

## Percepções rítmicas e etnomusicológicas em *Capibaribe* de Radamés Gnatalli: caminhos performativos a partir de uma análise

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

*Weliton de Carvalho*  
*Universidade do Estado de Santa Catarina*  
*wecarv@gmail.com*

*Vitor de Souza Ferreira*  
*Universidade do Estado de Santa Catarina*  
*vitorzafer@gmail.com*

*Luiz Henrique Fiaminghi*  
*Universidade do Estado de Santa Catarina*  
*lhfiaminghi@yahoo.com.br*

**Resumo.** Objetiva-se analisar o choro *Capibaribe* de Radamés Gnatalli, para guitarra elétrica e piano, refletindo a prática musical junto a conhecimentos no campo de percepção e etnomusicologia. São observadas perspectivas teóricas e empenhados esforços analíticos que guiam a atuação musical dos autores, a partir de vestígios históricos e acionamento perceptivo da memória corporal, de modo a mobilizar sonoramente os conhecimentos sublimados do processo interpretativo.

**Palavras-chave.** Choro, Percepção rítmica, Etnomusicologia africanista, Música de câmara, Repertório brasileiro.

**Title.** *Rhythmic and ethnomusicological perceptions in Capibaribe by Radamés Gnatalli: performative ways based on an analysis*

**Abstract.** The objective is to analyze the *Capibaribe* choro by Radamés Gnatalli, for electric guitar and piano, reflecting musical practice together with knowledge in the field of perception and ethnomusicology. Theoretical perspectives and committed analytical efforts are observed that guide the authors' musical performance, based on historical traces and the perceptual activation of bodily memory, in order to sonically mobilize the sublimated knowledge of the interpretative process.

**Keywords.** Choro, Rhythmic Perception, Africanist Ethnomusicology, Chamber Music, Brazilian Repertoire.

## **Pesquisa artística em ação musical**

Este trabalho reflete o processo interpretativo de um duo formado em contexto acadêmico, gerando discussões no campo de etnomusicologia e percepção rítmica, junto ao fazer musical. Trata-se de abordar o repertório tocado, observando-se embasamentos históricos, estímulos artísticos e direcionamentos cognitivos - considerando as anotações, relatos, concepções sonoras e intenções estéticas decorrentes da experiência musical como inscrições “imanescentes ao processo de criação artística que será analisado.” (RIOS FILHO *et al*, 2022, p. 36). Em sua catalogação, Rios Filho (*et al*, 2022) identifica ferramentas e categorias de documentação do processo criativo que provocam a realimentação consciente do trabalho técnico por meio de “disparos artísticos” que irrompem ao longo da investigação e vice-versa. Segundo Rubén López-Cano, em entrevista, a pesquisa artística “siempre tiene un componente práctico” (SANCHEZ; BRAGAGNOLO, 2022, p. 12) que, por sua vez, traduz-se discursivamente em pontos de vista próprios do grupo que toca determinada música.

Bragagnolo e Sanchez (2022) evidenciam a relevância de argumentos que tenham posicionamento crítico-reflexivo dos pesquisadores em meio à prática, com objetivo de recriar objetos artísticos e repensar decisões musicais, deflagrando modos de tocar resultantes das questões e metodologias envolvidas na pesquisa. De acordo com os autores: “O texto escrito recolhe materiais, experiências e momentos do processo criativo, não como uma verbalização anexa à criação, mas como uma parte substancial do processo criativo, uma ferramenta com apoio escrito ou gráfico sem a qual esse resultado artístico não seria o mesmo.” (*Ibid.*, p. 6)

Atuando dentro dessas possibilidades de percurso, investiga-se, em um primeiro momento, questões históricas onde - considerando-se o contexto cultural de composição - é possível encontrar influências sonoras que emergem da materialidade instrumental em interação, para além da escrita, com a estrutura social da prática musical estudada. Neste sentido, exercitamos perspectivas etnomusicológicas conectadas a estudos africanistas, arriscando uma análise cultural (AGAWU, 2006) apesar da análise estrutural do repertório.

Fatores artísticos, são abordados na medida em que questões técnicas, conectadas à estética sonora desejada, surgem no processo de realização musical. O uso característico dos instrumentos em relação aos modos de tocar determinada música são discutidos a partir da interpretação dos materiais composicionais. Intenções musicais de cada seção do choro são concebidas como blocos expressivos – por sua vez amparados por características originárias do estilo musical, de acordo com Oliveira Pinto (2001), guiando-se por óticas africanistas.

Diante da multiplicidade de gestos musicais, intercalados ou simultâneos, põe-se em jogo a rítmica para compreensão das nuances do discurso musical e a percepção da organização das pulsações no tempo agrupadas em forma de claves como escopo para as ações performativas em música (FIAMINGHI, 2018). Os fatores ora descritos incidem discursivamente ao longo do presente texto, junto à análise da música, nos quatro momentos elaborados a seguir.

## 1. Radamés Gnatalli compositor de Choros - contexto de produção

Nascido em 1906 na cidade de Porto Alegre, o pianista, compositor e arranjador Radamés Gnatalli (1906-1988) foi contemporâneo de artistas como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros e Pixinguinha. Na década de 70, envolveu-se na composição de choros e na formação de grupos como *Camerata Carioca*<sup>1</sup>, o que resulta na diversificada instrumentação de suas obras. De acordo com o seguinte comentário:

Explica-se, assim, porque Radamés dedicou tantas obras de fôlego a amigos instrumentistas e seus instrumentos pouco contemplados pelos compositores de sua época. Em seu catálogo de música erudita constam concertinos, concertos, sonatas e sonatinas, divertimentos e suítes para bandolim, acordeom, harmônica (a popular gaita), cavaquinho, bateria, guitarra elétrica, violão 7 cordas, pandeiro, entre outros. E é a partir dessas obras que músicos da grandeza de Jacob do Bandolim, Edu da Gaita, Joel Nascimento, Chiquinho do Acordeom, Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) sobem ao palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, pela primeira vez, como concertistas. (GNATTALI; WASSERMAN, 2023)

A volumosa produção musical do compositor transita entre tradição popular e de concerto, identificando-se por ele próprio como genuinamente brasileira, devido à forte influência dos temas folclóricos e urbanos nos quais baseou sua obra.

Em trabalhos acadêmicos sobre a composição de choros em Gnatalli, aponta-se o lundu enquanto influência rítmica africana que caracteriza a proeminência de acentos nos contratempos métricos do compasso, resultando em deslocamentos temporais categorizados como síncopes. Souza (2013, p. 8), expõe que este “acento reconhecido por estudiosos como uma feição rítmica tipicamente brasileira” leva à generalização da “síncope” enquanto valorização de contratempos nos estilos musicais de matriz africana em América Latina. De

---

<sup>1</sup> Grupo de 1979, derivado de Joel Nascimento e Quinteto (três violões, cavaquinho, pandeiro e bandolim solo) que pediu a Radamés uma transcrição de sua Suíte *Retratos* para este conjunto de choro, em outras formações atuou até 1986. (ALBIN, 2006).

acordo com Sandroni (2001), no entanto, o conceito de síncope caracteriza a ideia de desvio, irregularidade ou “exceção à regra”. Assim, as convenções ocidentais de acentuação métrica dos compassos geram um enquadramento, forçoso ou irrefletido, das complexidades rítmicas. De fato, no caso da música brasileira, o suposto “irregular” é, afinal, “o característico, o mais comum, [...] a regra” (SANDRONI, 2001, p. 21).

Esta questão se reflete nos discursos acadêmicos e nas interações socioculturais, conforme questiona Sandroni (2001), a exemplo de Mário de Andrade, enquanto teórico-crítico que identifica “síncope” como marca típica das práticas musicais e das informações orais trocadas no ambiente urbano brasileiro. O termo síncope advém, enquanto “universalizante”, da necessidade de adequar (por vezes, inadequada) manifestações musicais não ocidentais aos códigos de escrita musical hegemônicos<sup>2</sup>, sendo sua notação regulada pela métrica do compasso, sem a ele pertencer. Contudo, Sandroni (2001, p. 21) postula: “Ora, o compasso, assim como a síncope, também não é um universal da música. Na verdade, dentro da própria música ocidental ele é uma invenção tardia, pois é só a partir do período barroco que seu emprego será sistematizado na Europa”. Este entendimento fez com que pesquisadores como Simha Arom e Gehrard Kubik abandonassem, em seus procedimentos documentais, “não apenas os compassos, mas também o próprio conceito de síncope como instrumento de análise daquela música.” (SANDRONI, 2001, p. 22).

Em outro sentido, Kolinski (KOLINSKI *apud* SANDRONI, 2001, p. 21) compreende a estruturação rítmica a partir da oposição entre permanência métrica e variação nas articulações temporais de elementos sonoros. Então, recorre às noções complementares de *tactus* e *ritmo*<sup>3</sup> nas polifonias medievais e renascentistas para compreender as pulsações isócronas e suas durações variadas presentes nas polirritmias de África (geralmente manifestadas socialmente em conjunto por palmas ou sinos que batem as claves rítmicas).

Neste sentido, busca-se aglutinar referenciais rítmicos desprendidos da limitação imposta pela ideia enrijecida de compasso - como única possibilidade de manipulação do tempo através dos sons. Compreende-se a organização rítmica subjacente ao compasso, e construída

---

<sup>2</sup> Produzidos por instituições europeias (não necessariamente pelos povos que vivem em toda a Europa) ao longo da idade histórica moderna. Instituições que, por sua vez, colonizaram de maneira invasiva culturas musicais de fora da “música erudita ocidental”. (SANDRONI, 2001, p. 20)

<sup>3</sup> Segundo Lorenzo Mammi, no artigo *Deus cantor* (1995), a palavra ritmo é a tradução do grego *rhythmos*, cuja raiz *rhein* (rio, deslizar, fluir) sugere movimento no tempo, enquanto a tradução latina do termo - *arítmos* - enfatizou o seu caráter numérico, mensural do tempo.

para além de sua métrica binária, seguindo premissas analítico-interpretativas elaboradas adiante, na terceira e quarta parte deste texto.

## 2. Estilo, instrumentação e implicações socioculturais

Sobre aspectos modernistas do choro, enquanto gênero tipicamente brasileiro, Souza (2013) ainda expõe que a produção musical de Gnattali reflete as transformações estilísticas do gênero na década de 50 – processo “iniciado na década de 1930 com a obra de Pixinguinha – visto que o compositor utilizou procedimentos composicionais da música erudita e do jazz e os aplicou nas tradições populares brasileiras.” (SOUZA, 2013, p. 2).

Essa questão, reflete-se na própria instrumentação, quando inclui a guitarra como protagonista em suas obras. Radamés apresenta o instrumento com liberdade diante das questões de autenticidade musical que se puseram, por exemplo, no meio cultural do movimento tropicalista. Quando seu uso foi confrontado diante do ideal de uma identidade brasileira nas práticas musicais populares, decorrendo um protesto “contra a guitarra”, como representação da resistência ao imperialismo e à mercantilização da música. Este evento reflete o “período de transição entre o desenvolvimento da indústria cultural e a inserção do Brasil na era da globalização” (GUIMARÃES, 2014, p. 148), momento entre as décadas de 50 e 70 em que essas problemáticas surgiam.

Valéria Guimarães (2014) investiga a presença da guitarra na música brasileira, discutindo a potencialidade de sua deglutição antropofágica, vertida em experimentação timbrística e possibilidades de combinação instrumental típicas de um processo de “absorção” (GUIMARÃES, 2014, p. 162). Neste sentido, enxerga-se Gnattali como inovador, que toma também maior liberdade harmônica em sua composição de choro, com tratamento expandido da tonalidade em suas modulações, de acordo com Souza:

No choro do final do século XIX a modulação restringia-se à centros mais próximos como para dominante e subdominante, e ocorria como modo de assinalar o início de uma nova seção, tendo em vista a forma ABA'. Já no choro moderno, as mudanças de tonalidade ocorrem de forma mais livre, dentro de uma mesma seção, e alcançando centros tonais mais distantes. (SOUZA, 2013, p. 14)

Escuta-se Radamés Gnattali interpretando *Capibaribe* com Zé Menezes, guitarrista envolvido no ambiente de produção cultural supracitado, ambos integrantes do *Quarteto Continental*, grupo que certamente influenciou na escolha de instrumentação para guitarra e

orquestra, como o *Concerto Carioca No. 1* (1950)<sup>4</sup> e outras junções com instrumentos de sopro, metais e madeiras, como trombone e saxofone solistas. Segundo Corrêa (2007, p. 162):

Foram localizadas quarenta e oito obras de concerto de Radamés Gnattali onde são utilizados instrumentos diretamente ligados à prática musical nos meios populares, todas elas datadas a partir da década de 1930, década na qual inicia sua carreira de arranjador, o que corroborou a idéia de que a ligação desse compositor com a música popular se deu através da música popular urbana e não folclórica.

Ademais, o desenvolvimento melódico, a transposição de padrões rítmicos para orquestra e a aderência a elementos harmônicos do jazz são evidenciados por Corrêa (2007, p. 163) que observa o uso de dissonâncias “quase como um ornamento harmônico”. Recursos que orientam os esforços de pesquisa traçados adiante, neste trabalho, “para a necessidade de se olhar para esta música, do ponto de vista analítico, através de outras lentes que não sejam apenas aquelas da tradição musical européia. Estas são ainda indispensáveis, mas ao mesmo tempo, insuficientes.” (CORRÊA, 2007, p. 163).

### 3. A obra em perspectiva etnomusicológica

O repertório aqui estudado, é um choro dedicado a Lourenço da Fonseca Barbosa (1904-1997), compositor de música popular brasileira conhecido como Capiba. O título *Capibaribe* logo sugere um jogo de palavras que une o apelido do músico à geografia evocada pelo rio Capibaribe, localizado no estado de Pernambuco. Capiba é natural de Surubim, cidade situada no agreste setentrional de Pernambuco. Expoente na produção musical do século XX, participou e regeu orquestras de rádio e uma orquestra de música popular intitulada Jazz Band Acadêmica. Foi compositor de frevos e canções de carnaval, além de tocar em cinema, assim como outros músicos de sua época, atuantes no ambiente urbano. "No início dos anos 1970, é eleito patrono do Movimento Armorial, lançado no Recife por Ariano Suassuna, e recebe títulos de Cidadão Benemérito de Olinda, Recife e Campina Grande." (ITAÚ CULTURAL, 2023). Nisso tudo, pode-se perceber o paralelismo entre os papéis de <sup>5</sup>[OBJ].

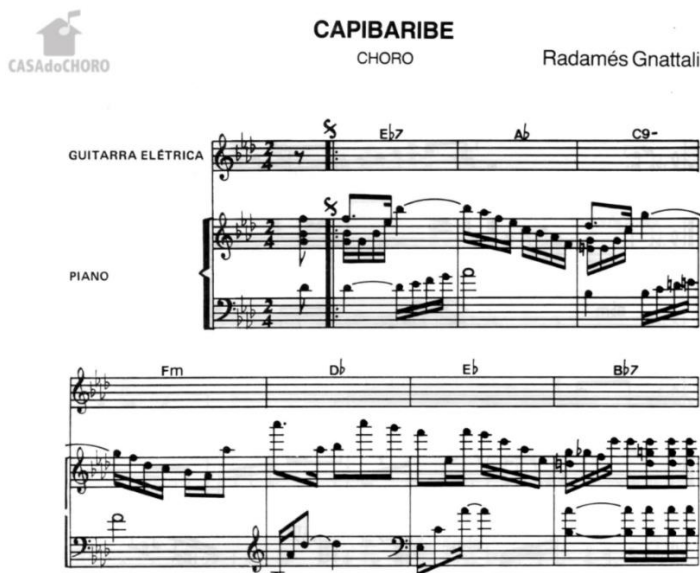
<sup>4</sup> Gravado por Zé Menezes, em torno de 1960, o *Concerto Carioca No. 1* destaca-se pelo fator timbrístico singular da guitarra em papel solista, sobrepondo-se à necessidade de amplificação junto da orquestra ou piano em situação de concerto (CORREA, 2007, pp. 80-83).

<sup>5</sup>Agradecemos ao parecerista anônimo que contribui com informações biográficas da atuação musical do artista homenageado, a quem dedicou-se a obra aqui estudada.

Para abrir o processo analítico, pode-se escutar *Capibaribe* na citada gravação<sup>6</sup> realizada pelo Duo de Radamés Gnatalli e Zé Menezes na Faixa 5 - Lado A do LP dedicado a *Radamés Gnatalli* (FUNARTE, 1985), do qual participaram Paulinho da Viola e Tom Jobim. Capiba compôs "Um Choro para Radamés" que lhe retornou com "Capibaribe", o "Sarau para Radamés" de Paulinho da Viola recebeu "Obrigado, Paulinho" e "Meu Amigo Radamés" recebeu o "Meu amigo Tom Jobim"<sup>7</sup>. Utilizou-se a versão da obra disponibilizada no sítio eletrônico do *Instituto Casa do Choro* (ACERVO, 2023), edição de 1985 do álbum de partituras produzido pela FUNARTE junto ao LP e ao livro *Radamés Gnatalli – eterno experimentador* de Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos (1984).

Conforme verifica-se na Figura 1, a parte de piano é escrita de forma tradicional e a parte de guitarra elétrica com cifras, não determinando o arranjo rítmico-harmônico que o guitarrista deve tocar ao conduzir o acompanhamento, prática observada desde os séculos XVII e XVIII com a cifragem de baixo-contínuo. Dessa forma, assume-se que o guitarrista conhece o estilo e pode realizar a cifra seguindo seu próprio conhecimento musical. Ao mesmo tempo, é possível assumir essa indeterminação escrita como um convite para o guitarrista atuar como coautor da obra, pondo em prática sua habilidade de improvisação.

Figura 1 - Partitura com o trecho inicial da obra



CASA DO CHORO

**CAPIBARIBE**  
CHORO Radamés Gnatalli

GUITARRA ELÉTRICA

PIANO

Fonte: Acervo de Instituto Casa do Choro. Disponível em:  
[https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score\\_7106.pdf](https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_7106.pdf)

<sup>6</sup> Disponível dentre os arquivos de mídia no site do projeto *Brasil Memória das Artes*, acervo digital da FUNARTE: <https://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/discos-pro-memus/radames-gnatalli-1985/>. Acesso em: 24 set. 2023.

<sup>7</sup> Agradecemos por mais essa contribuição de outro parecerista anônimo que cita este aspecto da troca musical entre instrumentistas-compositores, dando origem ao álbum de partituras e ao LP (FUNARTE, 1985).

Do ponto de vista estilístico, o repertório de uma roda de choro contempla maxixe, choro-sambado, valsa e, dependendo da localidade: samba, baião e choro-frevo. Como se trata de um mesmo contexto sonoro, o grande diferencial entre eles parece ser o aspecto rítmico (MACHADO, 2019). A métrica é transmitida por um padrão característico de acentos, mesmo que eles não estejam explicitamente anotados na partitura: tradicionalmente, os padrões de acentuação métrica escolhem o primeiro tempo de um agrupamento como tempo forte (KOSTKA, 2012, p. 115). No caso da disposição temporal das melodias ao piano e das possibilidades de execução cedidas à guitarra no trecho apresentado na Figura 1, observa-se que uma frase rítmica “será cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicolcheia do 2/4; e será contramétrica quando ocorrer nas posições restantes” (SANDRONI, 2001, p. 27). A compreensão dessas imparidades rítmicas, advindas da musicalidade africana, permite uma performance mais idiomática da linguagem.

Neste sentido, percebe-se que, desde o início da música, o impulso rítmico do *tresillo* (3+3+2) - ubíqua clave do maxixe e da *habanera* - parece propulsionar a condução melódico-harmônica. Através de um evidente encaixe que pode ser percebido ao cantarolar o tema inicial enquanto se bate o *tresillo*, que atua como mobilizador corporal e cognitivo para expressão de musicalidades possíveis neste choro.

Na guitarra, além das cifras, há trechos em *obligato* que dialogam com o piano e exercem função contrapontística, como exemplificado na Figura 2 a seguir: enquanto piano sustenta o acorde de Mi bemol maior com sétima menor, guitarra realiza frase de impulso, logo na segunda semicolcheia, para reapresentação do tema inicial. Depois desse movimento de transição com interação melódica a guitarra volta a tocar as cifras, até que outra parte escrita apareça nas seções seguintes.

Figura 2 - Parte A: compassos 8 a 11.



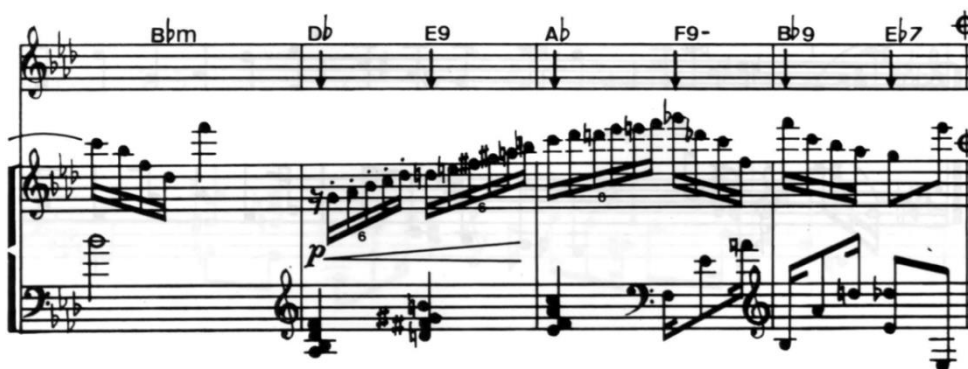
The musical score for measures 8 to 11 is presented in a three-staff format. The top staff is for guitar, the middle for piano right hand, and the bottom for piano left hand. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The guitar part features a melodic phrase starting on the second half of measure 8, marked with a forte dynamic. The piano part provides harmonic support with a sustained chord of E-flat major with a minor seventh (Eb7) and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Chord changes are indicated above the guitar staff: Eb7, Ab, and F9-.

Fonte: Acervo de Instituto Casa do Choro



Entre os compassos 13 e 15 (Figura 3), convenções na escrita indicam duração e pontualidade dos acordes, que devem soar a cada tempo, em sincronia com a mão esquerda do piano. Embora o ritmo esteja determinado, o *voicing* dos acordes permanece a critério do instrumentista.

Figura 3 – Parte A: compassos 12 a 15.



Fonte: Acervo de Instituto Casa do Choro

Essa indeterminação na escrita possibilita que os guitarristas criem sua forma de acompanhamento, fazendo com que a música soe essencialmente diferente com a performance de outro instrumentista. Cada um utilizará seu conhecimento prévio do estilo musical para articular o tempo, as conduções de baixo e o encadeamento dos acordes. Espera-se, também, que um mesmo instrumentista toque essa obra de maneiras diferentes ao longo de sua vida, em situações diversas, devido ao processo inerente de constante transformação de seu conhecimento, técnica e concepção musical no decorrer do tempo. Neste sentido, impõe-se a oralidade como fator etnográfico que possibilita a prática musical conforme Gary Tomlinson em seu artigo *Musicology, Antropology, History*, a partir da relação complementar entre etnografia e historiografia elaborada por Michel de Certeau (1925-1996).

No mesmo trecho da Figura 3, observa-se a finalização do tema com escala ascendente, comprimindo-se cada vez mais em um estreitamento cromático, por fim bem cadencial, que desemboca na progressão ii-(V/V)-V-I, encerrando a parte A pela primeira vez. A expansão harmônica e o uso variado de escalas cromáticas e acordes alterados, logo na primeira parte, salientam o aspecto modernista do compositor deste choro (SOUZA, 2013).

#### 4. Percepções rítmicas africanistas

As texturas musicais das partes seguintes são concebidas enquanto blocos expressivos que podem ser identificados com elementos originários das musicalidades de matriz africana demonstradas por Oliveira Pinto (2001).

Em sequência, tem-se anacruse para B, a melodia iniciada pela guitarra segue dobrada em sincronia com piano (Figura 4). O novo tema se apresenta como uma sequência polifônica e polirrítmica em três compassos, que carrega aspectos aditivos pela marcação explícita dos pulsos de menor duração (semicolcheias), e pelas camadas melódicas que se sobrepõem gerando ritmos inerentes.

Neste ponto, o padrão rítmico do *tresillo* apresenta-se deslocado do primeiro tempo do compasso, disposto no piano a partir das três primeiras semicolcheias na anacruse de entrada, caindo no baixo em colcheia, e conectando-se ao outro impulso de três semicolcheias no agudo [x..x.x..], conforme marcação em vermelho na Figura 4. Isso é repetido em três ciclos, enquanto um ostinato na parte aguda permanece como uma clave [x..xx...], representada em azul abaixo. No meio, apresenta-se sequência cromática alongada que salta uma terça e desce em grau conjunto como um cantarolar, ou agudo assovio, em amarelo<sup>8</sup>

Figura 4 - Parte B: compassos 16 a 20.



The figure shows a musical score for three instruments: Guitar (top staff), Piano (middle staff), and Bass (bottom staff). The score covers measures 16 to 20. The guitar part starts with a 'FIM' marking. The piano part has a 'p' dynamic marking. The bass part has a 'FIM' marking. There are blue annotations (wavy lines) under the piano part, yellow annotations (wavy lines) under the guitar part, and red annotations (dots) under the bass part. The red annotations are labeled 'x..x.x..' and 'x..xx...'. The blue annotations are labeled 'x..xx...'. The yellow annotations are labeled 'x..x.x..'. The score is in 3/4 time and has a key signature of one flat (Bb).

Fonte: Acervo de Instituto Casa do Choro

Com a retomada da melodia principal pela guitarra, o comportamento do piano entre os compassos 21-24 na parte B, e entre os compassos 33-40 da parte C, traduz recursos de condução do choro que emergem ao tocar, como o uso característico do baixo (a “baixaria” do

<sup>8</sup> Utilizou-se a notação de xis e ponto neste parágrafo e sobre as figuras, para representar sequências rítmicas com base em sua pulsação elementar, encontrando linhas guias subjacentes, conforme sistematização de escrita não convencional utilizada por Gerhard Kubik, demonstrada em Oliveira Pinto (2001, pp. 92-94).

violão 7 cordas) e a emulação de conjuntos percussivos (pandeiro, tamborim, surdo e acordes de cavaquinho ou violão). Gerando uma simultaneidade de eventos rítmicos e harmônicos que conduzem o fluxo musical, semelhante ao observado por Corrêa (2007, p. 162) em relação à orquestração de Gnattali, “quando ritmos tradicionais brasileiros são transportados para outras famílias de instrumentos que não a percussão”.

Figura 5 - Parte B: compassos 21 a 24.



Fonte: Acervo de Instituto Casa do Choro

Ainda em B, meio que *scherzando*, apresenta-se uma seção marcada pela complementaridade rítmica incisiva, gerando ritmos cruzados nos compassos 25 a 28 (Figura 6). Este comportamento rítmico é referenciado pelo autor a partir de Kubik (1984) pelos termos *cross-rhythm*, *interlocking*, e *punctus inter punctus*, e estão relacionados à prática de intercalar batidas – no toque de um ou mais instrumentos – conforme citação:

Além deste cruzar rítmico, temos também uma versão especial do fenômeno, quando dois ou três músicos intercalam os pulsos de seus padrões rítmicos de forma regular, levando assim a uma complementaridade das diferentes partes tocadas. Este intercalar dos impulsos é aspecto tão constitutivo da música africana e afro-brasileira, que acontece inclusive na forma como a mão direita e a esquerda se complementam ao percutirem um tambor [...] (OLIVEIRA PINTO, 2008, pp. 101-102)

Entre os compassos 27 e 28 (Figura 6) outra complementaridade se manifesta, através do paralelismo opositivo de movimentos ascendentes e descendentes, o que guia as intenções de dinâmica dos intérpretes, provocando um jogo de *crescendos* e *diminuendos* – acompanhando as linhas melódicas em movimento contrário.

**Figura 6 - Parte B: compassos 25 a 28.**



Fonte: Acervo de Instituto Casa do Choro

No início da parte C, a melodia da guitarra segue sobrepondo-se à base escrita ao piano. Esta, identificada com um conjunto de elementos que caracterizam o ambiente sonoro do choro, formando-se uma “linha rítmica” inerente nos compassos 33-34 e 37-38 (Figura 7), como um tamborim que agencia sua *time-line* (Nketia, 1970 *apud* Oliveira Pinto, 2001, pp. 94-95) de 16 pulsos elementares agrupados em 3+2+3 [x..x.x../x..x.x..], antes dos pontos cadenciais.

**Figura 7 - Parte C: compassos 33 a 40**



Fonte: Acervo de Instituto Casa do Choro

Outra influência do samba percebida no jogo rítmico entre as camadas do piano é a percussividade resultante de gestos musicais, que pontuam as frases como em viradas de surdo, no grave. Assim como o movimento da mão direita que evoca “padrões acústico-mocionais” do pandeiro, influenciando na concepção de toque a ser realizado conforme as sequências subjacentes, ritmicamente organizadas, possibilitando uma expressão característica para o estilo. Segundo o autor:

O papel musical do pandeiro é um daqueles que exerce exemplarmente a sequência de movimentos organizados. As pulsações mínimas que ressoam to-das no seu ciclo de 16 unidades, são preenchidas cada qual com outro tipo de batida. Por conseguinte, apresentam uma sequência acústico-mocional interna-mente diferenciada que contém em si uma boa porção de padrões inerentes, como, por exemplo, a própria linha rítmica e outros. São estas que dão identidade a formas de samba como partido-alto, pagode etc. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 101)

Esses impulsos rítmicos que, em nossa análise, se desviam da acentuação métrica regulada pela escrita em compasso binário são problematizados por Sandroni (2001, p. 28-30) diante de transformações na compreensão dos deslocamentos rítmicos, outrora traduzidos em síncope, na formação do *tresillo* - que de início impulsiona a melodia de *Capibaribe* em coincidência com o tempo de apoio, na cabeça do compasso, mas aparece deslocado em outros momentos. A respeito dessa flutuação na disposição rítmica, suas origens e consequências no samba brasileiro Sandroni (2001) percebe inserções culturais que não são compreendidas apenas pela teoria do compasso. Constatando que “neste ponto, o Brasil está muito mais perto da África do que da Europa.” (SANDRONI, 2001, pp. 25-26). Ademais:

No tambor-de-mina maranhense, no xangô e no maracatu pernambucanos, no candomblé e na capoeira baianos, na macumba e nos sambas cariocas, entre outros, fórmulas como 3+3+2, 3+2+3+2+2 e 3+2+2+3+2+2+2 fazem parte do dia-a-dia dos músicos. Estas fórmulas [...] comportam-se exatamente como time-lines, aparecendo sob forma de palmas, batidas de agogôs ou tamborins, em ostinato estritos ou variados, muitas vezes coordenando polirritmias quase tão complexas quanto as africanas. Parece legítimo supor que elas fazem parte de uma herança musical trazida do continente negro, mesmo se o contexto e o sentido de tal herança se transfiguraram enormemente.

A impermanência de uma clave única e a fantasia na disposição temporal dos elementos estruturais demonstrados nesta sequência analítica, refletem a variabilidade de posicionamentos e interpretações rítmicas identificadas por Menezes (2018), junto a reflexões críticas quanto implicações culturais decorrentes da diáspora africana. Corroborando, assim, com as concepções rítmicas aqui propostas para condução do discurso musical, vertidas em performance.

## **5. Práxis artística - articulações poéticas de corpo em performance musical**

Para finalizar a análise, apresenta-se a reiteração da melodia exposta pela guitarra no início da parte C, agora cantada pelo piano em oitavas na região aguda (compassos 41-44). Esta figuração melódica escrita em semicolcheia+colcheia+semicolcheia, segue uma linha diatônica descendente em uma sequência de três compassos.

Figura 8 - Parte C: compassos 41 a 48



Fonte: Acervo de Instituto Casa do Choro

Ouve-se a flexibilidade na articulação temporal das melodias assim escritas através de consulta fonográfica da gravação do Duo de Radamés Gnattali e Zé Menezes na Faixa 5, lado A do LP *Radamés Gnattali* (FUNARTE 1985). Não havendo interpretação estrita dessa célula rítmica, pois soa sempre como tercina, propõe-se a articulação da melodia final (desde anacruse para o compasso 45 até o 48) por agrupamentos fraseológicos a partir da colcheia em suspensão no segundo tempo do compasso, conforme linhas vermelhas na Figura 9.

Figura 9 - Parte C: compassos 45 a 48, com ligaduras de expressão.



Fonte: Acervo de Instituto Casa do Choro

Essa escolha interpretativa gera um impulso pronunciativo que pode dar melhor acabamento sonoro ao trecho, bem como a articulação “tercinada” na repetição do trecho, conduz a linha com um balanço, *groove*, ou *swing* próprio da interpretação de Menezes e Gnattali, que reflete, segundo Canaud (2013, p. 57), “a maneira de tocar samba dos pianeiros”. Junto ao “uso característico da mão esquerda representando os movimentos do baixo, e ritmos percussivos”, antes comentados na parte 4.

Esta investigação é permeada pela interação entre possibilidades interpretativas do repertório e intervenção poética dos tocadores, na construção de aberturas para improvisações e modos de tocar característicos do choro. A complementaridade dos papéis deixados aos

instrumentos em cada parte da peça projeta-se para além das funções solista/acompanhamento, em decorrência dos significados impregnados na textura de cada bloco expressivo ora analisado.

Neste sentido, tomamos liberdade performativa para adicionar elementos de ornamentação, como trilos em determinadas notas de padrões melódicos semelhantes ao da Figura 9. Outra pequena intervenção ocorrente é no compasso 26, tremulando o final da nota Dó aguda em oitava no piano, como a oscilação do toque de bandolim. Pode-se ainda produzir uma maior sustentação da anacruse para o tema no último ritornelo para A, bem como fazer um *ritenuto* nos quatro últimos compassos, bem pronunciado, antes da *codeta* final que foi adicionada durante os ensaios, arpejando a cadência V-I, em abertura simétrica.

### Considerações finais

Podemos concluir que a música Capibaribe de Gnatalli conjuga a determinação arbitrária da escrita com a tradição oral, estabelecendo diálogos entre dois instrumentos, de forma que ambos assumem o protagonismo, ora pela determinação melódica, ora pela indeterminação rítmica e harmônica, além da transformação iminente, por influência direta de quem a toca. A característica de inovação e modernidade, na fronteira entre choro e música de concerto, é proeminente em *Capibaribe*, considerando-se a ampliação no tratamento harmônico e a instrumentação camerística com piano e guitarra elétrica, que provoca um timbre particular capaz de refletir seu contexto de produção e difusão.

Neste trabalho, discutiu-se (1) a questão da síncope e sua implicação na interpretação rítmica da peça, (2) a instrumentação e suas questões estéticas sobre a obra, (3) o contato com o material musical sob um viés etnomusicológico, buscando possibilidades performativas e por fim, (4) a mobilização perceptiva da rítmica em meio às ações musicais investigadas.

Por fim, no caminho da gestualidade musical apontado por John Blacking (2007) e Elizabeth Travassos (2007), compreende-se a organização rítmica integrada ao movimento corporal dos musicistas e seus instrumentos no delineamento temporal da obra. As memórias musicais estudadas são construídas e evocadas performativamente, em meio aos processos perceptivos de apreensão e expressão musical suscitados pela análise da obra.

Projetando-se para além do texto durante a performance, as concepções rítmicas inerentes são incorporadas ao processo de estudo, mobilizando atos perceptivos. Ao final, como experimentação artística agenciam-se as musicalidades ora percebidas em apresentações públicas, expressando-as de maneira propositiva em meio ao processo de pesquisa.

## Referências

ACERVO. **Instituto Casa do Choro**. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://acervo.casadochoro.com.br/>>. Acesso em: 20 set. 2023.

AGAWU, KOFI. Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the “Standard Pattern” of West African Rhythm, *Journal of the American Musicological Society*, California, v. 59, n. 1, p. 1-46, 2006.

ALBIN, Ricardo Cravo. Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira – Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/grupo/camerata-carioca/>. Acesso em: 20 set. 2023

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. Radamés Gnattali: o eterno experimentador. Rio de Janeiro: Funarte/MinC, 1984.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*, São Paulo, 1991, v. 16, n. 16, p. 201, 2007.

BRAGAGNOLO, B.; PELLEGRIM SANCHEZ, L. Pesquisa artística no Brasil: mapas, caminhos e trajetos. *Orfeu*, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 24-29, 2022. DOI: 10.5965/2525530407022022e0102.

CANAUD, Fernanda. *O virtuosismo e o “swing” revelados na Revisão Fonográfica de Florda Noite e Modinha & Baião de Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro, 2013. Tese (Doutorado em Música) –Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

CAPIBA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12273/capiba>. Acesso em: 24 de setembro de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CAPIBARIBE. Radamés Gnattali (Compositor). José Menezes (Intérprete, guitarra) e Radamés Gnattali (Intérprete, piano). Rio de Janeiro: Funarte, 1985. LP. Gravado entre os pianos e estúdios da Sala Cecília Meireles (30/10/84), do Salão Leopoldo Miguez, da Escola de Música - UFRJ (3,4 e 6/12/84) e do Estúdio Rancho (23/1/85). Disponível em: <https://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/discos-pro-memus/radames-gnattali-1985/#>. Acesso em: 20 set. 2023.

FIAMINGHI, L. H. O (anti-)método de rítmica de José Eduardo Gramani: uma proposta para o equilíbrio entre o sensorial e o racional. *OPUS: Revista da ANPPOM*, v. 24, n. 3, p. 92-119, 2018.

GNATTALI, Radamés. *Capibaribe*: choro, mi bemol maior; guitarra elétrica e piano. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. Partitura. 8f. Disponível em:



[https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score\\_7106.pdf](https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_7106.pdf). Acesso em: 20 set. 2023.

GNATTALI, Roberto; WASSERMAN, Maria Clara. *Uma palavra sobre radamés*. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/uma-palavra-sobre-radames/>. Acesso em: 16 jun. 2023.

GUIMARÃES, V. A passeata contra a guitarra e a “autêntica” música brasileira. In: RODRIGUES, CC., LUCA, TR., and GUIMARÃES, V., orgs. *Identidades brasileiras: composições e recomposições*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, pp. 145-173. Desafios Contemporâneos collection.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth century-music*. New Jersey: Upper Saddle, 2006. *Materials and techniques of post-tonal music*. Boston: Pearson, 2012.

MACHADO, Gabriela de Melo. Choro-sambado: reflexões sobre os aspectos rítmicos e suas repercussões melódicas. XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Pelotas, 2019.

MAMMI, Lorenzo. Deus cantor. In: Adauto Novaes. (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 43-58, 1995.

MENEZES, Enrique Valarelli. Transformação de Padrões Centrafricanos No Samba Urbano Do Rio de Janeiro. *Revista Do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 18, n. 70, p. 78-103, 2018.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estrutura sonora e concepções estéticas na música afro-brasileira. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*, São Paulo, v. 1, n. 22-23, p. 87-109, 2001.

RIOS FILHO, Paulo. *et al.* Processos criativos e suas evidências: ferramentas de documentação e análise para pesquisa artística. *Revista Claves*, Paraíba, v. 22, n. 1, p. 21-50, 2022.

SANCHEZ, Leonardo Pellegrim; BRAGAGNOLO, Bibiana. Entrevista com Rubén López-Cano, *Revista Claves*, Paraíba, v. 22, n. 1, p. 7-20, 2022.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001. 264 páginas.

SOUZA, Rafael Eugênio Ramos de. *O Choro moderno de Radamés Gnattali: uma abordagem interpretativa*. Salvador, 2013. 93 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, UFBA, Bahia, 2013.

TRAVASSOS, Elizabeth. John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada. *Cadernos de Campo*, São Paulo, 1991 v. 16, n. 16, p. 191, 2007.