

Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo *Canhôto e Manhosamente* de Radamés Gnattali

Rafael dos Santos (UNICAMP)
e-mail: rdsantos@obelix.unicamp.br

Resumo: Os choros para piano solo *Canhôto e Manhosamente* de Radamés Gnattali (1906-1988) contêm a maioria dos elementos estruturais característicos do gênero (ornamentação melódica, elaboração e funções da linha do baixo, harmonia e ritmo). Tais elementos são aliados a uma sonoridade jazzística e a técnicas associadas ao estilo “stride”, que os tornam modernos e sofisticados sem descaracterizá-los. A partir da análise desses elementos, são sugeridos alguns critérios para sua execução, tendo em vista o ritmo, a articulação e a forma de frasear característicos da música popular.

Palavras-chave: música popular brasileira, choro, piano, performance musical, Radamés Gnattali.

Analysis of and considerations about the performance of the choros for solo piano *Canhôto and Manhosamente* by Radamés Gnattali

Abstract: The choros for solo piano *Canhôto e Manhosamente* by Radamés Gnattali (1906-1988) have most of the characteristic structural elements of the genre (melodic ornamentation, elaboration and functions of the bass line, harmony and rhythm). The incorporation of jazz sonorities and techniques associated to stride piano style make them modern and sophisticated without losing their characteristics. This article suggests some criteria for their performance through the analysis of these elements, based on rhythm, articulation and phrasing.

Keywords: Brazilian Popular Music, choro, piano, musical performance, Radamés Gnattali.

O choro tradicional é originalmente composto para pequenos conjuntos, que incluem flauta, clarineta, bandolim, cavaquinho, violões e percussão, entre outros. De acordo com o cavaquinista Henrique CAZES (1998, p.19), ele começou a ser considerado um gênero com características definidas a partir da década de 1910, através do trabalho de Alfredo da Rocha Viana Filho, o “Pixinguinha”. Os elementos musicais característicos do choro são, no seu aspecto estrutural, de natureza melódica, harmônica e rítmica, sendo que, num conjunto típico de choros, eles estão distribuídos entre os seus diferentes instrumentos. Tais elementos estruturais, entretanto, não são originais nem exclusivos do choro, e sua simples ocorrência não é suficiente para defini-lo como tal. Existe ainda um outro aspecto importante, que é a maneira como ele deve ser executado, e que está relacionada com práticas interpretativas específicas da música popular, tais como uma sonoridade leve que permita manter a textura transparente, realização do ritmo de forma relaxada em relação ao pulso, uma articulação que enfatize a síncopa, e forma de frasear, geralmente sem exageros de dinâmica.

Desta forma, a parte de piano solo de um choro funciona como uma redução orquestral, apresentando vários desafios para o compositor que deseja preservar tais elementos, e resultando em obras de dificuldade técnica considerável, muitas vezes em andamentos rápidos, que exigem do executante clareza de toque, independência entre as mãos e grande domínio no uso do pedal, entre outros.

Nos choros *Canhôto* e *Manhosamente*, ambos compostos entre 1950 e 1955 (MARCONDES, 1998, p.330) e publicados pela Editora Musical Brasileira em 1958 (dedilhado e pedal de Francisco Mignone), Radamés Gnattali (1906-1988), além de resolver habilmente tais desafios, acrescenta progressões harmônicas e sonoridades jazzísticas ao texto musical, ao incluir algumas técnicas associadas aos pianistas do estilo *stride*¹ norte-americano, criando uma fusão que, sem descharacterizá-los como choros, tanto em sua estrutura como na forma de executá-los, os torna mais modernos ao incorporar tensões² até então pouco usadas nos choros tradicionais.

O objetivo desse trabalho é analisar os choros *Canhôto* e *Manhosamente*, procurando detectar características do choro tradicional e do choro moderno no estilo de Gnattali, estabelecendo, a partir dos resultados, alguns critérios para sua execução, tendo em vista a sonoridade, realização do ritmo, articulação, e forma de frasear característicos da música popular. Este estudo está dividido em três etapas; primeiro, serão estabelecidas e identificadas as sonoridades e características estruturais específicas do choro, usando-se como referencial a classificação feita pelo pianista Alexandre Zamith ALMEIDA (1999) em sua pesquisa sobre o choro no piano brasileiro; segundo, o mesmo processo será utilizado para o jazz, numa adaptação dessa teoria. Finalmente, serão feitas, com base nas análises, considerações sobre a aplicação de práticas interpretativas da música popular nas duas obras.

1 - Características do choro

Após fazer um levantamento exaustivo em dezenas de choros de diferentes autores, Alexandre Zamith Almeida organiza seus elementos estruturais em quatro categorias distintas: **Melodia, Baixos, Harmonia e Ritmo**, e as descreve minuciosamente (ALMEIDA, 1999, p.105-131). Quase todos esses elementos são encontrados nos dois choros, conforme mostram os exemplos seguintes:

1.1 - **Melodia**: No choro, é enriquecida com:

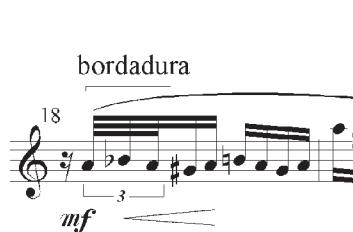
1. Apojaturas e bordaduras ornamentais e melódicas.
2. Cromatismo.

¹ O *stride*, também chamado de *Harlem Piano School*, é um estilo de tocar piano associado ao *ragtime* e desenvolvido na costa leste dos Estados Unidos, tendo se originado por volta da Primeira Guerra Mundial. Seus principais expoentes foram Willie "The Lion" Smith, James P. Johnson e Art Tatum (GRIDLEY, 1988, p. 61).

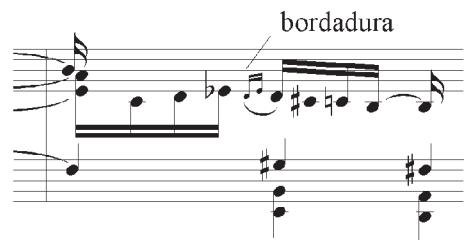
² O termo “tensões” (*extensions* - extensões na harmonia do jazz) é equivalente a “dissonâncias” na harmonia tradicional, referindo-se aos intervalos de sétima, nona, décima-primeira e décima-terceira. Na música popular e no jazz moderno, a assimilação das sonoridades obtidas através da inclusão destes intervalos aos acordes tornou a distinção entre “consonância” e “dissonância” quase irrelevante (FREITAS, 1997, p. 17 e STRUNK, 1995, p. 486).

3. Ocorrência do arpejo maior descendente com 6^a.
4. Frases longas.
5. Utilização da escala menor harmônica descendente sobre a dominante.
6. Valorização melódica do contratempo.

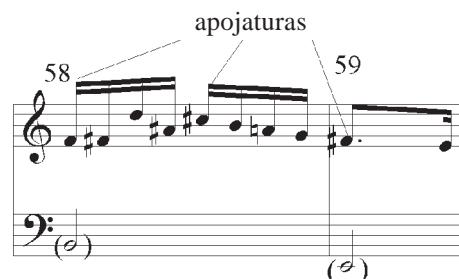
- **Apojaturas e bordaduras ornamentais e melódicas:** Com exceção de apojeturas ornamentais, foram encontrados vários exemplos nos dois choros:



Ex. 1a – *Canhôto*, c. 18

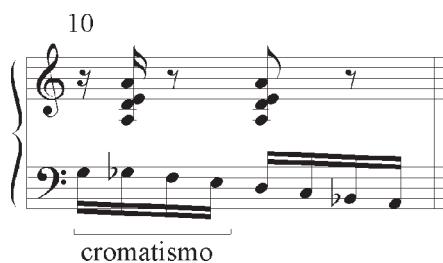


Ex. 1b – *Manhosamente*, c. 4

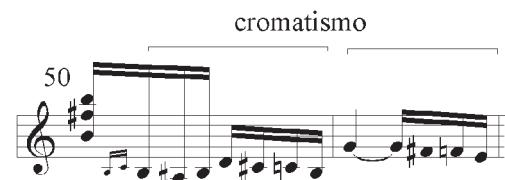


Ex. 1c - *Manhosamente*, c. 58-59

- **Cromatismo:** também foram encontrados exemplos de cromatismo nas duas composições.



Ex. 2a – *Canhôto*, c. 10



Ex. 2b – *Manhosamente*, c. 50,51

- **Ocorrência do arpejo maior descendente com 6^a:**



Ex. 3a - *Canhôto*, c. 19
arpejo descendente de ré maior com 6^a



Ex. 2b – *Manhosamente*, c. 50,51

- **Frases longas:** de acordo com Zamith, são típicas de gêneros mais líricos e andamentos mais lentos, não ocorrendo nas obras analisadas.
- **Utilização da escala menor harmônica descendente sobre a dominante:** não é explorada pelo compositor nos dois choros.
- **Valorização melódica do contratempo:** ocorre quando as notas referentes aos contratemplos são as mais graves ou mais agudas de um grupo melódico, sendo que, quanto maior o salto melódico, maior será a sua intensidade. Os dois choros contém numerosos exemplos.



Ex. 4a - *Canhôto*, c. 23, 24

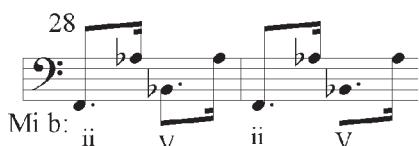


Ex. 4b – *Manhosamente*, c. 11

1.2. Baixos: as linhas de baixo são realizadas pelo violão de sete cordas nos grupos de choro, tendo se originado dos encadeamentos de acordes invertidos e se desenvolvendo até apresentar contornos melódicos, podendo se estender até a região médio-aguda do instrumento e apresentando diversos elementos característicos das melodias de choro. Zamith as subdivide em três categorias:

1. Baixo Condutor Harmônico
2. Baixo Melódico
3. Baixo Pedal

- **Baixo Condutor Harmônico:** responsável pela condução das harmonias invertidas, acumula em si a realização da linha do baixo, da harmonia e do ritmo. Os dois choros contém passagens que utilizam este tipo de baixo.



Ex. 5a - *Canhôto*, c. 28, 29



Ex. 5b – *Manhosamente*, c. 25, 26

- **Baixo Melódico:** mais movimentado e ousado, definindo idéias melódicas, podendo aparecer em contraponto com a melodia ou dialogando com esta. Também é encontrado nas duas obras, aparecendo com mais freqüência em *Canhoto*.



Ex. 6a - *Canhôto*, c. 8-11 –
baixo condutor melódico



Ex. 6b – *Manhosamente*, c. 19, 20 –
baixo condutor melódico

- **Baixo Pedal:** utilizado geralmente em seções com função de introdução ou transição. É utilizado brevemente nos c. 46 e 47 de *Canhôto*.

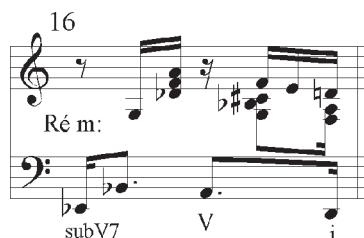


Ex. 7- *Canhôto*, c. 46, 47

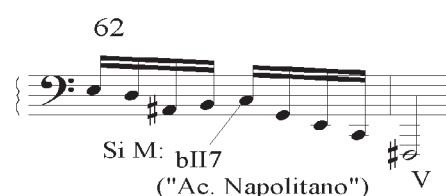
1.3 - Harmonia

Os choros de Radamés Gnattali possuem recursos harmônicos bastante elaborados, incluindo procedimentos e sonoridades associados ao jazz norte-americano, que serão analisados posteriormente. Tais características, que se incorporaram ao chamado choro moderno, começaram a surgir na década de 1930, tendo Pixinguinha como um de seus expoentes. Ainda assim, eles preservam algumas características harmônicas do choro tradicional. São elas:

- Utilização do **acorde de Sexta Napolitana** e da **dominante substituta** (subV7), acorde construído meio tom acima do tom em que resolve, muito utilizado na música popular, em finais de frases ou seções.

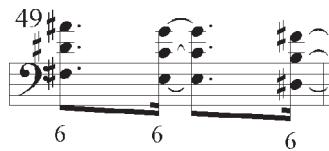


Ex. 8a - *Canhôto*, c. 16 acorde de
dominante substituta (bII7, V7, i)



Ex. 8b – *Manhosamente*, c. 62
“Acorde Napolitano”.

- Uso intensivo de acordes invertidos. Acontece com bastante freqüência em *Manhosamente*.



Ex. 9 – *Manhosamente*, c. 25, 26

1.4 - Ritmo: é caracterizado por:

1. Ocorrência da síncopa
2. Alusão à síncopa
3. Quiáleras

- **Ocorrência da síncopa:** acontece com freqüência nos dois choros.



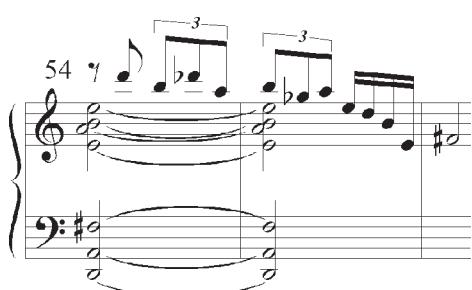
Ex. 10a - *Canhôto*, c. 14, 15



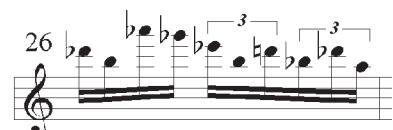
Ex. 10b – *Manhosamente*, c. 29, 30

- **Alusão à síncopa:** está relacionada com a valorização do contratempo, conforme já exemplificado anteriormente.

- **Quiáleras:** aparecem nos dois choros, ainda que raramente.



Ex. 11a - *Canhôto*, c. 54, 55



Ex. 11b – *Manhosamente*, c. 26

A Tab. 1 sintetiza o grau de incidência dos elementos discutidos acima em cada uma das obras, de acordo com o seguinte código:

XXX	: grande incidência
XX	: média incidência
X	: pouca incidência
—	: nenhuma incidência

Como pode ser observado na Tab. 1, *Canhôto* e *Manhosamente* possuem a maioria dos elementos estruturais característicos encontrados no choro tradicional. Em geral, a ocorrência desses elementos é semelhante, mas pode-se notar que a incidência do baixo melódico em *Canhôto* é bem maior que em *Manhosamente*, o qual, por sua vez, além de ter mais cromatismos melódicos, utiliza muito mais acordes invertidos que o primeiro.

Tab. 1 – Grau de incidência dos elementos estruturais

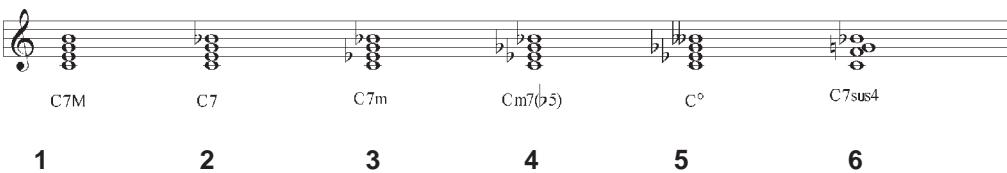
Elementos estruturais	Canhôto	Manhosamente
Apojaturas e bordaduras	XXX	XXX
Cromatismo melódico	XX	XXX
Arpejo maior descendente	X	X
Frases longas	—	—
Escala menor harmônica descendente	—	—
Valorização melódica do contratempo	XXX	XXX
Baixo condutor harmônico	X	XX
Baixo melódico	XXX	X
Baixo pedal	X	—
“Acorde de Sexta Napolitana” e da dominante substituta	X	X
Acordes invertidos	X	XXX
Síncopa	XXX	XXX
Alusão à síncopa	XXX	XXX
Quiálteras	X	X

2 - Características do jazz

A influência do jazz está presente nos dois choros de Radamés Gnattali através da sonoridade das tensões e alterações incorporadas aos acordes, bem como em algumas progressões típicas daquele gênero. Diferentemente do choro tradicional, os acordes utilizados no jazz aparecem em sua maioria na posição fundamental, para que as tensões existentes soem como tal. A Tab. 2 contém um resumo dos tipos de tétrades mais usadas na harmonia do jazz, bem como as tensões, com as respectivas cifras.

Tab. 2 – Tétrades e tensões mais utilizados no jazz

1 - Tétrades:



1 2 3 4 5 6

1) Maior com sétima maior; 2) Um acorde maior com a sétima menor é sempre chamado de acorde de Dominante, não importando em que grau da escala ele é construído ou de sua função no contexto; 3) Menor com sétima; 4) “Meio diminuto”; 5) Diminuto; 6) Uma estrutura de acorde de dominante com a quarta suspensa é chamada de dominante sus4

2 - Tensões:

Um acorde com tensões é produzido quando são superpostas terças além da sétima nas tétrade, por exemplo, a nona, a décima primeira e a décima terceira, etc.

Quando houver mais de uma tensão, ela aparecerá na cifra entre parênteses.

Chord diagrams for the first six chords of the C major scale:

Chord labels below the diagrams:

- C 7(9)
- C 7M(9)
- Cm7(9)
- C7(b9)
- C7M(9, #11)
- C7(9,13)

Labels below the first three chords:

- Nona
- Décima primeira
- Décima terceira

Text below the chords:

- A nona maior – pode ser alterada para aumentada ou menor
- A décima primeira justa pode ser alterada para aumentada
- A décima terceira maior pode ser alterada para menor

Em *Canhôto* e *Manhosamente*, as tétrades aparecem na maioria das vezes em posição aberta, nas duas formas abaixo, da nota mais grave para a mais aguda:

FORMA A - Fundamental, quinta, sétima e terça

FORMA B - Fundamental, quinta, terça e sétima

Quando ocorre o acréscimo das tensões, a quinta do acorde às vezes é omitida (principalmente com o aparecimento da décima primeira e da décima terceira). As tensões alteradas aparecem com mais freqüência nos acordes de dominante. O Ex. 12 mostra as posições mais usadas nas duas obras, usando como modelo o acorde de Dó.

Ex. 12 - Tétrade em posição aberta, nas formas A e B (as tensões estão sem alterações e aparecem em notas pretas)

Seguem alguns exemplos das duas formas, extraídas de *Canhôto e Manhosamente*.

The image contains four musical examples. Top left: Canhôto, c. 53, showing two chords: B♭7(9,13) and A7(13). Top right: Canhôto, c. 50, showing a complex harmonic progression with chords B♭7(13) and E♭7(13). Bottom left: Manhosamente, c. 2, showing a harmonic progression with chords A7(9,13) and B♭7(9,13). Bottom right: Manhosamente, c. 17, showing a harmonic progression with chord D♭7M.

Canhôto, c. 53
(a quinta foi omitida nos dois acordes)

Canhôto, c. 50

Manhosamente, c. 2
(a quinta foi omitida nos dois acordes)

Manhosamente, c. 17

Outro procedimento característico do jazz é a utilização da progressão harmônica ii V que pode ou não ser resolvida no I grau, e que também é utilizada para estender dominantes secundárias. Esta progressão é usada com bastante freqüência em *Canhôto*.

The image shows a musical example from Canhôto, c. 28-30, illustrating the harmonic progression II V I. The progression is indicated by Roman numerals below the bass line: ii, V, ii, V, I.

Ex. 14 – *Canhôto*, c. 28-30 - progressão II V I

Radamés Gnattali também utiliza a técnica de acordes em bloco típica dos arranjos para *big band* e orquestras de música popular. Eles aparecem nos c. 20-21 de *Canhôto* e c. 43-46 de *Manhosamente*.

3 - Técnicas associadas ao *stride*

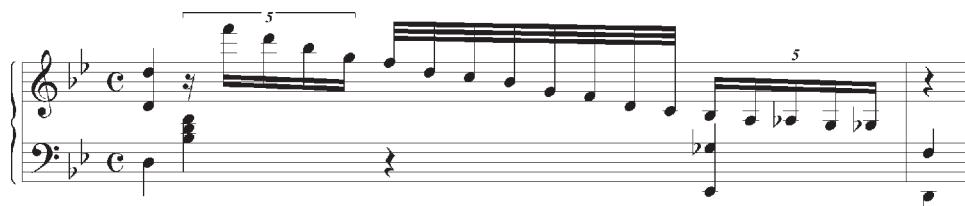
O *stride* é um estilo que requer técnica bastante virtuosística, combinando figuras percussivas que geralmente alternam, com grandes saltos, notas na região grave (primeiro e terceiro tempos)

com acordes na região média do instrumento (segundo e quarto tempos) na mão esquerda, com uma atividade rítmica bastante intensa na mão direita (GRIDLEY, 1988, p.61). Uma de suas características principais é a substituição do baixo em oitavas do *ragtime* por tríades (e no caso de Art Tatum, tétrades) em posição aberta formando intervalos de décima entre as vozes extremas. O Ex. 15 mostra um baixo típico do estilo.



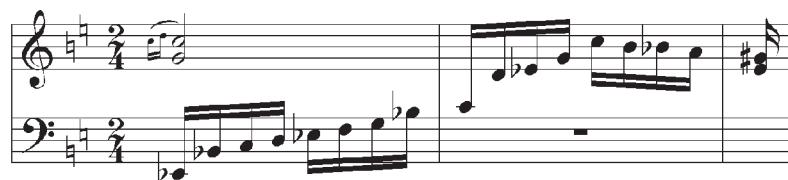
Ex. 15 – baixo típico do *stride*

Um recurso bastante utilizado pelos pianistas do estilo *stride* é a utilização de arpejos ascendentes ou descendentes com característica pentatônica, que terminam com um pequeno cromatismo, como mostra o Ex. 16.

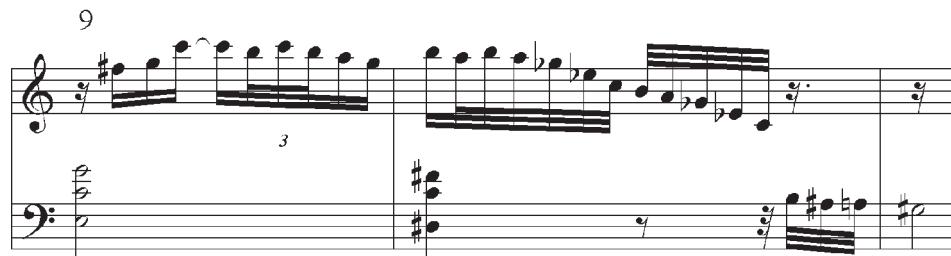


Ex. 16 – Arpejo típico do estilo *stride*, extraído de um arranjo de Art TATUM (197?, p. 40) para a composição *Don't Get Around Much Anymore*, de Duke Ellington e Bob Russel.

As sonoridades típicas do estilo *stride* estão presentes em *Canhôto* e principalmente em *Manhosamente*, que é constituído em grande parte por acordes abertos. O Ex. 17 mostra trechos extraídos dos dois choros, onde esse tipo de arpejo é utilizado.



Canhôto, c. 30,31



Manhosamente, c. 9-11

Ex. 17

Nota-se portanto que o jazz está presente nas duas obras, principalmente através da sonoridade das tétrades em posição aberta, das tensões, dos acordes alterados e da utilização de arpejos típicos do estilo *stride*.

4 - Considerações sobre a execução das obras

Canhoto e *Manhosamente* são bastante diferentes quanto à textura e ao plano harmônico. Enquanto a primeira obra tem uma tonalidade bem definida e é predominantemente horizontal, a segunda tem o plano tonal bastante dissimulado e é predominantemente vertical. Apesar disso, as duas obras têm a maioria dos elementos estruturais que permitem caracterizá-las como autênticos choros. As sonoridades do jazz, a instabilidade harmônica e a ambigüidade não os descaracterizam; pelo contrário, os tornam choros modernos e sofisticados. A partir dessa conclusão, é possível tomar-se algumas decisões a respeito da sua performance, sempre de acordo com a linguagem musical do choro, que se caracteriza por ser muito rítmica, com uma sonoridade leve e textura transparente. Alguns aspectos que devem ser observados são:

- Toque “non legato” em passagens rítmicas, principalmente na linha do baixo, para fazer soar com clareza as linhas melódicas e os padrões rítmicos, além de simular o efeito do som destacado do violão de sete cordas.
- Acentos no início das frases que começam em tempos fracos; esta é uma prática comum na performance da música popular, que valoriza as síncopas e torna o fraseado mais fluente.
- Uso bastante moderado do pedal, para manter a transparência da textura.
- No caso de acompanhamento sincopado, a melodia deve ser acentuada de acordo com as síncopas para se manter a fluência.
- Nos trechos onde houver uma única linha melódica, a acentuação deverá enfatizar as síncopas, sugerindo assim o padrão rítmico do acompanhamento.

As partituras trazem indicações claras a respeito do andamento e da articulação, e algumas acentuações também são indicadas. Em *Canhôto*, as indicações de andamento são: *À vontade*, para a introdução, onde a melodia, mesmo tocada com tempo livre conforme a indicação, deve ser acentuada de forma a enfatizar a síncopa, e *A tempo (não depressa)* para o resto da obra, sugerindo um pulso regular, mesmo nas passagens onde a textura é reduzida a uma única linha melódica.

O andamento marcado para *Manhosamente* é *Allegretto con spirito*, e a partitura traz logo no início a indicação de articulação *mezzo stacc*. Certas passagens trazem indicações de dinâmica que ajudam a ressaltar as diferentes funções rítmicas das vozes, contribuindo para sua leveza e transparência. Tecnicamente, é necessário para sua execução o uso freqüente de extensão das mãos devido aos acordes abertos que, no caso de mãos pequenas, devem ser arpejados.

Em *Canhôto* e *Manhosamente*, a textura pianística funciona como uma redução das partes individuais de um grupo de choro, sendo que a maioria dos elementos estruturais característicos do gênero (ornamentação melódica, elaboração e funções da linha do baixo, harmonia e ritmo), estão presentes, constituindo-se em autênticos choros para o piano e, consequentemente, devendo ser executados de acordo com a linguagem musical do gênero. A sua modernidade é acentuada através do acréscimo da sonoridade jazzística, das técnicas associadas ao *stride*, da instabilidade harmônica e da ambigüidade tonal, feito de forma a não descaracterizá-los. *Canhôto* e

Manhosamente oferecem um mundo sonoro fascinante, moderno, equilibrado, onde as muitas qualidades da música popular brasileira e da música popular em geral são trabalhadas e amalgamadas com o bom gosto e genialidade característicos da obra de Radamés Gnattali.

5 - Bibliografia

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do Choro no piano brasileiro*. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: 1999.
- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1984
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1998
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da harmonia na Música Popular: uma definição das relações da combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação de mestrado -Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 1995.
- GNATTALI, Radamés. *Canhôto*. Rio de Janeiro: Editora Musical Brasileira, 1958.
_____. *Manhosamente*. Rio de Janeiro: Editora Musical Brasileira, 1958.
- GRIDLEY, Mark. *Jazz Styles – History and Analysis*. 4ª Edição. New Jersey: Englewood Cliffs, 1988.
- LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1995.
- MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora, 1998.
- SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999
- STRUNK, Steven. *Harmony*. In: THE NEW GROVE DICTIONARY OF JAZZ. Edited by Barry Kernfeld. London: Macmillan, 1995. New York: St. Martin's Press, 1995.
- TATUM, Art. *The Genius of Art Tatum - Piano Solos*. Miami, Fl: Belwin Inc., 197?.

Rafael dos Santos é Doutor em Música/Piano pela Universidade de Iowa - EUA, sob a orientação do Prof. Daniel Shapiro. É Professor do Departamento de Música, Instituto de Artes da UNICAMP, onde exerce atualmente o cargo de Chefe de Departamento.