

Memorias de una Trayectoria Musical: “Nosso amigo Radamés Gnattali”

*Carla Veronica Pronsato*¹

UNICAMP (Universidad Estatal de Campinas)

Artículo de Reflexión derivado de investigación
Recibido: abril 30 de 2014- Aprobado: mayo 25 de 2014

Resumen

En este artículo se analiza el vídeo documental “Nosso amigo Radamés Gnattali”, dirigido por Aluísio Didier, como rescate de la memoria de una práctica musical que intenta aproximar la distancia entre la música popular y la erudita, en la música brasileña. Uno de los objetivos de este artículo es analizar aspectos de la creación musical implícitos en el proceso creativo de Radamés Gnattali (1906-1988). Este análisis pretende contribuir al rescate de la memoria y de la identidad en relación con la música brasileña, e intenta demostrar cómo tales experiencias de creación se articulan en la música erudita y la popular.

Palabras clave: Radamés Gnattali, Música Brasileña, Documental Musical

¹ Pianista, graduada en la UDESC (Universidad del Estado de Santa Catarina), Brasil. Este artículo es derivado de la investigación de Maestría realizada en el programa de pos-grado en Música (Maestría) de la UNICAMP (Universidad Estatal de Campinas), Brasil, con la orientación del Prof. Dr. Jorge Schroeder y defendida en 2013. La versión preliminar de este artículo fue presentada en 2012, en la 17ª Conferencia Internacional de Historia Oral, en Buenos Aires, con publicación del resumen en los Anales y la comunicación en medio digital no disponible en internet. Dirección electrónica: carlapronsato@gmail.com

Memories of a Musical trajectory: “Nosso amigo Radamés Gnattali”

Abstract

This article analyses the documentary “Nosso amigo Radamés Gnattali”, directed by Alúcio Didier, as a rescue of a musical practice memory which tries to approach the distance between the popular music and the erudite one in Brazilian music. One of the objectives of this article is to analyse some aspects of the musical creation implicit in the creative process of Radamés Gnattali (1906-1988). This analysis aims to contribute on the rescue of the memory and the identity related to Brazilian music and it pretends to demonstrate how that kinds of creation experiences are articulated in the erudite music and popular one.

Key words: Radamés Gnattali, Brazilian music, music documentary.

Memórias de uma Trajetória Musical: “Nosso amigo Radamés Gnattali”

Resumo

Este artículo analiza o vídeo documentário “Nosso amigo Radamés Gnattali”, dirigido por Alúcio Didier, como resgate da memória de uma prática musical que procura reduzir a distância entre a música popular e a erudita na música brasileira. Um de nossos objetivos é analisar aspectos da criação musical implícitos no processo criativo de Radamés Gnattali (1906-1988). Esta análise pretende contribuir ao resgate da memória e da identidade em relação à música brasileira, e procura demonstrar como tais experiências de criação se articulam, tanto na música erudita como na música popular.

Palabras-chave: Radamés Gnattali, Música Brasileira, Documentário Musical

Introducción

En este artículo se analiza la importancia del video documental “*Nosso amigo Radamés Gnattali*”, dirigido por Alúcio Didier y Moisés Kendler. Se considera esta película como fuente de rescate de una práctica musical que intenta acercar la distancia entre la música popular y la erudita, en un entrelazamiento entre su vida y su música.

El proyecto de Alúcio Didier consistió en la realización de una película, que fue lanzada en VHS en 1991 juntamente con un libro, editado en 1996. Más recientemente, la película fue editada en DVD por la *Brasiliana Produções*, en 2007, como parte de una colección de cuatro documentales con

la dirección general de Aluísio Didier, titulada "Música Brasileira", que contiene además de "Nosso amigo Radamés Gnattali", "Brasília, uma sinfonia", "Um certo Dorival Caymmi" y "Maestro Bocchino".

El documental es un mediodimetrage colorido, con duración de 45 minutos que fue finalizado en 1991 y se introduce en la tradición del cine brasileño de retratar temas relacionados con la música. Se trata de una importante biografía que entrelaza vida y obra del músico – pianista, compositor y arreglador – Radamés Gnattali (1906-1988).

En tanto entrelazamiento entre vida y obra se puede decir que:

Una biografía es un relato de una vida, una narrativa sobre la historia de una persona, un registro histórico de la memoria personal y colectiva de alguien, de un individuo en su singularidad. En el proceso de construcción de una biografía, los biógrafos enfrentan una serie de factores determinantes de la forma como ocurre este proceso y el resultado final, que puede ser un libro, una película u otra expresión artística. (CRUZ, 2011:28 - traducción de la autora)

Las biografías son una reinterpretación del pasado y, por lo tanto, el tiempo y la memoria son variables importantísimas en la construcción de las narrativas biográficas.

Características estéticas

"Nosso amigo Radamés Gnattali" participa de las características estéticas de los documentales del campo cultural brasileño realizados en la década de 1990, estableciendo una estrecha relación entre la música y el cine y combina el

[...] uso intenso de testimonios sostenidos por imágenes de archivo, recortes de diarios y performances musicales. Comúnmente también se complementa con la adición de otros elementos, tales como la producción de espectáculos y el uso de testimonios ambientados. (SILVA y RAMOS, 2009 - traducción de la autora)

Según los autores mencionados, este tipo de documental describe la biografía del músico, su personalidad o la historia del movimiento musical. En general no se profundiza en la reflexión y el análisis del contexto social y político.

Sobre los directores del documental "Nosso Amigo Radamés Gnattali"

El proyecto de realización de este documental fue desarrollado durante ocho años por Moisés Kendler, cineasta y crítico de cine, y Aluisio Didier, quien une las cualidades de músico a las de cineasta.

Maestro, Didier estudió análisis musical con Esther Scliar y regencia con Alceo Bocchino. Su práctica en arreglos empezó en 1975, en el Conjunto “Coisas Nossas” y continuó con su trabajo, a partir de 1981, junto a la Orquesta de la Red Globo. Trabajó junto con Radamés Gnattali en la Red Globo, donde fue también autor de varias piezas musicales de aperturas de la programación de noticieros y de programas deportivos. Como director de cine, Didier filmó, en 1992, “*Krajcberg: a Chico Mendes*”². Son de su autoría los documentales: “*Brasília, uma Sinfonia*” (1986), “*Um Certo Dorival Caymmi*” (1999) y otros. Fue director y productor de los discos “*Caymmi - Som Imagem Magia*” com Dorival Caymmi y Radamés Gnattali (premio Sharp 1998); “*Radamés Gnattali, piano solo*”, entre muchos otros.

Moisés Kendler fue director de las películas “*A Bahiana*” (1973), “*Igrejas de Pretos e Pardos*” (1976), “*Brasil em Cannes*” (1976), “*Dom Quixote*” (1982), entre otras. En conjunto con Carlos Alberto Prates Correia, dirigió la película “*Os miseráveis*”, filmada en 1968, en la cual Cartola, Dona Zica, Grande Otelo y otros, trabajaron como actores. Fue asistente de dirección de Glauber Rocha en la película “*Terra em Transe*” (1967), referencia del Cine Nuevo brasileño. Escenas de estas dos últimas películas citadas, fueron incluidas en el documental “*Cartola*” (2006) con dirección de Lírio Ferreira, Hilton Lacerda, en la que se recurre a un “recurso metalingüístico [que] es utilizado en diversos momentos, como creativa intervención narrativa, con la inserción de fragmentos de películas - de ficción o documentales [...]” (CRUZ, 2011:88 - traducción de la autora)

El hecho de que Aluíso Didier sea músico contribuye a la realización de un documental que sobrepasa el sentido simplemente biográfico. Las palabras de Didier (1991)³ manifiestan bien esta cuestión: “Intentamos hacer una cosa que funcionase musicalmente y de una forma poética a partir de la sensibilidad y no de datos cronológicos. Todo se conecta a través del toque musical.”

Es interesante aclarar que la realización de un documental implica la participación de personas con especificidades distintas. “*Nosso Amigo Radamés Gnattali*”, realizado por la *Brasiliiana Produções*, tiene, además la dirección y el guión de Aluíso Didier y Moisés Kendler, como hemos visto; el elenco principal de Radamés Gnattali, Tom Jobim y Dorival Caymmi; la fotografía de Fernando Duarte y de Walter Carvalho; la producción ejecutiva de Regina Martinho da Rocha, la composición musical de Radamés Gnattali y Aluíso Didier; Aida Marques como responsable por el Montaje; Walter Goulart por el Departamento de Sonido. Fueron utilizadas también fotografías adicionales de Gilberto Otero y João Carlos Horta.

Se destacan las diferencias entre las sinopsis presentadas en un sitio de internet y la presentada en la contratapa del DVD:

2 Cortometraje en que registra la obra y el alma del escultor polonés y que recibió el premio a la mejor película ibero-americana del 36° Festival de Bilbao, España.

3 Entrevista concedida a Millarch disponible en <http://www.millarch.org/artigo/radames-nosso-amigo-amerindiade-conrado>. Acceso 9/12/2011.

El hombre, el pianista, el compositor, el arreglador. Un trabajador de la música, un músico total, culto y urbano. La música como su universo. Sus amigos, Tom, Dorival, Pixinguinha... Su vida es un estudio, sus historias todas giran en torno de músicas y músicos. Una biografía sin incidentes pero llena de sorpresas. De los primeros tiempos en Porto Alegre al crecimiento en una familia de músicos. Por fin, Río de Janeiro, la conquista de la ciudad grande. Una larga vida escrita sobre un pentagrama.⁴

Filme en homenaje al maestro, pianista, arreglador, compositor clásico y popular. Un encuentro con uno de los músicos más completos de Brasil. Del inicio de la carrera, en Porto Alegre, a la venida al Río de Janeiro. Secuencias con Tom Jobim, Dorival Caymmi, Pixinguinha, Orlando Silva, fotos y entrevistas componen un amplio panorama del artista.⁵

Obsérvese que en la versión del DVD, se suprime la noción de trabajador de la música y la caracterización de músico culto y urbano. La expresión la "venida" para Río de Janeiro denota que el DVD fue realizado en esta ciudad, que todavía es vista y se mantiene como capital cultural: no es por casualidad que Radamés Gnattali, como tantos otros músicos, se trasladase allí, a la célebre "ciudad maravillosa" de Río de Janeiro.

Estructura del documental

Este documental en homenaje a Radamés Gnattali (1906-1988) es un relato de parte de su vida como músico, una narrativa sobre la historia de este pianista, compositor y arreglador, en su singularidad, al mismo tiempo que es un registro histórico de la memoria personal y colectiva de la música brasileña.

El análisis realizado llevó a percibir que la película se estructura en vuelta de tres escenas que se consideran como pilares: son tres momentos del Concierto realizado en su homenaje, en el día 31 de agosto de 1983, en el Teatro Municipal de Río de Janeiro, cuando, a los 77 años de vida, Radamés Gnattali recibe el Premio Shell de Música.

En la primera escena de la película se ve a Radamés Gnattali en los camarines del teatro preparándose para este Concierto, donde actuará como pianista y compositor, con un piano de cola a su disposición. En seguida, una breve toma de escena nos transporta hacia el piano vertical de Radamés Gnattali en su casa. Él está tocando, componiendo y escribiendo, lápiz en mano, sobre la partitura. De vuelta al teatro, ahora ya en el palco, queda plasmada la primera escena que se ha interpretado como el primer pilar.

- 1º pilar: parte de la filmación del Concierto Romántico para Piano y Orquesta, compuesto en 1949, con el propio compositor, Radamés Gnattali al piano y la regencia de Mário Tavares;

4 Disponible en http://www.epipoca.com.br/filmes_detalhes.php?idf=20325. Acceso 10/12/2011, traducción de la autora.

5 Disponible en la contratapa del DVD "Música Brasileira - 4 documentários" - traducción de la autora.

- 2º pilar: la Sinfonía Popular nº 1 para Orquesta, compuesto por Radamés Gnattali en 1956. Escenas de la ejecución de esta Sinfonía son mostradas en la película, alternando las imágenes. En primer plano aparece el compositor homenajeado de perfil, en los bastidores del teatro, observando, enmarcando la Orquesta del Río de Janeiro bajo la conducción del maestro M. Tavares al fondo y, en la escena siguiente, los músicos de la Orquesta, en una toma que evidencia el brillo de los instrumentos de viento y los trajes elegantes de los instrumentistas;

- 3º pilar: el Concierto nº 3 (*Seresteiro*) para *Camerata Carioca* (con piano) y Orquesta (creada en la década de 1980) - composición y piano: Radamés Gnattali. Esta escena, en la que *la Camerata Carioca*, formada por un “regional de choro” (un bandolín, un cavaquiño, una guitarra acústica de siete cuerdas, dos guitarras de seis cuerdas y un “pandeiro”), en el palco del Teatro Municipal del Río de Janeiro, al lado del pianista-compositor homenajeado y de la Orquesta de Río de Janeiro, simboliza la realización del sueño de Radamés Gnattali de crear una música erudita que se nutriese de las raíces brasileñas y contemplase ambas vertientes, no sólo mezclando música erudita con música popular, sino llevando al mismo palco músicos eruditos y músicos populares.

Entre estos pilares, los directores construyen la narrativa de la vida musical de Radamés Gnattali, alternando partes en blanco y negro de otras películas, partes en colores, fotografías y fragmentos filmados. La narrativa es realizada a partir de escenas, que son rescatadas de archivos grabados, sin una cronología lineal, registrando también un guión de presentaciones de 1983 hasta el año de su muerte.

Fueron incorporadas imágenes de otras películas, como “*Pixinguinha*”, de J.C. Horta e “*O cantor das Multidões*” (1969), de O. Caldeira, alternando con las entrevistas concedidas por Radamés Gnattali, en las cuales comenta los arreglos que hizo para el disco de Orlando Silva y sobre los choros de Pixinguinha. Se muestran también imágenes de “*Rio, 40 graus*” (1955), una película de Nelson Pereira dos Santos y “*Tico Tico no Fubá*” (1952), de Fernando de Barros y Adolfo Celi, cuyas bandas sonoras fueron de responsabilidad de Radamés Gnattali,⁶ quien acompañó la transición del cine mudo al cine sonoro.

Él filmó por lo menos 48 largometrajes, algunos fundamentales, en la no siempre densa cinematografía nacional brasileña. En 1933, debutó en el cine en una película de Humberto Mauro: “*Ganga Bruta*”, que forma con “*Limite*” y “*Fragmentos da Vida*” la tríada clásica del cine brasileño, que bien podría ser un cuarteto, si no fuera por la desaparición de “*Barro Humano*”. “*Es el Freud de Cascadura*”, dijeron de la primera película sonora del director. Pasarán veinte años hasta que “*Ganga Bruta*” fuera reconocida como una obra importante, y Mauro considerado el primer cineasta en crear un lenguaje brasileño de cine. Radamés hizo una banda sonora arreglada para piano, celesta, flauta, clarinete, saxofón, metales y cuerdas, al buen estilo del cine mudo, de sabor chapliniano. En los setenta y siete minutos

6 Radamés Gnattali participó como compositor, músico o arreglador en más de 30 películas, entre otros, “*Eles não usam Black tie*” dirigido por Leon Hirshman.

de proyección, totalmente musicalizados, mezcla "seresta", canciones de autoría de Heckel Tavares y Joracy Camargo, con música ligera, romántica, Bach e Schubert. (DIDIER, 1996:12 e 13 - Traducción de la autora)

A partir de una performance ambientada, se presenta Radamés Gnattali tocando al piano el choro "Carioca" de Ernesto Nazareth, acompañando la película muda "*Brasa Dormida*" (1928), de H. Mauro, que trae a la memoria cómo se hacía la sonorización en las sesiones de cine en el inicio del siglo XX.

A pesar de la intensa presencia musical de más de 50 años - en la Radio Nacional, en grabaciones, en el cine y en la televisión - Kendler y Didier tuvieron dificultades en conseguir imágenes de Radamés Gnattali. Por eso, en algunos momentos, el montaje de fotografías sustituyó la ausencia de imágenes filmadas, como en el caso del encuentro de Radamés con Pixinguinha. Ya en los encuentros con Tom Jobim, o Dorival Caymmi, fue posible usar secuencias filmadas.

Es a partir de esas relaciones de solidas amistades, que Radamés Gnattali sabía crear y mantener, que nació el título de la película. Muchos amigos elaboraron composiciones en su homenaje. Y, como se expresa en el documental, también artistas plásticos crearon obras dedicadas a él, como por ejemplo, Millor Fernandes, Portinari, Heitor dos Prazeres, Nássara. Fue viviendo en Río de Janeiro que se relacionó con intelectuales modernistas y músicos populares: Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Murilo Mendes y Portinari, E. Nazareth, Pixinguinha, Jacob do Bandolim y escuelas de samba que se tomaron referencias en su formación.

Esas amistades trascienden lo personal afectivo y se convierten en legado cultural: la construcción de una identidad musical y cultural brasileña, como producto de una creación de intercambio entre generaciones - no lineal - entre personalidades emblemáticas, que llevan en sí, sus experiencias diferenciadas, provenientes de tiempos y espacios diferentes, "*habitus*" distintos, diría Bourdieu (1978) que se enriquecen en esta amistad musical, creando una fértil historia de creación musical brasileña y no como resultado de genios aislados.

El análisis de esta película como fuente de pesquisa, contribuye a comprender, por medio de un proceso de memoria, una identidad en relación con la música brasileña, que incluye sensibilidades específicas y cómo tales experiencias de construcción de trayectoria pueden iluminar la articulación entre la música erudita y la música popular, entre lo macro y lo micro social.

La película, Radamés Gnattali, su vida y su música

Analizar una película o una pieza musical entendida como obra de arte implica entenderlas también como un producto y un proceso de la acción humana en un determinado tiempo y lugar. En este sentido, el análisis de la obra artística no puede ser separado de su autor, de su tiempo y lugar, de la sociedad en que nació y con quién dialoga. Tal como sostiene la siguiente cita, la separación entre individuo y sociedad es errónea.

En el desafío de la construcción biográfica, un aspecto que se presenta como fundamental es el contexto en que se desarrolla la trayectoria de vida del personaje. Tiempo y espacio; el momento histórico, social y cultural; el lugar, los acontecimientos notables que afectan la colectividad en que se inserta el biografiado, en fin, todos los hechos que componen la moldura en que se diseña la vida del personaje [...] constituyen un marco esencial en esta construcción. (CRUZ, 2011:39 - traducción de la autora)

Así, un músico/artista, al crear una pieza musical/obra de arte, está íntimamente relacionado con la sociedad en que vive. Es importante esclarecer que ese enlace, lejos de ser mecánico y linealmente determinado es - como nos enseñara Marx - una relación en que “los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y transmiten el pasado.”⁷

Esto se puede verificar tanto en la vida del personaje principal de la película (Radamés Gnattali), como en la vida de los directores de la película, ya que consiguieron realizarla en determinadas condiciones existentes en el Brasil de aquel momento, por las leyes de incentivo a la cultura que posibilitaron su realización. Es importante aquí señalar que el proyecto de libro y película elaborado por Alúisio Didier tuvo el patrocinio del Banco Real y Atonal Comunicaciones y el apoyo de la Municipalidad de Río de Janeiro.

Camino transitado por Radamés Gnattali

Teniendo en cuenta que “la historia de los instrumentos de percepción de la obra es el complemento indispensable de la historia de los instrumentos de producción de la obra” (BOURDIEU y DARBEL, 2003:76), primeramente se comenta el camino de vida transitado por Radamés Gnattali (1906-1988), que la película muestra principalmente por medio de entrevistas, ya que la percepción de su obra está íntimamente relacionada con el proceso de creación de la misma.

Se entiende que tanto la película como el personaje y su obra musical pueden ser vistos como un “[...] lenguaje [que] no es hablado en el vacío, lo es en una situación histórica y social concreta en el momento y en el lugar de la actualización del enunciado.”⁸

Para Pierre Bourdieu (2003), la noción de habitus es la sociedad incorporada. En este sentido, se puede decir que el individuo, por un lado, es parte de la sociedad y, por otro, la tiene internalizada. El autor considera que el habitus es un mediador entre individuo y sociedad, una matriz perceptiva

7 MARX, Karl (1852). O 18 Brumario de Luis Napoleon. Disponible en español en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Marx/18marx.pdf>. p. 06. Acceso 15/06/2011.

8 Brait, Beth (organização). Bakhtin: Dialogismo e construção do sentido. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005. pág. 93 - Traducción de la autora.

desarrollada por el individuo que le permite actuar frente a las diversas situaciones que la vida le presenta. El habitus puede ser dividido en tres niveles: primario, secundario y terciario. En el primario está la familia; en el secundario la escuela; y en el terciario el ejercicio profesional.

Al considerar la biografía de Radamés Gnattali, se constata la pertinencia de la noción de habitus, que fue actualizada por Bourdieu y remite a la idea de que la familia [en el caso de habitus primario] y la escuela [en el caso de habitus secundario], entre otros, contribuye al desarrollo de habilidades e instrumentos de creación y percepción, configurando una matriz perceptiva: "Existen instrumentos que sólo la familiaridad puede proporcionar", explica Bourdieu (2003:79).

Habitus es una idea filosófica que tiene sus raíces en la noción de hexis, y fue elaborada por Aristóteles para significar un estado adquirido, en un proceso de aprendizaje y establecido firmemente, de los valores que orientan nuestros deseos y sentimientos en las situaciones que enfrentamos: en síntesis, nuestra conducta.⁹

En el caso de Radamés Gnattali, desde el inicio de su vida, en la convivencia familiar, existe un desarrollo del habitus en el campo musical, como se pudo verificar al entender la biografía de algunos de sus familiares como su madre, su padre y su prima Olga.

La madre, Adélia Fossati, era respetada como pianista, daba clases de música y fue la primera profesora de piano de Radamés. Y además, provenía de una familia de músicos.¹⁰

El padre, Alessandro Gnattali, era obrero y, cuando vino de Europa, en 1896, fue ebanista. Como le gustaba mucho la música, estudió piano, contrabajo, fue fagotista de orquesta, escribía música y finalmente se transformó en maestro. "Anarquista de carterita, buen italiano que era, se tomó líder sindical y, frente al Sindicato de los Músicos de Porto Alegre, en 1921, organizó, en la ciudad, la primera - y única - huelga de la categoría que se tiene noticia." (Arthur de Faria, 2011) ¹¹. En la película, en una entrevista, Radamés cuenta: "mi padre era un tipo muy esforzado, trabajaba de día y estudiaba a la noche, al punto de que muchas veces sus amigos llegaban a casa y él estaba durmiendo encima del piano."

Olga, la prima mayor, fue profesora de violín de Radamés, Emani y Aida. Emani, el hermano, era violinista amador; Aida, su hermana, pianista. No por casualidad los tres hijos mayores, recibieron nombres de personajes de Óperas de Verdi.¹²

Y fue en este ambiente musical familiar que Radamés Gnattali creció.

9 Para más detalles, ver: WACQUANT, Loïc. Esclarecer el habitus. Disponible en <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/255.pdf> acceso 10/05/2011.

10 Para más detalles, ver: GNATTALI, Roberto (Coordinación). Sitio Oficial de Radamés Gnattali, disponible en: <http://www.radamesgnattali.com.br>. Acceso en 06/08/2011.

11 disponible <http://sul21.com.br/jornal/2011/12/radames-gnattali-e-alexandre-gnattali-e-chiquinho-do-acordeom-e-edu-da-gaita/> acceso 15/03/2012.

12 Ibídem.

El hecho de que su padre haya sido organizador de la primera huelga del Sindicato de los Músicos de Porto Alegre, entre otras cuestiones, contribuyó al desarrollo de un habitus familiar en la dimensión político-sindical, que desde niño imprimió de forma particular la trayectoria de Radamés Gnattali. Por venir de una familia de escaso poder adquisitivo, la música, para él, fue también vista como un campo de trabajo.

En su formación musical, Radamés Gnattali estudió un poco de flauta, clarinete, violín, y a los 14 años de edad, ingresó en el Conservatorio de Música, perteneciente al Instituto de Bellas Artes de Porto Alegre, donde concluyó el curso de piano en 1924.¹³ Estos estudios formales profundizaron su matriz perceptiva musical.

En su vida profesional, desde su juventud en Porto Alegre, Radamés Gnattali tocaba en bailes y en el Cine Colombo, “para ganar una guita” - como él mismo afirma en una entrevista ¹⁴. Tocaba guitarra acústica en un grupo de choro; cavaquiño en un grupo carnavalesco llamado “Os exagerados” al lado de familiares y amigos; y viola en un cuarteto de cuerdas. Cuando se mudó a Río de Janeiro, en busca de un cargo de profesor catedrático en el Instituto Nacional de Música, a propósito de un concurso prometido por el presidente Getúlio Vargas (1931) que no sucedió, R. Gnattali tuvo que “virarse”, direccionarse a otros trabajos como músico. Fue pianista en Orquestas de Jazz, tocó en bailes y en cines.

En la Radio Nacional de Brasil, empezó trabajando como pianista en 1936. Y, en poco tiempo, se convirtió en regente de la Orquesta de esta Radio, además de arreglador de canciones de varios cantores populares de su época, compositor de bandas sonoras del cine nacional, entre otras actividades.¹⁵ Muchos de esos programas tenían anunciantes, como en el programa “Un Millón de Melodías” patrocinado por el “refrigerante burbujeante”, la “Coca-Cola” (que acababa de llegar a Brasil). Este programa está registrado en la película a través de fotografías de la orquesta del programa, con Radamés dirigiendo, y carteles del programa explicitando el patrocinio de esta gaseosa.

En las palabras de Radamés Gnattali:

“Para el programa Un Millón de Melodías, me pidieron que yo hiciera una orquesta que tocara música popular e internacional de todos los países. Pensé pronto en hacer una base con ritmo, tres guitarras acústicas, que eran el Garoto, el Meneses y el Bola Sete. Llamé Pedro Vidal en el contrabajo, Luciano Perrone en la batería y que, de hecho, sería la base del Quinteto-Sexteto, y más cuatro o cinco ritmistas que eran Bide, Marçal, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, además de cuerdas, flautas, saxofones, todo. Más tarde un acordeón, que era el Chiquinho, recién llegado del Sur.

13 Ibídem.

14 Ibídem.

15 Ibídem.

Entonces yo recibí una carta muy crítica, que estaba tergiversando la música brasileña, poniendo violín en samba... Por suerte, otros elogiaron y aquello quedó. Fue bueno, porque de cualquier manera abrió más campo de trabajo. Hice ese programa durante más de 10 años en la Radio Nacional. Un Millón de Melodías eran nueve arreglos conectados dos a dos. Un pequeño pasaje musical conectaba uno a otro. Había música americana, francesa, brasileña, todo tipo de música que estaba más o menos de moda en el mundo entero. El programa era lunes [o miércoles], a las 8h de la noche [9h], y nosotros hacíamos un ensayo a las 2 horas de la tarde con la orquesta, con cantores, con el speaker, con todo. Antes del programa bajábamos para tomar un "chop" en el Zica [...] Después, subíamos para hacer el programa en la hora, en vivo, no había esa cosa de grabación como hoy, era todo hecho en la hora. El speaker anunciaba y nosotros teníamos que tocar. Si nos iba mal estaba mal, no se podía volver atrás.

Me parece que aquel programa sirvió de escuela para mucha gente." (Entrevista concedida a DIDIER, 1996:92 - traducción de la autora)

Además de trabajar en la Radio Nacional, Radames Gnattali trabajó en la Radio Club de Brasil, en la Radio Mayrink Veiga, en la Gazeta, en la Cajuti y en la Transmisora. La experiencia en las radios llevó a Radamés a la Red Globo de Televisión en 1968, donde trabajó como maestro y arreglador durante 11 años.

En la película, los directores destacan por medio de imágenes simbólicas la importancia que la radio adquirió en la ciudad y en la sociedad de aquella época. La radio y la televisión trajeron cambios radicales, dando un salto en el poder de comunicación de masa, causando modificaciones significativas en el plano de la percepción. Son escenas que destacan al antiguo micrófono de Radio Nacional, en primer plano, a las antenas que a partir de ese momento empiezan a ser parte del escenario urbano de las ciudades. Hay un contraste de imágenes: la técnica destacada en blanco y negro y sin personas a partir de la imágenes de un detalle de la creación industrial del hombre - las antenas de radio, en contraposición con la escena siguiente: Radamés Gnattali, sentado en una casa de recreo **en el campo**, con vegetación de fondo, hablando de sus recuerdos de aquella época de la radio, en una toma colorida, tranquila.

Radamés fue un innovador, abrió espacios para nuevos maestros y arregladores, influyó a muchos músicos, valorizó la música instrumental y fue responsable por la inclusión de la orquesta en la música popular brasileña.¹⁶

Didier (1996:17) cuenta que ya en los primeros años, viviendo en Río de Janeiro, Radamés que por entonces trabajaba como músico popular, nota que la música de concierto, a que él tanto aspiraba, no le dará retorno financiero. Radamés, a través de una "auto-psicoanálisis", una auto-sugestión, pasa entonces a sentirse satisfecho en componer para sí.

16 Disponible en http://www.microfone.jor.br/radames_gnattali.htm. Acceso en 9/01/2012.

Radamés comprendería una cosa que podría incomodarlo para el resto de su vida, si no fuera por un trabajo de auto-sugestión que hizo, para su propia sobrevivencia: se da cuenta que la música de concierto para la cual nació, y que él compone y toca por “necesidad orgánica”, jamás le dará nada. [...] Hubo hasta momentos, como el del primer Concierto para Piano, que presentó en el Teatro Municipal con Villa-Lobos dirigiendo, en los que él quedaba esperanzado. Su sueño era hacer lo que Albéniz había hecho por la música española: crear un idioma nacional, crear una escuela nativa de música para piano y divulgarla por el mundo. Pero la repercusión, tanto en San Pablo cuanto en Río, era siempre sólo la del día, no tenía continuidad. No hubo siquiera un registro fonográfico de ese primer concierto, que nunca más sería tocado o grabado, así como, por lo menos, la mitad de sus cuatrocientas composiciones. (DIDIER, 1996:17 - traducción de la autora)

Radamés, con toda su experiencia y gusto exquisito, pasó a crear un ropaje orquestal para la música popular, haciendo también el camino inverso, al llevar a la música erudita, las experiencias de las ruedas de Choro, de los pianeros y de las Jazz Bands americanas. Como contratado permanente de la grabadora Victor, Radamés recibió encargos de arreglos con el estilo de los americanos. Escuchaba discos, desde pequeñas formaciones, como piano, bajo, clarinete, trompeta y saxofón, tocadas por músicos como Art Tatum y Coleman Hawkins, las orquestas de Fletcher Henderson, Paul Whiteman, Cab Calloway, Benny Goodman, Tommy Dorsey y Glenn Miller. (DIDIER, 1996:18)

Para inquietud de muchos, Radamés aprendió a escribir música también escuchando jazz. Era la música popular más evolucionada de la época. El jazz innovaba la música americana y mundial. Influenciaba a músicos como Darius Milhaud, Stravinsky, Ravel y otros. Radamés, introducía en los arreglos de música brasileña, el refrán - una célula melódica, armónica o rítmica, dividiendo los solos de las músicas entre los diversos naipes de la orquesta – introducía acordes para cada nota de la melodía, doblándola una octava abajo, combinaba los instrumentos de nuevas maneras, organizaba las improvisaciones, usaba el bajo-pedal. (DIDIER, 1996)

Este trabajo de arreglador daba un nuevo “ropaje” a la música brasileña, y contribuía para que la música brasileña fuera reconocida en el mundo. El samba-exaltación “Aquarela do Brasil” de Ari Barroso, por ejemplo, no tendría ganado el puesto de música brasileña más famosa en el mundo, si no fuera el trabajo de orquestación de Radamés.

Aunque Radamés respondiera en tono modesto, como en el testimonio dado al Museo de la Imagen y del Sonido de Río de Janeiro (MIS-RJ), se consideraba un mero trabajador de la música popular:

“Esa cosa no es mía, no. Es de Ari Barroso. Yo apenas la puse en el lugar cierto. Ari quería que yo usase el tema en los contrabajos, pero no iba a hacer efecto ninguno,

iba a quedar una porquería. Yo entonces coloqué cinco saxofones haciendo aquello. Lo que inventé fue el arreglo para poner la sugestión en el lugar correcto.”¹⁷

Pero, es justamente este aspecto de la música vista también como trabajo, como fuente de sobrevivencia, que sería la fuente de su innovación musical. Es el entrelazamiento de lo popular con lo erudito, que tomaría sus composiciones musicales con características peculiares hoy valorizadas, en contradicción con el sentimiento de frustración del compositor, ya que la época valorizaba más la música erudita.

Las nociones de habitus lingüístico, tomado como un campo de actividades sociales¹⁸, desarrolladas por Pierre Bourdieu ayudarán a explicar esas contradicciones evidenciadas en la expresión musical de R. Gnattali.

El habitus lingüístico es caracterizado por Pierre Bourdieu (1978) por ser un producto de las condiciones sociales, ajustado a una situación de mercado o de campo.

Para explicar esta noción, Bourdieu (1978:03) nos remite a la idea de Kairos, usada por los sofistas: “para que las palabras produzcan sus efectos, es necesario decir no sólo las palabras gramaticalmente correctas, sino las palabras socialmente aceptables.”

Parafraseando esta idea, llevándola al campo musical: para que determinado lenguaje musical produzca su efecto, no basta con ser gramaticalmente correcto (contener erudición), sino ser un lenguaje musical socialmente aceptable. Siguiendo la lógica de Bourdieu (1978), se entiende que esa aceptabilidad trae el presupuesto de que el lenguaje musical incluye, no solamente la reglas propias de la música, sino también las reglas dominadas intuitivamente en relación con una determinada situación del mercado musical.

Se puede decir que existe un mercado lingüístico musical cuando se produce una composición o una performance musical, para receptores que son capaces de apreciarla y evaluarla poniéndole un precio. Pero sólo el conocimiento de la competencia lingüística musical no es suficiente para prever el valor de una composición o performance musical en el mercado musical. El valor de una determinada performance musical depende del mercado musical donde ella actúa. El éxito o fracaso de esa performance musical depende del contexto en el cual se define el valor dado al producto musical de los diferentes productores musicales.

Como ejemplo, se puede comparar el modo como el choro (género musical popular) era visto en el pasado y cómo es valorizado hoy. En la segunda mitad del siglo XIX, el choro era transmitido de forma oral, y los músicos aprendían unos con los otros, tocaban “de oído”; raramente un “chorón” (músico de choro) sabía leer partitura y el “sacar de oído” era mal visto [por una élite que valorizaba la lectura musical, indicio de erudición]. Hoy existe un vasto material sobre el asunto: partituras musicales,

17 Testimonio oral dado al Museo de la Imagen y del Sonido de Rio de Janeiro, concedido en 28 de agosto de 1985. Transcripción de María Clara Wasserman.

18 Para más detalles de esos conceptos, ver Bourdieu, 1978:03.

CDs, CDs con “play-backs” para facilitar el acceso de los estudiantes a ese género. El choro llegó a la escuela, hubo una “erudización” de este género popular. Y existe un mercado para perfeccionar la performance musical de este género.

Por otro lado, así como Bourdieu (1978:03) nos enseña a substituir la noción de competencia por la noción de capital lingüístico, se puede cambiar la noción de performance musical por la noción de capital musical. Así, si hablamos del capital musical acumulado por Radamés Gnattali en su recorrido de vida, será posible entender que existen lucros musicales: la valorización de la creación musical de Radamés Gnattali al entrelazar lo erudito y lo popular, al innovar lo popular a partir de la aplicación de conocimientos de música erudita, y al mismo tiempo, al innovar la música erudita, trayéndole aspectos de la música popular.

La película muestra una escena de Radamés al piano, grabando “Marina” de Dorival Caymmi, con el propio compositor en un estudio. Caymmi grabó, en 1985, en Río de Janeiro, un LP doble, con producción artística en conjunto con Aluísio Didier. En el Disco 1, Caymmi cuenta y canta sus canciones, acompañándose de una guitarra acústica; en el Disco 2, Caymmi canta sus canciones con Orquesta (a excepción de una banda), regencia de Alexandre Gnattali, Camerata Carioca y Radamés Gnattali al piano.¹⁹

En el documental, dentro del estudio, los dos hablan sobre la “Flor de la Noche”, canción de Dorival Caymmi, tema que inspira Radamés Gnattali a componer una pieza para violín y piano (1938), otra para violín, viola y piano (19--?), otra para violín, viola, violonchelo y piano (19--?), otra para violonchelo y piano (1938) y todavía una Sinfonía.

Caymmi cuenta: “esta canción nació sobre el pregón de una vendedora de pochoclos de Bahía, aquella sutileza, el blanco del pochoclo era como la flor de la noche.” En la película, Dorival Caymmi aclara que todavía no había escuchado la Sinfonía.

Otra escena emblemática, que muestra la relación de Radamés con compositores de la canción brasileña, es la escena con Tom Jobim.

Tom Jobim compuso una música, “Meu Amigo Radamés”, en su homenaje y Radamés hizo un arreglo para dos pianos para esta composición.

El video muestra los dos pianistas tocando y ensayando este arreglo en la Sala Cecília Meireles. Las repeticiones de los trechos, los detalles, muestran al espectador como parte del proceso de ensayo. Tom Jobim, siendo el compositor, Radamés Gnattali, siendo el arreglador, los dos tocan con partitura, se detienen, revén detalles, repiten trechos.

Tom Jobim dice que “Radamés es el padre musical de mucha gente” (BARBOSA, 1984:60) y en la película proporciona su testimonio:

19 No encontré la confirmación en ninguna de las fuentes consultadas, pero me parece que la grabación mostrada en esta película, fue realizada en medio de la grabación del disco.

"Radamés me ayudó mucho, ayudó a toda esa nueva generación que está ahí. Un hombre muy bueno, un gran músico, un amigo excelente. Inclusive yo descubrí entre cosas guardadas, unos papeles viejos, una música de Radamés hecha con mi papá, Mi papá es de 1889, siglo pasado, y Radamés es de nuestro siglo, 1906. Entonces cuando era niño, unos dieciocho años allá en Porto Alegre, él hizo una especie de himno para el Gremio Recreativo Porto Alegrense y estaba escrito así: música de Radamés Gnattali, letra de Dr. Jorge Jobim. Ese Jorge Jobim era mi padre."²⁰

Aquí se revela la importancia no sólo de la transmisión de la memoria musical, sino también la retroalimentación entre las diferentes generaciones musicales.

En 1985, con el apoyo de la FUNARTE, los dos pianistas - Radamés Gnattali y Tom Jobim - grabaron este arreglo en LP. En éste, fueron grabadas otras composiciones hechas en su homenaje: "Sarau para Radamés", de Paulinho da Viola, "Um choro para Radamés", de Capiba, composiciones de Radamés retribuyendo y agradeciendo los homenajes, "Meu amigo Tom Jobim", "Obrigado, Paulinho", "Capibaribe" y "Quarteto popular", con tres movimientos, de Radamés Gnattali.

Se puede decir que, como toda obra de arte, la música de Radamés Gnattali es elaborada por el creador y también por el espectador, que pertenece a una sociedad.

El lenguaje dominante en la sociedad de la época en que Radamés Gnattali compuso sus músicas, era primeramente la música erudita, y de a poco se fue sumando el Jazz americano, estilo que la clase media pasó a valorizar, reflejando las relaciones económicas entre Brasil y los EUA.

Como dice Rafael Bastos:

[...] la música popular brasileña - como cualquier música popular nacional, en el contexto de las relaciones de los Estados-naciones modernas - solamente puede ser bien entendida dentro de un cuadro cuyos nexos tengan simultáneamente pertinencia local, regional, nacional y global, y que tome la música erudita, folclórica y popular como universos en comunicación. (BASTOS, 2005:03 - traducción de la autora)

Radamés Gnattali contribuyó a que la música popular ocupase un lugar más valorado en la sociedad, al elevar su calidad, pero también al aportar para la modificación del mercado musical. En la estructura de la película, las escenas de los tres pilares a que se hace referencia anteriormente, denotan este pasaje que al mismo tiempo, valoriza la música popular e innova la música erudita.

Para Bourdieu (1978:05), "un capital sólo se define como tal, sólo funciona como tal, sólo trae lucros, en un determinado mercado". Así como en el mercado económico existen relaciones de fuerzas - que privilegian unos u otros productores - también ellas existen en el mercado musical.

²⁰ Traducción de la autora.

Una conjunción de factores hacen que la música popular empiece a ser valorada en ese momento en Brasil. Es necesario considerar que en esa época ²¹, la radio cumplía un papel ideológico-político en relación con la valoración de la cultura nacional y por otro lado, la clase media y alta brasileñas admiraban la música y la cultura en general norteamericana. Las orquestas de jazz eran (y todavía son) bien vistas en Brasil, formando parte del lenguaje dominante. Como se ha dicho anteriormente, Radamés trabajaba en orquestas de jazz, y esa influencia hizo parte de su habitus musical. Según Rafael dos Santos, la influencia del Jazz está presente en los choros para piano solo Manhosamente y Canhoto, por ejemplo, aunque estos posean la mayor parte de los elementos estructurales característicos que se encuentran en el choro tradicional. (SANTOS, 2002: 11)

En el final de la década de 1970, en respuesta a esa “influencia del jazz” ²², jóvenes músicos de choro, buscan a Radamés. El bandolinista Joel Nascimento, en 1979, le pide que reescriba una nueva versión de la Suite Retratos ²³ para la formación regional de choro. Radamés escribe todo en tres días y Joel reúne un grupo de músicos de choro que, además del buen “oído” de un “chorón”, sabían leer partitura. El resultado fue la formación de la Camerata Carioca, que reunía, entre otros, a Raphael Rabello en la guitarra acústica de siete cuerdas, a Luciana Rabello en el cavaquiño y a Maurício Carrilho en la guitarra acústica de seis cuerdas.

La Camerata Carioca estrenó con el espectáculo “Tributo a Jacob do Bandolim” que después fue transformado en disco, acreditado a Joel Nascimento, Radamés Gnattali y la Camerata Carioca.

El maestro Gnattali, entusiasmado con esos jóvenes músicos resolvió tocar junto con ellos. Grabaron “Vivaldi y Pixinguinha”, con arreglos, transcripciones, piano y clave de Radamés Gnattali. Con Raphael Rabello, Radamés formó un dúo y grabaron el disco “Tributo à Garoto”, con música de Garoto²⁴ y una versión para guitarra acústica y piano del “Concertino nº 2 para Violão e Orquestra”, que Radamés había escrito y dedicado a este compositor y guitarrista. Además de otros discos que grabó con la Camerata Carioca, Radamés viajó por Brasil, tocando con este grupo de jóvenes músicos. Estaba revitalizado, los jóvenes lo idolatraban, y a los 77 años de edad

parecía un niño pequeño contento de ganar el respetado Premio Shell en la categoría música erudita - con derecho a un concierto en su homenaje, en el Teatro Municipal del Río de Janeiro, reuniendo la Orquesta Sinfónica de Río de Janeiro, el Dúo Assad y la Camerata Carioca - que en este momento era formada por Joel Nascimento – bandolín, Joaquim Santos – guitarra acústica 1, Maurício Carrilho – guitarra acústica 2, Luiz

21 Me refiero a las décadas de 1940 y 1950, periodo que abarca la crisis del Estado Nuevo y la redemocratización, el retomo de Vargas elegido por el voto popular y su suicidio.

22 Expresando ese sentimiento de cuestionamiento de la influencia de la música norteamericana en Brasil, ya en 1963, Carlos Lyra compone una música con este título cuya letra reclama la deformación de la samba, al mismo tiempo que contradictoriamente ya tiene incorporada en su estilo bossa-novista, la influencia del Jazz.

23 Suite para bandolín solista, conjunto de choro y orquesta de cuerdas, escrita por Radamés en 1956-57, dedicada a Jacob do Bandolim. Movimientos : I - Pixinguinha (choro) ; II - Ernesto Nazareth (valsas) ; III - Anacleto de Medeiros (schottisch) ; IV - Chiquinha Gonzaga (corta jaca).

24 Aníbal Augusto Sardinha o Garoto (1915-1955) - compositor y guitarrista brasileño.

Otávio Braga – guitarra acústica de 7 cuerdas, Henrique Cazes – cavaquinho y Beto Cazes – pandeiro. (Maurício Carrilho, 2012, entrevista concedida a la autora.)

Este concierto realizado en su homenaje en el Teatro Municipal de Rio de Janeiro, registrado en el documental "*Nosso Amigo Radamés Gnattali*", ilustra el hecho de que Radamés Gnattali (1906-1988) transitó por los universos de la música erudita y popular, y que su obra contiene aspectos de esos universos. Al escuchar la música de Radamés Gnattali, el espectador, dependiendo de su trayectoria, puede introducirse al universo del Choro, recordando a Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, pasando por el universo del jazz, de las Big Bands, de las orquestas de jazz y produciendo un recuerdo hasta de Debussy.

Lo que Bourdieu (1978) apunta para el campo lingüístico puede visualizarse también en el campo musical "si el lenguaje erudito no fuera todavía el dominante, el hecho de desarrollar, crear y tocar la música popular, no tendría cumplido este efecto emocionante y innovador."

Consideraciones Finales

Radamés Gnattali fue un músico que recorrió de modo singular el mundo de la música erudita y de la música popular. Este camino puede ser percibido al estudiar su trayectoria como músico, narrada en el vídeo documental "*Nosso amigo Radamés Gnattali*". En sus composiciones, están presentes aspectos de la creación implícitos en el proceso dialógico entre lo popular y lo erudito en la música brasileña. A través de este vídeo documental que contribuye a la investigación de las influencias mutuas de estas dos áreas de conocimiento en música, puede no solamente conocerse mejor la trayectoria de este compositor, y la historia de la música brasileña del siglo XX, sino sobre todo ayuda a percibir cómo los cambios estilísticos en el campo del arte, específicamente en el campo de la música, fueron transformándose a lo largo de la historia.

De cierto modo, la música de Radamés Gnattali cuestiona ciertos significados musicales establecidos, al relacionar elementos musicales provenientes de prácticas diferenciadas músico – culturales. En este sentido, el análisis de esta película contribuye a la discusión de las relaciones entre los varios géneros musicales que se incluyen dentro de la música brasileña y sus posibles ajustes y desajustes, o, dicho en otras palabras, de qué forma la música revela un Brasil no único, contradictorio y plural y cómo este Brasil plural se revela en las músicas.

Referencias Bibliográficas

- BASTOS, Rafael José de Menezes. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Jun. 2005, vol.20, n.58, pág.177-196.
- BOURDIEU, P. E Darbel, Alain. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Edusp/Zouk, 2003.

- BOURDIEU, Pierre. O mercado Lingüístico. Conferencia realizada em la Universidad de Genebra, diciembre de 1978.
- BRAIT, Beth (organização). Bakhtin: Dialogismo e construção do sentido. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.
- CRUZ, Graziela Aparecida da. A construção biográfica no documentário cinematográfico. Uma análise de “Nelson Freire”, “Vinicius” e “Cartola – Música para os olhos”. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/JSS-8LHFQ/1/disserta_o_graziela.pdf. Acesso em 05/10/2011.
- BARBOSA, Valdinha; Devos, Anne Marie. Radamés Gnattali, o eterno experimentador. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1984.
- DIDIER, Aluísio. Radamés Gnattali. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.
- GNATTALI, Roberto (Coordenação). O Sítio Oficial de Radamés Gnattali. Disponível em: <http://www.radamesgnattali.com.br> Acesso: 06/08/2011.
- FARIA, Arthur de. Uma História da Música de Porto Alegre. Disponível em: <http://sul21.com.br/jornal/2012/01/radames-gnattali-cont-v/> acesso 08/01/2012.
- MARX, C. O 18 Brumario de Luís Napoleon [Nova York: Revista “DIE Revolution, 1852]. Disponível em espanhol em: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Marx/18marx.pdf> Acesso 15/06/2011.
- NAPOLITANO, Marcos. Aquarela do Brasil in NESTROVSKY, Arthur (organizador). Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo, SP: Publifolha, 2007.
- SANTOS, Rafael dos. Análise e considerações sobre a execução dos choros Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali. In Revista. Per Musi. Belo Horizonte, v.3, 2002. p. 5-16. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/03/num03_cap_01.pdf. Acesso: 15/06/2011.
- SILVA, Tânia Jacomini Moreira da e RAMOS, Fernão Vitor Pessoa de Almeida. O documentário brasileiro de temática musical no cinema pós-retomada, Instituto de Artes - IA, UNICAMP, Campinas, SP: 2009. Disponível em: <http://www.prp.rei.unicamp.br/pibic/congressos/xviiicongresso/paineis/017387.pdf> Acesso: 05/10/2011.
- WACQUANT, Loïc. Esclarecer o habitus. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/255.pdf> Acesso em: 4/10/2011, pags. 35 a 41.

Películas

Nosso amigo Radamés Gnattali. Direção: Aluisio Didier | Moisés Kendler

Produção: Regina Martinho da Rocha | Brasiliana produções artísticas. Brasília: 1991.

Testimonios orales

Mauricio Carrillo, aproximadamente 55 años, músico. Entrevista concedida a la autora en Rio de Janeiro, en febrero de 2012.

Radames Gnattali, en diferentes momentos de su vida, en la película y en el libro de didier, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.