



Artigo: Groove e escrita na *Toccata em Ritmo de Samba n.º 2* de Radamés Gnattali

Autor(es): Fabiano Araújo Costa

Fonte: *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, n.º 1, Abril 2018

Publicado por: Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

Stable URL: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/7ebd0ad3>

A *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA) é uma revista acadêmica multilíngue, on-line de publicação anual. Este número da RJMA apresenta-se na forma de quatro 'Cadernos', contendo, cada um, todos os artigos em uma língua, respectivamente francês, italiano, português, inglês. Cada Caderno é identificado pelo acrônimo RJMA seguido do título da revista na língua correspondente.

Os Cadernos são disponíveis on-line em: <http://www.iremuscnr.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>.

O Caderno em Português da RJMA n.º 1 foi produzido em parceria com o [\[eMMa\] – Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Auditátil](#), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, Brasil), no âmbito do Projeto de pesquisa MBPAT 6751/2016.

Como citar este artigo:

ARAÚJO COSTA, Fabiano, "Groove e escrita na *Toccata em Ritmo de Samba n.º 2* de Radamés Gnattali", trad. de Patrícia de S. Araújo, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, n.º 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril, 2018, p. 1-23. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/7ebd0ad3>.

Groove e escrita na *Toccata em Ritmo de Samba nº 2* de Radamés Gnattali

Fabiano Araújo Costa

A *Toccata em Ritmo de Samba nº 2* (1981) do compositor brasileiro Radamés Gnattali (1906-1988) foi escrita originalmente para integrar o ciclo intitulado *3 Concert Studies for Guitar*, publicado em 1990¹, figurando assim ao lado das peças *Toccata em Ritmo de Samba nº 1* (1950) e *Dansa Brasileira* (1958)². Essa partitura para violão solo foi escolhida como material de especulação *groovêmica* pelo grupo de música instrumental Baobab Trio (piano, violão e pandeiro)³, e originou assim, a faixa “*Toccata em Ritmo de Samba nº 2*”⁴, gravada em 2012, a qual – para além do arranjo, da reestruturação da forma original, e da adição de partes de improvisação – introduz uma consideração fundamental no nível da fenomenologia audiotátil: o groove foi “incorporado” à obra escrita através do *medium* tecnológico de gravação e reprodução fonográfica. Naturalmente, tal observação nos conduz à questão sobre a natureza desta “incorporação” do groove a uma obra escrita, no quadro das músicas audiotáteis, que pode ser assim formulada: como os sistemas operacionais audiotátil (ligado ao groove) e visual (ligado à escrita)⁵, categorizados pela TMA⁶, cooperam entre si no processo de constituição e de reconhecimento coletivo da experiência estética formativo-musical audiotátil?

Neste artigo perseguimos o fio dessa questão com a ajuda de duas noções que derivam da TMA: (1) a *subsunção mediológica*; e (2) o *lugar interacional-formativo*, para analisar o caso específico de tratamento de *reelaboração audiotátil*⁷ da obra *Toccata em Ritmo de Samba nº 2* (1981) de Radamés Gnattali, tal como a encontramos na gravação realizada em 2012 pelo grupo Baobab Trio. O primeiro conceito foi evocado no contexto do artigo nº 3 deste número da RJMA⁸, onde expõe-se a ideia de que os idiomas das músicas audiotáteis são altamente dependentes da composição particular da mistura visual/audiotátil, ou melhor, do grau de subsunção do *medium* visual pelo

¹ *Três Estudos de Concerto para Violão Solo*. Radamés Gnattali, *3 Concert Studies for Guitar*, produced by Gennady Zalkowitsc, Heidelberg, Chanterelle 728, 1990.

² “Unlike the 10 Studies, all written as the outcome of one single compositional intention in the year of 1967, the 3 Concert Studies were composed from 1950 until 1981 and were played as isolated concert pieces. It was Gnattali’s wish, however, to give them a ‘unifying gesture’ by publishing all of them together as a small cycle under the title ‘Concert Studies’” (Gennady Zalkowitsc, “Introduction”, in *3 Concert Studies for Guitar*... p. iii).

³ Fabiano Araújo (piano), Wanderson Lopez (violão), Edu Szajnbrum (pandeiro). Destacamos dentro desta abordagem analítica nossa posição como *insider* e como participante do processo formativo da gravação de 2012. Entretanto, nosso procedimento encontra seu fundamento na “transcrição étmica” (cf. Vincenzo Caporaletti, “An Audiotactile Musicology”, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, nº 1, 2018, p. 1-17.), que reformula a problemática ético/êmico em nível antropológico, permitindo a comparação entre o nível neutro efetivamente inscrito na gravação e os testemunhos, com as fontes escritas e audiotáteis implicadas.

⁴ Baobab Trio, “*Toccata em Ritmo de Samba nº 2*”, *Baobab Trio*, Tratore, 2012. Disponível em formato *free streaming* em <https://goo.gl/8TgQsH>.

⁵ Ver *Infra* nota 15.

⁶ Reconduzimos ao artigo V. Caporaletti, “Uma musicologia audiotátil...”, p. 2-11.

⁷ Esta expressão é utilizada em V. Caporaletti “Milhaud, *Le Boeuf sur le toit*, e o Paradigma Audiotátil”, in: Manoel A. Corrêa do Lago (Org.), *O Boi no Telhado - Darinus Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2012, p. 229-28 [p. 5], para indicar uns dos processos de reintrodução de valores audiotáteis na obra escrita.

⁸ Ver Fabiano Araújo Costa, “Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução”, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, 2018, p. 1-19 [p. 15].

audiotátil e vice-versa⁹. O segundo conceito é nossa contribuição original à TMA, e concerne a dimensão intersubjetiva, interacional e sistêmica da experiência estética musical audiotátil. Abordamos, neste propósito, o problema fenomenológico implicado pela conjuntura onde dois ou mais músicos se encontram em uma situação onde buscam juntos dar uma forma artística a diferentes materiais e realidades culturais, pessoais e musicais¹⁰.

A articulação desses conceitos (que serão apresentados em detalhe mais adiante) nos permite, do ponto de vista da análise, vislumbrar a cooperação entre o sistema operativo audiotátil e o sistema visual/escrito no processo de constituição e reconhecimento mútuo da experiência musical formativa. Nessa perspectiva de análise, são considerados os fatores contextuais socioculturais e históricos, mas também os modos segundo os quais os critérios estéticos de prevalência audiotátil, emergentes no lugar interacional-formativo, subsumem a lógica visual da partitura escrita. Essa abordagem busca uma compreensão dos processos criativo-musicais de características inter- e transculturais, que, no quadro das músicas brasileiras, são identificados na perspectiva das amalgamações entre o “erudito” e o “popular”, a “brasilidade” e as “influências estrangeiras”, a “modernidade” e a “tradição”¹¹. Sempre considerando a partitura original de Gnattali, os esboços de arranjo, a transcrição da gravação e os testemunhos dos membros do grupo, a análise apoia-se sobre a premissa de que a situação contextual *poética* audiotátil em questão refere-se ao processo de *subsunção mediológica* que emerge como critério artístico sob a forma de um *lugar interacional-formativo*.

1. Quadro Teórico

1.1. O Processo de “Subsunção Mediológica”

Com a definição do *princípio audiotátil* (PAT) como *medium* cognitivo distinto do *medium* cognitivo *visual/escrito*, a TMA considera que cada *medium* possui um sistema operativo e uma lógica funcional inerentes que induzem seu próprio modo de conhecimento e de concepção da realidade musical. Dessa distinção deriva o princípio da *subsunção mediológica*¹², para o qual: “apenas um *medium* formativo é responsável pela ordem cognitiva estabelecida: esta pode, entretanto, subsumir outros *media* em sua lógica funcional própria”¹³.

Em suma, o princípio da *subsunção mediológica* contempla as possíveis relações de prevalência/subordinação entre a visualidade e a audiotatibilidade no processo formativo geral, no qual, em termos mediológicos, sempre há o *medium* formante (o *medium* que explicita sua capacidade formadora de experiência) e o meio formado subordinado.

Cabe aqui uma breve precisão sobre a terminologia específica que a TMA utiliza para formalizar a relação de *subsunção* da audiotatibilidade e da visualidade, e para designar, em cada

⁹ Considerando, no entanto, que a TMA concebe a visualidade e a audiotatibilidade como *ideal types*, e no nível lógico e teórico convém de mantê-los sempre distintos.

¹⁰ Ver F. Araújo Costa, *Poétiques du “Lien Interactionnel-Formatif” : sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l’expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique*, Tese de Doutorado em Musicologia [sob orientação de Laurent Cugny], Université Paris-Sorbonne, 2016; *Id.*, “Écouter le ‘lieu interactionnel-formatif: émergences de la forme formante dans l’expérience esthétique musicale collective audiotactile” in: Béatrice Ramaut-Chevassus, Pierre Fargeton (dir.), *Écoute multiple, écoute des multiples*, Paris, Hermann, col. “GREAM/Esthétique”, (no prelo).

¹¹ Ver F. Araújo Costa, “Música popular brasileira e o paradigma audiotátil...”, p. 11-16.

¹² Este conceito foi apresentado em V. Caporaletti, *Esperienze d’analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007 p. 7, nota 5; ampliado e discutido em *Id.*, “Esperienza audiotattile e molteplicità della musica”, *B@belonline/print – Rivista di Filosofia*, n° 8, 2010, p. 51-63, e aplicado em uma análise de estudo de caso concreto em *Id.*, “Milhaud, *Le Boeuf sur le toit*, e o Paradigma Audiotátil”, in: Manoel A. Corrêa do Lago (Org.), *O Boi no Telhado - Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2012, p. 229-288.

¹³ V. Caporaletti, Diaporama didático apresentado no curso Musicologia Generale A.A. 2014-2015, Università di Macerata.

contexto formativo (visual ou audiotátil), as instâncias do processo formativo (*medium* formante e meio formado). Efetivamente, para a caracterização do *medium formante*, visa-se propriamente a “capacidade formativa” de cada *medium* (a notação/teoria musical, de um lado, o sistema psicossomático, de outro) entendida como o conjunto de aspectos cognitivos conexos aos seus respectivos sistemas operatórios e lógicas internas específicas. Assim, de um lado, o *medium* cognitivo formador da experiência visual será denominado precisamente de “matriz visual”, enquanto reúne os aspectos cognitivos induzidos pelos princípios epistemológicos de segmentação, homogeneização, repetibilidade uniforme, etc., e, de outro lado, o *medium* cognitivo formador da experiência audiotátil, o PAT, reúne, por analogia, a maneira de interpretar e “agir” sobre a realidade a partir de uma lógica orgânica, intuitiva, baseada na corporeidade, ou mais precisamente, na “racionalidade corpórea”¹⁴.

Retornando à questão da subsunção mediológica, dois casos paradigmáticos devem ser considerados: (1) aquele em que o *medium* formante audiotátil (o PAT) “audiotatilizava”, ou seja, reduz à sua própria lógica funcional, a escrita musical de tradição ocidental¹⁵ (o meio formado); e (2) aquele em que, ao contrário, o *medium* formante visual (a “matriz visual”) reduz a racionalidade do corpo (o meio formado) à sua própria lógica epistêmica.

	Contexto formativo visual	Contexto formativo audiotátil
Médium prevalente formador de experiência	Matriz visual	PAT
Meio subordinado	Corporeidade	Notação/Teoria musical

Tabela 1 – Modelos paradigmáticos do processo de “subsunção mediológica” em função do contexto formativo

Vale notar ainda que o princípio da subsunção mediológica confronta o problema da dimensão formativa híbrida do contexto das músicas audiotáteis considerando que “o tipo de lógica culturalmente preeminente subsume outras modalidades à sua própria lógica representativa”¹⁶. Uma das aplicações desse princípio na análise musical consiste na delimitação de fontes audiotáteis, fontes orais e fontes visuais de uma obra. Enquanto estas duas últimas são estabelecidas a partir de “critérios de comunicação” (oralidade e a escritura), os *media* audiotáteis (o *princípio audiotátil* [PAT] e a *codificação neaurática* [CNA])¹⁷ são entendidos como “interfaces mediológicas”¹⁸. Assim, quando a combinação PAT + CNA age como *medium* formador da experiência, ela “pode subsumir, no interior das especificidades da formatividade audiotátil, em

¹⁴ A “racionalidade corpórea” conota uma capacidade cognitiva e formativa cuja referência às ciências cognitivas encontra-se no paradigma da “cognição incorporada”, segundo a qual a cognição humana é considerada como estritamente ligada à ação e à interação com o contexto no qual os agentes operam. Cf. F. Araújo Costa, *Poétiques du “Lieu Interactionnel-Formatif”...*, p. 132-135.

¹⁵ Como se sabe, a escrita da música não se reduz à notação ocidental, e, vale notar, as escritas musicais nas diversas culturas possuem diferentes taxas de visualidade/audiotatilidade (cf. V. Caporaletti, “Razionalità dell’improvvisazione | Improvvisazione della razionalità”, *Itinera – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*, nº 10, 2015, p. 189-216 [p. 200]). Deve-se precisar que no âmbito deste artigo, fazemos referência à escrita musical ocidental moderna em sua dupla especificidade de tecnologia semiográfica notacional ligada de maneira incontornável à teoria musical da qual ela é expressão.

¹⁶ V. Caporaletti, “Milhaud, *Le Boeuf sur le toit* ...”, p. 248.

¹⁷ A questão da combinação PAT + CNA foi tratada no artigo F. Araújo Costa, “Música popular brasileira e o paradigma audiotátil...”, p. 1-3.

¹⁸ Cf. V. Caporaletti, “Milhaud, *Le Boeuf sur le toit* ...”, p. 232, 247, 249.

certas condições, as informações comunicadas através da notação”¹⁹. Isso porque em função da consciência da CNA (que confere a qualidade textual autográfica dos valores musicais ativados pelo PAT) o critério artístico emergente tem uma motivação cognitivo-expressiva audiotátil (no caso, ligada à constituição de um groove ou de uma energia groovêmica) capaz de evocar as fontes audiotáteis latentes na obra escrita. Trata-se, portanto, de uma operação distinta do processo clássico de *interpretação* da partitura²⁰, porque o groove gravado torna-se uma nova fonte audiotátil em potencial.

Voltando ao objeto da nossa análise, podemos agora considerar duas categorias da textualidade musical da *Toccata em Ritmo de Samba n° 2*: de um lado, (1) a *textualidade visual*, onde o *medium* diz respeito à reificação da música de Gnattali em forma de partitura, através do *medium* notacional semiográfico, que fixa à música atributos abstratos como nota, altura, duração, e toda uma série de valores de ordem sintática e teleológica, e que pressupõe um quadro ontológico da obra musical onde o compositor é o criador e o instrumentista o executante da obra; e de outro lado, (2) a *textualidade audiotátil*, que se refere à reificação do evento musical sob a forma de fonofixação de valores como o groove, o drive, o swing, a energia propulsiva e depulsiva, e as *participatory discrepancies*²¹, não capturados pelo *medium* notacional e semiográfico. A Tab. 2 ilustra a distinção entre as duas textualidades aqui visadas.

Partitura	Gravação
Textualidade visual	Textualidade audiotátil
<i>Toccata em Ritmo de Samba n° 2 para violão solo</i>	“Toccata em Ritmo de Samba n° 2”
Partitura para violão solo (4 páginas)	Faixa do álbum <i>Baobab trio</i>
Data e lugar da composição: 1981, Rio de Janeiro/RJ, Brasil	Data e lugar da gravação: 2012, Vitória/ES, Brasil
Autor: Radamés Gnattali (1906-1988)	Autores: Fabiano Araújo (pno)/Wanderson Lopez (vlão)/Edu Szajnbrum (pand)
Duração: 3’06”	Duração: 5’33”
Edição: Chanterelle Verlag, 1990	Edição: Tratore, 2012

Tabela 2 – Duas textualidades distintas

Estabelecida essa distinção mediológica podemos agora especificar a questão colocada no início desta problematização: como os sistemas operativos audiotátil e visual/escrito cooperam no processo formativo da gravação “Toccata em ritmo de samba, n° 2” (2012) enquanto texto audiotátil?

¹⁹ “subsumir no interior das próprias peculiaridades formativas, em certas condições, registros transmitidos através da notação, portanto não orais” (*Ibidem*).

²⁰ Deve notar que no nível da percepção e da gestão de estruturas temporais na experiência audiotátil, a subsunção do sistema operativo audiotátil sobre o sistema visual traduz-se pelo argumento da subsunção do *sistema de esquemas de ordem* sobre o *sistema de esquemas de relação de ordem* (tais como estas duas noções são formuladas por Michel Imberty) na TMA, onde os *esquemas de relação de ordem* correspondem ao modo de cognição por critérios paramétricos da teoria musical, da visualidade; enquanto que o *esquemas de ordem* corresponde ao modo de cognição por critérios energéticos/complexos/dinâmicos (audiotáteis) do groove (cf. F. Araújo Costa, *Poétiques du “Lieu Interactionnel-Formatif”* ..., p. 144-145).

²¹ Cf. Charles Keil, “Participatory Discrepancies and the Power of Music”, *Cultural Anthropology*, n° 3, 1987, p. 275-284.

1.2. Emergências do “Lugar Interacional-Formativo”

Um aspecto importante do processo formativo-artístico da referida gravação é que esta consiste em um processo coletivo, onde três músicos com seus respectivos instrumentos (piano, violão e pandeiro) trabalham sobre uma peça concebida para violão solo. O complexo de interações que conduziram a este texto audiotátil específico nos convida a considerar que o fenômeno de subsunção mediológica resulta de uma certa regra consensual que emerge de uma situação contextual de sintonia de critérios artístico-formativos audiotáteis, que idealizamos como *lugar interacional-formativo* (LIF).

Alguns aspectos do LIF:

- 1) a experiência estética do LIF, enquanto *formatividade artística*, consiste em um processo dinâmico de produção, invenção e de julgamento de uma *regra artística* compartilhada em tempo real;
- 2) o LIF é um *estado* de uma performance musical coletiva em tempo real (improvisada e extemporânea) notadamente de músicas de linguagem formativa audiotátil;
- 3) este estado da performance se distingue como fenômeno de *reconhecimento* recíproco de uma regra artística;
- 4) o LIF é a *situação* contextual ambicionada pelas poéticas do LIF, que demanda a *interpretação da “forma formante interpessoal”*²²;
- 5) o LIF é a *situação* contextual que permite e convida à *interpretação* mútua da “forma formante interpessoal”;
- 6) o LIF é portanto uma *situação* que, uma vez estabelecida e reconhecida entre os *performers*, é conduzida por uma atividade subjacente de formatividade artística audiotátil e interpessoal, que orienta o curso da obra musical em direção à sua exemplaridade; mas esta orientação é inevitavelmente associada às “condições constrictivas” da pluralidade de *spuntos*²³, o que faz deste lugar um lugar não determinado mas determinante, um lugar liberador e produtor de suas próprias determinações;
- 7) finalmente, o LIF é uma *situação* que se constitui como um fenômeno intersubjetivo através das interações musicais.

Um fator importante a ser ressaltado é que nesse cenário os músicos se encontram no plano de tentativas à propiciação da emergência do *lugar interacional-formativo*, durante a performance²⁴. Podemos seguir Alessandro Bertinetto²⁵ quando este estabelece uma relação entre a interação e a temporalidade através das categorias de *interação vertical* e *interação horizontal*. Segundo esse autor, a interação do tipo *vertical* é aquela que se dá no plano da sucessão de eventos, isto é, a interação dos participantes da performance com a tradição histórica da prática musical, e com o que os outros atores estão construindo no momento, ou seja, concerne a experiência pessoal e histórica dos atores em relação à constituição da situação. A interação do

²² A noção de *forma formante* é capital em nossa discussão, e ela foi evocada no artigo nº 1 deste número da RJMA, podendo ser aprofundada também a partir de outras referências da nota 8. Considerando os limites deste artigo, nos contentaremos com a ideia que o Sujeito se faz *forma formante* quando ele se reconhece como artista fazendo, inventando e obedecendo a obra enquanto se faz. Em uma palavra: ele se faz obra. A *forma formante interpessoal* seria a emergência da regra consensual.

²³ Cf. F. Araújo Costa, “Pluralité de spuntos et formativité audiotactile : un regard sur l'improvisation collective”, *Itinera – Rivista di filosofia e teoria dell'arte*, nº 10, 2015, p. 216-233, DOI: <https://doi.org/10.13130/2039-9251/6661>.

²⁴ Cf. ulteriormente F. Araújo Costa, “Écouter le ‘lieu interactionnel-formatif...’”.

²⁵ Cf. Alessandro Bertinetto, *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Roma, Il glifo, ebook, 2016, § 4.0, posição 4188.

tipo *horizontal* consiste na experiência interpessoal na sincronia do presente da situação, ela se dá portanto *entre* os performers, simultaneamente e em tempo real.

A essa altura, é importante distinguir a *situação* verbal, pré-fixada, e a *situação emergente* no curso da performance, esta última sendo aquela que se aproxima do que chamamos de *lugar interacional-formativo*. Consideramos a *situação emergente*, portanto, aquela que se configura como *lugar interacional-formativo*, e como *forma formante interpessoal*. Assim, chegamos à distinção de duas instâncias da dialética entre a *iniciativa pessoal* de cada músico e a *situação contextual*: de um lado, a posição emergente que considera a situação como produção criativa da parte da iniciativa humana, e constituída como *lugar interacional-formativo* enquanto *forma formante interpessoal*; e, de outro, a posição determinista que reduz a iniciativa ao puro e simples produto histórico da situação, esta última entendida como programa poético²⁶.

Nossa análise partirá de um exame preliminar da composição de Gnattali, considerando sua natureza formativa de tipo visual/escrita, e os parâmetros implicados nessa estética, isto é, os aspectos formais da partitura prescritiva, mas também os aspectos contextuais pertinentes, como a relação de Gnattali com as música e os músicos audiotáteis. Em seguida, examinaremos a releitura da *Toccata n° 2* tal como esta foi gravada pelo Baobab trio. Como veremos, essa reelaboração produziu uma forma groovêmica – isto é, uma forma regida por valores estéticos audiotáteis – com toda a liberdade e limitações que especificam este modelo de formatividade, mas, ainda, com os traços singulares de uma artisticidade groovêmica e interacional de orientação musical brasileira, mais especificamente do samba, do choro e de suas variações.

2. *Toccata em Ritmo de Samba n° 2* (1981)

2.1. Escrita e Referências Audiotáteis de Gnattali

No plano formal, a partitura original da *Toccata n° 2* apresenta uma organização ternária **A-B-A** com uma coda (Tab. 3). A seção **A** é fortemente marcada por acordes dissonantes, traços rítmicos africanos e frases irregulares. A seção **B** se distingue pela forma contrastante de um samba-canção tendendo ao rubato. Na estrutura da seção **A** identificamos quatro subseções: **Aa**, **Ab**, **Ac** e **Ad** (Tab. 3 e 4).

No que concerne o estilo de escrita para violão brasileiro de concerto depois dos anos 1950, especialistas como Fabio Zanon consideram Gnattali como um dos compositores mais fecundos e originais, sua música exibindo *ostinatos* intrincados e agudos e uma alternância inteligente entre escrita rítmica e virtuosidade melódica. Tais características são bem presentes tanto na *Toccata n° 1* quanto na *Toccata n° 2*, onde a escrita propõe uma inflexão do samba muito mais audacioso, ágil e sinuoso do que a do samba de 1940²⁷. É particularmente notável, na *Toccata n° 2*, a referência à percussão e rítmica africanas evocadas pelo samba, especialmente na

²⁶ Cf. F. Araújo Costa, *Poétiques du "Lieu interactionnel-formatif" ...*, p. 196-197.

²⁷ Cf. Fabio Zanon, "Radamés Gnattali III", *Programa: O Violão Brasileiro. Nossos Compositores*, Rádio Cultura FM de São Paulo, Maio 2006, Disponível online: <https://goo.gl/mfh2tz>. Consultado em 11/06/2016. Para um estudo mais detalhado sobre as obras para violão de Gnattali, e especificamente sobre o ciclo de Três Estudos de Concerto cf. Valdemar A. Silva, *Três Estudos de Concerto para Violão de Radamés Gnattali: peculiaridades estilísticas e suas implicações com processos de circularidade cultural*, Dissertação de Mestrado em Música [sob orientação de Magda de Miranda Clímaco], Universidade Federal de Goiás, 2014; Ricieri C. Zorzal, *Dez Estudos para Violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas*, Dissertação de Mestrado em Música [sob orientação de Mário Ulloa], Universidade Federal da Bahia, 2005; e Bartolomeu Wiese Filho, *Radamés Gnattali e sua obra para violão*, Dissertação de Mestrado em Música [sob orientação de Turíbio Santos], Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1995.

subseção **Aa** (Ex. 1), onde Gnattali lança mão de uma escrita que explora a sonoridade dos acordes buscando um efeito de ressonância à maneira dos tambores do *candomblé* afro-brasileiro.

8

para Walter Blanco

Toccata em ritmo de samba
N° 2

RADAMÉS GNATTALI
(Rio de Janeiro, 1981)

Exemplo 1 – Trecho da partitura de *Toccata em Ritmo de Samba n° 2*²⁸ – Seção A (Aa, Ab, Ac, Ad)

²⁸ Essa partitura corresponde à edição *3 Concert Studies...*, p. 8-9. Notamos que nos c. 2 e 4, a segunda colcheia seria na verdade uma semicolcheia como é o caso nos c. 8, 10 e 47.

Forma original - <i>Toccata em ritmo de samba n.2</i>												
Seção	A				B			A				Coda
Nº de compassos	49				29							6
Numeração progressiva	1-50				51-80			81				81-87
Subseção	Aa	Ab	Ac	Ad	Ba	Bb	Bc	Aa	Ab	Ac	Ad	Aa/2
Nº de compassos	11	5	10	23	10	10	9	11	5	10	20	7
Numeração progressiva	1-11	12-16	17-27	28-50	51-60	61-71	72-80	81-92	93-97	98-108	109-128	129-136
Métrica	2/4			2/4 //3/8//	4/8		4/8 //2/4//	2/4			2/4 //3/8//	2/4

Tabela 3 – Forma original da *Toccata em Ritmo de Samba n° 2*

2.2. Reformulação das problemáticas da *Toccata em Ritmo de Samba n° 2* em perspectiva audiotátil

Para reformular a problemática da *Toccata em Ritmo de Samba n° 2* em perspectiva audiotátil, nosso primeiro objetivo consistirá na busca das fontes e referências audiotáteis nas quais Gnattali se inspirou para evocar o “ritmo de samba” em sua dimensão profunda, isto é, nos fatores ligados ao *swing* e ao *groove*²⁹. Nossa tese é que apesar da lógica composicional de Gnattali na *Toccata n° 2* se situar em uma perspectiva primordialmente *visual*, ele já dispunha de uma intuição dos valores audiotáteis.

O primeiro argumento é o de que o autor da *Toccata* tinha como referência os valores audiotáteis oriundos da maneira de tocar dos músicos de choro e do samba urbano do Rio de Janeiro, tais como os “*pianeiros*”³⁰; e de violonistas como Aníbal Augusto Sardinha, o “Garoto” (1915-1955), e Raphael Rabello (1962-1995). No início dos anos 1920, Gnattali conheceu o célebre pianista e *pianeiro* Ernesto Nazareth (1863-1934), que tocava no *Cine Odeon*. Segundo o musicólogo Henrique Cazes³¹, o jovem Radamés Gnattali havia conhecido a música de Nazareth através de suas partituras, antes de escutá-lo tocar. No começo dos anos 1930, para garantir seus meios de sobrevivência, Gnattali se viu obrigado a procurar trabalho como *pianeiro*, tocando com as orquestras de dança. Nessa mesma época ele teve contato com os *pianeiros* cariocas que se encontravam na sede da editora *Casa Vieira Machado*. Enquanto no caso da música de Ernesto Nazareth, Gnattali tinha as partituras como referência, no caso dos *pianeiros* da rua do Ouvidor, acontecia o contrário: Gnattali era solicitado pelos músicos para transcrever aquilo que tocavam afim de que suas músicas fossem editadas e vendidas sob a forma de partitura. Discutiremos mais adiante a referência “pianeirística” na música de Gnattali, na análise da subseção **Ab**.

²⁹ Cf. V. Caporaletti, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotactile*, Lucca, LIM, 2014, e F. Araújo Costa, *Poétiques du “Lieu interactionnel-formatif” ...*, p. 153-160.

³⁰ Em linhas gerais, o termo “pianeiro” demarca, no Brasil, uma distinção sociocultural opondo-se a “pianista”. Neste sentido, estuda-se piano para tornar-se um “pianista”, que toca nas salas de concertos e nos salões da sociedade. No entanto, em função dos distanciamentos que marcam o perfil sociocultural e econômico da sociedade carioca nesta época, os músicos não encontravam oportunidade de trabalho a não ser nos clubes com as orquestras de dança, no cinema, nas lojas de piano, etc. Estes, eram os “pianeiros”. Dentre nomes conhecidos de pianeiros e pianeiras do início do século XX, além do muito célebre Ernesto Nazareth, encontramos nomes como José Barbosa da Silva “Sinhô” (1888-1930); Chiquinha Gonzaga (1847-1935); Aurélio Cavalcanti (1874-1915); J. F. Fonseca Costa “Costinha” (circa 1860-circa 1940); Carlos T. de Carvalho “Corujinha” (circa 1878-circa 1922); Luiz Sampaio “Careca” (1886-1953). Para uma discussão mais aprofundada cf. Robervaldo Linhares Rosa, *Como é bom poder tocar um instrumento. Pianeiros na cena urbana brasileira*, Goiânia, Cânone Editorial, 2013.

³¹ Henrique Cazes, *Choro. Do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 37.

Enfim, observamos que, em vários casos, Gnattali compunha música com um intérprete específico em mente, referenciando esses músicos com uma dedicatória no cabeçalho da peça. A motivação dessas dedicatórias era muitas vezes uma homenagem de reconhecimento, como é o caso da maioria das dedicatórias do ciclo *Dez Estudos para Violão Solo* (1967)³², e em outros casos uma referência explícita ao estilo e técnica do intérprete, muitas vezes resultante de uma colaboração direta, como ocorreu com o *Concerto nº 2 para Violão e Orquestra* (1951), dedicado a Garoto³³. No caso das peças do ciclo *Três Estudos de Concerto para Violão Solo*, a *Dansa Brasileira*, de 1958, é dedicada ao violonista Laurindo de Almeida (1917-1995); e a *Toccata em Ritmo de Samba nº 2*, escrita em 1981, é dedicada ao violonista Waltel Branco (1929-). A mais antiga, a *Toccata em Ritmo de Samba nº 1*, escrita em 1950, não possui dedicatória. Talvez por ser a primeira peça de concerto para violão escrita pelo autor. De todo modo, a referência a Garoto é a mais provável visto que um ano depois este seria o intérprete explicitamente visado no *Concerto nº 2*. Neste sentido, vê-se como algo bastante significativo que Gnattali tenha composto para violonistas brasileiros que, assim como ele mesmo, tinham um contato estreito com a cultura e os valores estéticos audiotáteis, e que tenha experimentado o ritmo, e mesmo incluído a palavra “samba” em sua peça inaugural de violão de concerto, em uma época em que um tal aporte musical era praticamente inconcebível em uma sala de concerto no Rio de Janeiro³⁴.

Na época da composição da *Toccata nº 2*, peça que era ainda mais carregada com elementos rítmicos afro-brasileiros, Gnattali estava muito próximo do jovem virtuoso violonista Raphael Rabello, o qual o considerava como seu “pai musical”³⁵. Os dois haviam gravado um álbum em duo de piano e violão com composições de Garoto³⁶. Neste contexto, Rabello, que tocava violão de 7 cordas, construiu um estilo profundamente marcado pelo refinamento da linguagem do choro tradicional, desenvolvido através de sua interação com Gnattali, ao passo em que ele mesmo oferecia às composições deste último autor uma interpretação que tendia fortemente à subsunção da escrita do compositor pelos seus próprios critérios de músico audiotátil. Pode-se notar essa tendência através das duas interpretações da *Toccata nº 2* gravadas por ele, Rabello. Na primeira (Visom, 1987)³⁷, percebe-se que o critério visual orienta o objeto musical em maior proporção, enquanto na segunda gravação (Série Música Viva TB0C6, 1995)³⁸ é perceptível a subsunção do critério visual pelo princípio audiotátil.

Dito isto, é válido relembrar que se por um lado, Radamés Gnattali exibía uma lógica formativa de prevalência “visual/escrita”, por outro lado consideramos também referências de cunho formativo audiotátil. Veremos em seguida que esses traços de audiotatidade foram evocados na releitura do Baobab trio.

³² Cf. Ricieri C. Zorzal, *Dez Estudos para Violão de Radamés Gnattali...*, p. 21-22.

³³ Em entrevista transcrita concedida a B. Wiese Filho (*Id.*, *Radamés Gnattali e sua obra para violão...*, p. 96-100), o violonista Luiz Otávio Braga afirma enfaticamente que a obra para violão de Gnattali “é forjada nas matrizes urbanas brasileiras, onde o compositor e violonista Aníbal Augusto Sardinha (o Garoto) ocupa lugar de destaque”, e que este último servia de referencial constante a Gnattali. (*Ibid.* p. 96-97). Braga afirma ainda que os elementos afetivos, de habilidade técnica e gestuais relativos ao músico ao qual Gnattali dedicava determinada obra, eram aspectos majoritários para a abordagem das peças (*Ibid.*, p. 97).

³⁴ Cf. Fabio Zanon, “Radamés Gnattali III”, *Programa: O Violão Brasileiro. Nossos Compositores...*

³⁵ Cf. entrevista de Raphael Rabello à Fernanda Canaud, transcrita em, Fernanda Chaves Canaud. *Interpretação da Obra Pianística de Radamés Gnattali através do Conhecimento da Música Popular Urbana Brasileira*. Dissertação de Mestrado em Música [sob orientação de Mirian Daulesberg], Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1991; *Id.* *O Virtuósismo e o “swing” revelados na revisão fonográfica de Flor da noite e Modinha & baião de Radamés Gnattal*. Tese de Doutorado em Música [sob orientação de Silvio Mehry], Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2013

³⁶ Radamés Gnattali e Raphael Rabello, *Tributo à Garoto*, Funarte, PA 82001, 1982. Disponível online em: <https://goo.gl/6srA1W>.

³⁷ “Toccata em Ritmo de samba nº 2”, Raphael Rabello, *Rafael Rabello interpreta Radamés Gnattali [sic]*, Visom, LPVO-006, 1987. Disponível online em: <https://goo.gl/ujZH4A>.

³⁸ Raphael Rabello, “Toccata em Ritmo de Samba nº 2”, *Armandinho e Raphael Rabello*, Brasil Musical, Série Música Viva, TB0C6, Rio de Janeiro, 1995. Disponível online em: <https://goo.gl/QG756h>.

3. “Toccata em Ritmo de Samba nº 2” (2012)

3.1. A “forma groovêmica” da versão do Baobab trio

O caso de Raphael Rabello – onde pode-se notar a recuperação de valores audiotáteis da *Toccata* – valores esses encontrados originalmente no próprio estilo de Rabello –, nos permite dizer que Gnattali percorreu um duplo caminho: o de recuperar e codificar semiograficamente a ideia criativa dos músicos audiotáteis, e o de oferecer a oportunidade de se operar integralmente a *subsunção mediológica audiotátil* na música assim escrita. Entretanto, contrariamente ao caso da gravação de Rabello, a versão do Baobab trio apresenta certas particularidades dentre as quais a primeira reside no fato de este ser um trio de violão, pandeiro e piano. Uma instrumentação privilegiada para o samba, mesmo para o estilo tradicional, mas não necessariamente de fácil solução para uma versão da *Toccata*, concebida para violão solo.

Em relação a essa particularidade, se em um contexto formativo visual a passagem de uma instrumentação a outra se faz a partir de procedimentos tais como a reorquestração, onde uma obra é destinada a um novo *medium* instrumental pela via exclusiva da notação musical³⁹. No caso do Baobab trio, a passagem se faz majoritariamente por procedimentos que a TMA identificou como “reelaboração audiotátil”. Esse entendimento nos leva a concluir que o grupo tenha encontrado soluções criativas de ordem formal e técnica para reelaborar a peça de Gnattali a partir do processo de *extemporização* sobre os modelos implícitos ou explícitos (o samba, o choro, o candomblé, etc.) na partitura.

Paralelamente, deve-se considerar a questão em torno do estabelecimento do LIF, onde são constituídos e reconhecidos mutuamente os critérios de artisticidade da música, especialmente em função do *groove* e do *swing*, da produção de *energia propulsiva* e *depulsiva*, e das *participatory discrepancies*.

Em relação à fenomenologia das músicas audiotáteis, considera-se dois níveis de atividade do PAT: (1) o nível primário *macrogroovêmico*, onde é possível analisar o fenômeno musical de “superfície” possível de ser recuperado com o recurso da notação musical e que concerne ao domínio da improvisação e da *extemporização*; e (2) o nível secundário, *microgroovêmico* onde são elaboradas as instâncias psicocinéticas no nível microrrítmico do *swing* e do *groove*.

Na presente análise, vamos nos ocupar do nível macrogroovêmico da gravação de 2012 através da transcrição descritiva da reelaboração operada pelo Baobab trio, fixada pelo *medium* fonográfico. Levantamos assim três eixos da elaboração macrogroovêmica nesta música: (1) as zonas mais fiéis à partitura escrita; (2) as zonas de *extemporização*; e (3) as zonas de improvisação.

A distinção entre *improvisação* e *extemporização* é, com efeito, fundamental para maior clareza na compreensão do funcionamento das músicas audiotáteis em geral e, no presente caso, aquelas de orientação musical brasileira como o choro e o samba. Em suma, pode-se dizer que, no quadro das músicas audiotáteis, a improvisação é considerada como o fenômeno que se caracteriza por sua função propriamente logocêntrica, de ação modificadora, de afirmação da subjetividade, com ênfase sobre o êxito formal do processo de elaboração do material. A *extemporização*, por sua vez, do ponto de vista estrutural, consiste na instanciação sonora de um “modelo figural” ou de um “modelo gerador”⁴⁰, que pode se realizar com o critério da modificação do groove característico dos esquemas de interpretação e acompanhamento do solista no jazz, no samba, no choro, etc.⁴¹.

³⁹ V. Caporaletti, “Milhaud, *Le Bœuf sur le toit*, e o Paradigma Audiotátil...”, p. 272.

⁴⁰ Ver Bernard Lortat-Jacob, “Improvisation: le modèle et ses réalisations” in: *Id.* (dir.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Sela, Poche, 1987, p. 45-59; V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005, p. 48-50; et cf. F. Araújo Costa, *Poétiques du “Lieu Interactionnel-Formatif”* ..., p. 164-68.

⁴¹ Cf. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*.

3.2. Exposição do Tema

Subseção Aa

Como, na versão gravada pelo Baobab trio, a estrutura formal da partitura de Gnattali é subsumida pelas estruturas groovêmicas? Na versão gravada pelo trio, foi possível perceber, em nível de superfície, que a subseção **Aa** é composta pelas unidades temáticas **GAa**, **Aa1** e **Aa2**. O mais importante nessa parte é a unidade **GAa**, que é dotada de uma notável capacidade de articulação groovêmica e que foi gerada e explorada pelos músicos a partir da parte original **Aa**, escrita por Gnattali. Esse elemento foi entendido pelo grupo como *modelo figural*, do ponto de vista estático, e como *modelo gerador*, do ponto de vista dinâmico⁴². Efetivamente, é a partir do *ostinato* dos três primeiros compassos em 2/4 da partitura original (enquanto faz referência a elementos da percussão afro-brasileira, em particular aos atabaques do candomblé) que o grupo construiu a unidade **GAa**: unidade macrogroovêmica reconhecida artisticamente pelos músicos como *lugar interacional-formativo*. Os elementos de **Aa** da partitura (cf. Ex. 1) foram reorganizados em **GAa** (Ex. 2) sob a forma de uma sequência, no nível da acentuação estrutural da pulsação, de 3 + 4 + 3 colcheias, seguida do início da unidade **Aa1** (cf. Ex. 1), que completa o compasso com 5 colcheias (cf. Ex. 2).

Com o objetivo de constituir o groove encontrado como unidade formal, os músicos do grupo decidem repetir esta unidade **GAa** várias vezes antes de passar à unidade **Aa1** que se segue na partitura. Para isso, eles criaram uma figura cromática descendente típica do violão de 7 cordas do choro, e que foi executada com um intervalo de quarta justa entre o piano e o violão. No plano da superfície macrogroovêmica, nota-se que o piano e o violão mantêm a sequência 3 + 4 + 4 + 5 colcheias sobre o compasso em 2/4, enquanto a parte do pandeiro resulta de uma organização 3 + 5 + 3 + 5 colcheias, sempre no nível de superfície.

Exemplo 2 – Unidade macrogroovêmica GAa, constituída e reconhecida mutuamente pelo Baobab trio como LIF (Transcrição de Fabiano Araújo Costa) (Violão [abrev. Gr.] transposto)⁴³

Segundo o percussionista do grupo, Edu Szajnbrum, seu critério era “realizar a função de condução rítmica, tentando valorizar os apoios e a dinâmica da melodia”. Szajnbrum nos informou também sobre um importante traço técnico que diz respeito à execução de seu instrumento.

⁴² Cf. *supra* nota 40.

⁴³ Mídia audiovisual do Ex. 2 disponível *online* em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/1b3e7eb0>. (Cf. também Ex. 2a disponível *online* em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/d44a94cb>).

*A função de distribuição dos acentos alternados, isto é, lá onde há a necessidade de colocar os acentos que às vezes são tocados com o polegar e depois com a ponta dos dedos, esta função foi muito demandada na primeira parte do tema, onde nós fizemos um ostinato com a primeira frase do tema*⁴⁴.

Ao menos dois pontos devem ser observados nessa abordagem. Em primeiro lugar, uma das finalidades que o grupo procura atingir nesse processo de releitura consiste na adição de uma pulsação contínua (*continuous pulse*): fator constitutivo, por excelência, da fenomenologia do ritmo audiotátil. No plano musical, é justamente a *pulsção contínua* que permite a reformulação das subdivisões da figura métrica, onde irá se constituir o modelo operativo audiotátil do samba/choro diante do *ostinato* solicitado pela partitura escrita de Gnattali. Deve-se notar que o exercício idiomático do groove **GAa** provoca de maneira sistêmica o alargamento do compasso, mantendo no entanto o início do groove no primeiro tempo do compasso.

A segunda observação diz respeito ao uso da técnica da inversão, no pandeiro, como fator de diversificação audiotátil da norma tradicional do samba/choro. Essa técnica dialoga com suas próprias raízes africanas, ao mesmo tempo que ela permite a execução dos acentos indicados na partitura de Gnattali (conferindo sentido à conquista das fontes audiotáteis da *Toccata*).

A propósito desta última observação, deve-se notar que Edu Szajnbrum é um pandeirista carioca⁴⁵ que fez parte da escola estilística de Marcos Suzano, que desenvolveu o estilo chamado “pandeiro amplificado”, cujo *estilema* característico de sua sonoridade é, precisamente, a técnica de inversão dos dedos. O estilo de Marcos Suzano foi objeto de estudo da tese de doutorado de Brian Potts, defendida em 2012 na Universidade de Miami, Estados Unidos. A partir de entrevistas com Suzano, Potts nos oferece uma preciosa interpretação sobre a relação entre a “técnica de inversão” e os ritmos do *candomblé*:

*This bottom-heavy sound, enhanced by the low-pitched tuning of his pandeiro, showed similarities to the candomblé drum patterns he had studied with Carlos Negreiros, which he endeavored to recreate on the pandeiro. Because it is not a traditional candomblé instrument, Suzano's effort to incorporate the pandeiro in this way was unique. In time, he found that the use of traditional pandeiro technique presented difficulties when dealing with the driving syncopations of the rum, the lowest drum of candomblé. [...] Suzano felt that he needed “a different position”, and attempted to lead candomblé patterns with his fingertips. By doing so, Suzano could play the syncopations of the rum with his thumb, which allowed him to propel these rhythms in a forceful manner. This inversion of technique permitted him the ability to recreate these patterns on the pandeiro in a stylistically accurate fashion. As he viewed candomblé as the heart of all Afro-Brazilian rhythms, he began to use his inverted technique across all Brazilian genres, including samba, choro, baião, and maracatu, emphasizing the low-frequency syncopations in each of these styles*⁴⁶.

⁴⁴ Edu Szajnbrum, Entrevista pessoal, janeiro 2015.

⁴⁵ Cf. as participações de Szajnbrum no cenário musical carioca entre os anos 1980 et 1990, como: Aquarela Carioca (<https://goo.gl/NKtW7p>), e Orquestra de Música Brasileira, dirigida por Roberto Gnattali (<https://goo.gl/VMr4Qi>).

⁴⁶ “Essa sonoridade profunda e impactante, reforçada pela afinação grave do som do pandeiro de Suzano mostrou semelhanças com os modelos do tambor de candomblé. Suzano estudou esses modelos com o mestre Carlos Negreiros, e procurou recriá-los com o pandeiro. Como o pandeiro não é um instrumento tradicional do candomblé, o esforço de Suzano para incorporar tais modelos o conduziu à criação de uma maneira singular de tocar o instrumento. Progressivamente, o músico constatou que a utilização da técnica do pandeiro tradicional apresentava dificuldades quando ele tentava produzir o *drive* da síncope do tambor *rum* do candomblé. [...] Suzano notou a necessidade de encontrar “uma posição diferente” e tentar conduzir os modelos do candomblé com os dedos. [...] Tocar as síncopes do *rum* do candomblé com o polegar, que permitiu promover a propulsão de seus ritmos de uma maneira energética. Essa inversão da técnica permitiu que ele pudesse recriar seus motivos no pandeiro com uma precisão estilística. Como ele considerava o candomblé como o coração de todos os ritmos afro-brasileiros, ele começou a utilizar sua técnica invertida em todos os gêneros brasileiros, sobretudo o samba, o choro, o baião e o maracatu, colocando o acento de frequência grave sobre as síncopas de cada um desses estilos”. Brian J. Potts, “Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro: Techniques for Non-Traditional Performance”, *Open Acces Dissertations*, Paper 788, 2012, p. 33-34.

Uma vez precisados esses dados de pertinência audiotátil, podemos então considerá-los para a análise do trecho transcrito no Ex. 3, que mostra como se articulam a co-presença implícita de três níveis métricos que caracterizam o fenômeno de *dissonância métrica*⁴⁷ na maneira de tocar percussão de Szajnbrum. Para este exemplo utilizamos um modelo de notação gráfica (Fig. 1) que mostra os sons do pandeiro através da combinação de tipos de golpe, de dedilhado, de comportamento da membrana e das micromodulações de altura/timbre do som.

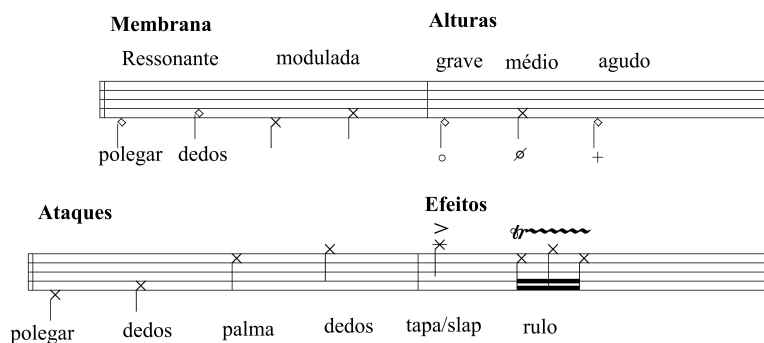


Figura 1 – Grafia da transcrição do pandeiro

O exemplo mostra a notação musical para o pandeiro em GAa. A linha principal é marcada com 'GAa' e contém quatro grupos de notas com durações de 3/4, 5/4, 3/4 e 5/4. Abaixo, há uma linha de duração com segmentos de 3/4, 7/4, 4/4 e 2/4. O trecho principal é dividido em quatro partes circulares (rolos) com efeitos de micromodulação de altura/timbre. Uma seção de 'extemporização' é indicada por uma linha de setas apontando para as partes circulares.

Exemplo 3 – Linha do pandeiro em GAa : dissonâncias métricas, *extemporizações* no nível das micromodulações de altura/timbre, e no nível macro, com o uso de rulos. (Transcr. F. Araújo Costa)⁴⁸

Notamos também, na análise do Ex. 3, o jogo de *extemporização* em torno de três níveis de altura do timbre da membrana do pandeiros, indicados por símbolos denotando o grave, o médio, e o agudo. Sublinhamos que este jogo extemporizativo sobre as microvariações das

⁴⁷ Cf. V. Caporaletti, “La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: *il tempo doppio*”, *Ring Shout—Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, SidMA, vol. 1, 2002, p. 77-112; Maury Yeston, *The Stratification of Musical Rhythm*, New Haven, Yale University Press, 1976; Harald Krebs “Some Extension of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance”, *Journal of Music Theory*, n. 31, 1987, p. 99-120; Harald Krebs, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, New York, Oxford University Press, 1999; Christopher Hasty, *Rhythm as Meter*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1997.

⁴⁸ Mídia audiovisual do Ex. 3 disponível online em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/b9a0e1ea>.

alturas é de fato o lugar do efeito sistêmico da constituição groovêmica profunda do LIF. Uma vez encontrado o groove **GAa** como LIF, o grupo irá “habitá-lo” durante uma duração equivalente a 16 compassos, à 100 bpm, após o que se seguirá uma zona mais fiel à partitura com um jogo em uníssonos até a subseção **Ab**.

Subseção Ab

Na subseção **Ab** (Ex. 4), que, graças ao contorno melódico original de Gnattali, marca um contraste com o caráter percussivo de **GAa**, observamos que, no início, o pandeiro extemporiza sobre o modelo tradicional do samba-choro em 2/4, enquanto as figuras executadas pelo violão e pelo piano são organizadas em 3/4.

The image shows a musical score for three instruments: Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Pandeiro (Pand.). The score is for sub-section 'Ab'. The guitar and piano parts are in 3/4 time, while the pandeiro part is in 2/4 time. A red shaded area covers the first few measures, highlighting the 'feedback métrico' effect. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Exemplo 4 – Subseção Ab com indicação da *dissonância métrica* entre o fraseado do violão (que segue a partitura) e as linhas criadas pelo piano e pelo pandeiro. Em destaque, o efeito de *feedback métrico* entre o pandeiro e o par violão/piano. (Transcr. de F. Araújo Costa) (Violão [abrev. Gtr.] transposto)⁴⁹

Em seguida, notamos que o pandeiro, manifestando um modo de interação por *feedback perceptivo*⁵⁰, organiza o groove do samba em 3/4, e assim, participa de maneira inusitada da construção da *dissonância métrica* entre o piano e o violão, o que produz, por sua vez, um tipo de trama de *feedback métrico*⁵¹.

Nesta subseção, o violão segue mais fielmente a composição original. A intervenção do piano, no entanto, pode ser entendida como uma elaboração extemporizativa de algumas fontes audiotáteis da peça original, o que resultou em uma sonoridade que pode ser percebida como “planeirística”. Esse específico modelo de *extemporização* foi fundado sobre o modelo da partitura e também sobre os modelos típicos da linguagem do choro, como o contraponto cromático ascendente no início do segundo compasso.

⁴⁹ Mídia audiovisual do Ex. 4 disponível online em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/84df72a8>.

⁵⁰ V. Caporaletti, “La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile : *il tempo doppio ...*”, p. 79.

⁵¹ Cf. *Ibidem*.

De fato, neste caso, a fonte audiotátil pianerística encontra-se nas obras de piano de Gnattali, especialmente a *Brasiliiana nº 7* (para saxofone tenor e piano), cuja escrita da parte de piano no IIIº movimento/Choro (cf. o extrato da Fig. 2), pode ser compreendida como uma herança da experiência de Gnattali como pianeiro e particularmente como transcritor dos pianeiros (como notado no § 2.2, acima).

The image shows a handwritten musical score for saxophone and piano. It consists of two systems of music, labeled 'A' and 'B'. Each system has a treble clef staff for the saxophone and a bass clef staff for the piano. The notation includes various notes, rests, and dynamics. The first system (A) starts with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with chords and bass lines. The second system (B) continues the piece with similar notation. There are some handwritten annotations and markings throughout the score, including a circled 'A' and 'B' at the beginning of each system, and various numbers and symbols.

Figura 2 – Extrato da partitura da *Brasiliiana nº 7*, para saxofone tenor e piano, IIIº movimento/Choro, que serviu como referência de sonoridade “pianeirística” de Gnattali, para as extemporizações do piano

Subseção Ac

Apesar de ser uma zona de maior fidelidade à partitura escrita, a subseção **Ac** da versão do Baobab trio (Ex. 5) evoca a forma groovêmica do *breque*, tradicional do samba de partido alto e do choro, que irá exercer a função de preparação idiomática para a subseção seguinte, cujo caráter mais tradicional é projetado pela frase em anacruse escrita por Gnattali (Ex. 5 c. 20).

Exemplo 5 – Subseção Ac indicando as convenções escritas, permitindo evocar o modelo do breque, no idioma do samba de partido alto e do choro. (Transcr. Fabiano Araújo Costa) (Violão [abrev. Gtr.] transposto)⁵²

Subseção Ad

A subseção **Ad** – que na partitura de Gnattali é constituída de uma linha melódica no registro agudo do violão – exigiu, no contexto da releitura do trio, um modelo extemporizativo rítmico-harmônico, que foi conduzido pelo piano. O pianista e o violonista esboçaram uma grade harmônica com um ritmo harmônico de dois acordes por compasso. A Fig. 3 mostra o rascunho que continha o código de cifragem utilizado pelos músicos, e o Ex. 6 mostra a transcrição da *extemporização* do piano, cujo *modelo figural* corresponde ao início de Odeon, de Ernesto Nazareth (Fig. 4), e cujo *modelo gerador* da *extemporização* encontra-se na maneira de tocar do pianeiros. Entretanto, essa zona de *extemporização* para o piano dura apenas três compassos, uma vez que o grupo é novamente requisitado pela escrita de Gnattali, não sem executá-lo a duas vezes e em intervalos de terça – um procedimento também ligado ao idioma do samba e do choro.

Figura 3 – Rascunho da grade harmônica e das convenções para o piano, criados para a subseção Ad

⁵² Mídia audiovisual do Ex. 5 disponível *online* em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/3816ab94>.



Figura 4 – Primeiros compassos da partitura de *Odeon* de E. Nazareth, 1909, Ed. Bevilacqua & C.

Ad

Gtr. $Dm7$ $A7(C\sharp)$ $Dm7C$ B° $B\flat7(\#11)$ $A7(\#11)$ $G\flat(\#9,\#5)$
 Pno.
 Pand.
 Gtr. $G7(\#9,13)F$ $B\flat(9,\#11)$
 Pno.
 Pand.
 Gtr. A
 Pno.
 Pand.
 Gtr. $A7(\#11)$ $D\flat(9,\#11)$
 Pno.
 Pand.

Exemplo 6 – Subseção Ad com a *extemporização* rítmico-harmônica do piano e a *extemporização* do pandeiro. Violão [abrev. Gtr.] transposto. (Transcr. de F. Araújo Costa)⁵³

⁵³ Mídia audiovisual do Ex. 6 disponível online em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/2cfcaa3b>.

Seção B e transição para a zona de improvisação

A macroestrutura formal construída pelo Baobab trio segue o modelo do jazz moderno, qual seja: *Exposição do tema – Improvisação – Re-exposição do tema*. Entretanto, tendo de um lado as particularidades idiomáticas do samba tradicional e do choro, e de outro as exigências formais da partitura de Gnattali, a organização dessa macroforma demandou uma reelaboração da arquitetura da composição em função de critérios audiotáteis de ordem groovêmica. Por exemplo, depois da passagem pela seção **B**, onde o piano e o violão executam frases em alternância e em estilo choro-canção *quasi rubato*, o grupo retoma o potente groove **GAa** e adiciona a ele o *breque* do fim da subseção **Ac** para, em seguida, preparar o terreno para as improvisações. A Tab. 4 mostra a arquitetura da primeira exposição temática.

Exposição Temática « Toccata em Ritmo de Samba n.2 »													
Seção	A								B			GAa	
Subseção	:GAa :	Aa1	GAa	Aa2	Ab	Ac	Ad	GAa'	Ba	Bb	Bc	GAa	Breque
Número de compassos	:4: 4x	2	3	2	6	11	18	6	10	13	8	8	1
Numeração progressiva	1-16	17-18	19-21	22-23	24-29	30-40	41-58	59-64	65-74	75-87	88-95	96-103	104
Groove	Samba/candomblé + escrita Diss. métrica	<i>Tutti unísono</i> escrita	Samba/candomblé + escrita Diss. métrica	<i>Tutti unísono</i> escrita	Samba-choro pianeiro Diss. e feedback métrico	<i>Tutti</i> escrita breque	Samba-choro escrita breque	Samba/candomblé + escrita Diss. métrica	Choro-lento/rubato Duo piano/violão em alternância das frases			Samba/candomblé + écriture Diss. métrique	breque anaerouse solo piano

Improvisações « Toccata em Ritmo de Samba n.2 »							
Seção	Impro piano Ch. 1	Impro violão Ch. 2	Impro piano Ch. 3	Impro violão Ch. 4	Impro piano Ch. 5	Impro violão Ch. 6	Ad
Número de compassos	12	12	12	12	12	12	18
Numeração progressiva	105-116	117-128	129-139	140-152	153-154	165-176	177-194
Groove	Samba-choro tradicional	Samba-choro tradicional outside extemporizações rítmicas	Samba-choro fraseado tipo 7 cordes	Samba-choro outside extemporizações rítmicas	Samba-choro fraseado 7 cordes extemporizações rítmicas tipo cavaquinho	Samba-choro écriture	

Reexposição Temática « Toccata em Ritmo de Samba n.2 »				
Seção	A			Coda
Subseção	Aa (original)	Ab	Ac	GAa
Número de compassos	11	6	9	:4: 4x + 1
Numeração progressiva	195-205	206-211	212-220	221-237
Groove	<i>Tutti unísono</i> escrita	Samba-choro pianeiro Diss. e feedback métrico	<i>Tutti</i> escrita breque	Samba/candomblé + escrita Diss. métrica extemp. pandeiro

Tabela 4 – Macroestrutura formal resultante da elaboração audiotátil da *Toccata em Ritmo de Samba n° 2* (1981) na gravação “Toccata em Ritmo de Samba n° 2” (2012)

Dispomos aqui de um exemplo de prevalência da formatividade audiotátil diante das condições impostas pela estrutura formal desta unidade de transição. Assim, como podemos observar na transcrição desta passagem (Ex. 7), o groove **GAa** é executado duas vezes. Essa repetição é uma condição *sine qua non* para o groove, embora uma única repetição tenha sido suficiente para o acúmulo de energia no *breque*, que prelude naturalmente a subseção **Ad**, e que prepara idiomáticamente o terreno dos “chorus” improvisados. Ocorre que as unidades rítmicas do *ostinato* não chegam a completar o compasso em 2/4. Como vimos mais acima, elas formam uma sequência métrica 3 + 4 + 4 + 5 colcheias (Ex. 2), e portanto produzem uma energia psicocinética *depulsiva* derivada do alargamento da métrica. Assim, na medida em que a ocorrência

do *brequê* acontece na terceira unidade da sequência métrica, carregando consigo a função de realizar a projeção do groove de samba tradicional na seção de improvisação (a qual, por exigências de ordem idiomática, deve começar com uma frase em anacruse), a métrica da terceira unidade acaba por se ajustar à forma de cinco colcheias de modo que a primeira *tesis* do compasso do *brequê* em 2/4 seja entendido logo depois da semicolcheia que comporta o acorde A7 marcando o *brequê* (Ex. 7).

Exemplo 7 – *Brequê* antecipando a seção de improvisação. Violão [abrev. Gtr.] transposto⁵⁴. (Transcr. Fabiano Araújo Costa)

A seção de improvisação

A seção de improvisação foi construída sobre a grade harmônica modificada de **Ad**, como mostra o manuscrito da Fig. 5. Como observado anteriormente, a subseção **Ad** se encadeia naturalmente ao *brequê* (do fim de **Ac**) evocado para o fechamento do groove **GAa**.

Figura 5 – Grade harmônica criada para a seção de improvisação, a partir da modificação da grade da seção **Ad**

Em que a grade harmônica dos solos foi modificada em relação à **Ad**? E qual foi o critério para a modificação? Notamos, de início, que os cinco primeiros compassos de **Ad** foram respeitados e que as modificações se encontram em seguida, seja no nível do ritmo harmônico,

⁵⁴Mídia audiovisual do Ex. 7 disponível *online* em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/f5e661a0..>

seja no nível do tipo de acordes e encadeamentos empregados. De fato, a harmonia de **Ad** continuaria originalmente com dois compassos de G#7, dois compassos de G7, e dois compassos de C7/Bb chegando finalmente em uma tríade de A. A escrita de Gnattali conferiu a esta passagem uma sonoridade contrastante em relação aos compassos precedentes, sobretudo em função do uso de convenções rítmicas com os acordes dissonantes e uma sequência de frases descendentes com as escalas alteradas.

Entretanto, a sonoridade vislumbrada para a seção da improvisação valorizaria muito mais a sonoridade tradicional do choro, impulsionada pela informação sugestiva do *brequê* e da sequência “Odeon”. O critério de modificação da grade harmônica de **Ad** (ou melhor, da continuação da harmonia depois do quinto compasso da seção), foi a produção de uma progressão de acordes em que o groove e a referência ao choro constituíram o modelo rítmico-melódico das *extemporizações* que, projetadas no nível da lógica (e da dialógica) da improvisação, contribuíram para a emergência de novas regras artísticas na forma daquilo que entendemos aqui como LIF.

A harmonia – que é, na verdade bastante simples – faz continuar o movimento cromático inicial do baixo (| Dm C#° | Dm/C Bø |), seguindo a mesma proporção de quatro acordes, porém com um ritmo harmônico *depulsivo*, de apenas um acorde por compasso (| Bb7 | A7 | Ab7⁵⁵ | G7 |). Depois desses seis compassos de movimento descendente nos baixos (dos quais, quatro com acordes de sétima da dominante), a harmonia retorna à tônica menor sobre o *dó* (| Cm | G7 | Cm |) durante três compassos. Em seguida, retorna à tônica menor de *ré* com uma brevíssima retomada do ritmo harmônico *propulsivo* de dois acordes por compasso, seguido imediatamente pela dominante que prepara a repetição de todo o ciclo (| Bb7 A7 | Dm | A7 |). Os solos de piano e violão (que não serão analisados no âmbito deste artigo) são alternados a cada *chorus* de doze compassos, criando uma imagem de diálogo entre os instrumentos, que não se distancia muito do fraseado idiomático tradicional do choro.

A saída da parte dos solos foi convencionada com a retomada de **Ad** pelo violão através da frase anacrústica escrita por Gnattali. Ao fim dos 18 compassos de **Ad** o trio começa a reexposição do Tema.

Reexposição do Tema

Para a Reexposição, o trio prescinde do groove **GAa**, seguindo ao invés disso a forma **Aa** originalmente escrita. A subseção **Ab** é idêntica à da Exposição, mas **Ac** perde os dois últimos compassos para a retomada sólida de **GAa** pelo piano e violão, introduzida por um *brequê* do pandeiro. Este último reaparece extemporizando como solista no limite dos efeitos polirítmicos de uma bateria de Escola de Samba, dialogando com o *ostinato* do bloco piano/violão durante 12 compassos até a convenção final.

Este artigo visou dois objetivos:

- 1) refletir sobre como o sistema operativo audiotátil e o sistema visual cooperam no processo de constituição e de reconhecimento mútuo da experiência musical formativa;
- 2) identificar critérios de prevalência audiotátil criados em um contexto poético musical transcultural (nesse caso: cultura de tradição musical ocidental escrita, popular, brasileira urbana, afro-brasileira, jazzística, etc.) no Brasil, por músicos brasileiros audiotáteis.

⁵⁵ Notado G#7.

Vale observar que para identificar esses critérios consideramos notadamente a distinção entre as *situações* convencionadas entre os músicos (arranjo verbal ou fixado, por exemplo), e as *situações* emergentes no curso da performance, com a combinação das duas *situações* endereçadas à emersão das fontes audiotáteis, dispersas na cultura e na memória, mas que são colhidas e incorporadas de modo pré-consciente (através do PAT), e logo em seguida interpretados enquanto forma artística (através da CNA) em um “lugar interacional-formativo” pronto a se constituir, a ser reconhecido, e a ser cristalizado.

Fabiano Araújo Costa
fabiano.costa@ufes.br
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, Brasil
Fundação Capes, Brasil

Tradução de Patrícia de Souza Araújo
Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Audiotátil [eMMA – UFES]

Bibliografia

- ARAÚJO COSTA, Fabiano, “Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução”, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em português, nº 1, 2018, p. 1-19.
- *Poétiques du “Lieu Interactionnel-Formatif”: sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l’expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique*, Tese de Doutorado em Musicologia [sob orientação de Laurent Cugny], Université Paris-Sorbonne, 2016.
 - “Pluralité de spuntos et formativité audiotactile: un regard sur l’improvisation collective”, *Itinera – Rivista di Filosofia e Teoria delle Arti*, nº 10, 2015, p. 216-233, DOI : <https://doi.org/10.13130/2039-9251/6661>.
 - “Écouter le ‘lieu interactionnel-formatif’: émergences de la forme formante dans l’expérience esthétique musical collective audiotactile” in: Béatrice Ramaut-Chevassus, Pierre Fargeton (dir.), *Écoute multiple, écoute des multiples*, Paris, Hermann, col. “GREAM/Esthétique”, (No prelo).
- BERTINETTO, Alessandro, *Eseguire l’inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Roma, Il glifo, ebook, 2016.
- CANAUD, Fernanda Chaves. *Interpretação da Obra Pianística de Radamés Gnattali através do Conhecimento da Música Popular Urbana Brasileira*. Dissertação de Mestrado em Música [sob orientação de Mirian Daulesberg], Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1991
- *O Virtuosismo e o “swing” revelados na revisão fonográfica de Flor da noite e Modinha e baião de Radamés Gnattali*. Tese de Doutorado em Música [sob orientação de Silvio Mehry, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2013
- CAPORALETTI, Vincenzo, “Uma musicologia audiotátil”, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, 2018, p. 1-17.
- “Razionalità dell’improvvisazione | Improvvisazione della razionalità”, *Itinera – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti*», nº 10, 2015, p. 189-215, DOI : <https://doi.org/10.13130/2039-9251/6660>.
 - *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotactile*, Lucca, LIM, 2014.
 - “Il principio audiotattile come formatività”, in: A. Sbordoni (a cura di.), *Improvvisazione Oggi*, Lucca, LIM, 2014, p. 29-42.
 - “La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: *il tempo doppio*”, *Ring Shout–Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, SIdMA, vol. 1, 2002, p. 77-112.
 - “Milhaud, *Le Banf sur le toit*, e o Paradigma Audiotátil”, in: Manoel A. Corrêa do Lago (Org.), *O Boi no Telhado - Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2012, p. 229-288.
 - *Esperienze d’analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007.
 - “Esperienza audiotattile e molteplicità della musica”, *B@belonline.print – Rivista di Filosofia*, nº 8, 2010, p. 51-63.
- HASTY, Christopher, *Rhythm as Meter*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1997.
- KREBS, Harald, “Some Extension of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance”, *Journal of Music Theory*, nº 31, 1987, p. 99-120.
- *Fantasy Pieces : Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, New York, Oxford University Press, 1999.
- LORTAT-JACOB, Bernard, “Improvisation: le modèle et ses réalisations” in: *Id.* (dir.), *L’improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaf, Poche, 1987, p.45-59.
- POTTS, Brian J., “Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro: Techniques for Non-Traditional Performance”, *Open Acces Dissertations*, Paper 788, 2012.
- ROSA, Robervaldo L., *Como é bom poder tocar um instrumento. Pianeiros na cena urbana brasileira*, Goiânia, Cànone Editorial, 2013.
- SILVA, Valdemar A., *Três Estudos de Concerto para Violão de Radamés Gnattali: peculiaridades estilísticas e suas implicações com processos de circularidade cultural*, Dissertação de Mestrado em Música [sob orientação de Magda de Miranda Clímaco], Universidade Federal de Goiás (UFG), 2014.

WIESE FILHO, Bartolomeu, *Radamés Gnattali e sua obra para violão*, Dissertação de Mestrado em Música [sob orientação de Turíbio Santos], Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1995.

YESTON, Maury, *The Stratification of Musical Rhythm*, New Haven, Yale University Press, 1976.

ZALKOWITSC, Gennady, “Introduction”, in: Radamés Gnattali, *3 Concert Studies for Guitar*, produced by G. Zalkowitsc, Heidelberg, Chanterelle 728, 1990, p. iii.

ZORZAL, Ricieri C., *Dez Estudos para Violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas*, Dissertação de Mestrado em Música [sob orientação de Mário Ulloa], Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2005.

Discografia

Baobab Trio, “Toccata em Ritmo de Samba nº 2”, *Baobab Trio*, Tratore, 2012. Disponível *online* em: <https://goo.gl/8TgQsH>.

Raphael Rabello, “Toccata em Ritmo de Samba nº 2”, *Armandinho e Raphael Rabello*, Brasil Musical, Série Música Viva, Catálogo TB0C6, Rio de Janeiro, 1995. Disponível *online* em: <https://goo.gl/QG756h>.

— “Toccata em Ritmo de Samba nº 2”, Raphael Rabello, *Rafael Rabello interpreta Radamés Gnattali [sic]*, Visom, Catálogo LPVO-006, 1987. Disponível *online* em: <https://goo.gl/ujZH4A>.

Radamés Gnattali e Raphael Rabello, *Tributo à Garoto*, Funarte, PA 82001, 1982. Disponível *online* em: <https://goo.gl/6srA1W>.

Partituras

GNATTALI, Radamés, *3 Concert Studies for Guitar*, produced by Gennady Zalkowitsc, Heidelberg, Chanterelle 728, 1990.

— *Toccata em Ritmo de Samba n. 2* [1981], in: *3 Concert Studies for Guitar*, produced by Gennady Zalkowitsc, Heidelberg, Chanterelle 728, 1990, p. 8-9.

— *Brasiliiana n. 7*, manuscript, Bibliothèque Funarte RJ. Disponible sur: <https://goo.gl/6srA1W>.

NAZARETH, Ernesto, *Odeon*, Ed. Bevilacqua & C., 1909.