

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

ARON RAURI MEDEIROS DE MIRANDA

O PROCESSO DE EDIÇÃO DE OITO PEÇAS PARA VIOLÃO DE NONATO LEAL

Curitiba

2024

ARON RAURI MEDEIROS DE MIRANDA

O PROCESSO DE EDIÇÃO DE OITO PEÇAS PARA VIOLÃO DE NONATO LEAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.  
Orientador(a): Prof. Dr. Luciano Chagas Lima.


Curitiba  
2024

# TERMO DE APROVAÇÃO

ARON RAURI MEDEIROS DE MIRANDA

O PROCESSO DE EDIÇÃO DE OITO PEÇAS PARA VIOLÃO DE NONATO LEAL


Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, pela seguinte banca examinadora:

Documento assinado digitalmente  
 LUCIANO CHAGAS LIMA  
Data: 18/11/2024 13:22:17-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Orientador:


---

Prof. Dr. Luciano Chagas Lima  
Universidade Estadual do Paraná

Documento assinado digitalmente  
 FABIANO CARLOS ZANIN  
Data: 18/11/2024 13:34:47-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dr. Fabiano Zanin  
Universidade Federal de Sergipe

Documento assinado digitalmente  
 ALISSON ALÍPIO CARDOSO MONTEIRO  
Data: 18/11/2024 18:07:04-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dr. Alisson Alípio  
Universidade Estadual do Paraná

Curitiba, 18 de novembro de 2024.

Dedico esta dissertação a todos os violonistas da Amazônia, das cidades pequenas e distantes dos grandes eixos comerciais, em especial ao Dr. Nonato Leal, que me ensinou tanto com sua amizade.

À minha família, em especial a quem me apoiou com tanto amor e generosidade: Hamanda, Lene e as pequenas Aiyra e Alice.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Dr. Nonato Leal, pela amizade e generosidade.

À Hamanda Cabral, por sempre apoiar minhas escolhas e desafios.

À Aiyra, por sempre me inspirar a ser melhor.

À minha mãe, Lene, por ser a melhor mãe que eu poderia ter.

Ao meu orientador, Luciano Lima, pela amizade e ensinamentos valiosos.

Ao Governo do Estado do Amapá, pela licença para aperfeiçoamento. Entendendo a importância desta empreitada e o impacto positivo que pode causar para a cultura musical do estado.

Ao Centro de Ensino Profissional de Música Walkíria Lima e a todos os colegas que torcem por mim e me apoiaram nessa empreitada, em especial, a Maria do Socorro Loureiro, a Simone da Silva, ao Ewerton Lages e ao Marcus Titus.

Ao PPGMUS da UNESPAR, pela oportunidade e momentos de grande aprendizado nutrido e compartilhado, em especial pelos professores Alisson Alípio, Fábio Scarduelli, Margareth Milani, Rafael Iravedra, Felipe Ribeiro, Joêzer Mendonça e Miliandre Garcia, e aos meus colegas discentes.

Se vi mais longe, foi por estar sobre ombros de gigantes

**Isaac Newton**

## RESUMO

Esta pesquisa tem como foco revisar e editar oito peças para violão solo de Nonato Leal. Nascido em 1927 e radicado no Amapá desde o início da década de 1950, Leal desenvolveu carreira como intérprete, compositor e professor, e hoje figura como o violonista de maior relevância do estado. Sua obra para violão consiste em 23 peças para o instrumento, escritas seguindo a tradição do violão solista brasileiro, em sua maioria, choros, sambas e valsas. Apesar de vir compondo desde a década de 1970, Leal só teve suas peças editadas em partitura a partir de 2012, contando hoje com cinco grupos de edição diferentes ao longo dos anos e partituras que apresentam divergências entre si. Levantando teorias de Figueiredo (2004) e Hazan (2004) sobre a prática de editoração de partituras, e contextualizando a obra de Leal utilizando como base autoras(es) como Taborda (2011), Bartoloni (1995), Llanos (2018) e Prando (2023), a pesquisa apresenta edições práticas e críticas das peças de Leal justificando-se em encontrar uma forma de apresentar à academia e à comunidade violonística brasileira esse até então pouco conhecido representante do violão da Amazônia.

Palavras-chave: Nonato Leal; edição de partituras; edição crítica; edição prática.

## **ABSTRACT**

This research focuses on the reviewing and editing of eight pieces for solo guitar by Nonato Leal. Born in 1927 and residing in Amapá since the early 1950s, Leal developed a career as a performer, composer and teacher, and today, he is the most prominent guitarist in the state. His work for guitar consists of 23 pieces for the instrument, written within the Brazilian solo guitar tradition, predominantly choros, sambas and waltzes. Despite composing since the 1970s, Leal only had his pieces published in score from 2012 onwards, currently counting on five different editing groups over the years and scores that differ from each other. Drawing on theories from Figueiredo (2004) and Hazan (2004) on the practice of score editing and contextualizing Leal's work using authors such as Taborda (2011), Bartoloni (1995), Llanos (2018) and Prando (2023) as a basis, the research presents practical and critical editions of Leal's pieces, justifying itself in finding a way to present to the Brazilian guitar academy and community, this yet little-known representative of the Amazonian guitar.

**Keywords:** Nonato Leal; score editing; critical edition; performance edition.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Nonato Leal nos anos 1950. ....	18
FIGURA 2 - Nonato Leal, Maria Edilamar, Amilar Brenha e Aimorézinho na Piscina Territorial dos anos 1960. ....	19
FIGURA 3 - Nonato Leal em sua outorga ao título de Doutor Honoris Causa. ....	20
FIGURA 4 - Capa do CD Lamento Beduíno (1997). ....	22
FIGURA 5 - Encarte do CD Lamento Beduíno (1997). ....	22
FIGURA 6 - Capa do LP Abismo de Rosas. ....	23
FIGURA 7 - Encarte do CD Coração Popular (2001). ....	24
FIGURA 8 - Folias de Gaspar Sanz, tablatura de 1675 para guitarra renascentista. ....	32
FIGURA 9 - Folias de Gaspar Sanz, transcrição para notação moderna por Orlando Fraga. ...	33
FIGURA 10 - Andorinhas da Cândido Mendes (c. 1-4). ....	36
FIGURA 11 - Andorinhas da Cândido Mendes - anacruse na Fonte A (c. 1). ....	37
FIGURA 12 - Andorinhas da Cândido Mendes - anacruse na Fonte D (c. 1). ....	37
FIGURA 13 - Andorinhas da Cândido Mendes - Fonte A (c. 16-19). ....	38
FIGURA 14 - Andorinhas da Cândido Mendes - Fonte D (c. 16 - 20). ....	38
FIGURA 15 - Andorinhas da Cândido Mendes - Fonte A (c. 40-41). ....	38
FIGURA 16 - Andorinhas da Cândido Mendes - Fonte D (c. 40-41). ....	38
FIGURA 17 - Andorinhas da Cândido Mendes - Fonte A (c. 24-25). ....	39
FIGURA 18 - Andorinhas da Cândido Mendes - Fonte A (c. 72-73). ....	39
FIGURA 19 - Andorinhas da Cândido Mendes - Fonte D (c. 1). ....	40
FIGURA 20 - Andorinhas da Cândido Mendes - edição da dissertação (c.1). ....	40
FIGURA 21 - Andorinhas da Cândido Mendes - edição da dissertação (c.7). ....	41
FIGURA 22 - Andorinhas da Cândido Mendes - edição da dissertação (c. 8-11). ....	41
FIGURA 23 - Andorinhas da Cândido Mendes - edição da dissertação (c. 25-29). ....	41
FIGURA 24 - Andorinhas da Cândido Mendes - edição da dissertação (c. 32). ....	42
FIGURA 25 - Andorinhas da Cândido Mendes - edição da dissertação (c. 41-44). ....	42
FIGURA 26 - Andorinhas da Cândido Mendes - edição da dissertação (c. 41-44). ....	42
FIGURA 27 - Andorinhas da Cândido Mendes - edição da dissertação (c. 49-52). ....	43
FIGURA 28 - Bem-te-vi no Meu Quintal (c. 1-6). ....	44
FIGURA 29 - Bem-te-vi no Meu Quintal (c. 18-22). ....	45
FIGURA 30 - Bem-te-vi no Meu Quintal - material recorrente. ....	45
FIGURA 31 - Bem-te-vi no Meu Quintal (c. 38-43). ....	46
FIGURA 32 - Bem-te-vi no meu Quintal - primeiro registro audiovisual (c. 4). ....	46
FIGURA 33 - Bem-te-vi no meu Quintal - versão final (c. 4). ....	46
FIGURA 34 - Bem-te-vi no meu Quintal - primeiro registro audiovisual (c. 12). ....	47
FIGURA 35 - Bem-te-vi no meu Quintal - versão final (c. 12). ....	47
FIGURA 36 - Bem-te-vi no Meu Quintal - versão final (c. 16). ....	47
FIGURA 37 - Bem-te-vi no meu Quintal - tema da parte B nos primeiros registros. ....	47
FIGURA 38 - Bem-te-vi no meu Quintal - tema da parte B nos registros finais. ....	47

FIGURA 39 - Bem-te-vi no Meu Quintal - versão final (c. 23).....	48
FIGURA 40 - Bem-te-vi no Meu Quintal - versão final (c. 38).....	48
FIGURA 41 - Bem-te-vi no Meu Quintal - versão final (c. 45).....	49
FIGURA 42 - Bem-te-vi no Meu Quintal - versão final (c. 65).....	49
FIGURA 43 - Bem-te-vi no Meu Quintal - versão final (c. 69).....	49
FIGURA 44 - Bem-te-vi no meu Quintal - como Leal executa o acompanhamento. ....	50
FIGURA 45 - Bem-te-vi no meu Quintal - compassos finais da parte B (c. 34-36). ....	50
FIGURA 46 - Bem-te-vi no meu Quintal - 3 compassos finais da parte C (c. 50-52). ....	50
FIGURA 47 - Bem-te-vi no Meu Quintal - versão final (c. 3).....	51
FIGURA 48 - Bem-te-vi no Meu Quintal - versão final (c. 55-57).....	51
FIGURA 49 - Glorioso de Octacílio Gomes e Eduardo Souto (c. 9-11).....	52
FIGURA 50 - Melodia da Marcha do Botafogo citada por Leal.....	53
FIGURA 51 - Chorinho para o Botafogo - edição crítica (c. 34-37).....	53
FIGURA 52 - Eu Quero é Sossego (c. 1-4).....	54
FIGURA 53 - Chorinho para o Botafogo - edição crítica (c. 1-4).....	54
FIGURA 54 - Chorinho para o Botafogo - Fonte B (c. 5-12). ....	55
FIGURA 55 - Chorinho para o Botafogo - Fonte B (c. 1-4). ....	56
FIGURA 56 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 1-4). ....	56
FIGURA 57 - Chorinho para o Botafogo - Fonte B (c. 5-8). ....	56
FIGURA 58 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 5-8). ....	57
FIGURA 59 - Chorinho para o Botafogo - Fonte B (c. 13-20). ....	57
FIGURA 60 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 14-16). ....	57
FIGURA 61 - Chorinho para o Botafogo - Fonte B (c. 17-19). ....	58
FIGURA 62 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 17-19). ....	58
FIGURA 63 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 35-39). ....	58
FIGURA 64 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 8).....	59
FIGURA 65 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 25).....	59
FIGURA 66 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 42).....	59
FIGURA 67 - Chorinho para o Botafogo - edição crítica (c. 1-2).....	60
FIGURA 68 - Chorinho para o Botafogo - Fonte B (c. 19-20). ....	60
FIGURA 69 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 18).....	60
FIGURA 70 - Chorinho para o Botafogo - como Leal executa (c. 18). ....	60
FIGURA 71 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 22).....	61
FIGURA 72 - Chorinho para o Botafogo - edição crítica (c. 22).....	61
FIGURA 73 - Se Ela Perguntar (c. 5-7). ....	61
FIGURA 74 - Espinha de Bacalhau (c. 17-19).....	63
FIGURA 75 - Chorinho para Luana - edição crítica (c. 42-45). ....	63
FIGURA 76 - Espinha de Bacalhau (c. 13-15).....	63
FIGURA 77 - Chorinho para Luana - edição crítica (c. 64-65). ....	63
FIGURA 78 - Chorinho para Luana - Fonte A (c. 47-49).....	64
FIGURA 79 - Chorinho para Luana - Fonte D (c. 34). ....	64

FIGURA 80 - Chorinho para Luana - Fonte A (c. 51-53).....	65
FIGURA 81 - Chorinho para Luana - Fonte D (c. 37-38).....	65
FIGURA 82 - Chorinho para Luana - Fonte A (c. 51-53).....	65
FIGURA 83 - Chorinho para Luana - Fonte D (c. 51-52).....	66
FIGURA 84 - Chorinho para Luana - Fonte D (c. 63-66).....	66
FIGURA 85 - Chorinho para Luana - edição crítica (c. 83-86). ....	66
FIGURA 86 - Chorinho para Luana - edição crítica (c. 1-3). ....	67
FIGURA 87 - Chorinho para Luana - edição crítica (c. 14).....	67
FIGURA 88 - Estudo em Mi menor, acorde executado com notas repetidas. ....	68
FIGURA 89 - Estudo em Mi menor, trecho que utiliza ligados.....	69
FIGURA 90 - Estudo em Mi menor, melodia na voz mais grave.. ....	69
FIGURA 91 - Estudo em Mi Menor, compassos nos quais há a possibilidade de saltos de mão esquerda. ....	69
FIGURA 92 - Estudo em Mi menor - Fonte B (c. 35-41). ....	70
FIGURA 93 - Estudo em Mi menor - Fonte C (c. 34-39). ....	71
FIGURA 94 - Estudo em Mi menor - edição crítica (c. 35-38).....	71
FIGURA 95 - Ilustração da peça A Caravana Passa. ....	72
FIGURA 96 - Primeiros compassos da peça A Caravana Passa. ....	73
FIGURA 97 - Lamento Beduíno - edição crítica (c. 1-3).....	73
FIGURA 98 - Lamento Beduíno - transcrição do CD (c. 1-3).....	75
FIGURA 99 - Lamento Beduíno - Fonte A (c. 1-4). ....	76
FIGURA 100 - Lamento Beduíno - edição crítica (c. 1-3).....	76
FIGURA 101 - Lamento Beduíno - transcrição do CD (c. 12-13).....	76
FIGURA 102 - Lamento Beduíno - edição crítica (c. 8-11).....	77
FIGURA 103 - Lamento Beduíno - transcrição do CD (c. 15-17).....	77
FIGURA 104 - Lamento Beduíno - Fonte A (c. 13-16). ....	77
FIGURA 105 - Lamento Beduíno - edição crítica (c. 19). ....	78
FIGURA 106 - Lamento Beduíno - transcrição do CD (c. 17). ....	78
FIGURA 107 - Lamento Beduíno - articulação de Laurindo Jr. (c. 19-22). ....	78
FIGURA 108 - Lamento Beduíno - transcrição do CD (c. 45-47).....	78
FIGURA 109 - Lamento Beduíno - Fonte A (c. 48-51). ....	79
FIGURA 110 - Lamento Beduíno - transcrição do CD (c. 64). ....	79
FIGURA 111 - Lamento Beduíno - Fonte A (c. 68). ....	79
FIGURA 112 - Lamento Beduíno - transcrição do CD (c. 76-78).....	79
FIGURA 113 - Lamento Beduíno - Fonte A (c. 80-83). ....	80
FIGURA 114 - Lamento Beduíno - transcrição do CD (c. 93-96).....	80
FIGURA 115 - Lamento Beduíno - Fonte A (c. 84-87). ....	80
FIGURA 116 - Lamento Beduíno - edição crítica (c. 98-108).....	81
FIGURA 117 - Lamento Beduíno - Fonte A (c. 88-91). ....	81
FIGURA 118 - Lamento Beduíno - Fonte C (c. 84-91). ....	81
FIGURA 119 - Lamento Beduíno - Fonte D (c. 88-90). ....	81
FIGURA 120 - Lamento Beduíno - transcrição do CD (c. 109-111).....	82

FIGURA 121 - Lamento Beduíno - Fonte A (c. 88-93). .....	82
FIGURA 122 - Cartaz do filme Caravan (Paixão de Zíngaro) (1934). .....	83
FIGURA 123 - Correio Paulistano sobre o filme Paixão de Zíngaro (1934). .....	83
FIGURA 124 - Tardes de Sevilha - Fonte A (c. 1-12). .....	86
FIGURA 125 - Carmencita - Fonte E (c. 9-16). .....	86
FIGURA 126 - Ruas da Espanha - Fonte B (c. 5-7). .....	87
FIGURA 127 - Ruas da Espanha - Fonte C (c. 5-7). .....	87
FIGURA 128 - Ruas da Espanha - Fonte B (c. 11-12). .....	87
FIGURA 129 - Ruas da Espanha - Fonte B (c. 20). .....	88
FIGURA 130 - Ruas da Espanha - Fonte C (c. 16-17). .....	88
FIGURA 131 - Ruas da Espanha - Fonte B (c. 30-34). .....	88
FIGURA 132 - Ruas da Espanha - Fonte C (c. 50-52). .....	88
FIGURA 133 - Ruas da Espanha - Fonte B (c. 35-41). .....	89
FIGURA 134 - Ruas da Espanha - Fonte C (c. 63-70). .....	89
FIGURA 135 - Samba Diferente - Fonte B (c. 5-8). .....	90
FIGURA 136 - Samba Diferente - Fonte C (c. 6-8). .....	91
FIGURA 137 - Samba Diferente - Fonte B (c. 13-17). .....	91
FIGURA 138 - Samba Diferente - Fonte C (c. 11-16). .....	91
FIGURA 139 - Samba Diferente - Fonte B (c. 22-24). .....	92
FIGURA 140 - Samba Diferente - Fonte C (c. 23-25). .....	92
FIGURA 141 - Samba Diferente - Fonte B (c. 35-38). .....	92
FIGURA 142 - Samba Diferente - Fonte C (c. 33-37). .....	92
FIGURA 143 - Samba Diferente - Fonte B (c. 60-65). .....	93
FIGURA 144 - Samba Diferente - Fonte C (c. 90-94). .....	93

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>1. NONATO LEAL E O VIOLÃO.....</b>	<b>17</b>
1.1 Perfil biográfico .....	18
1.2 Composições.....	21
<b>2. REVISÃO E EDIÇÃO DAS PARTITURAS .....</b>	<b>27</b>
2.1 Fontes.....	27
2.2 Transcrição e Edição .....	31
<b>3. OBRAS EDITADAS.....</b>	<b>36</b>
3.1 Andorinhas da Cândido Mendes.....	36
3.2 Bem-te-vi no Meu Quintal.....	43
3.3 Chorinho para o Botafogo .....	51
3.4 Chorinho para Luana .....	62
3.5 Estudo em Mi menor .....	67
3.6 Lamento Beduíno .....	72
3.7 Ruas da Espanha.....	82
3.8 Samba Diferente .....	90
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>94</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>97</b>
<b>APÊNDICE A - PARTITURAS EDITADAS .....</b>	<b>102</b>
<b>ANEXO A - AUTORIZAÇÃO DE APENSAMENTO DAS PARTITURAS .....</b>	<b>140</b>
<b>ANEXO B - PARTITURAS FONTE A .....</b>	<b>141</b>
<b>ANEXO C - PARTITURAS FONTE B .....</b>	<b>150</b>
<b>ANEXO D - PARTITURAS FONTE C.....</b>	<b>158</b>
<b>ANEXO E - PARTITURAS FONTE D.....</b>	<b>169</b>
<b>ANEXO F - PARTITURAS FONTE E.....</b>	<b>179</b>

## INTRODUÇÃO

Anteriormente denominado Território Federal do Amapá (TFA), com administração direta do Governo Federal, o Amapá é um estado recente do Brasil, criado em 1989. Por ser cercado pelos rios Amazonas, Jari e Oiapoque, é um lugar de difícil acesso, e por isso sua população não cresceu tanto quanto em outros estados da região Norte durante diversas campanhas que estimularam a migração, como por exemplo a “Marcha para o Oeste” (GUILLEN, 1997). As manifestações artísticas locais refletem esta migração de músicos amadores e profissionais de diversas regiões do país, que já contava com forte influência e tradição da música negra que veio a ser definida como Marabaixo e Batuque<sup>1</sup>. Nesse contexto temos a criação da rádio difusora de Macapá, em 1946, e do Conservatório Amapaense de Música, em 1952. Logo uma série de músicos e musicistas migraram para o TFA atrás de oportunidades e, entre eles, chega Nonato Leal para integrar o "Regional E-2" da rádio.

Nascido em 1927, Nonato Leal viveu uma época efervescente do violão no Brasil, podendo ser considerado um dos “talentos isolados e dispersos” de que fala Llanos (2018, p. 71) ao se referir à Isaías Sávio e seu papel na construção da pedagogia do violão brasileiro na primeira metade do século XX:

Sávio parece ser uma referência recorrente quando se analisa a história do instrumento no Brasil da primeira metade do século XX. Não somente é autor de uma considerável bibliografia de aportes técnico-musicais, como também levou adiante um ideal violonístico que se revela na sua vocação como concertista, professor, editor e pedagogo. [...]. Certamente, Sávio não portava a missão de recomenciar o violão erudito no país, mas pelo seu afinco em expandir o ensino sistematizado do instrumento tornou-se um ponto de encontro entre violonistas das diversas vertentes e formações que, até então, constituíam-se apenas em talentos isolados e dispersos. (LLANOS, 2018, p. 70-71).

É provável que Nonato Leal venha de um ambiente cultural propício à prática do violão pois, “evidências que assinalam uma difusão transversal do instrumento na sociedade brasileira no século XIX, revelando sua presença nas diversas manifestações culturais, em suas diferentes vertentes” (PRANDO, 2023, p. 3). Segundo seu depoimento no documentário *Passar uma Chuva* (MIRANDA, 2020), Leal vem de uma família musical. Seu pai tocava diversos instrumentos de corda, os quais ele também tocou com certo grau de domínio, porém se destacou com “o violão, instrumento íntimo e comunicativo, [que] apresentava ao lado de suas

---

<sup>1</sup> Manifestações culturais que envolvem música, dança, culinária e vestimentas. Para mais informações indicamos a leitura do artigo de Saunier (2021).

pequenas dimensões, grandes possibilidades rítmico-harmônicas, revelando-se assim acessível a todas as classes sociais” (BARTOLONI, 1995).

Um aspecto relevante para a música de Leal é a indefinição do termo “violão brasileiro”, que mescla várias características da dita “música erudita”, a qual tinha como predominante espaço de acontecimento o concerto, um ritual de performance musical já definido e muito executado desde o final do século XIX. Entretanto, a prática do concerto “sofreu mudanças radicais na segunda metade do século XX e tornou-se uma tradição plural e fragmentada” (PEREIRA e GLOEDEN, 2012, p. 71).

São sinais dessa pluralidade que vamos encontrar na obra de Leal, que navegou em diversos ambientes com seu violão, de serestas e bares às salas de aula do Conservatório Amapaense de Música e recitais e concertos com repertório de tradição escrita ocidental. Ao longo das décadas de atividade musical, Nonato Leal compôs sambas-enredo em parceria com letristas e peças instrumentais executadas por ele como solista ou em grupos de seresta, samba e choro. Salientamos, entretanto, que nesta pesquisa nos ateremos às suas peças para violão, mas que suas canções também merecem a atenção de músicos, professores e musicólogos.

Em 2013, este autor estava recém integrado ao quadro de professores de violão do Centro de Educação Profissional de Música Walkíria Lima (CEPMWL), antigo Conservatório Amapaense de Música, no qual Leal foi o primeiro professor de violão popular. Com o propósito de valorizar a história do violão no estado, os professores do CEPMWL, Marcus Titus e Alexandre Moraes, junto com o autor desta dissertação, fundamos a orquestra de violões batizada em homenagem a Nonato Leal e, com o início das atividades da Orquestra de Violões Nonato Leal (ONL), fui convidado a conhecê-lo. Desde então, posso dizer que estreitamos nossos laços, dividimos o palco em diversas ocasiões, e nossas colaborações renderam muitos frutos, como a transcrição de suas peças e a produção do documentário *Passar uma Chuva*, lançado em 2020.

Em virtude da grande demanda de seus concertos que surgiram a partir de 2013, sua atuação como compositor ganhou novo fôlego. Nesta época, Leal já estava com sua visão severamente debilitada, e devido à nossa crescente amizade, fui convidado a transcrever suas peças em partitura. Durante os anos de 2015 a 2017 realizei visitas à sua casa para trabalharmos nas edições.

A obra de Leal já se encontra registrada em parte, através de partituras disponibilizadas na plataforma SESC Partituras, bem como no livro *Mestres da Música - Nonato Leal* (2019), publicado pela Prefeitura Municipal de Macapá. No entanto, ambas as fontes contemplam apenas as mesmas 10 peças, considerando que sua produção totaliza hoje 23 peças para violão.

Assim, a presente pesquisa visa não só revisar algumas das peças já publicadas, como também editar as demais.

A edição de partituras é um componente essencial na preservação e na disseminação de obras, demandando uma análise rigorosa das diversas fontes disponíveis. Neste contexto, procedimentos como a revisão de partituras anteriores, a análise de gravações em áudio e vídeo, e a consideração do próprio depoimento do compositor no documentário *Passar Uma Chuva* (MIRANDA, 2020) se tornam fundamentais. As decisões editoriais em questão visam alcançar uma versão que seja ao mesmo tempo completa e representativa de cada peça. Para tanto, foram utilizados dois processos de edição, conforme destacado por Figueiredo (2004): a edição crítica e a edição prática.

A edição crítica foi aplicada às obras que possuíam múltiplas fontes, permitindo a identificação e a análise das divergências existentes entre elas, assim como a compreensão das razões subjacentes às alterações. Esse método tinha como finalidade elaborar uma versão que refletisse a visão mais atualizada do compositor. Por outro lado, a edição prática foi direcionada às peças que contavam com uma única fonte, seja uma partitura anterior ou uma gravação, com o objetivo de preparar a obra para performance ou gravação. Nesse caso, buscou-se corrigir erros, padronizar a notação e oferecer sugestões interpretativas, sempre com a intenção de equilibrar a fidelidade ao texto original e as demandas práticas da execução musical, especialmente em relação a peças compostas para violão solista.

É preciso entender a relevância desse representante do violão amapaense no cenário nacional, que tem sua história associada predominantemente ao eixo Rio-São Paulo. Curiosamente, esta região foi nutrida com uma gama de músicos provenientes do Nordeste, Norte, Centro-Oeste e Sul do Brasil, como João Pernambuco, Canhoto da Paraíba, José Menezes, João Gilberto, Waltel Branco, para citar alguns. Paralelamente, esta pesquisa intenta contextualizar as composições de Leal no âmbito musical e cultural em que se insere; e observar as influências de violonistas, compositores e diferentes estilos musicais com os quais teve contato. Também sendo uma forma de situá-lo no cenário dinâmico do violão brasileiro do século XX, dando suporte para a compreensão da sua obra.

No capítulo 1, baseado em documentos, conversas com o compositor e entrevistas realizadas para o documentário *Passar Uma Chuva* (MIRANDA, 2020), descreveremos a seguir a biografia de Nonato Leal e sua obra. apresentamos um breve perfil biográfico de Nonato Leal, com foco em suas experiências como músico. Em seguida, listaremos suas composições e catalogaremos suas peças, respectivas partituras e gravações em CD já existentes, nossas fontes para o processo de edição.



No capítulo 2 aprofundaremos nosso olhar sobre as fontes levantadas para a edição das partituras, bem como revisaremos a bibliografia disponível para refletir sobre os processos de transcrição e edição musical. Ao aprofundar nosso entendimento sobre o tema, buscaremos compreender o papel do editor como figura aglutinadora e seletora de informações, com grande responsabilidade para com a obra, o compositor e a comunidade interessada na matéria.

O capítulo 3 compreende o foco desta pesquisa, em que serão descritos os processos de edição das partituras. A natureza do material encontrado determinou o tipo de edição a ser adotado: crítica, para as peças com mais de uma fonte; e prática, para as demais, dada a indisponibilidade de fontes alternativas para o confronto.

Com o objetivo de fornecer uma visão mais abrangente do processo de edição, optamos por focar em um conjunto de oito peças, sendo elas: *Andorinhas da Cândido Mendes*, *Bem-te-vi no meu Quintal*, *Chorinho para o Botafogo*, *Corinho para Luana*, *Estudo em Mi Menor*, *Lamento Beduíno*, *Ruas da Espanha* e *Samba Diferente*. Essa escolha se justifica pelo vasto repertório de Leal para violão, composto hoje por 23 peças, o que poderia resultar em uma análise superficial dada a limitação de tempo disponível. Inserido nesse conjunto, selecionamos as peças que apresentam os desafios editoriais mais significativos, oferecendo um estudo de caso para nosso processo de edição.

Outro ponto que justifica essa decisão é o fato de Leal continuar ativo como compositor; não conseguiríamos, mesmo que nos propuséssemos, apresentar sua obra completa neste trabalho. Considerando que a maioria de suas peças já está disponível e publicada de forma fácil e gratuita, optamos por selecionar aquelas que, em nossa perspectiva, são representativas de sua produção, abrangendo os diversos estilos, gêneros e finalidades e períodos temporais do compositor, sendo uma amostra de toda sua obra. Temos uma peça inédita também, sendo ela *Bem-te-vi no meu Quintal*, que foi composta durante o processo de realização desta dissertação, e teve seu processo de transcrição incluído na mesma.

Por fim, refletimos sobre o processo editorial e o resultado da pesquisa com perspectivas de quais suas possíveis implicações para a atividade de músicos, professores e pesquisadores.

# 1. NONATO LEAL E O VIOLÃO

## 1.1 Perfil biográfico

FIGURA 1 - Nonato Leal nos anos 1950.



Fonte: Acervo pessoal de Nonato Leal.

As informações descritas neste subcapítulo foram extraídas das entrevistas para o documentário *Passar Umas Chuva* (MIRANDA, 2020)<sup>2</sup> e de conversas informais não registradas com o compositor. Nascido em Vigia, no Pará, em 23 de julho de 1927, Nonato Leal é músico desde os 8 anos de idade. Na infância e adolescência tocou diversos instrumentos de corda, com destaque para bandolim, rabeca e violão. Aos 18 anos mudou-se para a capital, Belém, com o objetivo de seguir aprimorando seus conhecimentos musicais. Lá, encontrou o violonista Aluizio Bevilaqua (sobre quem não foi possível encontrar mais informações) e, ao ouvi-lo tocar um arranjo de *Ave Maria*, de Schubert, utilizando a técnica de tremolo, Leal encantou-se com as possibilidades sonoras do instrumento. Bevilaqua posteriormente, apontou que para chegar nesse patamar de excelência seria necessário deixar outros instrumentos de lado, focando apenas no violão.

Provavelmente entre 1946 e 1947, Leal se mudou para o Rio de Janeiro com seu conjunto regional, a fim de conquistar os palcos nacionais. Neste período, havia na Rádio Clube do Brasil, e posteriormente na Rádio Nacional, um programa chamado Papel Carbono<sup>3</sup>, que

---

<sup>2</sup> O documentário encontra-se disponível através do link: [https://drive.google.com/file/d/1WKao6kzd\\_JvX\\_hyYCCvCLYBXVsukaUuA/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1WKao6kzd_JvX_hyYCCvCLYBXVsukaUuA/view?usp=drive_link).

<sup>3</sup> Este programa ficou no ar entre 1942 e 1949, seu apresentador é Renato Murce, importante radialista que lançou diversos artistas através de seus programas. (SAROLDI, 2002, p. 55).

consistia em um concurso de impressões de artistas famosos. Leal participou e ganhou o primeiro prêmio interpretando Dilermando Reis, na época, já estabelecido como um importante personagem do violão brasileiro. Após alguns meses morando e trabalhando em uma pensão no Rio de Janeiro, Nonato retorna a Belém para trabalhar como eletricitista bobinador na Força Aérea Brasileira. Depois de alguns anos, em 1952, a convite de seu irmão Oleno Leal, muda-se para Macapá para ingressar na equipe da Rádio Difusora de Macapá como músico do Regional E-2.

FIGURA 2 - Nonato Leal, Maria Edilamar, Amilar Brenha e Aimorézinho na Piscina Territorial dos anos 1960.



Fonte: Acervo pessoal de Nonato Leal

Sobre sua atividade como professor, “em 1975, Elsa Köller<sup>4</sup> implantou o curso de violão [no Conservatório Amapaense de Música] e convidou o já famoso violonista Nonato Leal para compor o quadro de professores” (LIMA, 2021, p. 62). Leal conta que “não sabia ler uma cabeça de nota”<sup>5</sup> e que por isso não poderia ser professor. Em resposta, a diretora do Conservatório o encaminhou ao maestro Oscar Santos, já uma importante figura musical no Amapá, para ter aulas de teoria musical e leitura de partituras. Após alguns meses de estudo, Leal ingressou no Conservatório, onde passa a lecionar e ter contato com toda uma nova esfera de repertório e referências do violão de concerto, como Fernando Sor, Mauro Giuliani, Napoleon Coste, Dionísio Aguado e Francisco Tárrega. Adicionalmente, conheceu os métodos

<sup>4</sup> Diretora do Conservatório Amapaense de Música entre 1963 e 1980.

<sup>5</sup> Referindo-se ao fato de não saber ler partitura.

de violão da época como Arenas, Isaías Sávio e o método de Othon Gomes da Rocha Filho denominado *Minhas primeiras notas ao Violão*, componente da *Coleção Mário Mascarenhas de Violão*.

Em paralelo às atividades docentes, Leal deu sequência à sua carreira como instrumentista, tanto como solista quanto acompanhador. Nesse período, esboça suas primeiras composições para violão solo, sendo *Lamento Beduíno* a primeira delas, segundo seu próprio relato. Leal também compôs marchinhas de carnaval e sambas em parceria com letristas. Assim se destacou no cenário regional, tendo contato com uma série de reconhecidos artistas nacionais em suas visitas e turnês pelo Amapá.

Nonato Leal segue hoje, aos 97 anos, se apresentando em diversos palcos e compondo peças em seu violão. Se sua saúde permitisse, ele provavelmente seria um acadêmico, pois sua curiosidade e diligência nos campos de estudo sobre violão são evidentes em cada conversa que, frequentemente, tem a frase que Leal sempre repete: “ainda estou aprendendo a tocar violão”. Como compositor, sua obra para violão consiste, até o momento, em 23 peças, escritas dentro da tradição do violão solista brasileiro, majoritariamente valsas, choros e sambas, desde os anos 1970.

Em 2014, Leal enfrentou um grave câncer no intestino, do qual se recuperou e passou então para uma nova fase de sua carreira, compondo nesse período 13 peças. Suas obras para violão são o carro-chefe de suas apresentações, que se tornam mais frequentes e requisitadas, parte delas em conjunto com a Orquestra de Violões Nonato Leal, alternando com peças solo, em duo e quarteto. Até hoje, são realizados todo ano vários concertos em que é homenageado e participa como principal intérprete.

Em 25 de setembro de 2024, Leal recebe da Universidade Federal do Amapá o título de *Doutor Honoris Causa* por sua trajetória musical, atividade como professor e a relevância de sua obra.

FIGURA 3 - Nonato Leal em sua outorga ao título de *Doutor Honoris Causa*.



Fonte: Acervo pessoal de Nonato Leal.

## 1.2 Composições

Leal possui uma longa carreira como acompanhador e solista. Apresentou-se com grandes nomes da música brasileira que foram ao Amapá entre os anos 1960 e 1970, de Elizeth Cardoso (1920-1990) a Nelson Gonçalves (1919-1998), e provavelmente foi assim que ficou mais conhecido. Sua primeira composição foi a canção *Tauaparanassu* em parceria com seu irmão Oleno Leal (datas desconhecidas). Na ocasião tinha 10 anos de idade. Também compôs a música de vários sambas-enredo para as escolas de samba do estado do Amapá, em parceria com notáveis letristas e poetas, como Alcy Araújo Cavalcante (1924-1989).

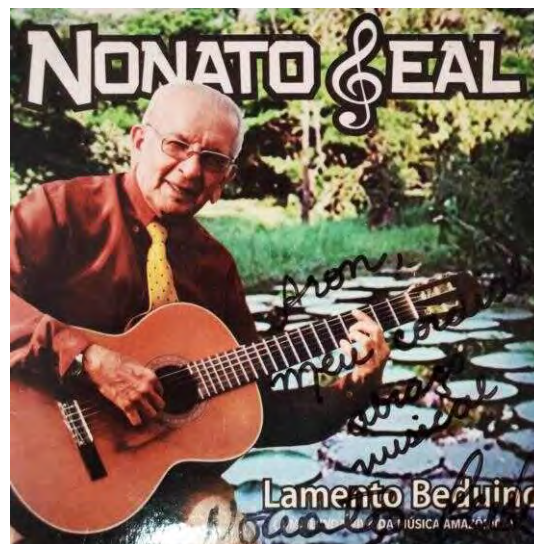
Com seu ingresso no Conservatório Amapaense de Música como professor de violão, Nonato se depara com as diversas escolas e métodos de violão utilizados no ensino formal, cuja possível influência em suas composições é descrita no relato de edição de cada peça. Desde então, e até os anos 1990, compôs suas primeiras dez peças para violão, executando-as em shows e concertos, mas infelizmente não transcreveu nenhuma delas em partitura na época.

Compondo inicialmente melodias acompanhadas, Leal se dedica, em algumas de suas peças, a elaborar versões para violão solo. Isso nos dá pistas sobre seu processo criativo: todas as peças são compostas ao violão. Inicialmente, ele elabora a melodia em temas para as partes da peça (geralmente três partes) e, em seguida, estrutura a harmonia. Muitas peças se concluem assim, já que o compositor as executa, geralmente, em formações de choro. Algumas delas, porém, recebem um tratamento minucioso: o compositor as toca diversas vezes, sempre

pensando em acrescentar ou alterar elementos rítmicos, harmônicos ou estruturais. É aqui que uma peça pode ter sua melodia alterada para encaixar melhor na métrica, ou em uma determinada posição do instrumento, ou ainda em uma forma de um acorde.

Em reconhecimento a seu legado como violonista, Leal foi convidado pelo Governo do Estado do Amapá a produzir seu primeiro CD, *Lamento Beduíno* (1997)<sup>6</sup>. Na ocasião do lançamento, Leal já estava aposentado do cargo de professor do conservatório e contava com setenta anos de idade. O repertório do CD mescla composições autorais com peças de compositores renomados, constituindo um retrato de sua carreira como violonista e intérprete.

FIGURA 4 - Capa do CD *Lamento Beduíno* (1997).



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Com produção musical de Manoel Cordeiro (1955-) e gravado e mixado na cidade de Belém do Pará, o álbum é permeado por improvisos e liberdades. Algumas músicas apresentam formações maiores, com sonoridades que dialogam entre gêneros como a bossa nova e o samba, sempre com Leal como solista. Outras, por sua vez, são interpretações para violão solo de

---

<sup>6</sup> Não está disponível em nenhuma plataforma de *streaming* de música até a conclusão desta pesquisa, mas algumas faixas podem ser encontradas na plataforma *Youtube*.

canções e peças instrumentais, com improvisos e adaptações, um exemplo da musicalidade de Leal construída ao longo de 50 anos de carreira.

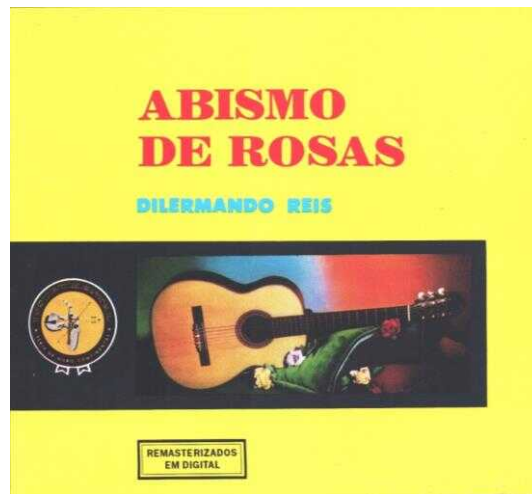
FIGURA 5 - Encarte do CD Lamento Beduíno (1997).



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Ao observar o encarte, podemos identificar uma seleção diversa de períodos e estilos musicais. Um destaque são peças de Rogério Guimarães (1900-1980), Dilermando Reis (1916-1977) e Baden Powell (1937-2000), violonistas com importantes trabalhos como solistas no Brasil. Compositores da música ocidental de tradição escrita também são interpretados. A *Canção Caicó*, é um arranjo de *Caicó (Cantiga)*, gravada por Milton Nascimento (1942-) que adicionou letra de sua autoria, sendo a versão original da canção, a *Ária (cantiga)*, segundo movimento da *Bachiana Brasileira n. 4* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Outro desses compositores é Frédéric Chopin (1810-1849), do qual, *Tristesse (Estudo Op. 10 - n. 3)*, foi interpretada por Leal a partir da transcrição de Dilermando Reis, gravada em seu LP *Abismo de Rosas* de 1952.

FIGURA 6 - Capa do LP Abismo de Rosas.



Fonte: REIS (1952)

Também podemos observar alguns erros de redação, *Uma Valsa e Dois Amores*, de Dilermando Reis, figura como “Uma Valsa 3 Amores”; também temos *Ária Para Se Morrer de Amor* de Baden Powell redigida como “Área P/ Se Morrer de Amor”. O CD é acondicionado em uma embalagem e papelão dobrado, com a identidade visual impressa na parte superior. *Lamento Beduíno* (1997) não possui registros de publicação e catalogação como o ISRC, com uma tiragem de mil unidades produzidas, segundo o compositor.

O CD foi um sucesso local, todas as cópias vendidas e diversos concertos aconteceram nos anos seguintes. Leal relata que seus colegas radialistas de quando era músico da Rádio Difusora de Macapá, em especial Edvar Mota (1943-2011), enviaram cópias para diversas rádios nacionais e internacionais.

Alguns anos depois, mais um CD é produzido, *Coração Popular* (2001), contendo outras quatro peças de Leal. Segundo o compositor, é um álbum que buscou reproduzir o sucesso do primeiro, mantendo Manoel Cordeiro como produtor musical, bem como o caráter instrumental, explorando composições autorais intercaladas com peças de diversos compositores.



FIGURA 7 - Encarte do CD Coração Popular (2001).



Fonte: Acervo pessoal de Nonato Leal.

Uma característica marcante no repertório dos álbuns de Leal é a variedade de gêneros por onde ele transita: trilhas sonoras, choros, sambas, bossa-nova, com destaque para a faixa *Marabaixo*<sup>7</sup>, que se trata de uma versão instrumental de uma canção tradicional do Amapá. De certa forma, ele aproxima-se do perfil de outro violonista brasileiro, Laurindo Almeida (1917-1995), um contemporâneo de Leal que consolidou sua carreira fora do país e transitou por uma variedade de estilos e gêneros em suas gravações. Sobre ele, Francischini (2009) diz:

Laurindo Almeida é um músico que, por ter transitado nos mais diversos universos musicais (compositor de letra e música de valsas, marchas, choros e sambas de vários estilos; jazzista; violonista erudito; compositor arranjador e instrumentista de trilhas sonoras), alheio a qualquer tipo de fronteira, espacial ou musical, reflete exatamente o paradigma de sua época. (FRANCISCHINI, 2009, p. 131).

Entre as peças dos álbuns, agora vamos fixar nossa atenção às peças compostas por Nonato Leal, que são as únicas fontes que temos dos anos 1990-2000. Em resumo, no quadro abaixo, elencamos as peças que são de autoria de Leal nestes registros:

<sup>7</sup> Manifestação cultural do Estado do Amapá, envolve ritos religiosos, dança, música e vestimentas. Na música consiste no toque de tambores chamados de caixas de marabaixo, enquanto versos são improvisados e chamados de ladrão (pois uma pessoa canta o verso e em seguida outra responde, “roubando” a função de cantar). (Nota do autor). Para mais informações, indicamos o artigo de Saunier (2021).

Quadro 1 - Música de autoria de Leal em seus CDs.

Lamento Beduíno (1997)	Coração Popular (2001)
Carmencita	Paula Tainá
Lamento Beduíno	Chorinho Para Luana
Viola Caipira	Tardes de Sevilha
Canção para Rafaela	Melancólico

Fonte: Elaboração do autor.

*Viola Caipira* não figura hoje na relação oficial de suas composições, como veremos no próximo capítulo. A faixa parece ser uma adaptação de motivos tradicionais da música do nordeste brasileiro, apesar do nome remeter ao instrumento característico da música sertaneja<sup>8</sup>. Leal é acompanhado por uma percussão de chocalhos, triângulos, caxixi e outros instrumentos, aparentemente produzidos por banco de sons de teclado digital. A peça tem um caráter de improvisado, uma *fantasia*, e o fato de Leal não a incluir em seu acervo de peças autorais nos leva a crer que o encarte do CD carece de informações mais precisas sobre a faixa.

Em 2012, recebeu um convite do SESC para incluir suas peças no projeto SESC Partituras<sup>9</sup>, uma biblioteca virtual de partituras digitais de compositores brasileiros de diferentes gerações, que inclui também recitais por todo o Brasil visando divulgar essa produção. Naquele momento, Leal ainda não possuía nenhuma peça sua registrada em partitura e, devido a problemas de visão em decorrência da idade avançada, solicitou ao baixista e amigo Nelson Dutra que escrevesse dez de suas peças para integrar o projeto.

Quadro 2 - Peças disponíveis na plataforma SESC Partituras.

Lista de peças disponíveis na plataforma SESC Partituras
Andorinhas da Candido Mendes
Balanço da Bossa
Canção para Rafaela

<sup>8</sup> Encontramos relatos musicais da viola de arame/sertaneja/caipira em várias regiões de nosso território. Para maiores informações, vide Ivan Vilela (2015).

<sup>9</sup> SESC Partituras: <https://sescpartituras.sesc.com.br/#/sescpartituras/home>. Acesso em: 26 nov. 2024.

Chorinho para o Botafogo
Chorinho para Luana
Desejos
Lamento Beduíno
Melancólico
Paracy Leal
Paula Tainá
Samba Diferente
Tardes de Sevilha
Valsa-choro (Valsa para Maria Clara e Maria Luisa)

Fonte: Elaboração do autor.

A partir de 2014, Leal passa a se dedicar mais à composição, criando 13 novas peças nesse período. Em 2019, um álbum de partituras é publicado pela Prefeitura Municipal de Macapá com parte de sua obra reeditada. Até hoje se apresenta como solista ou duo com seu filho Venilton Leal ao teclado.

Acerca dos temas e características de suas composições, em músicas como *Lamento Beduíno*, Leal utiliza seu conhecimento do instrumento e as estruturas que aprendeu ao longo de sua carreira como violonista para criar atmosferas e narrativas, fazendo música descritiva<sup>10</sup>. Em *Andorinhas da Cândido Mendes*, ele retrata um cenário muito comum da capital do Amapá: a revoada de centenas e até milhares de andorinhas pelo centro da cidade ao entardecer. Há ainda peças dedicadas a pessoas queridas de Leal, como sua esposa, netas e bisnetas, e outras são nomeadas por seu gênero, como *Chorinho do Botafogo* ou *Samba Diferente*.

## 2. REVISÃO E EDIÇÃO DAS PARTITURAS

<sup>10</sup> A música descritiva, também conhecida como música programática, é um gênero musical que busca evocar imagens, cenários ou narrativas específicas, através de elementos sonoros que representam diretamente ou sugerem uma cena ou ideia. Para mais informações, vide Randel (2003, p. 680).

Ao todo, temos 23 peças até a conclusão desta pesquisa, sendo que 22 delas possuem pelo menos uma edição já realizada, variando entre partituras para violão solo e melodias acompanhadas. Nenhuma das edições citadas apresenta digitação e algumas carecem de informações como dinâmicas, indicações de expressão ou articulações. Desse total, 14 estão disponíveis pela plataforma do SESC Partituras de forma gratuita. Os temas das peças apresentam diversas motivações para suas criações, como estudos para alunos, expressões de sentimentos e homenagens a familiares e amigos.

## 2.1 Fontes

Com relação aos materiais que levantamos para nossas fontes, temos cinco fontes de partituras e algumas gravações em CD disponíveis, que descrevemos a seguir:

- Fonte A: consiste nas edições de 10 peças realizadas por Nelson Dutra, em 2012, por encomenda de Leal para submeter ao acervo do projeto SESC Partituras. Em diálogo com Dutra, este relatou ter transcrito as peças com base em vídeos que gravou, mas que, infelizmente, já não possui cópias desses registros e tampouco dos arquivos do programa de notação das partituras;
- Fonte B: partituras editadas por mim, entre 2015 e 2017, em virtude de nossa proximidade e de nossos projetos musicais. Foram 6 novas peças editadas em visitas à sua casa com papel e caneta ou tablet e transcritas enquanto ele tocava, voltando e parando sempre que alguma parte exigia mais atenção. Duas peças destas mudaram de nome em outras versões, sendo elas *Esquinas de Espanha* e *Valsa-Choro*, sendo chamadas respectivamente, *Ruas da Espanha* e *Valsa para Maria Clara e Maria Luiza*. As peças *Valsa-Choro*, *Samba Diferente* e *Chorinho Botafogo* e um arranjo para quatro violões de *Lamento Beduíno* estão disponíveis no site do projeto SESC Partituras;
- Fonte C: editoração de partituras realizada entre 2019 e 2020 por alunos da ONL e do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Amapá (UEAP). Além da reedição de treze peças, foram registradas três composições inéditas: *Maresias Amazônicas*, *Rosas para Aline e Michele* e *Brincando na Praça com o Théo*;

- Fonte D: publicação da série “Mestres da Música”, que inclui uma edição dedicada a Nonato Leal, uma iniciativa da Prefeitura de Macapá. O livro apresenta uma reedição das 10 peças escritas por Nelson Dutra, porém, com a adição de cifras para acompanhamento e a atualização do *layout*;
- Fonte E: trata-se apenas de uma peça, *Carmencita*, editorada a partir do CD *Lamento Beduíno* pelos professores do CEPMWL Bruno George e Edson Costa, provavelmente entre 2012 e 2014. Essa foi uma descoberta recente no acervo pessoal de Leal.
- Gravações em CD: De todas as peças de Leal, as registradas nos dois CDs são respectivamente: *Lamento Beduíno*, *Viola Caipira*, *Carmencita* e *Canção para Rafaela* em 1997, e *Melancólico*, *Paula Tainá*, *Tardes de Sevilha* e *Chorinho para Luana* em 2001. Temos ainda o CD “SESC Sonora Brasil” de 2008, onde o violonista Aluizio Laurindo Jr. interpreta *Lamento Beduíno*. Todas essas gravações são fontes de informações valiosas que devem ser consideradas nos processos de edição.

A seguir, apresentaremos uma lista das peças em ordem alfabética, bem como suas edições e gravações:

Quadro 3 - Peças e fontes.

Peças	Fonte A	Fonte B	Fonte C	Fonte D	Fonte E	Gravações em CD
Andorinhas da Cândido Mendes	X			X		
Balanço da Bossa	X			X		
Bem-te-vi no meu quintal						
Brincando na praça com o Theo			X			
Boulevard			X			
Canção para Rafaela	X			X		
Carmencita		X	X		X	X CD Lamento

						Beduíno
Chorinho para o Botafogo		X	X			
Chorinho para Luana	X			X		X CD Coração Popular
Desejos	X		X	X		
Estudo em Mi menor		X	X			
Lamento Beduíno	X	X	X	X		X CD Lamento Beduíno e SESC Sonora Brasil
Maresias Amazônicas			X			
Melancólico	X			X		X CD Coração Popular
O Egípcio e a Francesa			X			
Paracy Leal	X		X	X		
Paula Tainá	X			X		X CD Coração Popular
Ruas de Espanha		X	X			
Rosas para Aline e Michele			X			
Samba Diferente		X	X			
Tardes de Sevilha	X		X	X		X CD Coração Popular
Valsa para Maitê		X	X			
Valsa para Maria Clara e Maria Luiza		X	X			

Fonte: Elaboração do autor.

Nonato Leal tende a reestruturar suas peças ao longo do tempo, alterando as formas, os padrões de acompanhamento ou até mesmo os motivos melódicos e rítmicos, tudo a partir de sua experiência em palco ao executá-las, testando o que funciona em cada recital ou apresentação. Isso se prova como um aspecto desafiador se objetivamos uma edição definitiva de suas peças.

Um exemplo dos questionamentos que surgem a partir das relações das fontes é na peça *Chorinho Botafogo*, que apresenta divergências de acompanhamento, forma e construção melódica. Diante dessa variedade de escolhas possíveis, quais paradigmas norteiam a decisão editorial?

Precisamos não perder de vista o contexto das nossas fontes e a relação entre elas, que podem ser um mapa da evolução da peça (ou de intervenções e perspectivas de terceiros) e das explorações criativas de Nonato Leal como compositor e intérprete. Visando apresentar uma descrição mais abrangente do processo de edição, optamos por um recorte de oito peças, considerando que a obra de Leal para violão contempla um número considerável de peças, o que tornaria a pesquisa mais superficial em vista do volume de trabalho em relação ao tempo disponível. Há ainda as peças que rendem mais problemáticas e soluções editoriais, sendo as peças mais interessantes para um estudo de caso de seu processo de edição.

Assim, a seleção das oito peças do compositor Nonato Leal, dentro de um total de vinte e três, foi realizada com o intuito de oferecer uma amostra representativa da sua produção musical, considerando a diversidade de gêneros, estilos e temáticas que marcam sua obra. Embora Leal ainda esteja em atividade, o que impede a apresentação de uma análise completa de seu trabalho, é importante destacar que muitas de suas peças já estão publicadas e amplamente acessíveis. Portanto, a seleção aqui apresentada não visa abranger toda a extensão de sua produção, mas sim representar sua trajetória, com um olhar sobre a variedade de sua criação.

O critério principal para a escolha das peças foi representar diferentes gêneros e estilos pelos quais o compositor transita. A seleção inclui, portanto, pelo menos um exemplar de cada gênero musical com o qual o compositor se envolve, garantindo que a diversidade estilística de sua obra seja adequadamente representada. Entre essas categorias, encontram-se peças para violão solo, grupos de choro, música popular e até obras para ensino, refletindo sua versatilidade.

## 2.2 Transcrição e Edição

A transcrição, no campo da música, é um termo utilizado durante séculos em diversos contextos, o que dificulta a pacificação de uma só definição. No *The Harvard Dictionary of Music* (2003), encontramos as definições de transcrição musical como “A adaptação de uma composição para um meio que não seja o original [...] A tradução de um sistema de notação para outro. A redução da música ao vivo ou gravada em notação escrita.” (RANDEL, 2003, p. 902). Contudo,

Todas as definições, catalogadas e apresentadas no interior de dicionários e enciclopédias de música, não podem ser consideradas como o resumo *strictu sensu* das práticas transcritivas correspondentes aos períodos em que foram publicados, mas ao menos nos dão uma amostra de como essa atividade era geralmente relativizada por músicos e teóricos atuantes nesses determinados momentos da música ocidental de tradição escrita. (VALE, 2018, p. 58).

De forma abrangente, a transcrição envolve a representação precisa de elementos musicais, como melodia, harmonia, ritmo e forma, em um formato escrito ou simbólico. Esse processo apresenta diversos desafios por várias razões: a complexidade da música, a ambiguidade interpretativa e a falta de fontes primárias. Por exemplo, obras musicais podem apresentar notações imprecisas ou incompletas, exigindo habilidades interpretativas por parte do transcritor. Além disso, a transcrição de música oral ou improvisada apresenta desafios adicionais devido à natureza efêmera e não padronizada dessas tradições musicais ou ainda a utilização de notação prescritiva a qual, pela definição de Zanin (2023, p. 102): “sugere no texto musical caminhos a seguir; enquanto a descritiva expõe o protótipo detalhado de como essa música soou e poderia/deveria soar novamente”.

Para superar esses desafios, os transcritores empregam uma variedade de técnicas, incluindo análise musical detalhada, compreensão histórica e contextualização cultural. O uso de *softwares* de notação musical também facilita o processo de transcrição, permitindo uma representação precisa e flexível da música. Aliado a isso, a colaboração interdisciplinar com músicos, historiadores e etnomusicólogos pode enriquecer a transcrição musical, fornecendo *insights* especializados sobre estilos musicais específicos e práticas interpretativas.

Podemos exemplificar algumas das práticas de transcrição mais comumente empregadas na contemporaneidade, a fim de situar qual metodologia adotamos em nossas edições. No processo de passar uma composição de um meio para outro, temos a utilização dos termos transcrição e arranjo empregados como similares ou até sinônimos. Para pacificar essa



questão, Pereira (2011, p. 46) afirma que a transcrição consiste na reelaboração com maior fidelidade, preservando aspectos estruturais como melodia, harmonia, ritmo e forma. Já o arranjo, é a reelaboração com menor fidelidade, manipulando os aspectos estruturais. Tomemos como exemplo *Odeon*, de Ernesto Nazareth, adaptada do piano para violão solo, uma peça que conquistou um lugar de destaque no repertório do violão brasileiro. A versão<sup>11</sup> de Antônio Carlos Barbosa-Lima (1944-2022), que reproduz com fidelidade o original, e contrasta com a versão de Raphael Rabello (1962-1995), que se alinha mais do conceito de arranjo por possuir maior liberdade no trato e organização do material musical.

Uma segunda prática seria a tradução de um sistema de notação para outro, como as transcrições de peças renascentistas para alaúde (originalmente escritas em um sistema de tablatura) para a notação musical moderna:

FIGURA 8 - *Folias* de Gaspar Sanz, tablatura de 1675 para guitarra renascentista.



Fonte: SANZ (1979).

FIGURA 9 - *Folias* de Gaspar Sanz, transcrição para notação moderna por Orlando Fraga.



Fonte: FRAGA (2013).

Por fim, a prática que utilizaremos em nossa pesquisa é a redução de música ao vivo ou gravada para notação escrita, um tipo de transcrição que utiliza como fonte principal registros em áudio e/ou audiovisual de qualquer natureza. Esse processo será aplicado em peças que tenham como fontes as faixas dos CDs de Leal, e os registros audiovisuais de suas performances que produzimos.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dtw4eLQDDIA> Acesso em: 07 jul. 2024

A edição musical abrange uma variedade de atividades, desde a correção de erros de notação até a preparação de partituras para publicação ou performance. Porém, também podemos aferir ser um processo complexo por questões relacionadas à autenticidade, intenção do compositor e práticas editoriais. Obras musicais históricas podem existir em múltiplas fontes manuscritas ou impressas, cada uma com variações significativas, exigindo decisões editoriais cuidadosas. O verbete do *The Harvard Dictionary of Music* descreve as etapas do processo de edição musical como:

O(A) editor(a) hoje coleta todas as fontes para o trabalho a ser editado; faz um processo de colagem; com um aparato crítico descreve e avalia as fontes e lista as variações; transcreve as fontes para a notação musical moderna; faz quaisquer correções e adendos às fontes que julgar necessárias para realizar as intenções do(a) compositor(a); e cuidadosamente designa como edição editorial tudo que altera ou acrescenta às fontes. A extensão do aparato crítico e da quantidade de intervenções varia de acordo com a audiência primária para a qual a edição é direcionada, estudiosos ou intérpretes. (RANDEL, 2003, p. 281).

Para um resultado satisfatório, editores musicais recorrem a métodos de crítica textual, comparação de fontes e princípios de notação. O estudo em colaboração com especialistas em filologia musical e práticas de performance também são cruciais para garantir uma edição precisa e historicamente embasada.

Assim, transcrição e edição são processos que envolvem a manipulação e a elaboração de partituras, mas apresentam abordagens e objetivos diferentes. Enquanto a transcrição foca na conversão de obras musicais em partituras a partir de fontes existentes ou gravações sonoras, a edição concentra-se na análise crítica e na preparação de partituras para publicação ou apresentação.

Diversos métodos e processos editoriais surgiram ao longo do tempo, dependendo do tipo de fonte disponível e do objetivo da edição. Sobre os diversos tipos de edição existentes na prática editorial de música, temos as definições de Figueiredo (2004), das quais nos aprofundaremos nos tipos de edição crítica e prática. Contudo, descreveremos brevemente as demais a critério de conhecimento:

1. **Edição Fac-similar:** A edição fac-similar consiste em uma reprodução exata do manuscrito ou da edição original, preservando todas as características gráficas e visuais do documento fonte. Essa abordagem é essencial para pesquisadores e intérpretes que desejam ter acesso direto às intenções originais do compositor sem a intervenção de editores modernos.

2. **Edição Diplomática:** A edição diplomática visa transcrever o texto musical original de maneira precisa, mantendo todas as idiossincrasias, erros e peculiaridades do manuscrito ou da edição primária. Ela busca ser uma representação fiel do documento de origem, facilitando a análise crítica e histórica da obra.
3. **Edição Urtext:** A edição Urtext tem como objetivo apresentar a obra musical da forma mais próxima possível da intenção original do compositor, excluindo adições ou modificações de editores posteriores. Baseia-se em uma análise rigorosa das fontes primárias e é amplamente utilizada por músicos que buscam uma execução historicamente informada.
4. **Edição Genética:** A edição genética apresenta os rascunhos e todas as versões de uma obra, pois “cada modificação introduzida pelo compositor pode, assim, reivindicar ser apresentada no texto editado” (FIGUEIREDO, 2004, p. 52).
5. **Edição Aberta:** A edição aberta proporciona uma versão flexível da obra musical, permitindo que os intérpretes façam escolhas significativas em relação a dinâmica, articulação, ornamentação e até mesmo na estrutura formal da peça.

Considerando a natureza das obras selecionadas para esta pesquisa, vamos delimitar nossos processos a dois tipos de edição: crítica (peças com duas ou mais fontes diferentes) e prática (peças com uma única fonte). Neste sentido, as primeiras se encaixam no conceito de edição crítica e as demais, como edições práticas.

De acordo com Figueiredo (2004, p. 45), “A Edição Crítica é aquela que investiga e procura registrar, prioritariamente, a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas várias fontes que transmitem a obra a ser editada.” Apesar de não termos partituras escritas por Leal, podemos utilizar as edições citadas no capítulo anterior como documentos oficiais, por terem sido autorizadas e revisadas pelo compositor. As gravações dos CDs, também são fontes válidas pelo respaldo de suas publicações, assim como as gravações em áudio e vídeo, por serem registros da interpretação de Leal.

Uma edição prática é um processo editorial que visa preparar uma obra musical para performance ou gravação, considerando aspectos como correção de erros, padronização de notação e sugestões de interpretação, buscando oferecer uma versão acessível e funcional da obra musical, equilibrando fidelidade ao texto original com considerações práticas de desempenho. Sobre edição prática, Figueiredo (2004, p. 50-51) observa: “A ênfase principal das Edições Práticas está no aspecto da realização sonora, trazendo sinais de vários tipos - de

dinâmica, de articulação, de fraseado - que tem a intenção [...] de conduzir o executante que a utiliza”.

Uma análise de Hazan (2004) sobre o processo de edição de partitura descrito no livro *The critical editing of music: history, method and practice*, de James Grier, nos diz que “a palavra do compositor é transmitida através das fontes e ao editor cabe avaliar e interpretar criticamente esta evidência. Essa interação matiza todas as facetas do processo editorial. Trata-se em poucas palavras de um ato de interpretação e reflexão” (HAZAN, 2004, p. 166), corroborando com a ideia de que o processo editorial, independentemente do tipo de edição que se propõe a fazer, é inerentemente um processo crítico.

Ao utilizar, na medida do possível, as partituras originais nas figuras que ilustram essa dissertação, não mascaramos para o leitor possíveis características das edições que podem se perder no ato de se reescrever os trechos. Outro motivo é demonstrar que ocasionais faltas de clareza, espaçamentos e a sobreposição de elementos da partitura também são características das edições que podem justificar uma reedição. Assim, mostramos todas as particularidades de cada edição, que refletem suas perspectivas únicas. Contudo, algumas figuras foram reescritas devido a impossibilidade de compreensão do texto musical, sendo inseridas com a autorização do compositor, as partituras objeto de estudo nos apêndices desta dissertação.

### **3. OBRAS EDITADAS**

A seguir, discorreremos sobre cada peça, analisando pontos relevantes para o processo de edição e transcrição (quando for necessário), comparando as fontes de informação musical disponíveis para refletir sobre as divergências entre elas. Também descreveremos o processo de editoração com as tomadas de decisão e suas justificativas.

As escolhas de articulação da peça são baseadas na forma de execução do compositor, buscando a maior verossimilhança possível com a concepção de Leal. Os ligados, como ferramenta de articulação, são representados nas partituras editadas desta pesquisa como uma linha pontilhada para diferenciar do sinal de ligadura de frase que conhecemos convencionalmente e indicar que são sugestões de articulação.

A edição prática das peças que possuem apenas uma fonte, a princípio pode parecer mais direta. Porém, é um processo que exige igual cuidado e atenção quando comparado a outros processos de edição. Ter uma única fonte de informação pode deixar lacunas

consideráveis que precisam de reflexão e contextualização para um caminho claro da direção e caráter que o compositor idealizou.

### 3.1 Andorinhas da Cândido Mendes

Segundo Leal, a peça “Andorinhas da Cândido Mendes”, teria sido composta na década de 1990, porém, não soube informar com precisão a data. Figura entre as peças editadas por Dutra e publicada em 2012 através do projeto SESC Partituras. É uma valsa cuja melodia é um grande encadeamento de arpejos, tendo como inspiração as revoadas de andorinhas que costumavam voar pelas ruas do centro da cidade de Macapá, em especial a Av. Cândido Mendes.

FIGURA 10 - Andorinhas da Cândido Mendes (c. 1-4).



Fonte: Elaboração do autor

O compositor geralmente apresenta a peça no formato de um dueto para dois violões, em que Leal executa a melodia enquanto outro violonista se encarrega do acompanhamento. O contorno melódico transita entre as oitavas alcançáveis pelo violão, por meio de arpejos e escalas, criando uma contínua sensação de movimento, utilizando desde o Fá 2 até o Mi 5, o que se torna um problema para instrumentos melódicos que não possuem tal extensão. Outra questão relevante é que a melodia sugere que parte da peça poderia ser escrita como uma valsa em compasso 6/8, alternando com 3/4 durante toda a peça, uma articulação comum na música popular latino-americana. Porém, adotaremos apenas a fórmula de compasso ternário simples, tendo em vista que o acompanhamento do compositor permanece o mesmo durante toda a peça.

Para a edição, temos à disposição as fontes A e D, cujas diferenças serão relatadas em seguida. Contudo, apresentam a mesma forma contínua (A-A-B-B-C-C) que será mantida nas edições desta pesquisa.

O compasso anacruse apresenta notas diferentes:



FIGURA 15 - Andorinhas da Cândido Mendes - Fonte A (c. 40-41).



Fonte: LEAL (2012).

FIGURA 16 - Andorinhas da Cândido Mendes - Fonte D (c. 40-41).



Fonte: LEAL (2019B).

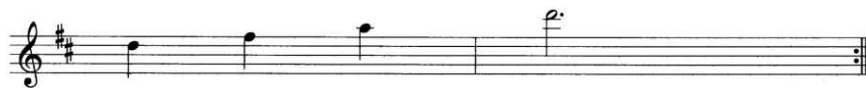
O que gera dúvidas em ambas as fontes é o fato de o compasso 41 (último compasso da parte B) ser o único a apresentar um acorde, sendo que nas partes A e C, Leal conclui apenas com uma nota na melodia<sup>12</sup>:

FIGURA 17 - Andorinhas da Cândido Mendes - Fonte A (c. 24-25).



Fonte: LEAL (2012).

FIGURA 18 - Andorinhas da Cândido Mendes - Fonte A (c. 72-73).



Fonte: LEAL (2012).

Tendo em vista que a Fonte A é baseada em registros audiovisuais, conforme descrito no capítulo anterior, e que a Fonte D é uma revisão da mesma, podemos levantar a hipótese de que a presença de apenas um acorde escrito na partitura reflete a performance de Leal na situação de gravação, o que não muda o caráter das edições se apresentarem como melodia acompanhada. Logo, para a edição desta pesquisa, vamos remover o acorde para não confundir a leitura por músicos de instrumentos melódicos.

Uma questão a ser considerada ao reduzirmos um acorde é a possibilidade de a nota mais aguda do acorde não ser a nota da melodia propriamente dita. Ela pode estar presente nas vozes intermediárias ou na nota mais grave, a depender do sentido ao qual a melodia se direciona. O formato do acorde apresentado na Fonte D é um padrão muito comum do violão, executado na primeira posição com o auxílio da corda solta no baixo. A disposição de notas

<sup>12</sup> Para ilustrar, vamos utilizar apenas a Fonte A, pois ambas são idênticas nos referidos compassos.

facilita a execução, com a nota mais aguda sendo a terça (Fá 3), porém, gera dúvida sobre qual nota das que se apresentam é a nota real da melodia.

O compasso 73, o último da peça, apresenta uma cadência perfeita, resolvendo o gesto na nota Ré, a tônica. No caso dos compassos 25 e 41, a melodia vem de um arpejo de Ré menor sendo a última nota do compasso anterior, a nota Lá, a quinta do acorde, para então concluir na nota Fá, a terça do acorde na oitava acima. Para uma resolução mais efetiva, seguindo diretrizes estilísticas na qual a peça se insere, a nota Ré é a alternativa mais congruente com a intenção de finalizar a seção e, portanto, será a adotada nesta edição.

Tendo em vista a proposta do compositor de interpretar suas peças como solista, vamos relatar a partir de agora o desenvolvimento da edição para violão solo. Como já observado, a estrutura melódica apresenta características que facilitam sua execução ao violão, com elementos idiomáticos que auxiliam na construção de outras vozes e camadas. A tonalidade original foi mantida, por se tratar de uma eficiente opção para execução de arpejos, melodias e acordes com uso de notas soltas. As cifras foram removidas, já que não contribuem de forma relevante em uma edição para violão solo.

Para a construção das outras camadas da peça, os arpejos já nos dão uma indicação do movimento harmônico e tornam possível precisar, aliado a padrões estilísticos do choro, quais acordes e inversões são mais indicados. Contudo, é preciso ter cuidado com as limitações do instrumento, pois o movimento constante da melodia em arpejos de várias oitavas exige saltos e extensões de mão esquerda que impossibilita a inserção de padrões rítmicos de acompanhamento.

O primeiro passo foi identificar quais notas da melodia podem ser consideradas como outras vozes no arranjo. São notas que podem continuar soando, reforçar a harmonia e refletir o efeito sonoro que muitas vezes se obtém, mas não está escrito propriamente na partitura para violão, como, por exemplo, o efeito de *campanella*. Como exemplo, no compasso 2, podemos separar em duas vozes as notas da melodia, prolongando as que podem atuar como um suporte harmônico para a outra voz. Para demonstrar, vamos comparar a nossa edição com a Fonte D.

FIGURA 19 - Andorinhas da Cândido Mendes -  
Fonte D (c. 1).



Fonte: LEAL (2019B).

FIGURA 20 - Andorinhas da Cândido Mendes -  
edição da dissertação (c.1).



Fonte: Elaboração do autor.



Um aspecto recorrente no processo de edição para violão é a preocupação com o resultado sonoro, que muitas vezes fica implícito pelo idiomatismo do instrumento, como um acorde arpejado, que é escrito como colcheias consecutivas, mas podem continuar soando ao invés de serem abafadas.

FIGURA 21 - Andorinhas da Cândido Mendes - edição da dissertação (c.7).



Fonte: Elaboração do autor.

Para o desenho dos baixos, algumas estratégias foram adotadas. Nos compassos 8 a 11 demonstramos a separação das vozes com baixos soando, quando possível, além de utilizar inversões objetivando dinamismo para a voz mais grave.

FIGURA 22 - Andorinhas da Cândido Mendes - edição da dissertação (c. 8-11).



Fonte: Elaboração do autor.

Nos compassos 25 a 29, buscamos mais variedade na condução, invertendo os acordes para obter um movimento melódico nos baixos, tendo em vista a repetição do motivo melódico durante alguns compassos. Esse aspecto de melodia no baixo é uma característica do choro, e também foi utilizado nos compassos 53-56 e 61-64.

FIGURA 23 - Andorinhas da Cândido Mendes - edição da dissertação (c. 25-29).



Fonte: Elaboração do autor.

O compasso 32 ilustra os momentos em que consideramos possível e relevante estabelecer o acompanhamento rítmico da peça, um padrão de valsa que Leal utiliza em suas performances a dois violões. Os únicos compassos onde utilizamos isso, foram os finais da Parte A (c.32) e da Parte B (c. 52). O c. 73 seria o outro compasso possível, mas por se tratar do último da peça e o momento de resolução final, consideramos que reforçar o repouso seria o ideal.

FIGURA 24 - Andorinhas da Cândido Mendes - edição da dissertação (c. 32).



Fonte: Elaboração do autor.

Nos compassos 41 a 44, utilizamos uma nota pedal no baixo: o Ré se mantém criando um contraste com a estratégia já utilizada nos compassos 25-29, em que o baixo segue um caminho diatônico descendente. Desta vez, a nota do baixo pedal cria contraste com o motivo da melodia que se adapta à mudança de acorde:

FIGURA 25 - Andorinhas da Cândido Mendes - edição da dissertação (c. 41-44).



Fonte: Elaboração do autor.

No compasso 46, a melodia atinge seu ponto mais alto na peça e acontece praticamente em sua proporção áurea. É um crescendo em semínimas, que dão ênfase no contorno ascendente antes de cair novamente em um movimento de arpejo descendente em colcheias. Para enfatizar essa tensão, completamos o acorde:

FIGURA 26 - Andorinhas da Cândido Mendes - edição da dissertação (c. 41-44).



Fonte: Elaboração do autor.

No compasso 49, o acorde de Ré menor recebeu um baixo em Lá, tornando-o um acorde cadencial 6/4, uma preparação para o acorde dominante a seguir, para então resolver na tônica:

FIGURA 27 - Andorinhas da Cândido Mendes - edição da dissertação (c. 49-52).



Fonte: Elaboração do autor.

Por fim, as fontes A e D apresentam muitos *ritornelos* em frases de poucos compassos que se repetem, o que pode causar confusão na leitura ao se ter que redirecionar demasiadamente o olhar do intérprete. Portanto, decidimos escrever as frases que se repetem por extenso e utilizar o recurso do *ritornelo* para as estruturas maiores da peça, que repetem as partes B e C, como já citado anteriormente.

### 3.2 Bem-te-vi no Meu Quintal

No início de 2023, Leal já esboçava a ideia do tema inicial, que me foi apresentado durante uma visita que lhe fiz no mês de outubro. A partir deste encontro e da possibilidade de editar a partitura, o compositor se entusiasmou a desenvolver e finalizar a peça. Decidimos então registrá-la em áudio e vídeo, com Leal a interpretando, para iniciar o processo de edição da partitura, visando otimizar as etapas e não desgastar o compositor devido à sua idade avançada. Foram registrados vídeos em três momentos: em 18 de outubro de 2023, quando ocorreu a primeira sessão, sendo o primeiro registro da peça completa; em 30 de outubro de 2023, onde, passados alguns dias do primeiro encontro, realizamos novos registros a pedido de Leal, que havia ajustado alguns detalhes das partes B e C; e por fim, em 20 de dezembro de 2023, quando registramos a versão definitiva, com mais alguns ajustes, em um andamento mais constante e a performance mais clara. Em todas essas sessões de gravação, registramos Leal executando a melodia com alguns momentos de acompanhamento, contudo, na última sessão, registramos também um vídeo com Leal tocando apenas o acompanhamento da peça.

Até o momento, esta é sua peça mais recente. Inspirada em um bem-te-vi cantando em seu quintal, a intenção foi incorporar o canto do pássaro na melodia. Leal a compôs como um choro em um formato de melodia acompanhada, cuja construção explora elementos idiomáticos do instrumento (escalas, arpejos e ligados) aliados ao vocabulário do choro (linhas de baixo executadas com o polegar, condução harmônica e contorno melódico). Assim, tendo o violão como protagonista, esse formato original possibilita várias opções de formação no que diz respeito ao acompanhamento (dois violões, grupo de choro etc.).

O pássaro bem-te-vi foi citado no nome de alguns choros, além do de Leal, Lina Pesce (1913-1995) compôs em 1942 o choro *Bem-te-vi Atrevido*, uma peça tradicional nas rodas de choro com diversas gravações. A parte B da peça de Leal assemelha-se aos temas de Pesce no contorno melódico, indicando familiaridade e diálogo com o gênero. Outro choro que compartilha o nome do pássaro é *Bem-te-vi Tristonho*, composição de Altamiro Carrilho (1924-2012), gravada em 1996. No entanto, as similaridades restringem-se apenas ao título.

Com relação à forma, Sève (2015, p. 115-116) diz que o choro costuma seguir o esquema A-A-B-B-A-C-C-A (forma rondó<sup>13</sup>), “uma característica marcante no desenvolvimento composicional de gêneros e estilos musicais relacionados ao choro”. Adicionalmente, segundo Almada (2006, p. 9), cada parte, tradicionalmente, possui 16 compassos. *Bem-te-vi no meu Quintal* apresenta 16 compassos nas partes A e C, contudo, a parte B traz 20 compassos.

Observando a relação harmônica entre as partes, Sève (2015, p. 116) diz que “Os temas subordinados (B e C) costumam se relacionar com o principal (A) por tons vizinhos e relativos”. No caso desta peça, entretanto, as três partes estão no mesmo tom, Lá menor.

A parte A tem o primeiro tema composto por Leal para esta peça, e nela está presente sua referência ao canto dos bem-te-vis, especialmente nos compassos 1 e 2.

---

<sup>13</sup> Randel (2003, p. 741) diz que Rondó é “uma forma multi seccionada, um movimento ou uma composição baseada no princípio da múltipla recorrência de um tema ou seção em um determinado tom” (tradução do autor). Original: "A multisectional form, movement, or composition based on the principle of multiple recurrence of a or section in the tonic key."

FIGURA 28 - Bem-te-vi no Meu Quintal (c. 1-6).

Fonte: Elaboração do autor.

A parte B tem sua melodia estruturada por um encadeamento de arpejos, que apresenta uma unidade de 4 compassos seguido da mesma frase que finaliza a parte A. Na repetição interna, segue com a unidade de 4 compassos novamente, porém, dos 6 compassos finais, apenas 2 são o material reapresentado. A seguir, o tema da parte B:

FIGURA 29 - Bem-te-vi no Meu Quintal (c. 18-22).

Fonte: Elaboração do autor.

Sobre o material recorrente nas partes A e B, apesar da repetição literal do material, ele aparece em posições diferentes da estrutura. Na parte A aparece no final, terminando a ideia e preparando para a parte seguinte. Enquanto na parte B é inserido depois da quadratura inicial, e, parcialmente (apenas seus dois compassos iniciais) para a finalização da parte em questão. Identificamos, porém, que há a repetição da harmonia da parte A, permanecendo em Lá menor. O material em questão é demonstrado nos compassos da figura abaixo:

FIGURA 30 - Bem-te-vi no Meu Quintal - material recorrente.

Fonte: Elaboração do autor.

A parte C também possui sua melodia baseada em um encadeamento de arpejos, mas difere da parte B por possuir uma estrutura que utiliza cordas soltas, e um padrão de arpejo diferente, como demonstra a figura a seguir:

FIGURA 31 - Bem-te-vi no Meu Quintal (c. 38-43).

Fonte: Elaboração do autor.

Com base no exposto, a possibilidade de modificar a forma da peça para o que seria tradicional do gênero do choro, a repetição das partes B e C, pode inspirar um sentimento de monotonia ao ouvinte, sendo que já apresentam uma falta de contraste em contorno ou harmonia. Ao consultar o compositor sobre essa questão, foi apontado que a duração total deveria ficar em torno de 3 minutos. Assim, optou-se por repetir somente a primeira parte após sua exposição, mantendo as demais com apenas uma execução: A-A-B-C-A. No entanto, considerando as convenções do gênero, a eventual repetição das partes B e C, bem como a reiteração da parte A, são decisões interpretativas válidas.

Sobre o processo composicional de Leal, descreveremos os elementos que chamam atenção em relação aos três momentos de registros audiovisuais. Nos vídeos da primeira sessão de gravação, já temos a peça estruturada em uma variação da forma rondó (A-A-B-C-A) com uma *codetta*. Porém, nos vídeos subsequentes alguns detalhes foram ajustados. No compasso 4, há diferenças no contorno dos arpejos:

FIGURA 32 - Bem-te-vi no meu Quintal - primeiro registro audiovisual (c. 4).



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 33 - Bem-te-vi no meu Quintal - versão final (c. 4).



Fonte: Elaboração do autor.

No compasso 12, a levada de choro com uma antecipação da próxima frase da primeira versão foi substituída pelo arpejo de Ré menor:

FIGURA 34 - Bem-te-vi no meu Quintal - primeiro registro audiovisual (c. 12).



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 35 - Bem-te-vi no meu Quintal - versão final (c. 12).



Fonte: Elaboração do autor.

Na versão inicial, o compasso 16 era preenchido com acordes (o que ainda ocorre na peça em alguns momentos de conclusão de ideia da peça), sendo posteriormente alterado com apenas a pontuação dos baixos:

FIGURA 36 - Bem-te-vi no Meu Quintal - versão final (c. 16).



Fonte: Elaboração do autor.

Na versão final, os arpejos no início da parte B diferem do primeiro registro, apesar da progressão harmônica permanecer a mesma:

FIGURA 37 - Bem-te-vi no meu Quintal - tema da parte B nos primeiros registros.



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 38 - Bem-te-vi no meu Quintal - tema da parte B nos registros finais.



Fonte: Elaboração do autor.

No compasso 23, a execução de Leal gera dúvida sobre quais notas são tocadas nas duas últimas semicolcheias do compasso. Analisando a repetição do trecho mais adiante, fica claro que as notas são Mi e Fá, respectivamente:

FIGURA 39 - Bem-te-vi no Meu Quintal - versão final (c. 23).



Fonte: Elaboração do autor.

No segundo tempo do compasso 38, terceira semicolcheia, Leal executa um ligado descendente, onde a nota Sol da terceira corda solta fica abafada e, na verdade, Leal toca acidentalmente a nota Si da segunda corda solta ao tirar o dedo 2 da posição, o que deixa a dúvida de qual seria a última nota do compasso, a nota Si que parece acidental ou a nota Sol que seria o motivo do ligado descendente.

Analisando os compassos seguintes, podemos identificar que a nota Sol é recorrente na última semicolcheia dos compassos 39 e 40. Já os compassos seguintes, seguem com as notas da última semicolcheia dentro da estrutura harmônica da peça. Todas essas notas são tocadas com o polegar e indicam o padrão de modelo e sequência. Logo, por paralelismo e para ser coerente com a harmonia do compasso, que vem de uma sequência descendente em semitom, a nota em questão é indicada como Sol sustenido:



FIGURA 40 - Bem-te-vi no Meu Quintal - versão final (c. 38).



Fonte: Elaboração do autor.

No segundo tempo do compasso 45, observa-se uma variação do padrão motivico estabelecido, com a repetição da nota Fá em substituição ao arpejo descendente presente nos três compassos precedentes:

FIGURA 41 - Bem-te-vi no Meu Quintal - versão final (c. 45).



Fonte: Elaboração do autor.

A repetição da parte A se dá no compasso 62, com apenas uma diferença: no compasso 65, as duas últimas semicolcheias trazem as notas Fá e Ré (ao invés de Mi e Fá presentes na apresentação do tema):

FIGURA 42 - Bem-te-vi no Meu Quintal - versão final (c. 65).



Fonte: Elaboração do autor.

Na interpretação do compositor, há um *rallentando* a partir do compasso 67, o que dá liberdade ao intérprete para a execução do trecho final. No compasso 69, Leal executa a *codetta* com certa liberdade (tempo *rubato*), apresentando o motivo motriz da parte A (o canto do Bem-te-vi):

FIGURA 43 - Bem-te-vi no Meu Quintal - versão final (c. 69).



Fonte: Elaboração do autor.

No registro audiovisual do acompanhamento, Leal usa a levada do choro (Figura 44), utilizando o indicador para tocar as notas repetidas, ao invés da tradicional digitação *i-m-a*, possivelmente pela perda de mobilidade do seu dedo anelar da mão direita, relatado em algumas ocasiões:

FIGURA 44 - Bem-te-vi no meu Quintal - como Leal executa o acompanhamento.



Fonte: Elaboração do autor.

Leal não executa o acompanhamento da parte C da peça, que apresenta uma progressão diferente dos outros temas, mas por manter o mesmo tom e ser composta por uma linha melódica fundamentada na sequência de arpejos, não há dúvidas sobre a progressão harmônica.

O desejo de Leal é que a peça seja acessível a várias formações musicais, com ênfase na tradição do choro em que o violão figura como solista. Assim, visando um alcance mais amplo, a edição consiste em duas versões: o formato original de melodia acompanhada, e um arranjo para violão solo, que foi devidamente autorizado pelo compositor. A premissa na elaboração do arranjo foi respeitar o estilo de Leal, bem como elementos típicos do choro.

Houve ainda mais uma visita a Leal para tratar desta composição. Seu pedido se deu pelo fato de não lembrar de alguns trechos. Tocamos juntos com a leitura da partitura e por fim, Leal decidiu alterar os trechos a seguir. Os três últimos compassos da parte B foram realocados para o final da parte C, e o que ficou no lugar foi a repetição dos compassos recorrentes já citados, que finalizam a parte A, finalizando agora também a parte B:

FIGURA 45 - Bem-te-vi no meu Quintal - compassos finais da parte B (c. 34-36).



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 46 - Bem-te-vi no meu Quintal - 3 compassos finais da parte C (c. 50-52).



Fonte: Elaboração do autor.

Descreveremos a seguir as decisões acerca da edição da peça para violão solo, respeitando as questões de estilo, gênero e idiomatismo do violão brasileiro presente na peça. Conseguimos traçar os elementos necessários para contemplar as características de uma edição dessa natureza sem grandes dificuldades.

Foram adicionados baixos nos trechos em que era possível, acrescentando uma outra voz à peça, com uma rítmica tradicional do choro. Nas passagens que apresentam a melodia, no que se pode classificar como uma segunda voz, a escrita visa respeitar essa característica:

FIGURA 47 - Bem-te-vi no Meu Quintal - versão final (c. 3).



Fonte: Elaboração do autor.

Também foram inseridas informações relativas a posições e digitações, quando necessário, auxiliando o intérprete nos momentos em que poderia haver dúvidas sobre articulações e digitações mais idiomáticas no âmbito de gênero e linguagem do compositor. Essas indicações, porém, são sugestões, preservando a liberdade do intérprete de decidir sobre tais questões:

FIGURA 48 - Bem-te-vi no Meu Quintal - versão final (c. 55-57).



Fonte: Elaboração do autor.

### 3.3 Chorinho para o Botafogo

Choro composto e transcrito em 2015, motivado pelo acesso do clube Botafogo de Futebol e Regatas<sup>14</sup> à Série A do Campeonato Brasileiro daquele ano. Leal tornou-se um assíduo torcedor de futebol e do Botafogo apenas quando já residia em Macapá, a partir de 1952, quando sua paixão floresceu pelo convívio com intelectuais e artistas botafoguenses em rodas de choro e serestas.

Segundo o site oficial do clube<sup>15</sup>, o Botafogo possui dois hinos oficiais, um para o futebol e um para o remo, os esportes mais praticados do clube. O hino oficial do remo é composição de Alberto Ruiz (datas desconhecidas) e Theóphilo Magalhães (1885-1968); já o do futebol, possui letra de Octacílio Gomes (datas desconhecidas) e música de Eduardo Souto (1882-1942), muitas vezes referido como *Glorioso*, sendo provavelmente uma das últimas obras desse compositor brasileiro.

FIGURA 49 - Glorioso de Octacílio Gomes e Eduardo Souto (c. 9-11).

Fonte: SOUTO (1942).

<sup>14</sup> O clube Botafogo de Futebol e Regatas foi fundado em 12 de agosto de 1904, na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Sua fundação foi um marco significativo no panorama desportivo nacional, contribuindo para a consolidação e aprimoramento do futebol como uma prática cultural no país.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.botafogo.com.br/hinos>. Acesso em: 09 jul. 2024.

Posteriormente, o hino conhecido como *Marcha do Botafogo* é uma criação de Lamartine Babo (1904-1963), que galgou aclamação popular. Lançado oficialmente em 1950 com interpretação de Nuno Roland e imediatamente adotado por sua torcida, o hino incorpora elementos poéticos e melódicos que celebram a trajetória e a identidade do Botafogo, fortalecendo o vínculo emocional entre o clube, seus torcedores e a cultura futebolística brasileira.

Outras composições em homenagem ao clube que também se destacam, são o tango *Botafogo é Osso* de Claudionor Wanderley (1880-1935), em homenagem ao título de 1923, e o samba *Botafogo Campeão*<sup>16</sup>, composto por Elias da Silva (1951-2021), Pedro Russo (datas desconhecidas) e Maurício Izidoro (datas desconhecidas). No universo do choro, talvez a composição mais célebre que explora a temática do futebol seja *Um a Zero*<sup>17</sup>, de Pixinguinha (1897-1973).

O futebol, portanto, situa-se como uma temática recorrente para compositores brasileiros, e seguindo por este caminho Leal dedicou este choro ao seu clube, do qual, o tema da *Marcha do Botafogo*, de Lamartine Babo, é citado por Leal, especificamente, a melodia da primeira frase, a qual parte da letra segue abaixo:

Botafogo, Botafogo, campeão desde 1910  
 Foste heroi em cada jogo, Botafogo  
 Por isso é que tu és e hás de ser nosso imenso prazer  
 Tradições aos milhões tens também  
 Tu és o glorioso não podes perder, perder para ninguém!  
 (BABO, *Marcha do Botafogo*, Continental, 1950).

FIGURA 50 - Melodia da Marcha do Botafogo citada por Leal.



Fonte: Elaboração do autor.

<sup>16</sup> É uma homenagem ao Botafogo pelo primeiro título após 21 anos, mais precisamente o título estadual de 1989. Interpretado por Beth Carvalho, esse samba se tornou um sucesso da cantora.

<sup>17</sup> A música foi batizada com esse título em homenagem a uma partida de futebol histórica ocorrida em 1919. Nesse jogo, a Seleção Brasileira derrotou a Seleção Uruguaia por 1 a 0, marcando o primeiro gol da partida logo nos primeiros minutos e mantendo a vantagem até o final. Pixinguinha, influenciado pelo contexto esportivo e pela empolgação gerada por essa vitória histórica, decidiu nomear sua composição em referência a esse acontecimento marcante, associando a vibração da música de choro com a emoção do esporte nacional.

FIGURA 51 - Chorinho para o Botafogo - edição crítica (c. 34-37).



Fonte: Elaboração do autor.

A citação acontece da segunda metade do tempo 2 do compasso 34 até o compasso 36. Há uma alteração na métrica da peça para ajuste ao formato tradicional de escrita do choro, tendo a melodia sido reescrita em semicolcheias e colcheias. Leal transpôs o trecho para o tom de Lá maior, o alocando no início da parte C de seu choro.

A peça possui três partes, sendo as duas primeiras na tonalidade de Lá menor e a última no modo homônimo maior. As frases apresentam quadraturas bem definidas e uma harmonia típica do choro tradicional, características do estilo de Leal. O motivo melódico inicial de *Chorinho para o Botafogo* apresenta semelhanças com *Eu Quero é Sossego*, do compositor Sebastião de Barros, mais conhecido como K-Ximbinho (1917-1980), o que pode indicar uma fonte de inspiração de Leal:

FIGURA 52 - Eu Quero é Sossego (c. 1-4).



Fonte: Elaboração do autor (editoração da partitura de BARROS, 1952).

FIGURA 53 - Chorinho para o Botafogo - edição crítica (c. 1-4).



Fonte: Elaboração do autor.

Ao cruzar a Fonte B (o primeiro registro da peça) com a Fonte C, precisamos levar em consideração o momento em que foram realizadas. A primeira foi realizada na mesma semana em que o compositor iniciou e finalizou a obra, e é possível que diversos aspectos da peça ainda

não estivessem amadurecidos. Já a segunda é produzida quatro anos depois, e nesse dado momento Leal já a havia apresentado em diversos recitais e concertos, testando possibilidades.

Dito isso, é possível identificar diversas alterações que ocorreram ao longo do tempo, a mais evidente diz respeito ao nome, que passa de *Chorinho Botafogo* a se chamar *Chorinho para o Botafogo*. Com relação à forma, a Fonte B está organizada como A-B-B-C-Codetta. A Fonte C possui a mesma sequência, apenas incluindo a repetição da parte A e, portanto, não seguindo a forma tradicional do choro, (já mencionada na peça *Bem-te-vi no meu Quintal*).

A Fonte C apresenta a notação de articulações e técnicas como *glissando*<sup>18</sup> e *pizzicato*<sup>19</sup>, representando com mais fidelidade a execução de Leal e consequentemente sua intenção enquanto compositor. Por esse fato, compreendemos que a mesma representa a peça numa estrutura mais definida e por isso será a referência para nossa edição, que alia elementos dos processos de edição crítica (ao utilizarmos mais de uma fonte) e de edição prática (ao acrescentar elementos que não estão em nenhuma fonte). A Fonte B, contudo, é uma importante base de informações, tendo em vista a formatação da Fonte C apresentar muitos elementos sobrepostos que podem confundir o entendimento, além de suprimir elementos (como os baixos dos compassos 15 e 16 da Fonte B).

Na Fonte B, alguns compassos apresentam apenas um tempo, conforme mostra a figura abaixo:

FIGURA 54 - Chorinho para o Botafogo - Fonte B (c. 5-12).



Fonte: Elaboração do autor.

<sup>18</sup> Sobre *Glissando*, KREUTZ (2012, p. 7) diz que o mesmo “é um recurso onde [sic] se faz a transição entre duas notas diferentes passando rapidamente pelas notas intermediárias entre as duas”, e ALÍPIO (2014, p. 45) complementa ao dizer que “articulam-se as notas individuais, de modo que cada nota seja distinguível”.

<sup>19</sup> PISTON (1969, p. 23) diz que *pizzicato* é “o ato de tocar uma nota com os dedos ao invés do arco do violino” resultando em uma nota de curtíssima duração, este efeito é reproduzido ao violão abafando parcialmente a nota com a mão direita sobre a pestana do cavalete do instrumento.

Isso ocorre em outros momentos ao longo da edição. O fato se deve pela interface utilizada na edição da Fonte B, que consistiu no aplicativo para *tablet* chamado *Notate Me*, cuja edição de *layout* é limitada e impossibilitou a escrita com maior organização estrutural. Com isso, também temos a alteração dos números de compasso da partitura ao comparar o material musical entre as edições.

A seguir, apresentaremos algumas diferenças entre as fontes. Já nos compassos iniciais, podemos observar que a melodia permanece inalterada, porém o acompanhamento sofre mudanças, sendo mais presente na Fonte C:

FIGURA 55 - Chorinho para o Botafogo - Fonte B (c. 1-4).



Fonte: LEAL (2015).

FIGURA 56 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 1-4).<sup>20</sup>



Fonte: LEAL (2019A).

Temos a inserção do baixo no compasso 3 (de ambas as fontes) e a levada de choro no c. 4, com o ajuste de uma oitava no baixo do segundo tempo. No segundo tempo do compasso 5 da Fonte C, temos a última nota da melodia nesse compasso escrita como uma voz de acompanhamento, dando a entender que ela não é pertencente à melodia.

Mais adiante, as notas da melodia também diferem, ocorrendo a inclusão do Ré sustenido na última semicolcheia do compasso 6 da Fonte C. Implica-se então um deslocamento de uma semicolcheia de toda a melodia a partir deste ponto, interferindo na contagem dos compassos, contorno melódico e articulação das frases, que passam a encaixar com os tempos fortes dos compassos:

<sup>20</sup> A Fonte C apresenta um espaçamento de pautas muito curto, o que em vários momentos ocasiona a sobreposição de elementos e até notas de outros sistemas, dificultando a leitura, por isso, quando necessário reescrevermos os compassos para uma melhor compreensão.



FIGURA 57 - Chorinho para o Botafogo - Fonte B (c. 5-8).



Fonte: LEAL (2015).

FIGURA 58 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 5-8).



Fonte: LEAL (2019A).

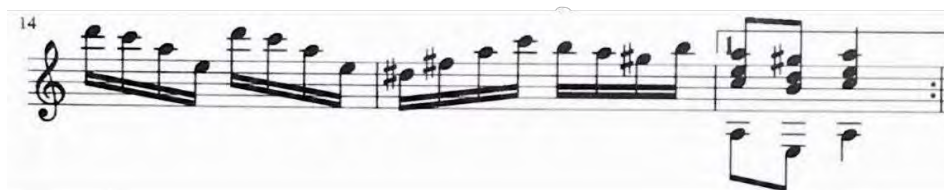
O ajuste que ocorreu na Fonte C acabou alterando a numeração de compassos, ou seja, a partir desse ponto o material musical já difere de posição ao relacionarmos as fontes (aliado aos compassos de um tempo da Fonte B já citados anteriormente). Outra característica da Fonte C é a supressão dos baixos nos compassos 14 e 15, que estão presentes nos compassos 15 e 16 da Fonte B:

FIGURA 59 - Chorinho para o Botafogo - Fonte B (c. 13-20).



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 60 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 14-16).



Fonte: LEAL (2019A).

Refletindo sobre o motivo da remoção de material numa fonte que se mostra mais elaborada e estruturada em vários outros aspectos, a única razão plausível é esse fato provir da interpretação de Leal que serviu de base para a edição, que também altera o compasso final da parte A, de um acorde em mínima para uma progressão em colcheia de Lá menor, Mi dominante e Lá menor novamente.

A parte B, que inicia no compasso 18 da Fonte C, tem um resultado sonoro bastante diferente em comparação à Fonte B (compasso 19). O polegar não toca apenas a melodia, mas também outras notas das cordas adjacentes, criando um efeito de arpejos em sequência. Há, também, diferença no compasso final da parte A. Na Fonte B, temos o acorde em mínima, enquanto a Fonte C apresenta uma cadência autêntica (I - V7 - I) e uma casa dois antecipando três semicolcheias do compasso seguinte, ajustando a frase da parte B ao compasso binário:

FIGURA 61 - Chorinho para o Botafogo - Fonte B (c. 17-19).



Fonte: LEAL (2015).

FIGURA 62 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 17-19).



Fonte: LEAL (2019A).

A parte C difere um pouco entre as edições. Na Fonte B, a armadura de clave é de Mi maior, enquanto na Fonte C consta a de Lá maior (modo homônimo maior das partes A e B). Analisando a melodia, fica claro que a segunda opção é a mais coerente. Esta seção é a que traz a referência ao hino do Botafogo, executada nos compassos 35-37 da Fonte C:

FIGURA 63 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 35-39).



Fonte: LEAL (2019A).

O compasso 42 da Fonte C apresenta material melódico já utilizado em duas ocasiões anteriores (compassos 8 e 25 da Fonte C), contudo, com algumas diferenças:

FIGURA 64 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 8).



Fonte: LEAL (2019A).

FIGURA 65 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 25).



Fonte: LEAL (2019A).

FIGURA 66 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 42).



Fonte: LEAL (2019A).

Trata-se de um arpejo do acorde dominante com nona, seguido de três notas cromáticas, tendo a primeira nota do compasso seguinte como alvo (respectivamente as notas Lá, Sol sustenido e Lá novamente). A questão editorial sobre o compasso 42 é a nota Fá 3, no segundo tempo, que é apresentada sem acidentes no sistema que já está no modo maior. É uma mudança na mecânica inicial do arpejo que apresenta nona maior e nona menor e que agora apresenta apenas a nona maior. Para nossa edição, decidimos ajustar essa nota acrescentando um bequadro para manter a estrutura mecânica e musical da passagem, mas mantendo as três notas cromáticas finais diferentes.

Descreveremos a seguir o processo de edição da versão para violão solo. Levando a articulação de ligado mecânico da Fonte C para outras situações em que não estavam escritas, aprofundamos o idiomatismo do instrumento na linguagem da peça, como nos compassos iniciais:

FIGURA 67 - Chorinho para o Botafogo - edição crítica (c. 1-2).



Fonte: Elaboração do autor.

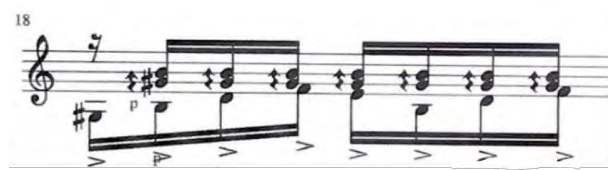
No compasso 18, há uma passagem com a melodia no baixo que levanta questões relativas à técnica. Nos compassos 19 e 20 da Fonte B, temos apenas a melodia escrita, ao passo que no compasso 18 da Fonte C, há a inclusão de acordes com indicação de arpeja-los:

FIGURA 68 - Chorinho para o Botafogo - Fonte B (c. 19-20).



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 69 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 18).



Fonte: LEAL (2019A).

FIGURA 70 - Chorinho para o Botafogo - como Leal executa (c. 18).



Fonte: Elaboração do autor.

Leal, devido às limitações no dedo anelar da mão direita, executa esse trecho apenas com o polegar (Figura 70), porém os acordes estão escritos de forma que necessitem que uma corda entre as tocadas, seja abafada, tornando sua execução complexa. Tal fato impõe uma decisão editorial: escrever a peça indicando o uso do polegar (provavelmente esbarrando nas notas da corda que deveria ser abafada) ou escolher uma outra alternativa que evidencie a melodia da massa sonora e respeite os acordes na mesma configuração da Fonte C? Ser fiel ao conteúdo tornando a peça mais desafiadora ou contar com o recurso técnico do anelar da mão direita dos intérpretes, tornando a melodia mais inteligível e a execução mais controlável? Nesse caso, optamos pela segunda alternativa, removendo de nossa edição a indicação de execução com o polegar.

Buscando uma edição com a maior clareza possível de informações, precisamos encontrar outras formas de escrever o gesto musical pretendido pelo compositor, como no compasso 22, em comparação à Fonte C:

FIGURA 71 - Chorinho para o Botafogo - Fonte C (c. 22).



Fonte: LEAL (2019A).

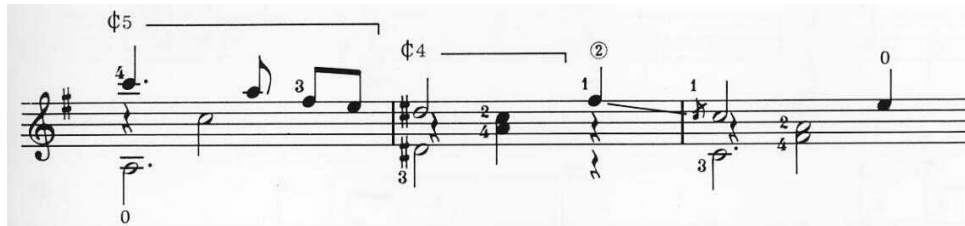
FIGURA 72 - Chorinho para o Botafogo - edição crítica (c. 22).



Fonte: Elaboração do autor.

Os recursos de *glissando* e *arraste* são muito utilizados por Dilermando Reis em suas peças e configuram como uma importante característica do violão seresteiro. Dilermando aplica o *arraste* em peças como *Se Ela Perguntar*, *Chão de Estrelas* e *Uma Valsa e Dois Amores*, outrossim, uma peça que Leal interpreta em seu CD *Lamento Beduíno*:

FIGURA 73 - Se Ela Perguntar (c. 5-7).



Fonte: REIS (1954).

### 3.4 Chorinho para Luana

Choro em três partes composto em homenagem à sua neta, Luana Leal, nascida em 1991. Para esta peça temos as Fontes A (somente melodia), D (melodia cifrada) e a gravação do CD *Coração Popular*, que apresenta uma instrumentação variada. Há várias peças de Leal que são homenagens a parentes e amigos: *Paracy Leal*, dedicada à sua esposa; *Canção para Rafaela*, *Chorinho para Luana*, *Paula Tainá* e *Valsa para Maitê*, compostas para suas netas; *Chorinho para Maria Clara e Maria Luisa* e *Brincando na praça com o Theo*, escritas para seus(as) bisnetos(as). Também, a peça *Rosas para Aline e Michele* escrita em 2019, dedicada a duas amigas suas, funcionárias do SESC do Amapá, que o auxiliaram e estimularam a escrever suas músicas em partitura para o projeto SESC Partituras, em 2012.

A Fonte A é baseada em vídeos registrados pelo editor para a transcrição da partitura. Todo esse processo ocorreu em 2012, onze anos depois do lançamento do CD. Leal tinha 80 anos na ocasião e, possivelmente, já apresentava as limitações físicas de mão direita relatadas em suas entrevistas do documentário *Passar uma Chuva*. O tempo decorrido entre a produção do CD e o registro para a Fonte A, possivelmente foi o fator que resultou nas diferenças entre as fontes. Tudo indica que a Fonte D é uma transcrição da faixa do CD, tendo em vista que é a única fonte que apresenta a *codetta* presente na gravação, e apresenta, ainda mais informações, como harmonia. Por esses fatores, a Fonte D figura como a principal referência para nossa edição.

A partir desse material, foi elaborada nesta pesquisa uma edição prática para violão solo, sobre a qual discutiremos a seguir, elencando as diferenças apresentadas nas fontes e descrevendo nosso processo.

Diferentemente da tradicional forma rondó do choro, a Fonte A está organizada em uma forma contínua, A-A-B-B-C-C. A Fonte D, por sua vez, traz dois elementos diferentes: acrescenta a reiteração da parte A após a repetição da parte C, e, ao final, uma *codetta*. As duas primeiras partes estão em Lá menor, enquanto a última na tonalidade homônima, Lá maior.

*Chorinho para Luana* possui algumas semelhanças com o choro *Espinha de Bacalhau*, de Severino Araújo (1917-2012). A primeira, é o uso de fusas em alguns trechos:

FIGURA 74 - Espinha de Bacalhau (c. 17-19).



Fonte: ARAÚJO (1937).

FIGURA 75 - Chorinho para Luana - edição crítica (c. 42-45).

Fonte: Elaboração do autor.

Porém, o trecho entre os compassos 64 e 65, talvez seja o que mais remete ao choro de Araújo:

FIGURA 76 - Espinha de Bacalhau (c. 13-15).



Fonte: ARAÚJO (1937).

FIGURA 77 - Chorinho para Luana - edição crítica (c. 64-65).



Fonte: Elaboração do autor.

O trecho apresenta várias semelhanças, como o arpejo da tônica começando e terminando na quinta do acorde (primeira e quarta semicolcheias). No segundo tempo do primeiro compasso, Leal utiliza um acorde de Lá aumentado, ao passo que Araújo explora uma tríade menor meio tom acima. Ainda, temos o contorno ascendente cromático nos três primeiros tempos, e por grau conjunto no segundo compasso, e por fim, a harmonia iniciando na tônica e contendo em sua cadência a subdominante (ii) e a dominante (V) no segundo compasso.

A seguir, relataremos as divergências entre as Fontes A e D, para então discorrer sobre nossa edição para violão solo. O andamento difere nas Fontes A e D, sendo *Andante* e *Lento*, respectivamente, enquanto a gravação do CD está em *Adagio*, com sessenta e três batidas por minuto. Para nossa edição, adotaremos o andamento da gravação. Essa decisão se embasa no entendimento do CD ser nossa principal fonte de informações sobre performance, além de um bom meio termo entre as três fontes.

As duas fontes escritas apresentam a peça em compasso binário, o que corrobora com o gênero da peça. O compasso 49 da Fonte A (casa 2), traz a tônica soando no primeiro tempo, enquanto a Fonte D possui uma progressão I - V - I antes de seguir para a parte C:



FIGURA 78 - Chorinho para Luana - Fonte A (c. 47-49).



Fonte: LEAL (2012).

FIGURA 79 - Chorinho para Luana - Fonte D (c. 34).



Fonte: LEAL (2019B).

A diferença na numeração dos compassos entre as fontes ocorre pelo fato da Fonte A reescrever a parte A por extenso, ao contrário da Fonte D, que utiliza *ritornello* nesse mesmo trecho. Para nossa edição adotaremos a forma da Fonte D, que organiza o material de forma mais clara, além de suas variações entre as casas um e dois, para obtermos mais contraste.

O compasso 52 da Fonte A apresenta o arpejo de Lá maior, enquanto a Fonte D, o arpejo de Fá sustenido com sétima, dominante do segundo grau:

FIGURA 80 - Chorinho para Luana - Fonte A (c. 51-53).



Fonte: LEAL (2012).

FIGURA 81 - Chorinho para Luana - Fonte D (c. 37-38).



Fonte: LEAL (2019B).

A alternativa da Fonte D apresenta mais variedade harmônica e, portanto, foi mantida em nossa edição.

A Fonte A não apresenta a repetição da parte A e, por isso, encerra com um acorde de Lá maior em mínima. Já a Fonte D, acrescenta a nota Mi 3 em anacruse para o retorno da melodia:

FIGURA 82 - Chorinho para Luana - Fonte A (c. 51-53).



Fonte: LEAL (2012).

FIGURA 83 - Chorinho para Luana - Fonte D (c. 51-52).



Fonte: LEAL (2019B).

Adicionalmente, a Fonte D inclui material musical novo em relação à Fonte A, bem como uma escala descendente de Lá menor natural, concluindo com o acorde de tônica (definido pelo editor como Lá menor com sétima maior):

FIGURA 84 - Chorinho para Luana - Fonte D (c. 63-66).



Fonte: LEAL (2019B).

Assim como a repetição da parte A, vamos incluir também a *codetta* em nossa edição:

FIGURA 85 - Chorinho para Luana - edição crítica (c. 83-86).



Fonte: Elaboração do autor.

Contudo, separamos as vozes para adequar a peça ao padrão de editoração para violão solo. Também, acrescentamos vozes e camadas de acompanhamento, seguindo a tradição do choro:

FIGURA 86 - Chorinho para Luana - edição crítica (c. 1-3).



Fonte: Elaboração do autor.

Nas passagens que utilizam fusas, acrescentamos ligados mecânicos, tornando a peça mais idiomática e representando a articulação que Leal utiliza na faixa de seu CD:

FIGURA 87 - Chorinho para Luana - edição crítica (c. 14).



Fonte: Elaboração do autor.

Com isso utilizamos os procedimentos que, segundo Figueiredo (2004), se configuram como edição prática, com o objetivo de disponibilizar o fácil acesso de violonistas, professores e estudantes a esse choro de Leal.

### 3.5 Estudo em Mi menor

Composto em 2015, foi pensado para confrontar dificuldades técnicas específicas de alunos segundo a vivência de Leal como professor. Apesar de ter sido escrito mais de trinta anos após ter se aposentado, segue uma tradição de estudos para violão nessa tonalidade, pois possui uma relação direta com a afinação do instrumento, sendo ideal para exercícios iniciais com muitas possibilidades de recursos com cordas soltas. Provavelmente por isso, grandes compositores, desde o período clássico, vêm compondo peças com as citadas características, e os próprios métodos com os quais Leal teve contato possuem diversos deles.

É organizado em uma forma binária, sendo a primeira parte em Mi menor (19 compassos), a segunda na tonalidade homônima, Mi maior (8 compassos), encerrando com uma *Coda* (9 compassos), que retoma a tonalidade principal. Possui elementos do choro, como o padrão rítmico dos acordes, as melodias numa voz mais grave, tocadas com o polegar e o uso de escalas e arpejos na construção da melodia.

Sobre estudos, Fabio Zanon diz no prefácio do livro *Obras para Violão* do violonista e compositor Cláudio Menandro que:

No século XIX, Liszt encontrou resistência ao tocar em público os estudos de Chopin e de sua própria autoria; havia no ar a sensação de que aquilo era levar a roupa suja em público, e que só obras consolidadas mereceriam a apreciação coletiva. Mas essa inclusão reflete a mudança de todo um sistema. Músicos agora formavam-se em conservatórios; a pedagogia era um assunto estudado e sua prática unificada dentro de uma instituição. Os melhores estudos de concerto criam um paralelo entre a dificuldade técnica e o conteúdo musical: quanto maior a tensão expressiva e a complexidade da composição, maior também se torna sua dificuldade técnica e vice-versa. Este, até hoje, é o parâmetro de avaliação do êxito artístico de um estudo. (ZANON apud MENANDRO, 2015, p. 9.)

Observando sob essa perspectiva, encontramos nesse Estudo de Leal elementos que o tornam interessante, não apenas do ponto de vista técnico, mas também artístico; com diversas possibilidades de interpretação, articulação, timbres e agógicas. As características intrínsecas da obra sugerem a intenção de aprimorar os aspectos técnicos como arpejos, escalas, ligados e execução rítmica da mão direita, fundamentais na linguagem musical do choro.

Este intento visa proporcionar ao estudante uma peça musical com uma proposta artística atrativa, simultaneamente promovendo o desenvolvimento técnico de elementos fundamentais presentes em composições para violão. Os estudos desempenham um papel funcional no desenvolvimento técnico dos violonistas, oferecendo uma variedade de movimentos projetados para aprimorar habilidades específicas do instrumento.

Tais estudos, frequentemente, se concentram em aspectos como técnica de mão direita, coordenação entre as mãos, articulação e precisão rítmica. No caso deste, podemos elencar os seguintes elementos:

- Padrões rítmicos com notas repetidas:

FIGURA 88 - Estudo em Mi menor, acorde executado com notas repetidas.



Fonte: Elaboração do autor.

- Ligados:

FIGURA 89 - Estudo em Mi menor, trecho que utiliza ligados.



Fonte: Elaboração do autor.

- Execução da melodia com o polegar da mão direita:

FIGURA 90 - Estudo em Mi menor, melodia na voz mais grave..



Fonte: Elaboração do autor.

- Saltos de mão esquerda:

FIGURA 91 - Estudo em Mi Menor, compassos nos quais há a possibilidade de saltos de mão esquerda.



Fonte: Elaboração do autor.

Segundo Luiz Otávio Braga (2002, p. 33), “a baixaria do sete cordas é o elemento dinamizador das partes componentes do conjunto de Choro. É responsável, como na música barroca, pela continuidade na partitura, impulsionando as partes componentes sempre ‘para a frente’, no tempo de seu transcurso”. Essa “continuidade” a que se refere é um elemento presente nas composições de Leal, um traço amplamente explorado neste Estudo, apresentando melodias nos baixos, utilizando inversões para manter o dinamismo e tendo o preenchimento de acordes com o intuito de não perder a base rítmico-harmônica.

A principal fonte para a presente edição é a fonte B, ou seja, a partitura editorada por mim em 2015. Na época, não nos atentamos a fazer registros audiovisuais, por ser um trabalho de transcrição com o compositor à disposição para tocar e esclarecer dúvidas, tendo como finalidade registrar a peça no acervo de Leal.

Posteriormente, Leal desejou que a peça fosse útil ao curso de violão do CEPMWL e, os professores do Centro, passaram a incluí-la no repertório dos alunos. Passados alguns anos, mais precisamente em 2019, na ocasião da elaboração da Fonte C, a peça foi reescrita juntamente com várias outras que passaram por uma revisão.

Na Fonte B, no acorde do segundo tempo do compasso 37, identificamos um erro tipográfico, um acorde de Ré maior anterior a uma escala pentatônica de Mi maior que repousa na nota Mi da sexta corda, encerrando a peça na tônica:

FIGURA 92 - Estudo em Mi menor - Fonte B (c. 35-41).



Fonte: LEAL (2015).

Esse acorde não faz parte da estrutura harmônica da peça e a afinação do violão para a peça não possui a nota Ré na oitava escrita para o baixo do acorde. Em consulta ao compositor, confirmamos que se trata de um erro, no qual as notas foram alteradas um tom abaixo, devendo, portanto, ser um acorde de Mi maior.

Outras diferenças ao confrontar as fontes são algumas variações rítmicas e de preenchimentos de acordes. Na Fonte C, no compasso 35, temos o prolongamento do acorde de Mi menor em segunda inversão, levando para o início do próximo compasso com a nota Mi 2 (sendo que, neste momento, na Fonte B há o acorde completo):

FIGURA 93 - Estudo em Mi menor - Fonte C (c. 34-39).



Fonte: LEAL (2019).

Outra diferença diz respeito aos dois compassos finais. Ao passo que na Fonte B temos as notas com duração de mínima (o Mi 2 com fermata seguido pelo acorde de Mi maior na primeira posição), na Fonte C esses valores foram modificados para semínimas, com o acorde final tocado oitava acima.

Para nossa edição utilizaremos o padrão rítmico do compasso 35 da Fonte C e o acorde da Fonte B (compasso 37) corrigido, para seguir então com a escala pentatônica de Mi maior e acorde final, por entender esse material como um reconhecível idiomatismo do compositor, presente em diversas de suas peças e performances ao vivo.

FIGURA 94 - Estudo em Mi menor - edição crítica (c. 35-38).



Fonte: Elaboração do autor.

Nesses compassos podemos identificar a terça de picardia sendo utilizada. Ela é um fenômeno harmônico que ocorre quando uma peça ou uma seção de música escrita em modo

menor termina em um acorde maior, ao invés do acorde menor esperado. Este efeito é conseguido alterando a terça do acorde final de menor para maior. Esta prática era comum na música da Renascença e do Barroco e é frequentemente encontrada em obras corais e instrumentais desses períodos.

Essa decisão se fundamenta na inércia do movimento do contorno do trecho que vem crescendo e tem seu ápice no acorde (do compasso 37 da Fonte B), o que é desconstruído abruptamente na Fonte C, para então ter um movimento descendente até o repouso e ponto final da seção. Outro fundamento para a decisão é que, com os compassos finais escritos como na Figura 94, temos uma quadratura em Mi maior, o que implica um alinhamento maior com a estética do compositor, sendo a quadratura uma estrutura recorrente nas peças de Leal e no choro, que é um de seus alicerces.

### 3.6 Lamento Beduíno

Mais famosa composição de Nonato Leal para violão solo, *Lamento Beduíno* foi composta nos anos 1970 e, segundo o próprio compositor, a peça narra a viagem de um peregrino beduíno vagando pelo deserto com seu camelo. Observa-se que existem semelhanças da peça com o estudo *A Caravana Passa*, do método de Othon G. Rocha Filho da coleção Mascarenhas para violão, intitulado *Minhas primeiras notas ao violão - Volume 1*.

FIGURA 95 - Ilustração da peça *A Caravana Passa*.



Fonte: ROCHA FILHO (1966, p. 42).



A peça de Rocha Filho se apresenta em Lá menor, e possivelmente serviu de referência para Leal, pois apresenta o baixo em ostinato. A descrição das notas como os passos do camelo é citada no documentário *Passar uma Chuva*, enquanto Leal descreve as inspirações para sua peça:

FIGURA 96 - Primeiros compassos da peça *A Caravana Passa*.



Fonte: ROCHA FILHO (1966, p.42).

FIGURA 97 - Lamento Beduíno - edição crítica (c. 1-3).

Fonte: Elaboração do autor.

A peça de Leal está em Ré menor e compasso quaternário em todas as fontes escritas consultadas e, apesar de ser possível adotar o compasso binário em nossa edição, corroborar com as fontes se apresenta uma opção coerente, tendo em vista que as estruturas, como motivos e frases, ficam mais bem organizadas.

A melodia apresenta muitos intervalos de segunda menor, mordentes e escala pentatônica, implicando em atmosferas da música moura e oriental à peça. A música moura,

originária das tradições musicais dos povos árabes e *andalusí*, é caracterizada por uma vasta combinação de elementos melódicos, rítmicos e modais que se expandem também ao conceito de violão *flamenco*. Há semelhanças com o estilo de dança flamenca chamado *Zambra*<sup>21</sup>. Segundo Roldán (2003, p. 15) algumas dessas características são:

**Maqamat:** Grupo de notas organizadas com intervalos definidos. Os conceitos ocidentais mais próximos consistem nos diversos modos maiores e menores. *Hijaz*, *rast* e *saba* são exemplos de *maqamat*, e estas frequentemente incorporam segundas menores e aumentadas, adicionando uma atmosfera distinta.

**Ornamentos:** Ornamentações rápidas e intrincadas, além de melismas, são frequentes, proporcionando dinamismo e expressividade.

**Ritmos Complexos:** A música moura se caracteriza por padrões rítmicos complexos e variados, como frases em ritmos como 17/4, 22/4 etc.

**Caráter Improvisacional:** A improvisação é um elemento-chave da música árabe, que se apoia no estado de espírito que as *maqamat* inspiram nos músicos e é esperada em momentos predeterminados das formas musicais adotadas.

Acerca de registros em áudio, temos a faixa do CD *Lamento Beduíno* de 1997<sup>22</sup>, sendo o primeiro registro oficial da peça. Em 2018, é lançada uma gravação do violonista Aluizio Laurindo Jr.<sup>23</sup>. Sobre registros audiovisuais encontramos vídeos de performances ao vivo de Aluizio Laurindo Jr.<sup>24</sup> em 2011, da Orquestra de Violões Nonato Leal<sup>25</sup> em 2017, de Aron Miranda<sup>26</sup> em 2019 e de Maurício Gomes<sup>27</sup> em 2021.

A primeira edição da partitura de *Lamento Beduíno* foi realizada por Nelson Dutra (Fonte A), baseada em registros audiovisuais que o mesmo realizou em 2012, quando uma seleção das peças de Leal foi inserida no acervo digital do projeto SESC Partituras. Esta edição difere consideravelmente da gravação original de Leal, quanto à forma, simetria, melodia e

<sup>21</sup> Para mais informações sobre, veja o artigo de Machin-Autenrieth (2017).

<sup>22</sup> Tem como característica mais destacada a afinação do violão, que se apresenta um pouco acima de meio tom do padrão. O motivo ainda não é claro e o próprio compositor não sabe ao certo.

<sup>23</sup> A faixa está incluída na compilação lançada pelo SESC denominado Coleção Sonora Brasil - Violão Brasileiro, de 2018.

<sup>24</sup> Disponível em: <https://youtu.be/vYP56RubZAY?si=BmYsp2SUzexUzPDq> Acesso em: 23 jul. 2024.

<sup>25</sup> Disponível em: [https://youtu.be/Fcmp0tnNS4Y?si=NQr\\_MoU86FTsVsoL](https://youtu.be/Fcmp0tnNS4Y?si=NQr_MoU86FTsVsoL) Acesso em: 23 jul. 2024.

<sup>26</sup> Disponível em: <https://youtu.be/t0ps3f3B7RY?si=XworAb6Kv0-DKAr2> Acesso em: 23 jul. 2024.

<sup>27</sup> Disponível em: [https://youtu.be/4Vw\\_ZvwAVoE?si=onbXeLEmu06aD-B9](https://youtu.be/4Vw_ZvwAVoE?si=onbXeLEmu06aD-B9) Acesso em: 23 jul. 2024.

inversões dos acordes. Apesar disso, influenciou todas as interpretações da peça que vieram depois. Violonistas como Aluizio Laurindo Jr. e Maurício Gomes executam a peça com elementos mesclados da gravação de 1997 e da edição de Dutra. Alguns anos depois, houve duas outras edições realizadas: a dos alunos de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Amapá (Fonte C) e a do livro dedicado à Nonato (Fonte D), editado e publicado pela Prefeitura de Macapá, as quais apresentam muitas das características da edição de Dutra. Contudo, nenhuma das edições traz informações acerca de dinâmica e digitações.

Todos esses violonistas e editores tiveram contato com o compositor e provavelmente o consultaram, ainda que não se saiba até que ponto. Todas as edições da peça apresentam a mesma tonalidade de Ré menor, com *scordatura* da sexta corda afinada em Ré, e a forma Introdução-A-A-B-B-Ponte-C-A-Coda, sendo o material musical da introdução e da ponte em grande parte o mesmo.

Para a realização de nossa edição, primeiramente transcrevemos a gravação do CD de Leal, considerando-a nossa fonte primária. Em seguida, comentamos sobre as diferenças das execuções e edições recentes. Ao apresentar as divergências ao compositor, Leal ponderou e pediu conselhos sobre qual caminho seguir (na verdade, fez isso com todas as peças sempre que o indagamos sobre divergências). Refletimos juntos sobre os caminhos possíveis para a edição e tomamos a decisão de mesclar algumas ideias para chegar ao resultado aqui apresentado, como uma edição crítica.

As divergências mais destacadas entre a gravação em áudio do CD de Leal e as fontes escritas evidenciam-se como elementos de forma, repetições, articulações e pontes entre temas e frases. Contudo, todos os materiais composicionais e melódicos estão presentes em todas as versões. Isso nos leva a pensar que Leal amadureceu a peça ao longo dos anos, como pudemos perceber em outras peças suas.

Sobre os problemas de transcrição da gravação do CD de 1997, esta apresenta uma considerável alteração de andamento e passagens rítmicas não muito definidas. Também há notas de cordas soltas em alguns momentos que não se repetem quando a seção ou tema são reapresentados, o que nos leva a especular sobre a possibilidade de serem notas acidentais da performance de Leal.

A primeira divergência entre a gravação do CD e as edições posteriores consiste no toque de duas cordas soltas com o polegar ao executar os baixos nos compassos iniciais:

FIGURA 98 - Lamento Beduíno - transcrição do CD (c. 1-3).

**Allegro** **accel.**

⑥ = D *ff*

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 99 - Lamento Beduíno - Fonte A (c. 1-4).

Fonte: LEAL (2012).

Para nossa edição, decidimos por adotar a clareza da melodia nos baixos da introdução, como na Fonte A:

FIGURA 100 - Lamento Beduíno - edição crítica (c. 1-3).

**Allegro** **accel.**

⑥ = D *ff*

Fonte: Elaboração do autor.

O compasso 13 apresenta uma assimetria, oriunda de uma sequência de inversões do arpejo de Mi diminuto, partindo da nona posição no instrumento, repetindo por 3 compassos até o último que, subitamente (e apenas nesse momento), apresenta-se em compasso binário:

FIGURA 101 - Lamento Beduíno - transcrição do CD (c. 12-13).

12

Fonte: Elaboração do autor.

A assimetria não foi adotada em nenhuma das outras fontes, nem mesmo nas gravações disponíveis além da de 1997. Portanto, com o aval do compositor, decidimos manter os arpejos em compasso quaternário de forma simétrica, por entendermos como um gesto musical mais fluido:

FIGURA 102 - Lamento Beduíno - edição crítica (c. 8-11).



Fonte: Elaboração do autor.

O ritmo dos compassos 15 e 16 também difere. Na Fonte A, o arpejo de Ré menor tem um ritmo diferente, repousando na fundamental por um tempo. O acorde de Lá dominante permanece por um compasso a mais que na transcrição do CD, que apresenta uma interpretação mais enérgica e uma mudança de posição no meio da frase:

FIGURA 103 - Lamento Beduíno - transcrição do CD (c. 15-17).



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 104 - Lamento Beduíno - Fonte A (c. 13-16).



Fonte: LEAL (2012).

Adotaremos o trecho da transcrição do CD de Leal, por compreendê-lo como mais coerente com o movimento e contraste da peça, que sempre está seguindo um contorno ascendente e descendente, com *crescendos* e *diminuendos*. Contudo, a mudança de posição para executar o acorde do segundo tempo do compasso 16 implica no abafamento da nota do baixo, o que é desnecessário quando se opta por executar o Sol deste acorde na corda terceira solta. Portanto, adotaremos essa digitação em virtude de uma execução com *legato*.

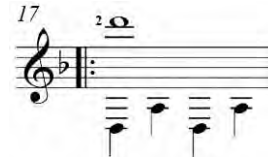
O compasso 19 da edição crítica desta dissertação faz coro com as Fontes A e C, apresentando o início da melodia da parte A da peça com notas do acorde, diferente da transcrição do CD de Leal:

FIGURA 105 - Lamento Beduíno - edição crítica (c. 19).



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 106 - Lamento Beduíno - transcrição do CD (c. 17).



Fonte: Elaboração do autor.

Com relação à articulação, a gravação do violonista Aluizio Laurindo Jr. apresenta uma articulação diferente nos baixos (Figura 107), e outros detalhes de interpretação (tais como andamentos, fermatas e dinâmica) que não inferem em novas informações para esta edição. Contudo, não adotaremos esta articulação por entendermos o *legato* nos baixos como a primeira opção do compositor, ainda que seja uma opção interpretativa válida:

FIGURA 107 - Lamento Beduíno - articulação de Laurindo Jr. (c. 19-22).



Fonte: Elaboração do autor.

Os compassos 45 e 46 são completamente diferentes, com um arpejo com cordas soltas que não estão presentes em outras edições:

FIGURA 108 - Lamento Beduíno - transcrição do CD (c. 45-47).



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 109 - Lamento Beduíno - Fonte A (c. 48-51).



Fonte: LEAL (2012).

Optamos por manter a transcrição do CD de Leal, entendendo se tratar da opção mais elaborada e contrastante em relação ao repouso no acorde diminuto que as outras fontes propõem.

No compasso 64, optamos por acrescentar os ornamentos da transcrição do CD, em comparação à ausência do recurso nas outras fontes:

FIGURA 110 - Lamento Beduíno - transcrição do CD (c. 64).



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 111 - Lamento Beduíno - Fonte A (c. 68).



Fonte: LEAL (2012).

Os compassos 76 a 78 da nossa edição diferem consideravelmente em relação aos compassos 80 a 83 da Fonte A:

FIGURA 112 - Lamento Beduíno - transcrição do CD (c. 76-78).



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 113 - Lamento Beduíno - Fonte A (c. 80-83).



Fonte: LEAL (2012).

Na Fonte A, os tempos 1, 3 e 4 se assemelham à transcrição do CD, pois apresentam as mesmas notas da melodia (notas mais agudas), adicionando uma textura de terças e quartas em toda a frase, repousando na nota Lá uma oitava acima daquela que é apresentada na transcrição que apresenta apenas a linha melódica com ligados mecânicos e o baixo em ostinato.

O trecho como se apresenta na transcrição do CD se mostra mais coerente com o material da peça como um todo. Ao apresentar o baixo em ostinato e finalizar a frase na nota Lá da mesma oitava do motivo seguinte, temos uma transição que não sofre saltos ou mudanças incoerentes de textura, sendo, portanto, nossa opção para a edição desta pesquisa.

Os compassos 93-96 também diferem por incorporarem as cordas soltas nos baixos:

FIGURA 114 - Lamento Beduíno - transcrição do CD (c. 93-96).



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 115 - Lamento Beduíno - Fonte A (c. 84-87).



Fonte: LEAL (2012).

Adotaremos a passagem como ela se apresenta na transcrição do CD, por entendermos o motivo do baixo como um elemento importante da peça. Os compassos 98 a 105 são diferentes de todas as fontes disponíveis (a Fonte A apresenta apenas a nota Ré, a Fonte D apenas a notação de ritmo indicando percussão e a Fonte C o acorde arpejado e uma figura de X sobre as notas).



Seguimos a orientação do compositor para executar o acorde de forma arpejada, em seguida percutindo as cordas com a mão direita, no padrão rítmico apresentado abaixo:

FIGURA 116 - Lamento Beduíno - edição crítica (c. 98-108).

Musical score for Figure 116, showing guitar notation. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 98 and includes the instruction "Muito próximo ao cavalete" (Very close to the bridge) and "Tambora" (Tambora). The notation shows arpeggiated chords. The second system starts at measure 104 and includes the tempo marking "Moderato", the instruction "Pizz." (Pizzicato), and "Ord." (Ordinary). The notation shows a sequence of triplets (marked with '3') and a final chord.

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 117 - Lamento Beduíno - Fonte A (c. 88-91).

Musical score for Figure 117, showing guitar notation. The score is a single system starting at measure 88. It includes the tempo marking "Andant" (Ad libitum). The notation shows a melodic line with several triplets (marked with '3') and a final chord.

Fonte: LEAL (2012).

FIGURA 118 - Lamento Beduíno - Fonte C (c. 84-91).

Musical score for Figure 118, showing guitar notation. The score is a single system starting at measure 84. It includes the instruction "Pizz." (Pizzicato). The notation shows arpeggiated chords and a sequence of triplets (marked with '3').

Fonte: LEAL (2019A).

FIGURA 119 - Lamento Beduíno - Fonte D (c. 88-90).

Musical score for Figure 119, showing guitar notation. The score is a single system starting at measure 88. The notation shows a melodic line with several triplets (marked with '3').

Fonte: LEAL (2019B).

Por fim, os compassos finais da nossa edição recebem a notação da técnica *pizzicato* na execução do arpejo de Ré menor, seguido pelo mesmo acorde em diferentes posições ao longo do braço do instrumento, como na transcrição do CD:

FIGURA 120 - Lamento Beduíno - transcrição do CD (c. 109-111).



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 121 - Lamento Beduíno - Fonte A (c. 88-93).



Fonte: LEAL (2012).

Essa escolha se fundamenta em conversas com o compositor e na característica da peça de utilizar inversões em vários momentos, com o objetivo de descer ou subir de tessitura.

### 3.7 Ruas da Espanha

Originalmente intitulada *Esquinas de Espanha*, *Ruas da Espanha* foi composta em 2017, pode ter sido influenciada pela peça de mesmo nome composta por Dilermando Reis e lançada no LP *Abismo de Rosas* já citado nesta pesquisa. É uma das três peças de sua produção na qual Leal apresenta seu imaginário do violão espanhol e da cultura moura de forma mais evidente, sendo as outras: *Carmencita* e *Tardes de Sevilha*. Tanto a peça de Dilermando Reis quanto a de Nonato Leal podem ser consideradas “pastiches musicais”. Com isso, busca-se emular sensações e ares da música espanhola/flamenca, cujos gêneros musicais mais usados

como referência, normalmente, são o pasodoble, a malagueña e a zambra, pois são mundialmente conhecidos e ligados diretamente à cultura musical espanhola.

O compositor nos relatou que filmes como *Bandoleiros do Vale do Fogo* (1935) e *Caravan* (1934) estimularam sua curiosidade pelas culturas retratadas nessas obras. Este segundo filme citado, por exemplo, foi lançado no Brasil como *Paixão de Zíngaro*, sendo um musical com personagens da cultura cigana:

FIGURA 122 - Cartaz do filme *Caravan* (*Paixão de Zíngaro*) (1934).



Fonte: FOX FILM CORPORATION (1934)<sup>28</sup>.

FIGURA 123 - Correio Paulistano sobre o filme *Paixão de Zíngaro* (1934).

**Loretta Young, Charles Boyer e Jean Parker, no filme "Paixão de Zíngaro"**

Uma das mais luxuosas e alegres da produção Fox de 1935, será apresentada hoje, 31, ao povo paulista, na Sala Vermelha do Odeon, sob o nome de "Paixão de Zíngaro" (original inglês "Caravan").

O talento artístico de Erik Charell, assegura-lhe uma carreira brilhante em Hollywood.

"Paixão de Zíngaro" é um filme de cenários luxuosos, apresenta-nos a vida passada entre os ciganos, no ambiente sentimental e romântico da Hungria, ao tempo da vindima. Charles Boyer, como violinista gitano, deleita o público com as mais belas melodias extrahidas do seu magico violino, melodias de genero indescriptivelmente contagioso, que deixa o publico com vontade de fazer parte de tão alegre grupo de cantores.

Esta musica foi escrita especialmente para "Paixão de Zíngaro", por Werner Richard Heymann, compositor das musicas de "O Congresso se Diverte", sendo as suas principais canções "Ha-Cha-Cha", "Wine Song" e "Happy, I am Happy".

O elenco dessa linda opereta é composto de Boyer no papel do cigano Lazi, Loretta Young, como uma linda condesa, Jean Parker, Phillips Holmes, Louise Fazenda, Eugene Pallette, C. Aubrey Smith, Noah Beery e outros. Samsom Raphaelson fez a adaptação para a ténia do original de Melchior Lengyel.

"Paixão de Zíngaro" será apresentada hoje, em uma sessão de avant-première, espectáculo unico, ás 20.30 horas, na Sala Vermelha do Odeon. Reservem desde já suas frisas para esse dia.

---

**ORCHIDEAS**

**Ocasião para os amadores**

Por preço insignificante, vende-se uma pequena coleção de ORCHIDEAS, constituída por magníficos exemplares, todos perfeitamente isentos de qualquer praga. Entre ellas ha uma "Cattleya Leopoldu" de porte soberbo. Cartas a "Amador de Orchideas", neste jornal.

Fonte: CORREIO PAULISTANO (1934).

<sup>28</sup> Disponível em: <https://m.imdb.com/title/tt0024952/mediaviewer/rm1498146048> Acesso em: 25 set. 2024.

Todas essas peças possuem características da música moura e *flamenca* (já descritas no processo de edição de *Lamento Beduíno*), ainda que essas definições e sua relação com a música árabe ainda sejam tema de discussão até hoje. Segundo Roldán (2003):

Certos traços da música árabe parecem ter sido compartilhados ou expandidos em direção ao flamenco: características que, embora não sejam exclusivas de uma ou de outra, apresentam-se de forma conjunta, produzindo uma personalidade interpretativa e estética unificada. M. I. Osuna os resume como ‘a microtonalidade intervalar, as escalas modais, a riqueza e acentuação rítmica, tudo em torno de uma filosofia improvisatória e alheia a qualquer rigidez melódica’. Ou seja, os parentescos não são apenas estruturais, nos campos da harmonia, melodia e ritmo, mas também expressivos, interpretativos e criativos (tradução nossa)<sup>29</sup>. (ROLDÁN, 2003, p. 15, tradução nossa).

Alguns elementos que Roldán (2003, p. 17-38) descreve da música *flamenca* e que são elementos encontrados nas peças são:

**Modo Frígio:** É composto pelos seguintes intervalos, a partir da tônica: **tom, semitom, tom, tom, semitom, tom, tom**. Isso resulta em uma escala que, no caso de Dó Frígio (Dó - Ré bemol - Mi bemol - Fá - Sol - Lá bemol - Si bemol - Dó), apresenta uma segunda menor entre a tônica (Dó) e o segundo grau (Ré bemol), o que é uma de suas características mais distintas. Zanin (2008, p. 126) diz que é comum peças flamencas apresentarem o modo Frígio com a terça maior, transformando o primeiro grau do modo em um acorde perfeito maior, que é o utilizado por Leal.

**Rasgueados:** É uma técnica de violão amplamente utilizada no flamenco, caracterizada por um movimento percussivo e rítmico dos dedos da mão direita sobre as cordas. Os dedos anular, médio, indicador e, eventualmente, o polegar são utilizados em sequência para golpear as cordas.

**Percussão no corpo do instrumento:** A percussão no tampo do violão, uma técnica bastante característica do violão flamenco, utiliza o próprio corpo do violão como uma superfície percussiva. Essa técnica é conhecida como golpe.

---

<sup>29</sup> Original: “Ciertos rasgos de la música árabe parecen haber sido compartidos o expandidos racial el flamenco; rasgos que, aun no siendo exclusivos ni de una ni de otro, se presentan de forma conjunta produciendo una personalidad interpretativa y estética unitaria. M.I. Osuna los resume en ‘la microtonalidad interválica, la riqueza y acentuación rítmica, todo en torno a una filosofía improvisatoria y ajena a toda rigidez melódica’. Es decir, los parentescos no son sólo estructurales, en los campos de la armonía, la melodía y el ritmo, sino también expresivos, interpretativos y creativos.” (ROLDÁN, 2003, p. 15).

**Cadência andaluza:** Sobre esse tema, Zanin (2008) diz que:

Uma das principais características da música flamenca é a chamada “cadenza andaluza”, que é baseada no modo frígio, com a particularidade de que o primeiro grau possui uma 3ª elevada, formando no primeiro grau da escala um acorde perfeito maior. Se analisarmos o primeiro tetracorde do modo harmonizado, isto é, com o primeiro grau da escala formando um acorde perfeito maior, e se esse tetracorde estiver em um processo cadencial, habitualmente descendente, teremos a assim chamada cadenza andaluza. (ZANIN, 2008, p. 127).

Leal segue a progressão iv - III - II - I no modo Frígio. Por exemplo, em Mi Frígio, a progressão seria: Lá menor - Sol maior - Fá maior - Mi maior. O acorde final (Mi maior) enfatiza a tônica do modo frígio (Mi), mas o acorde dominante na cadência é maior, o que cria uma tensão e resolução características.

Acerca das peças *Carmencita* e *Tardes de Sevilha*, ambas estão presentes entre as faixas dos CDs do compositor, sendo, portanto, mais difundidas em comparação à *Ruas da Espanha*. Além disso, *Carmencita* é uma de suas peças mais famosas, caracterizada pela repetição de temas curtos, à maneira da peça *Malagueña* (autor desconhecido), calcada no virtuosismo técnico. *Ruas da Espanha*, por sua vez, é sua peça mais recente dessa vertente de influência moura, sendo a única que não consta em nenhum de seus CDs. Esse ineditismo, aliado ao material musical, foi o critério de nossa escolha para esta pesquisa.

As três peças compartilham elementos em comum: a tonalidade de Lá menor, a utilização da cadência andaluza e o compasso ternário:

FIGURA 124 - Tardes de Sevilha - Fonte A (c. 1-12).

1

**Tardes de Sevilha**

Violão Nonato Leal  
Música Flamenca

Fonte: LEAL (2012).

FIGURA 125 - Carmencita - Fonte E (c. 9-16).

**Allegro**

**B**

Fonte: LEAL (2013).

De maneira geral, Leal busca em todas as suas peças um formato de três partes com uma duração média de três minutos, sendo este um requisito para considerar o seu processo de composição concluído, tal qual pretendido também em *Ruas da Espanha*. Porém, com relação à forma, podemos sugerir que a peça apresenta a seguinte organização: Introdução (c. 1-14) - A (c. 15-22) - B (c. 23-31) - A'(c. 32-41) - *Coda* (reaproveitando material da introdução). Neste sentido, as fontes que temos como referência, Fontes B e C, possuem a mesma forma, exceto pelo final, que será debatido mais adiante. A Fonte C não possui indicação de andamento, enquanto a Fonte B possui a indicação *Andantino*, que será preservada em nossa edição.

O trecho que inicia no último tempo do compasso 5 até o compasso 7 da Fonte C é uma variação do que está presente na Fonte B, temos as mesmas notas com uma notação rítmica diferente. Tal fato pode ser consequência da performance de Leal ao utilizar em vários momentos o recurso de *rubato*, com uma execução em andamento variável e flexível:

FIGURA 126 - Ruas da Espanha - Fonte B (c. 5-7).



Fonte: LEAL (2015) .

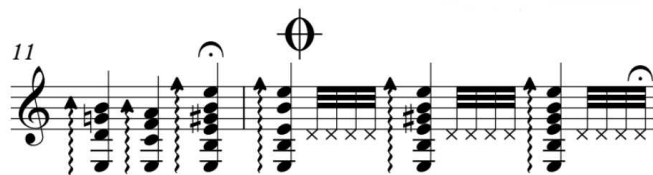
FIGURA 127 - Ruas da Espanha - Fonte C (c. 5-7).



Fonte: LEAL (2019A) .

Decidimos manter o trecho como se apresenta na Fonte B, por ser a leitura mais organizada e clara, sem pausa e com a métrica definida. Dentre as peças editadas, esta é a única em que há material subtraído entre uma fonte e a outra mais recente, mais especificamente, a *tambora* com os quatro dedos no tampo entre acordes, que foi removida completamente na Fonte C.

FIGURA 128 - Ruas da Espanha - Fonte B (c. 11-12).



Fonte: LEAL (2015) .

Após consulta com o compositor, decidimos manter esses recursos de efeito, conforme concebidos inicialmente, com a percussão no tampo do instrumento sendo uma referência ao violão flamenco, enriquecendo a peça.

No último tempo do compasso 16 da Fonte C, podemos identificar a falta de informações de articulação, pois, ao comparar o mesmo material musical que está presente no compasso 20 da Fonte B, podemos perceber que se trata de harmônicos naturais na décima segunda casa:

FIGURA 129 - Ruas da Espanha - Fonte B (c. 20).



Fonte: LEAL (2017).

FIGURA 130 - Ruas da Espanha - Fonte C (c. 16-17).



Fonte: LEAL (2019A).

Na Fonte C, há a alteração para compasso quaternário e a escrita da parte C inteira em tercinas:

FIGURA 131 - Ruas da Espanha - Fonte B (c. 30-34).



Fonte: LEAL (2015) .

FIGURA 132 - Ruas da Espanha - Fonte C (c. 50-52).



Fonte: LEAL (2019A) .

Essa mudança de compasso pode se justificar pela performance de Leal, que foi referência para a edição da Fonte C. A possível acentuação da nota mais aguda dos arpejos pode ter orientado a opção pelo compasso 6/8, muito comum na música flamenca, embora não possamos afirmar isso com certeza. Outra diferença entre as fontes nessa passagem é a supressão dos baixos na Fonte C, para a qual não conseguimos traçar nenhum motivo além da execução de Leal, que foi referência para a edição. Podemos identificar a cadência andaluza com inversões, que correspondem a cordas soltas: Lá menor, Sol com baixo em Ré (segunda inversão), Fá com baixo em Lá (segunda inversão) e Mi maior na posição fundamental. Todos



os baixos são cordas soltas, o que é idiomático do instrumento, reforçando a ressonância das cordas soltas. Com todos esses fatores em mente, decidimos utilizar como referência a Fonte B devido à sua maior coerência na parte C, incluindo os baixos para uma versão para violão solo.

A *Coda* difere entre as duas fontes, mais precisamente a partir do compasso 40 da Fonte B (trecho equivalente ao compasso 63 da Fonte C):

FIGURA 133 - Ruas da Espanha - Fonte B (c. 35-41).

The image shows a musical score for 'Ruas da Espanha' from Source B, measures 35-41. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting at measure 35. It features a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The bottom staff shows a guitar accompaniment with chords and percussive markings (x) for muted strings. A 'D.C. ao Coda' instruction is present above measure 39.

Fonte: LEAL (2015) .

FIGURA 134 - Ruas da Espanha - Fonte C (c. 63-70).

The image shows a musical score for 'Ruas da Espanha' from Source C, measures 63-70. The score consists of two staves of guitar accompaniment. The top staff shows a series of chords with percussive markings (arrows) indicating accents. The bottom staff shows a similar pattern of chords and percussive markings.

Fonte: LEAL (2019A) .

A Fonte B tem uma *Coda* mais breve, com um provável erro de edição no primeiro acorde do compasso 40, no qual a nota Sol sustenido está ausente, em seguida utilizando uma percussão, que como já vimos, pode ser chamada de *golpe* e finalizando com a cadência *andaluza* ao contrário (bVI - bVII - Im7). No entanto, a Fonte C utiliza a cadência *andaluza* repetidas vezes. No segundo tempo do compasso 65, temos fusas com a cabeça da nota em formato triangular, o que provavelmente indica percussão (harmônicos estão longe do contexto da peça). Seguindo com a progressão repetida de acordes, o compasso 69 apresenta algo que destoa de toda a passagem: a nota Dó 4 é tocada quatro vezes, seguida de uma pausa de dois tempos para finalizar com a cadência *andaluza* invertida. Contudo, ao invés de terminar a peça

com o acorde menor, temos o uso da terça de picardia (a peça *Carmencita* também apresenta a mesma progressão final).

Por questão de coerência, vamos manter o conteúdo da Fonte B para a *Coda* em nossa edição. A única exceção é o acorde final, que optamos pelo Lá maior, por possuir relação com a atmosfera de *Carmencita*, compartilhando a mesma referência ao violão espanhol e à música flamenca. Por último, podemos salientar que o idiomatismo do violão também figura entre um dos motivos de tal escolha pelo compositor, no qual os acordes mantêm a mesma forma da mão esquerda, mudando apenas a posição no braço do instrumento.

### 3.8 Samba Diferente

Composta em 2015 com a intenção de ser um samba (ainda que o compositor não delimite qual vertente do mesmo) com elementos não convencionais, sendo eles a mudança de ritmo, arpejos diminutos e a não conformidade de alguns trechos com a quadratura tradicional. A peça possui uma seção exclusivamente percussiva e algumas passagens em arpejos características de Leal. Foi editada pela primeira vez por este autor ainda em 2015, com uma segunda versão editada há cerca de cinco anos depois que, conforme mencionado, são as Fontes B e C, respectivamente.

As duas transcrições diferem em alguns pontos que serão descritos a seguir com o objetivo de entender as mudanças e os motivos das escolhas do compositor. A primeira diferença está no ritmo dos acordes:

FIGURA 135 - Samba Diferente - Fonte B (c. 5-8).



Fonte: LEAL (2015).

FIGURA 136 - Samba Diferente - Fonte C (c. 6-8).



Fonte: LEAL (2019A).

A levada rítmica dos acordes se altera para um samba com mais variações. No segundo tempo do compasso 6, temos ainda a adição de um arraste em apogiatura para a nota lá. Nos arpejos dos compassos 11 ao 14 da Fonte C, temos a adição de baixos. No compasso 14, as edições divergem no ritmo do acorde para a resolução da frase, tendo a Fonte C um compasso a menos, com o final da frase já antecipando a conclusão. A levada rítmica no compasso 15 também se modifica, com mais síncopes na Fonte C.

FIGURA 137 - Samba Diferente - Fonte B (c. 13-17).



Fonte: LEAL (2015).

FIGURA 138 - Samba Diferente - Fonte C (c. 11-16).



Fonte: LEAL (2019A).

Nos compassos 23 e 24 da Fonte B, temos um encurtamento rítmico da frase para encaixar na forma do compasso, o que identificamos como um erro. O motivo seria mais bem escrito em compasso 5/8 para manter a estrutura da frase. Na Fonte C, a mesma frase possui duas notas removidas, para se adequar ao compasso quaternário, o que também modifica a frase original e acabou sendo a forma como Leal vem executando a peça em seus recentes concertos:

FIGURA 139 - Samba Diferente - Fonte B (c. 22-24).



Fonte: LEAL (2015).

FIGURA 140 - Samba Diferente - Fonte C (c. 23-25).



Fonte: LEAL (2019A).

Na Fonte B, temos a repetição de toda a seção C da música. As fontes diferem também no ponto de repetição: do retorno *Dal Segno*, passamos a um retorno *Da Capo*. A escrita do ritmo da parte percussiva sobre o tempo também varia com uma ponte mais progressiva na Fonte C. No motivo dos compassos 36 e 37, temos uma variação entre as fontes, sendo o da Fonte C mais sincopado:



Fonte: LEAL (2015).

FIGURA 141 - Samba Diferente - Fonte B (c. 35-38).

FIGURA 142 - Samba Diferente - Fonte C (c. 33-37).



Fonte: LEAL (2019A).

A *Coda* das fontes difere, com a Fonte C repetindo mais motivos já apresentados e não terminando de forma clara. A partitura finaliza com a reexposição dos 8 compassos iniciais e a indicação “Repetir” após o último compasso, dando a entender um possível efeito *fade out*. Já a Fonte B encurta a *Coda* e finaliza a peça com uma escala ascendente, seguida de arpejo descendente e o acorde de tensão cromática Eb7M(9), para a resolução com um acorde maior D7M(9):

FIGURA 143 - Samba Diferente - Fonte B (c. 60-65).



Fonte: LEAL (2015).

FIGURA 144 - Samba Diferente - Fonte C (c. 90-94).



Fonte: LEAL (2019A).

Vamos usar a reapresentação do tema A como na Fonte C, utilizando um retorno *Da Capo ao Coda* ao invés de *Del Segno al Coda*. Isso se deve ao entendimento de uma reestruturação da forma pelo compositor, além do compasso preparar com a dominante para a volta do tema em Ré maior.

Podemos concluir que a peça passou por um amadurecimento do ponto de vista rítmico, com uma melhor conexão entre as frases e motivos, contudo, temos uma finalização confusa na Fonte C. Para nossa edição, adotamos o material da Fonte B, porém com as síncopas rítmicas da Fonte C. Utilizamos a mudança de compasso para encaixar a frase original do compasso 23 como um *Ossia*, já que a proposta do compositor é apresentar um *Samba Diferente* (e também por acreditar que a partitura deve se ajustar à peça e nunca o contrário), mantendo o final da Fonte B por ser o mais estruturado.

## CONCLUSÃO

Nascido em 1927, Nonato Leal esteve imerso na efervescência do violão no Brasil no século XX. Sua trajetória musical, desde os primeiros contatos com o instrumento na infância até o desenvolvimento de sua carreira como instrumentista e compositor, reflete as transformações pelas quais o violão passou nesse período. A influência de nomes como Dilermando Reis e Sebastião Tapajós em sua obra, demonstra a inserção de Leal na tradição do violão brasileiro.

A localização de Leal no Amapá, um estado da região amazônica brasileira com menor visibilidade no cenário musical nacional, confere à sua obra singularidade. Enquanto a historiografia tradicional do violão brasileiro se concentra no eixo Rio-São Paulo, Leal representa uma vertente menos explorada: a do violão da Amazônia. Suas composições, embora alinhadas à identidade do violão solista brasileiro com raízes na tradição do choro, carregam as marcas de sua vivência no norte do Brasil, através das inspirações do compositor em nomes e temáticas que podemos observar em peças como *Andorinhas da Cândido Mendes* e *Maresias Amazônicas*. Apesar de não ter composto peças com influências da música tradicional do Amapá, como o Marabaixo, Leal gravou e interpretou estilos de música regionais em seu CD *Coração Popular* (2001) e nos diversos concertos que empreendeu ao longo da carreira. Suas peças dialogam tanto com a música popular brasileira, representada pelo choro e pelo samba, quanto com a tradição da música de concerto, evidenciada em suas peças como o *Estudo em Mi menor*, e formas e estilos como a valsa e o violão flamenco. A forma como Leal estrutura suas frases, explorando as diferentes regiões do violão e utilizando fundamentos técnicos como arpejos, ligados e escalas, além de recursos como a *scordatura*, demonstra um domínio da linguagem do instrumento com o qual compõe.

A seleção de 8 peças para análise mais aprofundada, de um conjunto de 23 composições para violão de Nonato Leal, justifica-se por diversos fatores. O objetivo principal da dissertação foi analisar as obras sob a perspectiva da edição de partituras, e a vastidão do repertório de Leal poderia resultar em uma análise superficial, considerando o tempo disponível para a pesquisa.

Um dos critérios utilizados para a escolha foi a presença de significativos desafios editoriais, tornando essas peças casos de estudo interessantes e exigindo diferentes abordagens para o processo de edição. A dissertação busca apresentar uma visão aprofundada da edição de partituras, e a seleção de peças permite explorar as diversas nuances e decisões envolvidas nesse processo.

Outro fator determinante na escolha foi a representatividade das peças do repertório de Leal. O objetivo é oferecer um panorama da obra do compositor, abrangendo diferentes estilos, gêneros e finalidades. A seleção inclui peças didáticas, homenagens, composições inspiradas no choro e no pastiche da música mouro-flamenca, ilustrando a diversidade da produção musical de Leal.

O estudo das composições de Leal também revela influências de outros compositores e gêneros musicais como, por exemplo: *Chorinho para Luana*, com trechos que remetem ao choro *Espinha de Bacalhau*, de Severino Araújo, tanto na utilização de fusas quanto na construção melódica; *Lamento Beduíno*, sua obra mais conhecida, que dialoga com a música moura e oriental, incorporando elementos melódicos e harmônicos característicos dessas culturas. Além disso, Leal se aventura na música descritiva, retratando cenários e atmosferas do seu cotidiano, como em *Andorinhas da Cândido Mendes*, na qual evoca a beleza da revoada de andorinhas no centro da cidade de Macapá, utilizando recursos como arpejos e melodias ascendentes e descendentes para criar a imagem sonora das aves em voo.

As gravações em CD de Leal se mostraram como fontes primárias valiosas, revelando aspectos interpretativos e escolhas musicais do próprio compositor. Os registros audiovisuais, por sua vez, documentaram a evolução de sua performance ao longo do tempo, fornecendo subsídios para a compreensão da obra em sua integralidade.

O processo de edição de sua obra deparou-se com o desafio da inexistência de manuscritos autógrafos. Conforme mencionado, as fontes disponíveis apresentam discrepâncias, imprecisões e particularidades, exigindo um trabalho de pesquisa e análise crítica. Portanto, um aspecto fundamental do processo de edição foi o contato direto com Nonato Leal que, mesmo com limitações físicas, participou ativamente das edições, seja através de conversas, reformulação das peças e gravações de áudio e vídeo. Essa colaboração direta com o compositor permitiu ao editor compreender suas intenções musicais, esclarecer dúvidas sobre a notação e registrar as nuances de sua interpretação.

Leal, mesmo após décadas de carreira, continuava a aprimorar suas composições, ajustando detalhes, experimentando novas soluções e incorporando elementos de sua performance ao longo dos anos. Portanto, outro objetivo das edições consiste em registrar a visão atualizada do compositor, refletindo as mudanças e os refinamentos que ele havia incorporado à sua música.

O processo de edição envolveu a análise das diferentes fontes disponíveis, incluindo partituras anteriores, gravações em áudio e vídeo, e o próprio depoimento de Leal. As decisões editoriais foram tomadas com base na busca pela versão mais completa e representativa de cada

peça. O que nos conduziu, principalmente, por dois processos de edição, como definidos por Figueiredo (2004): a edição crítica e a edição prática. A primeira foi aplicada às peças que contavam com duas ou mais fontes distintas, como partituras anteriores, gravações em áudio e vídeo e o próprio depoimento do compositor. O objetivo principal da edição crítica foi identificar e analisar as divergências entre as fontes, buscando compreender as razões por trás das mudanças e, a partir dessa análise, elaborar uma versão que representasse a visão mais atualizada da obra, segundo a concepção de Nonato Leal.

Já a edição prática foi aplicada às peças que contavam com apenas uma única fonte como referência, seja uma partitura anterior ou uma gravação. O objetivo principal da edição prática foi preparar a obra para performance ou gravação, corrigindo erros, padronizando a notação e oferecendo sugestões de interpretação, sempre buscando um equilíbrio entre a fidelidade ao texto original e as necessidades práticas da execução musical, principalmente para peças escritas para o violão solista.

O estudo e a difusão de sua obra são, portanto, fundamentais para a construção de uma compreensão mais completa e abrangente da tradição violonística brasileira, reconhecendo a diversidade regional e a riqueza cultural presente em cada canto do país. Assim, a presente dissertação busca contribuir para a preservação e difusão do legado musical de Nonato Leal. A edição das partituras, além de fornecerem material para estudo e performance, abre caminho para que a música deste compositor amapaense seja conhecida e apreciada por um público mais amplo. Para além de sua obra, a relevância de Nonato Leal reside também em seu papel como representante de uma vertente menos conhecida no mosaico do violão brasileiro, trazendo à tona a riqueza do violão da Amazônia.

Em setembro de 2024, Leal recebeu o título de *Doutor Honoris Causa* outorgado pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Nessa ocasião ficou evidente para este autor que, acima de tudo, a maior conquista da sua carreira é o seu legado, o que ele inspira nas pessoas com sua música e sua personalidade. O impacto que causou na música e na prática do violão transcende as fronteiras do Amapá, as ondas sonoras que suas cordas projetam já perdemos de vista.



## REFERÊNCIAS

ALÍPIO, Alisson. **Teoria da Digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão.** 2014. Tese (Doutorado, Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

ALMADA, Carlos. **A estrutura do choro - com aplicações na improvisação e no arranjo.** Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ARAÚJO, Severino de. **Espinha de Bacalhau.** Rio de Janeiro: Choro Music, 1937. Partitura. 2 páginas, Melodia cifrada.

BABO, Lamartine. **Marcha do Botafogo.** [S.l.]: Gravadora Continental, 1950. LP.

BARROS, Sebastião de. **Eu Quero é Sossego.** Brasília: Casa do Choro, 1952. Partitura, 1 página. Melodia cifrada.

BARTOLONI, Giacomo. **O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950.** 1995. Dissertação (Mestrado, Música). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 1995.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Côrrea. **Violão de 7 Cordas: Teoria e Prática.** Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001.

**CARAVAN (Paixão de Zíngaro).** [Cartaz]. Direção: Erik Charell. Produção: UFA. Estados Unidos: Fox Film Corporation, 1934. Disponível em: <https://m.imdb.com/title/tt0024952/mediaviewer/rm1498146048>. Acesso em: 25 set. 2024.

CORREIO PAULISTANO. **Paixão de Zíngaro é um filme que encanta.** Correio Paulistano, São Paulo, 30 de dezembro de 1934. Seção Cinematographia, p. 8.

FIGUEIREDO, C. A. Tipos de Edição. **Debates - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música,** Rio de Janeiro, n. 7, p. 39-55, 2004.

FRANCISCHINI, A. **Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood.** São Paulo: Editora UNESP, 2009.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. A batalha da borracha: propaganda política e migração nordestina para a Amazônia durante o Estado Novo. **Revista de Sociologia e Política**, Recife, n. 09, p. 95-102, 1997.

HAZAN, Marcelo Campos. Afinal, o que é uma edição crítica? Uma reflexão sobre aspectos da obra *The Critical Editing of Music* e sua relevância para a edição da música sacra brasileira dos séculos XVIII e XIX. In: Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, edição n. I, Mariana, 2003. **Afinal, o que é uma edição crítica? Uma reflexão sobre aspectos da obra *The Critical Editing of Music* e sua relevância para a edição da música sacra brasileira dos séculos XVIII e XIX.** Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p. 165-176.

KREUTZ, Thiago de Campos. A utilização do Idiomatismo do Violão na Ritmata de Edino Krieger. In: Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP, edição VI, 2012, Curitiba. **A utilização do Idiomatismo do Violão na Ritmata de Edino Krieger.** Anais. Curitiba: EMBAP, 2012, p. 1-17.

LEAL, Raimundo Nonato Barros. **Lamento Beduíno.** Macapá: Nonato Leal, 1997. CD.

LEAL, Raimundo Nonato Barros. **Coração Popular.** Macapá: MC Produções, 2001. CD.

LEAL, Raimundo Nonato Barros. **Partituras de Nonato Leal** Macapá: Nelson Dutra, 2012. Partitura, 18 páginas, violão.

LEAL, Raimundo Nonato Barros. **Carmencita.** Macapá: Edson Costa e Bruno George, 2013. Partitura, 3 páginas, violão.

LEAL, Raimundo Nonato Barros. **Partituras de Nonato Leal** Macapá: Aron Miranda, 2015. Partitura, 25 páginas, violão.

LEAL, Raimundo Nonato Barros. **Mestres da Música: Nonato Leal** Macapá: Prefeitura Municipal de Macapá, 2019. Partitura, 74 páginas, violão.

LEAL, Raimundo Nonato Barros. **Partituras de Nonato Leal.** Macapá: Fillipp Sena e Wenderson Barbosa, 2019. Partitura, 31 páginas, violão.

LIMA, Carlos Renato da Rocha. Educação Musical e suas contribuições para a formação da cidadania: estudo de caso do Centro de Educação Profissional em Música Walkíria Lima. **Revista Inovação & Tecnologia Social**, Fortaleza, n. 8, v. 3, p. 55-68, 2021.

LLANOS, Carlos Fernando Elias. **Nem erudito, nem popular: por uma “identidade transitiva” do violão brasileiro.** 2018. Tese (Doutorado, Musicologia). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 2018.

MACHIN-AUTENRIETH, Matthew. The Zambra, Tourism, and Discourses of Authenticity in Granada’s Flamenco Scene. **MUSICultures**, [S. l.], v. 43, n. 2, 2017. Disponível em: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MC/article/view/25479>. Acesso em: 29 nov. 2024.

MENANDRO, Cláudio. **Obras para Violão de Cláudio Menandro.** Curitiba: Edição do autor, 2015.

MIRANDA, Aron R. M. de. **Passar uma Chuva.** Macapá: Jubarte Audiovisual, 2020. Filme Documentário.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As Práticas de Reelaboração Musical.** 2011. Tese (Doutorado, Musicologia). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 2011.

PEREIRA, Marcelo Fernandes e GLOEDEN, Edelson. **De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil. Composição: Revista de Ciências Sociais da UFMS**, Campo Grande, v. 6, n. ju/2012, p. 68-91, 2012.

PRANDO, Flavia Rejane. **Violão em São Paulo: informações sobre o instrumento no período imperial. Orfeu**, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 1-21, 2023.

PISTON, Walter. **Harmony.** 3ª Edição. Nova Iorque: WW Norton, 1969.

RANDEL, Don Michael (Ed.). **The Harvard dictionary of music.** Harvard: Harvard University Press, 2003.

REIS, Dilermando. **Abismo de Rosas.** São Paulo: Continental, 1952. LP.

REIS, Dilermando. **Se Ela Perguntar.** In: 19 Obras para Violão. São Paulo: Editora Musical Bandeirante, 1954. Partitura, 42 páginas, violão.

ROCHA FILHO, Othon Gomes da. **Minhas primeiras notas ao violão.** São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1966.

ROLDÁN, Cristina Cruces. **El flamenco y la música andalusí**. Barcelona: Ediciones carena, 2003.

SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Macmillan Publishers, 2001.

SANZ, Gaspar. **Instruccion de musica sobre la guitarra española**. Reprodução fac-símile das edições de 1675. Zaragoza: Instituto Fernando El Católico, 1979. Partitura, 60 páginas.

SANZ, Gaspar. **Folias para violão**. Curitiba: Orlando Fraga (Data Música Série), 2013. Partitura, 6 páginas. Violão.

SAROLDI, Luiz Carlos. **O rádio e a música**. In: Revista USP. 2002, n. 56. **O rádio e a música**. São Paulo: Revista USP, 2002. p. 48-61.

SAUNIER, Ygor M. C. Monteiro. Tambores do Amapá: estudo da performance percussiva do Marabaixo e Batuque. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, edição n. XXXI, João Pessoa. **Tambores do Amapá: estudo da performance percussiva do Marabaixo e Batuque**. João Pessoa, ANPPOM, 2021. p. 1-16.

SÈVE, Mário. **Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência**. 2015. Dissertação (Mestrado, Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

SOUTO, Eduardo. **Glorioso, Hino do Botafogo F. C.** Rio de Janeiro: Música Brasiliis, 1942, Partitura, 5 páginas. Voz e Piano.

TABORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional**. Editora José Olympio, 2011.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história: música caipira e enraizamento**. . São Paulo: Edusp, 2015. Acesso em: 23 dez. 2024.

VALE, Victor Melo. **A Tradutibilidade do Sentido: O processo de transcrição musical**. 2018. Tese (Doutorado, Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

ZANIN, Fabiano Carlos. **Construções performáticas da juerga flamenca: transformações e permanências sob uma perspectiva pedagógica**. 2023. Tese (Doutorado, Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

ZANIN, Fabiano Carlos. **O Violão Flamenco e as Formas Musicais Flamencas**. Revista Científica/FAP, Curitiba, v. 3, n. 1, 2008. DOI: 10.33871/19805071.2008.3.1.1630. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/1630>. Acesso em: 10 set. 2024.

## **APÊNDICE A - PARTITURAS EDITADAS**



Andorinhas da Cândido Mendes

21 A<sup>7</sup> Dm

25 D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup>

29 Dm A<sup>7</sup> Dm A<sup>7</sup>

34 Dm A<sup>7</sup>

39 Dm D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup>

44 1. E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>



Andorinhas da Cândido Mendes

49 <sup>2.</sup> Dm A<sup>7</sup> Dm

53 D

57 A<sup>7</sup>

61 F<sup>#7</sup> Bm

65 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

68 D

Andorinhas da Cândido Mendes

72 D(#5) G

Musical staff for measures 72-75. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and quarter notes. Chords D(#5) and G are indicated above the staff.

76 G° D

Musical staff for measures 76-79. The melody continues with eighth and quarter notes. Chords G° and D are indicated above the staff.

80 Bm7 Em7 A7 D

Musical staff for measures 80-83. The melody concludes with a quarter note and a fermata. Chords Bm7, Em7, A7, and D are indicated above the staff. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

# Andorinhas da Cândia Mendes

Edição: Aron Miranda e Luciano Lima

Nonato Leal

♩ = 160

4

8

12

16

Andorinhas da Cândido Mendes

21

Musical notation for measures 21-24. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line features dotted half notes and quarter notes. Measure 24 ends with a double bar line.

25

Musical notation for measures 25-28. Measures 25-27 feature a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. Measure 28 ends with a double bar line.

29

Musical notation for measures 29-33. Measures 29-32 contain eighth-note runs. Measure 33 ends with a double bar line.

34

Musical notation for measures 34-38. Measures 34-37 feature eighth-note runs with slurs. Measure 38 ends with a double bar line.

39

Musical notation for measures 39-43. Measures 39-42 feature eighth-note runs with slurs. Measure 43 ends with a double bar line.

44

Musical notation for measures 44-48. Measure 44 starts with a first ending bracket labeled '1.'. Measures 44-47 feature eighth-note runs. Measure 48 ends with a double bar line.

Andorinhas da Cândido Mendes

49

2.

53

57

61

65

69

Andorinhas da Cândido Mendes

73

Musical notation for measures 73-76. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line features dotted half notes. Measure 76 includes a fermata over the final note.

77

Musical notation for measures 77-80. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has dotted half notes. Measure 80 ends with a fermata.

81

Musical notation for measures 81-84. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has dotted half notes. Measure 84 ends with a double bar line and repeat dots.

# Bem-te-vi No Meu Quintal

Edição: Aron Miranda e Luciano Lima

Nonato Leal

The musical score is written in 2/4 time and consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7-measure rest. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. A repeat sign with first and second endings is present. The second staff starts at measure 3 and continues the melodic and bass lines. The third staff starts at measure 6 and continues the piece. The fourth staff starts at measure 9 and includes a fermata over the final note of the first ending. The fifth staff starts at measure 12 and concludes the piece. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

© Nonato Leal

© Edição: Aron Miranda e Luciano Lima 2024

Bem-te-vi no Meu Quintal

15

1. 2.

18

21

24

27

1. 2.

④ ④ ③ ② ④

31



Bem-te-vi no Meu Quintal

34

⑥

37

40

D. S. al Coda

43

1. 2. 1. 2. 1. 2.

72

75

gliss. (simile)

# Bem-te-vi no meu quintal

Melodia cifrada

Edição: Aron Miranda

Nonato Leal

♩ = 45

Am

4 E

7 Am

10 A<sup>7</sup> Dm

13 Am Dm<sup>6</sup>/F E 1. Am

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a tempo marking of a quarter note equal to 45 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into five systems of music. The first system starts with a repeat sign and a first ending bracket. The second system starts at measure 4 with an E chord. The third system starts at measure 7 with an Am chord. The fourth system starts at measure 10 with A7 and Dm chords. The fifth system starts at measure 13 with Am, Dm6/F, E, and a first ending bracket over an Am chord. The piece concludes with a double bar line.

# Bem-te-vi no Meu Quintal

2.

17 E Am

20 E Am A<sup>7</sup>

23 Dm Am

26 Dm<sup>6</sup>/F E Am E

29 Am E Am

32 A<sup>7</sup> Dm Dm G<sup>7</sup>

# Bem-te-vi no Meu Quintal

35 C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>7</sup> E Am

38 Am E E<sup>o</sup>

41 E<sup>b</sup><sup>o</sup> Dm Am

44 B<sup>7</sup> E Am

47 E E<sup>o</sup> E<sup>b</sup><sup>o</sup>

50 Dm Am B<sup>7</sup>

# Bem-te-vi no Meu Quintal

53 E Am

56 E

59 Am

62 A7

65 Dm Am **rall.**

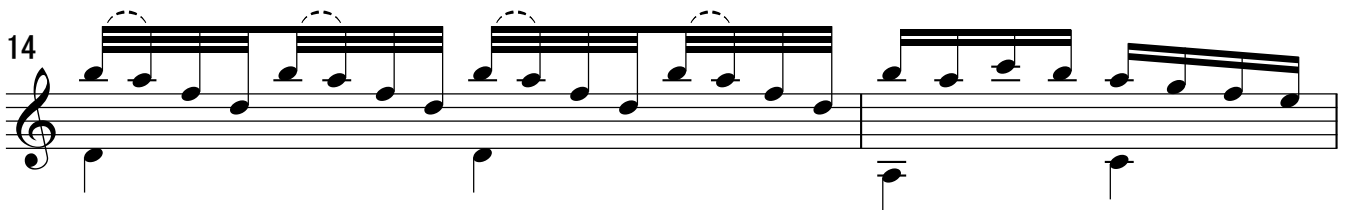
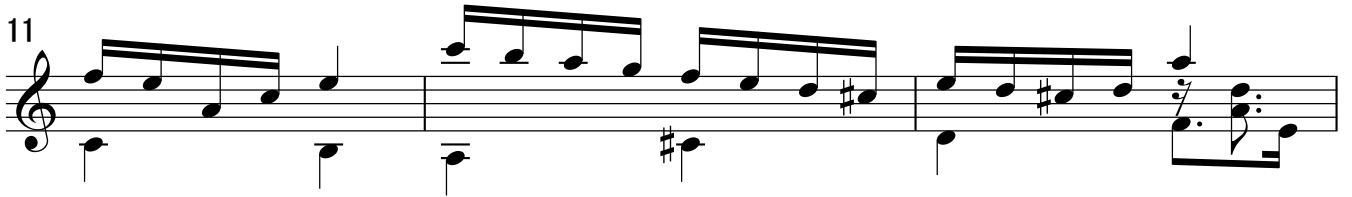
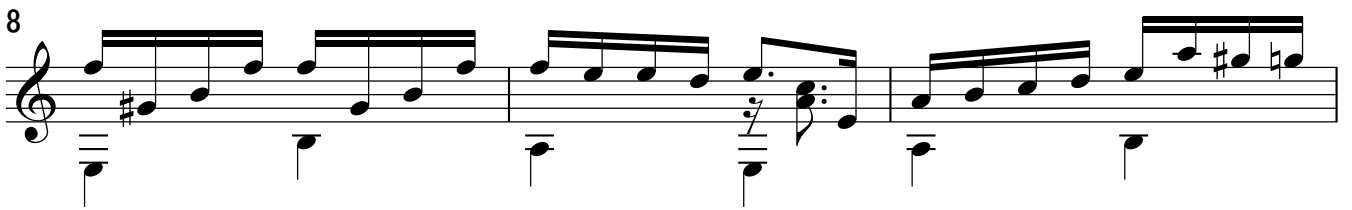
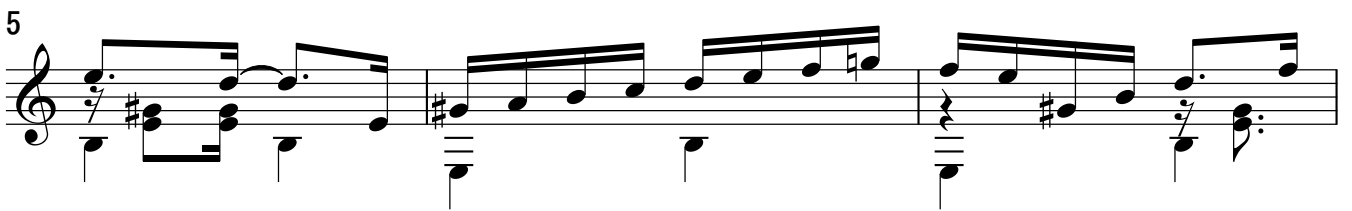
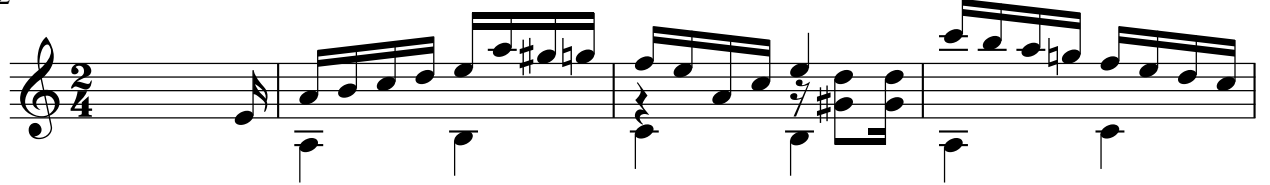
68 B7/F# E Am E gliss. Am gliss. gliss. gliss.

# Chorinho para Luana

Edição: Aron Miranda  
Arranjo: Luciano Lima e Aron Miranda

Nonato Leal

♩ = 72



Choriho para Luana

20

Musical notation for measures 20-22. Measure 20 features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. Measure 21 includes a repeat sign and a key signature change to one sharp (F#). Measure 22 continues the melody and bass line.

23

Musical notation for measures 23-25. Measure 23 starts with a treble clef and a melody of eighth notes. Measure 24 includes a repeat sign and a key signature change to two sharps (F# and C#). Measure 25 continues the melody and bass line.

26

Musical notation for measures 26-29. Measure 26 features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. Measure 27 includes a repeat sign. Measure 28 continues the melody and bass line. Measure 29 includes a repeat sign and a key signature change to one sharp (F#).

30

Musical notation for measures 30-32. Measure 30 features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. Measure 31 includes a repeat sign. Measure 32 continues the melody and bass line.

33

Musical notation for measures 33-35. Measure 33 features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. Measure 34 includes a repeat sign. Measure 35 continues the melody and bass line.

36

Musical notation for measures 36-38. Measure 36 features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. Measure 37 includes a key signature change to one flat (Bb). Measure 38 continues the melody and bass line.

# Choriho para Luana

39

Musical notation for measures 39-41. The melody is written on a treble clef staff. Measure 39 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Measure 40 continues with eighth notes D5, E5, and F5. Measure 41 features a quarter note G5, followed by eighth notes A5, B5, and C6. The bass line consists of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

42

Musical notation for measures 42-43. The melody is written on a treble clef staff. Measure 42 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Measure 43 continues with eighth notes D5, E5, and F5. The bass line consists of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

44

Musical notation for measures 44-45. The melody is written on a treble clef staff. Measure 44 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Measure 45 continues with eighth notes D5, E5, and F5. The bass line consists of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

46

Musical notation for measures 46-48. The melody is written on a treble clef staff. Measure 46 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Measure 47 continues with eighth notes D5, E5, and F5. Measure 48 features a quarter note G5, followed by eighth notes A5, B5, and C6. The bass line consists of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

49

Musical notation for measures 49-51. The melody is written on a treble clef staff. Measure 49 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Measure 50 continues with eighth notes D5, E5, and F5. Measure 51 features a quarter note G5, followed by eighth notes A5, B5, and C6. The bass line consists of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

52

Musical notation for measures 52-54. The melody is written on a treble clef staff. Measure 52 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Measure 53 continues with eighth notes D5, E5, and F5. Measure 54 features a quarter note G5, followed by eighth notes A5, B5, and C6. The bass line consists of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.



Choriho para Luana

55

Musical notation for measures 55-57. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 55 starts with a fermata over a quarter rest. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line has a simple accompaniment of quarter notes.

58

Musical notation for measures 58-60. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 58 has a fermata over a quarter rest. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has a simple accompaniment of quarter notes.

61

Musical notation for measures 61-63. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 61 has a fermata over a quarter rest. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has a simple accompaniment of quarter notes.

64

1.

Musical notation for measures 64-66. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 64 has a fermata over a quarter rest. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has a simple accompaniment of quarter notes. A first ending bracket spans measures 65 and 66, ending with a repeat sign.

2.

67

Musical notation for measures 67-69. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 67 has a fermata over a quarter rest. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has a simple accompaniment of quarter notes.

70

Musical notation for measures 70-72. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 70 has a fermata over a quarter rest. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has a simple accompaniment of quarter notes.

Choriho para Luana

73

Musical notation for measures 73-75. The melody consists of eighth notes with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line features chords and single notes.

76

Musical notation for measures 76-78. The melody continues with eighth notes and includes a trill in measure 77. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

79

Musical notation for measures 79-80. Measures 79 and 80 feature a melodic line with slurs and ties, and a bass line with chords and single notes.

81

Musical notation for measures 81-83. The melody includes slurs and ties over eighth notes. The bass line consists of chords and single notes.

84

Musical notation for measures 84-85. Measure 84 contains a melodic line with slurs and ties. Measure 85 shows a final chord in the bass line and a whole note in the treble line.

# Chorinho para o Botafogo

Edição: Aron Miranda  
Arranjo: Aron Miranda e Luciano Lima

Nonato Leal

♩ = 63

The musical score is written for guitar in 2/4 time. It consists of five systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 63. The second system begins with a measure number of 5. The third system begins with a measure number of 8 and includes fingering numbers 6 and 7. The fourth system begins with a measure number of 11. The fifth system begins with a measure number of 14 and features a first ending (1.) and a second ending (2.). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, slurs, and dynamic markings like *pp*.

Chorinho para o Botafogo

18

20

23

26

29

32

# Chorinho para o Botafogo

35

Musical notation for measures 35-38. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 35 starts with a repeat sign. The melody consists of eighth and sixteenth notes, while the bass line features chords and single notes.

39

Musical notation for measures 39-41. Treble clef, key signature of three sharps. The melody continues with eighth and sixteenth notes, and the bass line has chords and single notes.

42

Musical notation for measures 42-45. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 42 features a sixteenth-note triplet marked with a '6'. The melody includes slurs and accents, and the bass line has chords and single notes.

46

Musical notation for measures 46-51. Treble clef, key signature of three sharps. The melody consists of eighth and sixteenth notes, and the bass line has chords and single notes.

49

Musical notation for measures 49-54. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 49 has a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The melody includes slurs and accents, and the bass line has chords and single notes.

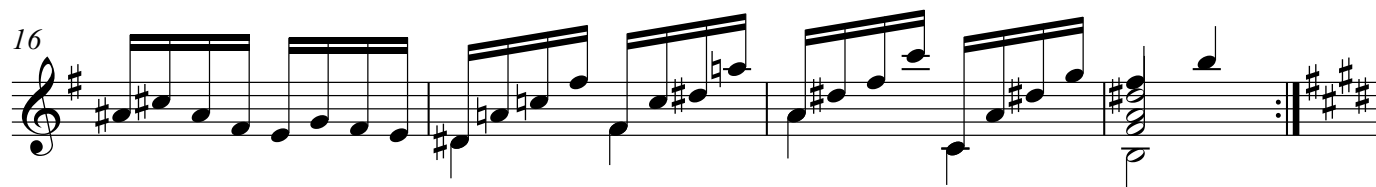
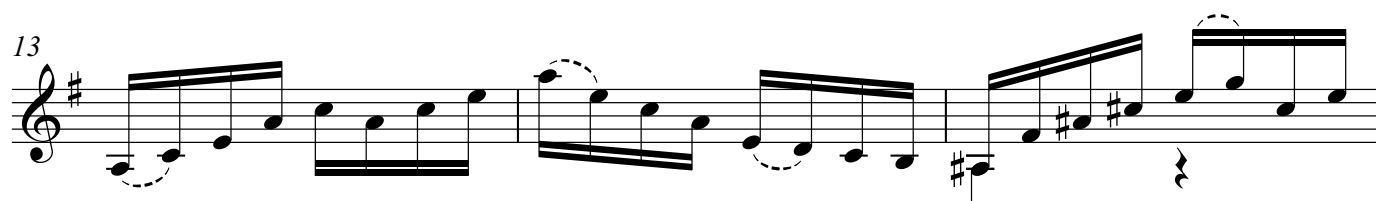
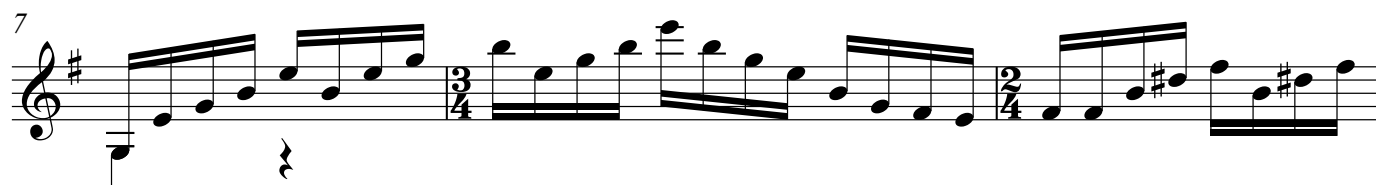
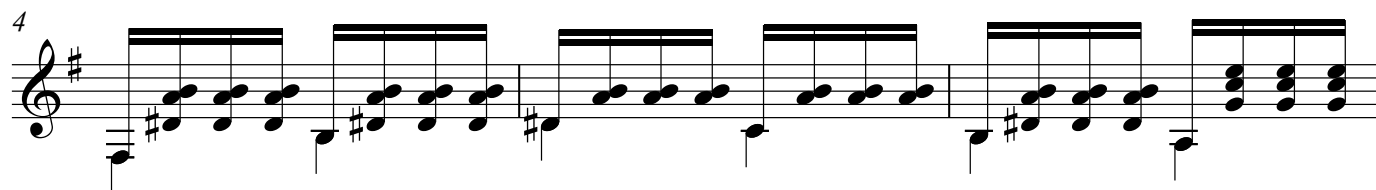
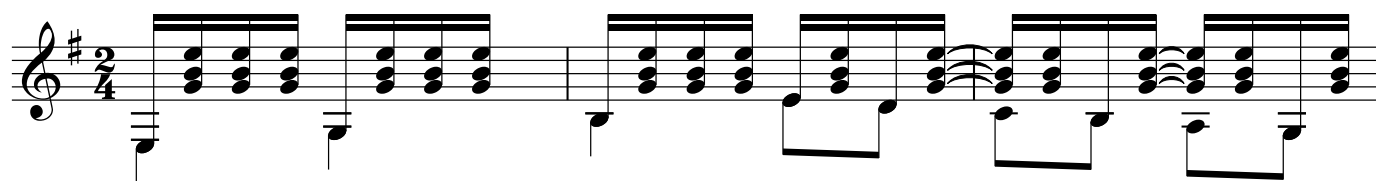
52

Musical notation for measures 52-56. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 52 features a sixteenth-note triplet marked with a '6'. The melody includes slurs and accents, and the bass line has chords and single notes.

# Estudo em Mi menor

Edição: Aron Miranda

Nonato Leal



Estudo em Mi menor

20

Musical staff 20: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. There are repeat signs at the beginning and end of the staff.

23

Musical staff 23: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. There are repeat signs at the beginning and end of the staff.

26

Musical staff 26: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. There are repeat signs at the beginning and end of the staff.

29

Musical staff 29: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. There are repeat signs at the beginning and end of the staff.

32

Musical staff 32: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. There are repeat signs at the beginning and end of the staff.

35

Musical staff 35: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. There are repeat signs at the beginning and end of the staff.

# Lamento Beduíno

Edição: Aron Miranda

Nonato Leal

**Allegro accel.**

Musical notation for the first system, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The piece begins with a 7-measure rest, followed by a series of chords and eighth notes. A circled '6' with an equals sign and 'D' is written below the staff, followed by the dynamic marking 'ff'.

**Moderato**

Musical notation for the second system, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a 4-measure rest, followed by a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The notation includes triplets and various fingering numbers (0, 3, 4, 1, 2, 3).

Musical notation for the third system, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a 4-measure rest, followed by a key signature change to two sharps (F# and C#). The notation includes slurs and various fingering numbers (1, 2, 3, 4).

Musical notation for the fourth system, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a 4-measure rest, followed by a key signature change to one sharp (F#). The notation includes slurs and various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 0).

Musical notation for the fifth system, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a 4-measure rest, followed by a key signature change to one flat (B-flat). The notation includes triplets, glissandos (labeled 'Gliss.'), and various fingering numbers (1, 2, 3, 4).



Lamento Beduino

14  $\text{♩} \text{V}$  **Allegro**

18  $\text{♩} \text{X}$

22

27

33

38 *Simile*

Lamento Beduino

43

1. 2. 3 1 4-2 3 1 4-2

48

**accel.**  
*Affret.*

*Simile*

3 2 4 4 2 3 7

51

55

**Animato**

4 2 3 1 4 1 2 3 1 3 2 1 4

58

59

Lamento Beduino

61

Gliss. Gliss. Gliss.

63

Cv

67

72

77

rit.

**Allegretto**

81

Cx

Lamento Beduíno

86

Musical notation for measures 86-91. The piece is in a minor key. The melody consists of a series of descending half notes and quarter notes, with a long, expressive slur over the final two measures. The bass line provides a steady accompaniment of quarter notes.

92 rit.

Musical notation for measures 92-97. The tempo is marked 'rit.' (ritardando). The melody continues with a similar descending pattern, ending with a final cadence. The bass line remains consistent with quarter notes.

98 Muito próximo ao cavalete Tambora

Musical notation for measures 98-103. The tempo is marked 'Muito próximo ao cavalete' (very close to the cavaletto). The piece is titled 'Tambora'. The melody features a series of eighth notes with a wavy line above them, suggesting a tremolo or rapid oscillation. The bass line consists of quarter notes.

104 Moderato Pizz. 3 3 3 3 Ord.

Musical notation for measures 104-109. The tempo is marked 'Moderato'. The piece is titled 'Ord.'. The melody begins with a half note, followed by a series of eighth notes in a triplet pattern, indicated by 'Pizz. 3' and '3'. The bass line consists of quarter notes.

# Ruas da Espanha

Edição: Aron Miranda

Nonato Leal

Andantino

The first system of music is written in 3/4 time and marked 'Andantino'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, with a bass line of half notes. There are fermatas over the first and third measures.

6

The second system, starting at measure 6, features a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a continuous eighth-note melody with accents over the first, fourth, and seventh measures.

9

The third system, starting at measure 9, features a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents.

13

Tambora com os quatro dedos no tampo

The fourth system, starting at measure 13, features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a section for 'Tambora' (tambourine) indicated by 'x' marks on the staff, and a melodic line with accents.

15

The fifth system, starting at measure 15, features a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with various note values and rests.

# Ruas da Espanha

20

Musical notation for measures 20-23. Measure 20 starts with a treble clef and a common time signature. The melody consists of eighth notes. The bass line features chords and eighth notes. A key signature change to one sharp (F#) occurs at measure 21. A repeat sign is present at the end of measure 23, with a first ending bracket above it.

24

Musical notation for measures 24-27. Measure 24 continues the melody and bass line. A first ending bracket spans measures 25-26, and a second ending bracket spans measures 27-28. The key signature remains one sharp (F#).

28

Musical notation for measures 28-31. Measure 28 continues the melody and bass line. A key signature change to two sharps (F# and C#) occurs at measure 29. A repeat sign is present at the end of measure 31, with a first ending bracket above it.

32

Musical notation for measures 32-35. Measure 32 starts with a double bar line and a repeat sign. The melody consists of eighth notes. The bass line features chords and eighth notes.

36

Musical notation for measures 36-39. Measure 36 continues the melody and bass line. A first ending bracket spans measures 37-38, and a second ending bracket spans measures 39-40. The key signature remains two sharps (F# and C#).

Ruas da Espanha

40

2.

45

48

52

# Samba Diferente

Edição: Aron Miranda

Nonato Leal

♩ = 76

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 2/4 time. Measure 1 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *f*. The melody consists of eighth notes, and the accompaniment features chords and eighth notes.

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 is marked with a '5' above the staff. The melody continues with eighth notes and includes a slur over measures 6-7. The accompaniment consists of chords and eighth notes.

Musical notation for measures 9-11. The melody is a continuous eighth-note line. The accompaniment consists of chords and eighth notes.

Musical notation for measures 12-14. The melody continues with eighth notes. The accompaniment consists of chords and eighth notes.

Musical notation for measures 15-18. Measure 15 is marked with a '15' above the staff. The melody includes a triplet of eighth notes in measure 16. The accompaniment features chords and eighth notes, with triplets of eighth notes in measures 17 and 18.



# Samba Diferente

18

22

25

29

Ao Coda

33

# Samba Diferente

38

Musical notation for measures 38-40. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The rhythm is 5/8. Measure 38 features a series of chords: B-flat major, E-flat major, and B-flat major. Measure 39 continues with B-flat major, E-flat major, and B-flat major. Measure 40 features a series of chords: B-flat major, E-flat major, B-flat major, and B-flat major. There is a fermata over the final chord of measure 40.

41

Musical notation for measures 41-44. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The rhythm is 5/8. Measure 41 features a series of chords: B-flat major, E-flat major, B-flat major, and B-flat major. Measure 42 continues with B-flat major, E-flat major, B-flat major, and B-flat major. Measure 43 features a series of chords: B-flat major, E-flat major, B-flat major, and B-flat major. Measure 44 features a series of chords: B-flat major, E-flat major, B-flat major, and B-flat major. There is a fermata over the final chord of measure 44.

45

Musical notation for measures 45-49. The music is written in two staves with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The rhythm is 5/8. Measure 45 features a series of chords: B-flat major, E-flat major, B-flat major, and B-flat major. Measure 46 continues with B-flat major, E-flat major, B-flat major, and B-flat major. Measure 47 features a series of chords: B-flat major, E-flat major, B-flat major, and B-flat major. Measure 48 features a series of chords: B-flat major, E-flat major, B-flat major, and B-flat major. Measure 49 features a series of chords: B-flat major, E-flat major, B-flat major, and B-flat major. There is a fermata over the final chord of measure 49.

50

Musical notation for measures 50-52. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The rhythm is 5/8. Measure 50 features a series of chords: B-flat major, E-flat major, B-flat major, and B-flat major. Measure 51 continues with B-flat major, E-flat major, B-flat major, and B-flat major. Measure 52 features a series of chords: B-flat major, E-flat major, B-flat major, and B-flat major. There are fermatas over the final chords of measures 51 and 52.

53

Musical notation for measures 53-55. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The rhythm is 5/8. Measure 53 features a series of chords: B-flat major, E-flat major, B-flat major, and B-flat major. Measure 54 continues with B-flat major, E-flat major, B-flat major, and B-flat major. Measure 55 features a series of chords: B-flat major, E-flat major, B-flat major, and B-flat major. There is a fermata over the final chord of measure 55.

# Samba Diferente

57

61 *percussão sobre o tampo (ad libitum)*

67

**D.C. ao Coda**  $\oplus$

73

78

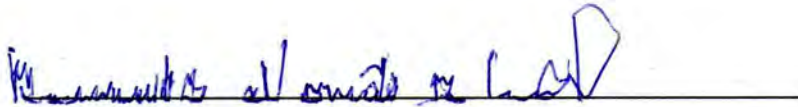
81

Nota: A percussão pode variar em ritmo e duração, é uma sessão livre de improviso.

## **ANEXO A - AUTORIZAÇÃO DE APENSAMENTO DAS PARTITURAS**

## AUTORIZAÇÃO DO COMPOSITOR

Eu, RAIMUNDO NONATO BARROS LEAL, e CPF 004672192-49, casado, de RG 200400-AP autorizo o apensamento das partituras das minhas peças para violão, na dissertação intitulada "O PROCESSO DE EDIÇÃO DE PARTITURAS PARA VIOLÃO DE NONATO LEAL", de Aron Rauri Medeiros de Miranda, para fins de pesquisa de modo que o seu livre acesso no meio acadêmico possibilite a exclusiva consulta da referida obra musical.



Assinatura

**ANEXO B - PARTITURAS FONTE A**

# Andorinhas da Cândia Mendes

Nonato Leal

Violão

Valsa

Allegro

The musical score is written for guitar and consists of 12 staves. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. There are two first endings (marked '1.') and two second endings (marked '2.'). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The musical score is written on seven staves in treble clef. The key signature consists of two sharps (F# and C#). The first six staves contain a continuous melodic line primarily composed of eighth and sixteenth notes. The seventh staff contains a few isolated notes and a fermata symbol.



# Lamento Beduíno

Violão

**Allegro**

Musical notation for the first system, including a treble clef, 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and chords, and a bass line with triplets and a *diminuendo* marking.

Musical notation for the second system, continuing the complex rhythmic patterns with a *diminuendo* marking.

Musical notation for the third system, featuring a treble clef and a key signature of one flat.

**Allegret**

Musical notation for the fourth system, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The notation includes a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and chords.

Musical notation for the fifth system, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and chords.

To Coda

Musical notation for the sixth system, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and chords.

Temática Oriental

The musical score is composed of ten staves. The first two staves feature a long, sustained chord in the left hand and a melodic line in the right hand. The third and fourth staves continue this texture with more active melodic lines. The fifth and sixth staves introduce a new melodic theme, marked with a first and second ending. The seventh and eighth staves are marked **Allegro** and feature a more rhythmic and melodic progression. The ninth and tenth staves are marked **Animato** and consist of a fast, repetitive melodic pattern. The score includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and dynamic markings.

The main musical score consists of six staves. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including some triplets and a final cadence with a fermata. The second staff has a simpler, more rhythmic accompaniment. The third and fourth staves show a more active accompaniment with eighth and sixteenth notes. The fifth staff contains a series of chords, some with triplets. The sixth staff continues the accompaniment with some triplet markings.

*D.S. al Coda*  $\oplus$  *Coda*

The coda section consists of a single staff with a series of chords. It begins with a fermata over a whole note, followed by a double bar line and a series of chords, some with repeat signs. It ends with a final chord and a fermata.

**Andant**

The **Andant** section consists of two staves. The top staff has a slow, melodic line with some triplet markings. The bottom staff has a simple accompaniment with long, sustained notes and some chords.

# Chorinho pra Luana

Violão  
Chorinho

Nonato Leal

Andant

The musical score is written for guitar in 2/4 time, marked 'Andant'. It consists of 14 staves. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A double bar line with repeat dots follows. The melody continues with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The accompaniment is primarily eighth-note patterns, with some sixteenth-note runs. There are several instances of slurs over eighth-note groups. The score concludes with a double bar line and repeat dots on the 14th staff.

The musical score for "Chorinho pra Luana" on page 2 consists of seven staves of music. The first two staves are in G major. The third staff contains a first and second ending. The fourth and fifth staves are in D major. The sixth and seventh staves are in D major and contain another first and second ending. The piece concludes with a fermata.

**ANEXO C - PARTITURAS FONTE B**

TRANSC  
ARON MIRANDA

# Chorinho Botafogo

VIOLÃO solo

NONATO LEAL

Adagio

*f*

5

6

9

6

13

7

21

1.

27

6

2.

2/4

Musical notation, measure 30. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains a series of eighth notes and chords, with a double bar line at the end of the line.

Musical notation, measure 33. Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a series of eighth notes and chords, with a double bar line at the end of the line.

Musical notation, measure 37. Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a series of eighth notes and chords, with a double bar line at the end of the line.

Musical notation, measure 41. Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a series of eighth notes and chords, with a double bar line at the end of the line.

Musical notation, measure 44. Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a series of eighth notes and chords, with a double bar line at the end of the line.

Musical notation, measure 48. Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a series of eighth notes and chords, with a double bar line at the end of the line.

Musical notation, measure 52. Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a series of eighth notes and chords, with a double bar line at the end of the line.

Aº Botafogo  
2015

*[Handwritten signature]*



# Esquina da Espanha

Transc: Aron Miranda

Nonato Leal

**Andantino**

Violão

6

11

15

20

25

30

35

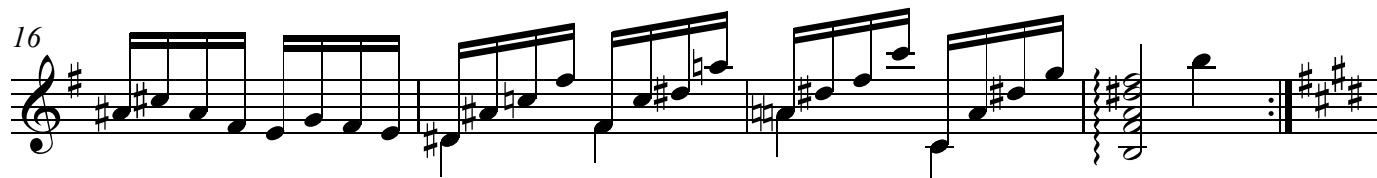
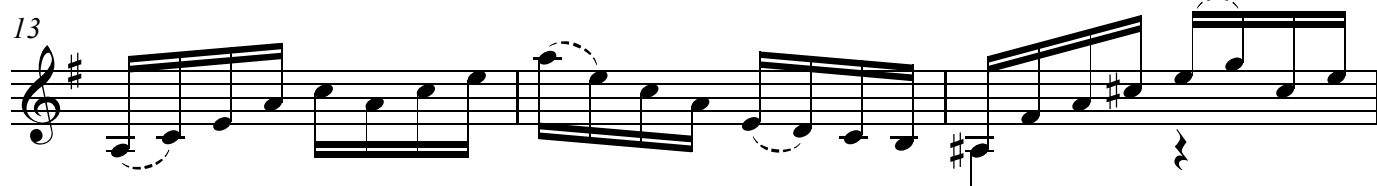
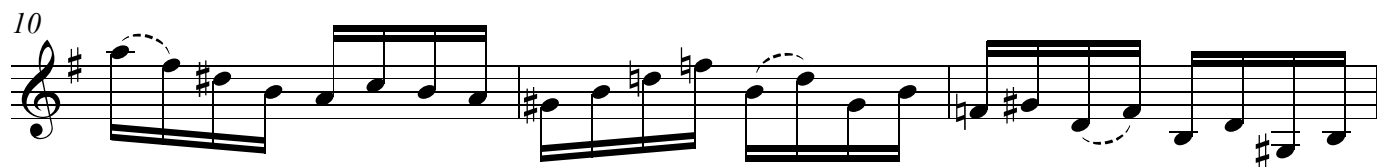
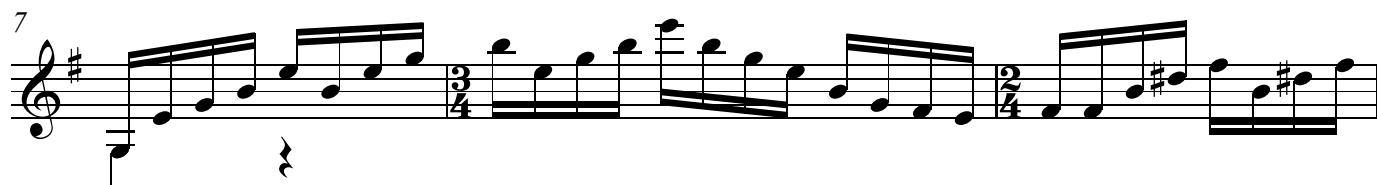
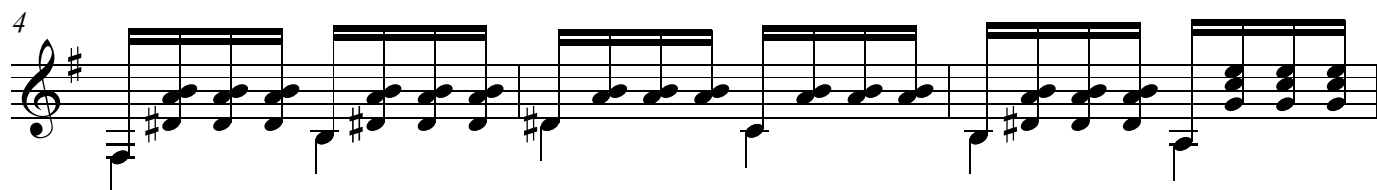
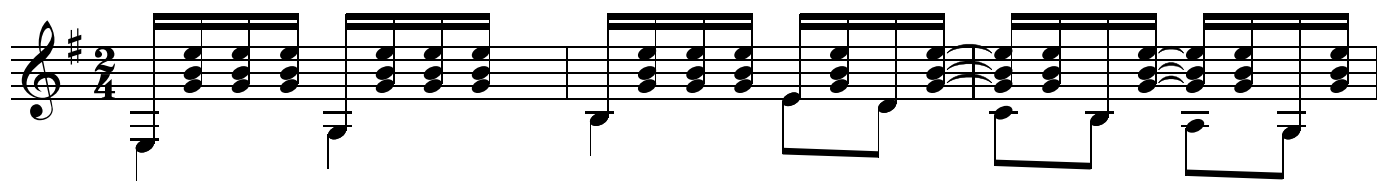
39

D.C. ao Coda

# Estudo em Mi menor

Transcrição: Aron Miranda

Nonato Leal



20

Musical notation for measures 20-22. Measure 20 starts with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. The bass line has a whole note chord (F#3, C#4, G#4) in measure 20 and another in measure 22. Measure 21 has a fermata over the final note.

23

Musical notation for measures 23-25. Measure 23 continues the eighth-note melody. Measure 24 has a fermata over the final note. Measure 25 has a fermata over the final note and a whole note chord (F#3, C#4, G#4) in the bass line.

26

Musical notation for measures 26-28. Measure 26 has a fermata over the final note. Measure 27 has a fermata over the final note. Measure 28 has a fermata over the final note and a whole note chord (F#3, C#4, G#4) in the bass line.

29

Musical notation for measures 29-31. Measure 29 has a fermata over the final note. Measure 30 has a fermata over the final note. Measure 31 has a fermata over the final note and a whole note chord (F#3, C#4, G#4) in the bass line.

32

Musical notation for measures 32-34. Measure 32 has a fermata over the final note. Measure 33 has a fermata over the final note. Measure 34 has a fermata over the final note and a whole note chord (F#3, C#4, G#4) in the bass line.

35

Musical notation for measures 35-37. Measure 35 has a fermata over the final note. Measure 36 has a fermata over the final note. Measure 37 has a fermata over the final note and a whole note chord (F#3, C#4, G#4) in the bass line.

TRANSC  
ARON MIRANDA

# Samba Diferente

VIOLÃO

NONATO LEAL

Andante ♩=77

The musical score is written for guitar (Violão) in 2/4 time, Andante tempo (♩=77). The key signature has one flat (B-flat). The score consists of 31 measures, divided into several systems:

- Measures 1-4: Introduction with chords and eighth notes.
- Measures 5-8: Continuation of the rhythmic pattern.
- Measures 9-11: A melodic phrase with a repeat sign.
- Measures 12-17: A section featuring triplets and sustained chords.
- Measures 18-21: A section with sustained chords and a melodic line.
- Measures 22-25: A section with accents and a melodic line.
- Measures 26-30: A section marked "Coda" with a key signature change to three sharps (F#, C#, G#).
- Measure 31: The final measure of the piece.

35

40

2.

44

51

Allegro

Andante

D. S. ao Coda

Coda

56

60

*W. Schubert*  
2016

## **ANEXO D - PARTITURAS FONTE C**

# Chorinho para o Botafogo

Nonato Leal

Transcrição: Filipp Sena e Wenderson Barbosa

5

9

14

18

20

23

27

31

36

6

6

gliss.

Pizz.

1.

2.

41

6

6

7

46

50



# Estudo em Em *mi menor*

Nonato Leal

This musical score is for a guitar study in the key of E minor (Em) and 2/4 time. It consists of nine staves of music, each starting with a measure number. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, chords, and rests. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is written for guitar, with a treble clef and a common guitar tuning (E2-A2-D3-G3-B3-E4). The piece concludes with a final cadence on the ninth staff.

8

5

9

13

17

22

26

30

34

# Lamento Beduíno

Nonato Leal

Trasncrição: Filipp Sena e Wenderson Barbosa

6ª = Ré

6

9

11

14

19

24

31

38

2.

49

53

57

59

61

63

66

71

78

D.S. al Coda

A  
C

Musical notation for guitar, measures 91-95. The notation is written on a single staff with a treble clef. It begins with a 's' marking. The first four measures contain complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The fifth measure is marked 'Pizz.' and contains a triplet of eighth notes. The sixth measure contains a triplet of eighth notes. The seventh measure contains a triplet of eighth notes. The eighth measure contains a triplet of eighth notes. The ninth measure contains a triplet of eighth notes. The tenth measure contains a triplet of eighth notes. The eleventh measure contains a triplet of eighth notes. The twelfth measure contains a triplet of eighth notes. The thirteenth measure contains a triplet of eighth notes. The fourteenth measure contains a triplet of eighth notes. The notation ends with a double bar line.

96

Musical notation for guitar, measure 96. The notation is written on a single staff with a treble clef. It begins with a 's' marking. The measure contains a few notes and rests, ending with a double bar line.

# Ruas de Espanha

Nonato Leal

Transcrição: Filipp Sena e Wenderson Barbosa

6

10

14

16

21

27

33

39

46

3 3 3 3

51

Musical staff 51: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 51-53 contain eighth-note triplets. Measure 54 contains a first ending bracket over a triplet of eighth notes.

54

Musical staff 54: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 54-55 contain eighth-note triplets. Measures 56-58 contain eighth notes with rests.

59

Musical staff 59: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 59-62 contain eighth-note patterns with accents.

63

Musical staff 63: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 63-66 contain chords with eighth-note patterns and accents.

67

Musical staff 67: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 67-70 contain chords with eighth-note patterns and accents.

# Samba Diferente

Nonato Leal  
Transcrição: Filipp Sena e Wenderson Barbosa

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The piece is characterized by a complex, syncopated rhythmic pattern, typical of samba. The notation includes numerous eighth and sixteenth notes, often beamed together, and frequent rests. There are several measures with a '3' above them, indicating triplets. The score is divided into systems, with measure numbers 6, 11, 17, 23, 28, 33, 38, 43, and 49 marking the beginning of new systems. The piece concludes with the instruction 'To Coda' above the final system.

54

60

1. | 2. |  
D.C. al Coda

Tamborilar com as mãos no tempo com s'

67

1. | 2. |

73

79

84

90

Repetir



**ANEXO E - PARTITURAS FONTE D**

# Andorinhas da Cândido Mendes

Valsa

Nonato Leal

Allegro ♩ = 160

1. A7 Dm

2. Dm D7 Gm7 E7

11 A7 A7

16 Dm D7 Gm7

22 Dm A7 Dm A7

28 Dm D7 Gm7

34 1. E7 A7 2. Dm A7

Detailed description: This is a musical score for guitar, written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of ♩ = 160. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a first ending bracket over the final two measures. The second staff starts with a second ending bracket over the first two measures. The third staff contains a double bar line with a repeat sign, followed by a first ending bracket. The fourth staff has a first ending bracket over the final two measures. The fifth and sixth staves each have a first ending bracket over the final two measures. The seventh staff features two first ending brackets: one over the first two measures and another over the last two measures. Chords are indicated by letters above the staff: A7, Dm, D7, Gm7, and E7. The music is primarily composed of eighth and quarter notes, with some sixteenth notes in the later staves.

# Andorinhas da Cândido Mendes

Violão

40 Dm D

46 A7 F#7

52 Bm E7 A7

58 D A7 D D(#5)

64 G G dim D

69 Bm7 Em7 A7 D D. Fim

Violão

# Chorinho pra Luana

Choro

Nonato Leal

Lento ♩ = 65

Am7 A E7

6 Am7 Am Am(maj7)

10 Am7 Am(maj7) Am A7 Dm

14 Am7 B7 E7 1. Am7 2. Am7 G2 B

19 C6 A7(b9) Dm Ebdim

23 C A7 D7 G2

27 C6 A7(b9) Dm

Chorinho pra Luana  
Violão

Ebdim C A7 D7 G7 C<sup>1.</sup>

30

C G C E A F#7 Bm7

34

E7 Bm7 E A E

39

A F#7 Bm7

43

F A A(#5) Bm7 E7 A<sup>1.</sup> A<sup>2.</sup>

47

Am7 E7

52

Am7 Am Am(maj7) Am7 Am(maj7)

58

**Chorinho pra Luana**  
Violão

Am7 A7 Dm Am7

62

B7 E7 Am7 Am(maj7)

66

Violão

# Lamento Beduíno

Nonato Leal

6ª Corda Afinada em Ré

Allegro ♩ = 150

7

5

3 3 3 3

9

11

14

*diminuendo*

19

24

Lamento Beduíno  
Violão

30 To Coda  $\text{\textcircled{C}}$

36

41

46 2. Allegro

51

55 Animato

59



Lamento Beduíno  
Violão

61

63

65

68

73

77

81

D.S. al Coda

The musical score is written for guitar in a single system. It begins at measure 61 and ends at measure 81. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation is primarily in the treble clef. Measures 61-64 feature a melodic line with a long slur. Measures 65-67 show a more rhythmic and melodic passage. Measures 68-72 consist of a series of chords, with the upper voice part mostly silent. Measures 73-76 continue with a melodic line and chords. Measures 77-80 are dominated by chords. The final measure, 81, concludes with a half note and a whole note, followed by the instruction 'D.S. al Coda'.

Lamento Beduíno  
Violão

85 ⊕ Coda

Musical notation for measure 85, Coda section. The staff shows a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The notation consists of a series of chords: a B-flat major chord (Bb, D, F), a B-flat major chord (Bb, D, F), a B-flat major chord (Bb, D, F), a B-flat major chord (Bb, D, F), and a B-flat major chord (Bb, D, F) with a fermata. The piece ends with a double bar line.

88 Toque no tampo do violão

Musical notation for measure 88, Toque no tampo do violão section. The staff shows a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The notation consists of a series of chords: a B-flat major chord (Bb, D, F), a B-flat major chord (Bb, D, F), a B-flat major chord (Bb, D, F), and a B-flat major chord (Bb, D, F). The piece ends with a double bar line.

91

Musical notation for measure 91. The staff shows a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The notation consists of a series of chords: a B-flat major chord (Bb, D, F), a B-flat major chord (Bb, D, F), a B-flat major chord (Bb, D, F), and a B-flat major chord (Bb, D, F) with a fermata. The piece ends with a double bar line.

**ANEXO F - PARTITURAS FONTE E**

# Carmencita (Motivo Flamenco)

Transcrição: Bruno George  
Adaptação para violão: Edson Costa (Fabinho)

Nonato Le...

## Tranquillo

**A**

Section A is in 4/4 time and consists of three staves. The first staff contains a melodic line with a dotted quarter note followed by eighth notes, and a final triplet of eighth notes. The second and third staves provide accompaniment with chords and rhythmic patterns, including triplets of eighth notes.

## Allegro

**B**

Section B is in 3/4 time and consists of three staves. The first staff features a rhythmic accompaniment of chords with a first ending bracket. The second staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The third staff shows a rhythmic pattern of chords, with the instruction "Bater sobre as cordas" (Struck on the strings) written above it.

**C**

Section C is a rhythmic exercise in 3/4 time, consisting of a single staff with a series of chords marked with 'x' symbols, indicating where to strike the strings.

A musical staff in treble clef. The first six measures consist of rhythmic patterns of 'x' marks, representing chords or specific notes. The last measure contains a chord with a fermata above it.

**D**

A musical staff in treble clef. The first six measures contain triplets of eighth notes. The last measure contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note.

A musical staff in treble clef. The first six measures contain eighth notes, some beamed in pairs. The last measure contains a quarter note.

A musical staff in treble clef. The first six measures contain chords, some with wavy lines underneath. The last measure contains a chord with a fermata above it.

Ao **B & E**

**E**

A musical staff in treble clef. The first six measures contain chords, some with wavy lines underneath. The last measure contains eighth notes.

Ao **B & F**

A musical staff in treble clef. The first six measures contain eighth notes and chords. The last measure contains eighth notes and a chord.

F

1.

Sobre o tempo