

---

**Idiomatismos na produção para violão de Melchior Cortez (1882-1947)****Humberto Amorim**

À exceção de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), ainda são poucos os estudos dedicados à análise da produção para violão de compositores nascidos ou radicados no Brasil anteriores à primeira metade do século XX.

Alguns fatores concorrem para tal lacuna:

1 ) **O desconhecimento sobre os personagens.** Embora importantes pesquisas tenham sido realizadas (cf. TABORDA, 2004 e 2011; PEREIRA, 2007) ou estejam em curso, tais como as que geraram os verbetes dos pesquisadores Jorge Carvalho de Mello e Gilson Antunes para o dicionário do Acervo Digital do Violão Brasileiro<sup>1</sup>, ainda é ínfimo o que se sabe sobre estes personagens pioneiros do instrumento, que permanecem desconhecidos mesmo entre profissionais e/ou estudiosos da área;

2) **A dificuldade de encontrar as obras.** Paralelamente ao desconhecimento sobre suas trajetórias, há uma grande dificuldade em se reunir registros musicais (especialmente os impressos) que possam nos oferecer um panorama mais concreto sobre as produções destes autores. Estima-se que, quando preservada, tal documentação se encontra dispersa em múltiplos acervos (particulares e privados), muitas vezes em situação de difícil ou restrito acesso;

3 ) **A ausência de estudos direcionados aos aspectos idiomáticos da escrita.** No Brasil, embora já haja um significativo número de trabalhos acadêmicos que abordem as questões idiomáticas do instrumento em contextos, gêneros e obras de compositores diversos (cf. DELNERI, 2015; KREUTZ, 2014; BORGES, 2008, dentre outros), ainda são raras pesquisas do gênero sobre personagens do violão de concerto atuantes no século XIX ou na primeira metade do século XX, à exceção do emblemático caso de Heitor Villa-Lobos.

---

<sup>1</sup>Disponível em: <http://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario>, acesso em 05 fev. 2018, às 01:28 h.

Contudo, antes de se debruçar sobre tal questão, torna-se necessário definir o que compreendemos por idiomatismo, visão que se coaduna com o tríplice entendimento conferido ao termo pelo violonista, professor (UEAP) e pesquisador Ismael NASCIMENTO (2013: p. 7-8):

A temática em questão, a princípio, leva-nos à busca do entendimento semântico do termo 'idiomatismo' e verificarmos a sua ampla utilização nas publicações acadêmicas brasileiras na área musical, com destaque para o meio violonístico, que a tem utilizado largamente, principalmente para se referir a composições que exploram as capacidades que são particulares de um determinado instrumento, que podem incluir timbres, registro, articulação, técnicas específicas, dentre outras. Entretanto, ao observar outras utilizações, tais como: suas definições em dicionários, publicações acadêmicas brasileiras e em literatura voltada para a linguística, entendemos que o termo 'idiomatismo' pode ser utilizado no contexto musical sob três aspectos:

- sobre um instrumento, em composições que exploram as suas possibilidades timbrísticas, de registro, afinação e outros, revelando que, quem as compôs, possui um conhecimento considerável sobre o instrumento;
- como linguagem musical, em composições que trazem características musicais peculiares a uma determinada região ou meio de expressão;
- como linguagem composicional, em obras em que podemos identificar traços estéticos e técnicos específicos de um determinado compositor.

No caso de Melchior Cortez, é possível percorrer suas características idiossincráticas no violão pelos três caminhos, com preponderância do primeiro. Para tanto, o inédito levantamento e análise crítica realizadas no presente artigo tornam-se tarefas prementes, visando preencher uma lacuna na bibliografia disponível em relação aos compositores-violonistas cuja atividade se concentra nos decênios iniciais dos anos noventa.

Para se ter uma ideia do frágil panorama do estado da arte nos estudos do gênero, basta pontuar o caso de Joaquim Francisco dos Santos (1873-1935), o conhecido Quincas Laranjeiras. Embora já exista um número razoável de obras encontradas (dentre as quais despontam sete originais para violão solo), ainda não há trabalhos que relacionem seus aspectos composicionais e idiomáticos com a produção de seus pares e as condições de possibilidade de seu tempo. Com outros personagens pioneiros do violão no Brasil, a situação é ainda mais delicada, uma

---

vez que, regra geral, são conhecidas menos peças ou as mesmas permanecem perdidas e/ou extraviadas.

A reunião destes fatores projetou uma imagem sobre o violão de concerto brasileiro como algo que se inicia (e muitas vezes se encerra) idiomáticamente a partir da obra portentosa de Villa-Lobos, que engloba a *Valsa de Concerto n. 2* (1904), a *Suíte Popular Brasileira* (1906-1912), o *Choros n. 1* (1920), os *12 Estudos* (1929), os *05 Prelúdios* (1940), além de sete obras camerísticas e três orquestrais com a participação do instrumento, incluindo um dos mais idiomáticos concertos já concebidos para violão.

O bojo do idiomatismo instrumental de Villa-Lobos foi por nós esboçado em estudos anteriores (AMORIM, 2007; 2009) através da análise de quase 50 procedimentos característicos de sua escrita, muitos dos quais projetam a modernidade sobre o violão e descortinam uma série de possibilidades criativas, texturais e mecânicas no trato do instrumento. Muitos destes recursos são comumente considerados inéditos e/ou criações do próprio Villa, desconsiderando-se em que medida os personagens com quem conviveu e os ambientes nos quais se articulou foram decisivos para que ele alcançasse tal síntese, em um contínuo processo de bricolagem e manipulação das diversas influências que recebeu.

Em diferentes momentos de sua vida, a permanência e/ou passagem por cidades culturalmente efervescentes (como Rio de Janeiro, Paris e Nova Iorque) somadas à imersão em iniciativas que extrapolaram o âmbito da música (como o projeto de educação musical conhecido por Canto Orfeônico), foram fatores que contribuíram para formar uma rede complexa de experiências que certamente tiveram ingerência na relação de Villa-Lobos com a música e com o violão.

Hoje, por exemplo, já é possível comprovar o significativo influxo dos personagens conhecidos como *chorões* na maneira de Villa-Lobos compreender o instrumento, bem como de que modo foram decisivas as vivências compartilhadas com ilustres violonistas de seu tempo, tais como Andrés Segovia (1893-1987), Regino Sainz de la Maza (1896-1981), Olga Prager Coelho (1909-2008) e Abel Carlevaro (1916-2001). Além disso, o próprio compositor deixou testemunhos (cf. CARVALHO, 1963: 3-4) narrando o seu conhecimento de métodos e autores

clássicos do violão, tais como Ferdinando Carulli (1770-1841), Fernando Sor (1778-1839), Dionisio Aguado (1784-1849) e Matteo Carcassi (1792-1853).

No entanto, no entrelaçamento das diversas camadas que ajudaram a compor o seu singular vocabulário instrumental, ainda não há estudos sobre as possíveis relações de Villa-Lobos com os violonistas brasileiros que, ao longo das décadas finais do século XIX e iniciais do XX, dedicaram-se primordialmente ao estudo do “violão clássico”. Como antevisto, o desconhecimento sobre tais personagens e a dificuldade de acessar suas obras tornam-se impeditivos cruciais para o mapeamento das conexões e distanciamentos entre a escrita de diferentes compositores do instrumento naquele período.

Até o momento, quando nos referimos à escrita para violão de compositores brasileiros anteriores à década de 1950, trabalha-se basicamente em cima de três vertentes:

1) Em princípio, isolado, Heitor Villa-Lobos, como um criador extemporâneo que teria elevado o idiomatismo do instrumento a partir de sua própria genialidade;

2) Depois, um grupo de violonistas que conseguiu impregnar um “sotaque” próprio ao violão advindo da imersão do instrumento nos gêneros populares urbanos que pipocaram no Brasil desde o século XVII e que, muitas vezes, mesclaram-se às danças europeias aqui entronizadas durante e depois da colonização. Neste segundo processo, é possível sugerir que se concentram algumas das fagulhas que engendraram o conceito genérico - e nem sempre muito preciso – do que seria um “violão instrumental brasileiro”;

3) Finalmente, um terceiro grupo - não necessariamente vinculado à tradição anterior - que, embora reconhecido pelo caráter pioneiro, tem sua produção distinguida como embrionária, com suas peças quase sempre encaradas como cópias simplificadas e/ou sem muitas contribuições em relação às dos autores ocidentais que já circulavam em território brasileiro. São obras as quais se atribuem, geralmente, um singular valor histórico que, contudo, não é necessariamente correspondido pelo mesmo valor musical.

Esta imagem geral e turva sobre os compositores que escreveram para o instrumento antes de 1950 concorre para a formação do paradigma dicotômico que tem guiado conceitualmente a maioria dos estudos dedicados ao tema (inclusive, *mea culpa*, os nossos): de um lado, Villa-Lobos; do outro, o seu tempo e os seus contemporâneos. O fato é que a síntese da escrita de Villa marcou tão indelevelmente a história do violão que, para justifica-la, torna-se mais fácil retirá-lo de seu percurso histórico e da teia complexa de relações estabelecidas com seus pares e com os espaços que frequentou.

A tarefa de fazer o caminho inverso - ou seja, a de projetá-lo *em* seu tempo - esbarra nas poucas referências, fontes e estudos disponíveis. Entretanto, aos poucos, a descoberta e ampliação do conhecimento sobre personagens coevos podem nos trazer pistas de como Villa atingiu os resultados originais de sua escrita para violão a partir das ferramentas que, na verdade, estavam disponíveis na rede cultural que “oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes - uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um” (GINZBURG, 1987: 27). Do bojo desta jaula é que Villa-Lobos primeiramente se articulou. Melchior Cortez também.

## 1. Melchior Cortez: uma introdução

Figura obliterada nas narrativas históricas do violão no Brasil, Melchior Cortez (1882-1947) é um exemplo concreto de como a manipulação de algumas ferramentas idiomáticas do instrumento, naquele período, não se restringia ao instinto genial deste ou daquele compositor.

Nascido em Portugal (1882) e radicado no Brasil desde os nove anos de idade (1891), Cortez foi uma figura atuante no cenário do violão carioca nas três primeiras décadas do século XX. Sua contribuição concentra-se em uma tríplice perspectiva:

1) **Concertista**, fez diversas apresentações documentadas pela imprensa carioca, chegando a apresentar-se, em 1927, em duo com Quincas Laranjeiras no

---

Teatro Casino de Copacabana, além de ter alcançado, em 1929, o palco do Instituto Nacional de Música com algumas de suas alunas;

2 ) **Professor**, deu aulas regulares em pelo menos quatro editoras/lojas musicais (Casa Beethoven, Guitarra de Prata, Casa Buschmann & Guimarães e Casa Arthur Napoleão) e fundou, em 1927, a Academia Brasileira de Violão, com a qual iniciou dezenas de estudantes mulheres nos preceitos da escola de “violão clássico” que pretendia amplamente difundir no Rio de Janeiro (cf. AMORIM, 2018);

3 ) **Compositor/autor**, publicou diversos de seus trabalhos (peças originais, arranjos, transcrições e métodos) por diferentes editoras, sendo a principal delas a Casa Romero y Fernandez, da Argentina.

Neste último ramo de atuação, através de fontes recolhidas em jornais, revistas, testemunhos, entrevistas e acervos públicos e privados, conseguimos levantar 15 registros de sua produção para o instrumento, dos quais localizamos 10 obras. A diversidade das peças encontradas demonstra quão versátil foi a natureza das publicações editoriais do violonista nas décadas iniciais do século XX, variando entre composições próprias, métodos, transcrições, arranjos ou ainda músicas concebidas por outros compositores-violonistas, mas que foram anotadas em partitura por Cortez.

Além de aumentar o ainda pequeno conhecimento sobre o repertório produzido neste período, as 10 obras localizadas (algumas das quais nunca antes mencionadas) revelam um uso muito particular dos recursos técnico-musicais do violão, indicando, muitas vezes, o domínio de idiomatismos raramente utilizados - ou mesmo não utilizados - por outros compositores brasileiros (ou radicados no Brasil) naquele momento.

Traçar um panorama de tais peças e identificar, nelas, estes perfis idiomáticos são fatores que nos ajudarão a compreender porque Melchior Cortez merece ter seu lugar reposicionado na historiografia do violão brasileiro.

## 2. As peças e publicações de Melchior Cortez para violão

### 2.1 *Ilusão perdida* (1909) e as possíveis conexões com Villa-Lobos

Primeira publicação do compositor de que se tem notícia até o momento, a elegia *Ilusão Perdida* foi lançada pela Casa Beethoven em 1909. Localizada no Rio de Janeiro à Rua do Ouvidor n. 175, esta editora foi o lugar onde Melchior Cortez deu classes de violão por volta de 1910 (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1910) e onde possivelmente publicou pelo menos mais duas de suas transcrições: *Souvenir du Pará* e *Marche Louis XVI*.

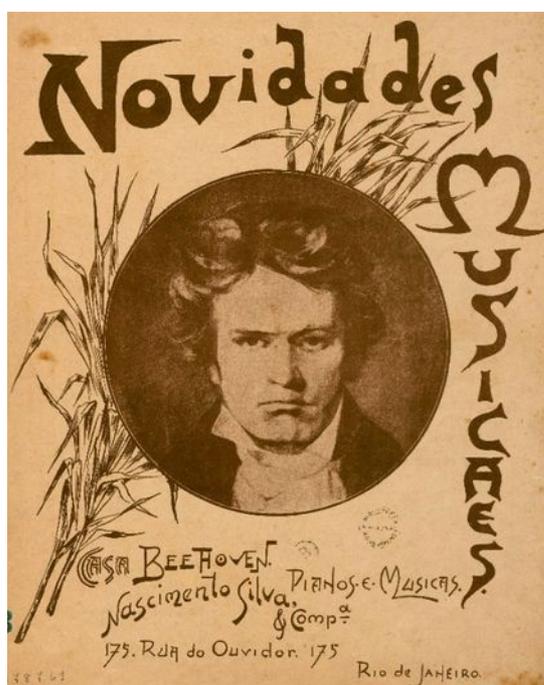


Fig. 1. Capa da edição de *Ilusão Perdida*, de Melchior Cortez, publicada pela Casa Beethoven em 1919. Fonte: acervo pessoal do autor a partir de cópia localizada nos acervos da Divisão de Música (DIMAS) da Fundação Biblioteca Nacional (FBN).

Dedicada ao amigo Monteiro Diniz, ativo professor de música e animador cultural do período, a partitura da obra foi localizada no Acervo da Divisão de Música (DIMAS) da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) durante o período que tivemos de pesquisa-residência na instituição. Nominalmente, ela já havia sido citada em um catálogo de peças do período realizado pela pesquisadora Fernanda PEREIRA (2007: 124). Seu conteúdo, no entanto, permanecia desconhecido.

À época de sua publicação, o violonista tinha entre 28 e 29 anos, estava no início de sua atividade editorial e ainda assinava artisticamente com o nome intermediário abreviado: Melchior P. [Pinto] Cortez.



Fig. 2. Cabeçalho da publicação de *Ilusão Perdida*, de Melchior Cortez. Fonte: DIMAS/ FBN.

Contudo, apesar de constar dentre suas produções inaugurais, a obra apresenta alguns recursos idiomáticos surpreendentes, muitos dos quais, resguardadas as devidas proporções, aproximam-se daqueles utilizados por Heitor Villa-Lobos em algumas de suas peças mais representativas, reconhecidas pelo uso idiossincrático do instrumento. Eis alguns exemplos:

1) Já em seus primeiros compassos, um harmônico pedal na 12<sup>a</sup> casa da 6<sup>a</sup> corda é intercalado por uma sequência de ligados que se movimentam em sentido vertical, horizontal e oblíquo pelo braço do violão, em uma textura que recorda o trecho escalar do *Estudo n. 1*, de Heitor Villa-Lobos.



Fig. 3. Harmônico pedal e sequência de ligados em sentido vertical, horizontal e oblíquo pelo braço do violão. Compassos 1, 2 e 3 de *Ilusão Perdida*, de Melchior Cortez. Fonte: DIMAS/ FBN.

2) Logo na sequência (comps. 5 e 6), outro interessante recurso é explorado pelo compositor: uma mesma nota repetida em 3 oitavas vai progressivamente se distanciando da base em movimentos paralelos de vai e vem até atingir o intervalo

de uma 5<sup>a</sup> justa <sup>2</sup>. Também foi um recurso utilizado por Villa-Lobos em diferentes passagens, sendo a mais característica aquela que consta no fim da seção B de uma de suas peças mais conhecidas, o *Prelúdio n. 1*.



Fig. 4. Paralelismos de notas em 3 oitavas em movimento de vai e vem. Compassos 5, 6 e 7 de Ilusão Perdida, de Melchior Cortez. Fonte: DIMAS/ FBN.

3) O motivo do tema (uma melodia exposta na região grave que se intercala com dois acordes repetidos na região aguda no compasso seguinte) também apresenta uma textura que remete a trechos de peças de Heitor Villa-Lobos, especialmente a ambiência temática do *Prelúdio 4*, peça que tem a mesma tonalidade e uma ligação dos elementos estruturais semelhante, sobretudo em relação ao modo como se organizam e se entrelaçam a melodia, a harmonia e o ritmo.



Fig. 5. Melodia do tema no grave intercalada com acordes repetidos no agudo. Na sequência da peça, Melchior Cortez preserva a estrutura, mas inverte as regiões (a melodia passa para o agudo e os acordes de acompanhamento vão para a região média, em harmônicos). Fonte: DIMAS/ FBN.

4) Dentre os idiomatismos mais frequentes na produção de Villa-Lobos, um dos mais recorrentes se dá na utilização de paralelismos horizontais, recurso que ocorre quando uma determinada fôrma (seja bicorde, oitava paralela ou acorde) se translada no braço do violão mantendo a sua estrutura. Também foi um

<sup>2</sup> Ou seja, através de uma figuração rítmica de semínima pontuada + semicolcheia, o E em três oitavas vai progressivamente se distanciando e voltando à base até alcançar o B por intervalos diatônicos: E - E; E - F#; E - G; E - A; E - B.

recurso explorado por Melchior Cortez em algumas de suas obras, incluindo as oitavas paralelas empregadas pelo compositor nos compassos finais de *Ilusão Perdida*:<sup>3</sup>



Fig. 6. Oitavas em movimento paralelo horizontal nos compassos finais (35-38) da elegia *Ilusão Perdida*, de Melchior Cortez. Fonte: DIMAS/FBN.

Ao relacionar recursos idiomáticos comuns entre peças de Villa-Lobos e Melchior Cortez, o objetivo não é meramente tomar a produção de um pelo outro, mesmo porque Villa entrelaça estes elementos a partir de estruturas harmônicas, rítmicas e texturais muito mais densas (inclusive mesclando diversos destes elementos idiossincráticos simultaneamente), mas apenas que tais ferramentas já estavam no rol de possibilidades criativas de outros compositores do período.

Além disso, vale pontuar que estes dois personagens travaram algum nível de contato direto ainda na década de 1900, quando ambos integraram o elenco de uma apresentação coletiva coordenada pelo professor Monteiro Diniz, em 23 de maio de 1909 (mesmo ano de publicação da elegia de Cortez), e cujo programa incluía a encenação de uma comédia e a realização de um concerto no Jardim Zoológico do Rio de Janeiro. O objetivo da festa era angariar fundos para a Capela de Santo Antônio, recém-erigida no bairro de Vila Isabel. Na ocasião, além do próprio Monteiro Diniz, participou um personagem que, dentro de alguns anos, marcaria indelevelmente a história do violão: Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

### Festa no Jardim Zoológico

[...]A 1ª parte será às 2 horas, sendo executados pelo conjunto de bandolins, bandurras, guitarras e violões, os seguintes números: a) Divertimento 'avant-garde' (Santos); b) Marcha e fado. Revista Santo Antonio (Milano),

<sup>30</sup> exemplo aponta um erro da edição original no 2º tempo do 2º compasso: na voz aguda, trocou-se a nota mi (E) da oitava paralela por um ré (D).

---

cantado por senhoritas; c) Polka-marcha “Est elle Jolie?” (R. Talamo); **d) Nocturno, sólo de violão (C. Garcia); e) Valsa 2ª (Villas Lobo).**

2ª parte, às 3 ½ horas: “Clume”, comedia em 1 acto (Cármén Lobo); 2) Fado (Robles); valsa lenta, “Walkirie”; 4) Fado corrido, cantos e variações em lá e ré maior, arranjo de Montemiz; 5) Tarantella Napolitana (L. Ecuma); 6) Scherzo e tarantela (Rovinazzi).

Tomarão parte as senhoritas Maria Machado, Irene Moura, Zulmira Gardey e Olinda Borges, e os Srs. Dr. John Mac Niven, Aurelio Machado, **Melchior Cortez e os professores Monteiro Diniz e Heitor Villas Lobo** (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1909, grifos nossos).

Villa-Lobos participa duplamente da apresentação: como compositor e intérprete da *Valsa 2ª*. Como o manuscrito da valsa que compõe a sua *Suíte Popular Brasileira* data apenas de 1912 e não há, em seu catálogo de obras, indicação de valsas para violão perdidas antes de 1909, muito provavelmente a peça tocada pelo maestro brasileiro foi a *Valsa de Concerto nº 2*, obra escrita em 1904 e que aparentemente foi abreviada na grafia para a publicação no jornal.

Neste sentido, é emblemático que a peça tocada por Villa apresente recursos idiomáticos que foram amplamente utilizados por Melchior Cortez em suas obras, notadamente os paralelismos (horizontais, verticais, de acordes), harmônicos, sucessão de ligados (simples e compostos), cordas soltas como pedal, rasgueios e o uso do baixo como recurso tímbrico e condutor de melodias, só para citar alguns exemplos.

Embora ainda não seja possível averiguar se o contato entre eles fora além dos encontros em concertos coletivos, é difícil imaginar que, em um círculo tão restrito como o do violão carioca no início do século XX, estes personagens não tenham tido o mínimo de influências recíprocas, já que ambos eram figuras reconhecidas na cena violonística do Rio de Janeiro. Pelo menos, pode-se afirmar que os dois compartilharam um ambiente musical comum que já permitia o uso de certos recursos idiomáticos com naturalidade.

Nas décadas seguintes ao encontro, Villa-Lobos levaria às últimas consequências (especialmente nos campos harmônico, textural e técnico) tais ferramentas, elevando o idiomatismo do violão a um outro patamar e abrindo

definitivamente as suas portas para uma escrita moderna que, ainda hoje, soa atual. Contudo, a produção de Cortez revela que, embora a bricolagem produzida por Villa seja completamente original, os recursos técnicos por ele utilizados eram, na verdade, mecanismos disponibilizados pelo estado da arte aos violonistas daquela época.

Em outras palavras, a ideia instilada é que a obra de ambos está longe de emergir do nada, como instância deslocada e/ou fora de seu tempo. Em estudos anteriores, já deflagramos o quão Villa se deixou marcar pelos seus contemporâneos do instrumento no Brasil, notadamente os “chorões”. Desta feita, a relação de sua escrita com a de Melchior Cortez representa um passo adiante no mapeamento mais amplo das possibilidades criativas do período, uma vez que este é um personagem que se vincula de modo mais estrito à tradição do “violão de concerto”.

Portanto, se ainda não é possível assegurar que entre Villa-Lobos e Melchior Cortez houve uma influência direta e recíproca, também não é fora de propósito sugerir que ambos articularam, ainda que por caminhos diferentes, as ferramentas idiomáticas do violão disponíveis em seu tempo. Ademais, Cortez passou a ter Villa como uma grande referência ao longo de sua carreira, conforme se depreende do seguinte trecho de sua entrevista concedida ao Diário de Notícias em março de 1933:

**- Em que fontes devemos buscar ensinamentos para uma completa victoria no ponto de vista musical?**

– Não há necessidade de recorrer aos vizinhos, pois, dentro de nossa casa temos grandes harmonistas e grandes contra-pontistas. Tudo é questão do governo querer lançar mão delles. Haja vista o nosso maestro Heitor Villas Lobos, o quanto se tem esforçado e demonstrado o que é a boa musica e o que se póde fazer em prol da cultura musical de um povo. Melhor exemplo não é preciso. Como este existem muitos outros. É questão do braço forte do governo, porque o nosso povo é muito inteligente e muito dócil (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1933).

Em síntese, o que nos importa destacar é que, em relação aos aspectos idiomáticos do violão, a elegia *Ilusão Perdida* sugere que alguns dos recursos instrumentais mais característicos na produção de Villa-Lobos também foram

utilizados por outro compositor, no Rio de Janeiro, já em fins da década de 1900. Cada qual a seu modo, ambos projetaram sobre o instrumento uma identidade de escrita que partiu de suas próprias dinâmicas, topografias e possibilidades. Eis o ponto-chave que gostaríamos de sublinhar: tanto na produção de Melchior quanto na de Villa, o violão é tomado a partir do próprio violão, o que confere, também ao primeiro, uma posição de destaque entre os compositores do período.

## 2.2 Marche Louis XVI (1909/1928)

Engana-se, no entanto, quem eventualmente imagina que a produção de Melchior Cortez se resume a uma utilização mais modesta de alguns dos recursos idiomáticos explorados por Villa-Lobos. Pelo contrário, a escolha dos idiomatismos que compõem a sua transcrição da *Marche Louis XVI*, por exemplo, indicam que Cortez explorou, em alguns momentos, recursos que não foram comuns na produção dos compositores-violonistas do período, nem mesmo de Villa.

Concebida em meados da década de 1900, esta transcrição foi publicada inicialmente pela Casa Beethoven por volta de 1909 (ou talvez um pouco antes), ano em que seu título surge ao pé da 1ª página da elegia *Ilusão Perdida* como sendo “do mesmo autor”, inclusive com a indicação do valor (2000\$) que era cobrado pela edição.

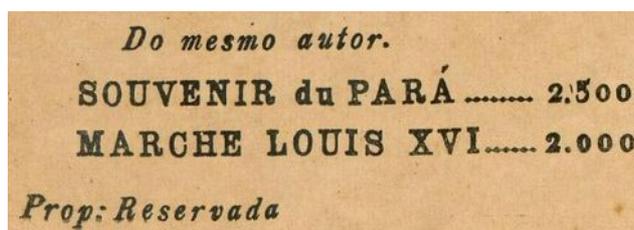


Fig. 7. Indicação do preço de duas transcrições de Melchior Cortez: *Souvenir du Pará* e *Marche Louis XVI*, o que indica que, em meados de 1909, ambas já estavam publicadas ao lado da elegia *Ilusão Perdida*. Fonte: DIMAS/ FBN.

Não conseguimos localizar a edição publicada pela Casa Beethoven. O que se sabe é que, quase duas décadas depois, em 1928, a transcrição seria novamente publicada, desta vez pela Casa Romero y Fernandez, editora argentina responsável pela publicação de centenas de peças para violão dos principais compositores

localizou estrangeiros ao longo da primeira metade do século XX, um fato que demonstra que a produção de Cortez esteve no catálogo de uma importante editora forânea e circulou entre os países vizinhos (pelo menos na Argentina). Esta edição foi encontrada no acervo online da *Biblioteca della chitarra e del mandolino*.<sup>4</sup>



Fig. 8. Capa da edição da *Marche Louis XVI*, transcrição de Melchior Cortez publicada pela casa Romero y Fernandez em 1928. Antes, por volta de 1909, a peça já havia sido veiculada no Brasil pela Casa Beethoven. Fonte: acervo pessoal do autor a partir de cópia levantada nos acervos *Biblioteca della chitarra e del mandolino*.

No Brasil, a partitura foi distribuída pelas famosas editoras Sampaio Araújo e C<sup>a</sup> e Casa Arthur Napoleão. Como se nota na capa da edição, a transcrição foi dedicada por Cortez a uma de suas principais discípulas, Jupyra de Souza Meirelles, mulher que pertenceu ao grupo de alunas da Academia Brasileira de Violão fundada pelo violonista.

Nos aspectos idiomáticos, o primeiro fator que surpreende é a *scordatura* utilizada pelo compositor como base da peça, formando, em cordas soltas, um incomum acorde de Lá maior na segunda inversão (A/E).

<sup>4</sup>Acervo organizado pelo clube *Just Classical Guitar*. Disponível em: <http://www.justclassicalguitar.com/vpmusicmedia/biblioteca.php>  
Acesso em 30 mar. 2018, às 17:10 h.

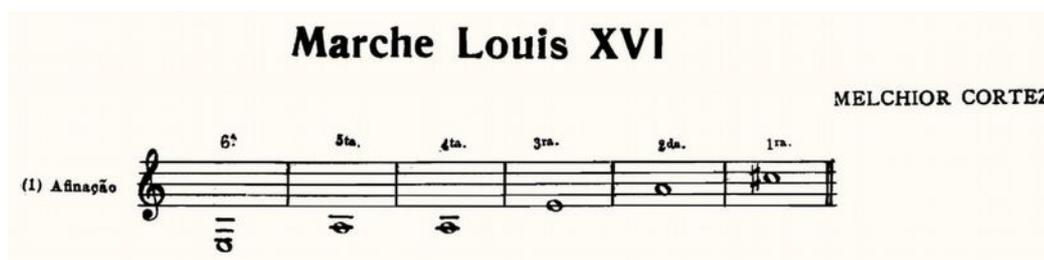


Fig. 9. *Scordatura* utilizada por Melchior Cortez em *Marche Louis XVI*. Em nota ao fim da página, o violonista indica: “Execute-se como si o Violão estivesse afinado em seu acorde natural”. Fonte: *Biblioteca della chitarra e del mandolino*.

São raras as obras conhecidas para violão (quer sejam originais, transcrições e/ou arranjos) de compositores brasileiros (ou radicados no Brasil) em período anterior à década de 1910. Nenhuma delas, não obstante, utiliza uma *scordatura* que interfere tão radicalmente na altura das cordas: Melchior Cortez modifica a base de afinação de nada menos do que quatro das seis cordas do instrumento, conforme discriminado na seguinte tabela:

Corda	Afinação Usual	Afinação usada por Cortez	Diferenças
Primeira (1ª)	Mi (E)	Dó sustenido (C#)	3ª menor abaixo
Segunda (2ª)	Si (B)	Lá (A)	2ª maior abaixo
Terceira (3ª)	Sol (G)	Mi (E)	3ª menor abaixo
Quarta (4ª)	Ré (D)	Lá (A)	4ª justa abaixo
Quinta (5ª)	Lá (A)	Lá (A)	igual
Sexta (6ª)	Mi (E)	Mi (E)	igual

Tab. 1. Diferenças entre a afinação usual do violão e a utilizada por Melchior Cortez em *Marche Louis XVI*. Fonte: elaboração do autor.

Como se nota, o recurso confere ao violão uma sonoridade bastante peculiar, consideravelmente mais grave e encorpada em sua região média e aguda.

Este não é, porém, o único idiomatismo utilizado pelo compositor. Uma das seções da peça explora integralmente o uso de *rasgueados* de mão direita aplicados em uma forma de mão esquerda (pesta com dedo 1 sobre as seis cordas) que

traslada pelo braço do instrumento em diferentes posições/casas (II, IV, V, VII) intercalada eventualmente pela pulsão das seis cordas soltas. É mais uma indicação peremptória do quão Cortez, já em meados da década de 1900, estava pensando o violão a partir de sua própria topografia, criando gestos idiomáticos que só encontram paralelo no Brasil deste período, quando muito, na produção de Villa-Lobos (a seção introdutória da *Valsa de Concerto n. 2*, de 1904, também utiliza estes paralelismos horizontais de blocos sonoros). Vejamos como Melchior concatena tais recursos no seguinte trecho da *Marche Louis XVI*:



Fig. 10. Rasgueados de mão direita articulados em blocos de mão esquerda que trasladam pelo braço do instrumento. Fonte da partitura: *Biblioteca della chitarra e del mandolino*.

Note-se como os principais rasgueados são identificados na partitura com o seguinte sinal: . Em nota no canto inferior da página, Cortez anota o seguinte aviso: “Este signal indica ‘Rasgueado Graneado’<sup>5</sup>, todos os outros com polegar”, o que revela mais uma vez sua preocupação em retirar efeitos específicos e diferenciados do violão. De que se tem notícia, esta é a primeira peça para o instrumento publicada por um compositor radicado no Brasil a utilizar uma bula com instruções de execução, acrescentando, para tanto, grafias extramusicais.

Em outra passagem da *Marche*, Melchior explora de outro modo a incomum sonoridade da *scordatura* ao articular blocos de harmônicos naturais (da 5ª à 2ª corda) que se movimentam entre as casas IV, V e VII do braço do violão. Neste nível

<sup>5</sup>Baseado no método (1902) de guitarra flamenca de Rafael Marín, Norberto Torres Cortés reproduz o seguinte conceito para “rasgueado graneado”: “Describe [Rafael Marín] seis rasgueados: a) El graneado (eami) de arriba hacia abajo. Es el rasgueado corriente [...]” (CORTÉS, 2004: p. 90).

Idiomático, é outro recurso que também não encontra paralelo na produção brasileira do instrumento anterior à década de 1910.

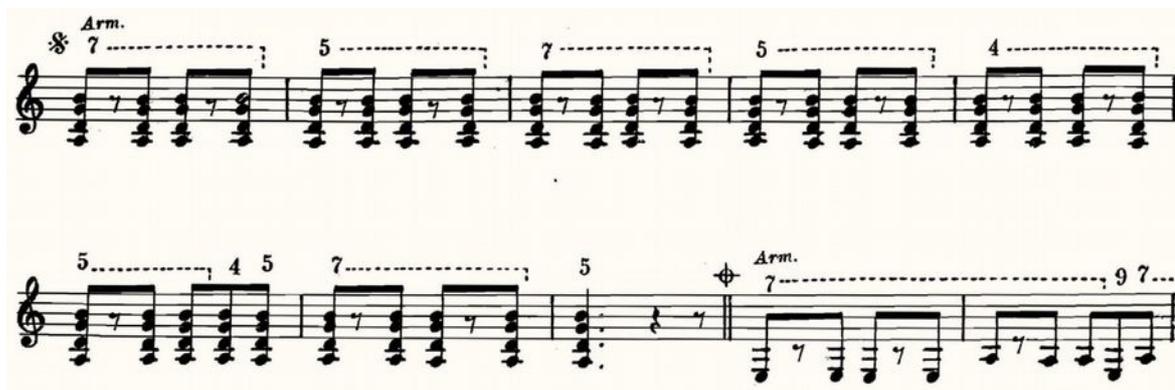


Fig. 11. Blocos de harmônicos articulados entre as casas IV, V e VII do braço do violão em uma das seções da peça *Marche Louis XVI*. Fonte da partitura: *Biblioteca della chitarra e del mandolino*.

Finalmente, vale destacar o uso que Cortez faz da *tambora*, efeito percussivo que se consegue “batendo” as cordas do violão com o dorso do polegar ou mesmo com algum outro dedo da mão direita (geralmente o indicador). O recurso é utilizado pelo compositor em duas passagens. Inicialmente de forma mais discreta fechando a subseção em rasgueios da peça:



Fig. 12. Indicação de *tambora* nos compassos 38 e 39 da *Marche Louis XVI*. Fonte da partitura: *Biblioteca della chitarra e del mandolino*.

Depois, de forma mais contundente, na subseção que encerra a peça, integralmente articulada valendo-se do efeito. No repertório brasileiro (ou melhor, produzido no Brasil) que se conhece do período, também não há notícias de outro compositor que tenha empregado tal recurso com este nível de intensidade. Apenas Villa-Lobos - e somente na década de 1930 - utilizará efeito parecido em *Distribuição de Flores* (1932), obra para violão e flauta que analisamos em estudos anteriores.

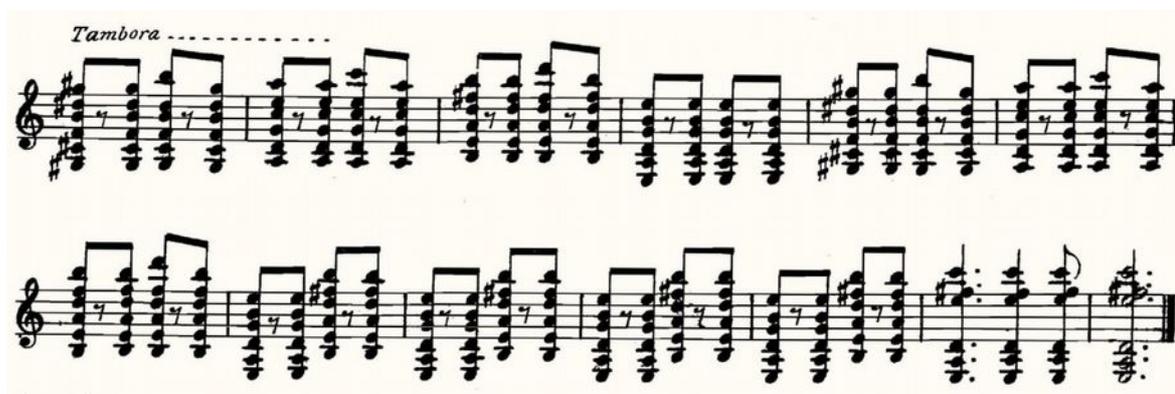


Fig. 13. Sequência de tamboras que encerra a peça Marche Louis XVI, uma transcrição para violão de Melchior Cortez. Fonte da partitura: *Biblioteca della chitarra e del mandolino*.

Pode-se sugerir, em síntese, que a transcrição da *Marche Louis XVI* foi, para Melchior Cortez, um laboratório para a utilização de diversos recursos idiomáticos do violão, tais quais a *scordatura*, *rasgueados* de mãos direita, paralelismos horizontais com formas e/ou blocos de acordes, uso ostensivo de harmônicos, *tamboras*, o uso das cordas soltas como elemento idiossincrático, golpes simultâneos de polegar em mais uma corda (nomeados por Cortez como “descargas”) e assim por diante. Não à toa, a peça é descrita no catálogo de suas obras mencionado na edição do choro *Colibri* (Casa Romero y Fernandez) com o subtítulo de “grande efeito”.

Aliás, o fato de Villa-Lobos ter posteriormente usado e/ou ampliado uma série de recursos primeiramente utilizados por Cortez é um aspecto intrigante que merece ser melhor avaliado em futuras pesquisas: seja como reflexo, em ambos, das possibilidades latentes do período; seja pela possibilidade de uma eventual influência recíproca.

### **2.3 *Souvenir du Pará* op. 10 (Andante Elégiaque)**

Original para flauta e piano, esta peça é de autoria do flautista e compositor Mathieu-André Reichert (1830-1880), personagem nascido na Holanda e com estudos realizados na Bélgica, onde foi aluno premiado no Conservatório de Bruxelas e chegou a trabalhar na corte real, projetando-se para uma movimentada carreira internacional desde então.

Dentre suas andanças pelo mundo, Reichert acabou convidado a se apresentar no Rio de Janeiro em 1859, pelas mãos do então imperador D. Pedro II, permanecendo no país até o ano de sua morte, ocorrida em 1880. Neste ínterim, percorreu o Brasil de norte a sul como solista e aproximou-se de Joaquim Callado e da música praticada pelos “chorões”, o que acabaria exercendo uma significativa influência sobre ele.<sup>6</sup>

Em seu périplo pelo território brasileiro, um dos lugares visitados foi o Pará, passagem que lhe inspirou a compor a *Souvenir du Pará* [cujo título pode ser traduzido livremente por *Lembrança do Pará* ou *Lembrando Pará*] transcrita, décadas depois, para violão solo por Melchior Cortez.

A transcrição é mencionada no catálogo de obras de Cortez exposto na contracapa da edição de *Colibri*, lançada pela Casa Romero y Fernandez em fins da década de 1920. Infelizmente, ainda não foi possível localizar a partitura, mas a versão original foi gravada por Odette Ernest Dias (flauta) e Elza Kakuko Gushikem (piano) no álbum *Afinidades Brasileiras* (1985) e está disponível gratuitamente na plataforma do *Youtube*<sup>7</sup> em uma versão ao vivo de ambas, o que nos permite escutar a sonoridade que motivou Melchior a transcrevê-la para o violão.

A textura de melodia acompanhada e o caráter melódico delicado e fluido instigaram o violonista a realizar uma transcrição baseada na técnica do trêmulo<sup>8</sup>, técnica que Cortez tinha em grande predileção, conforme demonstram os programas de concerto que coletamos com o músico tocando peças de outros compositores construídas a partir deste recurso. São exemplos as seguintes obras: *Una Lágrima*, de Gaspar Sagreras (1838-1901), tocada no clube Fenianos do Meyer em julho de 1908 (*O SÉCULO*, 1908); e *Meditacion* (Nocturno), de Carlos Garcia Tolsa (1858-1905), interpretada em um concerto realizado no Jardim Zoológico do Rio de Janeiro

---

<sup>6</sup>As informações aqui apresentadas foram reunidas a partir dos dados biográficos levantados pelo pesquisador brasileiro Alvaro Neder. Disponível em: [www.allmusic.com](http://www.allmusic.com)  
Acesso em 31 mar. 2018, às 12:40 h.

<sup>7</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-EdA9eTfq-E>  
Acesso em 31 mar. 2018, às 13:09 h.

<sup>8</sup>Técnica que consiste em alternar velozmente os dedos da mão direita (geralmente com a fórmula P-A-M-I) “criando parcialmente a ilusão de notas longas sustentadas por um espaço de tempo maior” (WOLFF, 2000: [s. p.]).

---

(com a participação de Heitor Villa-Lobos ao violão) em maio de 1909 (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1909).

Sem a partitura, o dado que nos permite sugerir que a transcrição da peça fora baseada a partir desta técnica é a pequena nota que acompanha o já referido catálogo de obras do compositor publicado na contracapa da edição de *Colibri* (Casa Romero y Fernandez): “Nº 2 SOUVENIR DU PARÁ, op. 10 de M. A. Reichert – Tremolo”. Isto, somado ao fato de que Cortez tocou peças de outros compositores construídas a partir deste recurso, torna-se um indício de que o trêmulo foi mais um dos elementos idiomáticos manipulados pelo violonista não somente em sua produção para violão, mas também em suas atividades como instrumentista.

#### **2.4 *Colibri* (choro)**

Outra das composições mais antigas de Melchior Cortez de que se tem notícia é o choro *Colibri*, composto em 1912 e publicado pela Casa Romero y Fernandez provavelmente em fins da década de 1920 (1927-1929), período que concentra as peças do violonista que foram lançadas, pela editora argentina, com indicação expressa do ano de publicação (cf. Tab. 2, no fim do artigo).



Fig. 14. Capa e contracapa do choro Colibri, de Melchior Cortez, em edição da Casa Romero y Fernandez. Fonte da partitura: acervo pessoal do autor a partir de cópia levantada nos acervos *Biblioteca della chitarra e del mandolino*.

Conforme ocorreria com a *Marche Louis XVI*, Melchior volta a dedicar a peça que concebera a uma de suas alunas, Edith de Castro Silva (na foto), outra mulher a integrar o grupo de estudantes de sua Academia Brasileira de Violão. A data específica de sua criação só se conhece por meio de uma nota escrita ao pé da primeira página na edição da Casa Romero y Fernandez. Nela, se lê: “Esta música foi feita em 1912 para tocar com o choro intitulado ‘CARANGUEIJO’.” Isto indica que a obra fora, antes, acompanhamento de um outro choro, cuja base Melchior provavelmente aproveitou para desenvolver uma peça solo para violão.

De fato, as três seções da peça preservam um certo caráter “acompanhador”, especialmente a seção C, construída integralmente por blocos de acordes articulados em arpejos e sem um traço melódico bem definido.

Nas seções A e B, contudo, sobressalta a utilização do baixo como recurso idiomático, um elemento típico do choro (as “baixarias”) e que Melchior Cortez demonstra que sabia manipular bem, conferindo-lhe movimento e a condução motívica-melódica da peça.

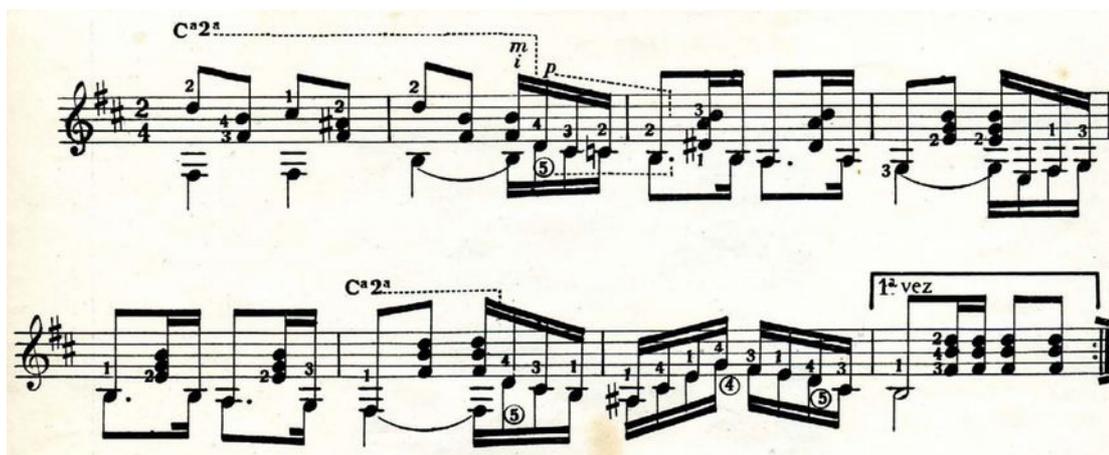


Fig. 14. Seção A de *Colibri*, choro de Melchior Cortez.

Fonte da partitura: *Biblioteca della chitarra e del mandolino*.

Além do uso idiomático dos baixos, a peça se destaca por ser um dos primeiros choros para violão solo concebidos no Brasil de que se tem notícia. A título de exemplo, o *Choros n. 1* e o *Chorinho da Suíte Popular Brasileira*, ambas peças de Heitor Villa-Lobos, datam respectivamente de 1920 e 1923; Joaquim Francisco dos Santos (1873-1935), o *Quincas Laranjeiras*, também tem um *Choro n. 1* que hoje integra o acervo Jacob do Bandolim pertencente ao Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro.

No período, peças similares certamente abundavam entre os violonistas cariocas, mas nem tantas foram escritas, gravadas, publicadas e/ou tiveram seus manuscritos ou cópias preservadas nas décadas seguintes. O caso de *Colibri* é um dos raros exemplos de peça do gênero escrita na década de 1910 e publicada na década de 1920 (por uma grande editora) ainda com o seu autor em vida.

## 2.5 *Fado Liró*

As raízes lusas de Melchior Cortez encontram ressonância na transcrição para violão deste fado, dedicado pelo músico à irma, a também portuguesa Palmyra Cortez Sant'anna.

Sem indicação da data de publicação, a obra foi lançada pela Casa Arthur Napoleão/ Sampaio Araújo & C, à época já estabelecidas no n. 122 da Av. Rio Branco, ao preço de 3\$500 réis (moeda brasileira que circulou até 1942, quando foi substituída pelo Cruzeiro [Cr\$]). A partitura desta edição foi por nós descoberta nos arquivos da Divisão de Música da Fundação Biblioteca Nacional, em 2016, como parte da pesquisa-residência que realizamos na instituição.



Fig. 15. Capa da edição do *Fado Liró* publicada pela Casa Arthur Napoleão/Sampaio Araújo & C.

Fonte: acervo pessoal do autor a partir de cópia descoberta nos acervos da DIMAS/ FBN.

Neste caso, a transcrição realizada por Cortez não apresenta grandes novidades idiomáticas, basicamente construída com uma textura de melodia acompanhada. A exceção fica por conta da introdução, na qual o violonista emprega uma série de harmônicos artificiais articulados a partir da 12<sup>a</sup> casa do violão, outro recurso pioneiramente empregado por ele dentro do repertório produzido no Brasil ao longo das primeiras décadas do século XX.



Fig. 16. Trecho da introdução com harmônicos artificiais de *Fado Liró*, em transcrição para violão de Melchior Cortez. Fonte: DIMAS/ FBN.

## 2.6 *Peteneras Sevillanas* (Aire Popular Española)

Se no caso anterior, com o *Fado Liró*, Melchior Cortez deixou transparecer sua ligação com a pátria em que nasceu, neste, com *Peteneras Sevillanas*, o músico evidencia a grande influência que recebeu da cultura espanhola do violão, especialmente através dos espanhóis que se radicaram na Argentina a partir da segunda metade do século XIX e ajudaram a impulsionar o instrumento em terras portenhas, com destaque para os nomes de Carlos Garcia Tolsa (1858-1905), Gaspar Sagreras (1838-1901), Antonio Jiménez Manjón (1866-1919), Domingo Prat (1886-1944), dentre outros. Este último, aliás, não por acaso é o dedicatário escolhido por Cortez para este arranjo.

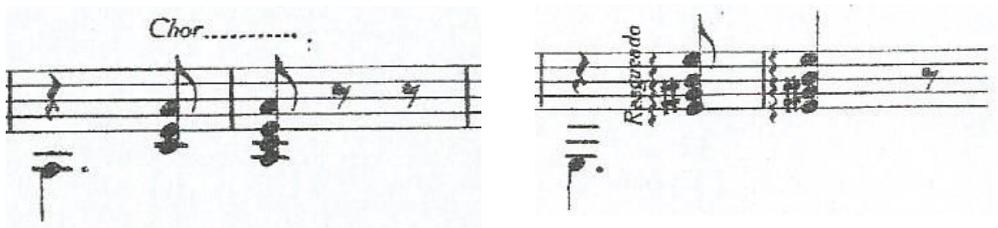
A obra foi publicada pela Casa Romero y Fernandez provavelmente entre os anos finais da década de 1920, justamente o período em que Cortez mais publica suas peças pela editora e no qual ele estreita os contatos com Domingo Prat, personagem que chegou, inclusive, a escrever resenhas entusiásticas sobre os métodos de Melchior também editorados na Argentina.

Assim como as suas outras peças publicadas nesta editora, a obra circulou tanto em Buenos Aires quanto no Rio de Janeiro, onde foi revendida, mais uma vez, pela Casa Arthur Napoleão e Sampaio Araújo & C. Na Argentina, a edição saía ao preço de \$ 1.20; no Brasil, 4\$000 réis.



Fig. 17. Capa de edição do arranjo de Melchior Cortez para *Peteneras Sevillanas*. No topo da página se lê: “Ao eminente maestro guitarrista e concertista Don Domingo Prat”. Fonte: acervo pessoal do autor a partir de cópia descoberta no sebo *Se Lembra Disso?*, localizado em Santo André (SP).

Do ponto de vista idiomático, além de desenhos rítmicos, melódicos e harmônicos que sugerem uma nítida aproximação aos caracteres da música espanhola para violão, Cortez também se utiliza diversas vezes, ao longo da peça, de dois recursos nominalmente indicados na partitura: os *rasgueados* e os *chorlitzos*.



Figs. 18 e 19. Exemplos de *chorlitzos* e *rasgueados* utilizados por Melchior Cortez no arranjo de *Peteneras Sevillanas* (Aire Popular Española). Fonte: acervo pessoal do autor.

Tomando como base o método de guitarra flamenca de Rafael Marín, a mais antiga publicação do gênero que se conhece (1902), Norberto Torres Cortés reproduz a seguinte definição para *chorlitzo*:

[...] Chorlitzo. Medio sujetado por el pulgar y soltado en 5º, 4º, 3º. Lo define [Marín] como ‘especie de golpe dado por el dedo medio’ (Marín, 76) [...].

Cholitzo doble. Eami deste traste doce hacia el puente, tres veces, en 6ª, 5ª, 4ª. (CORTÉS, 2004: p. 90)

No canto inferior esquerdo da primeira página do arranjo, há uma anotação da própria edição elucidando o termo abreviado e sugerindo uma correlação terminológica com a língua portuguesa: “\* *Chor. Abreviatura de Chorlitzo (Em portuguez Piparote)*”. Os piparotes requeridos por Cortez, portanto, eram golpes (petelecos) dados com o dedo médio da mão direita nas notas/cordas indicadas na partitura, representando mais um dos recursos idiomáticos empregados pelo violonista em sua escrita para o instrumento.

## 2.7 Outras produções

Além das seis peças ora mencionadas, foi possível averiguar que Melchior Cortez teve, pelo menos, outras nove obras publicadas por diferentes editoras nas primeiras décadas do século XX. Elas podem ser divididas da seguinte maneira:

**1) Duas obras didáticas:** *Exercícios Técnicos Cromáticos* (1927) e *Escola de Arpejos* (1929), ambas publicadas pela editora argentina Casa Romero y Fernandez.

Como já abordamos estes trabalhos em estudos anteriores (AMORIM, 2018), nos limitaremos, aqui, a mencioná-las dentro de sua produção.

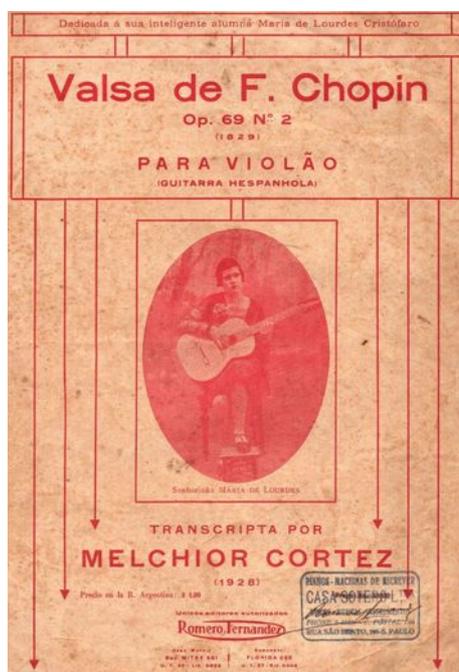


Figs. 20 e 21. Capa de duas obras didáticas escritas por Melchior Cortez para violão.

Fonte: publicações da Casa Romero y Fernandez pertencentes ao acervo pessoal do autor.

**2) Três transcrições de autores românticos:** a famosa *Élégie op. 10 n. 5*, do francês Jules Massenet (1842-1912), transcrição que foi tocada pela filha de Melchior, Aurea Cortez, em um concerto realizado no Studio Nicolas em fevereiro de 1933 (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1933b); além da *Mazurca op. 67 n. 3* e da *Valsa op. 69 n. 2*, ambas do compositor polonês Frédéric Chopin (1810-1849). Não conseguimos localizar as partituras das duas primeiras, mas uma cópia digital da valsa está disponibilizada no acervo *online* da *Biblioteca della chitarra e del mandolino*.<sup>9</sup> Nele, podemos constatar que a transcrição foi, de fato, publicada pela Casa Romero y Fernandez em 1928, ao preço de \$1.00 na Argentina e 3\$500 réis no Brasil. Melchior dedicou o trabalho à sua aluna Maria de Lourdes Cristófaru (em detalhe na foto da capa), mais uma de suas discípulas integrantes da Academia Brasileira de Violão.

<sup>9</sup>Acervo organizado pelo clube *Just Classical Guitar*. Disponível em: <http://www.justclassicalguitar.com/vpmusicmedia/biblioteca.php>  
Acesso em 31 mar. 2018, às 15:00 h.



Figs. 22 e 23. Capa e 1ª página da transcrição de Melchior Cortez para a *Valsa op. 69 n. 2*, de Frédéric Chopin. Fonte: publicação da Casa Romero y Fernandez disponível no acervo *online* da *Biblioteca della chitarra e del mandolino*

Do ponto de vista da escrita instrumental, a transcrição não faz uso de elementos idiomáticos específicos e/ou pouco usuais, apenas indica que Melchior se inseriu no movimento mais amplo (que emerge sobretudo a partir da segunda metade do século XIX) de somar à literatura do violão, através de transcrições, obras de autores consagrados da música de concerto, uma iniciativa que visava não somente ampliar o repertório do instrumento, mas também elevar o seu *status* dentro dos círculos clássicos ora restritos.

### 3) Dois arranjos de peças de compositores brasileiros:

- a *Canção da Felicidade*, do compositor carioca Joaquim Antonio Barrozo Netto (1881-1941), original para canto e piano e cuja partitura não conseguimos localizar até o momento. Sabe-se apenas que a versão para violão foi dedicada por Cortez à poeta Maria Sabina, sua aluna de violão, e estreada por sua filha, Aurea Cortez, em um concerto

---

realizado no Studio Nicolas, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1933 (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1933b);

- e a canção popular *Único Amor* (valsa), do compositor e violonista pernambucano Alfredo Medeiros (1893-1961), atuante personagem musical em Recife e no Rio de Janeiro ao longo da primeira metade do século XX (sobretudo) e que chegou a compor peças para violão em parceria com João Pernambuco (1883-1947)<sup>10</sup>. O arranjo de Melchior Cortez foi publicado, em data não especificada, pela antiga editora Casa Carlos Wehrs & C<sup>a</sup>, estabelecida em 1851 e, à época do lançamento, situada no n. 47 da célebre Rua da Carioca, reduto das mais tradicionais lojas musicais do Rio de Janeiro. A par do que ocorrera com a canção de Barrozo Netto, a versão de *Único Amor* também é dedicada à sua discípula Maria Sabino, poeta que integrava o corpo de alunas da Academia Brasileira de Violão fundada pelo violonista. Uma cópia da edição foi localizada no acervo virtual disponibilizado pela Casa do Choro<sup>11</sup>:

---

10Recentemente (2016), o pesquisador Alexandre Dias, do Instituto do Piano Brasileiro (IPB), descobriu um choro que teria sido concebido por João Pernambuco e Alfredo Medeiros a quatro mãos. Os detalhes estão disponíveis na seguinte reportagem veiculada pelo jornal *O Globo*: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/gravacao-de-inedita-do-violonista-joao-pernambuco-achada-19795269>  
Acesso em 31 mar. 2018, às 15: 46 h.

11Disponível em: [http://www.casadochoro.com.br/acervo/files/uploads/scores/score\\_4533.pdf](http://www.casadochoro.com.br/acervo/files/uploads/scores/score_4533.pdf)  
Acesso em 31 mar. 2018, às 15: 57.



Fig. 24. Capa da edição da valsa *Único Amor*, de Alfredo Medeiros, em arranjo para violão do professor Melchior Cortez. Fonte: cópia da edição da casa Carlos Wehrs & C<sup>a</sup> disponibilizada pelo acervo virtual da Casa do Choro.

**4) Uma obra original não localizada:** *Queixumes*, uma valsa que consta no já referido catálogo de suas obras que foi publicado na contracapa da edição de *Colibri* (Casa Romero y Fernandez). A existência da peça é corroborada pelo fato de ter sido incluída, em primeira audição, no programa de estreia de Aurea Cortez (filha de Melchior) na cena musical do Rio de Janeiro. O recital, como já observado, foi realizado no palco do Studio Nicolas em fevereiro de 1933:

#### Concerto Aurea Cortez

Realiza-se hoje o esperado concerto da violonista Aurea Cortez, com o concurso da eminente poetisa Maria Sabina. Eis o programma:

- B- Maria Sabina – O violão e a sua historia.  
Fernando Sors – Minueto n. 1 (Collecção Prat).  
Francisco Tárrega – Preludio n. 19 e variante.

---

**B. Netto – Cortez – Canção da Felicidade – 1ª audição (Dedicada á poetisa Maria Sabina).**

Mateo Carcassi – Estudo n. 2 – Op 60, a cinco dedos da mão direita (Homenagem a D. Aguado e D. Prat).

Domingos de Castro – Romance sem palavras – 1ª audição (Homenagem ao autor).

II – Francisco Tárrega – Endecha – Oremus – Preludios –

Petit Suite (homenagem ao autor).

Roberto Vizeu – Bourée – Danza – Petite Suite (homenagem ao autor).

Francisco Tárrega – Preludios ns. 20, 10 e 11 – Petite Suite.

Fernando Sors – Sonatina op. 35 n. 20 (homenagem ao Beethoven do violão).

Repertório musical na “Casa Arthur Napoleão”.

III – Francisco Tárrega – Preludio n. 16.

**Massenet-Cortez – Elegie.**

Francisco Tárrega – Adelita, Mazurka.

Fernando Sors – Minueto de Lá – Sonata op. 25.

**Melchior Cortez – Queixumes, valsa – 1ª audição.**

(DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1933b, grifos nossos)

**5) Uma peça de outro compositor escrita em partitura por Cortez:** *Gemidos d’Alma*, de Josué de Barros (1888-1959), personagem do violão brasileiro com destacada atuação na primeira metade do século XX e sobre o qual nos deteremos em artigo específico. Com uma série de obras compostas e gravadas, Barros não tinha o domínio da escrita musical. Uma de suas mais belas composições, esta valsa foi vertida em partitura por Melchior Cortez e publicada pela casa Sampaio Araújo & C<sup>a</sup> em 1930, trazendo, no cabeçalho, a seguinte nota: “Escrepta por Melchior Cortez a quem dedico”.

A edição foi por nós localizada nos acervos da Divisão de Música da Fundação Biblioteca Nacional e, a par de sua singela beleza, chama atenção pelo caráter idiomático da seção introdutória, na qual Barros move uma forma de acorde em movimento paralelo descendente enquanto mantém as duas cordas extremas soltas como pedal (o E da 6ª corda e o E da 1ª corda). Embora não tenha sido concebida por Cortez, o fato de ter escrito a peça demonstra que o violonista estava a par do recurso que fora nela empregado pelo amigo. Como já observado, aliás, os paralelismos já eram ferramentas utilizadas por Cortez em suas composições desde meados da década de 1900.



Fig. 25. Paralelismos de acordes com uso de cordas soltas como pedal na introdução de *Gemidos d'Alma*, de Josué de Barros, peça escrita por Melchior Cortez e publicada pela Casa Sampaio Araújo & Cª em 1930. Fonte: acervo pessoal do autor a partir de cópia realizada nos acervos da DIMAS/FBN.

### 3. Considerações finais

Personagem que ficou às margens das narrativas históricas em torno do violão brasileiro, Melchior Cortez é um dos raros violonistas que, atuantes no Brasil das primeiras décadas do século XX, tiveram suas obras publicadas por grandes editoras ainda em vida. Quando muito, os principais personagens do instrumento do período (como Quincas Laranjeiras) publicavam suas produções em revistas especializadas (como *A Voz do Violão* e *O Violão*), em seções musicais de jornais ou tinham suas músicas copiadas em cadernos (“os cadernos de chorões”) que, de mão em mão, iam sendo repassados para que novas cópias fossem feitas.

Cortez, pelo contrário, publicou por editoras brasileiras tradicionais desde 1909, pelo menos, dentre as quais destacam-se: Casa Beethoven (3 peças); Casa Arthur Napoleão (1 peça); Casa Carlos Wehrs & Cª (1 peça); e Casa Sampaio

Araújo (1 peça). Além disso, seus dois métodos e outras oito peças - entre originais, transcrições e arranjos - foram publicadas pela célebre editora argentina Casa Romero y Fernandez, indicando que suas obras possivelmente circularam no país vizinho já em meados da década de 1920. De que se tem notícia, é o único violonista radicado no Brasil que conseguiu tal feito neste período.

Mas a contribuição de sua produção vai para além do fato de conquistar reconhecimento editorial em um momento (1900-1930) no qual isto ainda não era uma realidade para grande parte dos violonistas brasileiros (incluindo os mais atuantes e reconhecidos), alcançando aspectos idiomáticos da escrita para o instrumento.

Neste sentido, no Brasil, Melchior foi um dos primeiros a, por um lado, compreender o violão a partir de suas próprias dinâmicas, topografias e especificidades; e, por outro, um dos poucos que também tiveram a chance de colocar em papel pautado este mundo de possibilidades criativas que, através das sínteses e genealogias cruzadas que marcam a trajetória do instrumento no país, estavam latentes e disponíveis aos violonistas brasileiros do período.

Desta feita, Cortez explorou o violão através de muitos recursos idiomáticos, alguns dos quais merecem destaque:

1. Ligados sequenciais em sentido vertical, horizontal ou oblíquo;
2. Harmônicos pedais;
3. Harmônicos em blocos (tomando, por vezes, subseções inteiras);
4. Harmônicos artificiais (e a partir da 12<sup>a</sup> casa do violão);
5. Paralelismos horizontais (de oitavas paralelas ou de acordes);
6. Uso ostensivo dos baixos (especialmente como condutores de melodias e/ou motivos);
7. *Scordaturas* (chegando a alterar a afinação de 4 das 6 cordas do instrumento);
8. Rasgueios e/ou rasgueados graneados;

9. Uso idiomático das cordas soltas;

10. *Tamboras* (nas 6 cordas do instrumento e ora aplicados em subseções inteiras);

11. Piparotes (*chorlitzos*);

12. Trêmolos;

13. Descargas (golpe triplo de polegar).

Como síntese final, apresentamos a Tab. 2, com a produção de Cortez que foi possível levantar a partir de variados acervos (físicos ou digitais) e das menções que coletamos em jornais, revistas e/ou periódicos da época, esperando que estas sejam as fagulhas que motivem um olhar mais atento à sua valiosa e, até o momento, desconhecida obra.

Peça	Ano	Editora	Dedicatória	Acervofonte
<i>Ilusão Perdida</i> (Elegia) - peça original -	1909	Casa Beethoven (Rio de Janeiro)	Prof. Monteiro Diniz	DIMAS/ Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro - RJ)
<i>Marche Louis XVI</i> ("grande efeito") - transcrição -	1909 <sup>12</sup> 1928	Casa Romero y Fernandez (1928) (Argentina)	Jupyra de Souza Meirelles	<i>Biblioteca della chitarra e del mandolino</i> (online)
<i>Souvenir du Pará op. 10</i> (M. A. Reichert) - transcrição/trêmolo -	1909 <sup>13</sup>	Casa Romero y Fernandez (Argentina)	-----	Citada em catálogos, a obra ainda não foi localizada
<i>Colibri</i> (choro para violão) - peça original -	1912	Casa Romero y Fernandez (Argentina)	Edith de Castro Silva	<i>Biblioteca della chitarra e del mandolino</i> (online)
<i>Fado Liró</i> (guitarra espanhola)	----	Casa Arthur Napoleão	Palmyra Cortez Sant'anna	DIMAS/ Fundação Biblioteca Nacional

12 Apesar de publicada pela editora argentina Romero y Fernandez apenas em 1928, a peça já existia desde 1909, pelo menos, quando foi anunciada na edição de *Ilusão Perdida* (1909) como sendo "do mesmo autor".

13 Extraviada, esta transcrição realizada com a técnica do trêmulo também foi anunciada na edição de *Ilusão Perdida* como sendo "do mesmo autor".

- transcrição -		(Rio de Janeiro)	(sua irmã)	(Rio de Janeiro - RJ)
<i>Peteneras Sevillanas</i> (Aria Popular Española) - arranjo -	----	Casa Romero y Fernandez (Argentina)	Domingo Prat	Adquirida no selo "Se lembra disso?" (Santo André - SP)
<i>Único Amor</i> (Alfredo Medeiros) - arranjo -	----	Casa Carlos Wehrs & C <sup>a</sup> (Rio de Janeiro)	Maria Sabina	Acervo da Casa do Choro (Rio de Janeiro - RJ)
<i>Exercícios técnicos cromáticos,</i> - método -	1927	Casa Romero y Fernandez (Argentina)	----	Acervo pessoal do autor
<i>Valsa op. 69 n. 2</i> (Frédéric Chopin) - transcrição -	1928	Casa Romero y Fernandez (Argentina)	Maria de Lourdes Cristóforo	<i>Biblioteca della chitarra e del mandolino</i> (online)
<i>Mazurca op. 67 n. 3,</i> (Frédéric Chopin) - transcrição -	---- <sup>14</sup>	Casa Romero y Fernandez (Argentina)	----	Citada em catálogos, a obra ainda não foi localizada
<i>Elegie, op. 10</i> (Jules Massenet) - transcrição -	---- <sup>15</sup>	Casa Romero y Fernandez (Argentina)	Tocada em recital (1933) por sua filha, Aurea Cortez	Citada em catálogos e jornais, a obra ainda não foi localizada
<i>Escola de Arpejos</i> (método)	1929	Casa Romero y Fernandez (Argentina)	----	Acervo pessoal do autor
<i>Gemidos d'Alma</i> (Josué de Barros), "escrita por Melchior Cortez"	1930	Casa Sampaio Araújo (Rio de Janeiro)	Melchior Cortez	DIMAS/ Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro - RJ)
<i>Queixumes</i> (valsa)	1933 (ano de estreia)	Casa Romero y Fernandez (Argentina)	Estreada pela filha, Aurea Cortez, no <i>Studio Nicolas</i>	Citada em jornais; obra ainda não localizada

14 A transcrição foi anunciada na edição de *Colibri* (publicada pela Casa Romero y Fernandez) como "obra do mesmo autor".

15 Idem.

- peça original -				
<i>Canção da Felicidade</i> (Barrozo Neto) - transcrição -	1933 (ano de estreia)	----	Dedicada a Maria Sabina; estreada por Aurea Cortez	Citada em jornais; obra ainda não localizada

Tab. 2. Informações essenciais sobre as peças originais, métodos, transcrições e arranjos de Melchior Cortez levantadas na presente pesquisa. Fonte: elaboração do autor.

## Referências

AMORIM, Humberto. Melchior Cortez e a Academia Brasileira de Violão: uma página do ensino do instrumento na primeira metade do século XX. *Revista Vórtex*. v. 6, n. 1, p. 1-27, 2018.

\_\_\_\_\_. *Heitor Villa-Lobos: uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM). Rio de Janeiro: UNIRIO/IVL, 2007.

\_\_\_\_\_. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

BORGES, Luís Fabiano F. *Trajetória estilística do Choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música. Brasília: UNB, 2008.

CARVALHO, Hermínio B. de. *Villa-Lobos, uma conferência*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1963.

CORTÉS, Norberto Torres. *Guitarra Flamenca v. 1: lo clásico*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 2004.

DELNERI, Celso T. *A técnica idiomática de composição na obra de Abel Carlevaro*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música. São Paulo: USP/ECA, 2015.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

KREUTZ, Thiago de C. *A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música. Goiânia: UFG/EMAC, 2014.

NASCIMENTO, Ismael L. do. *O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música. São Paulo: UNESP/IA, 2013.

PEREIRA, Fernanda M. C. *O violão na sociedade carioca (1900-1930): técnicas, estéticas e ideologias*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro: UFRJ/EM, 2007.

TABORDA, Marcia E. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2004.

---

\_\_\_\_\_. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

WOLFF, Daniel. *Aperfeiçoando a execução do trêmulo*. Assovio - Periódico da Associação Gaúcha do Violão, v. 1, n. 4, Porto Alegre, 2000.

### **Periódicos**

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Musica, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 1007, 30 mar. 1933, p. 9.

\_\_\_\_\_, Musica, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 952, 3 fev. 1933b, p. 9.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Noticias, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 142, 22 mai. 1909, p. 2.

\_\_\_\_\_, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 46, 15 fev. 1910, p. 6.

O SECULO, Fenianos do Meyer, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 583, 22 jul. 1908, p. 3.