes. As melodias que acompanham as palavras “Vou me embora, vou me embora, prenda minha, tenho muito o que fazer” e “Eu não tinha mais palavras, vida minha, palavras de bem querer” são escritas como períodos antecedentes (destacados nas Figuras 3 e 4 na cor vermelha) e “Tenho de ir para o rodeio, prenda minha, no campo do bem querer” e “Eu tinha um campo de mágoas, vida minha, para colher” como períodos consequentes (destacados nas Figuras 3 e 4 na cor roxa).

A aproximação da canção *Gaita* com a *Prenda Minha* revela o diálogo de Radamés Gnattali com o folclore de sua terra. Essa canção é um elo na cadeia da comunicação discursiva. O que, para BAKHTIN (2011), é como uma réplica do diálogo, "está vinculada a outras obras-enunciados: com as quais ela responde e com aquelas que lhes respondem; ao mesmo tempo, à semelhança da réplica do diálogo" (BAKHTIN, 2011: 279).

Outra questão a ser apontada em relação ao arranjo de *Prenda Minha* de Radamés Gnattali é o conhecimento do compositor sobre o folclore obtido pela experiência com o programa radiofônico *Aquarelas do Brasil*, produzido por ele em parceria com Almirante e José Mauro. Segundo VELLOSO (2015), no processo de seleção de músicas folclóricas, Radamés Gnattali revela ter utilizado métodos que estavam sendo desenvolvidos por estudiosos como Mario de Andrade e Renato de Almeida. Ele observava que tais procedimentos poderiam apresentar falhas, provocando discordâncias quanto às representações escritas de temas mais conhecidos do folclore. Na ocasião, o compositor discordou do tema de *Prenda Minha*, transcrito de forma equivocada por Mário de Andrade<sup>5</sup>:

Isso é outra coisa, o sujeito para procurar essa parte do folclore tem que ir lá, com um sujeito que conheça, com gravador, e gravar no lugar a melodia, o ritmo, o ambiente ali da cantata, porque uma melodia só não serve; para você ver mais ou menos, tem que sentir como é que é. (GNATTALI, 1975 *apud* VELLOSO, 2015: 102).

Como compositor e poeta são gaúchos, os termos usados nas canções do ciclo contêm signos que compõem o universo do Rio Grande do Sul. Expressões como "coxilha", "estrela boeira", "canhada" (que significa a forma de relevo de um determinado lugar), "carreteiro", "boiada", "campo de mágoas para colher", são parte do vocabulário regional do sul do Brasil. Além disso, na última canção do ciclo, o poeta emprega a segunda pessoa do singular, o pronome "tu". No Rio Grande do Sul, uma das

---

<sup>5</sup> Segundo Cintia Onofre (2011, p. 102), "O erro na melodia de 'Prenda minha', incluída no *Ensaio sobre a música brasileira* (Andrade, 1928), teria se originado da interpretação da cantora Germana Bittencourt repassada ao compositor Ernani Braga, que, ao editá-la, acabou registrando a música em uma rítmica e melodia adulteradas, tal como Andrade reconhece posteriormente em suas fichas catalográficas – analisadas oportunamente por Grovermann (2011: 55)".

características marcantes de forma de tratamento de linguagem são os diálogos em segunda pessoa do singular, como lemos no verso "tu passavas, tu sorrias, vida minha".

Ao olhar para esse ciclo de canções, a partir dos vestígios deixados por Gnattali e Meyer, percebe-se que a escrita, o verso, a forma, toda a construção feita por eles passa a ter um sentido sobre suas escolhas e suas histórias. Os autores gaúchos retratam nesse ciclo de canções a sua terra, o seu folclore. Meyer retrata em seus poemas vários significados que remetem ao ser gaúcho de interior, ao homem do campo. Gnattali faz o diálogo ao escrever melodias que se aproximam com os ritmos daquele lugar, uma melodia que cita uma canção folclórica conhecida, introduções que revelam instrumentos típicos, dentre vários elementos que proporcionam a atmosfera sonora desse ciclo de canções.

## 5. Considerações Finais

Discorrer sobre Radamés Gnattali possibilita abrir um universo, uma vez que o compositor transitou por lugares diferentes do fazer musical. Sua trajetória é ampla e sua obra é extensa. Tem sido descoberta até os dias atuais e catalogada pela família e por outros pesquisadores. Ao deparar com as diversas obras do compositor, também desvelamos sua época repleta de mudanças na sociedade. As renovações políticas/sociais manifestaram-se também nas artes. De um lado, havia a busca por um país com identidade própria, um discurso nacionalista de construção de símbolos nacionais. Esses símbolos são também identificados na música brasileira. O repertório de canção desse período é muito vasto e, talvez, seja o período na história da música brasileira em que mais encontramos canções de câmara. Podemos entender que compor em língua vernácula sobre "coisas nossas" proporciona maior afirmação sobre a música nacional. De outro lado, a entrada de novas tecnologias de comunicação com o advento das gravações, da comunicação por meio do rádio e, posteriormente, da televisão inaugurou o período em que se inicia o que hoje conhecemos como fenômeno da globalização, em que as fronteiras se tornam cada vez mais fluidas e os diálogos cada vez mais conectados e polifônicos.

As vertentes de nacionalismo e globalização podem parecer uma luta de forças. Como separar algo genuinamente brasileiro em meio a tantos acontecimentos e influências? As canções de Radamés Gnattali foram compostas nesse contexto. Pelo fato



de o compositor ocupar diversos espaços musicais, trabalhar como concertista e arranjador de música popular, conhecer a cultura de outro país (Argentina) e ouvir música estadunidense (o jazz), a sonoridade das canções de Radamés torna-se também um espelhamento de suas experiências, seus discursos e suas relações. São canções que refletem e refratam a sua trajetória musical cheia de diálogos.

As temáticas das canções do ciclo *Três Poemas de Augusto Meyer* trazem símbolos de brasilidade por uma perspectiva nacionalista com temas do folclore, do regional, das paisagens retratadas, dos ritmos considerados brasileiros, do vocabulário específico. É possível identificar, por exemplo, o homem do campo a cultura do Rio Grande do Sul com *Prenda minha*, danças folclóricas e ritmos regionais como a polca da canção *Gaita* e a habanera da canção *Violão*. Também identificamos, em seu parceiro poeta, a escola Modernista do período nacionalista, em escreveu de maneira simples e afetiva, além do lirismo gauchesco em tom saudosista de Augusto Meyer.

No entanto, vimos que essa brasilidade, na perspectiva de pensadores nacionalistas, cria símbolos também com um objetivo de construção de ideologia política. As canções de Radamés Gnattali possuem esses símbolos modernistas nos poemas e na música, e o Nacionalismo era um movimento contemporâneo a Gnattali, mas não o único. Ao estudar a trajetória do compositor, há como identificar uma quantidade grande de obras e uma forma multifacetada de compor. 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.

## Referências

### - Livro

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.



BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte / Instituto Nacional de Música, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

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

IGTF – INSTITUTO GAÚCHO DE TRADIÇÃO E FOLCLORE. *Assim cantam os gaúchos*. Porto Alegre: IGTF, 1984.

MEYER, Augusto. *Guia do folclore gaúcho*. 2. ed. Rio de Janeiro: Presença / Instituto Nacional do Livro / Instituto Estadual do Livro – RS, 1975.

TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro (1830–1930)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *História e modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

#### **- Dissertações ou Teses**

BREIDE, Nadge Naira Alves. *Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico-analítico*. Tese (Doutorado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

BUNGART, Paulo. *Augusto Meyer proustiano: a reinvenção memorialística do eu*. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

ONOFRE, Cíntia Campolina de. *Nas trilhas de Radamés: a contribuição musical de Radamés Gnattali para o cinema brasileiro*. Tese (Doutorado em Multimeios) — Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. *Aquarelas musicais das Américas: projetos identitários de nação nas performances radiofônicas de Radamés Gnattali e Alan Lomax (1939–1945)*. Tese (Doutorado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

#### **- Artigo em Periódico**

BENETTI, Gustavo Frosi. Renovação estética na música do Rio Grande do Sul. *Música em Perspectiva*, v. 8, n. 2, p. 107–118, dez. 2015.

BRIZOTTO, Bruno; BERTUSSI, Lisana Teresinha. Tradição e modernidade na poesia de Augusto Meyer. *Revista Vernáculo*, n. 27, p. 67–100, 1º sem. 2011.