



CARLA VERONICA PRONSATO

Os choros para piano solo "*Canhoto*" e "*Manhosamente*" de Radamés Gnattali:
Um estudo sobre as relações entre a música erudita e a música popular.

CAMPINAS
2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

CARLA VERONICA PRONSATO

Os choros para piano solo "*Canhoto*" e "*Manhosamente*" de Radamés Gnattali:
Um estudo sobre as relações entre a música erudita e a música popular.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Música do Instituto de
Artes da Universidade Estadual de Campinas,
para a obtenção do título de Mestra em Música na
Área de Concentração de Práticas Interpretativas.

Orientador: Jorge Luiz Schroeder

Co-Orientador: Antonio Rafael Carvalho dos Santos

Este exemplar corresponde à versão final de
dissertação defendida pela aluna Carla Veronica
Pronsato, e orientada pelo Prof. Doutor Jorge Luiz
Schroeder.

CAMPINAS
2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

P944c Pronsato, Carla Veronica, 1977-
Os choros para piano solo "*Canhoto*" e "*Manhosamente*" de Radamés Gnattali : um estudo sobre as relações entre a música erudita e a música popular. / Carla Veronica Pronsato. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Jorge Luiz Schroeder.
Coorientador: Antonio Rafael Carvalho dos Santos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Gnattali, Radamés, 1906-1988. 2. Choro (Música). 3. piano. 4. Música popular. 5. Musica erudita - Brasil. I. Schroeder, Jorge Luiz. II. Santos, Antonio Rafael Carvalho dos, 1953-. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Choros for piano solo by Radamés Gnattali, "*Canhoto*" and "*Manhosamente*" : a study about relations between erudite and popular music

Palavras-chave em inglês:

Gnattali, Radamés, 1906-1988

Choro (Music)

Piano

Popular music

Classical music - Brazil

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Mestra em Música

Banca examinadora:

Jorge Luiz Schroeder [Orientador]

Hermilson Garcia do Nascimento

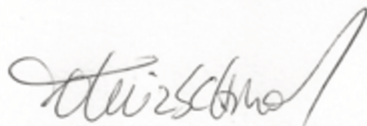
Eduardo de Lima Visconti

Data de defesa: 29-08-2013

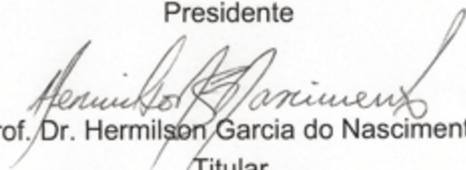
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

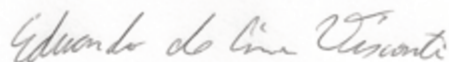
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda
Carla Veronica Pronsato - RA 107026 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder
Presidente



Prof. Dr. Hermilson Garcia do Nascimento
Titular



Prof. Dr. Eduardo de Lima Visconti
Titular

ABSTRACT

This master's dissertation analyses aspects pertaining to the creative process involved in Radamés Gnattali's (1906-1988) musical creation that contribute to comprehend his transitions between erudite and popular Brazilian music.

In order to conclude this investigation two compositions were selected: "*Canhoto*" and "*Manhosamente*," *choros* for piano solo that explicitly reveal ways in which popular as well as erudite facets appear in his work. These *choros* are compositions that make up part of my repertoire as a pianist, which means that the theoretical assessments present in this investigation originate from practical training.

By means of theoretical and practical examination of these compositions I have investigated potential traces of musical sources that may have inspired Radamés Gnattali in search of contributions that relate to his creations, especially concerning the hybridism between popular and erudite music. I have strived to evince these musical relations based on social-historical research with the intention of widening the scope of my analyses and including the social-cultural context that surrounded Radamés Gnattali, which, consequently, determined the axis of meanings and musical values exposed in his work.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado aborda alguns aspectos da criação musical presentes no processo criativo de Radamés Gnattali (1906-1988) que contribuem para a compreensão de seu trânsito entre o erudito e o popular na música brasileira.

Para a realização desta pesquisa foram selecionadas duas peças: os *choros* para piano solo "*Canhoto*" e "*Manhosamente*", por apresentarem de modo mais explícito, maneiras como o popular e o erudito se articulam em suas criações. Estes *choros* são peças que fazem parte de meu repertório como pianista, o que torna este trabalho uma reflexão teórica decorrente de uma prática.

Através do estudo teórico e prático destas peças, investigo alguns indícios das possíveis fontes musicais pelos quais Radamés Gnattali transitou, buscando contribuições que contemplem suas criações, particularmente no hibridismo entre a música popular e a erudita. Procuro evidenciar estas relações musicais amparadas por uma investigação de cunho histórico-social, com a intenção de ampliar o escopo das análises e incluir também o ambiente socio-cultural no qual Radamés Gnattali estava mergulhado, e através do qual ele estabeleceu seu eixo de sentidos e valores musicais expostos em sua obra.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
Capítulo 1.	9
Radamés Gnattali: sua música, sua vida e o contexto histórico do Brasil nos anos 1940...	
Radamés Gnattali e as relações identitárias Brasil-Itália.....	13
Trajetória de formação e profissão musical de Radamés Gnattali.....	15
“Getúlio mudou minha vida”	17
Influência do <i>Jazz</i>.....	19
E tome polca !!.....	23
O efeito Beethoven.....	28
“Um milhão de melodias”: o radio e o Pan-americanismo.....	29
Compositores Nacionalistas.....	33
Capítulo 2.	39
Os Choros para piano solo de Radamés Gnattali: “<i>Canhoto</i>” e “<i>Manhosamente</i>”	
1. Elementos da teoria tradicional.....	40
1.1. A abertura de décima (fundamental, quinta e terça).....	40
1.1.1. A abertura de décima (fundamental, quinta e terça) no choro “<i>Manhosamente</i>”	40
1.1.2. A abertura de décima (fundamental, quinta e terça) no choro “<i>Canhoto</i>”	45
1.2. Acorde de Sexta Aumentada.....	47
1.2.1. Acorde de Sexta Aumentada em “<i>Manhosamente</i>”	47
1.2.2. Acorde de Sexta aumentada em “<i>Canhoto</i>”	51
1.3. Acorde de Sexta Napolitana.....	52
1.3.1. Cultura ou Região Napolitana.....	56
2. Elementos da <i>Jazz Theory</i>.....	59

2.1. Acorde de Dominante Substituta (“SubV”).....	61
2.1.1. “SubV” no choro “ <i>Manhosamente</i> ”	61
2.1.2. “SubV” no choro “ <i>Canhoto</i> ”	62
2.2.3. “SubV” ou “sexta aumentada”?.....	64
2.2. “Tensões”.....	67
2.2.1. Tensões no choro “ <i>Canhoto</i> ”	67
2.2.2. Tensões no choro “ <i>Manhosamente</i> ”	71
3. Elementos do Choro tradicional.....	75
3.1. Acompanhamento da mão esquerda.....	75
Considerações finais.....	81
Bibliografia.....	83
Anexos.....	89

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Jorge Luiz Schroeder por sua orientação, por ter me instigado com seus ensinamentos e me oferecido apoio constante neste processo de pesquisa.

Ao professor Antonio Rafael Carvalho dos Santos pela co-orientação e pelos diálogos esclarecedores.

Sou grata ao professor Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, que além de participar da banca de qualificação, trouxe valiosas contribuições para este trabalho, me oferecendo ferramentas de estudo com as quais pude aprofundar meus conhecimentos em música.

Agradeço também ao professor José Roberto Zan pela participação na banca de qualificação e pelas contribuições para esta pesquisa, não somente no momento da banca, mas nas aulas que frequentei deste professor.

A Almir Côrtes e Hermilson Garcia do Nascimento pela disponibilidade em assistir e fazer parte da banca do Recital de Mestrado trazendo críticas construtivas.

A Eduardo Visconti e novamente a Hermilson Garcia do Nascimento pela disponibilidade em ler meu trabalho e participar da banca de defesa deste mestrado, trazendo suas contribuições.

À professora Maria Bernadete Castelan Póvoas, por ter me apresentado à música de Radamés Gnattali.

Agradeço também aos funcionários da Secretaria da Pós Graduação da UNICAMP; assim como os funcionários do Instituto de Artes, que sempre me atenderam com muita paciência e amabilidade.

Agradeço a minha família, em especial a minha irmã Laura Pronsato e minha mãe Sylvia Adriana, pelo incentivo à minha inserção ao meio acadêmico.

Aos amigos músicos Maiara Moraes, Marina Beraldo Bastos, Luisa Toller, Ana Rodrigues, Paola Gibram, Pedro Cury e Vitor Garbeloto, pelas trocas de idéias, trocas de “figurinhas” e apoio em questões técnicas. Em especial a Luis Passos por seu companheirismo e incentivo.

Aos amigos Luiza Lorenzetti e Tiago Genoveze, pelo apoio e amizade.

A Maurício Carrilho pela entrevista concedida.

A Roberto Gnattali pelas informações concedidas.

Agradeço à Sra Nelly Gnattali pelas partituras concedidas.

Enfim, agradeço a todos que colaboraram de alguma forma com esta pesquisa.

Lista de Figuras

Fig. 1 - Compassos 3 a 9 do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali.....	41
Fig. 2 - Compasso 8 do “Estudo Op. 10, n.5” de Chopin.....	42
Fig. 3 - Compassos finais do “Estudo Op. 10, n.5” de Chopin.....	42
Fig. 4 - Compassos finais do “Estudo Op. 10, n.7” de Chopin.....	42
Fig. 5 - Compasso 14 do “Estudo Op. 10, n.8” de Chopin.....	43
Fig. 6 - Início do “Estudo Op. 10, n.9” de Chopin.....	43
Fig. 7 - Início do “Estudo Op. 10, n.11” de Chopin.....	43
Fig. 8 - Início do “Estudo Op. 25, n.4” de Chopin.....	44
Fig. 9 - Início do “Estudo Op. 25, n.5” de Chopin.....	44
Fig. 10 - Compassos finais do “Exercício 16a” dos “51 Exercícios” de Brahms.....	44
Fig. 11 - Compasso 34 do choro “ <i>Canhoto</i> ” de Radamés Gnattali.....	45
Fig. 12 - Compasso 41 do choro “ <i>Canhoto</i> ” de Radamés Gnattali.....	45
Fig. 13 - Compasso 48 do choro “ <i>Canhoto</i> ” de Radamés Gnattali.....	46
Fig. 14 - Compassos 54 a 57 do choro “ <i>Canhoto</i> ” de Radamés Gnattali.....	46
Fig. 15 - Compassos 6 a 9 do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali.....	47
Fig. 16 - Interpretação hipotética dos primeiros 8 compassos do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali como uma preparação para a área tonal de Dó Maior.....	49
Fig. 17 - Relações harmônicas nos primeiros 8 compassos do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali	50
Fig. 18 - Compassos 7 a 10 do choro “ <i>Canhoto</i> ” de Radamés Gnattali.....	51
Fig. 19 - Compasso 1 do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali.....	52
Fig. 20 - Compassos 32 a 35 do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali.....	53
Fig. 21 - Compassos 32 a 35 do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali.....	53
Fig. 22 - Compassos 14 a 17 do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali.....	54
Fig. 23 - Compassos 31 a 35 do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali.....	54
Fig. 24 - Compasso 1 do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali.....	54

Fig. 25 - Notas do compasso 1 do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali.....	55
Fig. 26 - Compassos 62 a 68 do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali.....	58
Fig. 27 - Compasso 13 do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali.....	61
Fig. 28 - Compassos 13 a 16 do choro “ <i>Canhoto</i> ” de Radamés Gnattali.....	62
Fig. 29 - Compasso 16 do choro “ <i>Canhoto</i> ” de Radamés Gnattali.....	63
Fig. 30 - Compasso 17 do choro “ <i>Canhoto</i> ” de Radamés Gnattali.....	63
Fig. 31 - Compassos 50 e 51 do choro “ <i>Canhoto</i> ” de Radamés Gnattali.....	64
Fig. 32 - Compassos 50 a 57 do choro “ <i>Canhoto</i> ” de Radamés Gnattali.....	65
Fig. 33 - Compassos 1 a 6 do choro “ <i>Canhoto</i> ” de Radamés Gnattali.....	67
Fig. 34 - Compassos 13 a 16 do choro “ <i>Canhoto</i> ” de Radamés Gnattali.....	68
Fig. 35 - Compasso 50 do choro “ <i>Canhoto</i> ” de Radamés Gnattali.....	69
Fig. 36 - Compasso 53 do choro “ <i>Canhoto</i> ” de Radamés Gnattali.....	70
Fig. 37 - Compassos 54 a 57 do choro “ <i>Canhoto</i> ” de Radamés Gnattali.....	70
Fig. 38 - Notas do compasso 2 do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali.....	71
Fig. 39 - Compasso 13 do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali.....	72
Fig. 40 - Compasso 13 do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali.....	72
Fig. 41 - Compasso 14 do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali.....	73
Fig. 42 - Compasso 14 do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali.....	73
Fig. 43 - Compasso 17 do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali.....	74
Fig. 44 - Compassos 24 a 29 do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali.....	75
Fig. 45 - Progressão harmônica dos compassos de 25 a 29 do choro “ <i>Manhosamente</i> ” de Radamés Gnattali.....	75
Fig. 46 - Compassos 33 a 36 de “ <i>Gaúcho, o Corta-Jaca</i> ” (1895) de Chiquinha Gonzaga.....	76
Fig. 47 - Compassos 38 e 39 de “ <i>Perigoso</i> ” (1ª edição de 1911) de Ernesto Nazareth.....	76
Fig. 48 - Compassos 26 a 34 do choro “ <i>Canhoto</i> ” de Radamés Gnattali.....	77
Fig. 49 - Compassos 1 a 4 de <i>Gaúcho, o Corta-Jaca</i> (1895) de Chiquinha Gonzaga.....	78

INTRODUÇÃO

Existe uma grande polêmica em torno da discussão entre o que é música erudita e o que é música popular. Sei que é uma discussão que se tornou exaustiva e que algumas pessoas em seu senso comum acabam por concluir que “é tudo música”. Sim, é tudo música. Mas, se não houvesse diferenças, certamente não existiriam faculdades específicas de Música Erudita e de Música Popular; não existiriam, dentro de alguns Conservatórios de Música um curso de Música Erudita e outro de Música Popular. E ainda, as pessoas não me perguntariam, como sempre acontece quando me apresento como pianista: “mas você toca erudito ou popular?”

A discussão é imensa e existem muitos pontos de vista e valores envolvidos. Mas, e se eu pensar, mesmo que de uma forma alegórica, apenas no simples fato da fisiologia humana: o olhar e o ouvir, considerando que talvez este seja um caminho simplório mas inicial para entender as diferenças entre os processos de se aprender a tocar música erudita ou música popular? Eu poderia dizer simplesmente que música erudita se aprende preferencialmente através dos olhos, que tiram do papel notas da partitura e as transformam em sons. E que música popular se aprende preferencialmente através dos ouvidos. Mesmo sabendo que os processos não são tão simples assim e que a separação é enganosa, certamente esta é uma tendência a ser considerada.

É claro que música erudita também se aprende ouvindo e que música popular também pode ser escrita, seja em forma de partitura de música popular, com melodia e cifra, seja em forma de arranjo todo escrito, com notas especificadas no pentagrama, com indicação de instrumentação, etc.

Pensei que se eu recorresse, como ponto de partida, ao fato de que música erudita se lê através de uma partitura e que música popular se “tira de ouvido” - mesmo sabendo que os processos não acontecem exatamente desta maneira, pois em ambos se pode ver e ouvir - isso me ajudaria a entender e repensar formas do fazer musical, tanto na época em que vivo, quanto em épocas passadas.

Sabendo que estas questões não são tão simples, em um primeiro momento de pesquisa o que me interessou nesta discussão não foi rotular a música como “erudita” ou “popular”, mas sim, refletir sobre os vários e complexos processos musicais inseridos nessas duas expressões. Como a música chegou ao músico? Através dos olhos? Através dos ouvidos? Partituras? Áudios mecânicos? Áudios acústicos? LPs? Fitas Cassetes? CDs? Rádio? Televisão? Internet? E sobre a vivência entre os músicos? Como se deu ou como se dá?

Me pareceu que a reflexão sobre estes processos, que posso sintetizar inicialmente em “olhos” e “ouvidos”, poderia ser um caminho que permearia a discussão entre erudito e popular, e que possibilitaria o entendimento desses universos em diálogo.

Estas questões, que me intrigavam desde a graduação, perpassam um pensar cotidiano, um pensar de senso comum, mas também fizeram parte das reflexões que iniciei no trabalho de conclusão de curso¹ do Bacharelado em Música/Piano realizado na UDESC em 2002, no qual escrevi sobre as (re)criações - e não apenas criações - musicais.

Desde que me formei na Graduação até o ingresso na Pós Graduação, no mestrado em Música da UNICAMP no ano de 2011, atuei (e atuo) como pianista, realizando diversas apresentações musicais que incluíam (e incluem) no repertório (re)criações de músicas instrumentais brasileiras. Cada vez mais minha formação em música erudita foi se mesclando à minha experiência com música popular, que foi sendo construída em oficinas extra curriculares e vivências no cotidiano musical (vivências com outros músicos, rodas de choro, rodas de capoeira, rodas de samba, etc.).

Adentrar cada vez mais neste universo, me inspirou a retomar a busca por uma reflexão com maior aprofundamento sobre as impressões decorrentes de minha própria experiência como *performer*. Para realizar esta pesquisa, selecionei dois choros para piano solo de Radamés Gnattali: “Canhoto” (1943) e “Manhosamente” (1947)². A escolha destes choros se deu principalmente por dois motivos: primeiro, porque entendo que estas duas peças contém vários aspectos da criação musical implícitas no processo criativo de Radamés Gnattali que permitem a compreensão de seu trânsito entre o erudito e o popular; e, segundo, por serem peças que já fazem parte de meu repertório, o que torna esta dissertação de mestrado uma reflexão teórica decorrente de uma prática.

Retomando a questão “ouvir” e “ver”, me pergunto: de que maneira Radamés Gnattali e seus colegas músicos ouviam música? De que maneira aprendiam música? De que maneira criavam? Ora, se Radamés Gnattali, teve uma formação musical “oficial” no Conservatório onde aprendeu a tocar música erudita, e, se fora do Conservatório aprendeu a tocar choro e *jazz*, aprendeu a fazer arranjos de música brasileira ao estilo das *big bands* norte americanas, certamente seu processo de apropriação desse vasto conhecimento musical não foi feito apenas através de livros de partituras. Isto porque, dentre outros

¹ “Espiral, a (re)criação musical”, com orientação da prof. Cleide Albuquerque.

² Sobre as datas de composição destes choros, há controvérsias. Segundo informação que consta no site oficial de Radamés Gnattali, www.radamesgnattali.com.br, “Canhoto” foi composto em 1943 e “Manhosamente” em 1947. No mesmo site a data de composição de “Manhosamente” aparece duas vezes de forma diferente: 1947 e 194?. No link “Catálogo de Obras” de música de concerto, aparece como “194?”, e no link “Linha do tempo” do mesmo site, no ano de 1947. E ainda, de acordo com MARCONDES (1998 apud SANTOS, 2002) estes choros foram compostos entre 1950 e 1955. Acesso 18/09/2009.

fatores, na época em que Radamés viveu, as partituras de choro e de *Jazz* não circulavam tão facilmente como circulam hoje. Radamés certamente aprendeu *Jazz* ouvindo e tocando *jazz*, aprendeu choro, ouvindo e tocando choro, em sua vivência prática, o que pode ser considerado um outro modo de formação, uma formação “extra-oficial”, que numa expressão educacional poderia ser relacionada às noções de “educação não-formal”, ou até mesmo “informal”.³

Entendo que toda criação traz influências do passado, tanto da trajetória particular que cada músico percorreu quanto da história da música como um todo e dos vários campos de atividades sociais que ela ocupa. Cada compositor não é somente um instrumento isolado de criações musicais, mas suas composições são resultado das relações sociais e históricas que ele estabelece com seu passado, com seu presente e que apontam para uma ideia de futuro.

Esta relação estabelecida se inclui na ideia de que, como qualquer música popular nacional, no contexto das relações dos Estados-nações modernos, a música brasileira pode ser percebida dentro de um quadro mais amplo cujos nexos tenham ao mesmo tempo pertinência local, regional, nacional e global, e que entenda as músicas erudita, popular e folclórica como campos em comunicação (MENEZES BASTOS, 2005, p. 3).

Deste modo, este trabalho visa refletir sobre alguns indícios das fontes musicais pelos quais Radamés Gnattali certamente transitou, na busca das contribuições que contemplaram suas criações, particularmente na interseção da música popular com a erudita.

Essas fontes musicais evidenciam-se no próprio percurso musical de Radamés Gnattali. Por um lado, ele percorreu, em sua formação “oficial”, o caminho tradicional de aprendizado do piano erudito, estudando obras de Bach, Mozart, Beethoven, Scarlatti, Schubert, Liszt, Debussy, Nazareth, Villa Lobos, entre outros. Por outro lado, o que pode ser considerado uma formação “extra-oficial”, se envolveu com a música popular, foi pianista em Orquestras de *Jazz*, regente da Orquestra da Rádio Nacional, arranjador das canções de vários cantores populares de sua época, compositor de trilhas sonoras do cinema nacional, entre várias outras atividades.

Morando no Rio de Janeiro, relacionou-se com intelectuais modernistas e músicos populares, como Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Murilo Mendes e Portinari, E. Nazareth, Pixinguinha, Jacob do

³ Algumas áreas da educação trabalham com a distinção entre três formas de aquisição de conhecimentos escolares: a educação formal (sistematizada, feita geralmente em escolas e instituições de ensino); a educação não-formal (que compartilha com a anterior a intenção de educar, porém fora das instituições de ensino); e a educação informal (que ocorre de forma difusa, diluída nas interações cotidianas). Em algumas tendências da sociologia da educação essa distinção já foi questionada, envolvidas que estão nos processos de socialização primária e secundária (ver, por exemplo Berger e Luckmann, 2006; e também Bourdieu e Darbel 2003; Nogueira e Catani, 1998).

Bandolim e escolas de samba; ao mesmo tempo, teve contato com o impressionismo francês, como a música de Ravel e Debussy.

Percorrendo caminhos do popular e do erudito, Radamés Gnattali influenciou e provocou admiração de muitos músicos, como declara, por exemplo, Tom Jobim:

Aqueles maestros incríveis eram venerados por todos nós, jovens estudantes de música, que tínhamos que ter um exemplo, uma pessoa pra gostar e admirar. (...) Radamés é o pai musical de muita gente. (Tom Jobim apud BARBOSA, Valdinha, 1984, p. 60).



Tom Jobim e Radamés Gnattali ⁴

A afirmação de Tom Jobim indicando Radamés Gnattali como o “pai musical”, revela, entre outras questões, o quanto este compositor contribuiu para a quebra dos preconceitos musicais enraizados, até os dias de hoje, na cultura brasileira com relação à distinção entre as duas áreas do saber em música: popular e erudita. Sendo assim, é considerado um dos músicos que interligou, de modo particular e enriquecedor, estas duas áreas do saber em música.

É nesta interligação entre música popular e erudita que se encontram os Choros para piano solo “*Manhosamente*” e “*Canhoto*”, focos desta dissertação de mestrado. Estes Choros são caracterizados como músicas de concerto. São peças para serem apresentadas em recitais de piano solo. Com elementos da música popular e erudita, Radamés Gnattali compôs algo que poderíamos classificar como “Choros de concerto”.

⁴ foto disponível em <http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?IFRAME=1&clientAction=1009%23profissional%2348.com.tom.livro2.jpg%23> . Acesso 08/07/2011.

A identificação desses elementos híbridos me leva, por um lado, para a compreensão das composições selecionadas desde a sua lógica musical interna, e, por outro, à identificação do conteúdo dessa música em relação ao contexto maior da sociedade na época das composições.

As músicas, quando abordadas por certas tendências epistemológicas, mantêm relações muito íntimas com o caráter social e histórico dos homens que as fazem. Estas ideias podem ser simbolizadas por uma “Espiral”⁵, na qual a música “recolhe a sonoridade do mundo e de nossa percepção auditiva, e reinventa o som e a audição como se estes jamais houvessem existido, tornando o mundo eternamente novo”⁶, com lembranças, memórias do passado e sementes do futuro implícitas no presente. É possível assim, entender a importância do que considero como *relação dialética* entre essas obras musicais e o contexto social, econômico e cultural em que foram criadas.

Neste sentido, é importante lembrar que, como afirma Laura Macedo, o “Choro começou a fazer sucesso nacional a partir da década de 1920, motivado pelas gravadoras de discos e em face do advento do rádio, que teve seu apogeu entre 1930-1945, fase que ficou conhecida como a Época de Ouro do Rádio”⁷. E é justamente neste período que Radamés Gnattali trabalhava em gravadoras e na década de 1940 compôs os Choros para Piano Solo, objetos deste trabalho.

De modo mais específico, os objetivos desta pesquisa são:

- Identificar aspectos da criação musical implícitos no processo dialógico entre o popular e o erudito na música brasileira, tomando como referência o processo criativo de Radamés Gnattali, ao traçar um paralelo entre duas composições realizadas na década de 1940: “*Canhoto*” e “*Manhosamente*” e seus contextos sociais e artísticos.
- Realizar a investigação das influências mútuas, da música erudita e da música popular, tomando como casos de estudos especificamente as obras de Radamés Gnattali acima citadas.
- Realizar essa investigação e reflexão sobre as composições do ponto de vista teórico musical, identificando elementos da teoria musical tradicional, elementos da música popular e da *jazz theory* na própria partitura.

⁵ A ideia de “Espiral” foi desenvolvida no trabalho de conclusão de curso, “Espiral, a (re)criação musical”, com orientação da prof. Cleide Albuquerque, UDESC, 2002. A “Espiral” é um símbolo, que parafraseando o filósofo Lukács, representa a relação em que o popular se alimenta do erudito, que se alimenta do popular, ou seja, que ambas compartilham ao mesmo tempo, em espaços diferentes a mesma trajetória histórica.”

⁶ CHAUI, 1995, p. 316 e 317.

⁷ MACEDO, 2008, p.2.

É necessário ressaltar que, esta pesquisa não se deteve na fronteira entre o erudito e o popular “mas na relação resultante entre estes polos, seus produtos e a forma como são recepcionados pela própria comunidade musical e pela sociedade em geral”. (CIRINO, 2009, p. 16)

No início desta pesquisa de mestrado, minhas ideias estavam muito presas a uma “perspectiva subjetivista, como a que procura explicar as manifestações artísticas a partir da criatividade abstrata dos agentes” (ZAN, 1997, p. 03). No desenvolvimento deste trabalho, no decorrer das disciplinas realizadas, assim como das outras atividades paralelas que contribuíram para o estudo, a pesquisa foi se moldando de forma mais abrangente e aprofundada, o que permitiu focar melhor o tema em questão. Este aprofundamento ocorreu, sobretudo, no referencial teórico que permitiu uma percepção mais ampla do tema pesquisado, delimitando, definindo e esclarecendo melhor os eixos a serem estudados. Contudo, tentei evitar uma visão que, como diz ZAN (1997), reduz as manifestações musicais “a um mero reflexo de processos sociais, políticos econômicos mais amplos”.

Para cumprir os objetivos propostos, as formas de análise de dados utilizadas foram:

- aprofundamento teórico sobre as obras citadas;
- contextualização histórica da trajetória do autor em seu contexto, focada particularmente nos anos em que as peças citadas foram criadas;
- uma reflexão crítica e comparativa para a explicitação do hibridismo popular/erudito presente nas peças.

Assim, os procedimentos metodológicos incluíram estudos bibliográficos sobre as noções de *habitus* a partir do sentido proposto por Pierre Bourdieu e suas imbricações com a noção de *campos de atividades sociais*. A partir desta base teórica, debruicei-me sobre a biografia de Radamés Gnattali e o contexto histórico da época em que ele viveu; realizei uma entrevista com Maurício Carrilho, músico ligado ao compositor; consultei várias gravações e acervos documentais; assim como estabeleci uma comparação entre algumas gravações encontradas com três partituras destas músicas em edições diferentes; por fim, elaborei uma avaliação musical estrutural e formal das peças selecionadas para este trabalho. Como parte dos procedimentos metodológicos, estudei as peças “*Canhoto*” e “*Manhosamente*” ao piano, comparando diferentes edições das partituras destas peças e escutando gravações.

Estas peças fizeram parte do Recital de Mestrado, apresentado no dia 18 de junho de 2013, o que contribuiu para uma maior reflexão sobre as impressões decorrentes de minha própria experiência como

performer dos choros selecionados nesta pesquisa; o que torna este trabalho, como dito anteriormente, uma reflexão teórica decorrente de uma prática.

Os estudos bibliográficos sobre o panorama da música brasileira na época da atuação de Radamés Gnattali e a entrevista realizada no Rio de Janeiro, me possibilitaram uma melhor compreensão do contexto social, econômico, político e cultural do período em que as obras selecionadas foram criadas.

A respeito da consulta de gravações, procurei no catálogo da discografia de Radamés Gnattali, que se encontra no site oficial de Radamés Gnattali ⁸, título por título, até encontrar quais continham os choros “*Canhoto*” e “*Manhosamente*”. Em seguida procurei obter estes discos. Além disso, visitei o Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, onde pude escutar gravações de programas de rádio que tinham a direção musical de Radamés Gnattali.

Com relação à avaliação estrutural e formal das peças, utilizei como base o ferramental proposto em aulas pelo Professor Sérgio Freitas. Optei por não me apoiar em nenhum outro teórico específico para fazer as análises harmônicas propostas no início desta pesquisa. Ao invés disso, preferi organizar os conhecimentos que já possuía sobre análises harmônicas à minha própria maneira para entender a complexa e híbrida harmonia usada por Radamés Gnattali. Minha tentativa foi, literalmente, a de “decifrar” cada acorde escrito na partitura para piano, como uma espécie de exegese artística e musical das obras.

Em um caderno de música à parte, como estratégia de compreensão e de visualização da estrutura harmônica das peças, escrevi as notas de cada compasso das partituras de “*Canhoto*” e de “*Manhosamente*”, colocando cifras de música popular e identificando como Radamés Gnattali distribuiu, ao longo do piano, as notas dos acordes nestas duas peças. É necessário esclarecer que nem sempre as cifras de música popular foram suficientes para explicar a harmonia utilizada nas peças e tive que recorrer a cifras utilizadas pela música erudita, como a cifração barroca, por exemplo.

Ao identificar como Radamés Gnattali procedeu, percebi, dentre outras coisas, que algumas destas aberturas de acordes já haviam sido anteriormente utilizadas por compositores de épocas passadas, como Chopin e Brahms, criando uma espécie de vínculo significativo (*dialógico*, em termos bakhtinianos) entre as peças estudadas e certos procedimentos desses compositores.

⁸ www.radamesgnattali.com.br

Encontrei algumas tensões de acordes, que foram explicadas por Rameau⁹ em seus tratados teóricos, o que indica que Radamés Gnattali tinha um conhecimento mais tradicional da teoria musical. Estas mesmas tensões foram também explicadas pela *jazz theory* de uma outra maneira, o que propiciou a Radamés um uso ambíguo desses elementos, numa atitude um tanto desafiadora de conjugar duas vertentes explicativas de um mesmo fenômeno numa só obra. Identifiquei algumas tensões de acordes mais provavelmente advindas das práticas do *jazz*, que possivelmente ele aprendeu ouvindo músicas que as utilizavam (numa apropriação enunciativa, em termos de Bakhtin), além de alguns ritmos e formas de fazer caminhar a melodia, ou o baixo, como no choro.

Identificar de que maneira Radamés Gnattali distribuía as notas dos acordes ao longo do piano, também me estimulou a fazer o trabalho inverso: poder distribuir as notas dos acordes para quando leio uma partitura com cifra, por exemplo.

Para a realização desta investigação crítica, comparei três partituras. Uma delas editada pela Editora Musical Brasileira, e as outras duas cedidas pela Sra. Nelly Gnattali (viúva de Radamés Gnattali), uma delas escaneada do manuscrito de Aída Gnattali (irmã de Radamés Gnattali) e a outra digitalizada a partir da partitura manuscrita.

A questão central desta pesquisa pode ser definida, por um lado, como a compreensão das composições selecionadas desde a sua lógica musical interna e, por outro, como a tentativa de identificação do conteúdo dessa música com relação às práticas musicais, de um ponto de vista cultural, da época das composições. Isto, somado ao processo de interação entre elementos eruditos ou populares, orientou-me para uma reflexão de cunho mais relacional.

Meu intuito é que esta dissertação de mestrado contribua para o campo musical, restaurando a discussão, não inédita porém importante, sobre questões referentes às “fronteiras” estabelecidas entre o erudito e popular e suas respectivas características de interpretação, composição, arranjo e improvisação, tomando como casos particulares as criações de Radamés Gnattali, na tentativa de olhar duas de suas composições a partir de duas abordagens principais: a da explicitação das relações musicais internas e a explicitação das relações sociais, históricas e culturais presentes na época das composições, ambas abordagens intimamente entrelaçadas.

⁹ Jean-Philippe Rameau (1682-1764), foi compositor e teórico francês do período Barroco. Para mais detalhes, ver nota 8, nas p. 457 e 458 na tese de Freitas (2010).

Capítulo 1.

Radamés Gnattali: sua música, sua vida e o contexto histórico do Brasil nos anos 1940

Neste capítulo discorro sobre a trajetória de Radamés Gnattali (1906-1988), focando principalmente nos anos 1940, época da criação dos choros para piano solo “*Canhoto*” e “*Manhosamente*”. Escrevo sobre a inter-relação entre músico, criação e sociedade, baseada na noção de *habitus* desenvolvida por Pierre Bourdieu (2003). Destaco principalmente o momento histórico em que as peças foram criadas considerando que a percepção avaliativa destas obras deve levar em conta, além das características mais teóricas musicais que elas certamente carregam, sua relação direta com as condições de criação que circulavam em um certo momento histórico que foram apropriadas pelo autor.

Avaliar significativamente uma peça musical, entendida como obra de arte, a meu ver, implica também compreendê-la como produto e processo da ação humana num determinado tempo e lugar. Neste sentido, penso que a avaliação significativa da obra musical não deve ser separada das informações sobre seu autor (sua trajetória social, cultural e artística particular), sobre seu tempo histórico (os acontecimentos e pensamentos da época) e lugar, sobre as características particulares da sociedade em que nasceu, com quem dialogou, enfim, com as condições sociais e culturais de produção no momento da criação da obra.

Para esta avaliação significativa proposta de duas obras de Radamés Gnattali, considero, tal como nos diz Pierre Bourdieu (2003), que uma separação entre indivíduo e sociedade, no sentido da autonomia da obra em relação ao seu contexto de produção, é equivocada. Em suas próprias palavras: uma “falsa dicotomia”. Assim, um músico/artista, ao criar uma peça musical/obra de arte, se mantém intimamente relacionado com a sociedade em que vive, mergulhado que está em seus valores e sentidos coletivamente compartilhados. É importante esclarecer que essa vinculação indivíduo/sociedade, longe de ser mecânica e linearmente determinada é – como nos ensinara Marx – uma relação na qual: “Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram” (MARX, [1852], 2011, p. 25).

Considerando, junto com Bourdieu e Darbel (2003, p.76), que “a história dos instrumentos de percepção da obra é o complemento indispensável da história dos instrumentos de produção da obra”, primeiramente comentarei o percurso de vida de Radamés Gnattali (1906-1988), já que penso que a percepção significativa destas obras deve levar em conta, além das características mais teóricas

musicais, sua relação direta com os processos de criação, ou seja, com o produto das condições de criação que circulavam num determinado momento histórico e que foram apropriadas pelo autor.

Entendo uma peça musical como uma “[...] linguagem [que] não é falada no vazio, mas numa situação histórica e social concreta no momento e no lugar da atualização do enunciado” (BAKTIN, apud BRAIT, 2005, p. 93).

Ao considerar a biografia de Radamés Gnattali, constata-se a pertinência da noção de *habitus*, que foi atualizada por Bourdieu (2003). Esta noção remete à ideia de que a família e a escola, entre outros, contribuem para o desenvolvimento de habilidades e instrumentos de criação e percepção específicos, configurando uma matriz perceptiva: “Há instrumentos que só a familiaridade pode proporcionar”, explicam Bourdieu e Darbel (2003, p.79).

Habitus é uma ideia filosófica que tem suas raízes na noção de *hexis*, e foi elaborada por Aristóteles para significar um estado adquirido em um processo de aprendizagem e estabelecido firmemente a partir dos valores que orientam nossos desejos e sentimentos nas situações que enfrentamos: em síntese, a nossa conduta.¹⁰

Para Pierre Bourdieu (2003), o *habitus* é a sociedade incorporada. Neste sentido, pode-se dizer que o indivíduo, por um lado, faz parte da sociedade e, por outro, a tem internalizada. Ainda segundo o autor, o *habitus* é uma noção por meio da qual é possível entender o modo como o indivíduo se relaciona com a sociedade. É assim, uma espécie de mediador entre indivíduo e sociedade, uma matriz perceptiva desenvolvida pelo indivíduo que lhe permite agir frente às diversas situações que a vida lhe apresenta. Numa aproximação maior, o *habitus* pode ser dividido em três níveis: primário, secundário e terciário. No *habitus* primário, esta incorporação dos valores e significações sociais, está a cargo da família; no secundário, da escola; e no terciário, do exercício profissional.

No caso de Radamés Gnattali, desde o início de sua vida, no convívio familiar, há um desenvolvimento de um *habitus* que podemos chamar de “musical”, como se pode verificar ao conhecer a biografia de alguns de seus familiares, principalmente sua mãe, seu pai e sua prima Olga.

A mãe, Adélia Fossati, era respeitada como pianista, ensinava música para os filhos e foi a primeira professora de piano de Radamés. Adélia vinha de uma família de músicos.¹¹

¹⁰ WACQUANT, Loïc. Esclarecer o *habitus*, disponível em <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/EL/article/view/126/136> - Acesso 05/05/2011.

¹¹ Dados disponíveis em: <http://www.radamesgnattali.com.br> . Acesso 08/07/2011

O pai, Alessandro Gnattali, era operário. Quando veio da Europa-Itália, em 1896, trabalhava com marcenaria mas mantinha ao mesmo tempo um imenso interesse pela música. Estudou piano, contrabaixo, foi fagotista em orquestra, escrevia música e mais tarde tornou-se maestro. Pela música se embrenhou no âmbito político-cultural, tornando-se líder sindical do Sindicato de Músicos de Porto Alegre, e organizador da primeira e única greve da categoria.

Anarquista de carteirinha, bom italiano que era, tornou-se líder sindical e, frente ao Sindicato dos Músicos de Porto Alegre, em 1921, organizou, na cidade, a primeira – e única – greve da categoria que se tem notícia.¹²

No filme, “*Nosso Amigo Radamés Gnattali*”¹³, em entrevista, Radamés conta que seu pai era um sujeito muito esforçado, trabalhava de dia e estudava música à noite, a ponto de seus amigos chegarem em casa e ele estar dormindo em cima do piano. Este filme, em sua primeira edição acompanha um livro com depoimentos do próprio Radamés onde declara sobre sua família:

Papai era de Verona e chegou em Porto Alegre no fim do século passado [XIX]. Veio como operário [...]. Naquele tempo, falava-se muito na América e ele acabou vindo. [...]

Ele tocava bandolim como todo italiano moço daquela época e começou a namorar a mamãe que era de família de músicos. César Fossati, futuro cunhado, lhe ensinou um pouco de piano e ele logo depois comprou um piano [...] e o papai trabalhava de dia e estudava de noite, dos colegas o encontrarem dormindo em cima do piano. Tinha uma força de vontade enorme e acabou sendo maestro, arranjador e professor. [...]

Mas não foi ele, e sim minha mãe quem me ensinou piano. Gaúcha, filha de italiano e judia-alemã, era dona de casa, fazia todo tipo de serviço e ainda achava tempo para ensinar aos filhos música. Uma mulher extraordinária. Minha irmã Aída sempre diz que mamãe tinha uma intuição musical formidável.

Ela lia muito, mas lia mesmo, inclusive Dostoiévsky. Eu li tudo isso. [...]

Meu pai nunca impingiu à gente religião nem coisa nenhuma. Em alguns pontos ele era um sujeito avançado. Brigou quando o cônsul quis vender a sociedade italiana que havia em cada bairro, e junto com o pai do Cláudio Santoro escreveram pro Mussolini:

‘O senhor tira esse cônsul daqui senão nós matamos esse cara’.

E Mussolini mandou ele embora. O cônsul queria vender toda aquela sociedade dos operários pra fazer uma só dos grã-finos (uma esculhambação !).

Quando vim para o Rio dar concertos, o papai foi ao cais e antes de eu pegar o navio, a palavra de despedida foi a seguinte:

‘Vai e esquece que tem família’.”

(DIDIER, 1996, p. 63)

¹² Declaração de Radamés Gnattali no site coordenado por Gnattali, Roberto, disponível em: <http://www.radamesgnattali.com.br> - Acesso 05/05/2011.

¹³ Nosso amigo Radamés Gnattali. Direção: Aluisio Didier | Moisés Kendler
Produção: Regina Martinho da Rocha | Brasiliana produções artísticas. Brasília: 1990.

Olga, a prima mais velha, foi professora de violino de Radamés, e também de seus irmãos Ernani e Aida. Ernani, o irmão, era violinista amador; Aida, sua irmã, pianista. Radamés era o filho mais velho, seguido, em ordem decrescente, de Ernani, Aida, Alexandre e Maria Terezinha. Os três filhos mais velhos, receberam nomes de personagens de Ópera de Verdi ¹⁴, o que revela que a identificação com o verismo italiano ¹⁵ era muito forte.

Para ajudar a mapear o contexto familiar, é interessante notar que Giuseppe Verdi viveu entre 1813 e 1901. Em 27 de abril de 1905 realiza-se, em Porto Alegre, o casamento de Alessandro Gnattali (1876-1942) e Adélia Fossati (1880-1954) e em 1906 nasce Radamés Gnattali, a 27 de janeiro, em Porto Alegre (RS). Curiosamente, no mesmo dia e mês de nascimento de Wolfgang Amadeu Mozart, que completaria 150 anos. Ou seja, Alessandro e Adélia são, em parte, contemporâneos de Verdi. Casaram-se logo após o falecimento do compositor e o homenagearam. Se pensássemos em uma ligação mais direta com a música propriamente dita, Radamés poderia ter se chamado “Mozart”, como ocorreu com o Mozart Camargo Guarnieri, nascido em Tietê, 1 de fevereiro de 1907 por exemplo. Porém, nota-se que a ligação era mais intensa com a identidade italiana.

¹⁴ Dado disponível em: <http://www.radamesgnattali.com.br> - Acesso 06/08/2011.

¹⁵ Segundo o autor, o “verismo” italiano, que podemos traduzir por “realismo”, ocorreu primeiramente na literatura italiana por volta do final do século XVIII. No campo da música, manifestou-se principalmente na ópera, tendo como alguns de seus principais nomes Giuseppe Verdi, Piero Mascagni e Jacomo Puccini, dentre outros.

Radamés Gnattali e as relações identitárias Brasil-Itália



*Família de Radamés Gnattali.
Radamés está no colo do pai, o segundo da esquerda para a direita.* ¹⁶

A mãe de Radamés, Adélia Fossati, era filha de italianos e o pai, Alessandro Gnattali, era italiano. O pai de Radamés, veio da Europa-Itália, para o Brasil, em 1896, justamente num momento em que, segundo Batista (2009), o Brasil se apresentava como terceiro país a receber mais imigrantes italianos. Isso ocorreu entre os anos 1880 e a Primeira Guerra Mundial:

[...] no Brasil, foi a região Sul – Paraná, Santa Catarina e, sobretudo, Rio Grande do Sul – a primeira a receber imigrantes italianos. [...] a partir de 1875 – data que marca um processo oficial de colonização no Sul – um grande contingente de imigrantes chega à região. (BATISTA, 2009. p.31).

Radamés Gnattali faz parte, então, do que Batista (2009, p. 06) nomeia de “relações indentitárias Brasil-Italia” já que é descendente de italianos, por parte de pai e mãe. Ainda de acordo

¹⁶ Dados e foto disponível em <http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?IFRAME=1&clientAction=1009%23raizes%2307b.batizado.ernani.jpg%23> . Acesso 10/07/2011

com Batista (2009, p. 17) a região Sul, localidade em que a família de Radamés Gnattali se estabeleceu no Brasil, se percebe como uma das regiões brasileiras de maior componente italiano, porém sem deixar de lado outros imigrantes que se estabeleceram, talvez em menor dimensão, tais como os alemães e de outras etnias europeias.

Considerando o *habitus* familiar de Radamés Gnattali, é pertinente entender a importância da imigração italiana na construção da identidade brasileira, para ter uma noção mais ampla do contexto social, político e cultural em que este compositor traçou a sua trajetória pessoal e profissional. Sabendo-se que houve discriminação e negação da imigração italiana, como veremos a seguir, não é difícil entender porque a maioria dos autores de livros de história da música deixam de mencionar as influências da Ópera Italiana, por exemplo, na construção da música brasileira.

Batista (2009) ressalta que “a componente italiana na composição identitária brasileira é muito forte”, mas ainda assim, parece não haver uma consciência clara sobre isso por uma parte considerável da população. Os imigrantes no Brasil, “como retratado por Tarsila do Amaral na tela ‘Operários’ (1933)”, eram vistos “como uma massa única, sem diferenciação de nacionalidade ou gênero”, atribuindo-lhes um “mesmo peso”. Junte-se a isto o fato da tentativa de uma formação identitária do Brasil ao “mito das três raças” que nega a colaboração nessa mesma formação, destes imigrantes, “legitimando [...] um amplo processo de discriminação racial no Brasil.” (BATISTA, 2009. p. 24 a 26)

Na tentativa de descriminação e negação dos imigrantes italianos como parte da formação de uma identidade brasileira, Batista (2009) destaca ainda que a presença dos dialetos italianos continuava a ser notada mesmo após a ‘campanha de nacionalização’ estabelecida entre 1937 e 1945 por Getúlio Vargas, quando “proibiu o uso tanto do italiano escrito como das variedades orais no Brasil” e apesar da declaração de guerra aos países do “Eixo” efetivada em 1942 com “as mais variadas retaliações, como a proibição de se falar italiano e o cofisco de bens” (BATISTA, 2009, p. 35).

Contudo, sabemos das influências italianas “sobre outros expoentes da cultura brasileira”, tais como “Sérgio Buarque de Holanda, Darcy Ribeiro, Antônio Callado, Murilo Mendes, Carlos Gomes, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes e Oscar Niemeyer”. Expoentes que, “inclusive, dedicaram muito do seu trabalho à valorização da contribuição italiana no Brasil.” (BATISTA, 2009. p. 24 a 26).

Trajetória de formação e profissão musical de Radamés Gnattali

Retomando as noções de *habitus*, neste momento ressalto os níveis secundário e terciário, no qual um se refere a escola e o outro ao exercício profissional, repectivamente. No caso de Radamés Gnattali, assim como dos profissionais das artes, percebe-se que o *habitus* secundário se mescla com o *terciário*, à medida em que o artista quando começa sua vida profissional, continua em processo de formação, seja por aperfeiçoamento daquilo que já havia estudado, seja por situações novas referentes a novas vontades, desejos, seja por imposições sociais, ou por todas essas situações combinadas.

Radamés Gnattali aprendeu um pouco de flauta, clarinete, violino e, aos 14 anos de idade, ingressou no Conservatório de Música pertencente ao Instituto Belas Artes de Porto Alegre, onde concluiu o curso de piano em 1924.¹⁷ Nestes anos no Conservatório, percorreu o caminho tradicional de aprendizado de piano erudito estudando obras de Bach, Mozart, Chopin, Brahms, Beethoven, Scarlatti, Schubert, Lizst, Debussy, Nazareth, Villa Lobos, entre outros. Estes estudos mais formais, certamente ajudaram a aprofundar, e talvez até a modificar, sua matriz perceptiva musical inicial, seu vínculo mais primário com a música.



*Radamés Gnattali aos 18 anos.*¹⁸

¹⁷ Dado disponível em: <http://www.radamesgnattali.com.br> - Acesso 06/08/2011.

¹⁸ foto disponível em <http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?IFRAME=1&clientAction=1009%23foco%2302a.18.anos1.jpg%23> . Acesso 10/07/2011.

Concluído o curso do Conservatório de Porto Alegre, Radamés Gnattali viajou como concertista, apresentando-se em São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, recebendo críticas muito positivas.

Depois de “impressionar magnificamente o auditório ao executar de forma brilhante a Sonata de Liszt na última audição do Conservatório de Porto Alegre”, Radamés Gnattali partiu para o Rio de Janeiro (BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 16). Guilherme Fontainha, professor de piano de Radamés Gnattali no Conservatório de Porto Alegre, que usando de seu prestígio no Rio de Janeiro, conseguiu uma audição para Radamés no Instituto Nacional de Música, em julho de 1924. O recital rendeu, ao jovem concertista de 18 anos, excelentes críticas da imprensa da época, resultando em convites para mais apresentações em território nacional e fortalecendo seu desejo de se tornar um concertista internacional. No site oficial de Radamés Gnattali, no item “álbum de recortes” é possível encontrar, organizados por data, recortes de jornais, com matérias e críticas a este compositor, desde sua juventude como pianista concertista até sua maturidade como pianista, compositor e arranjador. O primeiro recorte que se vê é do “*Jornal do Commercio*” do Rio de Janeiro que data de 02 de agosto de 1924. Trata-se de uma crítica positiva ao jovem pianista que se apresentara no Rio de Janeiro em uma audição no Instituto Nacional de Música, a 31 de julho de 1924. No mesmo recorte de jornal é possível encontrar duas notas de dois críticos diferentes:

O publico, progressivamente animado, festejou o pianista com calorosas palmas, a que elle correspondeu executando com grande brilho e nitidez o 12º Estudo de Chopin em dó menor. (Arthur Imbassahy, 1924) ¹⁹

Chamado ao procenio varias vezes, voltou ao piano depois da Rhapsodia [n. 9 de Litz] e executou, com muita clareza e rapidez, o Estudo n.12 de Chopin. (Oscar Guanabario, 1924) ²⁰

Neste mesmo item do site, é possível visualizar outros três recortes de outros jornais - do Rio de Janeiro, de Porto Alegre e até mesmo um jornal escrito em italiano - que escreveram sobre este mesmo concerto: “Gazeta de Notícias” de 03 de agosto de 1924, “Recorte Corrier D’Itália” de 16 de agosto de 1924 e “Exame” do Rio Grande do Sul, sem data.

Ao mesmo tempo em que obteve reconhecimento do público mais exigente e cobiçado do Brasil daquela época, com a promissora carreira de concertista em vista, desde muito jovem, Radamés Gnattali se aventurou em vários outros trabalhos remunerados como músico, tentando suprir, desde o ponto de vista financeiro, o que nem sempre foi possível no campo dos recitais de piano (BARBOSA e DEVOS, 1984, p.16 e 17). Estes trabalhos também foram importantes em seu processo de formação; uma formação profissional que se enriquece na prática e na vivência cotidiana e na realidade moderna.

¹⁹ <http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?IFRAME=1&clientAction=1010%23view%2319240802a> - Acesso 13/03/2013.

²⁰ IDEM

Na vida profissional, desde sua juventude em Porto Alegre, Radamés Gnattali tocava em bailes e no Cinema Colombo, “para ganhar uns cobres”- como ele mesmo afirma em entrevista ²¹ ; tocava violão num grupo de choro; cavaquinho num grupo carnavalesco chamado “Os Exagerados” ao lado de familiares e amigos; e viola num quarteto de cordas.

“Getúlio mudou minha vida”

Em 1929, em âmbito internacional, se produz uma depressão mundial como consequência da quebra da bolsa de Nova York. Em novembro de 1930, no Brasil, Getúlio Vargas assume o governo provisório.

E é justamente nesse período de efervescência política e cultural que Radamés Gnattali vai morar no Rio de Janeiro, em 1931. Mudou-se para esta cidade em busca de uma vaga para professor catedrático do Instituto Nacional de Música, a propósito de um concurso prometido pelo Presidente Getúlio Vargas, com o anúncio de uma reforma no ensino federal. Valendo-se de uma carta de apresentação fornecida por Raul Pilla, político liberal gaúcho, que era, ironicamente, inimigo de Getúlio Vargas, Radamés Gnattali consegue obter uma entrevista com o Presidente Vargas e lhe comunica seus interesses. O presidente lhe assegura a realização do concurso de admissão, aconselhando-o a se preparar para obter a vaga pretendida. Após meses de dedicação aos estudos, visando à aprovação no concurso, vem a decepção: o exame não seria mais realizado. Esse concurso não aconteceu, e as vagas para professor foram preenchidas por dez pessoas nomeadas por Vargas (CAMPOS, 2008, p. 37). De acordo com Didier (1996), foi um golpe duro para os projetos de carreira como concertista erudito, e com certa amargura Radamés Gnattali declarou: “[...] Getúlio mudou minha vida” ²² . Mas é preciso compreender que esta mudança de vida, apesar do tom de amargura apresentado por Didier, não significa necessariamente que tenha sido negativa. Foi a partir desta desilusão que Radamés Gnattali encara com mais profissionalismo o campo da música popular.

Tal desvio [de percurso] o levaria ao *metier* da composição musical [...] e ao iniciante, mas promissor, mercado de música popular. [...] [Radamés Gnattali] exercitou as práticas populares nas orquestras de Romeu Silva e Simon Boutman; tocou nas operetas, bailes, estações de rádio e em gravações de discos. Ampliou contatos com músicos “pianeiros” como Cardoso de Menezes, Costinha e Nonô e principiou uma fama de arranjador de música popular ao resolver, na Casa Vieira Machado, o problema da transcrição das músicas dos autores populares para a pauta musical – principalmente os sambas - quando da oportunidade de, lá, editarem suas obras. (BRAGA, 2002, p. 105 e 106)

²¹ Disponível em: <http://www.radamesgnattali.com.br> - Acesso 06/08/2011.

²² Depoimento de Radamés GNATTALI em DIDIER, 1996, p. 66.

Didier (1996) conta que logo nos primeiros anos, morando no Rio de Janeiro, Radamés Gnattali, que já trabalhava como músico popular, percebe que a música de concerto, a que ele tanto aspirava, não lhe dará nenhum retorno financeiro. Radamés Gnattali passa então a se sentir satisfeito em compor para si.

Radamés compreenderia uma coisa que poderia lhe incomodar pro resto da vida, não fosse um trabalho de auto-sugestão que fez, para sua própria sobrevivência: percebe que a música de concerto [...], que ele compõe e toca por “necessidade orgânica”, jamais lhe dará nada. [...] Houve até momentos, como o do primeiro Concerto para Piano, que apresentou no Teatro Municipal com Villa-Lobos regendo, que ele ficava esperançoso. Seu sonho era fazer o que Albéniz tinha feito pela música espanhola: criar um idioma nacional, criar uma escola nativa de música para piano e divulgar pelo mundo. Mas a repercussão, tanto em São Paulo como no Rio, era sempre só a do dia, não tinha continuidade. Não houve sequer um registro fonográfico desse primeiro concerto, que nunca mais seria tocado ou gravado, assim como, pelo menos, metade de suas quatrocentas composições (DIDIER, 1996, p. 17).

Morando no Rio de Janeiro, já com 30 anos de idade, tendo assumido a música como profissão, foi pianista em orquestras de *Jazz*, tocou em bailes, em cinemas. Na Rádio Nacional, começou trabalhando como pianista, no início de 1936 e, em pouco tempo, tornou-se regente da Orquestra dessa rádio, além de arranjador das canções de vários cantores populares de sua época, compositor de trilhas sonoras do cinema nacional, entre várias outras atividades.



Orquestra All Star, uma das orquestras da Rádio Nacional em 1936. Radamés Gnattali ao piano. ²³

²³ Dados e foto disponível em <http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?IFRAME=1&clientAction=1009%23profissional%2302.orq.radio.perrone.1936.jpg%23> . Acesso 08/07/2011.

Influência do Jazz

É provável que Radamés Gnattali já tenha chegado bem “jazzificado” ao Rio de Janeiro. É possível que ele tenha tido contato com o *Jazz* já no sul do Brasil, levando em consideração que “pela década de [19] 20 afora, proliferaram em diversas cidades do Brasil, até nas cidades interioranas, as formações instrumentais do tipo *Jazz-band*.” (IKEDA, 1984, p. 111-124).

A exemplo dessas *Jazz bands* do sul, pode-se citar o grupo pioneiro, fundado por Aldo Krieger em 1929, em Brusque, considerado o “mais célebre conjunto musical” da cidade, o “*Jazz Band América*”, famoso, na época, em todo o Estado de Santa Catarina.

Foi o primeiro *jazz* em Brusque que se apresentou com todo instrumental necessário para um conjunto moderno, como sejam: baixo-tuba, saxofones, trompetes, banjos, acordeão, bandonion, trombone de vara e violino-fone. Manteve-se até 1941, quando então foi extinto. O *Jazz Band América* abrilhantava bailes em Brusque, Itajaí, Blumenau, Rio do Sul, Tijucas e Florianópolis. (IKEDA, 1984, p. 111-124)



*Jazz Band América, Brusque, SC. Fundada por Aldo Krieger, pai de Edino Krieger.*²⁴

O *jazz* norte-americano era o principal representante da mudança na funcionalidade da música popular (de “utilitária” para “artística”), o que também pôde ser observado no Brasil, “onde gêneros mestiços, aproveitados pelo nascente mercado do entretenimento público (das revistas teatrais à indústria fonográfica), assimilaram códigos eruditos de composição (linguagem), de interpretação (performance e técnica) e de escuta (recepção)” (BESSA, 2010, p. 58).

²⁴ Disponível em <http://fundacaofranklincascaes.blogspot.com.br/2012/04/distrito-de-santo-antonio-de-lisboa.html> . Acesso 21/03/2013.

Radamés Gnattali aprendeu a escrever música também ouvindo *Jazz*, que era a música popular considerada a mais “evoluída” da época (DIDIER, 1996, p. 18). O *Jazz* trazia algumas novidades para a música americana e, por difusão, para o mundo. Influenciava músicos como Darius Milhaud, Stravinsky e outros.

O *Jazz* influenciava também os grupos de choro, como os “Oito Batutas”, por exemplo. No depoimento de Radamés percebe-se o quanto já havia um diálogo entre o *Jazz* e o Choro.

*“Conheci Pixinguinha na década de 20, tocando no Dancing Eldorado na Praça Tiradentes. Era uma pequena orquestra de jazz, como muitas da época. No piano, Centopéia, extraordinário; no ganzá, Vidraça. Eles faziam uma sessão de choro e eu ali, aprendendo. Nessa época, quase não se tocava música popular brasileira, o negócio era tango e foxtrot.”*²⁵ (Depoimento in DIDIER, 1996, p. 80)



*Os Oito Batutas - Pixinguinha ao centro, tocando sax.*²⁶

Como contrato permanente da gravadora Victor, Radamés Gnattali recebe encomendas de arranjos com estilo dos americanos. Ele ouviu discos, desde pequenas formações, como piano, baixo, clarinete, trompete e saxofone, tocadas por músicos como Art Tatum e Coleman Hawkins, até as

²⁵ Para mais detalhes, ver :<http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>

²⁶ Disponível em <http://cdeassis.wordpress.com/2010/02/18/pixinguinha-37-anos-de-ausencia/> . Acesso 21/03/2013.

grandes orquestras de Fletcher Henderson, Paul Whiteman, Cab Calloway, Benny Goodman, Tommy Dorsey e Glenn Miller. (DIDIER, 1996, p. 18).

Sob a influência do *Jazz* e da música erudita, Radamés Gnattali passa então a criar uma roupagem orquestral para a música popular brasileira, percorrendo também um outro caminho, ao levar para a música erudita as experiências das rodas de Choro, dos pianeiros e das *Jazz Bands* americanas.

É possível pensar em um acúmulo de experiências musicais vivenciadas por Radamés Gnattali em diversos gêneros musicais no seu percurso de vida, no qual há uma valorização da criação musical ao colocar lado a lado valores e procedimentos do gênero erudito e do popular, conquistando um nível de qualidade diferenciada, com complexidades e sutilezas referentes aos dois universos. Com Radamés Gnattali, podemos dizer que a música popular se enriqueceu a partir da aplicação de seus conhecimentos de música erudita e, ao mesmo tempo, a música erudita se renovou ao permitir trazer para ela características, procedimentos e valores da música popular.

Essa espécie de hibridismo se manifesta nos arranjos de Radamés Gnattali para diversas músicas populares brasileiras. Este trabalho de arranjador daria uma nova “roupagem” à música popular brasileira, pelo menos naquele âmbito das atividades de Radamés, que era bastante amplo, e contribuiria para que fosse reconhecida no mundo.

O samba-exaltação “*Aquarela do Brasil*” de Ari Barroso, por exemplo, dificilmente teria conquistado o posto de “música brasileira mais famosa no mundo”, segundo Napolitano (2007), não fosse o trabalho de orquestração de Radamés.²⁷ Embora Radamés Gnattali tenha respondido em tom modesto a estes êxitos, como no depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), já que ele se considerava um mero trabalhador da música popular:

*Esse negócio não é meu não. É do Ari Barroso. Eu apenas botei no lugar certo. O Ari queria que eu usasse o tema nos contrabaixos, mas não ia fazer efeito nenhum, ia ficar uma droga. Eu então botei cinco saxes fazendo aquilo. O que inventei foi o arranjo pra botar a sugestão no lugar certo.*²⁸

Ao mesmo tempo que seus trabalhos ganhavam muitos elogios, ganhavam também críticas contundentes, argumentando pejorativamente que Radamés estava “jazzificando” a música brasileira.

²⁷ para mais detalhes, ver NAPOLITANO, Marcos, 2007, p. 128.

²⁸ Depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, concedido em 28 de agosto de 1985. Transcrição de Maria Clara Wasserman.

Como diz BESSA (2010), muitos autores assinalam a utilização de notas acrescentadas aos acordes, por exemplo as nonas, décimas primeiras e décimas terceiras, como uma inovação que Radamés Gnatalli e outros músicos da sua geração introduziram na música do Brasil, o que denotaria a influência desempenhada pelo *Jazz*. Frente às críticas, o músico se defendia afirmando com correta propriedade que esse recurso era utilizado na música erudita muito antes de ser divulgado pela música popular norte-americana.

*O acorde americano, como ficou conhecido o acorde de nona, agradou muito ao público e, se também era utilizado no jazz era porque compositores de jazz ouviam Ravel e Debussy. Aqui ninguém nunca tinha ouvido o tal acorde em outro lugar, a não ser na música americana, e vieram as críticas.*²⁹

²⁹ Entrevista de Radamés Gnatalli a Bruno Cartier Bresson. “Uma história que conta como os violinos chegaram até aos arranjos do samba”. *Jornal da tarde*. São Paulo, 19/03/79. Apud BESSA, 2010, p. 282.

E tome polca !!

É importante considerar que quando Radamés Gnattali chegou ao Rio de Janeiro, em 1931, a paisagem sonora da cidade vinha se transformando – a partir de um processo iniciado em 1903 – em decorrência

da ampliação e diversificação das atividades urbanas, do crescimento demográfico³⁰ e do surgimento de novas tecnologias de reprodução do som. Além do rumor das fábricas, do bulício humano das ruas e do ruído dos primitivos automóveis e meios públicos de transporte, vieram se somar à sonoridade urbana carioca os registros fonográficos – reproduzidos nas ruas, nos lares e nas casas de diversão – e as primeiras transmissões de rádio, feitas por meio de alto-falantes instalados em locais públicos. (BESSA, 2008, p. 1 e 2)

Essas transformações acústico-musicais estavam inclusas nas reformas urbanas realizadas durante a gestão do prefeito Pereira Passos, entre 1903 a 1906, que tiveram como modelo a Paris remodelada por Haussman³¹. De acordo com Bessa (2008), essas reformas tinham por “por objetivo transformar a capital federal no grande centro de diversões do país”. O passo decisivo para que a cidade se transformasse em uma “cidade-espetáculo” foi a concentração dos principais teatros e cinemas na Avenida Central (futura Avenida Rio Branco). Isso foi se estabelecendo juntamente com uma política de higienização que trouxe a “condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional” e à “negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante”³² (BESSA, 2008, p. 2 e 3).

Os músicos de rua, por exemplo, foram associados à vadiagem, passaram a ser reprovados, como parte de uma cultura espontânea das ruas que foi pouco a pouco trocada pelo entretenimento pago. “Assim, aos bailes de teatro, cafés-cantantes, cafés-concerto, circos e casas de chope existentes na cidade desde a segunda metade do século XIX, vieram se somar o cinematógrafo, os espetáculos de variedades e os teatros populares” (BESSA, 2008, p. 2 e 3).

Se por um lado as camadas marginalizadas da população foram excluídas do centro, por outro lado, abriram-se novos espaços para sua inserção no mercado de trabalho, como argumenta Bessa (2008):

O desenvolvimento e a proliferação de diversas modalidades de entretenimento pago, por sua vez, abriram novos espaços de inserção profissional para os indivíduos provenientes das camadas menos favorecidas da população, em sua maioria negros e mulatos que, desde o último quartel do

³⁰ A população carioca, que era de 522.651 habitantes em 1890, passou para 691.565 em 1900 e 1.157.873 em 1920, segundo SEVCENKO, Nicolau, [1983, p. 47-8] apud BESSA, 2008, p. 1 e 2.

³¹ BENCHIMOL, Jaime Larry.[1992] apud BESSA, 2008, p. 2 e 3. A gestão de Pereira Passos foi de 1902-1906 e a reurbanização, de 1903 a 1906.

³² SEVCENKO, Nicolau [1983, p. 30] apud BESSA, 2008, p. 2 e 3.

século XIX, em consonância com o projeto civilizatório³³ levado a cabo pelas elites, vinham sendo preteridos pelo imigrante europeu no mercado de trabalho. (BESSA, 2008, p. 2 e 3)

Nesse contexto, os músicos populares conseguiram se incluir nessa nova realidade, valorizando sua profissão.

Atentos às transformações em curso na paisagem sonora e atraídos pela possibilidade de atuar no recente nicho profissional aberto pelo mercado do entretenimento, eles inovaram a linguagem musical, incorporando a suas práticas tradicionais novas sonoridades, oriundas do contexto urbano, da música popular estrangeira divulgada em discos e partituras e da rítmica de origem africana presente nos rituais religiosos afro-brasileiros praticados no Rio de Janeiro. (BESSA, 2008, p. 2 e 3)

O choro que vinha se gestando já desde meados do século XIX, passa neste momento por algumas transformações que dizem respeito à profissionalização do músico. Inicialmente os grupos de choro surgiram de segmentos sociais que incluíam, em sua maioria, ex-escravos, mestiços e imigrantes europeus, formados por tocadores de flauta, violão, oficlíde e cavaquinho; suas origens mais distantes remontavam aos escravos que, no tempo da colônia, realizavam a chamada “música de senzala” e também aos conjuntos formados por escravos libertos durante a primeira metade do século XIX, segundo Zan (1997, p. 11). Com o “recente nicho profissional aberto pelo mercado do entretenimento” reuniam-se grupos de choros como o que o pai de Pixinguinha participava, que era

[...] um grupo de pequenos burocratas e funcionários de serviços públicos que, na virada do século XIX para o XX, divulgou e sistematizou a linguagem do choro – termo que, nesse primeiro momento, designava um modo de execução de gêneros dançantes, tocados em festas de caráter comunitário (casamentos, batizados, aniversários, funerais) ou mesmo familiar. (BESSA, 2008, pag. 2 e 3)

As primeiras rodas de choro agrupavam instrumentos “arrebanhados mais ou menos sem discriminação”, “sem intenção sinfônica nenhuma”³⁴, reunindo músicos profissionais que sabiam ler partitura e outros diletantes, que tocavam “de ouvido”.

Na segunda metade do século XIX, no final do Império e início da República, o choro era transmitido de forma oral, e os músicos aprendiam uns com os outros; raramente um “chorão” (músico de choro) sabia ler partitura e, por sua vez, o processo de “tirar de ouvido” era mal visto por uma elite que valorizava a leitura musical, um dos indícios de erudição dentro do campo musical. Já nos anos 1920 e 1930:

O choro e a seresta ocupavam uma posição intermediária dentro da hierarquia de legitimidades musicais da época. Com aspirações eruditas, o choro, em especial, era praticado por músicos de boa formação e amplamente aceito pelas camadas médias urbanas. Muitos desses músicos eram conhecidos, pejorativamente, como pianeros, pelo fato de não terem formação musical erudita. Eram instrumentistas de origem popular, com formação musical intuitiva que, de modo geral,

³³ SCHWARCZ, Lília Moritz, apud BESSA, 2008, p. 2 e 3

³⁴ Para mais detalhes, pode-se consultar: ANDRADE, M. Dicionário Musical Brasileiro. (1989, p.136)

eram hábeis improvisadores. Ganhavam a vida tocando em lojas que comercializavam instrumentos e partituras, em cinemas, teatros de revista, cabarês, etc. (ZAN, 1997, p. 18)

Entre outros músicos populares, os chorões tiveram um papel preponderante para um certo tipo de aproximação entre a música popular e a erudita, e não por acaso foram aceitos, lentamente, nos salões burgueses nos anos 1920 e 1930, como aconteceu, por exemplo, com Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Pixinguinha.

No plano da música erudita, nos anos 1920, o choro, “funcionou para Villa Lobos como uma espécie de olho mágico através do qual ele enxergou a música brasileira” (WISNIK, 1982, p. 162). Na sua série de peças denominadas Choros, o compositor alcançou

progressivamente formas complexas onde superpôs em condensações e deslocamentos contínuos as batucadas afro-indígenas (emergentes de uma espécie de inconsciente das formas da dança contemporânea), os sambas, os choros e serestas, ponteios, marchas, cirandas, etc., trabalhando em clima de franca bricolage a invenção timbrística. (WISNIK, 1982, p. 165).

Acredito que Villa Lobos levou vários procedimentos do choro para o campo da linguagem dominante da época (a música de concerto), porém, levou o choro, mas não os chorões. Já, no caso de Radamés Gnattali, além de criar uma inter-relação entre as duas fontes (a linguagem dominante e a linguagem vista como menor na época: a popular), em suas composições e arranjos musicais, contribuiu para dar um papel protagônico aos chorões e músicos considerados populares, músicos de “ouvido”, que muitas vezes não liam partitura, levando-os aos palcos e espaços da rádio.

Bessa (2010) afirma que nas primeiras décadas do século XX, a música executada pelos grupos de choro já era difundida pelas partituras e pelos discos, e começava a “ceder espaço ao puro deleite estético – até então, exclusivo da música de concerto”, característica que vinha se manifestando nas rodas de choro, e que foi reforçada com a

entrada da música popular nos espaços de divertimento público (cafês, teatros, cinemas) e, principalmente, com o surgimento dos primeiros registros sonoros. Pouco a pouco a música de tradição popular transformava-se em música para ouvir, demandando (ou permitindo) uma escuta atenta. (BESSA, 2010, p. 57)

O que na atualidade é conhecido como “choro”, segundo a autora acima citada, nasceu da fusão entre uma música para ouvir e aquela que tradicionalmente se compunha para dançar. Inicialmente, a palavra choro aludia a uma maneira de executar a música dançante e a uma formação instrumental, que passou a designar também um idioma e um gênero musical específico.

Segundo Mário de Andrade (1989), os conjuntos de choro, com o tempo, passaram a ser compostos por um ou dois instrumentos solistas seguidos em segundo plano por um grupo instrumental simplesmente rítmico-harmônico, com um caráter antipolifônico.

Apenas com o tempo, o choro passou a ser considerado um gênero musical específico.

Os grupos de choro definiram uma forma característica de execução dos instrumentos, dando aos gêneros estrangeiros como a polca, a mazurca, a habaneira, etc., um andamento diferente e um ritmo sincopado o que acabou se convertendo no chorinho. Esse gênero surgiu, portanto, da apropriação, pelos músicos populares, de gêneros estrangeiros tocados ao piano nos salões aristocráticos. Nos bailes da Cidade Nova [periferia de Rio de Janeiro], eram executados pelos próprios grupos de choro. A tentativa de adaptar o ritmo das polcas aos “volteados” e “requebrados” dos corpos dos dançarinos fez com que esses instrumentistas imprimissem às músicas uma nova acentuação rítmica, o que resultou no maxixe. É por esta razão que Tinhorão afirma que o maxixe “representou a versão nacionalizada da polca importada de Europa”³⁵. Desse modo, a partir de meados do século XIX, começaram a se definir, especialmente no Rio de Janeiro, gêneros musicais populares com características mais acentuadamente urbanas. Eram formas musicais híbridas resultantes da fusão de tradições africanas e europeias e que se consolidaram principalmente a partir da abolição (ZAN, 1997, p. 12).

Esse processo de construção de sonoridade urbana foi também influenciado pelas migrações de trabalhadores negros para Rio de Janeiro, capital do Império Brasileiro que se intensificaram devido à abolição da escravidão e a crise da cultura do café nas últimas décadas do século XIX (TINHORÃO, 1974, p. 55). Com o desenvolvimento industrial, modificava-se a cidade, que se expandia às primeiras favelas onde moravam também ex-escravos trazidos da Bahia, ex-combatentes da guerra de Canudos, que voltaram com suas companheiras baianas, migrantes alagoanos, pernambucanos, sergipanos, entre outros (ZAN, 1997, p. 13). Assim, a cidade foi se modificando como lugar de intercâmbio de culturas provenientes de diversos grupos sociais, imprimindo como característica a mistura de vozes, “que está na base da formação da moderna música popular urbana brasileira”³⁶.

Essa mistura de vozes desencadeou um certo velamento no que se refere à origem de cada ritmo. Isto fica claro nas palavras de Bessa (2010):

Além de possuírem características muito semelhantes entre si (duas ou três seções de 8 ou 16 compassos, ritmo binário – com exceção da mazurca, que era ternária), variando apenas na célula rítmica de base [...], todos aqueles gêneros dançantes confundiam-se em sua origem, ficando difícil saber onde se inicia a mútua influência que exerceram uns sobre os outros. Segundo Mário de Andrade, por exemplo, a mazurca não era senão a maneira de se bailar a polca na Polônia. A shottisch, por sua vez teria sido introduzida na Inglaterra em 1848 como polca alemã. Já na França, a shottische boème (ou polca tremblante) era uma maneira particular de se dançar a dança boémia. (BESSA, 2010, p. 51 e 52)

Segundo Mário de Andrade (1989), de todas as danças provenientes de Europa a polca foi a que mais se adaptou à maneira de ser brasileira. O autor afirma que a polca não reinava sozinha, e que compartia fortemente sua popularidade com a mazurca, a quadrilha, o tango europeu e a habanera cubana. Porém, ainda segundo este autor, foi a polca que, com o passar do tempo, predominou o mercado musical brasileiro desde meados do século XIX até a segunda década do século XX.

³⁵ TINHORÃO, J.R. [1974,p.55] apud Zan,1997, p.12.

³⁶ KRAUSHE, [1963, p.7] apud ZAN, 1997, p. 13.

Focar a Polca como matriz, em certa medida, perpetua o preconceito de que, para ser emblema de música-símbolo da identidade tipicamente brasileira, deve ser eminentemente uma música rítmica, um gênero que contemple o “atrativo da aproximação física” (BARBERO, 2008, p.262), como também ressaltou ZAN (1997). Isso reduz muito o universo das “mestiçagens que nos constituem” (BARBERO, 2008, p. 262). Essa escolha por uma única matriz pode fazer desaparecer as “articulações”³⁷ possíveis de serem ouvidas na chamada música brasileira (de “concerto” ou outras) assim como as que se articulam na música de um artista como Radamés Gnattali. Isto pode ser considerado um caso de “reducionismo” que perpassa pelo “mito das três raças” e que está muito presente na história da música brasileira.

Segundo a fábula [das três raças], o Brasil é resultado de uma fusão que envolve portugueses, africanos e indígenas. [...] A variante musicográfica da fábula, porém, constitui a música brasileira (tipicamente a folclórica) como descendente de formações tão somente portuguesas e africanas. A indígena é apagada, sob a alegação de um isolamento voluntário dos índios ou de uma incapacidade sua de resistir ao contato, [...] os portugueses – enquanto europeus - são divisados como responsáveis pelo plano de inteligibilidade da música, equacionado com a melodia e a harmonia. O aporte africano é posto em termos de sensibilidade, sua expressão sendo uma rítmica corporal e percussiva obsessivamente binária (MENEZES BASTOS, 1997, p. 507-508).

De acordo com Bessa (2010), a gênese do choro é reafirmada por um depoimento de Pixinguinha, a respeito gênero de “Carinhoso”:

*“quando fiz a música Carinhoso era uma polca lenta. Naquele tempo, tudo era polca. O andamento era esse de hoje. Por isso eu chamei de polca lenta ou polca vagarosa. Depois passei a chamar de choro. Mais tarde, alguns acharam que era um samba”*³⁸.

Porém, em outra oportunidade, Pixinguinha declara:

*“[...] o Carinhoso deve ser minha marca registrada [...] compus o Carinhoso mais ou menos em 1920 [...] era uma peça instrumental, com bastante influência do jazz americano[.]”*³⁹.

Como se vê pelos próprios depoimentos de Pixinguinha, a “confusão” em torno da gênese da música brasileira é enorme.

³⁷ O conceito de “articulação” foi desenvolvido para **ênfatisar o inter-relacionamento dinâmico entre contextos, criadores, textos e público**. “ARTICULAÇÃO” se trata, segundo Grossberg da “**construção de um conjunto de relações a partir de outro**; muitas vezes **supõe desarticular um conjunto de relações com o fim de rearticular outras**. A articulação é um luta contínua por re-situar práticas dentro de um campo de forças cambiante, por redefinir as possibilidades de vida redefinindo o campo de relações – o contexto dentro do qual se localiza uma prática”. GROSSBERG, Lawrence. **We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture**. Routledge, 1992. (tradução do título: “Temos que sair deste lugar: conservadorismo popular e cultura pós-moderna”).

³⁸ Depoimento de Pixinguinha ao MIS- RJ, p.80, apud BESSA, 2010, p. 51.

³⁹ Entrevista concedida a João Baptista Borges Pereira (Departamento de Antropologia - USP), em 27 abr 1966. REVISTA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS nº 42. São Paulo USP, 1997, p. 82

O efeito Beethoven

A origem da música popular brasileira pode ser enquadrada no que o crítico e musicólogo argentino Diego Ficherman chamava de “efeito Beethoven”, comum a quase todas as culturas urbanas no ocidente, durante as primeiras décadas do século XX, e que consistia na:

contaminação da música de tradição popular por um determinado tipo de escuta de valorização estética oriunda da chamada “música culta”. Esta se caracterizaria pela busca da abstração, pelo cultivo da música pura, desvinculada tanto da palavra (texto poético), como do corpo (dança/ritual), e que, embora remonte suas origens ao Renascimento, teria se cristalizado em torno da figura de Beethoven, no século XIX. (FICHERMAN, [2004] apud BESSA, 2010, p. 57).

Segundo Bessa (2010), no século XX, a tradição culta ao se apropriar dos meios de comunicação de massa, transformou e atingiu também parte dos músicos de tradição popular, se originando um tipo de música híbrida, entre a erudita e a popular. Da mesma maneira que nasciam as “músicas para ouvir”, também surgiam as danças para ver, nos meios populares, como por exemplo, o tango argentino, ou da versão de maxixe “aristocrático” cujas complicadas coreografias só poderiam ser realizadas por bailarinos profissionais. Ao hibridismo musical contribuiu o surgimento de tecnologias de reprodução sonora, tais como a pianola, o gramofone, o fonógrafo, que associado a um mercado musical crescente criou novas situações de circulação dos sentidos musicais.

Perceber a gênese e evolução do choro, permite compreender melhor as motivações musicais de Radamés Gnattali ao compor os choros para piano solo “*Manhosamente*” e “*Canhoto*”, objetos de estudo desta pesquisa.

“Um milhão de melodias”: a radio e o Pan-americanismo



“Surge uma nova orquestra, com estrutura sinfônica, acrescida de um conjunto regional de choro para dar mais balanço à base rítmico-harmônica. Na foto, Radamés, na regência, Garoto ao violão; ao fundo, vê-se Sandoval Dias, no saxofone tenor, e Luciano Perrone, na bateria.” ⁴⁰

Radamés Gnattali, como já visto anteriormente, trabalhou como pianista na Rádio Nacional, desde o início de 1936, primeiro como pianista e logo em seguida como regente e arranjador. Além de música instrumental, fez arranjos para canções de vários cantores populares de sua época, sendo muitos deles gravados em disco. Trabalhou também em gravadoras. Estes foram espaços importantes em sua trajetória, pois lhe permitiram aprimorar seus conhecimentos musicais na prática cotidiana da música.

O disco e a rádio, mais do que veículos de propaganda, atuaram no espaço da produção influenciando mudanças no fazer musical, assim como no espaço da recepção ao incentivar outro tipo de escuta da música popular (BESSA, 2010, p. 58), e acréscimo: da música erudita.

Neste âmbito do disco e da rádio, interessa entender como os processos criativos vivenciados por Radamés Gnattali expressam o contexto “em uma nova configuração sonora transmitida através

⁴⁰ Foto e dados disponíveis em <http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?IFRAME=1&clientAction=1009%23profissional%2307.orq.radio.garoto.perrone.jpg%23> . Acesso 08/03/2013.

dos programas de rádio, que ajudaram a produzir um novo contexto cultural e político [...]” (VELLOSO, 2012, P. 889).

Os anos 1930 são um período de transformações no Brasil que incluem a afirmação de novas forças econômicas e sociais, como a indústria e o comércio, que necessitavam alocar seus produtos no mercado interno e seus câmbios no governo federal, com a acentuada centralização do poder executivo, produzida por Getúlio Vargas, “contexto que favorece a expansão da radiodifusão: o rádio mostra-se um meio extremadamente eficaz para incentivar a introdução de estímulos ao consumo” (ORTRIWANO, 1985, p. 15 e 16).

Com o desenvolvimento da produção industrial e os sistemas de gravação, ocorrem transformações importantes:

a música já não pode ser entendida apenas como pura apropriação por parte das empresas das manifestações musicais pré-existentes de modo independente. Os novos meios técnicos geram um outro objeto musical a partir do trabalho de compositores, instrumentistas, cantores, arranjadores, etc. Dessa forma, os aspectos formais estilísticos que lhes são peculiares, como características harmônicas, melódicas, timbrísticas, a duração, os padrões orquestrais e de arranjos, os aspectos temáticos e performáticos, são, até certo ponto, condicionados pela técnica, bem como por todo o processo industrial de produção e consumo (ZAN, 1997, p. 22).

Esse condicionamento assume ainda uma característica peculiar quando o rádio, após 1930, passa a ter uma ênfase comercial, saindo da sua fase educativa quando se torna mais popular e voltado sobretudo para o entretenimento. Neste sentido Zan (1997) ressalta que:

As emissoras começaram a se organizar como empresas. Um decreto do governo de Getúlio Vargas de 1º de março de 1932, contrariando a expectativa de intelectuais e artistas modernistas, autorizou as rádios a recorrerem à publicidade para formarem suas receitas. Deste modo, elas deixaram de depender de contribuições de ouvintes ou de ações filantrópicas. As programações tornaram-se mais regulares, melhor produzidas e o público se ampliou. O governo optava pelo modelo comercial de radiofonia guardando uma certa semelhança com o *broadcasting* norte-americano. A partir desse momento, o rádio passou a desempenhar um papel relevante no estímulo ao consumo, principalmente de bens industrializados no país. (ZAN, 1997, p. 40 e 41).

Muitos programas de rádio tinham anunciantes, tais como o programa “Um milhão de Melodias”, da Rádio Nacional, dirigido por Radamés Gnattali, que era patrocinado pelo “refrigerante borbulhante”, a “Coca-cola” que acabara de chegar ao Brasil.⁴¹ Segundo Calabre (2004), “a empresa investiu uma quantia significativa na época”, entre os anos 1940 e 1946, para colocar ao ar este programa criado exclusivamente para o lançamento do produto, o que propiciou à Rádio Nacional tornar-se campeã de audiência e captar altos investimentos.

⁴¹ Para mais detalhes, ver o filme: Nosso amigo Radamés Gnattali.

Neste período, três características principais definem o contexto político-cultural mundial: em âmbito nacional, o Estado Novo ou Governo Vargas, e em âmbito internacional, a Segunda Guerra Mundial e a política da Boa Vizinhança, chamada também de Pan-americanismo ⁴².

O Pan-americanismo caracterizou-se por ações diplomáticas implementadas pelo governo estadunidense de Franklin D. Roosevelt para a América Latina, buscando garantir apoio aos aliados na Segunda Guerra Mundial. Nessa política, as áreas de cultura tinham ênfase marcada. Criava-se um “mecanismo de mobilização dos países da América Latina, em torno do fortalecimento da idéia de ‘comunidade americana’ e ao mesmo tempo como mecanismo de reforço ao projeto hegemônico dos Estados Unidos no continente” (TACUCHIAN, 1998, p. 01).

Desta política de Pan-americanismo fez parte o programa de rádio *Um Milhão de Melodias*, dirigido por Radamés Gnattali. Segundo Saroldi e Moreira (2005), para a realização deste programa foram conjugados os talentos de Radamés Gnattali, José Mauro e Haroldo Barbosa e foi criada a Orquestra Brasileira de Radamés. “O objetivo nacionalista era dar à música brasileira um tratamento orquestral semelhante ao dispensado às composições estrangeiras” (SAROLDI e MOREIRA, 2005, p. 61). Entretanto,

“entre os anos de 1940 e 1960, o célebre “*Um milhão de Melodias*” não esteve sozinho na missão de norte-americanizar os ouvidos da brava gente brasileira. Num mundo em que o sedutor estilo norte-americano encantava (encanta) os domínios da vida e dos costumes, em várias rádios, com vários diretores e arranjadores musicais, foram vários os projetos que participaram do projeto: “A hora da Broadway”; “A Hora dos Amigos do Jazz”; “Amigos da América”; “Aquarelas das Américas”; “Aquarelas do Mundo”; “*Big Broadcasting* Matinal da Exposição”; “Ecos da *Broadway*”; “*Midnight* (um verdadeiro desfile dos grandes mitos da música popular norte-americana)”; “Nas asas de um *Clipper*”; “Ritmos de Tio Sam”; “*Your Hit Parade*”; etc (FREITAS, 2010, p. 787).

Em 1943, Radamés Gnattali foi convidado para exercer a direção musical do programa *Um Milhão de Melodias*, que permaneceu no ar durante quatorze anos. O novo programa exigia uma diversidade de repertório em função da qual Radamés Gnattali

amplia a orquestra da casa à dimensão de uma sinfônica; completa os naipes das madeiras, metais, saxofones e cordas a arco, introduz a harpa, celesta e tímpanos. Na base rítmico-harmônica, dando sustentação a essa massa sinfônica, piano (o próprio Radamés), percussão e um regional completo de choro.⁴³

⁴² Para mais detalhes sobre política da Boa Vizinhança ou Pan-americanismo e seu reatamento na música, consultar, entre outros, BRAGA (2002) e TACUCHIAN (1998).

⁴³ Disponível em <http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port> - Acesso 21/10/2012.

Em depoimento a Didier (1996) Radamés Gnattali conta sobre a orquestra formada para o programa “*Um Milhão de Melodias*”:

Para o programa Um Milhão de Melodias, pediram que eu fizesse uma orquestra que tocasse música popular e internacional de todos os países. Pensei logo em fazer uma base com ritmo, três violões, que eram o Garoto, o Meneses e o Bola Sete. Chamei o Pedro Vidal no contrabaixo, Luciano Perrone na bateria, o que aliás viria a ser a base do Quinteto-Sexteto, e mais quatro ou cinco ritmistas que eram Bide, Marçal, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, além de cordas, flautas, saxofones, tudo. Mais tarde um acordeom, que era o Chiquinho, recém-chegado do Sul.

Pois eu recebi carta metendo o pau, que tava deturpando a música brasileira, botando violino no samba... Bem, outros elogiaram e aquilo ficou. Foi bom, porque de qualquer maneira abriu mais campo de trabalho. Fiz esse programa durante mais de 10 anos na Rádio Nacional. Um Milhão de Melodias eram nove arranjos ligados dois a dois. Uma passagenzinha musical ligava um ao outro. Tinha música americana, francesa, brasileira, todo tipo de música que estava mais ou menos em sucesso no mundo inteiro. O programa era segunda [ou quarta-feira], às 8h da noite [9h], e a gente fazia um ensaio às 2 horas da tarde com a orquestra, com cantores, com o speaker, com tudo. Antes do programa descíamos pra tomar um chope no Zica [...] Depois, subíamos pra fazer o programa na hora, ao vivo, não tinha esse negócio de gravação como é hoje, era tudo feito na hora. O speaker anunciava e a gente tinha que tocar. Se errasse estava errado, não podia voltar atrás.

Acho que aquele programa serviu de escola pra muita gente. (DIDIER, 1996, p. 92).

É interessante destacar que entre os anos 1930 e 1940 a indústria cultural estava ainda em formação. Representada principalmente pelo disco e pela rádio, “acabou desempenhando um papel até certo ponto estratégico para a nascente música popular urbana” (ZAN, 1997, p. 20).

Porém, se, de um lado, permitiu que ela fosse se impondo gradativamente como manifestação cultural capaz de influir com certa vantagem nesse campo de forças, por outro, atuou como meio de massificação/estilização dessa manifestação cultural, diluindo as diversidades, atenuando os conflitos inerentes aos seus espaços sociais de origem e imprimindo-lhe novos padrões estéticos, tornando-a mais palatável para um público mais amplo (ZAN, 1997, p. 20).

A mídia de massas, a chamada *mass* mídia, possui uma tendência homogeneizante, que de alguma maneira embaça a diversidade cultural implícita nas manifestações populares, presente em seus contextos originários, contribuindo para dar-lhes uma nova roupagem “mais acessível ao gosto do homem médio. Isto marca a cultura de massas por um caráter sincrético” (MORIN apud ZAN, 1997, p. 20). “Quanto à música erudita, que se manteve distanciada do mercado, sua sustentação a partir dos anos 30 passou a depender em grande parte do Estado” (ZAN 1997, p. 20).

Este novo contexto cultural e político que se apresenta com o advento da indústria cultural, em contrapartida a seu movimento homogeneizante, por outro lado abre também novos espaços de trabalho para os músicos. No caso de Radamés Gnattali, além de trabalhar na Rádio Nacional, trabalhou na

Rádio Clube do Brasil, na Rádio Mayrink Veiga, na Gazeta, na Cajuti e na Transmissora. A experiência nas rádios o levou para a Rede Globo de Televisão, anos mais tarde, em 1968, onde trabalhou como maestro e arranjador durante onze anos.

[O rádio] transformou-se no principal núcleo de veiculação de música popular. Descobrimos novos talentos, divulgando e ampliando os espaços para profissionalização dos músicos, acabou se sobrepondo às gravadoras que se converteram em apêndices das emissoras (ZAN, 1997, p. 40 e 41).

Compositores Nacionalistas

Muitos dos historiadores de música erudita brasileira, entre eles, Vasco Mariz (1981), caracterizam Radamés Gnattali como pertencente à terceira geração nacionalista.

No fim da década de 1930, Mario de Andrade (1991) já citava Radamés Gnattali como parte dos compositores nacionalistas e, entre outros, nomeava Francisco Mignone, Frutuoso Viana e Camargo Guarnieri.

Embora eu não concorde com a maneira como alguns historiadores fazem a divisão dos compositores da história da música brasileira, tentando encaixá-los em categorias fechadas, considere importante demonstrar essa divisão para visualizar o lugar que o compositor Radamés Gnattali ocupa nos livros de história da música brasileira erudita.

Mariz (1981) divide os compositores em: “Precusores do Nacionalismo Musical”; “Primeira Geração Nacionalista”, “Segunda Geração Nacionalista”; “Terceira Geração Nacionalista”; “Entreato Dodecafônico”; “Primeira Geração Pós-Nacionalista”; “Primeira Geração Independente”; “segunda Geração Independente”; e outras categorias. Os quadros a seguir demonstram essa divisão, segundo este autor.

Precusores do Nacionalismo Musical Geração Nacionalista
Brasílio Itiberê da Cunha (1846-1913) Alexandre Levy (1864-1892) Alberto Nepomuceno (1864-1920) Ernesto Nazareth (1863-1934) Francisco Braga (1868-1945) Barroso Neto (1881-1941) Luciano Gallet (1893-1931)

Primeira Geração Nacionalista
Villa-Lobos (1887-1959) Mário de Andrade (1893-1945)

Segunda Geração Nacionalista
Oscar Lorenzo Fernandes (1897-1948) Francisco Mignone (1897-1986) Frutuoso Viana (1896-1976) Brásílio Itiberê II (1896-1967) Jaime Ovalle (Belém, 1894-1955) Hekel Tavares (Alagoas, 1896-1974) Ernani Braga (1888-1948) Furio Franceschini (1880-1976) João de Souza Lima (1898-1982) Armando Albuquerque (1901-1986) Walter Burle-Marx (1902-1990)

Terceira Geração Nacionalista
José Siqueira (1907-1985) Luís Cosme (1908-1965) Radamés Gnattali (1906-1988) Waldemar Henrique (1905-1995) José Vieira Brandão (1911-2000) Alencar Pinto (1912-1983) Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993)

Entreato Dodecafônico
O Grupo Música Viva H. J. Koellreutter (1915-2005)

Primeira Geração Pós-Nacionalista
Guerra-Peixe (1914-1993) Osvaldo Lacerda (1927-2011) Mário Tavares (1874-1958) Alceu Bocchino (1918-2013) Ernest Mahle (1929-1951) Breno Blauth (1931-1993)

Primeira Geração Independente
Cláudio Santoro (1919-1989) Edino Krieger (1928) Eunice Katunda (1915-1990) Ernest Widmer (1927-1990) Walter Smetak (1913-1984) Bruno Kiefer (1923-1987) Esther Scliar (1926-1978) Emílio Terraza (1929-2011) Federico Richter (1922-2011)

Segunda Geração Independente
Marlos Nobre (1939) Almeida Prado (1943-2010)

Sobre a produção musical de Radamés Gnattali, as opiniões diversas dos historiadores musicais refletem as diferentes posturas inclusas no debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950. Neves (1981) diz que:

Sua grande produção pode ser dividida em duas fases: a primeira, marcada por um folclorismo e por um certo virtuosismo da escritura e a segunda por uma transfiguração do espírito folclórico e por um melhor domínio da técnica composicional que se torna mais simples e menos virtuosística. (NEVES, 1981, p. 72)

E Mariz (1981) afirma que:

Além da divisão das obras de Radamés Gnattali em eruditas e populares, convém distinguir dois períodos em suas composições **sérias**. O primeiro, de 1931 à 1940 cujas características são: folclorismo direto, resquícios do estilo de Grieg e também um pouco de *jazz*. No segundo período, a partir de 1944, observamos progressiva libertação da música norte-americana, folclorismo transfigurado essencial, menos virtuosismo, excelente instrumentação. (MARIZ, 1981, p. 265)

Em 1945 Radamés Gnattali foi eleito membro fundador da Academia Brasileira de Música. Béhague (1979) escreve que a partir desse momento o compositor “exibe um nacionalismo subjetivo que se expressa com meios mais reservados e simples. Gnattali continua a cultivar um estilo musical de fácil e imediata compreensão”.

Ainda segundo este último autor, na segunda fase, nos anos 1950-60, Radamés Gnattali intentou propositalmente de se apartar do nacionalismo musical e pautou-se pelos modelos neo-românticos e neo-classicos, associando freqüentemente ao *jazz* sinfônico seu estilo (BÉHAGUE, 1979, p. 302).

Para Neves (1981), Radamés Gnattali ocupa uma posição fronteira entre o gosto romântico e o *jazz*.

Azevedo (1956) afirma que nos anos 1950 Radamés Gnattali se apartou do nacionalismo musical como resposta às críticas que lhe eram realizadas nessa época: diziam que suas composições musicais escritas para vender, transvazavam para as obras compostas para seu prazer e conceituação profissional, o que era visto negativamente.

Mariz (1981) escreveu que:

Radamés Gnattali, como Guerra Peixe, fez questão de estabelecer um marco definido entre os dois setores de sua produção. Escreveu para si próprio e para o povo. Esta linha divisória, todavia não estava tão clara quanto lhe parecia. Todo homem sofre a influência do meio ambiente. Por isso admitimos que, apesar de seus escrúpulos evidentes, Radamés Gnattali, ao abordar a música **séria** no período inicial, não pode evitar que nela se introduzisse **sorratoiro**, este ou aquele característico do *jazz*. (MARIZ, 1981, p. 264)

Nesta citação, as palavras “**música séria**” e “**sorratoiro**”, a meu ver, expressam um pensamento questionável. Denominar a música erudita como “**séria**” faz parecer que música popular não tinha

seriedade. E, ao utilizar o termo “**sorrateiro**”, demonstra que o *jazz* era visto como música de qualidade inferior na hierarquia musical.

Devido a absorção do *jazz* em sua música, Radamés Gnattali ganhou a antipatia de alguns simpatizantes do nacionalismo vigente na época. Foi acusado de que, principalmente suas orquestrações, “em alguns pontos não se poderiam distinguir da música americanizada tipo Guershwyn” (TINHORÃO, 1997).

A essas críticas, Radamés Gnattali, respondeu:

Sobre essa questão de orquestração: se existe uma música brasileira, não é por causa de um “timbre” dentro da orquestra, que ela vai deixar de existir. Tem gente que acha que se a gente coloca um saxofone na orquestração, a música vira *jazz*. *Jazz* é música que pode ser tocada por qualquer instrumento. Se um timbre descaracteriza a MPB, então a MPB não existe. (DIDIER, 1996, p. 52)

Assim como Radamés Gnattali, o músico, arranjador e compositor Guerra Peixe⁴⁴, amigo e colega de trabalho na Rádio Nacional, também foi contra a ideia dos nacionalistas de que o *jazz* era uma influência perniciosa à música brasileira.

Para ele [Guerra-Peixe], se o Brasil já assimilou a influência portuguesa, espanhola e africana, porque repudiaria a norte-americana? Pelo contrário, ele vê no *jazz* elementos positivos que podem ser aproveitados para enriquecer a música brasileira: a riqueza das improvisações “*hot*” e a harmonia – internacional como qualquer harmonia. Como comprovação da qualidade positiva que o *jazz* pode trazer menciona a influência que o gênero exerceu sobre compositores importantes como Stravinski, Hindemith e Copland. (EGG, 2004, p. 48).

Segundo Egg (2004), o músico e compositor Guerra Peixe, ao ser entrevistado pelo jornalista Haroldo Miranda em Recife durante a reportagem realizada para a coluna “rádio” do Jornal do Comércio, em julho e agosto de 1950⁴⁵, elogiou compositores que faziam a “transposição erudita dos processos populares” citando Bráslcio Itiberê, Alexandre Levi, Alberto Nepomuceno, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Radamés Gnattali, Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri.

Guerra Peixe, que era também arranjador de rádio e compositor de música popular, defendeu o colega e amigo Radamés Gnattali, colocando em destaque seu trabalho (EGG, 2004). Guerra Peixe destaca “Camargo Guarnieri como o mais completo compositor nacional, e menciona também Radamés Gnattali como um nome ao qual a crítica deveria prestar mais atenção.” (Guerra Peixe [1950] apud EGG, 2004, p. 128-129)

⁴⁴ “Em 1937, Radamés foi convidado por Ayres de Andrade, diretor artístico do programa A Voz do Brasil do DPI [Departamento de Imprensa e Propaganda] para participar do suplemento musical. Nesse programa, Radamés executava várias valsas e choros de Guerra-Peixe” (AGUIAR [2007, p.131] apud LACERDA, B. R 2011, p. 139).

⁴⁵ Haroldo Miranda. “Guerra Peixe, sua vida e sua música.” In Jornal do Comércio, Recife, [16/7/1950], apud EGG, 2005, p.127.

Como Schwarz (1987) escreveu no texto “Nacional por Subtração”, o ideal nacionalista buscava algo genuinamente brasileiro, subtraíndo o que não fosse nacional, na busca por uma matriz para a música brasileira.

A música de Radamés Gnattali se insere no contexto mais amplo do processo de discussão e construção de identidades nacionais, de certo modo auxiliando na procura de uma estética para a música da sociedade urbana e moderna brasileira, marcando com suas criações musicais a produção das gerações posteriores.

Radamés Gnattali transitou de forma peculiar pelos universos da música erudita e popular, e sua obra traz aspectos desse transito, ao propor uma organização desses universos sintetizada num só discurso. Ao ouvir “*Manhosamente*” ou “*Canhoto*” o ouvinte, dependendo de sua trajetória particular, pode se remeter tanto ao universo do Choro, recordando Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, passando pelo universo do *Jazz*, das *Big Bands*, das Orquestras de *Jazz*, e pelo universo da música erudita, produzindo lembranças de Brahms, Chopin e até mesmo de Debussy, entre outros.

Capítulo 2.

Os Choros para piano solo de Radamés Gnattali: “*Canhoto*” e “*Manhosamente*”

Neste capítulo tratarei de demonstrar aspectos da criação musical implícitos no processo criativo de Radamés Gnattali a partir de fragmentos musicais extraídos das partituras dos Choros para piano solo deste compositor: “*Canhoto*” (1943) e “*Manhosamente*” (1947)⁴⁶.

Em alguns trechos das partituras destes choros, conhecendo a trajetória de Radamés Gnattali, é possível identificar algumas fontes da inovação musical, que mescla ou entrelaça os universos da música popular e da música erudita.

Em meu percurso de pianista, tendo também percorrido o caminho tradicional de aprendizado de piano erudito, pude reconhecer nestas peças muitas relações com o repertório de um tempo passado e, ao mesmo tempo, tendo também me embrenhado no universo de piano popular, reconheci alguns aspectos que demonstram a influência do *Jazz* e de choros tradicionais.

Selecionei alguns fragmentos das peças “*Canhoto*” e “*Manhosamente*” afim de apontar alguns dos aspectos estilísticos que indicam essas inovações musicais. Para isto subdividi este capítulo em três grupos: **1. Elementos da teoria tradicional**, **2. Elementos da *Jazz Theory*** e **3. Elementos do choro tradicional**.

Dentro do grupo de ‘Elementos da teoria tradicional’ fiz um estudo teórico subdividido em: **1.1. A abertura de décima (fundamental, quinta e terça)**, **1.2. Acorde de Sexta Aumentada**, **1.3. Acorde Napolitano**. No grupo ‘Elementos da *Jazz Theory*’, subdividi o estudo em **2.1. Acorde de Dominante Substituta (“Sub V”)** e **2.2. Tensões**. E finalmente no grupo ‘Elementos do choro tradicional’, coloquei o item **3.1 Acompanhamento da mão esquerda**.

Essa subdivisão foi baseada na ideia de “Influência” de Meyer (2000). Investigando o caminho que Radamés Gnattali percorreu, meu objetivo foi delinear possíveis apropriações musicais oriundas de outros tempos e lugares. A partir da investigação teórica musical destas peças pude entender as mudanças estilísticas no campo da música.

⁴⁶ Sobre as datas de composição destes choros, há controvérsias. Segundo informação que consta no site oficial de Radamés Gnattali, www.radamesgnattali.com.br, “*Canhoto*” foi composto em 1943 e “*Manhosamente*” em 1947. No mesmo site a data de composição de “*Manhosamente*” aparece duas vezes de forma diferente: 1947 e 194?. No link “Catálogo de Obras” de música de concerto, aparece como “194?”, e no link “Linha do tempo” do mesmo site, no ano de 1947. Acesso 18/09/2009. E ainda, de acordo com MARCONDES (1998 apud SANTOS, 2002) estes choros foram compostos entre 1950 e 1955.

1. Elementos da teoria tradicional

1.1. A abertura de décima (fundamental, quinta e terça)

1.1.1. A abertura de décima (fundamental, quinta e terça) no choro “*Manhosamente*”

Um elemento muito utilizado por Radamés Gnattali no choro para piano solo “*Manhosamente*” é a abertura de décima na disposição fundamental-quinta-terça.

Cabe aqui um breve comentário sobre esta disposição de acorde que revela o ‘capital simbólico’ de Radamés Gnattali: é uma abertura de mão difícil de tocar, que exige virtuosismo do executante, implicando música de maior destreza para o pianista. Daria pra dizer que esse choro é quase um estudo dessa abertura.

Na cultura pianística, este tipo de abertura de acorde se fez notar na obra de personagens influentes ao longo do séc. XIX. Foi se tornando uma disposição recorrente em obras do repertório pianístico associada ao brilhantismo, ao desafio virtuosístico e a complexidade técnico instrumental.

Essa abertura já havia sido utilizada por personagens históricos como Frédéric François Chopin (1810-1849), nos dos “Estudos Opus 10 e Opus 25”, e por Johannes Brahms (1833-1897), nos “51 Exercícios”.

Esses “Estudos” de Chopin e “Exercícios” de Brahms fazem parte da formação do pianista erudito, cuja prática diária de exercícios técnicos, segundo Marun (2007), é uma das premissas fundamentais para a sua formação. Bento (2005), afirma que os “Estudos Opus 10 e Opus 25” de Frédéric François Chopin (1810-1849) garantem “ao instrumentista amplas oportunidades de aprimoramento técnico”. Marun (2007) divide este aprimoramento técnico em dois níveis: inicial e avançado. Este autor cita, por exemplo, para um nível inicial de estudo, os exercícios organizados e compostos por Friedrich Wieck (1785-1873), Oscar Beringer (1844-1922) ou Jean Louis Hanon (1819-1900) e, para um nível mais avançado, os exercícios de Johannes Brahms (1833-1897), Rafael Joseffy (1852-1915), Leopold Godowsky (1870-1938), Ernest von Dohnányi (1877-1960) e Isidor Philipp (1863-1958). Acrescento ainda, para este nível avançado, os “Estudos” de Chopin.

A seguir demonstro fragmentos dos choros estudados e destes “Estudos Opus 10 e Opus 25” de Chopin e dos “51 Exercícios” de Brahms, para evidenciar que esta abertura acima citada já havia sido utilizada na cultura pianística do Romantismo (Séc. XIX).

Então, é possível visualizar a abertura de décima (fundamental, quinta e terça) nos fragmentos a seguir (FIGs. 1 a 14):

FIG. 1 - Compassos 3 a 9 do choro “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente entre 00:06 e 00:16 ⁴⁷)

Na FIG. 1, no segundo tempo do compasso 4 as notas **mi-si-sol#**, na mão esquerda, formam o acorde de “**E**” com esta abertura acima descrita, sendo **mi** a fundamental, **si** a quinta e **sol#** a terça. O mesmo acontece no compasso 5 com as notas **ré-lá-fá#**, formando a tríade de “**D**” no primeiro tempo deste compasso. A partir da segunda semicolcheia do segundo tempo deste mesmo compasso 5, o compositor utiliza a mesma abertura, porém desta vez, distribuída nas duas mãos: a fundamental e a quinta são tocadas pela mão esquerda, enquanto que a terça tem indicação para ser tocada pela mão direita, ou seja, a mão esquerda toca as notas **mi** e **si** e a mão direita a nota **sol** formando o acorde de “**E**” e, logo em seguida, utilizando a mesma fôrma, a mão esquerda toca as notas **mi** e **si** e a mão direita a nota **sol#**, formando o acorde de “**E**”. Nos compassos 6 e 7, o mesmo acontece com as tríades de “**F**”,

⁴⁷ Minutos e segundos.

“F#”, “G” e “Ab”⁴⁸. Radamés Gnattali faz um ascensão cromática nesta abertura de acorde que vai desde a tríade de “D” (no compasso 5) até a tríade de “Ab” (compasso 7), sendo que, a primeira é tocada pela mão direita e, as outras seis são distribuídas nas duas mãos.

Como visto anteriormente, esta mesma abertura de acorde já havia sido utilizada por Chopin nos “Estudos Op.10 e Op.25”. Considerando que este elemento técnico musical (a abertura) é um indício da influência da música erudita do Séc. XIX nas peças de Radamés Gnattali, a seguir, demonstrarei fragmentos de alguns dos “Estudos Op.10”, que foram publicados em 1833 (embora alguns tenham sido escritos em 1829). Seguem sucessivamente os “Estudos Op.10 n.5, n.7 e n.8”:

FIG. 2 - Compasso 8 do “Estudo Op.10, n.5” de Chopin



FIG. 3 - Compassos finais do “Estudo Op.10, n.5” de Chopin



FIG. 4 - Compassos finais do “Estudo Op.10, n.7” de Chopin



⁴⁸ Sobre esta tríade de “Ab”, ver mais adiante no item 1.2.1. Acorde de Sexta Aumentada em “Manhosamente”.

FIG. 5 - Compasso 14 do “Estudo Op.10, n.8” de Chopin



Nos “Estudos Op.10, n.9 e n.11”, esta abertura foi também utilizada em forma de arpejos, como demonstram as figuras a seguir:

FIG. 6 - Início do “Estudo Op. 10, n.9” de Chopin



FIG. 7 - Início do “Estudo Op. 10, n.11” de Chopin

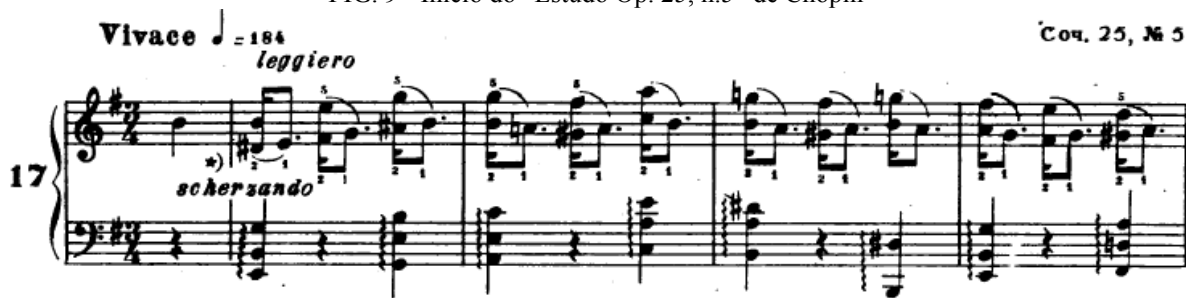


Esta abertura de décima aparece também nos “Estudos Op.25” de Chopin, que foram escritos entre 1832 e 1836 e publicados em 1837.

FIG. 8 - Início do “Estudo Op. 25, n.4” de Chopin



FIG. 9 - Início do “Estudo Op. 25, n.5” de Chopin



Johannes Brahms (1833-1897) foi um compositor que contribuiu para o desenvolvimento do pianismo romântico. No final do Exercício 16a, dos “51 Exercícios”, publicados em 1893, Brahms também utilizou essa abertura, como se verifica no fragmento a seguir:

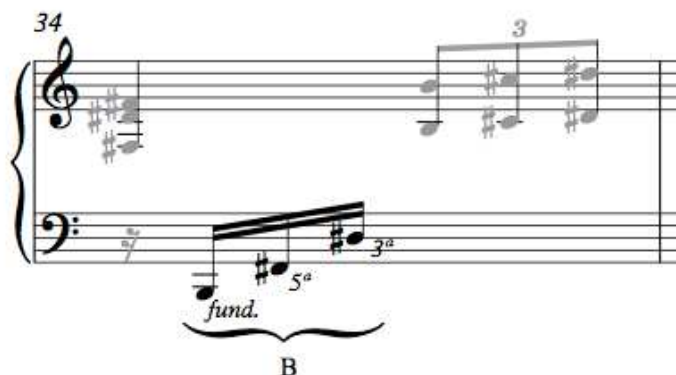
FIG. 10 - Compassos finais do “Exercício 16a” dos “51 Exercícios” de Brahms



1.1.2. A abertura de décima (fundamental, quinta e terça) no choro “Canhoto”

No choro para piano solo “Canhoto” de Radamés Gnattali, esta abertura também está presente, como se pode visualizar nas figuras a seguir:

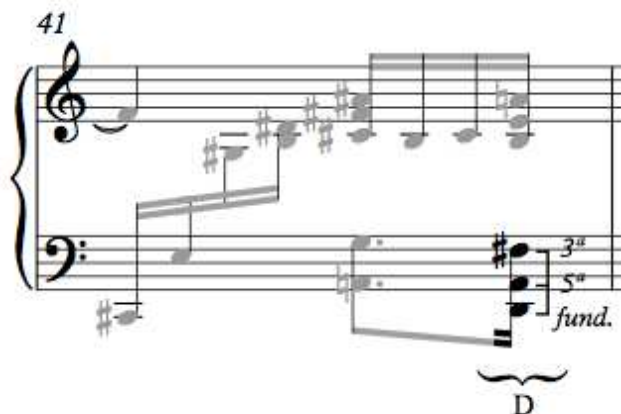
FIG. 11 - Compasso 34 do choro “Canhoto” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 1, aproximadamente entre 01:00 e 01:02)



Nesta FIG. 11, as notas **si-fá#-ré#** no baixo do primeiro tempo do compasso 34, na mão esquerda, formam a tríade de “**B**” com esta abertura acima descrita em forma de arpejo.

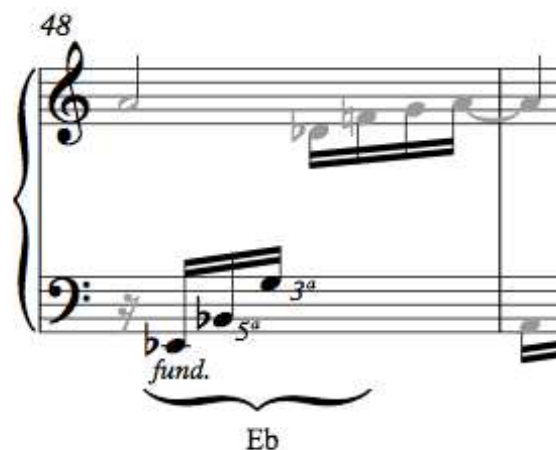
Na última semicolcheia do compasso 41 do choro “Canhoto”, esta abertura aparece novamente com as notas **ré-lá-fá#**, formando o acorde de “**D**”, como se pode visualizar na FIG. 12:

FIG. 12 - Compasso 41 do choro “Canhoto” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 1, aproximadamente entre 01:10 e 01:12)



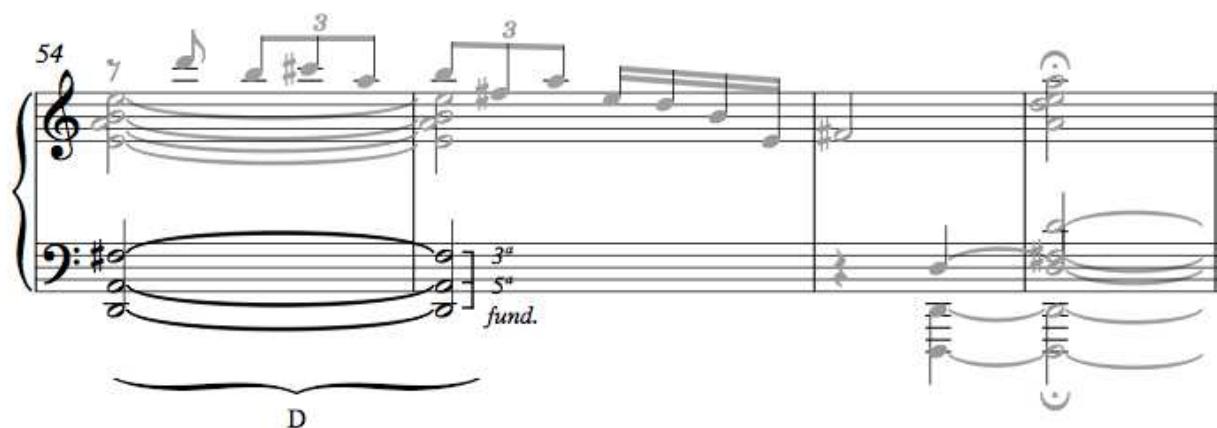
No compasso 48 de “*Canhoto*”, esta abertura aparece novamente em forma de arpejo com as notas **mib-sib-sol**, respectivamente na segunda, terceira e quarta semicolcheia do primeiro tempo do compasso, no baixo tocado pela mão esquerda, formando a tríade de “**Eb**”:

FIG. 13 - Compasso 48 do choro “*Canhoto*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 1, aproximadamente entre 01:42 e 01:44)



Na finalização do choro “*Canhoto*”, esta abertura é utilizada por Radamés Gnattali, no compasso 54, estendendo-se ao compasso 55, formando o acorde de “**D**”, com as notas **ré-lá-fá#** no baixo:

FIG. 14 - Compassos 54 a 57 do choro “*Canhoto*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 1, aproximadamente de 02:11 ao fim)



Não pretendo, com estes fragmentos, demonstrar uma derivação direta de elementos musicais composicionais, e sim, delinear possíveis apropriações musicais na trajetória de Radamés Gnattali.

Nos “*Estudos*” de Chopin e nos “*Exercícios*” de Brahms, essa abertura aparece em forma de tríade na mão esquerda acompanhada por uma ou mais notas na mão direita que, geralmente fazem parte da tríade. No entanto, nas músicas de Radamés Gnattali, essas tríades abertas em fundamental-quinta-terça nos baixos, vem geralmente acompanhada por outras notas na região média ou aguda do

piano que nem sempre são propriamente notas repetidas (ou dobradas) da tríade, formando acordes com dissonâncias ou até mesmo outros acordes.

1.2. Acorde de Sexta Aumentada

1.2.1. Acorde de Sexta Aumentada em “*Manhosamente*”

Ao direcionar o olhar, não somente para o acorde isolado em si, mas para a relação deste acorde com o todo na música, é possível notar que o que parece ser apenas uma tríade de “**Láb**” com as notas **lab-mib-do** nos baixos do compasso 7 do choro “*Manhosamente*”, por exemplo, é na verdade um “acorde de sexta aumentada francesa”.

A este aparente acorde de “**Ab**”, se faz presente um **fa#**, vindo por meio de uma ligadura de nota do compasso anterior e, na melodia deste compasso 7, estão as notas **ré**, **do** e **sib**. Se analisássemos este acorde através da ótica da *jazz theory*, diríamos que trata-se de um **Ab7(#11)**, ou seja, um **SubV7/V** na tonalidade de **Dó maior**. Porém, a nota que configura o acorde de **Ab7** é o **solb**, e, neste caso, a nota acrescentada a esta aparente tríade de **Ab** é o **fa#**, ou seja, uma sexta aumentada a partir da nota **láb**, o que configura o acorde de “**Sexta Aumentada**”. E ainda, a presença da nota **ré**, configura o acorde de “**Sexta Aumentada Francesa**”. Então, interpreto este acorde segundo a teoria tradicional, como um acorde de “**Sexta Aumentada Francesa**”.

FIG. 15 - Compassos 6 a 9 do choro “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente entre 00:10 e 00:16)



Freitas (2010), explica que este agrupamento de sons (**láb-do-ré-fá#**) recebeu diversos nomes e variadas descrições na teoria de escola (teoria tradicional), popularizando-se através de termos e cifras disseminados pela *jazz theory*:

[Na] “*Carte d'ensemble de la basse fondamentale*” [...] que publicou no *Mercure de France* em setembro de 1731, Rameau estampou a téttrade **láb-do-ré-fá#** no tom de Dó-menor [...] e, principalmente, deixou uma representação de um determinado entendimento que sustenta parte da teoria moderno-contemporânea a respeito deste notável agrupamento de sons que, a cerca de 400 anos, se acha em uso na música ocidental e que já recebeu diversos nomes e variadas descrições. Este agrupamento de sons foi cifrado, realizado e teorizado nas *instruções* barrocas do *baixo contínuo*, ficou conhecido na teoria de escola como “acorde de sexta aumentada” (por vezes dita italiana, francesa ou alemã) e, com a crescente disseminação do vocabulário da *jazz theory*, popularizou-se através de termos, cifras e conceitos correlacionados - ou anagramáticos - [...] tais como: “dominante substituta”, “**SubV7**”, “**Ab7(#11)**”, “lídio b7”, “lídio dominante”, “**D7alt**”, “escala alterada”, “Mixolídio (b5,#5,b9,#9)”, “*diminished whole tone scale*”, “escala menor melódica” ou “menor melódica real”, “modos da escala menor melódica”, “dominante disfarçada”, “**Ebm6**”, etc. (FREITAS, 2010, p. 164) ⁴⁹

Pela *jazz theory*, este acorde do compasso 7 do choro “*Manhosamente*” (FIG. 15), seria interpretado como um “**D7alt**” ou como um “**Ab7(#11)**”. Mas aqui, neste caso, devido às notas **fá#** e ao **ré natural** presentes neste compasso, somadas ao fato de que quando esta música foi composta a *jazz theory* estava ainda em formação, fica claro, a meu ver, que trata-se de um “acorde de sexta aumentada francesa”.

Uma maneira de entender as diferenças entre os três nomes “eruditos” mais usados para os acordes de Sexta Aumentada, através da ótica da *jazz theory*, seria (exemplos no tom de **Do menor**):

- **Sexta Aumentada Italiana**: notas **láb-do-fá#-do** - pode ser visto como um **Ab7** “sem quinta” e “sem #11”;
- **Sexta Aumentada Francesa**: notas **láb-ré-fá#-do** - pode ser visto como um **Ab7(#11)**;
- **Sexta Aumentada Alemã**: notas **láb-mib-fá#-do** - pode ser visto como um **Ab7** “com quinta” e “sem #11”.

Nestes exemplos acima citados a **sexta aumentada**, por enarmonia, foi vista como uma **sétima menor** para trazer à compreensão de quem entende de cifra de música popular, um entendimento da teoria tradicional.

Contudo, faz-se necessário esclarecer que essa discussão entre “**sétima menor**” ou “**sexta aumentada**” não é do popular versus o erudito, como geralmente se pensa, a discussão permeia o próprio campo erudito. Freitas (2010) conta que na Paris pré-revolução, músicos e filósofos discutiam publicamente questões como esta e que

“[...] por incrível que pareça, os músicos davam ouvidos ao que os filósofos diziam e publicavam sobre detalhes “técnicos” da “nossa” arte. Rameau foi um raro músico que pode debater as miudezas artesanais do nosso ofício com pensadores do porte de um Rousseau e de um D’Alembert.” (FREITAS, 2010, p. 641)

⁴⁹ Destacando-se que, “contudo, o nome clássico é escala superlócrio”. (HAERLE, 1975, p.30 apud FREITAS, 2010, p. 164)

Ainda segundo este autor, estas discussões estão impressas na “*Encyclopédie ou dicctionnaire raisonné des sciences, des arts et des meetiers*” de 1751 e no “*Dictionnaire de musique*”, de 1768.

O uso do “**Acorde de Sexta Aumentada**” é rebuscado e está inserido em uma cadeia de relações. Nos primeiros compassos do choro “*Manhosamente*” não é só o acorde, mas a sofisticada cadência de engano que nos surpreende.

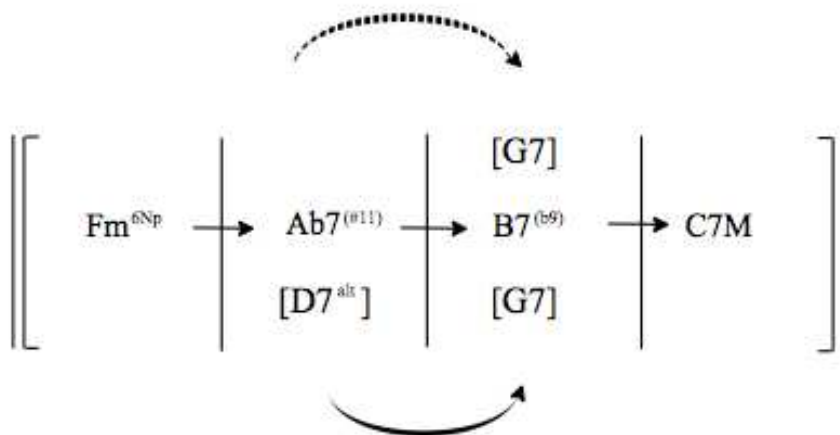
Este “**Acorde de Sexta Aumentada**” do compasso 7, em seu uso *reservado* ⁵⁰, na tradição tonal, é um acorde de pré-dominante, um acorde de dominante da dominante que sugere que o lugar de chegada é **Cm**:. No choro “*Manhosamente*”, por empréstimo modal, o lugar de chegada é **C**:. Em seu emprego *reservado* a cadência seria: o acorde de “sexta aumentada francesa”, este pseudo “**Ab7**” (ou o chamado de **SubV** pela *jazz theory*), precedendo o **G7**, resolvendo em **Cm**. Expandido seu uso, esta cadência resolve na tonalidade maior. E ainda, a trama se complica, porque quem antecede o acorde de **C** não é o **G7** e sim o **B7(b9)** em primeira inversão. Este **B7(b9)** é um **V7** de **Em**, a “tônica anti-relativa” de **C**:. Interpretando-se assim, a articulação **B7(b9)→C7M** como uma cadência de engano para a área tonal de **Dó maior**. Como se vê nas figuras a seguir:

FIG. 16 - Interpretação hipotética dos primeiros 8 compassos do choro “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali como uma preparação para a área tonal de Dó Maior

	1	7-8		9
	Fm ^{6Np}	#6 Fr	B7 (b9)	C
	Lidio	Lidio b7	/D#	Lidio
C:	IVm ^{6Np}	(SubV/V)	(V/IIIIm)	I
	S	D	D	T

⁵⁰ Explicarei este termo mais adiante no subcapítulo “*Elementos a Jazz Theory*”, onde escrevo sobre as transformações de um acorde da teoria tradicional para um acorde popularizado pela *jazz theory* apoiando-me nas revisões de FREITAS (2010).

FIG. 17- Relações harmônicas nos 8 primeiros compassos do choro “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali.



O que se destaca aqui não é somente a descoberta do uso do “**Acorde de Sexta Aumentada**” pelo compositor Radamés Gnattali, mas sim a rebuscada preparação para **Do maior** que ele utilizou. É a preparação inteira que demonstra o domínio dos códigos tonais que este compositor possuía.

Sobre o acorde de **Fm^{6NP}**, explicarei mais adiante no subcapítulo “**Acorde de Sexta Napolitana**”.

1.2.2. Acorde de Sexta Aumentada em “Canhoto”

No choro para piano solo “Canhoto” também é possível encontrar este aspecto teórico harmônico que supõe a influência da música erudita, da tradição européia, e não apenas a influência do *Jazz* nas composições de Radamés Gnattali. No primeiro tempo do compasso 9 (FIG. 18), as notas **sib-ré-fá-sol#** seriam interpretadas pela *jazz theory* como um acorde de dominante substituta da dominante (SubV7/V7), no tom de **Ré menor**. Tais notas **sib-ré-fá-sol#** seriam interpretadas como um acorde de **Bb7** (**sib-ré-fá-láb**), por harmonia a nota **sol#** seria interpretada como um **láb**, isto é, tal acorde de **Bb7** como dominante substituta da dominante (SubV7/A7) e A7 como dominante de **Dm**. Porém, nesta versão em partitura lê-se **sol#** e não **láb**. Isto implica em uma interpretação mais tradicional deste acorde, que pode ser visto como um “**Acorde de Sexta Aumentada Alemã**”. A teoria tradicional explica que neste acorde, entre as notas **sib** e **sol#** existe um intervalo de sexta aumentada, como podemos visualizar na figura a seguir:

FIG. 18 - Compassos 7 a 10 do choro “Canhoto” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 1, aproximadamente entre 00:13 e 00:20)



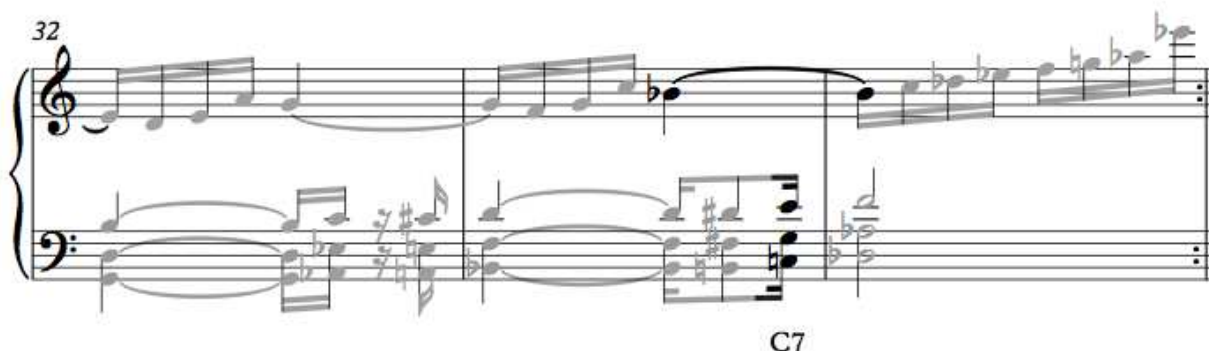
Diferente da maioria dos choros mais convencionais, que se apresentam com a forma rondó A-A-B-B-A-C-C-A, o choro “*Manhosamente*” tem a forma A-A-B-B. Para decifrar este primeiro acorde, verifiquei o ritornelo final da parte A, voltei alguns compassos, procurei relações cadenciais e me deparei com uma sequência cromática de tríades nos baixos, naquela abertura fundamental-quinta-terça comentada anteriormente no subcapítulo “Abertura de décima”, como podemos visualizar na figura a seguir:

FIG. 20 - Compassos 32 a 34 do choro “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente entre 00:48 e 00:53)



Essa sequência cromática vai da tríade de “**G**”, no compasso 32, até a tríade de “**C**”, no final do compasso 33 (ou, aparentemente, até o pseudo “**Db**” do compasso 34). No pentagrama, acima desta tríade de “**C**”, na melodia da mão direita encontra-se uma nota que pode confirmar a hipótese napolitana: um **sib** que vem por ligadura de nota. A tríade de “**C**” somada a nota **sib**, configura um acorde de **C7**, dominante de **Fm**, ou seja, um (V7/IVm)→IVm em **Cm**: (ou **C**: por empréstimo).

FIG. 21 - Compassos 32 a 35 do choro “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente entre 00:48 e 00:53)



Se o primeiro acorde do choro “*Manhosamente*” fosse um **Db**, um “I grau” no tom de **Réb maior**, o “V grau”, o acorde de **Ab**, teria que ter a sétima menor. **Ab** teria que estar em ambiente mixolídio, com a nota **solb**. De fato, a cadência **Ab7→Db7M** (dominante→tônica) acontece do compasso 14 para o 17, como demonstra a figura a seguir:

FIG. 22 - Compassos 14 a 17 do choro “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente entre 00:21 e 00:28)



Mas, nos compassos que antecedem a volta para o primeiro compasso, esta cadência não se configura, a nota **solb** não aparece. Nos arredores deste primeiro compasso, a nota **sol natural** está na melodia, que, aliás, é a primeira nota da música que aparece.

FIG. 23 - Compassos 31 a 35 do choro “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente entre 00:46 e 00:55)

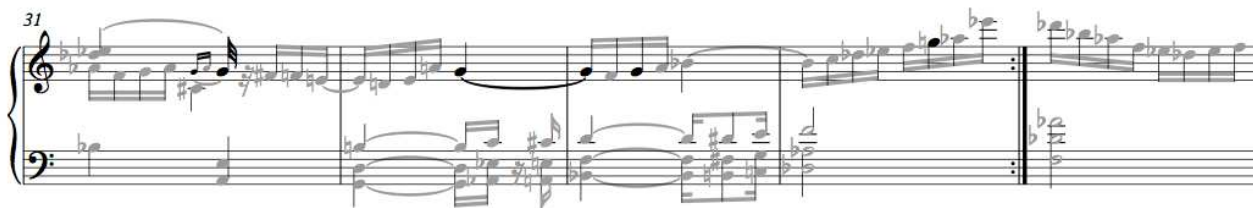
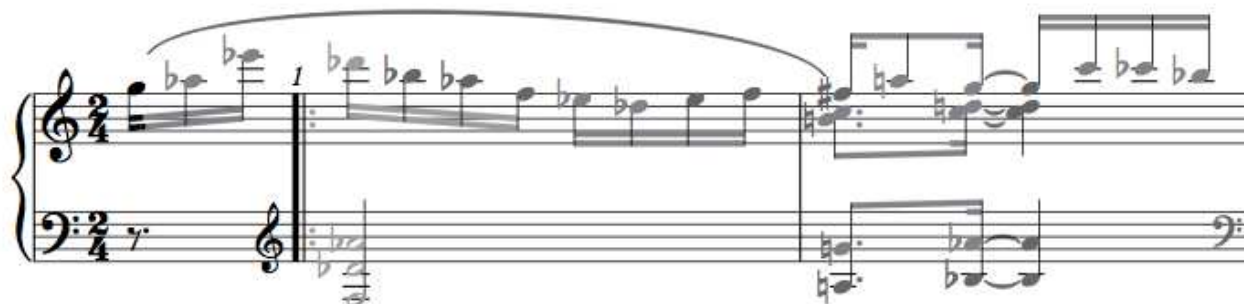


FIG. 24 - Compasso 1 do choro “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, do início até 00:06, aproximadamente)



A tríade de **Ab** do compasso 32, por exemplo, que antecede a volta ao primeiro compasso, está acompanhada por um **sol natural**. Se a tonalidade desta primeira parte do choro fosse **Réb maior**, a nota **sol** seria bemol.

A presença da nota **sol natural** na melodia é um indício de que este acorde, em princípio, não está no campo harmônico diatônico de **Réb maior**. A armadura de clave da escala de **Réb maior** possui cinco bemóis: **sib**, **mib**, **láb**, **réb** e **solb**. No entanto, no entorno deste primeiro compasso, aparecem quatro bemóis: **sib**, **mib**, **láb** e **réb**. Uma escala de **réb** a **réb** com estes quatro bemóis configura um **Réb lídio (IV de Ab: ou bVI de Fm:)**. Desta maneira, verifica-se que este primeiro acorde não pode ser um “I grau”, Tônica da tonalidade de **Réb maior**.

Nesta primeira parte do choro “*Manhosamente*”, a presença deste **sol natural**, a não confirmação da tonalidade de **Réb maior**, assim como a não confirmação das tonalidades de **Láb maior** ou de **Fá menor**, aliada a outros fatores, é um indício de que o tom desta primeira parte, pode ser **Dó maior**⁵¹.

Num primeiro momento o que parecia uma tríade invertida de **Db**, com este olhar mais aprofundado das relações tonais, verifica-se que pode tratar-se de um **Fm^{6NP}**, um acorde de Sexta Napolitana, um “**IVm^{6NP}**” no tom de **Dó maior**.

Radamés Gnattali utiliza este acorde napolitano numa inversão rebuscada, numa fôrma de acorde aberto, **fundamental-6Np-terça menor**, uma inversão não tão simples de identificar.

FIG. 25 - Notas do compasso 1 do choro “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali



⁵¹A afirmação à respeito da tonalidade é uma hipótese levantada. A trama harmônica deste choro é bem complicada e optei, nesta pesquisa de mestrado, apenas por delinear caminhos e levantar algumas questões referentes a esse complexo assunto da harmonia.

Talvez, para a mão do pianista, seja mais prático dizer que é um **Db/F**; mas para o olhar teórico analítico musical mais aprofundado, trata-se de um **Fm**^{6NP}.⁵²

Segundo Almeida (1999), o acorde napolitano fez-se bastante presente na harmonia do choro tradicional. Este autor reconheceu este acorde napolitano como um dos elementos harmônicos típicos da música e do instrumental de choro traduzidos para o repertório pianístico e, demonstrou ainda que o acorde de “sexta napolitana” foi primorosamente explorado por Ernesto Nazareth, um dos compositores que teve grande influência na música de Radamés Gnattali.

1.3.1. Cultura ou Região Napolitana

O tema da cultura Napolitana é muito amplo e aparece na história da música desde o século XVII. Desde o período barroco até os dias atuais, o acorde napolitano foi se transformando, passando por processos de (re)criações ao longo de sua história. É um longo processo de amadurecimento deste acorde que Radamés Gnattali escolheu para começar o choro “*Manhosamente*”.

Segundo Meyer (2000), estas “escolhas” resultam significativas para entender as mudanças estilísticas no campo das artes.

Claro que a escolha sempre é realizada por uma pessoa. Mas o que mais parece influir nas escolhas compositivas que conformam o curso da história da música não são aquelas que são peculiares da psique do compositor, senão as do estilo musical predominante e da comunidade cultural mais geral. (MEYER, 2000, p. 220)⁵³

Ao estudar a história da música ocidental, nota-se que um dos principais valores da tonalidade convencional foi o hábito de caracterizar os acordes acrescentando-lhes dissonâncias. Para caracterizar um acorde como dominante, por exemplo, adicionou-se a sétima menor e, para caracterizar um acorde de subdominante, acrescentou-lhe uma sexta maior ou menor. Isto porque percebeu-se que as tríades sobre os **I**, **IV** e **V** graus não eram suficientes para definir um acorde como tônica, subdominante ou dominante, já que “essas tríades são *igualmente perfeitas e maiores* no modo maior e *igualmente perfeitas e menores* no modo menor.” (FREITAS, 2010, p. 32)

⁵² Apenas para explicar melhor essa frase “para a mão do pianista”, coloco aqui um exemplo por extenso: a nota **dó** no baixo (mão esquerda) e as notas **ré-fá#-lá** nos médios (mão direita), em uma determinada cadeia de relações, configuram um acorde de C^(9,#11,13). Na prática, para o pianista, é mais fácil pensar que é uma tríade de **D** com a nota dó no baixo. Mas na teoria, olhar para este acorde como um **D/C**, significa transformá-lo em **D7** e mudar totalmente sua função estrutural e tonal.

⁵³ tradução da autora

Assim, o hábito de acrescentar sextas maiores ou menores ao IV grau, se inscreve na tradição das *dissonâncias características* ⁵⁴. Para explicar a Cultura Napolitana, irei me ater a este acorde de subdominante, o IV grau. Primeiramente explicando-o no tom maior, depois chegando ao tom menor e finalmente do acorde de “Sexta Napolitana”, o “**IVm^{6NP}**”.

Pensemos na tonalidade de **Dó Maior**: ao IV grau adicionando-se a **6ª maior**, tem-se o “**acorde de sexta acrescentada**”, também conhecido como “**acorde de Rameau**”, o “**IV⁶**”, o acorde de **F⁶** com as notas **fá-lá-do-ré** ou ainda, em equivalência funcional, o acorde de “**IIm⁷**”, o acorde de **Dm⁷**, na disposição **ré-fá-lá-do**.

Em ambiente menor, na tonalidade de **Do menor**, adicionando-se a **6ª maior** ao **IVm**, temos o acorde de **Fm⁶** com as notas **fá-láb-do-ré**. Porém, neste acorde, entre as notas **láb** e **ré** existe um intervalo de trítono, o que resulta numa dupla função deste acorde: a de subdominante e de dominante, já que este intervalo realça a função de dominante. Assim, entre a intenção da *dissonância acrescentada* e a sonoridade resultante (do trítono), “instala-se um nó teórico delicado: o conjunto **fá-láb-do-ré** ocupa o lugar subdominante e ocupa também o lugar dominante.” (FREITAS, 2010, p. 64)

Uma solução encontrada para distinguir essa dupla funcionalidade deste acorde diatônico de **IVm** foi acrescentar-lhe uma outra sexta, uma sexta não diatônica, uma **6ª menor**, no caso a nota **réb**. Sem excluir a opção **fá-láb-do-ré**, o “célebre” feixe **fá-láb-do-réb** consagrou-se na cultura tonal recebendo o nome de “**Acorde de Sexta Napolitana**”.

Estes dois feixes (**fá-láb-do-ré** e **fá-láb-do-réb** e os diferentes acordes, tensões e escalas configurados a partir deles) carregam a mesma idade artística e a mesma memória tonal [...] (FREITAS, 2010, p. 66)

Este “célebre” feixe **fá-láb-do-réb**, com o passar do tempo foi se transformando. A nota **réb**, nota não diatônica que em “**Fm^{6NP}**” era considerada apenas ornamento, sem maiores implicações estruturais, ganhou importância de ocorrência melódica e, ao inverter as notas deste acorde, **réb** tornou-se um baixo, transformando-se na fundamental de um outro acorde, inaugurando um novo grau: o **bII^{7M}** ⁵⁵. Este “novo” grau, o **Db^{7M}** (**réb-fá-láb-do**), por ser perfeito e maior, foi visto como lugar capaz de fundar

⁵⁴ As dissonâncias características são como complementos naturais que tratam de dar caráter ao acorde de subdominante ou dominante, são notas acrescentadas aos graus IV e V: sexta maior para o IV e sétima menor para o V. Segundo Freitas (2010, p. 34) “[...] para distinguir artisticamente os contrastes harmônicos entre I, IV e V graus, é necessário o acréscimo mínimo de duas dissonâncias características: a sexta maior para o IV e a sétima menor para o V. [...] são notas que apenas mostram um pouco mais as naturezas do mesmo diatonismo que gera estas três tríades básicas.” Para entender melhor o assunto das dissonâncias características, ver Freitas (2010) p. 32 a 49.

⁵⁵ para mais detalhes ver Freitas (2010) “DO ACORDE DE SEXTA NAPOLITANA E DO bII E SUA ÁREA TONAL” p. 64 a 87.

uma nova região, uma nova área tonal, a “região napolitana”, neste caso a área tonal de **Db**: em **C**:. Assim, tornou-se também um “tom vizinho”, uma “tonalidade relacionada”.

De certo modo, a complexa trama harmônica do choro “*Manhosamente*” pode ser vista como uma arguta exploração da cultura Napolitana. A “seção A” explora a relação de **Db**: e **C**:. (Np e Tônica) e a “seção B” passeia por **C**: e termina em **Bm**: (novamente Np e Tônica).

Como notou Santos (2010), no compasso 62, do choro “*Manhosamente*”, aparece um acorde Napolitano. No segundo tempo deste compasso 62, o arpejo descendente de **C**, com as notas **do-sol-mi-do**, configuram um acorde napolitano, o **bII** de **Bm**. E, o próprio acorde final, nada conclusivo, a meu ver, é um acorde napolitano: um **Bm** com o acréscimo de uma sexta napolitana: a nota **sol natural**.

FIG. 26 - Compassos 62 a 68 do choro “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente de 02:18 a 02:24 e de 02:52 até o final)

60

1.

B: bII

Napolitano

64

2.

F#: Bm^{6Sp}

IVm^{6Sp}

Em grandes dimensões, pode-se dizer que no choro “*Manhosamente*” há um jogo cromático de relações napolitanas: **Db**→**C**→**Bm**, onde **Db** é Np de **C**, e **C** é Np de **Bm**.

2. Elementos da *Jazz Theory*

Segundo Santos (2002), a influência do *jazz* está presente nos choros “*Manhosamente*” e “*Canhoto*”, ainda que estas peças possuam a maior parte dos elementos estruturais característicos do choro tradicional.

Nas primeiras décadas do século XX, o *jazz* norte-americano era o principal representante da mudança na funcionalidade da música popular (de “utilitária” para “artística”), o que também pôde ser observado no Brasil, “onde gêneros mestiços, aproveitados pelo nascente mercado do entretenimento público (das revistas teatrais à indústria fonográfica), assimilaram códigos eruditos de composição (linguagem), de interpretação (performance e técnica) e de escuta (recepção)” (BESSA, 2010, p. 58).

É importante ressaltar que, na época em que estes choros foram compostos, o que chamamos hoje de *jazz* ainda estava sendo construído.

Segundo Hobsbawm (2010) podemos dividir a história do *jazz* em quatro fases principais: a “pré-histórica” (de 1900 a 1917), a “antiga” (de 1917 a 1929), o “período médio” (de 1929 até o início da década de 1940) e a “moderna” (de 1940 em diante).

O *jazz* também teve influência da música erudita, da tradição europeia. Pensando nos pianos como objetos palpáveis, por exemplo, de onde vieram? Como foram trazidos para as Américas? Quem de fato os carregou? Brancos europeus? Negros africanos?

Conhecendo a história dos pianos que foram trazidos da Europa para o Rio de Janeiro no século XIX, por exemplo, é possível imaginar que na América do Norte tenha acontecido algo semelhante. Não pretendo neste momento adentrar nesta pesquisa sobre a trajetória dos pianos nas Américas, o que seria claro, muito interessante, mas foge ao meu escopo. O que pretendo é levar ao imaginário a compreensão de que estes objetos palpáveis, estes instrumentos trazidos da Europa, carregaram uma história, carregaram músicas e com elas teorias musicais. E que nestas viagens intercontinentais, se encontraram com outras culturas. Assim, as culturas foram se mesclando de diferentes formas em diferentes lugares.

Pensar no piano como um objeto palpável que viajou entre os continentes é apenas uma metáfora para entender que assim como as culturas foram se mesclando, assim como as músicas foram se misturando, as teorias musicais também o foram.

O “acorde de sexta aumentada”, por exemplo, um acorde de herança cadencial da época barroca da música européia, foi se transformando no que hoje a *jazz theory* reconhece como “**SubV**”.

Freitas (2010) organizou uma revisão a partir da constatação de que era necessário distinguir o “**Acorde de Sexta Aumentada**” e o “**SubV**” como duas práticas distintas: uma de emprego “*reservado*” e outra de emprego “*expandido-generalizado*”.

[...]examina-se primeiro a teoria do emprego reservado, uma racionalização percebida como mais tradicional, ou clássica e conservadora, que é suficientemente contemplada pelo acorde de Rameau e pela mutação do sistema “lócrio” em “superlócrio”: reservado o acorde “de sexta aumentada” é normalizado como um recurso de preparação da tonalidade menor na qual ocupa a posição “pré-V grau”, i.e., o papel pontual de “dominante alterada da dominante” (LESTER, 1982, p. 93) numa articulação cadencial que a *jazz theory* pôde cifrar como “(SubV/V)---→ V. (FREITAS, 2010, p. 164)

Pensemos novamente na tonalidade de Do menor. Pensemos na cadência subdominante-dominante-tônica, onde o **II** grau é um acorde menor com a quinta bemol: **IIm7(b5)→V7→Im**. Este acorde de **II** grau tem as notas **ré-fá-láb-do** e está em ambiente lócrio. Invertendo este acorde, colocando a nota **láb** no baixo e substituindo a nota **fá natural** por **um fá#**, teremos o intervalo de sexta aumentada a partir da nota **láb**. Tal **fá#** é a nota sensível de **sol**. Nessa inversão temos o acorde de sexta aumentada **láb-do-ré-fá#**, agora em ambiente “superlócrio”, o acorde de “sexta aumentada francesa” já descrito no item “**1.2. Acorde de Sexta Aumentada**”. Este acorde tem função de pré-dominante, ou seja, em seu emprego *reservado* ele aparece como dominante da dominante do **I grau** menor.

Com o tempo, tal função de emprego reservado foi se expandindo e se generalizando. Por empréstimo modal, este recurso utilizado na cadência de tonalidade menor, se expandiu para sua utilização em tom maior. Por imitação ao modelo pré-dominante, ganhou posição de dominante. E, posteriormente foi se generalizando como meio de preparação para qualquer lugar de chegada, recebendo a função de dominante secundária na articulação dominante substituta de qualquer acorde. Do nome “**Acorde de Sexta Aumentada**” passou a ser chamado de “**dominante substituta**”, denominado pela *jazz theory* de “**SubV**”. Contudo, como descreve Freitas (2010):

Tal função, emprego ou efeito reservado não se perdeu e, justaposto ou embaraçado, convive com outros usos, sentidos e normas. Para o destempero das teorias, o recurso se expandiu: por empréstimo modal o “acorde de sexta aumentada” (o “SubV”) se acha em franco uso no tom maior; por imitação ao modelo “pré-V grau” ganhou a posição “pré-I grau” (i.e., a função de “dominante principal” na articulação “SubV---→ I”); o meio de preparação foi disponibilizado para qualquer lugar de chegada, ou seja, ganhou também o papel “pré-X grau” (a função de dominante secundária” na articulação “SubV---→ X”). (FREITAS, 2010, p. 165)

Na prática, tocados ao piano por exemplo, estes dois acordes - de “**sexta aumentada**” e de “**SubV**” - parecem a mesma coisa. Mas na teoria, nas notas escritas no pentagrama se diferenciam na identificação intervalar: um tem intervalo de “sexta aumentada” e o outro de “sétima menor”.

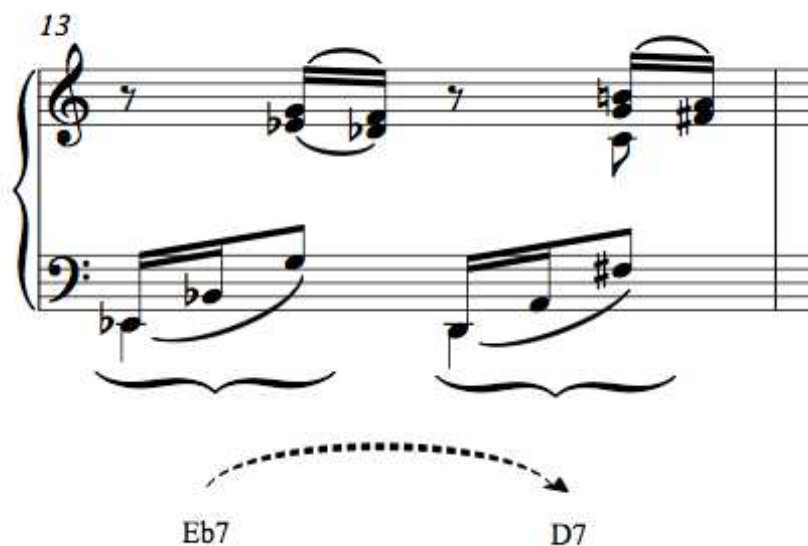
Radamés Gnattali utiliza os dos feixes deste acorde, e em trechos das duas composições aqui estudadas, é possível encontrar tanto o acorde de “**Acorde de Sexta Aumentada**” quanto o “**SubV**”. Assim, é possível supor que este compositor tinha uma compreensão da teoria tradicional e da *jazz theory* que estava ainda em formação. Em algumas cadências este compositor utiliza o acorde de “sexta aumentada”, como visto anteriormente, e em outras o acorde de “dominante substituta”, o “**SubV**”, como veremos a seguir.

2.1. Acorde de Dominante Substituta (“SubV”)

2.1.1. “SubV” no choro “*Manhosamente*”

No choro “*Manhosamente*”, o acorde de dominante substituta aparece em alguns trechos. Como por exemplo, no compasso 13. Como podemos visualizar na figura a seguir (FIG. 27), precedendo o acorde de **D7** (com as notas **ré-fá#-lá-dó** em forma de arpeggio) está o acorde de **Eb7** (com as notas **mib-sol-sib-réb** também arpejado). Tal **Eb7** é a Dominante Substituta de **D7**.

FIG. 27 - Compasso 13 do choro “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente entre 00:19 e 00:22)



2.1.2. “SubV” em “Canhoto”

No compasso 16, do choro “Canhoto”, por exemplo, aparece claramente, como notou Santos (2002), um acorde de dominante substituta, o “**SubV**”, com as notas **mib-sol-sib-réb**, o acorde de **E $\flat$ 7**, dominante substituta de **Dm**, no tom de **Ré menor**.

FIG. 28 - Compassos 13 a 16 do choro “Canhoto” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 1, aproximadamente entre 00:21 e 00:27)

The figure displays a musical score for measures 13 to 16 of the choro "Canhoto" by Radamés Gnattali. The top staff shows the piano accompaniment with a treble and bass clef. Measure 13 is marked with a '13' and a 'b' (flat). Measure 16 features a first ending bracket labeled '1.' and a key signature change to one flat. Below the main score, a detailed chord diagram for measure 16 is shown, labeled 'Eb7' and 'Sub V'. The diagram shows the notes: Eb (3), G (5), Bb (7), and D (1) in the bass clef, and Eb (3), G (5), Bb (7), and D (1) in the treble clef, with a sharp sign above the G note.

A forma do choro “Canhoto” é: “Introdução-A-A-B-B-A-A-Coda” e, diferentemente de “Manhosamente”, a harmonia aqui está bem mais clara. Este compasso 16 do choro “Canhoto” é a “Casa 1” da “seção A”, a volta para o segundo “A”. A cadência deste compasso resolve em Dm: **SubV**→(**Im**), **V**→**Im**, sendo **E $\flat$ 7** a dominante substituta de **Dm** e, **A7** a dominante de **Dm** (**E $\flat$ 7**→→(**Dm**), **A7**→**Dm**). Como se vê na figura a seguir (FIG. 29):

FIG. 29 - Compasso 16 do choro “*Canhoto*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 1, aproximadamente entre 00:23 e 00:27)

No compasso 17 - a “Casa 2” desta seção, que faz a ligação entre a “seção A” e a “seção B” - Radamés Gnattali também utiliza um “**SubV**”, mas desta vez fazendo um outro caminho e resolvendo a cadência harmônica no acorde de **A**. O que na “Casa 1” era o “**SubV**” da tônica, na “Casa 2” é o “**V** do **SubV**” de um outro lugar de chegada: **Eb7**→**Bb7**---→**A6**, ou seja **V/SubV**→**SubV**→**X**. Chamei de “**X**”, porque este acorde de **A6** não é propriamente um **I** grau, não é uma tônica. Ao que tudo indica, a “seção B” está no “*Tom homônimo*”⁵⁶ da “seção A”: (Ré menor → Ré maior). A “seção B” está em **Ré maior**.

FIG. 30 - Compasso 17 do choro “*Canhoto*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente entre 00:37 e 00:41)

⁵⁶ ver FREITAS, 2010, p. 8.

2.2.3. “SubV” ou “sexta aumentada”?

Depois da última exposição da “seção A”, na “Coda”, no compasso 50, esta cadência que começa com um baixo na nota **mib**, toma ainda um outro caminho harmônico, rumo a finalização deste choro na tonalidade de **Ré maior**. Este baixo de **mib** é seguido pelas notas **sib** na mão esquerda e pelas notas **sol**, **do#**, **fá#** e **lá** na mão direita. Sendo ainda reforçadas por três semicolcheias da nota **lá**, tocadas em três vozes, seguidas por uma fermata. Tal nota **do#** (ao invés de **reb** como aparece no compasso 16), me leva a crer que este acorde pode ser um de um “**Acorde de Sexta Aumentada**”.

De fato, o intervalo entre **mib** e **do#** é um intervalo de “sexta aumentada”. Porém, diferentemente do que acontece em “*Manhosamente*”, naquele compasso 7 (FIG. 15), onde a cadência é de “**pré-V grau**”, aqui, neste compasso 50, a cadência ganhou posição de “**pré-I grau**”: “**A7/Eb ---->(D)**”. Este acorde de sexta aumentada, quando visto a partir da ótica da *jazz theory*, deixa dúvidas, pois pode ser visto como um **A7** ou como um **Eb7**, ou seja, como uma dominante ou como uma dominante substituta.

FIG. 31 - Compassos 50 e 51 do choro “*Canhoto*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente entre 02:07 e 02:10)

50

51

6ªaum.

A7(b9,#11,13)
ou
Eb7(#9,#11)

V7
ou
SubV7

D(6,9)
(I)

A resolução não se dá exatamente logo após este acorde. Para finalizar este choro, Radamés Gnattali faz ainda uma “codeta”, usando o **SubV/V--->V→I** (**Bb7^(9,13)** --->**A7⁽¹³⁾**→**D^(6,9)**).

FIG. 32 - Compassos 50 a 57 do choro “Canhoto” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente de 02:07 até o final)

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 50 to 52, and the second system covers measures 53 to 57. The key signature has one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 2/4. The notation includes various chords, triplets, and a '7' marking above the staff in measure 50. Below the staff, a diagram illustrates the harmonic progression: **Bb7^(9,13)** → **A7⁽¹³⁾** → **D6⁽⁹⁾**. Above this diagram, a functional analysis shows the progression: **SubV/V** → **V** → **I**.

Como vimos, este choro termina na tonalidade de **Ré maior**. Mas, voltando ao compasso 50, à questão se o acorde de dominante que ali se encontra: é um acorde de “**Dominante Substituta**” ou “**Dominante**”, ou ainda um “**Acorde de Sexta Aumentada**”. O intervalo de sexta aumentada entre as notas **mib** e **do#** me levar a crer que é um “**Acorde de Sexta Aumentada**”. Mas, e a nota **fá#**? A nota **fá#** é uma incógnita nesta minha hipótese de que este acorde poderia ser um acorde de “sexta aumentada francesa”, um “**A7alt**”, porque tal acorde teria o **fá natural**, ou seja, a dissonância de “**b13**” (décima terceira bemol) e aqui o **fá#** denota a tensão “**13**” (décima terceira), sem alteração. Novamente me questiono: será que por ser este acorde, em seu emprego “*reservado*”, um recurso de preparação para a tonalidade menor que ocupa a posição de “**pré-V grau**” e aqui, expandido para a função “**pré-I grau**” e ainda como preparação para a tonalidade maior - ao invés da tonalidade menor - este acorde ganhou uma “**13^a**” sem alteração? Será que, como em seu emprego “*reservado*” o lugar de chegada era a tonalidade menor, no caso **Sol menor**, com a nota diatônica **fá natural** e, agora, nestes últimos compassos este

acorde aparece expandido para a resolução em **Ré maior**, com a nota **fá#**, é o motivo para tal acorde ter a “**13^a**” sem alteração? Será que é por isso que este “**A7**” tem a nota **fá#**? Por ser a terça do acorde do lugar de chegada?

Enfim, são questões que me intrigam e me fazem refletir sobre os processos de transformação das teorias musicais. Mas a conclusão, por hora, é que trata-se de um acorde de “Sexta Aumentada” ou, transformado em cifra de música popular, trata-se de um acorde de **A** dominante com as tensões **nona bemol**, **quinta bemol** (por enarmonia **décima primeira aumentada**) e **décima terceira**, um “**A7^(b9, #11, 13)**”.

Lembrando que, na “Casa 1” desta “seção A” as notas eram **mib**, **sib**, **sol**, **réb**, **fá** e **lá**, configurando o acorde de “**Eb7^(b9, #11)**”, e que o ambiente diatônico do “**SubV**” é “*lídio b7*” e que lá na “Casa 1” esta nota estava escrita como **réb** e não como **dó#**. Isso me faz pensar que não foi por acaso que Radamés Gnattali utilizou neste último feixe a nota **dó#**. Este compositor conhecia muito bem as teorias da música tonal e sua escrita reflete que estas escolhas não são aleatórias e não podem ser vistas como um mero acaso. Existe um fundamento teórico por traz dessa escolha entre escrever **réb** ou **dó#** para essa nota de dois nomes que tem o mesmo som.

O que pretendo destacar aqui, são os caminhos harmônicos que Radamés Gnattali escolheu para os diferentes lugares de chegada. O que pode demonstrar que ele conhecia muito bem a teoria tradicional e suas distorções modernas. E, através desses caminhos harmônicos, podemos visualizar e entender as transformações ao longo da história da música.

Como disse Freitas, em conversa informal, “o que impressiona no Radamés é o quanto ele conhecia as “verdades absolutas” da música tonal, o “totalmente tonal”, as harmonias “corretíssimas”, o vocabulário do “totalmente acorde” [...] ele conhecia muito bem os “acordes” da tonalidade e do pianismo tradicional, romântico e popular, sabia o “correto” e as distorções que ele provoca só podem ser apreciados [...] à partir de uma rigorosa investigação tonal.”

2.2. “Tensões”

Neste sub-ítem comentarei sobre algumas tensões utilizadas nos choros “*Canhoto*” e “*Manhosamente*” e demonstrarei de que forma Radamés Gnattali as distribuiu nos acordes. Alguns desses acordes já foram comentados anteriormente dentro das relações cadenciais.

Segundo Santos (2002, p. 12) “Um acorde com tensões é produzido quando são superpostas terças além da sétima nas tétrades, por exemplo, a nona, a décima primeira e a décima terceira, etc.” Este autor afirma que a influência do *jazz* está presente nestes dois choros de Radamés Gnattali, aqui estudados, “através da sonoridade das tensões e alterações incorporadas aos acordes” (SANTOS, 2002, p.11).

Almeida (1999) diz que

O uso de tensões com clara função harmônica - sem qualquer tratamento melódico - passou a ser buscado principalmente por compositores que, em suas atividades musicais, tiveram contato com as evoluções harmônicas da música erudita e principalmente da música jazzística norte americana. (ALMEIDA, 1999, p. 131)

2.2.1. “Tensões” no choro “*Canhoto*”

Já nos primeiros compassos do choro “*Canhoto*” aparecem acordes com **décima terceira (13)** e **décima terceira bemol (b13)**. Nos compassos 3 e 4 é possível perceber que Radamés Gnattali utilizou esses dois tipos de décimas terceiras embora aqui ainda apareça também com tratamento melódico. As notas **sol**, **fá#**, **fá natural** e **mi** formam uma linha melódica cromática, respectivamente que ao mesmo tempo tem “clara função harmônica”. Respectivamente essas notas são: a **décima terceira (13)**, **décima terceira bemol (b13)** do acorde de **Bb7** e logo em seguida, no compasso 5, a **décima terceira bemol (b13)** e a quinta do acorde de **A7**. Ou seja a sequência: **Bb7⁽¹³⁾**, **Bb7^(b13)**, **A7⁽¹³⁾** e **A7** como podemos visualizar na figura a seguir:

FIG. 33 - Compassos 1 a 6 do choro “*Canhoto*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente entre 00:05 e 00:13)

No compasso 16 deste mesmo choro, aparece a tensão de **décima primeira aumentada (#11)**, a nota **lá natural** no acorde de **Eb7**, além da **nona (9)**, a nota **fá natural**. Como vimos anteriormente, este acorde, dentro das relações cadenciais, é o acorde de dominante substituta de **Ré menor**. Tal **Eb7** está em ambiente “*lidio b7*” (também chamado de *lidio mixolidio*). Essas tensões são notas que fazem parte do acorde de **I grau**, são notas diatônicas a tonalidade de **Ré menor**. A nota **fá natural** que é a nona de **Eb7**, é a **terça** de **Dm**, e **lá natural**, que é a **décima primeira aumentada** de **Eb7** é a **quinta** de **Dm**.

FIG. 34 - Compassos 13 a 16 do choro “*Canhoto*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente entre 00:21 e 00:27)

No compasso 50, um mesmo acorde pode ser interpretado de diferentes maneiras. Coloquei duas possibilidades na figura a seguir (FIG. 35), verificando cada grau e tensões do acorde em duas diferentes visões, ambas a partir da ótica da *jazz theory*. Como já visto anteriormente, este acorde contém um intervalo de **sexta aumentada**, e, a meu ver considero que é um **acorde de sexta aumentada**, devido à presença da nota **do#** que, diferentemente dos compassos 16 e 17 (FIGs. 29 e 30), não é um **réb, sétima** de **Eb**, como pode ocorrer em uma enganadora primeira impressão. Contudo, não descarto a possibilidade de olhar para este acorde através da ótica da *jazz theory* como um **A7(b9, #11, 13)** ou **Eb7(#9, #11)**.

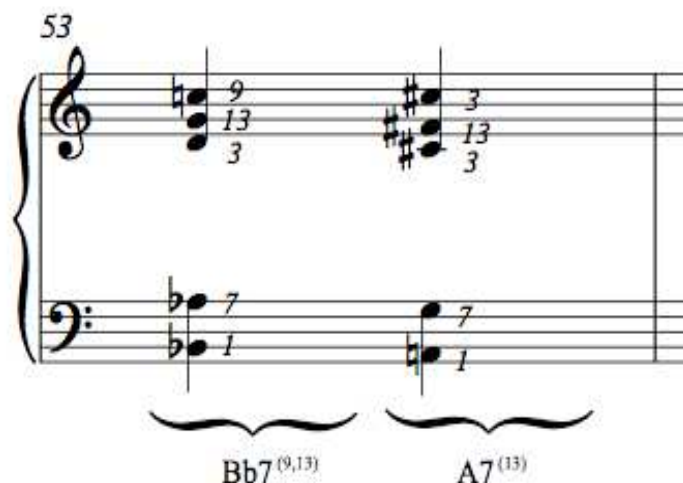
FIG. 35 - Compasso 50 do choro “Canhoto” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente entre 02:07 e 02:10)

The image shows a musical score for measure 50 of the choro "Canhoto" by Radamés Gnattali. The main staff is a grand staff (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The measure is marked with a '50' and a '7' indicating a seventh chord. Below the main staff, two chord diagrams are shown, each with a treble and bass staff. The left diagram is labeled $A7(b9, \#11, 13)$ and the right diagram is labeled $Eb7(\#9, \#11)$. Both diagrams show the notes of the chords in a simplified manner, with some notes marked with accidentals and others with numbers indicating their position in the scale.

Algumas pessoas em seu senso comum poderiam dizer que é o mesmo acorde, que não importa se é “réb” ou “dó#”, pois afinal, ambos soam da mesma maneira. “réb” ou “dó#” são apenas nomes diferentes para uma mesma nota; $A7(b9, \#11, 13)$ e $Eb7(\#9, \#11)$ são duas cifras diferentes para um mesmo som. Ambos tem função de dominante: um de dominante direta (V/I) e outro de dominante substituta (SubV/I). Mas, importa nesta pesquisa diferenciar um “réb” de um “dó#”, um intervalo de sétima de um intervalo de **sexta aumentada**, para identificar as transformações teóricas que ocorreram ao longo da história da música.

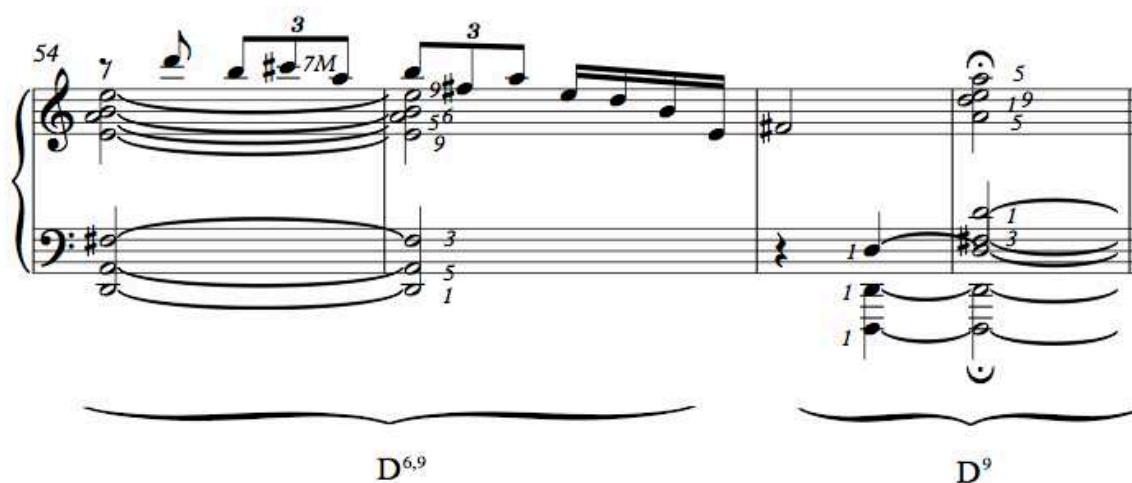
Enxergar como Radamés Gnattali utiliza os feixes harmônicos com dominantes e dominantes substitutas torna-se um “jogo” muito interessante, a meu ver. Após usar este acorde de dominante no compasso 50, Radamés Gnattali faz ainda uma codeta utilizando a dominante substituta da dominante confirmando o lugar de chegada, o acorde final. Estas relações destes acordes dos últimos compassos já foram vistas no item “2.1. Acorde de Dominante Substituta (“SubV”)”. Nesta figura a seguir (FIG. 36), apenas retomo estes acordes para verificar como Radamés Gnattali dispos as notas ao longo do piano.

FIG. 36 - Compasso 53 do choro “Canhoto” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 1, aproximadamente entre 02:10 e 02:14)



E, finalmente, a resolução da cadência destes acordes acima citados: **Ré maior**. Neste choro a tonalidade está clara. Neste último acorde, tanto na conformação harmônica quanto na melódica, aparecem *dissonâncias características* de um **I grau**. Com clara função harmônica aparecem as dissonâncias de **sexta (6)** e **nona (9)** ao acorde de **D**, e, na melodia aparece uma **sétima maior (7M)**. Essas três notas acrescentadas (**6**, **7M** e **9**) são, como já vimos anteriormente, *dissonâncias características*. Então, na figura a seguir é possível ver as diferentes aberturas para o acorde de **D^(6,9)**. Chamo a atenção para a abertura da mão esquerda, nos baixos do compasso 54: novamente a abertura de **fundamental-quinta-terça**.

FIG. 37 - Compassos 54 a 57 do choro “Canhoto” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 1, aproximadamente de 02:13 ao fim)



2.2.2. “Tensões” no choro “*Manhosamente*”

Logo no segundo compasso do choro “*Manhosamente*”, aparecem dois acordes com tensões de **nona (9)** e **décima terceira (13)**, segundo a partitura editada pela Editora Musical Brasileira (EMB). Já, segundo a partituras manuscrita por Aída Gnattali, irmã de Radamés Gnattali, esses dois acordes tem ainda uma dissonância de **décima primeira aumentada (#11)**, além das duas outras que já aparecem na partitura da EMB.⁵⁷ Então podemos dizer que os acordes de **A7^(9,13)** e **Bb7^(9, 13)** do compasso 2, na partitura manuscrita tem também a tensão de **décima primeira aumentada**: **A7^(9,#11,13)** e **Bb7^(9, #11,13)**, apesar de que, no caso do primeiro acorde deste compasso, o **A7**, trata-se de uma **quinta bemol (b5)** e não de uma **décima primeira aumentada (#11)**. Já no segundo acorde, trata-se sem dúvida da **décima primeira aumentada (#11)**.

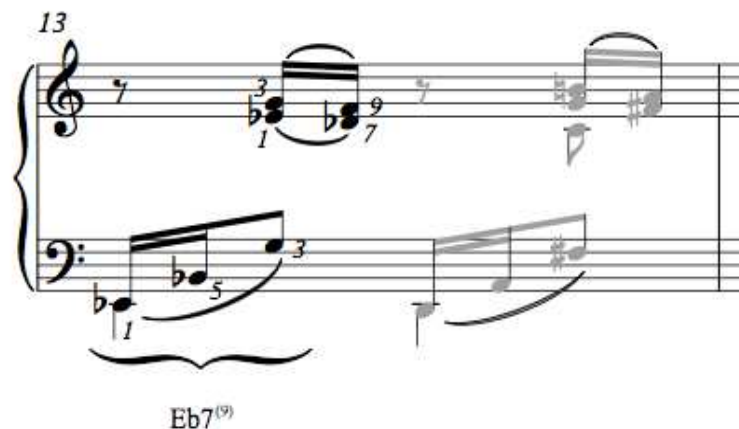
FIG. 38 - Notas do compasso 2 do choro “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, do início até 00:06, aproximadamente)



⁵⁷ Ver em anexo as comparações entre diferentes partituras.

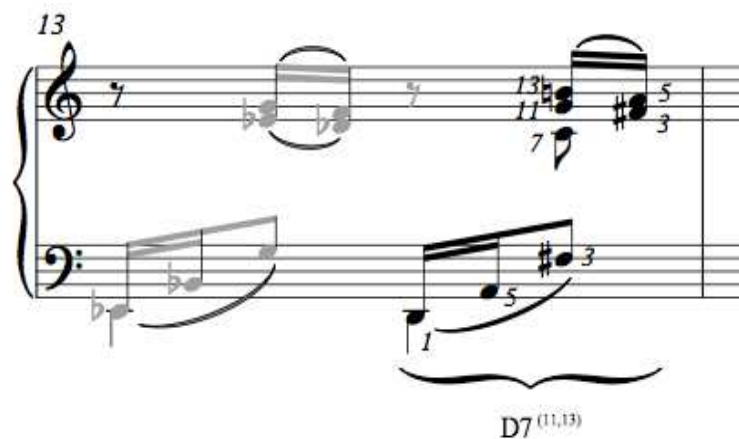
No compasso 13, o acorde de **Eb7⁽⁹⁾** vem acompanhado da **nona (9)** e, nos baixos a abertura de **fundamental-quinta-terça** aparece em forma de arpejo.

FIG. 39 - Compasso 13 do choro “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente entre 00:19 e 00:22)



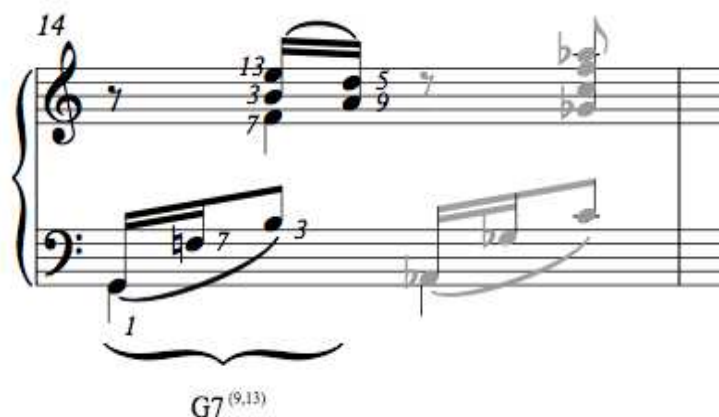
A mesma abertura de fundamental-quinta-terça aparece no segundo acorde do compasso 13, mas desta vez, acompanhado das tensões de **décima primeira (11)** e **décima terceira (13)**: **D7^(11,13)**.

FIG. 40 - Compasso 13 do choro “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente entre 00:19 e 00:22)



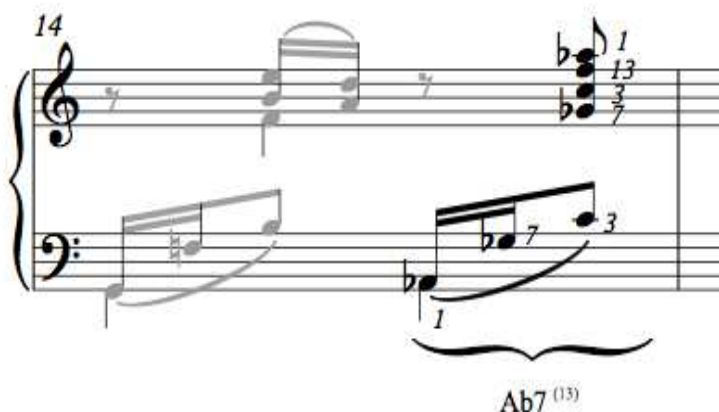
Já no compasso 14, as notas do baixo se configuram de outra maneira: **fundamental-sétima-terça** e as tensões de **décima terceira (13)** e **nona (9)** aparecem destrinchadas na mão direita formando o acorde de **G7^(9,13)**.

FIG. 41 - Compasso 14 do choro “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente entre 00:21 e 00:24)



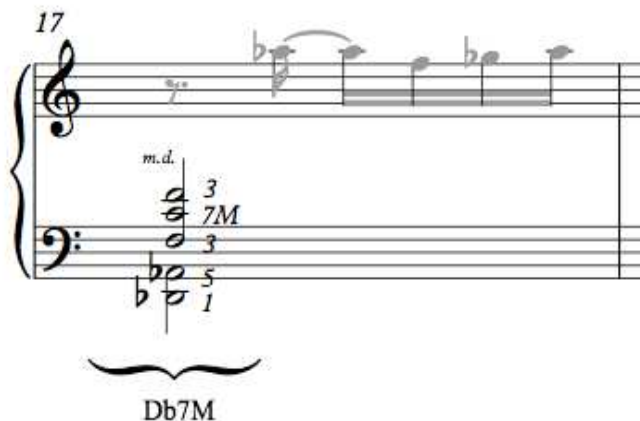
Novamente na abertura **fundamental-sétima-terça** na mão esquerda, o arpejo do segundo tempo do compasso 14 configura o acorde de dominante com a **décima terceira (13)** acrescentada (**Ab7⁽¹³⁾**) com a distribuição das notas vemos a seguir:

FIG. 42 - Compasso 14 do choro “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente entre 00:21 e 00:24)



No compasso 17 aparece claramente um **Db7M**. Diferentemente do acorde de **Fm^{6NP}** do primeiro compasso deste choro (FIG. 25), a nota **réb** aqui ocupa posição de fundamental. Trata-se do acorde de **Db7M** que foi anunciado pelo acorde de dominante (**Ab7⁽¹³⁾**). Nesta circunstância, não resta dúvida que trata-se de um **I grau**, afirmando, mesmo que por poucos compassos uma região: a região da Napolitana (**bII**).

FIG. 43 - Compasso 17 do choro “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente entre 00:25 e 00:28)

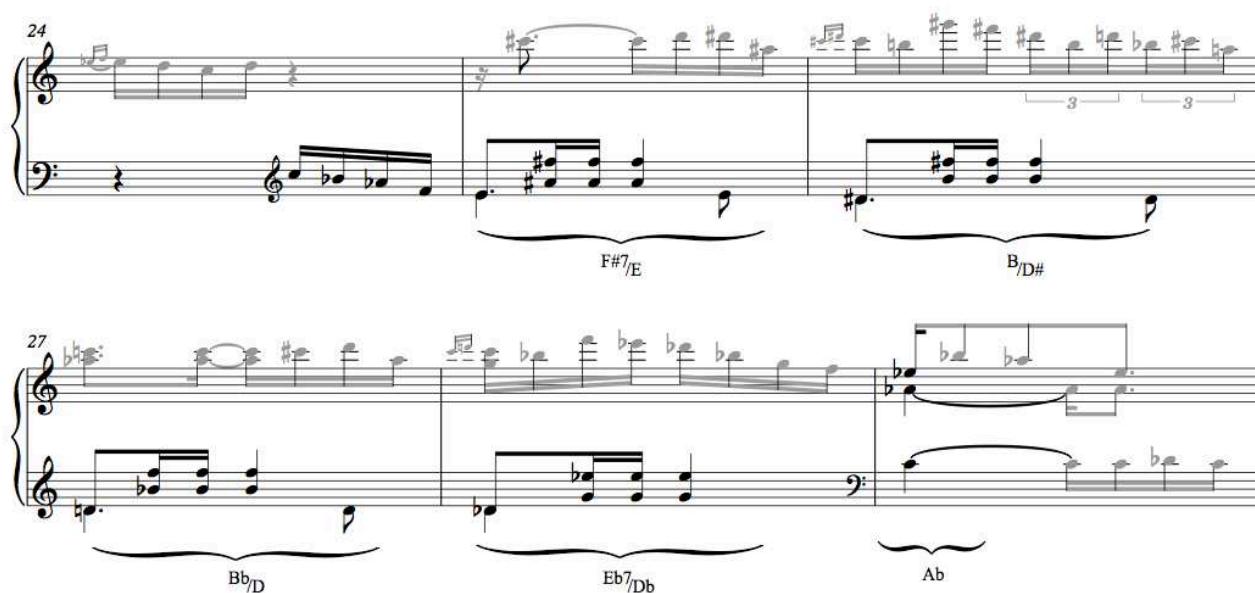


3. Elementos do Choro tradicional

3.1. Acompanhamento da mão esquerda

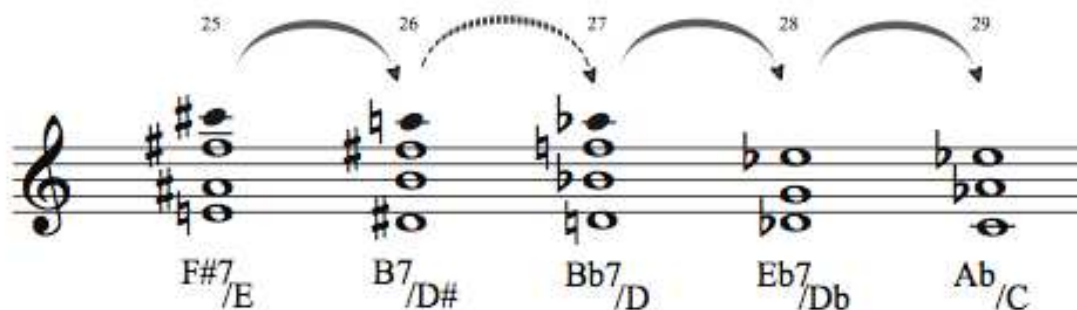
Quanto ao acompanhamento rítmico da mão esquerda, pode-se comparar as figuras rítmicas da mão esquerda dos choros de Radamés Gnattali com as figuras rítmicas da mão esquerda dos tangos brasileiros de Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e de Ernesto Nazareth (1863-1934), como fontes de sua inovação musical, da mistura, do entrelaçamento, como pode-se visualizar nos fragmentos a seguir (FIGs 45 a 52):

FIG. 44 - Compassos 24 a 29 do choro “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 2, aproximadamente entre 00:36 e 00:45)



Nestes compassos percebe-se a seguinte progressão harmônica:

FIG. 45 - Progressão harmônica dos compassos de 25 a 29 de Manhosamente de Radamés Gnattali



O acorde de F#7 é dominante de B7, que é dominante substituta de Bb7, que por sua vez é dominante de Eb7, que é a dominante de Ab.

Já, nas músicas de Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e de Ernesto Nazareth (1863-1934), percebe-se que há uma progressão harmônica mais simples, mas que o ritmo é semelhante.

FIG. 46 - Compassos 33 a 36 de “Gaúcho, o Corta-Jaca” (1895) de Chiquinha Gonzaga

33

C7/V7 F/I C7/V7 F/I

FIG. 47 - Compassos 38 e 39 de “Perigoso” (1ª edição de 1911) de Ernesto Nazareth

37 Trio imponente

G/I D7/V7 G/I A7/V7/V

No choro “*Canhoto*” também é possível visualizar este acompanhamento rítmico da mão esquerda (FIG. 48), onde também percebe-se uma semelhança rítmica com a música de Chiquinha Gonzaga (FIG. 49):

FIG. 48 - Compassos 26 a 34 do choro “*Canhoto*” de Radamés Gnattali
(CD em anexo: faixa 1, aproximadamente entre 00:50 e 01:03)

26

30

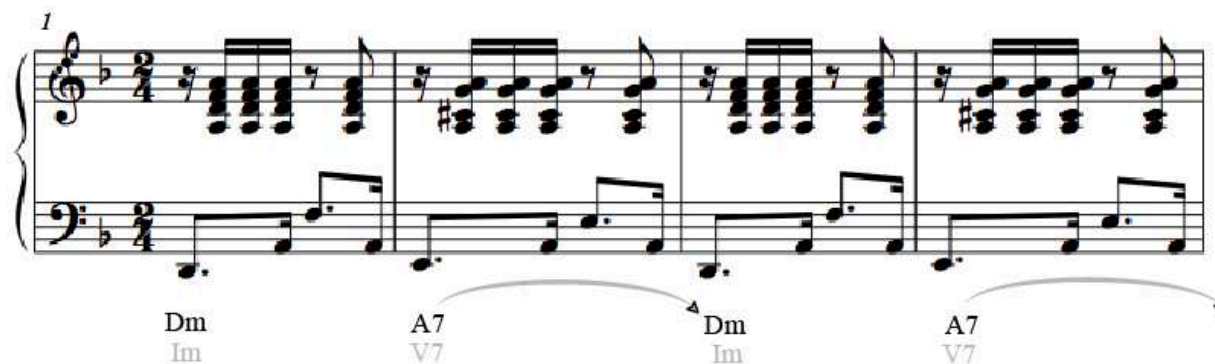
34

3

Chord symbols and voicings for the left hand:

- Measures 26-27: Eb: IIm (Fm)
- Measures 28-29: Bb7 (V7)
- Measures 30-31: Fm (IIm)
- Measures 32-33: Bb7 (V7)
- Measure 34: Eb6 (I)
- Measures 35-36: B: IIm (C#m)
- Measures 37-38: F#7 (V7)
- Measures 39-40: C#m (IIm)
- Measures 41-42: F#7 (V7)
- Measure 43: B (I)

FIG. 49 - Compassos 1 a 4 de Gaúcho, o Corta-Jaca (1895) de Chiquinha Gonzaga



A este acompanhamento rítmico da mão esquerda, Almeida (1999) denominou de “Baixo Condutor Harmônico” e reconheceu nos baixos um dos elementos típicos da música e do instrumental de choro traduzidos para o repertório pianístico. Este mesmo autor ressalta que:

Um dos aspectos musicais mais representativos do choro é a rica condução das linhas do baixo. Essas linhas, que nos regionais e grupos de choro são realizadas pelo violão de sete cordas, originaram-se dos encadeamentos de acordes invertidos e, cada vez mais desenvolvidas, passaram a apresentar contornos melódicos. Assim, podem se estender até a região médio-aguda do piano, apresentando diversos elementos característicos das melodias de choro, como presença de elementos de ornamentação, de arpejos maiores com 6ª, de escalas menores harmônicas e de valorização melódica de contratempos. (ALMEIDA, 1999, p. 114)

Almeida (1999) organizou e dividiu elementos típicos da música e do instrumental do choro traduzidos para o repertório pianístico em quatro categorias: Melodia, Baixos, Harmonia e Ritmo. Na categoria “Baixos” este autor as subdividiu em outras três categorias: **Baixo Condutor Harmônico**, **Baixo Melódico** e **Baixo Pedal**. Estas três últimas, de acordo com Santos (2002) foram utilizadas por Radamés Gnattali nos choros “*Canhoto*” e “*Manhosamente*”. As duas primeiras aparecem nos dois choros e a última, o baixo pedal, aparece brevemente somente em “*Canhoto*”.

Almeida (1999, p. 115) diz que o “Baixo Condutor Harmônico” é responsável pela condução das harmonias invertidas e que é “muito ocorrente especialmente em choros para piano, nos quais o acompanhamento muitas vezes acumula em si a realização da linha do baixo, da harmonia e do ritmo”.

Na FIG. 46, nos compassos de 33 a 36 de Gaúcho, o Corta-Jaca (1895), de Chiquinha Gonzaga, se vê claramente a condução harmônica do tipo dominante→tônica, nos graus V→I, nos acordes C7→F. Nesta música, a tonalidade é clara: a “seção A” está em **Dm**: e a “seção B” está em **F**:. Na “seção A”, na partitura para piano, também é possível encontrar este “Baixo Condutor Harmônico”, nesta relação

dominante→tônica, na tonalidade menor, nos graus **V→Im**, nos acordes **A7→Dm**, como se verifica na figura acima citada (FIG. 49) - Compassos de 1 a 4 desta música.

A presença deste “Baixo Condutor Harmônico” também é notável em muitas músicas de Ernesto Nazareth. Nos Compassos 38 a 39 de Perigoso (1ª edição de 1911) - (FIG. 47), a condução harmônica também é clara: **V→I** e **V/V→V→I**, dominante→tônica e dominante da dominante→dominante→tônica.

Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth foram compositores que influenciaram Radamés Gnattali. O “**Baixo Condutor Harmônico**” utilizado anteriormente por estes compositores do choro tradicional, foram traduzidos para a linguagem mais moderna dos choros de Radamés Gnattali. Dos compassos 25 a 31, de “*Manhosamente*”, Radamés Gnattali delinea uma progressão em quintas (“quintas” e “Sub-quintas”): “**V7→SubV7→V7→V7→...**”, a sequência “**F#7→B---→Bb7→Eb7→Ab...**” onde os baixos são conduzidos cromaticamente: **mi, ré#, ré, réb, do**. Assim temos: “**F#7/E→B/D#--→Bb7/D→Eb7/Db→Ab/C ...**” (FIGs. 44 e 45).

No choro “*Canhoto*” a progressão **IIm→V→I** aparece claramente na condução harmônica dos baixos. Nos compassos 28 e 29, como notou Santos (2002), a progressão **IIm→V** resolvendo em **Eb**: (**Fm→Bb7→Eb**) e logo em seguida nos, compassos 32 e 33, a mesma progressão resolvendo em **B**: (**C#m→F#7→B**) - (FIG. 48). Aqui nestas duas cadências, olhando apenas para este pequeno trecho, percebe-se que existe uma relação de *tom-vizinho*⁵⁸, de tom da mediantes: **Mib maior → Si maior**.

Vale notar que no compasso 30 e 31 deste trecho da música (FIG. 48) acontece uma “baixaria”, que Almeida (1999) denomina de “**Baixo Melódico**”. No compasso 30 e no primeiro tempo do compasso 31, esta “baixaria” conduz melodicamente o acorde de **Eb** com as notas do diatonismo de **Mib maior** e as *dissonâncias características* deste acorde: **mib, sib, do, ré, fá, sol**, respectivamente **tônica, quinta, 6ª maior, 7ª maior, nona, terça**. No segundo tempo do compasso 31, esta baixaria faz uma condução cromática que caminha até o próximo acorde: o **C#m**, que é o **IIm** de **B**.

Almeida (1999) escreve que:

O Baixo Melódico é mais movimentado e ousado, definindo ideias melódicas. Pode aparecer em contraponto com a melodia ou dialogando com esta. [...]
A configuração melódica do baixo pode ainda estabelecer uma relação de diálogo com a melodia, ao intercalar-se com esta.
Os elementos melódicos dos baixos muitas vezes assumem a função de ligação ou terminação de frases, recurso amplamente explorado pela música de choro.
[...]
Os baixos melódicos muitas vezes valem-se do recurso do cromatismo ao caminharem pelas inversões de acordes. Apesar de cromáticos, estes baixos geralmente sustentam melodias e harmonias diatônicas. (ALMEIDA, 1999, p. 116)

⁵⁸ Na p. 8 da tese de FREITAS (2010) há um quadro com o “Conjunto de tons-vizinhos que fundamentam os lugares de chegada na harmonia tonal contemporânea”. Um dos itens desse quadro é o “Tom da mediantes”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Radamés Gnattali foi um músico que percorreu de modo peculiar o mundo da música erudita e da música popular. Este percurso pôde ser percebido ao estudar sua trajetória como músico e ao identificar em suas composições de choro para piano solo “*Canhoto*” e “*Manhosamente*” algumas fontes de sua inovação musical que mescla e entrelaça esses dois universos. Estas composições são peças que demonstram em um só discurso musical, a partir de uma proposição sintetizada desses universos, aspectos importantes do trânsito entre o erudito e o popular. De acordo com a trajetória individual e particular de cada indivíduo, como intérprete ou mesmo como ouvinte, é possível, por meio destes choros, remeter-se ao universo do choro tradicional, recordando Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, passar pelo universo do *Jazz*, das *Big Bands*, das Orquestras de *Jazz*, e ainda, pelo universo da música erudita, produzindo lembranças de Brahms, Chopin e até mesmo de Debussy, entre outros.

Estes aspectos identificados como “influências” nas músicas de Radamés Gnattali – da música erudita, do *jazz* e do choro tradicional - ajudam a confirmar a hipótese de hibridismo entre os códigos musicais, a assimilação de códigos eruditos de composição pela música popular e vice-versa.

Ao identificar nestes dois choros, aspectos da criação implícitos no processo dialógico entre o popular e o erudito na música brasileira, realizando a investigação das influências mútuas destas duas áreas de conhecimento em música, pude não somente conhecer melhor a trajetória deste compositor, e a história da música brasileira do século XX, mas sobretudo perceber também como as mudanças estilísticas no campo da arte, especificamente no campo da música, foram se transformando ao longo da história.

De certo modo, a música de Radamés Gnattali questiona certos significados musicais estabelecidos, ao relacionar elementos musicais provenientes de práticas musicoculturais diferenciadas. Neste sentido, esta dissertação de mestrado contribui para a discussão das relações entre os vários gêneros musicais que acontecem dentro da música brasileira e seus possíveis ajustes e desajustes, ou, dito em outras palavras, de que forma a música revela um Brasil não único, contraditório e plural e como esse Brasil plural se revela nas músicas.

BIBLIOGRAFIA

AGAWU, Kofi. **La música como discurso: Aventuras semióticas en la la música romántica**. - 1a ed. - Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012. Traducido por: Silvia Villegas.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do Choro no piano brasileiro**. Campinas, SP: [s.n.], 1999. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

AMARAL, Aracy A. **Arte para que?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1984.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Sentimento do mundo**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ANDRADE, Mario de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Coordenação de Oneyda Alvarenga e Flavia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp/IEB/USP, Brasília, 1989 (Coleção Reconquista do Brasil, vol. 162).

ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Ed. Martins, 1972.

_____. **Introdução à Estética Musical**. São Paulo: Hucitec: [1925-1938], 1995.

_____. **O Banquete**. Editado por Jorge Coli e Luiz Correa da Silva Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

AZEVEDO, Luís Heitor Correa de. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956.

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali, o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1984.

BARBERO, Jesús Martin. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

BARK, Jamil Mamedio. **Radamés Gnattali: - “Suíte para Quinteto de Sopros” - Estudo Analítico e Interpretativo**. São Paulo, SP: [s.n.], 2007. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes.

BATISTA, Ivan Fagundes. **Os nomes italianos em estabelecimentos comerciais de Belo Horizonte e a relação identitária Brasil-Itália** (Dissertação, Faculdade de Letras da UFMG, 2009). Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/LETR-8TEKZH/1168m.pdf?sequence=1> - Acesso 06/11/2012.

BÉHAGUE, Gerard. **Músic in América Latina: an Introdiction**. New Jersey: Prentice Hall, 1979.

BENTO, Daniel. **Subtematismo e unidade nos Estudos Op. 10, de Chopin**. In Revista: ANPPOM, 2005, p. 1486-1490.

BERGER, P & LUCKMANN, T. **A Construção Social da Realidade**. Tratado de Sociologia do Conhecimento. 26.ed. Petrópolis, Vozes, 2006.

BESSA, Virgínia de Almeida. **A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930**. São Paulo: Alameda, 2010.

_____. A escuta da cidade: Pixinguinha e a paisagem sonora carioca da Primeira República. In: **RITA - Revue Interdisciplinaire de travaux sur les Amériques** [online], 2008, n. 1, p. 1-19. ISSN 21026424. Disponível em: <http://www.revue-rita.com/content/view/25/51> - Acesso 06/11/2012.

BOURDIEU, P. e DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Edusp/Zouk, 2003.

_____. **O mercado Lingüístico**. Conferência realizada na Universidade de Genebra, dezembro de 1978.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa Braga. **A invenção da Música Urbana no Rio de Janeiro: de 1930 ao final do Estado Novo**. Rio de Janeiro. UFRJ / IFCS/PPGHIS, 2002. Tese – Universidade Federal do Rio de Janeiro, IFCS/PPGHIS.

BRAIT, Beth (organização). **Bakhtin: Dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

CALABRE, Lia. **A era do Rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

CAMPOS, Cláudio Henrique Altieri de. **Subindo a Serra: Banda Mantiqueira**. Dissertação (Mestrado), São Paulo: Departamento de Música/Escola de Comunicações e Artes/USP, 2008. Disponível em: http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/File/dissertacoes/2008/2008-me-campos_claudio.pdf

CANAUD, Fernanda Chaves. **Interpretação da Obra pianística de Radamés Gnattali através do conhecimento da música popular urbana**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1991.

CÂNDIDO, Antônio. Artigo exposto em Porto Alegre a 10 de outubro de 1980 no painel: **“O processo de 30 e suas consequências”**, parte do Simpósio sobre a revolução de 1930 no Rio Grande do Sul, organizado pela Universidade Federal Do Rio grande do Sul; e publicado no livro de mesmo título, Porto Alegre, ERUS, 1983. Disponível em http://www.novosestudos.com.br/v1/files/uploads/cpntents/42/20080623_revolucao_de_1930_e_a_cultura.pdf - Acesso 06/10/2011.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

_____. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira/Seminários**. S.Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

CIRINO, Giovanni. **Narrativas Musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira**. São Paulo, Ed. Annablume/ FAPESP, 2009.

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

EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe**. Curitiba, 2004. Dissertação (Mestrado). Departamento de História, UFPR.

_____. O Grupo Música Viva E O Nacionalismo Musical. In **Anais III Fórum De Pesquisa Científica Em Arte**. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005, p. 60 a71.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas e o estudo de planos tonais em música popular**. Campinas, SP; [s.n.], 2010. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

GNATTALI, Roberto (Coordenação). **O Sítio Oficial de Radamés Gnattali**. Disponível em: <http://www.radamesgnattali.com.br> - Acesso 06/08/2011.

GROSSBERG, Lawrence. **We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture**. New York: Routledge, 1992.

HOBSBAWM, Eric J. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. **Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos**. Comunicações e Artes, v. 13. p. 111-124. São Paulo, 1984.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa/Atravez, 2001.

LACERDA, B. R. **Guerra-Peixe: arranjador de orquestras de rádio**. In *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, 2011, p. 138-147.

LABRES FILHO, Jair Paulo e SANTOS, Rael Fizon Eugenio dos. **Jazz-Bands no Brasil: modernidade, raça, nacionalidade e política na década de 1920**. Anais doXXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011.

LEME JUNIOR, Antonio Carlos. **“Três Valsas Para Piano de Radamés Gnattali: uma abordagem analítico-interpretativa”**. Campinas, SP: [s.n.], 2009. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

LOBO, Eduardo Fernando de Almeida. **Concerto Carioca n.º 3 de Radamés Gnattali: um estudo analítico**. Campinas, SP: [s.n.], 2011. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

MACEDO, Laura. **O choro: ontem, hoje e sempre**. 2008. Disponível em [O CHORO: ONTEM, HOJE E SEMPRE - Ning](#) - Acesso 19/09/2009.

MARUN Filho, Nahim. **A técnica para piano de Johannes Brahms: Origens, os 51 exercícios e as relações com a obra pianística do compositor**. Campinas, SP; [s.n.], 2007. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1981.

_____. **Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo**. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1983.

_____. **Vida Musical**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

_____. **Figuras da Música Brasileira Contemporânea**. Brasília: Ed. UnB, 1970.

MARX, C. **O 18 Brumario de Luís Napoleon** [Nova York: **Revista “DIE Revolution**, 1852]. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense**. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Jun. 2005, vol. 20, n. 58, p.177-196.

MEYER, Leonard B. **El Estilo en la Música - Teoría musical, historia e ideología**. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **Aquarela do Brasil** in NESTROVSKY, Arthur (organizador). **Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções**. São Paulo, SP: Publifolha, 2007.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi, 1981.

NOGUEIRA, Maria Alice Nogueira; Catani, Afrânio. (Orgs.). **Pierre Bourdieu. Escritos em Educação**. Petrópolis: Vozes, 1998.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. **A Informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos**. São Paulo: Summus Editorial Ltda., 1985.

PERDIGÃO DE OLIVEIRA, Mateus e DIAS MARTINS Mônica. **Os arranjos brasileiros de Radamés Gnattali**, In **Tensões. Mundiais**, Fortaleza, v. 2, n. 3, jul./dez., p. 181-205, 2006. Disponível em: http://www.nacionalidades.net/textos/MONICA_Arranjos%20Brasileiros%20de%20Radames%20Gnattali.pdf - Acesso 15/3/2013. Também disponível em: <http://www.tensoesmundiais.net/index.php/tm/article/view/25/27> - Acesso 15/3/2013.

PEREIRA JÚNIOR, Geremias Tiófilo. **Tua imagem permanece imaculada. Radamés Gnattali e seu arranjo para a valsa-canção “Lábios que beije”**. Campinas, SP: [s.n.], 2012. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. **Brazilian Jazz and Friction of Musicalities**. In *Jazz Planet*, E. Taylor Atkins (ed.) Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p. 41-58.

_____. **Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz**. Arte on line (periódico virtual de Artes) Vol. I jun/out 1999.

SANTANA, Heloíse Cabral. **Quantas alegrias tem a noite**. Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro –UFRJ, Rio de Janeiro, setembro de 2008. Disponível em <http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/SantanaHC.pdf> - Acesso 21/10/2012.

SANTOS, Rafael dos. **Análise e considerações sobre a execução dos choros *Canhôto e Manhosamente* de Radamés Gnattali**. In Revista: **Per Musi**. Belo Horizonte, v.3, 2002. p. 5-16. http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/03/num03_cap_01.pdf - Acesso 15/06/2011.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virgínia. **Rádio Nacional: O Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

SCHWARZ, Roberto. **Nacional por Subtração**. In: SCHWARZ, ROBERTO. **Que horas são? Ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48.

SILVEIRA BUENO, Francisco de. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1983.

TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja. **Pan-americanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)**. Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular, um tema em debate**. São Paulo: editora 34, 1997.

_____. **Pequena História da Música Popular Brasileira (da modinha à canção de protesto)**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

VASCONCELOS, Clair Lima e DONIZETTI DA CRUZ, Antônio. **Carlos Drummond de Andrade um olhar sobre a poesia social**. 2008. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/LinguaPortuguesa/artigos/Carlos_Drummond_de_Andrade_Um_olhar_sobre_a_poesia_social.pdf - Acesso 21/10/2012.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. **As vozes das Américas – a mediação musical através da análise dos programas de rádio de Radamés Gnattali e Alan Lomax**. UFRGS / PPGMUS. Anais do SIMPOM, 2012. Disponível in: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2514/1843> - Acesso 05/01/2013.

WACQUANT, Loïc. **Esclarecer o *habitus***. disponível em <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/EL/article/view/126/136> .

WILLIAMS, Raymond. **Palabras Clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido. Uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio. **O nacional e o Popular na Cultura Brasileira / Música**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para a história social da música popular brasileira** . Campinas, SP: [s.n.], 1997. Tese (doutorado) - universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

FILMES

Nosso amigo Radamés Gnattali. Direção: Aluisio Didier | Moisés Kendler
Produção: Regina Martinho da Rocha | Brasiliana produções artísticas. Brasília: 1990.

ANEXOS

Anexo I

Comparações entre três partituras diferentes

- Partitura da EMB (Editora Musical Brasileira);
- Partitura manuscrita por Aída Gnattali, cedida via e-mail por Nelly Gnattali;
- Partitura digitalizada à partir da manuscrita ⁵⁹, que segundo informação cedida via e-mail por Nelly Gnattali:

“Essas partes de piano foram digitalizadas, juntamente com algumas outras obras, pelos copistas contratados pelo Projeto da Petrobrás, para digitalizar algumas obras. O projeto também incluía a catalogação de todo acervo (essa parte foi feita por mim), fotografar capas de discos e recortes de jornais com notícias do Radamés, colocar fotos, etc.. Tudo isso está contido no site oficial do Radamés, à disposição do público.” ⁶⁰

Comparação entre três partituras de “Canhoto”

Compasso 5 - Na partitura digitalizada e na manuscrita, a nota **do** da mão esquerda é sustenido e na partitura da EMB, este **do** é natural, o que acredito que pode ser uma falha do xerox. Na gravação de Radamés Gnattali, de 1955, pela Sinter e na gravação de Roberto Szidon, de 1975, pela Phonogram, ouve-se (ou ouço) claramente um acorde de dominante, o **A7**, caracterizado pela terça maior, o **dó#**.

Comp. 13 - No segundo tempo do compasso, na segunda semiclocheia, no contralto, na partitura digitalizada está escrito um **sib**, na partitura manuscrita não está muito claro se é um **sib** ou um **lab**, e na partitura da EMB está escrito um **láb**. Eu toco **láb**. Mas, a meu ver, poderia ser um **sib**, já que o acorde que configura este tempo do compasso pode ser um **Bb** ou um **Bb7**.

Comp. 17 (casa 2) - Na partitura EMB, na última semiclocheia do compasso existe um **fá natural** no tenor, nas partituras manuscrita e digitalizada, não existe este **fá**. A meu ver tanto faz tocá-lo ou não tocá-lo, pois o fá natural na mão esquerda apenas que reforça a sexta do acorde de **A6**, já que esta nota já está presente na mão direita.

Comp. 18 - No segundo tempo deste compasso, nas partituras manuscrita e digitalizada, as notas são as seguintes quatro semiclocheias: **mi, ré, dó#, ré**; e na partitura da EMB as notas são **si, lá, sol, lá**. Nas gravações tanto de Roberto Szidon (1975) quanto de Fernanda Chaves Canaud (1993) as notas correspondem à partitura da EMB. Mas, na gravação de Radamés Gnattali (1955) as notas correspondem às partituras manuscrita e digitalizada.

Comp. 21 - A segunda e terceira semiclocheia do primeiro tempo deste compasso, nas partituras manuscrita e digitalizada são **sol** e **si**, e na partitura da EMB são **si** e **ré**. Como eu tirei esta música à

⁵⁹ Nos créditos do site oficial de Radamés Gnattali www.radamesgnattali.com.br consta a informação de que estas partituras foram digitalizadas pela “Docpro Criação de Biblioteca Virtual Ltda - www.docpro.com.br”

⁶⁰ e-mail da Sra. Nelly Gnattali enviado no dia de 22 de junho de 2013

partir da partitura da EMB, tocava as notas **si** e **ré**, mas depois de experimentar outro dedilhado com as notas **sol** e **si**, estas me parecem também confortáveis para a mão, apesar de que ambas se encaixam perfeitamente no acorde de **Em7**. Nas gravações, Roberto Szidon e Fernanda Canaud também fazem **si** e **ré**. E na gravação de Radamés Gnattali (1955), me parece que ele faz **sol** e **si**. Como esta parte da música é repetida duas vezes, optei em fazer cada vez uma versão.

Comp. 24 - No segundo tempo deste compasso existe uma dúvida se a nota é **sol** ou **fá**. Nas manuscrita e digital é **sol**. Mas na EMB não está muito claro se é um **sol** ou um **fá**. Na gravação, Radamés Gnattali e Roberto Szidon fazem **sol**. Fernanda Canaud e eu tocamos **fá**.

Comp. 25 - Na partitura digitalizada falta uma ligadura de nota, que ligue a última semicolcheia **fa#** do primeiro tempo do compasso à colcheia pontuada **fa#** do segundo tempo do compasso. Essa ligadura de nota existe nas partituras manuscrita e da EMB.

Comp. 28 - Na partitura digitalizada, a nota **lá** da mão direita, no segundo tempo do compasso está com um bequadro (**lá natural**), mas na partitura manuscrita não tem esse bequadro, e na partitura da EMB existe um bemol, reafirmando tratar-se de um **láb**, mesmo sem a necessidade de colocá-lo ali, já que este bemol aparece no primeiro tempo do compasso.

Comp. 38 (Casa 1. da seção B) - Nas partituras manuscrita e digitalizada está escrito na nota mais aguda do segundo tempo do compasso um **si natural**, e na partitura da EMB um **ré natural**. Na gravação, Roberto Szidon faz um **ré sustenido** e Fernanda Canaud um **si natural**. Antes de atentar para estes detalhes, eu fazia um **ré natural**, agora faço um **si natural**. Na gravação, Radamés Gnattali faz um **si natural**.

Comp. 39 - Aqui a diferença é rítmica. No segundo tempo deste compasso, está escrito na mão direita nas partituras manuscrita e digitalizada uma tercina, já na partitura EMB está escrito a síncopa semicolcheia-colcheia-semicolcheia. O mesmo acontece no primeiro tempo do **Comp. 44** e nos dois tempos do **Comp. 45**.

Comp. 41 - Na partitura da EMB, na voz mais aguda da primeira semicolcheia do segundo tempo do compasso, a nota é **lá#**. Esta nota, na partitura manuscrita não dá pra saber muito bem se é natural ou sustenido e na digitalizada aparece como natural. Roberto Szidon e Fernanda Canaud tocam **lá#**. Fiquei em dúvida ouvindo a gravação de Radamés, mas me parece que ele faz um **lá natural**.

Comp. 48 - A primeira colcheia do segundo tempo do compasso, nas partituras EMB e manuscrita é a nota **réb**, e na digitalizada é **sib**. Radamés Gnattali, Roberto Szidon e Fernanda Chaves Canaud tocam **réb**.

Comp. 54 - Na partitura digitalizada aparece a nota **lá** nos agudos junto com a nota **dó#**. Entende-se a confusão porque na partitura manuscrita o risco que viria abaixo da nota **dó#** está um pouco grosso, por se tratar de uma partitura escrita à tinta. Na partitura da EMB e nas gravações de Roberto Szidon e de Fernanda Chaves Canaud ouve-se apenas o **dó#** nos agudos.

Um breve comentário sobre os finais desta música gravados por Roberto Szidon, Fernanda Chaves Canaud e Radamés Gnattali: Roberto Szidon faz um final exatamente como está na partitura da EMB. Já Fernanda Chaves Canaud e Radamés Gnattali fazem um final diferente. Cada um à sua maneira, o que demonstra a criatividade da intérprete Fernanda Chaves Canaud e a abertura a novas possibilidades do compositor Radamés Gnattali.

Comparação entre três partituras de “*Manhosamente*”

Compasso. 2 - Na Partitura digitalizada tem uma nota **mib** no acorde de **A7**, e uma nota **mi natural** no acorde de **Bb7**, o que significa uma extensão alterada: (**#11**). Essas duas notas não estão na partitura da EMB, mas estão na manuscrita. Esses dois acordes **X7** tem então as dissonâncias: **9**, (**#11**), **13**.o que, segundo o gráfico da relação escala/acorde, seria a escala "lídio b7", respectivamente "Lá lídio b7" e "Si bemol lídio b7".

Comp. 23 - Na Partitura digitalizada o acorde da mão direita, logo depois da nota **fá** na região aguda do piano, ao invés de um **mi natural** como está na partitura da EMB, tem um **mib**. Na partitura manuscrita também está como **mib**.

Comp. 24 - Na partitura digitalizada, a segunda semicolcheia deste compasso é um **réb**, ao invés de **ré natural**. como está escrito na partitura da EMB. Na manuscrita também, a nota é **réb**.

Comp. 30 - Aqui há apenas uma diferença rítmica: na partitura EMB a nota **si natural** escrita para a mão esquerda, é uma mínima. Nas partituras digitalizada e manuscrita, este **si natural** é uma semínima pontuada e uma colcheia.

Comp. 36 - Idem Comp. 2.

Comp. 47 - No primeiro acorde da mão direita, ao invés da nota **ré natural** como está na partitura EMB, aparece um **si natural** nas partituras digitalizada e manuscrita. A nota **ré natural** representa a sétima menor do acorde de **E**, enquanto que a nota **si** representa a quinta deste acorde. Na partitura EMB, a fôrma deste acorde aparece na seguinte disposição (do grave para o agudo): (1 (oitavado), 9, 3, 7, 9). Enquanto que nas partituras digitalizada e manuscrita a disposição é: (1 (oitavado), 9, 3, 5, 9). Como acredito que a sétima do acorde é mais importante do que a quinta, para caracterizar a função do acorde, e que, para a minha mão é mais natural tocar a sétima e não a quinta nesta fôrma, optei por tocar o **ré natural** como está na partitura da EMB.

Comp. 48 - Na última semicolcheia deste compasso, nas partituras EMB e manuscrita, na mão direita tem uma nota **lá**, no meio do acorde. Na partitura digitalizada esta nota não está presente. Como no compasso seguinte o desenho tem essa nota no meio do acorde na última semicolcheia do conjunto de 4 semicolcheias, sustento a opinião de que esta nota deve ser tocada. Como sei que a partitura digitalizada foi feita a partir da manuscrita, acredito que deve ter sido um erro de digitalização.

Comp. 56 - Aqui também, como no compasso 30, há apenas uma diferença rítmica: o ritmo do acorde da voz do meio, nas partituras manuscrita e EMB é de uma semínima. Na partitura digitalizada esse acorde está uma semicolcheia adiantado. Considero corretas as partituras EMB e manuscrita, porque, como dito anteriormente, a partitura digitalizada foi feita à partir da manuscrita.

Comp. 57 - A primeira semicolcheia que aparece na voz do meio, após uma pausa de colcheia pontuada, é a nota **fá#** nas partituras manuscrita e EMB. Na partitura digitalizada essa nota é um **sol#**. Considero corretas as partituras EMB e manuscrita, porque a digitalizada foi feita à partir da manuscrita e deve ter sido um erro de digitalização.

Comp 60-61 - Da passagem de um compasso para o outro, falta, na partitura digitalizada, uma ligadura de nota, da nota **si**, presente nas partituras manuscrita e EMB. Aqui, de novo, considero corretas as partituras EMB e manuscrita, porque sei que a digitalizada foi feita à partir da manuscrita.

Tabelas das comparações entre as três partituras diferentes

<i>“Canhoto”</i>			
Compassos	Partituras		
	EMB	Manuscrita	Digitalizada
5 - Semínima na mão esquerda	do natural	do#	do#
13 - no segundo tempo do compasso, na segunda semicolcheia	lab	não está muito claro se é um sib ou um láb	sib
17 (Casa 2) - última semicolcheia do compasso	presença do fá natural na mão esquerda	ausência do fá natural na mão esquerda	ausência do fá natural na mão esquerda
18 - quatro semicolcheias do segundo tempo do compasso	si, lá, sol, lá	mi, ré, do#, ré	mi, ré, do#, ré
21 - segunda e terceira semicolcheias do primeiro tempo do compasso	si e ré	sol e si	sol e si
24 - segundo tempo do compasso	não está muito claro se é um sol ou um fá	sol	sol
25 - ligadura de nota que liga a última semicolcheia fá# do primeiro tempo do compasso à colcheia pontuada fá# do segundo tempo do compasso.	presença da ligadura	presença da ligadura	ausência da ligadura
28 - segunda semicolcheia do segundo tempo do compasso	lá bemol	lá bemol	lá natural (com bequadro)
38 (Casa 1 da seção B) - segundo tempo do compasso, nota mais aguda	ré natural	si natural	si natural
39 - diferença rítmica no segundo tempo do compasso	síncopa (semicolcheia-colcheia-semicolcheia)	tercina	tercina
41 - primeira semicolcheia do segundo tempo do compasso, nota mais aguda	lá#	não está muito claro se é um lá natural ou um lá#	lá natural
44 - diferença rítmica no primeiro tempo do compasso	síncopa (semicolcheia-colcheia-semicolcheia)	tercina	tercina
45 - diferença rítmica nos dois tempos do compasso	síncopa (semicolcheia-colcheia-semicolcheia)	tercina	tercina
48 - primeira colcheia do segundo tempo do compasso	réb	réb	sib
54 - segunda tercina do segundo tempo do compasso	ausência da nota lá	ausência da nota lá	presença da nota lá

<i>“Manhosamente”</i>			
Compassos	Partituras		
	EMB	Manuscrita	Digitalizada
2 - na mão esquerda, na primeira colcheia pontuada	ausência da nota mib	presença da nota mib	presença da nota mib
2 - na mão esquerda, quarta semicolcheia	ausência da nota mi natural	presença da nota mi natural	presença da nota mi natural
23 - nota do meio do acorde da mão direita logo depois da nota fá na região aguda do piano	mi natural	mib	mib
24 - segunda semicolcheia do primeiro tempo do compasso	ré natural	réb	réb
30 - diferença rítmica na nota si natural do baixo	mínima	semínima pontuada + semicolcheia	semínima pontuada + semicolcheia
36 - (como no compasso 2) na mão esquerda, na primeira colcheia pontuada	ausência da nota mib	presença da nota mib	presença da nota mib
36 - (como no compasso 2) na mão esquerda, quarta semicolcheia	ausência da nota mi natural	presença da nota mi natural	presença da nota mi natural
47 - nota do meio do acorde na região dos agudos	ré	si	si
48 - última semicolcheia, nota do meio do acorde da região dos agudos	presença da nota lá	presença da nota lá	ausência da nota lá
56 - diferença rítmica do acorde da voz do meio, tocado pela mão esquerda	pausa de semínima + acorde em semínima	pausa de semínima + acorde em semínima	pausa de colcheia + acorde em semínima pontuada
57 - primeira semicolcheia que aparece na voz do meio	fá#	fá#	sol#
60-61 - ligadura de nota, da última semicolcheia (a nota si) do compasso 60 para a nota si do compasso 61	presença da ligadura	presença da ligadura	ausência da ligadura

Anexo II

Discografia

Discos que contém a gravação de “Canhoto” e “Manhosamente”, segundo a discografia contida no site oficial de Radamés Gnattali:

- Em **1955**, o próprio Radamés Gnattali gravou o choro para piano solo “Canhoto”, no disco **“Samba em 3 andamentos - Radamés Gnattali, piano - Orquestra de cordas e ritmo [LP]”**. Na contracapa desse disco, tem um texto de Paulo Santos que diz:

“A música popular brasileira tem evoluído de maneira espantosa nos últimos 10 ou 15 anos. Evolução só comparável ao jazz que não é especificamente norte americano mas, sobretudo, música social. A instrumentação paupérrima de outrora vem sendo substituída por orquestras de naipes completos com combinações arrojadas de timbres. Como qualquer música que tenha evoluído muito em pouco tempo, também a nossa música popular jamais poderia retornar aos moldes primitivos de instrumentação sob pena de se tornar cópia ou arremédio. Há, por vezes, influência alienígena mas nem por isso ela perde o seu caráter nacional quando trabalhada por bons músicos e ganha, isto sim, em harmonização, orquestração e técnica. Chega-se a esta conclusão após um período de observação e audição. A música moderna depende tanto do arranjo do compositor, quanto dos próprios músico. Sobre este aspecto, particularmente, a Sinter conseguiu o ideal neste long-playing apresentando Radamés Gnattali, compositor e intérprete.”

E, na ficha catalográfica da discografia de Radamés Gnattali, contida no site oficial do compositor, tem um nota que diz: “Radamés, tempos depois da gravação, rebatizou o Samba em 3 andamentos de Brasileira n. 2, ficando o primeiro como subtítulo.”

- No disco **“Retratos: Jacob e seu Bandolim com Radamés Gnattali e orquestra. [LP]”** de **1964** também tem uma faixa com Radamés Gnattali tocando “Canhoto”. Este LP foi reeditado em CD.
- Em **1978**, Roberto Szidon gravou os choros “Canhoto” e “Manhosamente”, pela Deutsche Grammophon / Phonogram, em disco intitulado **“Radamés Gnattali: obras para piano - Roberto Szidon (piano) [LP]”**. Além destes dois choros, Roberto Szidon gravou neste disco outras composições de Radamés Gnattali como “Negaceando”, “Perfumosa”, “Rapsódia Brasileira”, “Toccata”, “Vaidosa” e outras valsas. Na capa deste disco tem uma foto de Roberto Szidon com

Radamés Gnattali, o que me leva a crer que Radamés Gnattali pode ter escutado e supervisionado a gravação destas músicas.

- Em **1984**, o pianista Arthur Moreira Lima gravou o choro “*Canhoto*” nos Estados Unidos da América, no LP “**De repente: Arthur Moreira Lima [LP]**”. Além deste choro, ele gravou neste disco, uma valsa de Radamés Gnattali, a “*Vaidosa n.1*”, além de obras de Villa-Lobos, Pixinguinha, Zequinha de Abreu, Noel Rosa (com arranjos de Radamés Gnattali), Laércio de Freitas, Lorenzo Fernandes, Erothydes Campos e Chico Buarque.
- Em **1988**, Miguel Proença, com o patrocínio da Coca-Cola, gravou “*Canhoto*” e outras músicas de Radamés Gnattali no disco intitulado “**Miguel Proença interpreta Radamés Gnattali [LP].**”
- Em **1993**, a pianista Fernanda Chaves Canaud, gravou “*Canhoto*” e outras obras de Radamés Gnattali, no CD “**Fernanda Chaves Canaud - Radamés Gnattali**”. Este CD, totalmente dedicado às obras de Radamés Gnattali obteve o prêmio Sharp.
- Em **2001**, Miguel Proença gravou novamente o choro “*Canhoto*”, no CD intitulado “**Alma Gaúcha - Miguel Proença**”, além de outras obras de Radamés Gnattali para piano solo, assim como obras de Natho Henn, Araújo Vianna, L.M. Gottschalk, Paulo Guedes e a peça “*Gaúcho*” de Ernesto Nazareth.
- Também em **2001**, a pianista Olinda Alessandrini, gravou “*Canhoto*” e “*Manhosamente*”, em Porto Alegre, com o apoio do Funproarte. O CD intitulado “**Radamés Gnattali por Olinda Alessandrini**” é inteiramente composto por obras para piano solo de Radamés Gnattali.
- E, finalmente a última gravação que encontrei destes dois choros foi no CD de dois volumes “**Radamés Gnattali - Integral dos choros para piano solo por Marco Antonio Bernardo**”, pela gravadora CPC-Umes.

Anexo III

CD contendo os choros para piano solo “*Canhoto*” e “*Manhosamente*” de Radamés Gnattali tocados por Carla Pronsato