

A transcrição para dois violões do ciclo de canções *Três poemas de Augusto Meyer de Radamés Gnattali*

Luísa Vogt Cota

Universidade Federal de Minas Gerais
luisacota@gmail.com

Huayma Tulian

Universidade Federal de Minas Gerais
huayma@hotmail.com

Resumo: o presente trabalho consiste em um recorte da pesquisa que tem como temática as canções para canto e piano do compositor Radamés Gnattali. No decorrer do estudo do ciclo de canções *Três Poemas de Augusto Meyer*, averiguou-se a alusão ao instrumento violão na escrita do acompanhamento original para piano. Além disso, *Violão* é o título e o tema central do poema da primeira das três canções. Por meio do estudo do processo de transcrição como uma forma de tradução intersemiótica, foram realizadas algumas reflexões acerca desse processo como uma prática experimental e colaborativa. A partir dessa observação, realizou-se a transcrição para dois violões do ciclo de canções *Três Poemas de Augusto Meyer* de Radamés Gnattali. O estudo tem como objetivos ter novas perspectivas interdisciplinares sobre o processo de transcrição para violão, bem como buscar entender a prática de transcrição como produção de conhecimento sobre a canção brasileira, mais precisamente a canção para canto e violão.

Palavras-chave: transcrição, canção de câmara brasileira, canto e violão, Radamés Gnattali

The transcription for two guitars of the song cycle *Três Poemas de Augusto Meyer* by Radamés Gnattali

Abstract: this paper consists of a section of the research that has as its theme the songs for voice and piano by the composer Radamés Gnattali. During the study of the song cycle *Três Poemas de Augusto Meyer*, the allusion to the guitar instrument in the writing of the original piano accompaniment was verified. In addition, *Violão* (guitar) is the title and the central theme of the poem of the first of the three songs. Through the study of the transcription process as a form of intersemiotic translation, some reflections were made about transcription as an experimental and collaborative practice. From that observation, a transcription was made for two guitars of the song cycle *Três Poemas de Augusto Meyer* by Radamés Gnattali, with the aim of giving voice to the guitar as an idiomatic instrument in Brazilian songs. The study aims to achieve new interdisciplinary perspectives on the transcription process for guitar, as well as seeking to understand the practice of transcription as a production of knowledge about Brazilian song, more precisely the song for singing and guitar.

Keywords: transcription, brazilian chamber song, art song, voice and guitar, Radamés Gnattali.

1. As canções de Radamés Gnattali

O presente texto faz parte do projeto de pesquisa em performance musical que tem como temática as canções para canto e piano de Radamés Gnattali. Durante a investigação, foi possível encontrar inúmeras composições e arranjos (do repertório de concerto e popular) do compositor. O levantamento mais recente esteve disponível no acervo *online*¹, no qual havia um catálogo dividido entre obras de concerto e música popular. Nesse catálogo, foi possível encontrar 275 registros de obras de concertos, mas os registros de música popular apareciam

¹ Disponível em: www.radamesgnattali.com.br Acesso em: 30 jul. 2017. No final de 2017 o site ficou indisponível e assim tem permanecido.

ainda como página em construção. Assim, tem sido difícil tarefa precisar o número total de obras do compositor.

A partir da informação disponível no catálogo teve-se conhecimento de vários títulos de canções. Com a intenção de encontrá-las, primeiramente realizou-se uma busca em acervos de bibliotecas digitais de partituras. Foi encontrado na Biblioteca Nacional e na Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), um ciclo de canções intitulado *Três Poemas de Augusto Meyer*, publicado pela editora Irmãos Vitale. Esse ciclo foi o nosso primeiro contato com uma canção do compositor, a primeira indicação para a busca de outras canções. As demais canções listadas no site estão sob posse de Nelly Gnattali, viúva do compositor (responsável pelo acervo). Após contato com ela por e-mail, foi detalhado que as partituras, em sua maioria, estão manuscritas. Por isso, ela as digitalizou em arquivo no formato PDF para que os registros não se percam em virtude do tempo e pela facilidade de acesso ao material.

O ciclo *Três Poemas de Augusto Meyer* para canto e piano possui os seguintes títulos: *I- Violão*, *II- Oração da estrela boieira* e *III- Gaita*. As três canções são datadas da década de 1930, sendo as duas primeiras de 1931 em Porto Alegre e a última de 1935 no Rio de Janeiro. A edição para canto e piano foi publicada pela *Irmãos Vitale editores* e rodapé com *copyright* com data de 1940. Na capa dessa edição há uma dedicatória à Adacto Filho².

No decorrer dos estudos desse ciclo de canções, foi possível identificar aspectos de regionalismo, tradição e folclore gaúcho na poesia de Augusto Meyer e na música de Radamés Gnattali, o que trouxe uma releitura para o movimento modernista no Rio Grande do Sul. Também há como identificar imagens de um regional gaúcho que revelam parâmetros de construção de uma arte moderna brasileira. Em relação às suas trajetórias, tanto Gnattali quanto Meyer, residiram no Rio de Janeiro a partir da década de 1930 e por lá fixaram residência. Radamés se destacou como um compositor que transitou tanto na escrita de música de concerto, quanto de música popular no rádio, cinema e gravadoras. Em suas canções, também foram identificados poemas de Manuel Bandeira e Ribeiro Couto. O poeta Augusto Meyer chegou ao Rio de Janeiro junto a intelectuais gaúchos trazidos por Getúlio Vargas para a criação do Instituto Nacional do Livro, em 1937, em que Meyer foi diretor por cerca de trinta anos. Como pesquisador de expressões e tradições do Rio Grande do Sul, escreveu o *Guia do Folclore Gaúcho* (1951, 1975) e o *Cancioneiro Gaúcho* (1952).

Nos poemas das canções e nos ritmos tradicionais gaúchos, o instrumento violão se faz presente. No período de estudo e pesquisa desse ciclo, foi possível identificar ritmos que podem ser considerados citações ou variáveis da habanera e chimarrita, muito tradicionais no sul do país. Além disso, a primeira canção tem como título *Violão*. Todos esses indícios possibilitaram a experimentação de transcrever o ciclo para acompanhamento de violão, tentando uma averiguação do idiomatismo desse instrumento em relação à ideia de identidade nacional brasileira pelos compositores modernistas. Cabe interpretar dessa forma, que os dois artistas movimentaram o cenário cultural através do ideal do movimento nacionalista da época: o reconhecimento da tradição e regionalismo no Rio Grande do Sul e a ressignificação dessa tradição regional por meio de uma linguagem moderna.

2. A transcrição para dois violões: processo de tradução intersemiótica

² Adacto Filho era Artur Pereira de Melo (Rio de Janeiro RJ s.d. - Petrópolis RJ 1963). Diretor e dramaturgo. Atuou no Teatro de Brinquedo e participou da fundação de Os Comediantes. Foi escritor, diretor teatral, dramaturgo e ensaísta. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349635/adacto-filho>> Acesso em: 13 jul. 2020

A decisão pela transcrição para o violão como instrumento acompanhador das canções veio com o objetivo de trazer para o ciclo uma nova perspectiva que realça as características nacionalistas da música através da presença desse instrumento. Isto é, uma tentativa de ressignificação para a performance bem como a diferenciação de receptividade também para o público. A primeira decisão para a transcrição era de realizar uma tradução, ou seja, ser mais próxima do que ouvíamos quando interpretadas ao piano. Dessa maneira, para contemplar toda a malha do acompanhamento, foi necessário transcrever para dois violões. Além disso, era o objetivo dos pesquisadores colocar o violão em evidência, mostrar o instrumento de maneira original, quase como se o ciclo tivesse sido composto dessa maneira, visto que foi possível identificar uma imitação das cordas no acompanhamento de piano.

Partimos da ideia de tradução ao abordar a música como fenômeno semiótico, composta por símbolos que possibilitam significações. A partitura musical pode então ser considerada uma tradução de ideias, de “um pensamento que reflete o mundo das coisas, a relação do homem com o real. Um compositor, em seus pensamentos, traduz para si mesmo os signos que se apresentam a sua consciência, e os veicula para o exterior através de uma sequência de som e silêncio, que chamamos música” (Paula e Pádua, 2012, p.2214). Assim, a tradução possibilita trazer uma fidelidade de persuasão, uma forma de interpretação que deve buscar, embora partindo da sensibilidade e da cultura do leitor, reencontrar “não a intenção do autor, mas a intenção do texto, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à linguagem que é expresso ao contexto cultural em que nasceu.” (Eco, 2007, p.17).

O trabalho do transcritor é, dessa maneira, o de tradutor: existem escolhas entre as várias maneiras de se traduzir uma partitura. Pode-se eleger alguns elementos transitando entre a fidelidade mais próxima ou os limites transgressores. A tradução pode ser pensada então como um processo criativo, já que jamais produzirá uma cópia exatamente igual ao original. Essa complementariedade entre o original e a tradução, pode ser vista como uma relação de interlinguagens (no caso, o acompanhamento do piano para o acompanhamento de violões), ou seja, uma transformação, pois “empregamos signos como substitutos com graus de abstração e concreção relativos à coisa significada” (Plaza, 2003, p.49). Dessa forma, o objetivo da transcrição é manter a essência do original, e ao mesmo tempo transformar a obra musical, ressignificá-la por meio de outros sons.

3. Transcrevendo o ciclo de Canções Três Poemas de Augusto Meyer

O ciclo traz poemas com temáticas regionalistas do Rio Grande do Sul que remetem a memória e talvez traços autobiográficos do viver gaúcho explorados pela maneira de estética modernista de Augusto Meyer e Radamés Gnattali. A edição para canto e piano tem algumas indicações de andamento bem como de interpretação escritas de maneira abasileiradas, além da harmonia que usa ora tonalismo, ora modalismo, práticas comuns buscadas pelos compositores nacionalistas.

No processo da transcrição se apresentam certas limitações impostas pela natureza dos instrumentos. Por vezes, é imprescindível mudar determinadas passagens do original para poder adequar a música ao novo instrumento. Neste caso, ao trabalhar uma transcrição de piano para violão, apresentam-se duas questões de ordem organológicas: a primeira é a de como tratar as particularidades idiomáticas de cada instrumento. Por exemplo: ao traduzir um gesto que no piano não demandaria grande esforço técnico mas que no violão é incômodo (problema frequente na terceira canção do ciclo, *Gaita*). A segunda é a diferença de tessitura dos instrumentos: o piano abrange mais de sete oitavas enquanto o violão apenas três oitavas com a adição de um intervalo de quinta. Isto implica ter que mudar as partes em que a música original excede a abrangência do violão (exemplos 1 e 2). Todas as decisões têm de ser tomadas com a

intenção de respeitar a música original, porém priorizando as características idiomáticas do violão.



Ex. 1: Compassos 5 e 6 da canção *Violão*



Ex. 2: Transcrição para dois violões

3.1. As canções *Violão* e *Oração da estrela boieira*

A canção *Violão* inicia-se com a palavra *Dengoso* para a introdução da canção. A partir da entrada da linha do canto há a indicação de *com simplicidade*. Outras recomendações também aparecem na partitura como: *movendo*, *a tempo* e *calmo*. *Violão* é uma canção curta em que o poema retrata sentimentos diferentes em relação a esse instrumento: tristeza, dor, esperança e amor. Dessa maneira, é possível interpretar as indicações de andamento como algo representativo ao pensar o emaranhado de significações do poema e a harmonia que está em sol menor e ao mesmo tempo percorre pelo modalismo.

Um caráter similar aparece na canção *Oração da estrela boieira* que tem indicação de andamento *Vagoroso e triste*. 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. Sobre a 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 campeiro 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).

O acompanhamento das duas primeiras canções tem uma figura rítmica constante, algo próximo a um ostinato. Além disso, o caráter rítmico da canção é similar ou provavelmente uma variação de uma habanera: ritmo de compasso binário com primeiro tempo fortemente acentuado - basicamente constituído por uma colcheia pontuada seguido de semicolcheia e duas colcheias. O ritmo de habanera influencia outros ritmos binários do Rio Grande do Sul tais como: vaneira, milonga e chamamé. Acredita-se que a figura do acompanhamento seja uma forma de citar o regionalismo popular gaúcho, algo comum à linguagem nacionalista. Além disso, a linha do acompanhamento proporciona um caráter típico do violão, visto que é um instrumento muito utilizado na música gaúcha.

Na transcrição de *Violão* aproveita-se a escrita original para piano, permanecendo nos violões as características da textura do acompanhamento: um arpejo com uma posição fixa que deixa soar o acorde por todo o compasso, logrando um efeito similar ao pedal do piano, como no exemplo seguinte:



Ex. 3: compassos 1 e 2 da canção *Violão*



Ex. 4: transcrição para dois violões da canção *Violão*

Além disso, é possível observar nos exemplos anteriores que na transcrição procura-se que os dois violões façam, ao mesmo tempo, o ritmo de habanera, com a intenção de imitar a textura dos acompanhamentos tradicionais. Para isso, foi preciso duplicar algumas notas do acompanhamento original: adicionou-se um unísono nas segundas colcheias de cada compasso. Aqui a transcrição não se apresenta como a simples redistribuição da mão esquerda para o segundo violão e mão direita para o primeiro violão, mas como uma reinterpretação do que possivelmente seja a intenção do autor a respeito do acompanhamento.

Em *Oração da estrela boieira*, por vezes no acompanhamento do piano aparecem intervalos de terças sobrepostas com a indicação *cantando*, que gera o contracanto como no exemplo a seguir:



Ex. 5: compassos 9 a 13 da canção *Oração da estrela Boieira*



Ex. 6: transcrição para dois violões do exemplo anterior

Neste caso, para a transcrição opta-se por separar o acompanhamento do contracanto, colocando o acompanhamento no segundo violão e a melodia em terças para o primeiro violão. Essa escolha procura imitar a sonoridade das violas caipiras ou violões do homem do campo. É ainda mais perceptível a citação dos instrumentos acompanhadores e da abertura de vozes em terças dos refrãos típicos dos cantos gaúchos quando a canção foi transcrita para dois violões.

3.2 A canção *Gaita*

O instrumento gaita no vocabulário do Rio Grande do Sul (origem do compositor e poeta) é a denominação de acordeom ou sanfona, muito utilizado nas canções tradicionais gaúchas. Os instrumentistas também são conhecidos como gaiteiros. O poema *Gaita* foi publicado no livro

de poesias *Coração Verde* de Augusto Meyer publicado em 1926. Apesar de ter como título *Gaita*, o poema não se remete ao instrumento, mas tem como temática um amor não correspondido. Diferente das duas primeiras canções, essa é uma canção rítmica e contrastante. Tem como indicação de andamento *Movido (tempo de Polka)* para a introdução e os interlúdios, em contraste com as partes de canto que tem a indicação *Meno (Calmo)*. A introdução e os interlúdios instrumentais da canção consistem em trechos de escalas rápidas e tempo ritmado típico das danças gaúchas acompanhadas pelo acordeom.

Para a realização dos trechos em que havia escalas rápidas, foi realizada uma mudança na transcrição de violão. Em vez de escalas, usou-se arpejos para adaptar técnica e musicalmente as passagens, possibilitando ser tocadas no andamento e gerando o efeito desejado (exemplos 6 e 7)

The image shows a musical score for the introduction of the song 'Gaita'. It is titled 'Movido (Tempo de Polka)' and is marked 'PIANO'. The score is written for piano and guitar. The piano part is on the left, and the guitar part is on the right. The guitar part features a series of arpeggiated chords in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is indicated as 'Movido (Tempo de Polka)'. There is a note 'acentuar o baixo' (accentuate the bass) under the guitar part.

Ex. 7: Introdução original da canção *Gaita*

The image shows a musical score for the transcription of the introduction of the song 'Gaita'. It is written for piano and guitar. The piano part is on the left, and the guitar part is on the right. The guitar part features a series of arpeggiated chords in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is indicated as 'Movido (Tempo de Polka)'. There is a note 'acentuar o baixo' (accentuate the bass) under the guitar part.

Ex. 8: Transcrição da introdução da canção *Gaita*

Aqui a transcrição torna-se mais complexa pelas características “pianísticas” do acompanhamento. Por isso, além das mudanças feitas nos arpejos, por vezes é preciso distribuir as melodias e harmonias entre os dois violões.

A melodia de *Gaita* lembra uma canção folclórica gaúcha, *Prenda minha*³, sobre a qual Radamés Gnattali fez diversos arranjos (para canto e piano e piano solo, por exemplo). No livro *Cancioneiro Gaúcho* (1952) de Augusto Meyer (também poeta do ciclo de canções de Gnattali), destaca que a obra *Prenda Minha* traz texto de *Chimarrita*, canção tradicional portuguesa também agregada ao folclore gaúcho. Por sua vez, Radamés Gnattali, compõe a canção com uma melodia próxima da canção folclórica e usa o tempo de polca como

³ Prenda é o nome usado para se referir à mulher gaúcha que faz par com o peão. Ainda nos dias atuais, as mulheres usam indumentária típica de Prenda nas festas tradicionais gaúchas. No Rio Grande do Sul também é comum o concurso de Prendas, uma forma de concurso de beleza, que além da aparência física por meio de desfile, as mulheres são avaliadas por meio de provas escrita, artística e de conhecimento folclórico do estado. Os concursos são realizados por órgãos como Centros de Tradição Gaúcha ou Fundações Culturais Gaúchas. Geralmente há premiações de três categorias de Prenda: infantil, jovem e adulta.

andamento. No *Dicionário do Folclore Gaúcho* (1951, 1975), Augusto Meyer denomina a Chimarrita, de origem portuguesa, como “uma espécie de antiga polca ou mesmo das rancheiras modernas [...], é canto e dança ao mesmo tempo” (Meyer, 1951, 1975, p. 83).

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, 1951, 1975, p. 84). Além disso, as figuras coreográficas são alternadas por *canto* e *entre canto* 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.

A estrutura chimarrita de *canto* e *entre canto* é também identificada na canção *Gaita* de Radamés Gnattali. A melodia da introdução do acompanhamento é sempre repetida entre as estrofes da melodia do canto. Assim tem-se: introdução instrumental, primeira estrofe cantada, o primeiro *entre canto* (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 pelos arpejos (no piano, as escalas) da introdução. Por fim, a canção termina com a frase instrumental (mesma melodia do *entre canto*).

Conclusão

O trabalho parte do pressuposto que o sentido musical (a prática interpretativa) é construído por meio da observação das propriedades e características da notação musical, porém não somente. Há uma abordagem semiótica e um diálogo entre as vozes. Apesar de serem encontradas alusões violonísticas no ciclo de canções, motivo que entre outros também justifica sua transcrição, foram necessárias várias tomadas decisões para aproveitamento de notas, ritmos e relações timbrísticas. Para isso, o principal critério foi o de que ao transcrever a obra, pudessem ser reveladas, de alguma forma, as sonoridades e características do violão como instrumento acompanhador.

A ideia de transcrição como um processo tradutório, foi a de nos permitir dar voz ao violão em primeiro plano e não apenas em formato de citações como nos vestígios deixados por Radamés Gnattali e Augusto Meyer. Também houve o propósito de trazer o violão como um instrumento acompanhador idiomático de ritmos gaúchos e repertório de canção brasileira. Uma forma de experimentação, mas ao mesmo tempo, de um resgate e ressignificação para a performance no tempo de agora.

Como fenômeno semiótico, o trabalho de transcrição/tradução não busca elaborar um sistema alheio à vivência musical, mas pelo contrário, entender o fenômeno musical como algo complexo, não estático, que envolve aspectos estéticos, poéticos, musicais e vivenciais (entendimento e execução dos elementos anteriores), que refletem e refratam os discursos que se transformam em música no complexo elaborado por compositor, poeta e performer.

Referências

- Breide, Nadge Naira Alves (2006). *Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico analítico*. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre.
- Eco, Humberto (2007). *Quase a Mesma Coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Gnattali, Radamés (1940). *Três poemas de Augusto Meyer*. Irmãos Vitale 1 partitura. Canto e piano.
- Meyer, Augusto (1959). *Cancioneiro Gaúcho*. 2. Ed. Porto Alegre: Editora Globo S.A.

Meyer, Augusto (1975). *Guia do Folclore Gaúcho*. 2. Ed. Rio de Janeiro, Presença/Instituto Nacional do Livro/Instituto Estadual do Livro –RS.

Paula, Fernando Araújo. Pádua, Mônica Pedrosa de. Transcrição e tradução: interdisciplinaridade nos estudos da canção de câmara brasileira para canto e violão. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), 22., João Pessoa. **Anais...UFPB**: 2012.

Plaza, Julio (2003). *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva.