DANIEL GRAJEW

**O pianismo de Egberto Gismonti em
Sete Anéis e Karatê.**

Dissertação de Mestrado

São Paulo, 2016

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes

Daniel Grajew

O pianismo de Egberto Gismonti em Sete Anéis e Karatê

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obter o título de Mestre em Música. Área de Concentração: Musicologia. Linha de Pesquisa: Técnicas Compositivas e Questões Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto

São Paulo, 2016

Autorizo:

☐ divulgação do texto completo em bases de dados especializadas.

☐ reprodução total ou parcial, por processos fotocopiadores, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos.

Assinatura: _____

Data: _____

Nome do Autor: Daniel Grajew

Título da Dissertação/Tese: O pianismo de Egberto Gismonti em Sete Anéis e Karatê.

Presidente da Banca: Prof. Dr. _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Aprovada em: ____/____/____

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Ivan Vilela, pela orientação cuidadosa no desenvolvimento deste trabalho, por dividir seus conhecimentos amplos em todos os sentidos, seja como artista, pesquisador ou ser humano.

À minha família, Jakow, Sarah e Miriam, pela compreensão e apoio nessa jornada de estudos e de vida.

Aos Profs. Drs. Paulo Tiné e Budi Garcia, que ofereceram valiosos conselhos e distintos pontos de vista que enriqueceram em muito o trabalho.

À Carla Pronsato, pelo auxílio com material de pesquisa e conselhos valiosos no decorrer da pesquisa.

Ao Hercules Gomes, por compartilhar seu conhecimento pianístico e sua pesquisa sobre o rico universo dos pianeiros.

Ao Vinicius Gomes, por compartilhar sua rica pesquisa sobre o disco Alma.

Ao Ricardo Valverde, Ari Collares e Rafael Y Castro, por compartilhar seus conhecimentos sobre os ritmos brasileiros.

Ao Zé Eduardo Nazário, por compartilhar as experiências que teve com Gismonti, por sua musicalidade e a vivência na música.

À Prof. Dra Erica Giesbrecht e aos colegas da Antropologia do Som, que ofereceram uma visão sobre a "música" indígena e africana e a etnomusicologia como um todo que tanto contribuem para a compreensão mais ampla da música brasileira.

Ao Prof. Dr. Paulo Iamatti e aos colegas que contribuíram para o enriquecimento do projeto de pesquisa.

Ao Prof. Dr. Gil Jardim, por compartilhar as experiências que teve com Gismonti, por sua sensibilidade e a percepção sobre a música brasileira como performer e pesquisador.

Ao Prof. Dr. Toninho Carrasqueira, por oferecer seu entusiasmo, a sabedoria e o carinho pelos chorões e pela música popular.

A todos os colegas e amigos, pelo apoio e também incentivo constantes no período da pesquisa.

Resumo

O intuito deste trabalho é investigar a contextualização histórica, as influências e os recursos pianísticos utilizados por Egberto Gismonti em duas obras representativas de seu repertório: Sete Anéis e Karatê. Por meio da análise das transcrições dessas obras na gravação do CD Alma (1996), detectamos o uso de padrões de acompanhamento, de deslocamento rítmico, construção e desconstrução temática, *clusters* e também de ritmos brasileiros que compõem uma maneira pessoal de Gismonti tocar o piano e arranjar as próprias obras.

Abstract

This research investigates the historical context, influences and pianistic resources applied by Egberto Gismonti in two major works of his repertoire: Sete Anéis and Karatê. Through the analysis of the transcription of these work in the CD Alma (1996), we could detect the use of patterns of accompaniment, rhythm displacement, thematic construction and deconstruction, clusters and also the use of brazillian rhythms in a way that builds a personal approach of Gismonti in playing and arranging his own compositions at the piano.

AGRADECIMENTOS	6
RESUMO	7
LISTA DE FIGURAS	10
LISTA DE TABELAS	13
INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1	17
1. Biografia e Contextualização	17
1.1. Formação	19
1.2. Influências	20
1.3. Músico Plural – O Exercício do Heterônimo	26
1.4. Selo Carmo e ECM	28
CAPÍTULO 2	32
2. Aspectos Composicionais	32
2.1. A questão da escrita na música popular	32
2.2. Escrita Idiomática - Piano como violão	34
2.3. Transcrição	37
2.4. Jazz e improvisação	39
2.5. Harmonia	41
2.5.1. Policordes	41
2.5.2. Acordes com nona	42
2.5.3. Rearmonizações	42
2.5.4. Movimento cromático dos baixos	44
2.5.5. Dissonâncias	45
2.5.6. Música Atonal	49
2.5.7. Modalismo	51
2.6. Melodias	52
2.6.1. Notas repetidas	53
2.6.2. Arpejos Alternados	54
2.6.3. Contraponto	57
2.7. <i>Clusters</i>	58
	8

2.8.	Ritmos Brasileiros	63
2.9.	Polirritmia e Independência	64
2.10.	Defasagem	65
2.11.	Textura	68
2.12.	Timbre	71
2.13.	Variação de Andamento	72
CAPÍTULO 3		77
3.	Análises das peças	77
3.1.	Sete Anéis	77
3.1.1.	Influência do choro de Tia Amélia	80
3.1.2.	Deslocamento em Sete Anéis	82
3.1.3.	Pontilhismo, Construção e Desconstrução.	84
3.1.4.	Sessão 2 – C	87
3.1.5.	Sessão 2 - D	91
3.1.6.	Reexposição do tema	93
3.2.	Karatê	95
CONCLUSÃO		101
BIBLIOGRAFIA		102
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS		108
AUDIOS E VIDEOS		109
ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS		109
ANEXOS		110

Lista de Figuras

Figura 1 - Grupos de Três Semicolcheias	24
Figura 2 - Gismonti, Milton, Cynara e Cybele	25
Figura 3 - Gismonti, Milton e Edu Lobo	25
Figura 4 - Arpejos de décima - Sete Anéis	34
Figura 5 - Notas Agudas	34
Figura 6 - Nota Pedal em Infância	35
Figura 7 - Notas Repetidas em Forrobodó	35
Figura 8 - Acordes verticais e arpejados	36
Figura 10 - Melodia da Tristeza do Jeca	42
Figura 11 - Rearmonização em Palhaço	43
Figura 12 - Acorde de E/Ab em Palhaço	44
Figura 13 - Movimento cromático dos baixos em Lôro	44
Figura 14 - Movimento dos baixos em Forrobodó	45
Figura 15 - Movimento dos baixos em Sete Anéis	45
Figura 16 - Trecho do Estudo n. 3 (E. Gismonti)	46
Figura 17 - Nota Aguda em Água e Vinho	48
Figura 18 - Dissonâncias em Natura, Festa do Interior	50
Figura 19 - Dissonâncias em Sete Anéis.....	51
Figura 20 - Paralelismo e modalismo em Cego Aderaldo	51
Figura 21 - Modalismo em Choros n. 5 (Villa-Lobos)	52
Figura 22 - Modo menor dórico em Sete Anéis.....	52
Figura 25 - Arpejos alternados em Forrobodó	54
Figura 26 - Melodia em sextas alternadas em Frevo	55
Figura 27 - Melodia em terças alternadas em Sete Anéis	55
Figura 28 - Melodia em terças harmonizadas em Sete Anéis	55
Figura 29 - Trecho B de Sete Anéis	56
Figura 30 - Trecho do Miudinho das Bachianas n.4	56
Figura 32 - Melodia no âmbito de uma oitava em Lôro	57
Figura 33 - Melodia em Sete Anéis e Um a Zero	57
Figura 34 - Contraponto em Karatê	58
Figura 35 - Contraponto em <i>Sete Anéis</i>	58

Figura 36 - <i>Clusters</i> de 2ª menor em Sete Anéis	59
Figura 38 - <i>Cluster</i> de 2ª menor em Primavera Porteña, de A. Piazzolla	60
Figura 39 - 2ª maior em Forrobodó.....	61
Figura 40 - Rítmica com 2ª maior em Forrobodó	61
Figura 42 - 2ª menor em Sete Anéis	62
Figura 44 - Quintinas em Sonhos do Recife	65
Figura 45 - Emíola em Infância	65
Figura 46 - Trecho de <i>Piano Phase</i> (S. Reich)	67
Figura 47 - Exemplo de Behind the Beat	68
Figura 49 - Textura Pontilhista - Variação Op. 27 nº2 (A. Webern)	70
Figura 50 - Textura pontilhista em Frevo	70
Figura 51 - Textura pontilhista em Karatê	70
Figura 52 - Variações de tempo em Cigana	75
Figura 53 - Comparação da ME no A de Sete Anéis	78
Figura 54 - Desenho melódico da ME de Gismotni	78
Figura 55 - Comparação da MD no A de Sete Anéis	79
Figura 56 - Variação A6 de Sete Anéis	80
Figura 57 - Melodia do B de Sete Anéis	80
Figura 58 – Olinda, de Tia Amélia	81
Figura 59 – Seresteiro, de Tia Amélia	81
Figura 61 - MD e ME do B de Sete Anéis	83
Figura 62 - Deslocamento no B de Sete Anéis	83
Figura 63 - Acentuação do polegar da me	83
Figura 64 - Notas no agudo, <i>cluster</i> de 2M, pausa melódica.....	85
Figura 65 - Desconstrução em B6 de <i>Sete Anéis</i>	86
Figura 66 - Final da sessão 1 e sessão 2 de Sete Anéis.....	87
Figura 67 - Ostinatos em Sete Anéis.....	87
Figura 68 - Ostinato e Harmonia Implícita	88
Figura 69 - Dó# no início da parte C	88
Figura 70 - Melodias da ME da parte C.....	88
Figura 71 - Desenvolvimento em Em, A7 e G.....	89
Figura 72 - Baixos em oitavas	89
Figura 74 - Lá no ostinato	90

Figura 75 - Mudança no ostinato da MD	90
Figura 76 - Pausas no tempo forte da MD	91
Figura 77 - Construção do <i>cluster</i>	91
Figura 78 - Acompanhamento da parte D	92
Figura 79 - Parte D - Harmonia	92
Figura 80 - Arpejo F em Db7	93
Figura 81 - Acompanhamento em colcheias	93
Figura 82 - Oitavas Intercaladas	94
Figura 83 - Comparação da ME no A de Karatê	95
Figura 84 - Notas omitidas na melodia de Karatê	96
Figura 85 - Contraponto em Karatê	96
Figura 86 - Padrão comum em Karatê	98
Figura 88 - Colcheias pontuadas em Karatê	99

Lista de Tabelas

Tabela 1 - Acordes Sobrepostos no Estudo n.3	48
Tabela 2 - Variações de Andamento em Cigana.....	75

INTRODUÇÃO

Gismonti é um dos artistas mais representativos, especialmente no cenário internacional, da pluralidade musical brasileira, tanto pelo fato de tocar diversos instrumentos (piano, violão, flauta) como pelo fato de grande parte de suas composições serem intituladas com base em gêneros brasileiros como Baião, Frevo, Maracatu, Lundú e Forró. Sua obra inclui mais de 60 discos lançados, tendo tocado em diversos países tanto em apresentações solo como com orquestras e grupos de câmara. Um aspecto que consideramos importante é o compositor ser intérprete de sua obra, utilizando o piano como principal meio de expressão, no qual desenvolve uma relação de constante renovação na maneira de tocar e compor.

Optamos aqui por observar o aspecto pianístico de duas peças: Sete Anéis (álbum Alma, 1996) e Karatê (álbum Alma, 1987). A escolha de Sete Anéis se dá por sua variação de sonoridades durante a música, na proximidade com o choro na primeira sessão (A e B), um desenvolvimento modal na sessão C, seguido por um novo desenvolvimento tonal/modal com notas repetidas da parte D antes da reexposição do tema.

No início da pesquisa notamos uma discrepância entre o depoimento de Gismonti, afirmando que Sete Anéis seria um choro em homenagem à pianista Tia Amélia: a escuta da gravação fazia entender que não é um choro no estilo tradicional do termo (como do choro de grupos como o de Pixinguinha e Jacob do Bandolim), mas talvez um xaxado ou baião, por conter acentuações na primeira e terceira semicolcheias, criando um sotaque "nordestino" para a peça. Ao pesquisar a trajetória de Tia Amélia notamos que a pianista pernambucana trouxe para o choro esse sotaque nordestino para suas composições, estando de acordo com o que Gismonti afirma inicialmente. Vale notar que a influência da música nordestina talvez seja predominante em Gismonti, assim como em Hermeto Paschoal, sem excluir a importância de Villa-Lobos, Leo Brower, Baden Powell e Milton Nascimento, entre outros.

No frevo Karatê fizemos uma análise voltada especialmente para a forma como Gismonti trabalha o contraponto da ME e as variações nas reexposições do tema. Através da comparação numa grade entre os padrões utilizados nas repetições

pudemos observar com clareza os momentos em que se repetem as estruturas e os momentos de maior liberdade assumida pelo intérprete/compositor.

Esse análise em grade, também utilizada em *Sete Anéis*, é uma metodologia criada especialmente para essa dissertação que nos pareceu ser uma forma visualmente interessante de observar as variações e daí concluir onde pode haver momentos de maior liberdade e onde há padrões estabelecidos, na relação entre a improvisação e a composição.

A metodologia da pesquisa envolveu o levantamento de material já publicado em outros trabalhos acadêmicos sobre Gismonti, de autores como Rúrion Soares Melo, Cândida Luiza Borges da Silva, Paulo Tiné, Vinícius Bastos Gomes, Marcelo Gama e Mello de Magalhães Pinto, Sibila Godoy Vilela, Maria Beatriz Cirino, Diones Correntino e Renato de Barros Pinto. Outra importante referência foi seu livro de partituras (GISMONTI, 1990) e a comparação com as gravações: as partituras são um guia nesse caso, já que diversas sessões e detalhes de interpretação estão ausentes ali.

Para a análise, descrição de técnicas e materiais utilizamos como referência o livro *Materials and Techniques of Post Tonal Music* de Stefan Kostka. Para a descrição da questão do nacionalismo, da síncopa americana e da contextualização histórica utilizamos o Ensaio sobre Música Brasileira de Mário de Andrade como ponto de partida para analisar a contextualização estética e histórica de Gismonti como compositor brasileiro da segunda metade do século XX e início do século XIX. Para o entendimento da questão da irregularidade rítmica utilizamos como base os métodos e estudo rítmico de José Eduardo Gramani, Ramón Hurtado e Pablo Rieppi.

A principal ferramenta da análise foi a transcrição das obras *Sete Anéis* e *Karatê*, em anexo ao final do trabalho. A intenção da transcrição não foi criar uma partitura fiel para um intérprete, mas sim oferecer um apoio visual ao som das gravações, destacando que o próprio processo de transcrição exige uma atenção maior do pesquisador, aumentando sua compreensão da obra e o aprofundamento do conhecimento sobre detalhes como ornamentação, variação rítmica, melódica, harmônica e de tempo, entre outros detalhes que destacamos no segundo capítulo.

Um dos aspectos que se destacam no processo de escuta é o processo de deslocamento ou defasagem entre as mãos empregado por Gismonti, tanto de maneira aparentemente aleatória como na polirritmia definida. Esse processo de deslocamento ou defasagem é pouco abordado pelos pesquisadores e é talvez um dos pontos que

diferenciam a interpretação do compositor, junto com o uso de clusters, apogiaturas e uso de padrões pouco usuais de acompanhamento ao piano. §

CAPÍTULO 1

1. Biografia e Contextualização

Este capítulo trata da relação entre a formação artística de Egberto Gismonti e algumas passagens bibliográficas que consideramos importantes para a consolidação do estilo gismontiano. Para isso, analisa tanto seus depoimentos em diversas entrevistas e livros sobre sua vida como reportagens e relatos de músicos e pessoas próximas a ele.

A pesquisa sobre a música de Egberto Gismonti é de grande importância para delinear o desenvolvimento e a consolidação de um estilo musical ao mesmo tempo brasileiro e individual, que tem no piano um veículo de expressão e no hibridismo entre a música erudita e popular importantes referências para sua criação. Nas palavras de Josef Woodard, "sua música não é tanto um motivo para uma argumentação dogmática ou uma iconização estilística, mas sim um organismo sensual e exploratório, um trabalho que se mantém em contínua mudança e crescimento"¹. Por meio da análise composicional e estilística será possível observar em que medida as escolhas e influências de Gismonti são relevantes para uma compreensão mais abrangente de sua obra e de que maneira ela dialoga com a música brasileira.

O piano propiciou a escrita de um vasto repertório a compositores ao longo da história da música ocidental, acumulando provavelmente o segundo maior número de obras escritas para um instrumento, perdendo apenas para o repertório vocal. (HINSON, 1973). No Brasil houve um grande interesse pelo piano por parte de intérpretes, compositores e ouvintes, tendo um papel relevante no âmbito sociocultural desde a vinda da família real em 1808.

¹ "Most importantly, his music is not so much a cause for dogmatic argument or stylistic iconoclasm as it is a sensuous and probing organism, a body of work that continues to grow and Change." Disponível em <http://www.derekripper.com/contemporary-guitar/egberto-gismonti/>, acessado em 10/3/2015.

O piano chegou ao Rio há quase dois séculos e foi imediatamente acolhido com entusiasmo pelos cariocas. Segundo Mário de Andrade, pioneiro da musicologia brasileira, os primeiros pianos foram trazidos ao Brasil, por D. João VI, no decorrer da permanência da corte portuguesa no Rio de Janeiro, durante o primeiro quartel do século XIX. Andrade, citando um cronista daquela época, observa que, já em 1856, o Rio se tornara “a cidade dos pianos”, sendo que, perto do final do século, diversos textos registravam ser possível localizar pianos até mesmo em fazendas do interior do país, a centenas de quilômetros das grandes cidades. (SAMPAIO, 2010)

A popularidade do piano na cidade do Rio de Janeiro propiciou sua inserção no contexto sociocultural, seja como via de entretenimento ou como afirmação socioeconômica, contando com uma vasta divulgação de obras musicais e o desenvolvimento da tradição dos chamados *pianeiros*, que contribuíram para a formação e a divulgação de gêneros musicais nacionais, como o tango brasileiro (ZAMITH, 1999).

A presença do piano no Brasil está associada, em certa medida, à criação de escolas de música e à consequente formação de compositores que passaram a utilizar-se da música erudita e da música popular, tendo o hibridismo como característica idiomática em suas criações (PIECADE, 1997). Entre eles podemos citar Villa-Lobos, Radamés Gnattalli, Camargo Guarnieri e Osvaldo Lacerda, que, como Bela Bártók, utilizaram o folclore como inspiração e também apresentam em suas composições uma influência da pesquisa das tradições musicais de seu país, possibilitando uma síntese entre a música de concerto (tradicional e vanguardista) e a música popular. (SILVA, 2005).

Egberto Gismonti nasceu em 1947, na cidade do Carmo, divisa entre RJ e MG, tendo começado os estudos do piano aos cinco anos. Aos 19 anos obteve premiação num concurso de piano erudito que oferecia uma bolsa de estudos para Viena. Segundo seu próprio depoimento (GISMONTI, 1992), ao encontrar-se com Tom Jobim e mostrar-lhe suas composições, ele teria sugerido que a melhor opção seria ficar no país e continuar investindo em sua produção autoral antes de viajar para fora não para estudar, mas para ser reconhecido como compositor.

Gismonti tem a música brasileira como inspiração e o piano como primeiro instrumento (Gismonti também toca violão, flauta e violoncelo). Sofreu influências do contexto sociocultural em que conviveu, que também são objeto desta pesquisa. Por

meio de textos publicados, entrevistas, partituras e gravações, serão analisadas algumas peças de diferentes períodos com o objetivo de identificar processos e elementos que constituem a escrita do compositor.

1.1. Formação

Aqui trataremos do período de estudos de Gismonti desde sua formação como pianista em conservatório, seu aprendizado do violão por meio dos discos de Baden Powell, seus estudos na Europa com Jean Barraque e Nadia Boulanger, o estudo do violoncelo voltado para a ampliação da escrita para cordas e o estudo autodidata de flauta, cítara, sintetizadores e outros instrumentos.

Entre 1969 e 1970 Gismonti teve contato com Nadia Boulanger e Jean Barraque, importantes professores de músicos como Almeida Prado, Aaron Copland, Astor Piazzolla e Quincy Jones. Da mesma forma que Villa-Lobos foi encorajado por Jean Cocteau em sua estada em Paris a criar uma música individual, mais influenciada por seu próprio país do que pela música francesa (GUERIOS, 2003), Gismonti foi encorajado por Boulanger a criar uma música mais próxima à cultura brasileira do que europeia.

Em seu período na França, trabalhou como arranjador e regente ao lado da cantora Marie Laforêt, o que contribuiu para o seu desenvolvimento como músico popular e arranjador. Esse trabalho como arranjador foi feito também com Dulce Nunes, em “O Samba do Escritor” (1968); com Wanderléa, no disco “Vamos que eu já vou”, em 1977; e com Marlui Miranda, no disco “Olho D'Água”, em 1979.

Com o retorno de Gismonti ao Brasil, ocorreu a inclusão das manifestações populares como fonte de inspiração para os novos trabalhos. O disco Sanfona (1981) talvez seja o mais emblemático nesse sentido, onde os próprios nomes das obras refletem essa associação com os ritmos: Maracatu, Frevo, De Repente. Na contracapa desse disco vemos o seguinte texto do poeta Geraldo Carneiro, que é letrista de diversas músicas de Gismonti: "Sanfona é uma viagem pelos ritmos brasileiros, formas musicais e festas populares. Seu nome vem de um primo do acordeon que é tocado em Folias de Reis e Festas Juninas, em homenagem a São Pedro e São João, e nos forrós."

Segundo Marcelo Pinto, a análise do conjunto das obras de Gismonti, juntamente com sua formação erudita, aliada ao seu conhecimento de música popular indica que “Egberto estava de posse dos elementos necessários para a criação de uma música que pode ser referida da mesma forma com que Jobim se referiu à música de Villa-Lobos, uma música que contém as florestas, os pássaros, os bichos, os índios, os rios, os ventos, em suma, o Brasil.” (PINTO, 2009: 31).

1.2. Influências

Em termos de músicos instrumentistas, Gismonti citou três categorias de influências: a rítmica brasileira do violão; a harmonia do jazz e da música clássica; o choro e a tradição dos *planeiros*².

“Para Gismonti, “é fácil demais” dizer quais instrumentistas mais o influenciaram - Baden Powell, Luiz Eça e Tia Amélia. Ele aponta em sua obra as músicas em que essas influências são mais evidentes. De Baden, nas músicas “Salvador”, “Lundu” e “Dança dos escravos”; de Luiz Eça, nas músicas “A fala da paixão” e “Bodas de prata”; de Tia Amélia, em “Sete Anéis”. (disponível em <http://musicosdobrasil.com.br/egberto-gismonti#>, acessado em 11/7/2015).

As influências sofridas por Gismonti são diversas. É comum encontrar em seus discos dedicatórias a compositores e músicos, como Mario de Andrade, Villa-Lobos, Leo Brouwer, Tio Edgar, Nadia Boulanger, Tom Jobim, Milton Nascimento, Sapaim, Tia Amelia, Stravinsky, Steve Reich, entre outros. Abaixo, uma lista das homenagens prestadas em discos:

²Robervaldo Rosa, em sua tese de doutorado sobre os planeiros, mapeia a atuação desses musicofins entre 1850 e 1960, destacando seus principais nomes e seus campos de atuação. Para ele, "os planeiros eram músicos que se utilizavam do piano para veicular a confluência dos gêneros europeus (em voga nos salões da elite) com os gêneros nacionais, como o lundu e o maxixe (em voga nas salas e terreiros da “camada” pobre), por meio de uma música de entretenimento pago voltada para os urbanitas" (ROSA, 2012: 29).

- Wes Montgomery (Tributo a Wes Montgomery, Egberto Gismonti, 1969),
- Steve Reich (Equilibrista, Folk Songs, 1979),
- Stravinsky (Strawa no Sertão, Disco Meeting Point, 1997 e Sagração, Fantasia, 1982),
- Leo Brower (Variações Sobre um Tema de Léo Brower, Árvore, 1973),
- Sapaim (a quem dedica o disco Sol do Meio Dia, 1977),
- Naná Vasconcelos (Assum, Fantasia, 1982),
- Fernando Pessoa (Fado, Fantasia, 1982)
- Carmo, sua cidade natal (*Hino do Carmo*, Carmo, 1977),
- Música Caipira (Citação de Tristeza do Jeca no tema *Palhaço* (Mágico, 1980 e Circense, 1980); aos 3'40'' de *Cavaquinho* (Sanfona, 1981) ouvimos uma melodia semelhante à *Tristeza do Jeca*, além do uso de terças e sextas, características da música caipira. Assume influência da cultura caipira em *Nó Caipira*, de 1978.
- Temas Folclóricos (*Asa Branca*, *Mulher Rendeira* em Egberto Gismonti, 1984 e trecho de *Mulher Rendeira* na faixa Selva Amazônica (2'20", *Nó Caipira*, 1978)
- Milton Nascimento (*Fé Cega Faca Amolada*, *Dança das Cabeças*, 1976 e *Cravo e Canela*, Árvore, 1973)
- Tom Jobim (*Piano*, Fantasia, 1982)
- Luiz Gonzaga (*Noite de Lua*, Fantasia, 1982)
- Ary Barroso (*Aquarela do Brasil*, Duas Vozes, 1984)
- John McLaughlin e Paco de Lucia (*John e Paco*, Fantasia, 1982)
- Villa-Lobos (*Selva Amazônica*, *Nó Caipira*, 1978);
- Villa-Lobos (disco *Trem Caipira*, 1985)

Além das homenagens a outros músicos, é importante notar que Gismonti gravou poucas composições de outros autores em comparação com a quantidade de temas autorais em sua discografia. Milton é dos poucos compositores gravados por Gismonti, além de Leo Brower, Ary Barroso e Villa-Lobos (a quem Gismonti homenageou no disco *Trem Caipira* (1985), aparecendo no *Dança das Cabeças*

(1977) com a música Fé Cega, Faca Amolada e na citação de Cravo e Canela em *Árvore* (1973).

Carmo, cidade natal do compositor, é uma referência importante em sua formação artística. Foi lá que ele teve contato com o Tio Edgar, mestre da banda e compositor do hino da cidade. *“E o Edgar era a referência. Ele era um autodidata. Mas a referência que ele me deu é que eu tive de estudar música que nem um louco aqui no conservatório. Tive que tocar com Marie Laforêt, estudar com Nadia Boulanger, Jean Barraqué”* (GISMONTI, 2013: 6). Desde cedo, com cinco ou seis anos, Gismonti acompanhou o tio Edgar³ com a banda da cidade, tendo-o como referência musical, um porto seguro. Caso sua carreira não fosse bem-sucedida, Gismonti afirma que teria sempre um cargo de mestre da banda do Carmo. Essa segurança pode ter sido o que possibilitou que se tornasse um experimentador, assumindo riscos e escolhas. Afinal, sempre poderia voltar a Carmo e ser acolhido com aprovação.

"Carmo tem o MORAR e o DEMORAR. Porque o MORAR foi de nascer até cinco pra seis anos. O DEMORAR significa que de seis aos 12, aos 11. Nós morávamos em cidades próximas. Meu pai tinha algumas profissões, como bom árabe, e uma delas o fazia morar em cidades diferentes porque ele tinha um cargo que hoje em dia não existe e que era chamado "coletor federal" (...) de impostos, etc. E tinha uma coletoria, e essa coletoria andava à direita e à esquerda nas cidades vizinhas. Você tem Carmo, tem Além Paraíba, Sumidouro, Porto Novo, Cunha, Duas Barras, Bom Jardim, etc. E morávamos em outras cidades: Friburgo, que não é tão longe, onde passávamos férias (na minha época de escola nós tínhamos 1 mês de férias no meio do ano, que era julho, talvez não fosse 1 mês, digamos 3 semanas) e 3 meses no final do ano. Na pior das hipóteses eu passava quatro meses por ano no Carmo (...). Nesse DEMORADO tempo no Carmo eu tive a possibilidade de ver os primeiros passos de independência familiar porque, não que eu tivesse perdido os pais ou me afastado deles, mas eu entendi que meus pais ou os irmãos dos meus pais significavam (tô olhando sob o ponto de vista de hoje) a rede de segurança que eu precisaria pra vida (...), a estaca. Então eu frequentei o Carmo até 12 anos, e frequentar significa participar dos ensaios que meu tio Edgar fazia com a banda.

³ Tio Edgar - Edgar Gismonti (1927-1989), tio de Egberto Gismonti, clarinetista, mestre de banda e compositor oficial da cidade do Carmo, RJ. Compôs o Hino do Carmo, conhecido como "Hino Carmo Cidade Bela".

(...). Eu com cinco ou seis anos de idade não tinha formação de música boa, mas já tinha começado." (GISMONTI, 2013)

A poesia e a literatura são também assumidas como embasamento para composições e concepções de discos: *Grande Sertões: Veredas*, de Guimarães Rosa, é homenageado no disco *Saudações*, de 2009; *Antologia Poética De João Cabral De Mello Neto*, em 1979; *Antologia Poética De Ferreira Gullar*, 1979; e *Antologia Poética De Jorge Amado*, 1980. Manoel de Barros, com seu “Livro das Ignoranças” e “Gramática Expositiva do Chão”, é uma referência citada por Gismonti, assim como Mia Couto e Fernando Pessoa.

Um exemplo dessa diversidade de influências pode ser observado na faixa “Variações sobre um Tema de Leo Brower” (Disco *Árvore*, 1973). A música se inicia com o violão e segue com o tema principal do Estudo n. 4 de Leo Brower dobrado por órgão, violão e voz, que possui oito compassos em 5/4, seis compassos em 3/4 e um em 4/4. Na segunda exposição do tema, o piano faz o acompanhamento nas semínimas do compasso⁴. Quando ocorre a mudança para o 3/4, o piano passa a fazer um acompanhamento de três em três colcheias. Gismonti então inclui uma citação da parte B da música *Cravo e Canela* de Milton Nascimento (“A lua cigana, a dança dos fios, o mel do cacau e o sol da manhã”). Mostramos abaixo como o piano passa de um acompanhamento sincopado em 3/4 (momento A) para uma heterometria, num padrão que se repete quatro vezes a cada compasso de 3/4 (momento B⁵):

⁴ Esse acompanhamento do piano em semínimas é muito comum na obra de Milton Nascimento pelo piano de Wagner Tiso em momentos como a segunda parte da música *Cais*, de Milton Nascimento, com piano tocado pelo próprio Milton, ou a ponte instrumental de Vera Cruz, em que a marcação do piano na região média, em geral nas mesmas notas, com intervalo de segunda, cria um contraponto para um baixo mais melódico (*Cais*) ou para uma voz intermediária se movimentar (*Vera Cruz*). Na música *Feliz Ano Novo* (Carmo, 1977) há uma ponte instrumental com um desenho de terças alternadas descendentes no baixo, muito semelhante à ponte instrumental de *Cais*.

⁵ Veremos que no tema *Infância* Gismonti cria um motivo de seis semicolcheias que remetem ao compasso B da figura acima.

Figura 1 - Grupos de Três Semicolcheias

Em seguida há, pela primeira vez, a entrada da bateria, tocada pelos tambores, permanecendo o violão com as figuras em semicolcheias que seriam da caixa ou do chimbal com a técnica do rasgueado. Ocorre um diálogo de sax soprano com flauta, desenhos do coro em glissando descendente, uma pausa do piano e do violão e um retorno ao tema com a bateria tocada somente nos pratos e efeitos (chocalhos) sem função de sustentação rítmica.

O uso de *reverb*⁶ do coro e dos elementos acima citados remetem à atmosfera dos discos do Clube da Esquina, uma influência muito presente na obra de Gismonti. Segundo Ivan Vilela, "Milton trazia em sua música elementos pouco usuais à então consagrada MPB, quais sejam sua maneira singular de harmonizar utilizando o polimodalismo fundido aos traços tonais e a impermanente irregularidade rítmica de sua música" (VILELA, 2010: 19-20).

Em Gismonti, é possível perceber uma aproximação com a sonoridade de Milton Nascimento e Hermeto Paschoal. Um fato que revela essa aproximação é a associação com os baixista e baterista que formavam tanto a banda de Milton como a de Hermeto. Robertinho Silva⁷ e Luiz Alves gravaram com Gismonti *Academia de Danças* (1974), e Zé Eduardo Nazário⁸ e Zeca Assumpção gravaram *Nó Caipira* (1978). Diversos músicos que tocavam com Gismonti também tocaram com Milton;

⁶ *Reverb* é um termo utilizado para definir um efeito artificial de reverberação aplicado a uma determinada fonte sonora (gravação ou ao vivo), oferecendo a simulação de uma ambiência, como se o som estivesse sendo reverberado em um estádio ou uma igreja, por exemplo.

⁷ Robertinho Silva conta que Egberto Gismonti costumava ir aos shows de Milton Nascimento e se entusiasmar com a sonoridade do grupo, o Som Imaginário, que acompanhou Milton nos discos Clube da Esquina (1972) e *Milagre dos Peixes* (1974). Depoimento disponível em <https://youtu.be/ttRMvgXdoA8> (acessado em 25/4/2016)

⁸ Zé Nazário, em depoimento informal, disse que Gismonti ia a shows de Hermeto Paschoal e se animava com a sonoridade do grupo. O baterista Zé Nazário e o baixista Zeca Assumpção faziam parte do Grupo Um, que, além do trabalho com Hermeto, gravava discos como *Marcha Sobre a Cidade* (1977) e *Reflexões Sobre a Crise do Desejo* (1981).

além de Robertinho Silva, podemos destacar Nivaldo Ornelas, Mauro Senise, Nenê e Naná Vasconcelos.

Figura 2 - Gismonti, Milton, Cynara e Cybele

Cynara e Cybele (do Quarteto em Cy), Milton Nascimento e Egberto Gismonti.

Fonte: Agência Estado, em MELLO, 1976.

Figura 3 - Gismonti, Milton e Edu Lobo

Milton Nascimento, Egberto Gismonti e Edu Lobo ouvem o playback de uma gravação. Fonte: Agência Estado, em MELLO, 1976.

As melodias populares também foram uma fonte de inspiração para suas composições. No disco *Bandeira do Brasil* (1984) podemos observar a citação de temas populares, como Asa Branca, Mulher Rendeira e um tema do folclore cearense na faixa *Festa Brasileira*. Nos anos de 1970 Gismonti adquiriu um livro com

partituras de temas populares intitulado “Músicas Registradas por Meios Não Mecânicos” e organizado por Mario de Andrade. Muito depois, em entrevista, relatou um grande apreço por esse livro, tendo inclusive se esforçado para conseguir uma cópia do raro segundo volume. Isso demonstra como valorizou as melodias populares que servem como base ou inspiração para suas composições.

“Descobri que estava com um livro que havia sido o livro comemorativo da inauguração da Secretaria de Cultura de São Paulo. Uma coleção chamada pelo Mário de "Músicas Registradas por Meios não Mecânicos". Parece "Gramática Expositiva do Chão", de Manoel de Barros, né? (rs) Aí eu comecei a ler aquele negócio e me dei conta de que a música era muito bem escrita, a notação, muito bem feita. E pra não deixar dúvidas, além do texto relacionado à música, tinha um verbete que o Mario escreveu, dizendo: 'Esta música é usada na situação A, B, C, D quando fulando e beltrano, ou a madame, ou o senhorio...'" (GISMONTI, 2013: 13)

Nesse sentido, é possível apontar alguns conceitos expostos por Mario de Andrade no *Ensaio de Música Brasileira* e sua reciprocidade na música de Gismonti no que diz respeito à relação entre música popular e música artística, ritmo, melodia, forma e instrumentação. Gil Jardim (JARDIM, 2005: 37-38) faz uma comparação entre os estilos nacionalistas de Manuel DeFallá, Debussy, Ravel, Bartók e Villa-Lobos, apontando o impacto do dinamismo rítmico de Stravinsky nos dois últimos compositores citados, comparando a abordagem estrutural de Stravinsky com o “antiacademicismo” de Villa-Lobos e a perspectiva histórica, social e cultural que diferenciam os nacionalistas do século XX. Notamos em Gismonti uma influência desse dinamismo rítmico de Stravinsky, do modalismo e do inusitado tratamento textural e rítmico que são trabalhados na relação entre piano e orquestra nos discos *Meeting Point* (1997) e *Saudações* (2009).

1.3. Músico Plural – O Exercício do Heterônimo

O exercício do heterônimo⁹ é citado por Gismonti como uma forma de se adaptar às diversas situações como artista multifacetado.

O que mais me interessou no Mario foi o exercício do heterônimo em função do outro. E o fato de ser plural é uma maravilha. Eu tenho uns amigos que são psiquiatras e psicólogos; um deles é o Sérgio Machado, e ele diz que isso aí é uma das melhores saídas do mundo pra se conviver com momentos difíceis, que você tem OUTROS, e se você tem capacidade de abrir a janela do OUTRO [dentro de você mesmo], outro ponto de vista, você tem sempre dois, três. O Mário me ensinou isso aí (...) esse ensinamento da contradição e de uma briga quase insana. A tentativa dele de mudar a grafia da língua é um negócio maravilhoso. (GISMONTI, 2013: 6)

Talvez o exercício do heterônimo seja um auxílio ou uma referência na busca de Gismonti pela multiplicidade da expressão artística por meio vários instrumentos e várias formações. Segundo Márcia Vieira (VIEIRA, 2006: 133), que faz uma associação entre a poética de Fernando Pessoa e a teoria psicanalítica de Jacques Lacan, a polaridade entre o Um e o Múltiplo é inserida na modernidade por Fernando Pessoa, no formato de escritos literários, que, no âmbito dos Estudos Literários, engloba os termos universal e particular, global e local, entre outros.

Gismonti cita em entrevista (GISMONTI, 2013: 1) que aprendeu, por meio do exercício do heterônimo, a lidar com orquestras europeias que não têm uma compreensão da síncopa da rítmica brasileira do forró, do samba ou do frevo. Podemos associar essa forma de lidar ou essa capacidade de adaptação com o exercício do *heterônimo benevolente*, possivelmente criado por Gismonti, que ele cita na forma de Mario de Andrade escrever com abordagens distintas para interlocutores diferentes um mesmo assunto (GISMONTI, 2013: 6). Em vez de confrontar a orquestra e impor o seu jeito “correto” de tocar, o pianista prefere se adaptar ao que os músicos estão fazendo (acentuando a síncopa em outro lugar que não na segunda semicolcheia).

⁹ Heterônimo, segundo o Dicionário Porto da Língua Portuguesa, é uma personalidade criada por um autor, com qualidades e tendências próprias, claramente distintas das desse autor, como em Fernando Pessoa. No caso de Gismonti, o exercício do heterônimo seria uma associação dessa definição de heterônimo na literatura transposta para o âmbito musical. Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. [consult. 2016-04-06 18:57:31]. Disponível na Internet: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/heteronimo>

A pluralidade de Gismonti se reflete em formações variadas (solo, duos, trios, quartetos, solista com orquestra), em suas habilidades com instrumentos (piano, violão, flautas, cítara indiana (ou sitar), teclados, violoncelo) e em sua atuação como instrumentista, compositor, arranjador, produtor, etc. Ao se comparar com João Gilberto, Gismonti afirma ser um compositor prolixo, um músico brasileiro de várias facetas:

“O João Gilberto é muito mais competente do que eu musicalmente. Ele não precisa de 60, 70 ou 80 discos para falar algo que seja muito representativo. Conseguiu uma coisa que é praticamente impossível: um brasileiro que trabalha e vive com sínteses. Eu sou o típico brasileiro prolixo, que falo para pensar.”(GISMONTI, 2014¹⁰)

A grande quantidade de discos na carreira de Gismonti demonstra uma característica de revisitar e rearranjar suas próprias músicas em situações diferentes, seja com grupo, com orquestra ou em versão solo, com uma manutenção do repertório e uma grande capacidade de recriar suas próprias composições. Um exemplo interessante é a música *Frevo*, gravada em *Nó Caipira* (1978), *Solo* (1979), *Sanfona* (1981), *Alma* (1987), *Meeting Point* (1997) e *In Montreal* (2001), além de ser tocada diversas vezes ao vivo.

1.4. Selo Carmo e ECM

Nossa intenção aqui é discutir a relação de Gismonti com o selo ECM e a liberdade que este lhe oferecia em termos artísticos em relação à oferta de um selo americano e também como essa opção possivelmente norteou sua produção artística ao longo da carreira. Falaremos brevemente da criação do selo Carmo e da aquisição dos fonogramas, algo raro entre os artistas de sua geração e da independência que lhe permitiu criar com certa autonomia em relação aos produtores e às gravadoras. Será tratada a questão da prioridade dada às composições próprias em detrimento de músicas de outros artistas ao longo dos 63 discos lançados.

¹⁰ Disponível em <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-minha-vida-felizmente-foi-sempre-regida-por-questoes-contraditorias-1627149?page=2>

Por meio do conceito de campo¹¹ de Bordieu, é possível mapear a música instrumental e o *habitus* gerado pelo direcionamento estético da gravadora ECM, criada em 1969 pelo alemão Manfred Eicher, e sua influência sobre as escolhas de Gismonti. É interessante notar que a ECM criou um novo campo de música instrumental, em vez de competir com outras gravadoras, por meio de um conceito que se tornou autônomo e novo no mercado musical a partir dos anos 1970: foram os artistas que passaram a procurar a gravadora pelo valor artístico em detrimento do comercial num segmento que é de intersecção entre o jazz, a música erudita e a *world music*. Em entrevista, Gismonti afirma que teve o convite de uma gravadora norte-americana, mais interessante financeiramente que a da ECM, mas preferiu a liberdade artística e a linha de trabalho desta última. Essa concessão de liberdade artística e a busca por um entendimento maior da música de Gismonti por parte do produtor e fundador da gravadora ECM, Manfred Eicher¹², pode ser notada no depoimento de Gismonti:

¹¹ Com o termo “campo”, Bordieu se refere a espaços específicos de posições sociais nos quais um determinado bem é produzido, consumido e classificado. O campo se particulariza [...] como um espaço onde se manifestam relações de poder, o que implica afirmar que ele se estrutura a partir da distribuição desigual de um quantum social [capital social] que determina a posição que um agente específico ocupa em seu seio. [...] A estrutura do campo pode ser apreendida tomando-se por referência dois polos opostos: o dos dominantes e os dos dominados. Os agentes que ocupam o primeiro polo são justamente aqueles que possuem um máximo de capital social; em contrapartida, aqueles que se situam no polo dominado se definem pela ausência ou pela raridade do capital social específico que determina o espaço em questão (ORTIZ, 1983: 21). No “campo”, os agentes (indivíduos ou instituições) que ocupam a posição dominante tendem a adotar estratégias conservadoras ou ortodoxas que visam manter (canonizar) os valores que lhes são favoráveis. Os agentes que ocupam posições inferiores no interior do campo (i.e., aceitam a hierarquia do campo) tendem a adotar estratégias que objetivam alcançar os padrões de excelência dominantes ou a adotar estratégias heterodoxas ou heréticas que visam a contestação e a subversão das estruturas hierárquicas vigentes. “A estratégia dos agentes se orienta, portanto, em função da posição [atual e potencial] que eles detêm no interior do campo, a ação se realizando sempre no sentido da ‘maximização’ dos capitais (ORTIZ, 1983: 22). Nesse contexto, quem está no “campo” são os artistas com contrato com as gravadoras. A relação de poder ocorre entre o produtor e os críticos capazes de julgar, classificar e hierarquizar os bens da música popular (FREITAS, 2010: 149) VERIFICAR

¹² Manfred Eicher estudou na Academia de Música de Berlin, é produtor fonográfico e contrabaixista. Fundou em 1969 a gravadora ECM - *Edition of Contemporary Music* - e desde então gravou artistas como Keith Jarrett, John Abercrombie, Jan Garbarek, Chick Corea, Gary Burton, Jack DeJohnette, Anouar Brahem, Dave Holland, Pat Metheny, Ralph Towner, Terje Rypdal e Steve Kuhn. Lançou de Gismonti os discos *Dança das Cabeças* (1976), *Sol do Meio Dia* (1977), *Solo* (1978), *Magico* (1979), *Folk Songs* (1979), *Sanfona* (1980), *Duas Vozes* (1984), *Dança dos Escravos* (1986), *Infância* (1990), *Música de Sobrevivência* (1993), *ZigZag* (1995), *Meeting Point* (1997), *In Montreal* (2001) e *Saudações* (2009).

Ele entendeu que tínhamos que ter um sentimento brasileiro na capa. Por sorte, Manfred não é um produtor convencional. Ele é realmente envolvido com música e novas culturas. Isso foi muito importante para mim, conhecer alguém na Alemanha que tem seu próprio selo, porque eu conhecia a ECM antes de assinar com ela. Eu fiquei impressionado quando Manfred falou "Eu não sei nada sobre seu país. Eu sei sobre a sua música e por isso eu o convidei para fazer algumas coisas. Falando sobre seu país, quero saber sobre uma nova cultura, porque nós precisamos de novas informações para sobreviver."¹³ (entrevista para John Woodward, 1996)

Corroborando para a importância que a ECM teve na formação de uma estética musical, existe uma disciplina oferecida pela Victoria University of Wellington, da Nova Zelândia, chamada Topics in Jazz Studies: ECM Records and European Jazz Since 1970. (<http://www.victoria.ac.nz/courses/musc/327?year=2014>). Gismonti lançou o disco Dança das Cabeças (1977) pela ECM, que foi talvez o principal fator responsável por projetá-lo mundialmente. Um ano antes a ECM havia lançado o Köln Concert, de Keith Jarrett, que se tornou um campeão de vendas e o disco de piano mais vendido de todos os tempos (3,5 milhões de cópias). O disco Alma (1987), de Gismonti, é em certa medida inspirado no trabalho de Jarrett, sendo também gravado ao vivo, e o disco solo mais importante de sua carreira em termos de interpretação pianística. A aproximação de Gismonti da estética da ECM foi responsável por projetá-lo internacionalmente e também por permitir que sua música transpusesse o âmbito da música produzida para o mercado interno brasileiro.

Uma das características de Gismonti é o uso do espaço na música, o espaço no sentido da momentânea ausência do discurso melódico e harmônico ou do discurso implícito no silêncio. Esse espaço está muito presente na música improvisada de Keith Jarrett, com quem Gismonti trabalhou na década de 1970. Jarrett afirma, em entrevistas, que uma de suas maiores influências na valorização desse espaço veio de

¹³ He understood that we had to have a Brazilian feeling on the cover. Fortunately, Manfred is not like a conventional album producer. He is really involved with music and new cultures. This was incredibly important to me, to have met someone in Germany who has his own good label, because I knew ECM before I started with it. I was really impressed when Manfred said "I have no idea about your country. I know about your music, and because of that, I've invited you to do some things. Talking about your country, I want to know about a new culture, because we need new information to survive." Tradução nossa.

um *insight* que teve ao ouvir a música de Ahmad Jamal¹⁴. Esse sentido de espaço é o que encontramos, por exemplo, no chamado *White Album*, de Jamal, que também influenciou a concepção do jazz modal desenvolvida por Miles Davis a partir dos anos 1957-58 e emblemática na gravação de um de seus mais prestigiados álbuns da carreira, em 1959: *Kind of Blue*.

É também esse o espaço que encontramos na música *Sete Anéis*, de Egberto Gismonti, especialmente na parte do desenvolvimento após a exposição do tema, um espaço em que aparentemente nenhum material melódico novo é apresentado, chamando a atenção para a textura rítmica celebrada no minimalismo, servindo de momento de pausa no discurso musical tradicional. Em Jamal esse espaço é ocupado apenas pela bateria e o baixo, com pausa do piano, enquanto em Gismonti esse espaço é criado pela repetição de um mesmo ostinato, com o piano assumindo uma função mais percussiva do que melódica e harmônica.

¹⁴ No documentário "Keith Jarrett - The Art of Improvisation" dirigido por Michael Dibb (2005), Jarrett e os integrantes de seu trio, Garry Peacock e Jack DeJohnette, declaram sua admiração pelo "Álbum Branco" (AHMAD JAMAL - A Portfolio Of Ahmad Jamal, 1958), de Ahmad Jamal. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vqQGdq2UAr0>, acessado em 21/04/2016. Podemos ouvir o trecho do depoimento de Jarrett sobre o espaço no álbum de Ahmad Jamal em <https://www.arts.gov/audio/keith-jarrett-impact-ahmad-jamals-white-album>, acessado em 21/04/2016.

CAPÍTULO 2

2. Aspectos Composicionais

Alguns aspectos composicionais presentes na música de Gismonti serão analisados levando em consideração duas importantes características de sua música: a ligação com a música popular e a ligação com o fato de Gismonti ser o intérprete de sua própria obra. Da música popular serão empregados procedimentos harmônicos do jazz e da canção popular brasileira, melodias inspiradas no repertório popular e matizes rítmicas brasileiras. O fato de Gismonti ser um intérprete oferece às composições uma maleabilidade, uma possibilidade de improvisação e constante recriação da própria obra.

2.1. A questão da escrita na música popular

Trataremos aqui da escrita musical e sua relação com a performance no ambiente da música popular brasileira, especialmente em relação à síncopa, evidenciada na figura da síncopa brasileira ( )¹⁵. Trataremos também da transcrição e da sua importância para a aquisição de conhecimento, mesmo que a escrita seja feita sem um rigor normalmente utilizado na música clássica. “A notação é uma via de mão única. Ela funciona apenas para o erudito compreender o mundo popular”, diz Carlos

¹⁵ A síncopa brasileira, segundo Mario de Andrade (ANDRADE, 1989), é "uma entidade insubdivisível, entidade propriamente rítmica quer apareça na melodia quer no acompanhamento (...). Na música de dança brasileira não só a síncopa é a célula rítmica constitucional absoluta como assume a função duma entidade de acento e tempo insubdivisível." Mario então explica que a síncopa brasileira adquire uma acentuação diferente da forma como os músicos europeus executam essa figura . "Ora, em nossa música americana (jazz, maxixe, em geral toda música brasileira e mesmo no tango platino) o que se dá é um verdadeiro deslocamento do acento forte que passa do lugar teórico para um lugar onde ele não devia cair, verdadeira antecipação rítmica da thesis". Segue o exemplo que Andrade aponta para a diferença na acentuação:

Síncopa europeia:

Síncopa americana:

Stasi¹⁶, que criou uma notação para o pandeiro. “Mas não é necessário entender a notação para tocar bem o samba. Pelo contrário, ela pode até atrapalhar. Porque existem elementos da realidade sonora, como o suingue, que não se consegue traduzir” (ROSA, 2014:36).

Por outro lado, a notação pode servir de auxílio para o músico que pretende estudar determinado estilo musical. No caso de Gismonti, transcrever músicas do disco de Baden Powell auxiliou o seu estudo do instrumento. O próprio processo de transcrição, pelo fato de a escrita exigir uma escuta repetida, faz com que o contato com o material sonoro seja mais profundo, o que pode levar à conclusão de que o resultado escrito pode ser menos relevante que o processo que levou a ele.

Quando conheci Baden Powell, lhe disse que tocava suas músicas, e ele pediu que as tocasse. Como eu havia tirado de ouvido todo o repertório do LP ‘O Mundo Musical De Baden Powell’ (Barclay/RGE, LP/1964, CD/2002) e escrito as partituras para estudar, tocava-as exatamente como ele - se eu não tinha a técnica, tinha o conhecimento de todas as notas que ele tocava. Ele me perguntou muitas vezes quem tinha me ensinado, e eu dizia ‘tirei do disco’... O resumo disso é que, além da minha admiração e do respeito, nos tornamos amigos inseparáveis.” (GISMONTI in *Músicos do Brasil*. Disponível em <http://musicosdobrasil.com.br/egberto-gismonti>, acessado em 23/03/2015)

Para Gismonti, o processo de aprender as músicas de Baden¹⁷ levou-o à ampliação da técnica do violão e à incorporação da sua rítmica violonística, que pode ser ouvida em faixas como *Pr’um Samba* (Egberto Gismonti, 1969; *Água e Vinho*, 1972), *Saudações* (Nó Caipira, 1978) e *Café* (Carmo, 1977). Baden Powell é talvez o ponto de ligação entre a tradição do **violão do samba-choro** de Garoto, Dino e João Pernambuco com o **violão da bossa nova** de João Gilberto, um caminho que mais tarde seria seguido por Raphael Rabello e Yamandu.

¹⁶ Carlos Stasi é diretor do curso de percussão da UNESP - Universidade Estadual Paulista, bem como de seu Grupo de Percussão - Grupo PIAP. Possui graduação em Música - Bacharelado em Instrumento Percussão pela Universidade Estadual Paulista - UNESP (1984), Mestrado em Percussão (World Percussion) pela Calarts - California Institute of The Arts (1995) e Doutorado em Filosofia - Humanidades pela University of Natal in Durban, Africa do Sul (1998).

¹⁷ O documentário *Saravah* (1969), de Pierre Barouh, mostra o cenário da música brasileira sob a perspectiva de Baden Powell em cenas raras com Pixinguinha, João da Baiana, Paulinho da Viola, Maria Betânia e outros personagens da MPB naquele momento. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nPGcQM5nb8M> (acessado em 25/04/2016).

2.2. Escrita Idiomática - Piano como violão

- O uso de arpejos na mão esquerda, doravante ME, é composto de aberturas comuns ao violão, em geral com três ou quatro notas, com intervalos de 10ª entre as extremidades e o uso de 2ª ou 3ª no meio do acorde.

-
- The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of two systems. The first system is titled 'Sete Anéis' and the second is titled 'Infância'. The key signature changes from one flat (B-flat) to three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes a treble and bass staff. In the 'Sete Anéis' section, there is a box highlighting a measure in the treble staff with the number '8' and a bracket indicating a sequence of notes. In the 'Infância' section, there is a box highlighting a measure in the treble staff with a bracket indicating a sequence of notes.

34

- O uso de bordões, ou notas-pedal na região grave, que lembram o uso de cordas soltas do violão. Em Infância, ouvimos exemplos desse tipo:

Figura 6 - Nota Pedal em Infância

- O uso de notas repetidas com rapidez. Ao violão esse recurso é facilitado, pois dois ou mais dedos podem tocar uma única corda enquanto a ME muda as posições. No violão flamenco, por exemplo, pode-se observar uma alta velocidade alcançada pela mão direita, doravante, MD dos instrumentistas. Já no piano Gismonti opta, no caso de Forrobodó, por tocar duas notas com o mesmo dedo.

Figura 7 - Notas Repetidas em Forrobodó

A seguir, uma fala de Gismonti em que o compositor explica sua preocupação em usar poucos acordes "bloqueados" e mais notas ou vozes, imitando a forma de se tocar o violão quando cada dedo tange uma corda, gerando arpejos e padrões diferentes no acompanhamento.

Uma outra coisa é que não pode ter tantos acordes. Tem que ter notas, vozes. O violão trabalha com duas vozes (...), a não ser que toque [arpeja acordes rapidamente, imitando o rasgueado do violão], mas não é o caso. Então esse choro [Sete Anéis] tocado

pensando em violão, em vez de (piano) [toca no piano com acompanhamentos em bloco na ME] fica [toca com os desenhos arpejados da ME, como geralmente toca]¹⁹.

Mostramos abaixo um exemplo típico do acompanhamento arpejado de Gismonti, comparado ao que seria o acompanhamento no estilo pianístico de uso de acordes, a partir de um acorde de Gbmaj7/Bb, que é o acorde do segundo compasso do tema de Sete Anéis.

Figura 8 - Acordes verticais e arpejados

O início de Sete Anéis é exemplo desse recurso em que a ME faz um desenho como se fossem notas dedilhadas no violão, evitando o uso de notas simultâneas na ME. Esse talvez seja o princípio do pensamento contrapontístico de Gismonti, que utiliza atualmente duas vozes ao tocar piano, de tal forma que a ME, mesmo que tenha uma função de acompanhamento, movimenta-se mais horizontalmente do que verticalmente.

Um uso comum e de facilidade relativa no violão é o de notas repetidas. Ao piano, a imitação desse recurso demanda maior acuidade técnica, já que a opção de tocar alternando dois ou mais dedos numa mesma nota exige maior deslocamento da mão e uma retirada do dedo em tempo suficiente para o teclado subir. Dependendo do mecanismo do instrumento, essa velocidade pode ser ou resultar diminuída. Gismonti utiliza com frequência o mesmo dedo para repetir duas ou três vezes a mesma nota sem alternar os dedos. O efeito de notas repetidas pode ser comparado também ao do

¹⁹ Depoimento de Gismonti. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8DgB65kyKuc>. Acessado em 31/03/2015.

balanço do fole da sanfona, ou *bellow shake*, muito comum no forró, que será tratado com maiores detalhes adiante.

2.3. Transcrição

A transcrição pode significar a transferência de uma determinada sonoridade para outro instrumento que não aquele para o qual foi escrita e pode ser vista como uma adaptação ou uma versão. O violão é um instrumento que tradicionalmente não apresenta um repertório original tão vasto como o do piano, o que faz com que sejam transpostas para violão solo ou duo muitas obras escritas originalmente para outros instrumentos ou formações. Gustavo Costa (COSTA, 2006) aborda a temática do processo de transcrição para violão. O autor destaca que o processo de transcrição de Segovia o auxiliou a projetar sua carreira a partir da transcrição da Ciaccona de J. S. Bach. Outro exemplo de intérprete e criador de transcrições ao violão é Sergio Assad, que lida com adaptações dos mais variados repertórios para um ou dois violões, sendo considerado um importante intérprete da obra de Gismonti, Piazzolla e outros compositores que transitam entre a música clássica e a popular.

A transposição não de uma peça, mas de elementos de outros instrumentos para o piano foi o que ajudou a diferenciar a obra de Ernesto Nazareth, por exemplo. Pose-se observar nas palavras a seguir como se deu o processo de transcrição no sentido de transposição.

Certa vez o folclorista Oscar Rocha quis saber do amigo Ernesto Nazareth o que o levava a compor tangos. Respondeu-lhe simplesmente o compositor que ouvia muito as polcas e os lundus “do Viriato, do Callado, do Paulino Sacramento”, o que o motivou a transpor para o piano “a rítmica daquelas polcas-lundu”. Tal declaração — registrada no ensaio “Ernesto Nazareth e a Música Brasileira”, de Brasília Itibirê — revela serem os tangos de Nazareth, hoje incorporados ao universo chorístico, requintadas polcas-lundu, ou seja, produtos da mesma mistura (melodia e harmonia de inspiração europeia e rítmica afro-brasileira) que daria origem ao choro e ao samba.²⁰

²⁰ <http://oficinadecoisas.com.br/2012/11/02/edicao-no-5-o-choro-e-as-palavras-2/>

O piano é por natureza um instrumento polifônico, com uma extensão ampla e de fácil acesso aos compositores que não dispõem de uma orquestra. Nesse sentido, é possível perceber passagens que soam pianísticas ou que soam como um bandolim ou um violão. Na obra de Nazareth percebemos motivos inspirados em outros instrumentos. Nas palavras de Mario de Andrade, "obra delle é pianística como o que. Pianística mesmo quando se inspirando no instrumental das serestas, funções, chôros e assustados *reflecte o officleide*, o violão, e especialmente a flauta que nem no trio do *Atrevido* e no *Arrojado* quase inteiro." (ANDRADE, 1928). Nesse caso temos uma transcrição adaptada à criação, pois surge uma nova técnica e uma nova maneira de tocar o piano. Para Gismonti, fugir dos acordes em blocos é fugir de uma linguagem comum e usual na MPB, é buscar uma nova maneira de entoar as harmonias.

Gismonti, ao utilizar um violão de 10 cordas²¹, procura adaptar a esse instrumento ideais musicais relacionadas ao pensamento pianístico:

“É um violão que é normal até a sexta corda e tem mais 4, sendo que a sétima é aguda, a oitava é grave (A2), a nona é aguda (G3) e a décima é grave (F2). Por que isso? Porque tem certas inversões de acordes que eu estou habituado a ouvir por causa do piano que o violão normalmente não executa ou se executasse seria com tanto malabarismo (e eu não gosto). Então eu resolvi partir para o violão de mais cordas pra facilitar a minha vida, pra poder exprimir aquilo que eu desejo (...) É pra isso, é pra ter um tipo de extensão que têm os pianistas, que têm uma extensão maior.” (GISMONTI, depoimento para Fernando Faro no programa Ensaio, 1992)

²¹ Os violões de 8 e 10 cordas utilizados por Gismonti possuem as 6 primeiras cordas na mesma afinação que o violão tradicional (E3-B2-G2-D2-A1-E1). O violão de 8 cordas utilizado na gravação de *Salvador* (Solo, 1979) possui uma corda Sol aguda afinada em A2 abaixo da sexta corda (E1) e uma corda grave afinada em A0 abaixo dessa. Essa configuração de 8 cordas foi expandida para 10 cordas para incluir uma corda aguda (G2) abaixo do A2 e uma corda grave abaixo dessa, geralmente afinada em F0 ou G0. As composições para violão de 10 cordas são em sua maioria escritas para essa configuração: **GgAaEADgbe** (em negrito são cordas graves; em maiúsculas, cordas graves normais; e minúsculas, cordas agudas normais). Gismonti explica mais sobre o violão de 10 cordas no programa Ensaio, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1B7NT1MCD2c> (acessado em 10/6/2015).

Gismonti afirma em entrevista que o uso do violão de 10 cordas causou problemas na ME, mas não o impediu de continuar tocando tanto o violão como o piano. Sua técnica pianística para MD leva em conta as unhas compridas; para isso, o músico possivelmente desenvolveu uma nova forma de tocar o piano a fim de que a polpa dos dedos mantenha contato com as teclas. Assim, seus dedos devem estar mais esticados em função da preservação da unha para tocar violão. A ME mantém, segundo Gismonti, a mesma técnica aprendida no conservatório.

Você sabe o que é isso aqui ou não? (mostra uma cicatriz na base do polegar da ME). São 16 pontos. Chama-se Tenossinovite, problema de tendão por causa do piano e do violão. O meu violão tem aquele braço largo, força demais e me deu isso. Às vezes a armadilha é tão grande que eu caio do cavalo e machuco a mão, quebro não sei o quê... Acontece de tudo comigo, mas eu opero e ninguém sabe. Se eu começar a falar disso aqui, começa a ficar claro que é uma armadilha, e eu não estou a fim. Estou falando isso para você entender que eu não aceito que seja armadilha. Mesmo assim, caindo do cavalo, eu prefiro achar que tinha um buraco que atrapalhou meu cavalo. Fico na minha. (GISMONTI, 2006²²)

O depoimento acima comprova o ímpeto de superação de Gismonti em relação às dificuldades encontradas durante sua trajetória, nesse caso um obstáculo de natureza física, muito comum em instrumentistas que buscam experimentar o limite de seus instrumentos. Ivan Vilela, por exemplo, em oficina sobre viola caipira²³, confessou ter adquirido tendinite devido à nova técnica exigida pelo instrumento desenvolvido por ele mesmo com cordas duplas mais separadas do que as da viola convencional. Por isso, teve de realizar um ano e meio de Técnica de Alexander para voltar a tocar normalmente.

2.4. Jazz e improvisação

²² Disponível em <http://www.violao.org/topic/1044-entrevista-com-egberto-gismonti/>, acessado em 4/4/2015

²³ Palestra proferida no I Muspopuni, em Porto Alegre, dia 14/5/2015

Os modelos de improvisação garantem a coerência e permitem a inteligibilidade dos códigos musicais utilizados pelo improvisador. Em vários tipos de execuções improvisativas, os modelos se fazem presentes, seja nas ornamentações e no baixo cifrado do período barroco, seja na música indiana, na música iraniana, no jazz e na música contemporânea, que se utilizam das estéticas da indeterminação. (SIQUEIRA, 2011: 76)

Denominamos “estética da indeterminação” a configuração artística que se produziu no campo da música a partir da segunda metade do século XX. O termo se refere a produções artísticas que empregam procedimentos indeterminados nos diferentes níveis da obra musical – desde os materiais até a forma e a interpretação. (TERRA, 2000: 19)

Na transcrição da música Sete Anéis, pelo fato de o pianista tocar sozinho, notamos a presença marcante da improvisação. Mesmo que diversos elementos tenham sido planejados anteriormente pelo intérprete, a escolha das notas e principalmente das pausas é feita de modo que o ouvinte imagine que a música está sendo criada pela primeira vez naquele momento. Nas palavras de Gismonti sobre seu primeiro contato com a improvisação:

Subo no palco e mostro emocionadamente, intuitivamente, o que posso criar. E quem nos assiste percebe que a gente está arriscando a cabeça o tempo todo ao tocar sem rumo preestabelecido. A gente cria o tempo todo e corre o risco de não dar certo ou dar, sei lá. Isso é que é importante. (Egberto Gismonti in CRYSTOMO, 1976).

A espontaneidade da improvisação de jazz de Miles Davis no disco Kind of Blue, por exemplo (COOK, 2002), está sempre inserida num contexto harmônico previsível, dialogando com a liberdade e o imprevisível. Uma transcrição permite apontar os momentos em que essa tensão é intencionalmente criada, focando-se especificamente no aspecto harmônico-melódico entre a estrutura harmônica do ciclo improvisatório e a melodia que dialoga com ela. Nesse disco, Miles explora o modalismo como forma de expandir as possibilidades melódicas, mesmo que a forma de 32 compassos seja mantida. O conceito de "*outside*" em jazz parte da dialética

dissonância e consonância e é utilizado com a intenção de explorar os limites estéticos nos quais uma dissonância é aceita dentro do rigor e da permanência de determinado acordo harmônico.

2.5. Harmonia

2.5.1. Policordes

Policordes são acordes que podem ser vistos como uma sucessão ou "empilhamento" de tríades ou tétrades (LIMA, 2006: 11). O pensamento por policordes pode auxiliar o entendimento de um determinado acorde, já que sua notação, principalmente ao piano, pode se resumir à sobreposição de duas tríades. Um exemplo é o acorde de D7(9,#11,13) que pode ser representado como uma tríade de E sobre D7.

Em Karatê, vemos um exemplo de sucessão de acordes. O padrão que se inicia no compasso 46 irá se repetir por cinco compassos, sempre meio tom acima, alternando a direção do desenho da MD entre ascendente e descendente.

Figura 9 - Tercinas em Karatê

O padrão na MD do primeiro compasso pode ser interpretado como seis notas de uma escala octatônica (Lá, Sib, Dó, Dó#, Mib, Mi, Fá#, Sol) sem o Sib, Mib e o Sol. Temos, portanto, o uso da tríade de lá menor (Am) e de Fá sustenido menor (F#m). Se pensarmos que o si bemol é a primeira nota do próximo compasso e que o Sol é a nota do baixo, só restaria o Mi bemol para que a sonoridade da escala octatônica estivesse completa.

2.5.2. Acordes com nona

Os acordes com nona são muito comuns em diversas músicas do repertório de Gismonti. A nona pode aparecer num acorde de tríade sem a sétima (add9), ou pode aparecer depois da sétima (7,9). No caso do acorde com sétima e nona temos uma sucessão de terças. Num acorde de C7M9 por exemplo, pensando acima da 3M, a 5J é uma 3m acima da 3M, a 7M é uma 3M acima da 5J e a 9M é uma 3m acima da 7M.

Utilizados como sucessão de quintas (sanfona) ou como notas adicionadas sobre acordes sem sétima ou sexta, geram uma sonoridade menos densa que a harmonização por sucessão de terças comum no desenvolvimento do jazz e da bossa-nova. A nona é também usada como reforço rítmico (Forrobodó) e como melodia de linha de baixo (Sete Anéis).

2.5.3. Rearmonizações

Gismonti emprega com frequência recursos como acordes alterados, linhas de baixo cromáticas, mediantes cromáticas, acordes estendidos e empilhamento de tríades.

Ao final de Palhaço (Circense, 1980) há uma substituição harmônica sobre o tema principal com a utilização da sequência harmônica da segunda parte de Tristezas do Jeca, de Angelino de Oliveira, que é citada no final.

Figura 10 - Melodia da Tristeza do Jeca

Pode-se observar a seguir como Gismonti adapta o tema inicial de Palhaço, de caráter mais modal, à harmonia de caráter tonal do final. Na figura abaixo temos a

harmonia do trecho inicial acima do pentagrama e a harmonia do trecho final na parte de baixo.

The image displays a musical score for a piece titled 'Rearmonização em Palhaço'. It consists of two staves of music in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The melody is written on a single treble clef staff. Below the staff, various chords and their Roman numeral equivalents are indicated for each measure.

Staff 1 (Top):

- Measure 1: Iadd9, A $\flat$ (add9), D $\flat$, IV
- Measure 2: Eb/D $\flat$, V7/7
- Measure 3: Cm7, IIIm7
- Measure 4: Fm7, IVm7
- Measure 5: G $\flat$ (add9), bVIIadd9, Bbm7, IIIm7
- Measure 6: Eb7(sus4), V7sus4
- Measure 7: Fm(#5), IV/3, A $\flat$, I
- Measure 8: Ab7, V7/IV

Staff 2 (Bottom):

- Measure 1: V/3, Gm(#5), D $\flat$, IV
- Measure 2: Iadd9, A $\flat$ (add9), Eb/D $\flat$, V7/7
- Measure 3: Cm7, IIIm7
- Measure 4: Fm7, VIIm7
- Measure 5: Bbm7, IIIm7
- Measure 6: Eb7, V7
- Measure 7: A $\flat$, I

Figura 11 - Rearmonização em Palhaço

O uso do G $\flat$ (add9) confere uma ambiguidade à harmonia, pois pode ser tanto qualificado como bVII ou como IV, se pensarmos na tonalidade de D $\flat$. O fato de a melodia não apresentar a nota Sol ou Sol bemol reforça essa ambiguidade.

Após um ciclo de dominantes que percorre todas as tonalidades, há uma continuação da música na tonalidade de D $\flat$, que logo é assumida como IV grau com a presença do Eb/D $\flat$ (V7). O fato de Gismonti não utilizar a sensível nas notas da melodia permite uma adaptação para a harmonia. Nos primeiros compassos, ele acelera a passagem do lá bemol possivelmente para não criar um choque com o acorde de Eb/D $\flat$.

Há um momento em que Gismonti utiliza o acorde de F $\flat$ /A $\flat$ (ou E/G#) com função de dominante do D $\flat$ (V/IV). Temos uma tríade de E sobre o acorde de A $\flat$, com a notação de A $\flat$ (#9#5), com a melodia reforçando essa intenção com um arpejo da tríade de E. O acorde E pode ser considerado uma medianta inferior do A $\flat$ (vizinho de terça maior inferior), servindo de passagem para o D $\flat$. Abaixo, o exemplo dessa passagem:

Figura 12 - Acorde de E/Ab em Palhaço

Como a melodia inicial era de doze compassos, os primeiros quatro compassos são tocados novamente para que o ciclo de 16 compassos da harmonia seja completado. Ao ouvir a gravação, percebe-se que a melodia é tocada com alguns deslocamentos de tempo talvez para evitar os choques com a nova harmonia (lá bemol com acorde de Eb/Db e com o acorde de Eb7).

2.5.4. Movimento cromático dos baixos

Uma característica recorrente na obra de Gismonti é o uso do movimento cromático descendente e ascendente dos baixos ocorrendo também diatonicamente. Para evitar os saltos de quintas e quartas, é comum notar encadeamentos em que as inversões dos acordes possibilitam movimentos próximos do baixo, criando acordes invertidos.

Em Lôro, pode-se observar logo no início um acorde de Eb/Db no baixo, o que possibilita um movimento cromático do baixo para o Ab/C. Esse acorde dominante do início da música também instaura uma sonoridade do modo de Eb mixolídio.

Figura 13 - Movimento cromático dos baixos em Lôro

Em Forrobo dó destacamos este trecho em forma de coral a quatro vozes (algumas vezes, cinco vozes).

Figura 14 - Movimento dos baixos em Forro Bodó

Sete Anéis apresenta o movimento cromático do baixo passando pelo Ab/C, que é o segundo grau maior (II) seguido pela tônica na segunda inversão.

Figura 15 - Movimento dos baixos em Sete Anéis

O movimento cromático dos baixos possibilita uma variedade sonora na qual as inversões dos acordes oferecem um colorido diferente daquela que seria encontrada com os acordes em suas posições fundamentais, como ocorre na música popular do período anterior à bossa nova.

2.5.5. Dissonâncias

Gismonti faz uso de dissonâncias tanto de maneira estrutural, como é o caso do Estudo nº3, como de maneira pontual em passagens em acordes de repouso. Os tipos de dissonância presentes nas passagens modais e nos acordes dominantes, bem como sua maneira de usar esse recurso seguem a estética pontilista²⁴ inspirada em Webern.

²⁴ Pontilhismo, segundo Kostka, recebe esse nome por conta da técnica dos pintores franceses no século XIX que representavam paisagens utilizando pontos coloridos em vez de linhas. Uma textura pontilista em música é aquela que apresenta pausas e longos espaços (*leaps*), uma técnica que isola o som em "pontos". A textura pontilista comumente utiliza o *Klangfarbenmelodie*, a mudança de timbre dentro de uma mesma melodia, o que faz com que os pontos pareçam estar ainda mais isolados. (KOSTKA: 238-239, 1999)

No Estudo nº3 pode-se observar um desenvolvimento de dissonâncias por meio da sobreposição de três notas arpejadas em forma de valsa (compasso 6/8). Criamos abaixo uma tabela para descrever as sobreposições de acorde:

Figura 16 - Trecho do Estudo n. 3 (E. Gismonti)

O fato de tocar os acordes com as notas arpejadas suaviza as tensões harmônicas criadas pelo uso do pedal indicado na partitura. A ME utiliza com frequência a abertura 1,5,9 sem a terça, enquanto a MD utiliza em geral aberturas um pouco mais fechadas, como 1,5,8; 1,4,7M e até *clusters* de 2ª menor (7M,1,3m no compasso 8).

Apesar do uso de sobreposição de acordes (poliacordes) em intervalos bastante dissonantes, sua distribuição é feita de forma que esse choque fique suavizado. Algumas características do emprego das notas, como a omissão das terças, suaviza a presença de dissonâncias. No primeiro compasso, o intervalo de trítone entre o Dó e o fá# é suavizado pela distância de uma décima primeira e pelo intervalo de terça maior criado entre a 9M da ME e o polegar da MD. A presença de três 5J no interior dos acordes (Dó-Sol, Sol-Ré e Fá#-Dó#) também ameniza os choques, ressaltando os harmônicos naturais das notas tocadas em intervalos consonantes.

Compasso	Notação	MD	ME	Cifra
1		C - 1,5,9	F# - 1,5,8	C9b9#11(omit3)
2		Eb - 1,5,9	A - 1,5,7M	Eb9b9,11,#11(omit3)
3		F - 1,5,9	Ab - 1,4,7M	Fm9b6
4		D - 1,5,8	D - 3,1,5	D
5		Gb - 3,1,5	F - 1,5,8	Gb7M#11
6		A - 1,5,9	C# - 1,5,9	A7M9#11
7		G# - 1,5,9	G - 5,1,5	Eb7M/Ab
8		A - 1,5,9	Bbm - 7M,1,3m	A9M9m
9		D - 1,5,9	Bbm - 1,3m,7m	D7M9#11b13(omit3)
10		F# - 1,5,9	A - 1,5,9	F#m7,9,11

Tabela 1 - Acordes sobrepostos no Estudo n.3

Nos dois primeiros compassos tem-se uma sensação de bitonalidade, que aos poucos vai dando lugar à sonoridade de acordes mais familiares, como o Fm9b6 do terceiro compasso, seguido de D e dos acordes com 7M#11. É interessante notar que nos compassos 7 e 8 essa sensação de bitonalidade se repete até que surge o acorde familiar de F#m7, 9, 11.

Podemos dizer que há uma sobreposição de acordes ou fragmentos de acordes em praticamente toda a música, o que é um procedimento usual na música de Hermeto Paschoal, Bartók e Stravinsky. É comum a omissão da terça em cada mão e nos acordes resultantes, deixando o caráter do acorde (maior ou menor) em aberto, ressaltando assim o papel das tensões superiores (5, 6, 7, 9, 11, 13). Analisando os 10 primeiros compassos, nota-se um uso frequente de acordes com sétima maior (compassos 5, 6, 7, 9), com nona maior e menor (compassos 1, 2, 8) e décima primeira aumentada (compassos 1, 2, 5, 6, 9). A relação entre a tônica da ME e a MD está em trítone (compasso 1), 3ª menor (compassos 2, 10), oitava (compasso 4), sétima maior (compassos 5, 7) e terça maior (compasso 6).

Em Água e Vinho há um Fá sustenido, uma sensível na tonalidade de Sol menor tocada no final do tema em oitava bastante aguda, que soa bastante dissonante no contexto do tema que é tocado em ambiente tonal tradicional. Outro exemplo de dissonância é a nota pedal A#5 (ou Bb5) mantida pelos violinos na música O Sonho, contestada pelos músicos da orquestra do III Festival Internacional da Canção de 1968 como sendo uma escrita "errada", sendo logo em seguida defendida pelo maestro como uma pedalização intencional em que a nota criava diferentes tensões com as mudanças dos acordes.

Figura 17 - Nota Aguda em Água e Vinho

2.5.6. Música Atonal

Em seus estudos na França com Jean Barraqué, discípulo de Webern, Gismonti teve contato com o pensamento dodecafônico durante um ano e meio (entre início de 1970 e julho de 1971)²⁵. No entanto, Gismonti afirma que, apesar de válido o estudo com Barraqué, preferiu direcionar sua música para um estilo mais "natural" e menos "intelectual" como o da música que vinha sendo desenvolvida na Europa nas décadas de 60 e 70. Como diz Gismonti, "pessoas como Anton Webern ou Jean Barraque ensinaram-me muito. Porém, estudando música brasileira, eu tentei encontrar a música que fosse muito mais natural do que esse tipo material intelectual"²⁶.

Acreditamos que o estilo "pontilhista" de Webern tenha influenciado em certo sentido a estética contrapontística de Gismonti. A partir de sua segunda fase (1909-1914), Webern passou a adotar uma estética em que o "nível dinâmico raramente se eleva acima de piano, as peças são em sua maioria muito curtas e a repetição seguida é evitada" (GRIFFITHS, 1990: 109). A questão da dinâmica pode ser notada durante grande parte do disco *Alma* (1987), em que são comuns os momentos do uso do piano e do pianíssimo.

As sessões de improviso de Gismonti podem se adaptar à descrição acima da música de Webern no sentido da dinâmica (*p*), da brevidade e das poucas repetições. Em *Frevo* (*Alma*, 1987), por exemplo, a sessão Coda final (a partir de 4'40"), após a reexposição do tema, é toda em dinâmica piano. A brevidade e as poucas repetições podem ser associadas à forma como Gismonti desconstrói o tema, gerando um antagonismo com os finais apoteóticos e carnavalescos dos frevos (PINTO, 2009: 41), criando uma rarefação, evitando a repetição, como se uma nova sessão de desenvolvimento fosse sendo criada, ao mesmo tempo em que se distancia do tema original, em dinâmica e textura cada vez mais esvaziadas.

²⁵ Fonte: entrevista com Gismonti por Josef Woodard. Disponível em <http://www.joewoodard.com/gismonti.htm>. Acessado em 30/3/2015.

²⁶ People like Anton Webern or Jean Barraque, who spent a lot of time with him, taught me a lot. But, by studying Brazilian music, I tried to find a music that was much more natural than this kind of intellectual stuff. (Disponível na entrevista supracitada)

Durante os estudos na França, aos 21 anos, Gismonti relata que ocorreu uma relação paradoxal com a música de Webern, pois ao mesmo tempo em que sentia prazer em estudar as partituras do compositor, a audição ou a execução daquela música o incomodava: "Eu escutava e sentia que era uma música desagradável, mas, por outro lado, os caminhos da partitura me faziam vibrar de emoção" (FREGTMAN, 1989:26). Apesar de não gostar do resultado sonoro da música de Webern, Gismonti não descarta ter sofrido sua influência por meio das aulas com seu discípulo, Jean Barraqué, e conclui que "a leitura de Webern é estimulante, pois impulsiona a minha criação, mas (...) ouvida, a sua música não me diz nada, é uma conclusão muito real, tão absurda quanto a necessidade do impulso criador." (FREGTMAN, 1989:26)

Abaixo, pode-se observar um exemplo do uso de dissonâncias numa passagem de *Natura*, festa do interior (Música de Sobrevivência, 1993) na tonalidade de Db, do I grau para o VIIm.

Figura 18 - Dissonâncias em *Natura*, Festa do Interior

Gismonti utiliza de forma pontuada as notas Ré e Lá, próximas às notas Ré bemol e Lá bemol, gerando uma tensão no acorde de F7(#9, 13) entre a terça maior e a nona aumentada e entre a décima terceira maior e a nona maior do acorde anterior de Db(add9).

Logo abaixo, um outro exemplo de dissonâncias no acorde de Gb da música *Sete Anéis* (Alma, 1987), na qual as notas Ré e Lá naturais são as tensões de b13 e #9 no acorde de Gb maior.

Figura 19 - Dissonâncias em Sete Anéis

2.5.7. Modalismo

O modalismo é frequente em músicas como Cego Aderaldo, Salvador, Sete Anéis (desenvolvimento) e Dança das Cabeças, ocorrendo especialmente em melodias com poucas alterações harmônicas por longos períodos. Fé Cega, Faca Amolada é também um exemplo de música com caráter modal, já que o baixo pedal percorre grande parte da peça, que é também citada por Gismonti em Dança das Cabeças.

Na música Cego Aderaldo do disco *Folk Songs*, Gismonti executa um violão de oito cordas. A música se inicia com uma bordadura entre o Dó natural para o Si, afirmado o modo de Mi frígio; no entanto, aos 24' ouvimos um Dó sustenido e o Sib, uma sonoridade da escala de Ré menor harmônico com o Mi no baixo; em seguida, a escala de Mi mixolídio #11 remete à sonoridade da música nordestina. No decorrer da música ouve-se a melodia principal do saxofone dobrada com o violão de oito cordas, um paralelismo de melodias caracterizando uma sonoridade simultânea do Mi frígio e Mi mixolídio #11.

Figura 20 - Paralelismo e modalismo em Cego Aderaldo

O modalismo está presente em trechos em que o quinto grau (V) é menor. Pode-se observar abaixo como Paulo Tiné aproxima essa sonoridade dos afro-sambas de Baden Powell:

Inspirado nos mencionados afro-sambas de Baden Powell, Egberto Gismonti compôs, na década de 60, a peça *Salvador*, que tem como característica o fato de basear-se parcialmente no *vamp* //: Dm7/ Am7 ://, que se pode interpretar como pertencente ao modo *eólio* ou *dórico* quando se adiciona a extensão de 9ª maior ao segundo acorde (nota si natural- 6ª maior). Esse mesmo *vamp* ocorre em *Coisa nº 1*, de Moacir Santos, outro autor importante do período. (TINÉ, 2014: 112)

No próprio Choros n. 5, de Villa-Lobos, ouve-se essa sonoridade do modo *eólio* sem o uso da sensível com o quinto grau menor. Os acordes acima do Mi no baixo são: Em, Am, Bm, C e D.

Figura 21 - Modalismo em Choros n. 5 (Villa-Lobos)

Em Sete Anéis (Alma, 1996), a sessão intermediária é calcada na sonoridade de Mi menor *dórico*, com o Si bemol aparecendo no motivo da MD, o que aproxima esse *dórico* do modo *mixolídio* #11, comum na música nordestina.

Figura 22 - Modo menor *dórico* em Sete Anéis

2.6. Melodias

2.6.1. Notas repetidas

Gismonti utiliza com frequência notas repetidas. Algumas músicas que podemos destacar são Lôro, Forrobodó e Sete Anéis. As notas repetidas de duas em duas criam uma textura movimentada para a melodia, ressaltando o caráter rítmico e a virtuosidade.

A repetição ou reiteração de ideias são comumente encontradas em variados estilos musicais. A Toccata em Ré menor de Domenico Scarlatti (1685-1757) é um exemplo famoso desse tipo de recurso no repertório para música de teclado. Em Forrobodó (Zig Zag, 1996) Gismonti utiliza notas repetidas de duas em duas durante vários compassos (a partir de 1'47'') como um elemento composicional preponderante. Na música nordestina encontramos esse mesmo tipo de figura de repetição. No acordeão, o chamego ou *bellow shake* (COUTO, 2010: 22) propicia ao instrumentista segurar a mesma nota com a MD e abrir e fechar o fole com a me, que resulta em duas notas ritmicamente separadas. Na percussão essa célula rítmica é conhecida como *papa-mama*, sendo executada com duas notas na MD e duas notas na ME alternadamente.

Figura 23 - Padrão rítmico de repetição

Nos instrumentos de cordas dedilhadas (violão, viola, etc.) esse recurso é muito utilizado e de forma semelhante ao acordeão, em que a mão que tange as cordas alterna os dedos ou a direção da palhetada numa nota de mesma altura. Ao transpor para o piano essa figura característica da música nordestina, Gismonti criou uma dificuldade técnica considerável, já que as notas são repetidas com o mesmo dedo durante um longo período de tempo, podendo gerar tensão muscular.

Os saltos da melodia são em geral não diatônicos, o que dificulta o uso de dedos alternados. Na literatura pianística encontramos diversos exemplos do recurso das

notas repetidas com dedos alternados²⁷; no entanto, é raro encontrarmos sequências de repetição de notas com o mesmo dedo como em Forrobodó. Um exemplo da literatura é o Staccato Etude, de Rubinstein, e a recomendação de Joseph Lhevinne (LHEVINNE, 1972) é que se eleve o pulso para obter leveza e controle.

2.6.2. Arpejos Alternados

Em diversos momentos na obra de Gismonti encontramos o uso de melodias baseadas em arpejos alternados. Em Baião Malandro e Forrobodó podemos observar longos trechos melódicos, expandidos em três ou até quatro oitavas, com arpejos alternados dentro da tríade maior, exemplificado pelas figuras abaixo:

Figura 24 - Arpejos alternados em Baião Malandro

Figura 25 - Arpejos alternados em Forrobodó

Alem do uso de terças alternadas dentro de um acorde, como vimos nas figuras acima, Gismonti emprega comumente o uso de sextas alternadas, geralmente no sentido descendente. Abaixo, um exemplo de melodia descendente, com sextas alternadas no compasso 25 de Frevo.

²⁷Coletânea de diversos exemplos de notas repetidas na literatura pianística disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PAKtfkh0C1M>, acessado em 13/03/2015.

Figura 26 - Melodia em sextas alternadas em Frevo

A mesma ideia de notas diatônicas, porém agora intercaladas por terças, semelhante à famosa ponte do final de Asa Branca de Luiz Gonzaga, pode ser vista numa variação do tema de Sete Anéis.

Figura 27 - Melodia em terças alternadas em Sete Anéis

Esse mesmo trecho também aparece de forma harmonizada, sugerindo que o trecho anterior talvez seja uma derivação da harmonização da melodia em terças.

Figura 28 - Melodia em terças harmonizadas em Sete Anéis

Em *Sete Anéis* vemos um longo trecho em que o mesmo motivo é repetido. Esse motivo está baseado na ideia de três notas ascendentes e uma descendente, mas pode ser visto também como intervalo de segunda ou terça ascendente, seguido pelo mesmo intervalo descendente uma sexta acima da segunda nota.

Figura 29 - Trecho B de Sete Anéis

Esse trecho de Sete Anéis, ao se estender por quatro compassos utilizando a mesma ideia motívica, guarda semelhança com a Dança do Miudinho, gravada por Gismonti (Trem Caipira, 1985), pelo fato de utilizar semicolcheias sem pausas com arpejos de três notas.

Figura 30 - Trecho do Miudinho das Bachianas n.4

Em Frevo, o motivo inicial apresenta um arpejo de quatro notas do acorde de Am, repetindo a primeira nota uma oitava abaixo (Dó), seguido de uma segunda maior ascendente. Esse desenho melódico segue um princípio parecido com o de Sete Anéis (Sib, Réb, Sib, Láb : 3m, 4J, 3M, 2M) com uma a mais? e o desenho descendente (Dó, Lá, Mi, Dó, Ré : 3m, 4J, 3M, 2M).

Figura 31 - Melodia arpejada em Frevo e Sete Anéis

Ocorre nos dois casos uma melodia com saltos no âmbito de uma oitava, compensada por um salto de 2ª menor na direção oposta. Em Lôro, temos também a finalização de uma melodia no âmbito de uma oitava:

Figura 32 - Melodia no âmbito de uma oitava em Lôrô

O desenho melódico de Sete Anéis demonstrado acima guarda uma semelhança com a melodia da parte C do Um a Zero, de Pixinguinha, na relação entre arpejos e intervalos diatônicos, como se houvessem duas camadas dentro de cada grupo de quatro semicolcheias, ou seja, duas notas acima e duas notas abaixo:

Figura 33 - Melodia em Sete Anéis e Um a Zero

Em ambos os desenhos temos notas do acorde embaixo e notas acima que se movimentam em uma linha melódica descendente. A semicolcheia que cai nos tempos fortes é sempre a segunda nota da camada superior, como se fosse o final de um grande ornamento de três notas, que ao invés de estarem próximas diatonicamente, estão distantes em termos de intervalos.

2.6.3. Contraponto

Trataremos aqui do aspecto contrapontístico de Gismonti em oposição ao estilo de acompanhamento por acordes verticais. Seu estilo pianístico está baseado na busca de linhas, especialmente para a ME, que contraponham a melodia principal e criem uma textura contrapontística, especialmente a duas vozes.

Isso pode ser observado em Karatê nos primeiros compassos, quando a ME responde ao tema da MD:

Figura 34 - Contraponto em Karatê

Em Sete Anéis vemos abaixo um exemplo semelhante, onde as notas da ME complementam as notas da MD, fazendo com que na maioria das vezes apenas uma nota soe por vez.

Figura 35 - Contraponto em Sete Anéis

Como vemos acima, as notas da ME estão delineando os acordes mas formam um desenho melódico que se contrapõe ao desenho da MD. No primeiro tempo do primeiro compasso a MD faz um intervalo de 3M descendente e a ME faz uma 5J ascendente. No entanto o desenho da ME se repete a cada 6 colcheias, causando um efeito de deslocamento e independência entre as mãos.

2.7. Clusters

Os *clusters*²⁸ são amplamente utilizados por Gismonti para realçar a característica rítmica de sua interpretação. Na versão de Frevo, do disco *Meeting Point* (1997), nota-se o uso de *clusters* com a mão inteira para realçar a melodia, especialmente por conta da massa sonora produzida pela orquestra. Consideraremos também os *clusters* como agrupamentos de duas notas em intervalos de segundas maiores ou menores.

²⁸ *Cluster* ou agrupamento é um grupo de notas adjacentes que soam simultaneamente. Os instrumentos de teclado adequam-se particularmente a sua execução, uma vez que podem ser prontamente tocados com o punho, a palma ou o antebraço. Fonte: Dicionário Grove de Música.

Segundo Kostka²⁹, uma das possibilidades para a construção de acordes é o uso da sonoridade de segundas maiores ou menores ou pela combinação de ambas, mais comum com o uso da sonoridade adjacente, em vez da distribuição aberta, formando uma sonoridade chamada de "*cluster*" ou "*tone cluster*" (KOSTKA, 2012: 54).

Encontramos na escrita de Gismonti texturas rítmicas elaboradas a partir de melodias uniformes. Os intervalos de segunda menor e maior tocados simultaneamente reforçam o caráter rítmico do piano, gerando uma sonoridade de *cluster* semelhante ao som estridente dos instrumentos de percussão. Em Sete Anéis, Gismonti cria uma sessão de desenvolvimento que se inicia com uma figura rítmica baseada na sonoridade da segunda menor, intercalada com os intervalos de quinta descendente, terça menor ascendente e sexta menor descendente.

Figura 36 - *Clusters* de 2ª menor em Sete Anéis

Em Villa-Lobos, o uso desse intervalo de segunda maior como elemento rítmico e melódico pode ser encontrado na Caboclinha (Boneca de Barro) da Prole do Bebe nº1. Villa-Lobos utiliza um recurso de melodias com *clusters* com a ME, intercalando o *cluster* de segunda maior em oitavas, que se destaca e orbita sobre uma textura rítmica criada com o intervalo melódico de segunda maior.

Figura 37 - *Clusters* em Caboclinha - Prole do Bebe n. 1 (Villa-Lobos)

²⁹ Usaremos o livro *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, de Stefan Kostka, professor da Universidade do Texas-Austin, para descrever procedimentos comuns na análise de compositores desse período (KOSTKA, 2012).

O recurso do *cluster* de 2ª menor é um elemento comum no tango³⁰. Podemos observar abaixo um exemplo, na Primavera Porteña, de Astor Piazzolla, do uso do *cluster* como forma de acentuar a tônica, a terça menor e a quinta, sempre com a sobreposição de uma segunda menor abaixo da nota da melodia.

Figura 38 - *Cluster* de 2ª menor em Primavera Porteña, de A. Piazzolla

A opção de Gismonti pelo uso do trio, com piano (Egberto), contrabaixo acústico (Zeca Assumpção) e teclado (Nando Carneiro), reforça o papel do piano como instrumento de percussão. Em Forrobodó³¹, pode-se observar o uso do *cluster* de segunda reforçando o contratempo (segunda e quarta semicolcheias de cada pulso). A nota do baixo em semínimas assinala o tempo forte, fazendo o mesmo papel que o surdo no samba, apesar de a música ser mais ligada à linguagem do forró. Essas notas escritas em semínimas pontuadas são semelhantes à batida do baião (ou tresillo) escrita em 4/4, quando o mais usual na música brasileira é escrever em 2/4, com colcheias pontuadas em vez de semínimas. Ao usar um *cluster* de segunda maior no contratempo, Gismonti ressalta a importância da subdivisão de semicolcheias, e, num tempo rápido (aprox. 110 BPM), a virtuosidade e a precisão rítmica são ressaltadas, já que uma leve desatenção do intérprete pode levá-lo a assumir o contratempo como o tempo forte, como vimos no depoimento do autor na descrição da interpretação do Um a Zero, de Pixinguinha, pelas orquestras alemãs (GISMONTI, 2013)

³⁰ Em conversa informal, o pianista de tango, Pancho Núñez Palacios, aponta que o *cluster* de segunda é muito aplicado, seja de forma improvisatória ou escrita, para tocar o piano como instrumento rítmico. Se no violino e no contrabaixo temos os recursos rítmicos da lixa (tocar com o arco para baixo do cavalete), do *ricochet* e do *tapping* (percutir o instrumento com as mãos), no piano o uso do *cluster* é um elemento importante para compensar a falta do instrumento de percussão.

³¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZoN9Q15Q02A>, acessado em 24/3/2015.

Figura 39 - 2ª maior em Forrobodó

No compasso 51 do Forrobodó, também encontramos um gesto rítmico relevante que utiliza o intervalo de 2M. A alternância lembra um pouco a figura do bacalhau (vareta que bate na pele inferior) "estalado" da zabumba³² em contraste com o grave produzido pela baqueta que bate na pele superior.

Figura 40 - Rítmica com 2ª maior em Forrobodó

Na transcrição de Sete Anéis notamos a adição de intervalos de segunda maior em vários trechos, fazendo do *cluster* um elemento bastante presente, criando sonoridades que possivelmente imitam as "sujeiras" dos instrumentos de percussão, como os rulos, os toques de baqueta quase simultâneos entre o aro e a pele e as apogiaturas entre MD e me. É possível que Egberto Gismonti tenha se inspirado nesses elementos para utilizar as apogiaturas, gerando, na nossa opinião, mais uma sonoridade de *cluster* do que de bordadura ou apogiatura melódica com intenção

³² Rafael Beibi possui um portal com aulas e explicações sobre a Zabumba, instrumento típico da música popular nordestina. Disponível em <http://zabumblog.blogspot.com.br>, acessado em 24/3/2015

rítmica de marcar ou acentuar determinada nota. No compasso 11 de Sete Anéis, encontramos o uso da apogiatura entre a 2ª (2ª maior e 3ª (3ª maior) do acorde de Sol bemol, centro tonal da música. Esse mesmo tipo de apogiatura soa ora como apogiatura melódica, ora como *cluster* rítmico em outros trechos, sendo empregado novamente nos compassos 26, 49, 62, 74 e 107.

Figura 41 - Apogiatura em Sete Anéis

Figura 42 - 2ª menor em Sete Anéis

Em Café (Carmo, 1977) podemos ouvir o uso de *cluster* ao piano na região médio aguda com figuras rítmicas de caráter percussivo em diálogo com as figuras do violão, auxiliando na textura mais rítmica do que harmônica, nesse caso específico.

Figura 43 - Clusters em Café

2.8. Ritmos Brasileiros

O sotaque da rítmica popular brasileira, como frevo, maracatu, samba e baião, é um importante elemento da sonoridade da música de Gismonti.

O ritmo na música brasileira possui um "sotaque" ou um "swing" peculiar que pode ser traduzido pela síncopa. Segundo Radamés Gnatalli (PAZ: 16), a quiáltera brasileira em alguns casos é indefinida: nem é sincopado nem é quiáltera. São as duas coisas sem ser nenhuma, e sua execução é aproximadamente uma mescla desses dois

ritmos. Sua proposta é grafar ou sempre que ocorrer esse fenômeno. Nos últimos anos a figura da semicolcheia-colcheia-semicolcheia, chamada popularmente de "garfinho"³³ ( ) tem sido comumente utilizada.

A questão da interpretação da síncope é diretamente relacionada ao seu entendimento enquanto entidade expressiva. De acordo com Sergio Freitas “a *síncope* é também (ou muito mais) uma questão de *elocução*, um modo de expressar. Assim, não é propriamente uma questão exclusiva da composição (notação, etc.); é um componente de interpretação e *performance*, um tipo de pronúncia ou sotaque” (FREITAS:15, 2010).

Mario de Andrade, em seu *Ensaio Sobre A Música Brasileira*, discorre sobre a possibilidade de se diluir a síncopa num ritmo tercinado³⁴ com acento na segunda nota, criticando o "sincopadeiro" que procura síncopas onde a grafia não seria apropriada³⁵. Essas variações da posição da síncopa e a dificuldade de precisar sua notação são definidas por Glaucia Lucas como “sotaque” (LUCAS, 2002:100).

³³ Nome usualmente dado a essa figura no ambiente da música popular, especificamente nas oficinas de ritmos brasileiros ministradas pelo pianista do grupo de Hermeto Paschoal, André Marques.

³⁴ Em entrevista, o percussionista Ari Colares reafirma esse conceito por meio de sua teoria de que a quiáltera na música brasileira popular apresenta semelhanças na forma de se tocar os karkabou (krakebs), originário da música Gnawa³⁴. Ao se tocar o krakeb ouvimos uma polirritmia de 3 contra 4, onde a primeira nota da MD é retirada, gerando aproximadamente a figura abaixo, muito próxima à figura do "garfinho".

³⁵ Em depoimento, o percussionista Ricardo Valverde ressalta que, nas escolas de samba, as acentuações e os padrões da mão esquerda do repenique ou da caixa possuem maior variação do que a clave da MD. Gismonti incorpora esse conceito, criando maior variação na enquanto a MD se encarrega da melodia.

The first staff of music is in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a green vertical line at the first measure. The notation consists of a sequence of eighth notes: four eighth notes in the first measure, followed by a quarter rest, then another four eighth notes in the second measure, followed by a quarter rest. The notes are all on the same pitch (middle C).

No disco *Música de Sobrevivência* (1993), pode-se observar as faixas *Lundu* e *Forró* que ressaltam os aspectos rítmicos: a primeira, ao violão e a segunda, ao piano.

64

Diversos ritmos brasileiros se originam da polirritmia, que é muito comum na música africana. A congada mineira apresenta uma polirritmia intrínseca de 2:3. Segundo depoimento do percussionista Ari Colares, é possível perceber os músicos tocando em 2/4 enquanto dançam em 6/8. Mesmo que o 6/8 não esteja presente explicitamente na música, ele acaba influenciando a batida da colcheia, que tem uma duração diferente se tocada com exatidão metronômica, como aponta Glaura Lucas (LUCAS, 2011).

A seguir, alguns trechos em que Gismondi utiliza a independência, a polirritmia e os ritmos cruzados:

- Sonhos do Recife utiliza 4:3 e 4:5 em alguns trechos:

Figura 44 - Quintinas em Sonhos do Recife

- Infância está baseada numa emíola de três semicolcheias em andamento rápido na ME, gerando um ritmo cruzado que se encontra a cada três compassos.

Figura 45 - Emíola em Infância

2.10. Defasagem

A defasagem é um conceito que trata do deslocamento rítmico de uma linha melódica em relação à outra de maneira gradual e não medida em termos de proporção como a polirritmia tradicional.

Em um depoimento de Gismonti percebemos que esse tipo de recurso é estudado de maneira sistemática para que uma mão se afaste do tempo principal enquanto a outra mantém o mesmo pulso. Veremos abaixo uma descrição de como o conceito de defasagem, na visão de Gismonti, se faz presente na música dos índios Kamayurás, o que causando-lhe um impacto e inspiração para a aplicação desse conceito em suas próprias composições:

(...)Tudo fechado, e eles em círculo tocavam as três flautas, sendo que tudo que eu tinha aprendido na Europa com música contemporânea, música eletroacústica de Xenakis, de não sei quem, eu estava vendo acontecer na minha frente. Imagina isso aqui: supondo que você esteja vendo só um dedo, você não estava vendo esses aqui [coloca uma mão colada na outra e as mostra de forma a se ver somente uma mão]. A música do Xenakis que eu ouvi os índios, não a música do Xenakis, o conceito de música diz o seguinte: três Jacuís³⁶ começam a tocar: [canta]

[canta novamente o mesmo trecho com a sílaba tró, colocando o erre e girando a mão para mostrar como ocorre a defasagem da melodia entre os trêsjacuís] Três, e vira um círculo, um círculo, que a coisa se repete nela própria. Isso inclusive me levou a escrever a composição Sertão Veredas n. 5 que é dedicado ao cinema brasileiro por causa da roda de carroça lá do "vidas secas". Claro. [canta trecho da música, distorcendo a melodia, como se ganhasse massa sonora]. (GISMONTI, 2013)

A música de Steve Reich pode ter sido uma inspiração paralela a esse tipo de defasagem. Gismonti dedica a música Equilibrista, do disco Folk Songs (1979), a Steve Reich, demonstrando sua admiração e conhecimento do seu trabalho. A peça

³⁶ O Jacuí é uma flauta sagrada dos índios Kamayurás. Existe uma tradição em que só os homens podem tocar essa flauta. Segundo a antropóloga Carmen Junqueira, entre os Kamayurás, "basicamente há flautas jacuí e a casa dos homens. Se uma mulher olhar a flauta jacuí ela é estuprada por toda a aldeia. Esse é o castigo. Nunca soube de alguma que tenha sido punida, mas conta-se que uma mulher de tal povo que passou inadvertidamente e talvez tenha sofrido as consequências. O estupro é a maior punição que pode ser aplicada a uma mulher." Depoimento disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18406.pdf>, acessado em 25/04/2016.

*Piano Phase*³⁷, de Reich, escrita em 1967 para dois pianos, trabalha com o conceito de *phasing*, técnica que ele também aplica nas peças *It's Gonna Rain* (1965), *Come Out* (1966), *Violin Phase* (also 1967), *Phase Patterns* (1970) e *Drumming* (1971). O *phasing* no trabalho de Reich geralmente consiste em tocar duas linhas musicais idênticas, começando por tocá-las sincronizadamente e lentamente deixá-las fora de fase. Esse efeito parece ser semelhante ao buscado por Gismonti, por exemplo, na sessão B de Sete Anéis, na qual as duas mãos executam semicolcheias simultaneamente e lentamente vão saindo de "fase".

Figura 46 - Trecho de *Piano Phase* (S. Reich)

A defasagem se assemelha ao conceito de *Behind the Beat*, que é baseado no deslocamento da MD em relação à ME, onde a primeira é levemente atrasada em relação à segunda. Errol Garner³⁸ é um pianista de jazz que utiliza comumente esse recurso, tocando a MD um pouco depois do pulso, enquanto a ME mantém um pulso constante. (MATHEWS, 1955:10). Na figura abaixo percebemos, no exemplo nº1 como as notas são escritas e no nº2, como as notas soam ao serem tocadas por Errol Garner.

³⁷ Partitura disponível em http://www.ciufo.org/classes/sonicart_sp09/readings/SteveReich-PianoPhase.pdf. Acessado em 31/03/2015

³⁸ Um exemplo claro desse tipo de execução pode ser observado na música *Lullaby of Birdland*, tocada por Errol Garner. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3TUq6EvAxsM>, acessado em 24/3/2015.

Figura 47 - Exemplo de Behind the Beat

No trecho B da música Sete Anéis ouvimos um deslocamento similar ao *Behind The Beat*, mas com maior liberdade, criando um deslocamento entre as duas mãos, indo a para um ponto de intersecção com a sonoridade da polirritmia que iremos analisar a seguir. No exemplo abaixo temos um exemplo similar ao referido acima: no primeiro caso as notas escritas e no segundo, uma aproximação da escuta. A diferença entre o a defasagem e o *behind the beat* é que o segundo possui a intenção de “swingar” dentro de uma estética específica, no caso o jazz, enquanto o primeiro pode ir além e criar um deslocamento que não se preocupa necessariamente com o *swing* e o pulso original.

Figura 48 - Deslocamento em Sete Anéis

Enrique Menezes, ao explicar a maneira como João Gilberto trabalha o deslocamento em relação à síncopa da música brasileira, utiliza o conceito de *offbeat derramado*, que ocorre quando não há um *offbeat* para toda a peça, mas sim uma transformação da síncopa com um afrouxamento, uma flutuação do tempo por meio do encurtamento ou do alargamento de frases, semelhante ao procedimento de Gismonti do exemplo acima (Figura 48). (MENEZES, 2012: 73).

2.11. Textura

Um característica que destaca a música de Gismonti em termos de textura é o uso de acordes espalhados, arpejados ou desenhados por notas soltas ao invés de blocos verticais. Isso dá espaço para o uso do pontilhismo³⁹, onde algumas notas são tocadas em oitavas distantes e de maneira esparsa. O piano de Gismonti é sempre preenchido com notas na ME, fazendo padrões ou completando os espaços das melodias, tornando-o instrumento solista mais do que instrumento de acompanhamento, comum nos grupos de jazz com bateria, baixo e solista. A textura horizontal e polirítmica do piano de Gismonti cria uma textura densa, costurada por notas curtas e conectadas à matriz rítmica (clave), já que em outras situações, no jazz ou na música brasileira, o piano utiliza mais espaços (pausas) e maior verticalidade, criando um diálogo menos simultâneo entre as partes, deixando a função rítmica mais a cargo da bateria e da percussão.

Segundo Yara Caznók⁴¹, "uma textura polifônica pode ser lisa, com vozes tendendo a uma certa estaticidade intervalar e sem muitas articulações, ou pode ser pontilhista, com muitas pausas e *staccatos*, por exemplo" (CAZNOK, 2003: 104). Notamos em Gismonti o uso significativo de *staccatos*, principalmente em dinâmicas abaixo de piano (*p*, *pp*, *ppp*), e de notas esparsas tocadas em oitavas, afastadas tanto para a região aguda como para a grave, indo de encontro à definição de textura pontilhista descrita por Caznók.

Ouvimos em Gismonti, na sessão final de Frevo e em outros trechos de suas composições, um pontilhismo no sentido de que as notas são tocadas de forma sucessória, aparecendo poucas vezes simultaneamente e acentuando o caráter horizontal em detrimento da verticalidade. A ideia do uso de alternância e do deslocamento entre as duas mãos será tratada com maiores detalhes no item 1.13, também reitera em certo sentido a horizontalidade e o pontilhismo como texturas associadas a Webern .

³⁹ O pontilhismo é um termo emprestado das artes plásticas comumente utilizado para descrever a música de Anton Webern, caracterizada por "sons dispersos, separados por curtos intervalos de tempo (...), conferindo à obra um caráter segmentado ou pontilhado.

⁴¹ Yara Caznók é professora do Departamento de Música da UNESP. Atua principalmente nas áreas de Harmonia, Teoria Musical, Análise, Educação Musical e Formação de Professores.

Figura 49 - Textura Pontilhista - Variação Op. 27 nº2 (A. Webern)

Figura 50 - Textura pontilhista em Frevo

A sessão de improviso de Karatê (Alma, 1987) dura apenas 32 compassos, o que acentua sua brevidade se comparada aos 289 compassos da peça com um todo. Nessa sessão também há uma estética pontilhista, com poucas notas tocadas simultaneamente.

Figura 51 - Textura pontilhista em Karatê

O uso de notas dissonantes em relação à harmonia pode ser um elemento de inspiração dodecafônica. Um exemplo desse recurso pode ser encontrado na música Água e Vinho, do disco Alma (1987), quando um Fá sustenido é tocado na região aguda do piano (1'07", 2'15" e 3'26') justamente quando há uma resolução da harmonia em Ré menor. O choque proposital da terça maior na tonalidade menor, porém numa região aguda, remete a uma atmosfera dodecafônica num ambiente tonal, já que a melodia que antecede esse momento está inteiramente vinculada a uma harmonia tradicional na tonalidade de Ré menor. Em seguida, com a inserção de uma escada de tons inteiros partindo do ré temos uma sonoridade mais associada a essa escala.

Notamos que Gismonti desconstrói o conceito de harmonia comumente empregada na MPB, buscando uma distribuição mais horizontal dos acordes, em contraste com os acordes em blocos utilizados pelos pianistas desse período. A distribuição das notas de maneira mais horizontal permite ampliar a clareza das gravações, já que uma nota soando sozinha é mais definida, mais clara, do que uma nota soando junto com várias outras.

2.12. Timbre

A escolha de timbres por Gismonti vai desde o som tradicional dos instrumentos como violão e piano até as técnicas expandidas, sons eletrônicos e experimentação de variadas combinações timbrísticas. Abordaremos aqui o uso do timbre como elemento estrutural, especialmente em obras com pouca movimentação harmônica, como é o caso de *Dança das Cabeças* e outras peças modais, como *Cego Aderaldo*, *Sete Anéis* (sessão intermediária), *Salvador* e *Palácio de Pinturas*.

Vemos em Gismonti o uso de sons rústicos, clusters e ruídos intencionais, numa busca por timbres que se aproximam dos sons da música popular não comercial realizada por músicos no interior do Brasil, pelos quais Gismonti relata grande afeição. O nome *Música de Sobrevivência* (1993) segundo Gismonti é uma homenagem aos músicos não profissionais sem estudo formal em música, que tocam instrumentos simples mas com grande expressividade. Segundo Ivan Vilela, “os sons rústicos, raspados, estridentes, grosseiros, imperfeitos – adjetivos comumente atribuídos à música caipira – nada mais são que recursos diferenciados. Trata-se de timbres e texturas que as músicas clássica e popular são, na maioria das vezes, incapazes de produzir.” (VILELA, 2013: 73). Segundo Vilela:

"A busca dessa particularidade sonora, a do som sujo, fica explícita no álbum *Milagre dos Peixes*, de 1973. Ali percebemos, desde a primeira música, a proximidade com o som das festas de rua, os congados e moçambiques mineiros, uma certa profusão sonora aparentemente desordenada (só aparentemente) e com muita musicalidade." (VILELA, 2010: 23)

Com essa sonoridade “suja”, com ruídos e massas sonoras se esbarrando, o cantor e compositor Milton Nascimento teria antecipado todo o conceito de *world music* que se instauraria a partir dos anos 1980. O álbum *Dança das Cabeças* (1977) é muitas vezes classificado como *world music* por críticos musicais, e podemos ouvir nele o uso sons como batidas percussivas do violão, raspagem das cordas e uma maneira de tocar piano utilizando clusters e notas esbarradas propositadamente, com intenção mais percussiva do que melódica, reproduzindo o que para Gismonti é a maneira rústica de tocar o piano por parte dos pianeiros.

2.13. Variação de Andamento

Sobre a questão da agógica destacamos alguns trechos das músicas *Lôro* (Sanfona, 1981) e *Cigana* (Alma, 1987), sendo agógica o termo usado para designar qualquer desvio em relação ao rigor rítmico, as mudanças de andamento, a flexibilidade no fraseado, a variação de andamentos no piano solo e a relação entre os ritmos populares.

O longo *ralentando* que ocorre no final de *Loro* (Sanfona, 1981) é feito gradativamente durante 34 compassos de 2/4, indo de cerca de 108 BPM a 30 BPM, o que exige uma mudança calculada de andamento por todos os integrantes do grupo, procedimento pouco usual no ambiente da música popular, que geralmente mantém o mesmo pulso durante a música toda.

Os *ralentandos*, *ritenutos*, *smorzando*, etc são mais comuns no ambiente da música clássica do que da música popular, e o emprego desse tipo de recurso demonstra o apreço de Gismonti por respirações e variações no andamento, principalmente em gravações com piano ou violão solo.

Realizamos a análise das mudanças de andamento na música *Cigana* (Alma, 1987) com o programa computacional *Logic*⁴². Destacamos os andamentos de maneira aproximada, já que baseamos a sincronia com a primeiro tempo de cada. Em alguns

⁴² A música com o metrônomo pode ser ouvida em http://youtu.be/_s2wy6BfS6I

momentos há uma flutuação de tempo devido à mudança dentro do mesmo compasso, mas preferimos manter a média do compasso.

Compasso	BPM	Nº de compassos
1	68	6
7	71	4
11	69	5
16	63	4
20	65	2
22	69	2
24	71	1
25	70	7
32	69	5,75
37,75	67	1
38,75	59	1,25
40	68	9
49	69	7
56	72	3
59	66	1
60	58	0,75
60,75	65	2,25
63	69	1
64	65	3
67	73	2

69	66	4
73	61	1
74	57	1
75	55	4
79	55	

Total de compassos	78
Tempo médio total	4'42'

Tabela 2 - Variações de Andamento em Cigana

É possível associar um aumento da dinâmica com um aumento do tempo, visto de maneira mais evidente no compasso 56 (72 BPM) e seus subjacentes. No compasso 67 (73 BPM), temos o andamento mais rápido detectado na música, que é também um momento de dinâmica alta quando comparado aos oito compassos anteriores.

Abaixo, um gráfico que associa as variações do metrônomo e o sonograma da música.

Figura 52 - Variações de tempo em Cigana

O início de novas sessões também apresenta uma diminuição de andamento que está relacionada, em certa medida, com as mudanças harmônicas.

Antes da repetição da primeira parte do tema, nos quatro compassos de Am há uma diminuição do andamento para 63 BPM.

O tema retoma em 71 BPM na segunda exposição. E na última exposição temos uma diminuição para 66 BPM e um grande ralentando para os últimos compassos com resolução em Am.

Esse mesmo conceito agógico de liberdade pode ser aplicado em canções lentas, como a própria Fala da Paixão, Água e Vinho e Eterna, caracterizadas por andamento lento e melodia com notas longas.

CAPÍTULO 3

3. Análises das peças

Analisaremos as músicas Sete Anéis (Alma, 1996) e Karatê (Alma, 1987), destacando aspectos abordados no segundo, desta vez colhendo exemplos específicos e sua relação com a forma de cada obra.

Em Sete Anéis será analisada a relação que Gismonti faz com o estilo de Tia Amélia, a questão do deslocamento, a textura pontilista e a relação da construção e desconstrução temática enquanto aspectos formais da peça.

Em Karatê analisaremos a maneira como Gismonti constrói (ou desconstrói) o acompanhamento contrapontístico da ME e como, ao nosso ver, isso delineia a estrutura da peça, que é baseada em repetições e variações dos temas.

3.1. Sete Anéis

Descrevemos abaixo uma divisão da forma de Sete Anéis (Alma, 1996) em três sessões, sendo a primeira sessão formada por seis repetições das partes A e B; a segunda dividida em duas partes; a terceira com reexposição de A e B da primeira sessão.

- **Sessão 1** - A1, B2, A2, B2, A3, B3, A4, B4, A5, B5, A6, B6
- **Sessão 2** - C, D
- **Sessão 3** (reexposição) - A7, B7, A8, B8

A seguir, analisamos a ME dos quatro primeiros compassos de A1 a A6, dispondo em forma de grade o acompanhamento realizado por Gismonti. Retiramos as articulações das notas e priorizamos sua distribuição rítmica.

Figura 53 - Comparação da me no A de Sete Anéis

De maneira geral a figura da ME está baseada no padrão de semicolcheia / colcheia / semicolcheia em cada tempo, a figura da sincopa brasileira, iniciando com dois intervalos ascendentes seguidos de dois intervalos descendentes até a primeira nota, finalizando com um intervalo ascendente semelhante à segunda nota do grupo de seis notas. Representamos esse desenho melódico da ME na figura abaixo:

Figura 54 - Desenho melódico da me de Gismotni

Pode-se observar que geralmente esse desenho é composto pela tônica, 5ª e 10ª sucessivamente, ou seja, três notas do acorde distribuídas de maneira aberta para a me.

No caso do segundo compasso, tem-se uma tétrade de Gb7M/Bb; portanto, o desenho é um pouco diferente, com um intervalo de segunda menor dentro do intervalo de 10M entre a 3ª e a 5ª uma oitava acima.

O padrão é interrompido no penúltimo compasso do ciclo de oito compassos, onde temos dois acordes por compasso (Cb/Eb e Db7).

Os desenhos são todos muito semelhantes, o que leva a crer em um padrão criado previamente por Gismonti para a ME, permitindo uma maior variedade melódica para a MD, como é possível verificar na grade a seguir:

Figura 55 - Comparação da MD no A de Sete Anéis

Na figura acima nota-se uma grande quantidade de variações para a melodia. Em A1 o tema é mais próximo do original, com duas notas pontuando em oitava acima o final de uma frase. No compasso quatro de A1 o si bemol é na terceira semicolcheia e no último compasso o Mi bemol uma oitava acima,

Em A2 há uma omissão das primeiras notas da melodia. No segundo compasso, a escala descendente com notas repetidas é variada com uso de terças alternadas.

Em A3 o tema é iniciado de forma semelhante a A2, porém antecipado. A escala descendente de A2 está uma oitava acima, e a finalização do tema é mais sucinta.

Em A4 notamos a desconstrução do tema através de colcheias e por consequência a valorização da ME em termos de equilíbrio entre as vozes. O segundo compasso de A4 apresenta uma pausa pois não há notas em semicolcheias como no tema original.

A5 apresenta um motivo de três semicolcheias de caráter rítmico, como uma figura de acompanhamento mais do que de melodia principal, com um salto descendente de 5ªJ seguido por um intervalo de 2ªM. A MD repete o mesmo motivo durante seis compassos, com uma interrupção da exposição da melodia principal. É uma espécie de preparação para a variação sobre o tema que virá em A6 na tonalidade de Sol maior, meio tom acima.

Figura 56 - Variação A6 de Sete Anéis

Em A6 há uma melodia baseada na harmonia original, com um motivo composto por um arpejo de tríade ascendente seguido por duas notas repetidas e dois intervalos diatônicos descendentes. É uma variação sobre o tema principal.

3.1.1. Influência do choro de Tia Amélia

Segundo Gismonti, em depoimento ao programa Ensaio⁴³ (GISMONTI, 1992), sua música Sete Anéis foi dedicada à Tia Amélia. É interessante notar que a parte B guarda bastante semelhança com um padrão bastante recorrente no estilo de Tia Amélia⁴⁴, que é a figura da ME de quatro semicolcheias, onde a segunda semicolcheia, é sucedida por outras duas semicolcheias descendentes com notas do acorde, como vemos na clave de fá da figura abaixo.

Figura 57 - Melodia do B de Sete Anéis

⁴³ Depoimento sobre a dedicatória a Tia Amélia disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jnTvn4ZC8-g>, acessado em 9/5/2016.

⁴⁴ Tia Amélia (Amélia Brandão Neri, 1897-1983) nasceu em Pernambuco e teve formação erudita. Aos 25 anos iniciou uma prolífica carreira como pianista, interpretando choros, sambas e boleros, além de suas próprias composições. Trabalhou na Rádio Nacional e na TV Tupi, alcançando grande popularidade, especialmente na década de 1960 com o programa “Velhas Estampas” e “Tia Amélia, Suas Histórias e Seu Piano Antigo”. (ROSA, 2012 :268-270)

Figura 58 – Olinda, de Tia Amélia

No primeiro compasso de Olinda (círculo na figura acima), é possível uma semelhança com o B de Sete Anéis, com movimento espelhado⁴⁵ entre a MD e ME. A diferença é que em Sete Anéis esse mesmo padrão se estende por praticamente toda a parte B. Na peça Seresteiro, podemos observar algo semelhante.

Figura 59 – Seresteiro, de Tia Amélia

As primeiras quatro semicolcheias da figura acima são semelhantes ao início da sessão B de Sete Anéis, onde temos três notas ascendentes e uma resolução por grau conjunto para baixo. Outra semelhança é o desenho da ME, onde, a cada grupo de

⁴⁵ Por movimento espelhado queremos dizer que a ME e a MD estão em relação inversa de intervalos, ou seja, se a MD fizer um intervalo ascendente de 3M a mão esquerda faz um intervalo descendente de 3M. Se tivermos um espelhamento perfeito o intervalo será o mesmo. Caso o espelhamento seja imperfeito, a relação se mantém entre intervalos ascendentes e descendentes, porém sem uma proporção perfeita: pode haver uma 3M ascendente na ME e uma 4J na MD. Outro caso interessante é o espelhamento específico para o piano, onde o espelhamento respeita as notas brancas e pretas do piano, possibilitando um mesmo dedilhado entre as duas mãos. Partindo do Ré ou do Lá como centros de espelhamento perfeito do piano, podemos ter o Ré-Fá# como um espelho perfeito do Ré-Sib; assim como Mi-Lab e Dó-Sol#, Sol-Dó# e Lá-Mib, etc.

quatro semicolcheias temos um intervalo ascendente seguido de três notas descendentes.

Há uma interessante passagem em que Robervaldo Rosa (ROSA, 2012:276) relata a relação entre o choro *Meu Caro Amigo*, de Chico Buarque, e o estilo de Tia Amélia de tocar piano levando em conta a popularidade desse estilo:

Em uma gravação do choro, *Meu caro amigo*, de Chico Buarque e Francis Hime, de 1976, hoje disponível no DVD *Chico Buarque - Meu caro amigo*, há uma cena curiosa e bastante significativa. Ao piano, no centro da roda de choro, Francis Hime começa de forma empolgada a introdução espevitada do buliçoso choro, ao que prontamente Chico, bem folgazão, anuncia: **ao piano: Tia Amélia!** (ROSA, 2012: 276)

Na figura abaixo destacamos as semelhanças entre o motivo inicial do tema de *Meu Caro Amigo*, de Chico Buarque, e o tema de *Sete Anéis*.

Figura 60 - Comparação entre *Meu Caro Amigo* e *Sete Anéis*

A figura melódica da introdução de *Meu Caro Amigo* é semelhante à figura de *Sete Anéis* ao apresentar três intervalos ascendentes e um descendente, todos em semicolcheias. Os intervalos entre a nota inferiores e a superiores são de 8ªJ nos dois casos.

3.1.2. Deslocamento em *Sete Anéis*

Na sessão B de *Sete Anéis*, onde há uma sucessão constante de semicolcheias, notamos, na execução de Gismonti, o uso do deslocamento entre uma mão e outra. No depoimento do autor (2013, 1'10"), ele diz não pensar na relação matemática entre as mãos, mas na visualização mental da partitura e na defasagem entre uma mão e outra. Dessa forma, visualizando a partitura, ele "brinca" com o deslocamento das mãos. Abaixo, a notação do trecho:

Figura 61 - MD e ME do B de Sete Anéis

O trecho de 1'29' de Sete Anéis (Infância, 1991), do 5º ao 8º compasso da figura acima, apresenta uma antecipação da ME, como representada na figura abaixo:

Figura 62 - Deslocamento no B de Sete Anéis

Essa antecipação cria uma alternância entre as mãos de aproximadamente uma fusa. No compasso sete, as duas mãos claramente se unem, terminando a tensão gerada pelo deslocamento e preparando o fechamento do trecho de forma homogênea. É como se o deslocamento fosse uma maneira de o intérprete reforçar o contorno da frase de quatro compassos, utilizando a defasagem como um elemento interpretativo além do *crescendo* e *diminuendo* ou da variação na agógica da linha melódica.

Gismonti também acentua as notas do polegar da me, que são as notas mais altas, o que reforça o caráter contrapontístico da linha da me como uma resposta à melodia principal. O fato de a nota superior da me estar na segunda semicolcheia do tempo salienta a síncope do acompanhamento, já que no mesmo momento a MD tem uma nota mais grave, naturalmente destacada na textura de duas vozes.

Figura 63 - Acentuação do polegar da me

A textura criada pelo contraponto em defasagem ressalta a importância de cada nota e cria uma sonoridade “granulada”, como o efeito de um rulo de caixa ou o eco das notas da MD reverberadas na me.

Mais do que estrutural, o efeito de defasagem oferece ao trecho um efeito, uma alteração na textura em torno da melodia principal. Segundo Cândida Silva, “o efeito que a manutenção da pulsação proporciona, especialmente nos momentos mais rítmicos, (...) e as acentuações, ora no tempo forte, ora deslocada, (...) colaboram para a criação da fluência e do caráter rítmico” (SILVA: 64, 2005).

No caso da defasagem, vale notar que a pulsação continua presente, assim como as acentuações, preservando o caráter rítmico da peça.

3.1.3. Pontilhismo, Construção e Desconstrução.

A primeira exposição do tema (A1) é feita com menos notas na me do que as que aparecem nas próximas cinco repetições do tema, sendo que a última exposição (A6), meio tom acima (Sol maior), apresenta também uma menor quantidade de notas e mais pausas nas duas mãos, como se o tema fosse desconstruído, com uma textura mais pontilista. A dinâmica em *p* ou *pp* e o uso de *staccato* é utilizada na primeira exposição do tema. Abaixo, a comparação entre os primeiros compassos de A1 e de A4.

Figura 64 - Notas no agudo, *cluster* de 2M, pausa melódica

É interessante observar como Gismonti substitui a melodia em A4 por um *cluster* de Lá bemol e Si bemol (2ª maior), sendo esse trecho mais cheio na ME em A4 do que em A1. Ou seja, em A4 ele prioriza o acompanhamento e o espaço na melodia, como podemos notar na maior quantidade de pausas na ME de A1 e na MD de A4. Outro elemento interessante é o salto de décima que aparece no quarto compasso de A1, reforçando o conceito de pontilhismo, como se o Si bemol fosse um ponto isolado da melodia, exatamente no espaço entre o Lá bemol e o Lá bemol do acompanhamento da me nesse trecho.

A seguir vemos como Gismonti trabalha a desconstrução da parte B6, na tonalidade de Sol maior, como transição para a Sessão 2:

Figura 65 - Desconstrução em B6 de *Sete Anéis*

Nesse trecho de oito compassos há uma omissão de notas tanto da me como da MD, com destaque para notas da 1ª e da 4ª semicólicas de cada pulso. Essa desconstrução que se inicia no segundo compasso de B6 passa a apresentar uma linha melódica com a escala descendente de Sol, com o Sol# acrescido ao final, eliminando as notas inferiores do desenho melódico original.

No 3º, 4º e 5º compassos do trecho acima, podemos observar o uso do intervalo de sétima maior, sétima menor, sexta maior e sexta maior, quase sucessivamente, o que provoca uma amenização gradativa das dissonâncias de sétima maior e sétima menor. No final do trecho há o uso de *clusters* de segunda menor (compasso 6) e segunda maior (compasso 8) dentro de grupos de duas semicólicas, como se agora a me fizesse, na forma de acompanhamento, o desenho que antes era realizado pela MD. Dessa forma, a melodia passa a ser desconstruída e parte dela torna-se acompanhamento ou contracanto. No compasso seis ainda encontramos na me o mesmo Dó-Mi da melodia original.

O desenho rítmico de uma colcheia pontuada seguida de uma semicólica ( ) com notas descendentes é semelhante ao desenho do baixo ao final da sessão 2,

antes da retomada do tema, como vemos na figura a seguir:

Figura 66 - Final da sessão 1 e sessão 2 de Sete Anéis

Esse desenho talvez seja o ponto de ligação entre as duas sessões, aparecendo numa região mais aguda na sessão 1 e depois no grave em oitavas no fim da sessão 2.

Toda a sessão 2, especialmente a parte C, apresenta com melodias no grave, em contraposição ao A e ao B, que apresentam melodias no agudo. Especialmente B3 tem um desenvolvimento da melodia na região aguda do piano..

3.1.4. Sessão 2 – C

Na segunda sessão Gismonti cria um desenvolvimento em Mi menor, mantendo dois ostinatos, um em colcheias e pausas e o outro de quatro semicolcheias, como vemos abaixo:

Figura 67 - Ostinatos em Sete Anéis

O ostinato 1 da figura acima é formado por intervalos de segunda menor, sendo que as notas da ponta formam a tríade de Em (Si, Mi, Sol, Si). O segundo ostinato é

formado pelas notas Mi, Si, Lá# e Fá#. Poderíamos interpretar esse desenho como uma alternância entre o acorde de Em sem a terça e F# sem a quinta.

Figura 68 - Ostinato e Harmonia Implícita

A sonoridade é do modo de Mi menor #4. Com a presença do Dó# nas melodias que se seguem na ME podemos dizer que é um Mi menor Dórico, com a sugestão de #4 pela pelo ostinato da MD. A transição para a entrada do ostinato é interessante, pois há uma construção desse Dó# a partir do Dó natural no acorde de G.

Figura 69 - Dó# no início da parte C

A partir desse ponto Gismonti mantém o ostinato da figura 68, criando melodias na ME. A figura abaixo mostra a transcrição das duas primeiras melodias:

Figura 70 - Melodias da ME da parte C

Na figura acima vemos duas melodias baseadas no modo de Em dórico. Ambas são descendentes, sendo a primeira com a nota inferior estacionada (Mi, Lá e Ré) e a segunda com terças alternadas. Ambas são baseadas na figura da sincopa ( ) e o

final da frase está no Fá#, o que sugere uma sonoridade de Fá# frígio por um breve período. A seguir temos uma melodia que ressalta inicialmente o Si e o Dó# do modo de Em dórico, delineando em seguida os acordes de A7 e G:

Figura 71 - Desenvolvimento em Em, A7 e G

Na figura acima vemos a valorização do Si e do Dó# nos dois primeiros compassos que, se considerarmos o acorde de Em, são a quinta justa e a sexta maior. Ao assinalar nos quadrados as notas dos tempos fortes vemos a presença do acorde de A7 como sonoridade resultante, que seria o V7 de Ré, ou o modo de Lá mixolídio. Ao final da frase ouvimos o Sol. Como a frase é feita na região grave do piano as notas soam como fundamentais, portanto a sonoridade é de um acorde de G. O Sol e o Lá no baixo serão a base para o início da parte D.

Ainda na parte C temos uma sessão de desenvolvimento de um desenho com o baixo em oitavas, como exemplificado na figura abaixo:

Figura 72 - Baixos em oitavas

A figura acima compara os desenhos de baixos em oitavas alternadas, inicialmente em colcheias dentro do modo de Em dórico. Na segunda linha vemos o uso de pausas e em seguida, na terceira linha, com semicolcheias e o uso de cromatismo. A mesma idéia dos cromatismos ocorre na terceira linha da figura acima, seguida pela idéia das pausas da segunda linha porém agora com figuras de semicolcheia.

Na parte C há um momento em que ouvimos um Sol# no ostinato da MD (c. 178 da transcrição em anexo), alterando momentaneamente a sonoridade de Mi menor dórico para Mi Mixolídio #11, como vemos na figura abaixo.

Figura 73 - Sol# em Mi menor dórico

Essa nota é de certa forma estranha à harmonia modal que ouvíamos anteriormente, portanto soa como uma nota “estranha”, levemente fora do contexto harmônico. Outra nota variante em relação ao ostinato inicial é a substituição do Si bemol pelo Lá:

Figura 74 - Lá no ostinato

Uma variação do ostinato da MD é o acompanhamento de três notas tocadas simultaneamente:

Figura 75 - Mudança no ostinato da MD

O desenho da ME na figura acima está quase sempre tocado alternadamente em relação à MD. Outro momento em que isso ocorre é na transição para a parte D, com o baixo da ME soando no tempo forte, nas pausas da ME.

Figura 76 - Pausas no tempo forte da MD

Esse desenho da figura acima é repetido por 16 vezes antes, como uma preparação para a parte D. Gismonti trabalha com a apresentação do cluster de quatro notas da MD com uma espécie de trêmulo de um cluster de duas notas, como vemos na figura abaixo:

Figura 77 - Construção do *cluster*

A MD mantém um padrão em colcheias, com alternância de uma oitava no primeiro tempo e uma sétima no segundo tempo, onde a nota da ponta é tocada com um intervalo de 2m. Esse padrão em colcheias é visto também na música Maracatu de Gismonti, e permite uma maior liberdade rítmica na ME, já que a MD se encarrega de marcar o tempo de maneira mais uniforme.

3.1.5. Sessão 2 - D

A parte D apresenta a melodia na MD e um acompanhamento da ME com os baixos no tempo forte e acordes na região central do piano, utilizando um acompanhamento semelhante ao de Baião Malandro.

Figura 78 - Acompanhamento da parte D

Esse acompanhamento valoriza os tempos fracos de cada pulso (2 e 4), especialmente a segunda semicolcheia, que tem mais notas do que a quarta semicolcheia. O padrão de acompanhamento é semelhante ao acompanhamento da primeira parte com harmonização de 5J, 6m e um acorde cheio na segunda semicolcheia de cada pulso. A seguir veremos o encadeamento harmônico da parte D.

A ⁷ (sus4) mixolidio	✗	✗	✗	✗	✗	C ⁷ (sus4) mixolidio	✗
F# I	C#/F V6	D#m Vim	G#7(b9) V7/V	C#(add9) V	Bmaj7/F# IVMaj7		
C#7(b9sus4) V7b9sus4	✗	✗	✗	6M	6m	5J	

Figura 79 - Parte D - Harmonia

Na figura acima vemos o caminho harmônico que se inicia no acorde de A7sus4 que se mantém por doze compassos, seguidos por um padrão melódico semelhante de quatro compassos em C7sus4, ambos com uma sonoridade do modo mixolídio. Em seguida temos uma sequência harmônica em F# que termina em C#7b9sus4, onde a nota Si, a sétima de C# movimenta-se para baixo, passando pela 6M, 6m e 5J, onde temos uma cadência para F# e a retomada do tema.

3.1.6. Reexposição do tema

A reexposição do tema é feita de maneira gradual, iniciando-se com um improviso em Gb ou F#, com notas repetidas de duas em duas e uso de notas dissonantes ou *outside*. Um caso interessante é o uso do arpejo de F maior no acorde de Db7, preparando a volta para o IMaj7 (GbMaj7), como vemos na figura abaixo:

Figura 80 - Arpejo F em Db7

Outro aspecto dessa primeira parte da reexposição é o uso de colcheias no acompanhamento da ME, com semicolcheias repetidas de duas em duas na MD, criando uma textura menos sincopada do que a das primeiras exposições do tema. O andamento é lento nessa sessão (A7), com variações na agógica e um leve acelerando para a retomada do tempo inicial em B7.

Figura 81 - Acompanhamento em colcheias

Um recurso utilizado ao final de A7 é o uso de notas num registro agudo (C5) intercaladas por duas ou uma semicolcheia numa região de uma oitava abaixo, como vemos na figura abaixo:

Figura 82 - Oitavas Intercaladas

As sessões que se seguem (B7, A8 e B8) são similares à primeira exposição do tema. Em A8 vemos a retomada do tempo, com aproximadamente 112 BPM, levemente mais rápido do que o tempo inicial de 106 BPM. A8 apresenta uma textura bem cheia, com dinâmica mais forte que A7 e uso do pedal. B8 é tocado uma oitava abaixo que B7, com uma dinâmica bem abaixo que A7, culminando na finalização da peça num arpejo em sextinas, com movimento contrário entre as mãos e dinâmica decrescente.

3.2. Karatê

A seguir analisaremos alguns aspectos do frevo Karatê, especialmente em relação ao contraponto da ME, no qual notamos que há padrões semelhantes nas repetições dos temas. Por isso criamos uma partitura para Karatê (Disco Alma, 1987) em forma de grade para as linhas da ME, comparando as variações empregadas por Gismonti em trechos onde a melodia da MD é a mesma. Destacamos abaixo os oito compassos das nove vezes em que o A é repetido.

The image displays a musical score for the piece 'Karatê'. At the top, the 'melodia original' is shown in treble clef. Below it, nine variations of the ME (Melodia de Acompanhamento) are presented, labeled A1 through A9. Each variation is written in bass clef and spans eight measures. The variations are arranged in a grid-like format, with each line representing a different ME. The chords and melodic lines are carefully notated, showing the relationship between the original melody and the accompaniment variations.

Figura 83 - Comparação da ME no A de Karatê

A seguir, analisaremos algumas semelhanças e diferenças entre esses acompanhamentos destacados na figura acima.

O primeiro compasso de A é sempre diferente em termos rítmicos e melódicos, mantendo a harmonia como ponto em comum nas diversas vezes em que esse tema é reapresentado. Notamos que as notas Fá, Mi, Lá e Dó do acorde de F7M⁴⁶ são

⁴⁶ Consideramos a cifra 7M a mesma que Maj7 utilizada no livro de partituras de Gismonti (1990).

utilizadas com rítmicas diferentes. Nesse compasso a MD apresenta uma pausa, destacando a movimentação da ME. No 2º compasso de A os desenhos são sempre muito semelhantes, com o Si bemol sempre no 3º tempo, em geral acentuado, seguidos do Mi-Fá em colcheias no quarto tempo.

Vale notar que uma pausa de colcheia acontece no primeiro compasso de A1, A2, A4 e A7, e somente em A3 temos uma nota Lá (colcheia no primeiro tempo). Isso mostra uma valorização dessa pausa, na qual a melodia da MD termina. Há mais espaço (pausas) em A5, A6, A8 e A9, e figuras com colcheias em A1, A2, A3 e A7.

Os primeiros compassos de A1 e A4 são idênticos, assim como os dois primeiros tempos dos primeiros compassos de A2 e A7. Vale notar que o quarto tempo apresenta uma pausa em todos os As, exceto em A3, valorizando a volta do tema na MD.

Na figura abaixo, apontamos as quatro notas que são omitidas da melodia da MD:

Figura 84 - Notas omitidas na melodia de Karatê

As notas Mi, Fá, Sol E Lá são omitidas nesse compasso, fazendo com que o desenho da ME se sobressaia. No segundo compasso de A há uma pausa de mínima que valoriza a melodia da MD. Nesse sentido, Gismonti se vale, nos dois primeiros compassos de A, de uma alternância entre a MD e a ME, como numa conversa, valorizando tanto o contraponto como a melodia principal.

Figura 85 - Contraponto em Karatê

No segundo compasso há a presença, em praticamente todas as vezes, do Si bemol, sétimo grau de C7sus4 no terceiro tempo, o que reforça o caráter cadencial juntamente com o Mi, formando o trítone de C7 que aparece resolvendo na nota Fá.

Esse Si bemol é muitas vezes um ponto de apoio rítmico, quase que uma nota pedal que reaparece nos compassos 3, 4 e 5, muitas vezes resolvendo para o Lá apenas no terceiro tempo do compasso 4. Esse Si bemol é comumente reforçado por um acento, o que realça seu caráter rítmico. Se a melodia tem uma direção descendente de Si bemol a Dó nos tempos 1 e 2, a melodia Si bemol - Fá ou Si bemol - Mi - Fá da me apresenta uma função de contra melodia ou resposta à melodia principal.

No quarto compasso o Si bemol na segunda colcheia do primeiro tempo gera um choque com o Lá da melodia que se resolve na maioria das vezes no Lá do terceiro tempo.

Observando a figura 67 notamos que em quase todas as exposições do tema A temos uma pausa de colcheia no primeiro tempo. Como o desenho da MD termina nesse primeiro tempo, a ME assume uma função de resposta, de contraponto ao desenho da MD.

No quinto compasso há uma variedade de padrões rítmicos da ME, que em geral utilizam as notas Dó, Mib, Fa, Sol e Sib do acorde de C11.

Nos sexto e sétimo compassos há uma cadência repetida sempre de forma muito semelhante, o que pressupõe ter sido planejada anteriormente para reforçar o caráter cadencial da sessão.

Notamos que em um compasso antes desse trecho cadencial há uma preparação com semínimas nos tempos 1, 2, 3 e 4, em A1, A2, A3, A4 e A5, com um desenho próximo a uma linha de contrabaixo que sustenta a harmonia (Bb), o que cria um contraste de texturas de semínimas entre uma textura de semicolcheias no compasso seguinte.

O quinto compasso é onde acontece a maior quantidade de variações no acompanhamento, já que o acorde de Cm11 é costurado de diversas maneiras, seja com uma linha descendente e ascendente (A1, A4 e A8), seja com arpejo em semínimas (A2 e A3) ou com o Si bemol na segunda colcheia, reforçando essa nota que aparece também nos três compassos anteriores (A7 e A8).

O quinto compasso em A1 e A4 possui uma melodia que reforça a 4ªJ do acorde de F7sus4 ou a 7ªm do acorde de Cm11, como se esse Si bemol fosse uma espécie de pedal para a continuação do acorde de Bb no compasso seguinte.

Em nenhuma das vezes Gismonti utiliza o Lá na ME, apesar de essa nota aparecer na melodia do compasso 11 com um arpejo do acorde de F. A ausência da nota Lá no acompanhamento ameniza o caráter cadencial desse trecho, oferecendo uma sonoridade mais modal.

No sexto compasso temos de A1 a A6 o uso de quatro semínimas por compasso, com as notas do acorde de Bb7M, especialmente o Si bemol e o Ré, com a aproximação do Si bemol pelo Lá (A1, A2, A4, A5 e A6).

Duas vezes ocorre o *cluster* de Dó e Ré na cabeça do compasso (A1 e A4), e em geral ocorre uma linha melódica parecida com a do primeiro compasso, onde a terça é sucedida por sétima maior, tônica e terça novamente, mesmo que com uma rítmica diferente.

Figura 86 - Padrão comum em Karatê

Na figura acima pode-se observar o uso das quatro notas em desenho semelhante, com 3ª, 7ª, tônica e 3ª. A 7ª pode ser vista como uma apogiatura para a tônica, já que a presença da tônica e da 3ª reforçam a tríade mais do que a sonoridade da téttrade, e o mí no acorde de F7M pode ser visto como uma escapada seguida de uma nota uma apogiatura para o Fá.

No sétimo compasso desse trecho há uma simultaneidade entre as duas vozes, o que reforça o caráter cadencial que finaliza a sessão.

Apenas em A7 ocorre uma diferença das notas, principalmente na rítmica do segundo e do terceiro tempos, mas ainda assim é possível notar um padrão próximo ao que ocorre de A1 a A6, em que esse trecho é sempre o mesmo, o que reforça a ideia de um arranjo por parte do intérprete.

A principal diferença é na última nota, como vemos na figura abaixo, em que, para repetir novamente o A, ouvimos a nota Si bemol (sétima de C7) e, para prosseguir para o B, ouvimos o Fá.

Figura 87 - Cadência final de Karatê

Portanto, notamos um planejamento da me em boa parte da música, com alguns trechos mais livres em termos de ritmo, mesmo que a escolha das notas seja sempre próxima aos acordes da harmonia, como é o caso do primeiro compasso de A.

Em transcrição de gravação ao vivo (GISMONTI, 2007), notamos um longo período de contraponto com colcheias pontuadas.

Figura 88 - Colcheias pontuadas em Karatê

Os retângulos ressaltam os pontos de encontro bem definidos entre as duas mãos. Nos outros pontos há uma leve defasagem, uma aproximação da polirritmia ou defasagem.

Os compassos 23 e 24, por exemplo, podem ser ouvidos como um conjunto de seis notas na ME, que ora se adianta, ora se atrasa, aproximando-se mais da intenção de gerar uma defasagem em relação às colcheias da MD do que uma precisão de quatro colcheias pontuadas e duas colcheias que, na soma, seriam dois compassos.

Conclusão

No trabalho de transcrição de compositores que trabalham na fronteira entre a música erudita e popular, como é o caso de Egberto Gismonti, devemos atentar para elementos da performance que não se encontram na partitura escrita pelo compositor. Nesse caso, a partitura é um guia para o intérprete, que tem liberdade para alterar a rítmica, a altura das notas da melodia, a distribuição dos acordes no acompanhamento, o uso de apogiaturas e os andamentos, estreitando a relação entre a performance e a composição. Nesse sentido, a transcrição deve abarcar os conceitos prescritivo e descritivo, utilizando como comparação a música escrita pelo próprio compositor (prescritiva) e as diferenças em relação a uma transcrição da sua própria interpretação em determinado momento (descritiva).

É notável a presença em Gismonti de obras semelhantes em caráter, tendo como exemplo: Dois Violões e Karatê; Baião Malandro e Forrobodó; Fala da Paixão e Água e Vinho. Essas obras incorporam elementos semelhantes do seu universo composicional, sendo inclusive apresentadas em sequência em suas apresentações ao vivo. Assim, o desenvolvimento de Forró é semelhante ao desenvolvimento de Sete Anéis, com a sustentação rítmica na MD e figuras melódicas no baixo. O início de Forró, Forrobodó e Baião Malandro são semelhantes, inclusive no mesmo tom de Ré bemol. Frevo e Karatê também são tocados juntos, assim como 2 Violões, que tem um caráter e algumas passagens melódicas semelhantes a Karatê. Cigana e Fala da Paixão têm um acompanhamento semelhante, com uma síncopa na quarta colcheia da ME.

Vemos através dessa pesquisa que a música de Gismonti utiliza elementos da música tradicional europeia (Stravinsky, Chopin, Bach), música clássica brasileira (Villa-Lobos) e a música popular brasileira (choro, forró, maracatu). A compreensão da trajetória artística e das escolhas estéticas de Gismonti auxiliaram no entendimento dos processos empregados por ele, especificamente nas obras abordadas, servindo de base no estudo de outras obras de sua produção.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 2ª ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco - Ed. Massangana; São Paulo: Cortez. 2001

ANDRADE, Mário de; **Ernesto Nazareth**: In *Ilustração Brasileira*, junho de 1928. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-RJ, *clipping*, pasta 248. 1928

ANDRADE, Mario de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ANDRADE, Mario de. **O ensaio sobre a música brasileira** [1928]. 3ª ed., São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

BAKER, David. **How to play Bebop**, vol. 3. Bloomington, IN: Frangipani Press, 1985. Currently published by Alfred Publishing Company (Van Nuys, CA).

BELFIGLIO, Anthony. **Fundamental rhythmic characteristics of improvised straight-ahead jazz**. Austin: The University of Texas Press: Music and Human Learning/Jazz – 2008.

BENEVENUTTI, Bruna Marcela. **O Improviso Musical Como Mediador Do Processo De Autoconhecimento Para Adolescentes**. Disponível em: https://www.academia.edu/7670343/O_IMPROVISO_MUSICAL_COMO_MEDIADOR_DO_PROCESSO_DE_AUTOCONHECIMENTO_EM_ADOLESCENTES Artigo do estágio supervisionado do 6º período do curso de Licenciatura em música da UNIVALI. Acesso em 14/02/2014.

BLACKING, John; **Reflections on effectiveness of Symbols**. In: Music, Culture and Experience. Chicago: Chicago University Press, 1995 [1985],

BLACKING, John; **Towards an anthropology of the body**. In: The Anthropology of the Body. London; Academic Press: 1-28; 1977.

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores**. São Paulo, Irmãos Vitale, 2010

BOSI, A. (org.). **Cultura brasileira – temas e situações**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

BOURDIEU, P; HAACKE, H. **As Regras da Arte**. São Paulo: Schwarcz, 2002.

CANÇADO, Tânia M. L. **Uma Investigação dos Ritmos Haitianos e Africanos no Desenvolvimento da Síncopa no Tango/Choro Brasileiro**, Habanera Cubana, e Ragtime Americano (1791-1900). Salvador: ANPPOM, 1999.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAZNÓK, Yara Borges. **Música: entre o Audível e o Visível**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CIRINO, Giovanni. **Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira**. Dissertação de Mestrado, ECA-USP, 2005.

CONTIER, Arnaldo Daraya . **Brasil Novo: música, nação e modernidade**. São Paulo : FFLCH/USP , 1986. (Tese de Livre Docência).

COOK, Nicholas. **Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance**. Per Musi, Belo Horizonte, n.14, 2006:05-22

CORDEIRO, Betânia Silva. **As Canções de Luis Gonzaga sob o olhar da análise crítica do discurso** (acd); dissertação de mestrado - Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2008.

CORRÊA, Antenor Ferreira. **O sentido da análise musical**. *Opus*, n. 12, 2006: 33-53.

CORRENTINO, Diones Ferreira e ANTUNES, Glacy. **Tendências Expressivas e Estilísticas na Música Brasileira de Egberto Gismonti: Um estudo do choro Sete Anéis**. Artigo enviado para o Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão - CONPEEX UFG, 2012

COSTA, Gustavo. **O Processo de Transcrição para violão de *Tempo di Ciaccona e Fuga de Béla Bartók***. Dissertação de mestrado - Universidade de São Paulo, ECA-USP, 2006.

COUTO e SILVA, Alvaro. **O Ensino do Acordeon do Brasil: Uma reflexão sobre seu material didático**. Trabalho de conclusão de curso, CMU-ECA-USP, 2010.

CRYSÓSTOMO, Antônio. **Enfim popular**. Revista Veja. Seção Música. 13 de outubro de 1976.

CUNHA, Cássio. **ARB - Acentos Rítmicos Brasileiros**. Editor Multifoco, Recife, 2001

DANIEL, Yvonne; **Body knowledge at the Crossroads**. In: Dancing wisdom: embodied knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé. Urbana: University of Illinois Press, 2005.(pp. 51-93)

Disponível em:

<http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/CANCADO.PDF> Acesso em: 25 abr. 2010.

FREGTMAN, Carlos Daniel. **Musica Transpessoal: Una Cartografia Holística del Arte, la Ciencia y el Misticismo**. Trad.: Maria Stela Gonçalves. Editora Cultrix, São Paulo, 1989

FREITAS, S. P. R. A memória e o valor da síncope. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.22, 2010:127-149.

FRUNGILLO, Mario D. - **Dicionário de Percussão**. UNESP, São Paulo, 2003

GISMONTI, Egberto. **Egberto Gismonti: Livro de Partituras (Songbook)**. Suíça: Mondiamusic, 1990.

GODOY, Sibila. **Dança das cabeças: a trajetória musical de Egberto Gismoni**. Rio de Janeiro, 2000.

GOMES, Vinícius Bastos. **Alma: O estilo pianístico de Egberto Gismonti**. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, Campinas, SP: 2015.

GRAMANI, José Eduardo. **Rítmica**. 1a reimpressão da 3. ed de 2002. São Paulo Perspectiva, 2004.

GRIFFITHS, Paul e PERLE, George, NEIGHBOUR, Oliver. *Segunda escola vienense*. Série New Grove. Porto Alegre: L&PM, 1990.

GUÉRIOS: R. **Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, convertendo-se em um músico brasileiro**. In: Mana n.9, Abril:81- 108. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003a.

HINSON, Maurice. **Guide to the Pianist's Repertoire**. Bloomington, London: Indiana University Press (1973), preface. ISBN 0-253-32700-8

HURTADO J., Ramón; CORVALÁN E., Elena. **Heterometria e Irregularidad Rítmica**. Santiago de Chile: Acabom, 1993.

JARDIM, Gil. **O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos. Bach e Stravinsky na Obra do Compositor**. Santana de Parnaíba: Philharmonia Brasileira, 2005.

KAHN, Ashley. **Kind of Blue: a historia da obra-prima de Miles Davis**. Trad. Patricia de Cia e Marcelo Orozco. São Paulo: Editora Barracuda, 2007.

KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Post-Tonal Music**. 4 ed. Boston: Pearson, 2012.

KOSTKA, Stefan. **Materials and techniques of twentieth century music**. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.

LAVE, Jean; WENGER Etienne. **Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.(ONLINE)

LHEVINNE, Josef. **Basic Principles in Pianoforte Playing**. New York: Dover Publications, 1972.

LIMA, Adriano Fagundes Oliveira. **Policordes: sistematização e uso na música popular**. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, Campinas, SP: 2006.

LUCAS, Glauro. **“Os Sons Do Rosário: O Ritual Dos Ritmos No Congado Mineiro Dos Arturos E Do Jacobá**. São Paulo: ECA - USP, 1999.

MATHEWS, Matt. **Modern Jazz Improvisations for Accordion**. Pietro Deiro Publications, New York, 1955

MELLO, Maria Ignez Cruz; **Aspectos Interculturais da Transcrição Musical**; ANPPOM, 2005.

MELLO, Zuza (José Eduardo) Homem de. **João Gilberto**. São Paulo: Publifolha, 2001.

MELLO, Zuza (José Eduardo) Homem de. **Musica Popular Brasileira**. Melhoramentos. São Paulo, 1976.

MELO, Rúrion Soares. **O "Popular" em Egberto Gismonti**. Artigo em Novos Estudos CEBRAP. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002007000200015>

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2013. **A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico- Interpretativa**. Florianópolis: Editora UFSC, 525 páginas.

MENEZES, Enrique Valarelli. **A Música Tímida de João Gilberto**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, ECA-USP, 2012.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Aline Martins. **A questão rítmica e defasagem dos código no piano nacionalista brasileiro** (dissertação de mestrado). Rio de Janeiro, 2006.

OLIVEIRA, Heitor Martins. **Teoria, análise e nova musicologia: debates e perspectivas**. Opus, Goiânia, v. 14, n. 2: 100-114, dez. 2008.

ORTIZ, Renato (org.). **Pierre Bourdieu: Sociologia**. São Paulo: Editora Ática, 1983.

OVSEPIAN, Vardan. **Mirror Exercises**. Publicado por Vardan Ovsepian, 2011

PAZ, Ermelinda A. **500 Canções Brasileiras**. 2ª edição revista. Brasília: Musimed, 2010.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades**. Antropologia em Primeira Mão. Número 21. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 1997

PINTO, Marcelo Gama e Mello de Magalhães. **Frevo para piano de Egberto Gismonti: Uma Análise De Procedimentos Populares E Eruditos Na Composição E Performance**. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2009.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. **A análise musical na etnomusicologia**. In: Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA, vol. 4, 2002.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: aristas da revolução, do CPC à era da TV**, Record, RJ, 2000.

RIEPPPI, Pablo. **Snare Drum Technique: Essential Exercises for Daily Practice**. Columbus: Bachovich, 2008.

ROCHA, Cristiano. **Ritmos Cruzados**. Revista Modern Drummer, 2006. disponível em http://www.christianorocha.com/artigos/ritmos-cruzados_1.pdf. Acesso em 12/02/2015.

ROSA, Guilherme. **O Astro da Batucada**. Revista Unesp Ciência. São Paulo: Editora Unesp, Outubro de 2014.

ROSA, Robervaldo Linhares. **Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos pioneiros na cena urbana brasileira - dos anos 50 do Império ao anos 60 da República**. [Tese de doutorado]. Brasília. UNB, 2012.

ROSS, Alex. **O Resto é Ruído: Escutando o Século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SADIE, Stanley (ed.). **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SAMPAIO, Luiz Paulo. **O papel do piano para a vida musical e cultural do Rio de Janeiro desde o final do século XIX**. Revista Eletronica de Musicologia, Vol. XIII, UNIRIO, Janeiro de 2010.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 / 1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. : Ed. UFRJ, 2001.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da música. Tradução de Giovanni Cirino. Sinais diacríticos: música, sons e significados**, Revista do Núcleo de Estudos de Som e Música em Antropologia da FFLCH/USP, n. 1, 2004.

SEEGER, Anthony. **Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SILVA, Cândida Luiza Borges da. **A interpretação e o pianismo de Egberto Gismonti em sua obra "Sonhos de Recife"**. Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

SIQUEIRA, Andre. **Giacinto Scelsi: Improvisação, orientalismo e estrutura**. Londrina: Eduel, 2011.

TERRA, Vera. **Acaso e Aleatório na Música**. São Paulo: Educ., 2000, 153p.

TINÉ, P. J. S. **O Modalismo em alguns compositores da música popular**. Per Musi, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.110-116.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da musica popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TUGNY, Rosângela Pereira de e QUEIROZ, Ruben Caixeta de (orgs.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

TURINO, Turino; **Social Identities and Indigenous Musical Practices**. In: Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe. Chicago: University of Chicago Press, 2000.pp 31-60.

VIEIRA, Marcia Maria Rosa. **Fernando Pessoa e Jacques Lacan: constelações, letra e livro**. Em Tese, Belo Horizonte, v. 10, p. 133-138, dez. 2006

VILELA, Ivan. **Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento**. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 2013.

VILELA, Ivan. **Nada Ficou Como Antes**. REVISTA USP, São Paulo, n.87, p. 14-27, setembro/novembro 2010

VILELA, Sibila Godoy. **Dança das Cabeças – A trajetória musical de Egberto Gismonti**. Dissertação de Mestrado em Musicologia. Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1998.

ZAMITH, Alexandre. **Verde e Amarelo em Preto e Branco: as impressões do choro no piano brasileiro**. Dissertação de Mestrado. Unicamp, Campinas, 1999

Referências Discográficas

- GISMONTI, Egberto. LP. **Egberto Gismonti**. Brasil, Elenco, 1969.
- GISMONTI, Egberto. LP. **Sonho 70**. Brasil, Polydor, 1970.
- GISMONTI, Egberto. LP. **Orfeo Novo**. Alemanha, Corona Music Jazz, 1971.
- GISMONTI, Egberto. LP. **Água e Vinho**. Brasil, EMI – Odeon, 1972
- GISMONTI, Egberto. LP. **Egberto Gismonti**. Brasil, EMI – Odeon, 1973.
- GISMONTI, Egberto. LP. **Academia de Danças**. Brasil, EMI – Odeon, 1974.
- GISMONTI, Egberto. LP. **Corações Futuristas**. Brasil, EMI – Odeon, 1976.
- GISMONTI, Egberto. LP. **Dança das Cabeças**. Alemanha, ECM, 1977.
- GISMONTI, Egberto. LP. **Carmo**. Brasil, EMI – Odeon, 1977.
- GISMONTI, Egberto. LP. **Sol do Meio Dia**. Alemanha, ECM, 1978.
- GISMONTI, Egberto. LP. **Nó Caipira**. Brasil, EMI – Odeon, 1979.
- GISMONTI, Egberto. LP. **Solo**. Alemanha, ECM, 1979.
- GISMONTI, Egberto. LP. **Circense**. Brasil, EMI – Odeon, 1980.
- GISMONTI, Egberto. LP. **Sanfona**. Alemanha, ECM, 1981.
- GISMONTI, Egberto. LP. **Em Família**. Brasil, EMI – Odeon, 1981.
- GISMONTI, Egberto. LP. **Fantasia**. Brasil, EMI – Odeon, 1982.
- GISMONTI, Egberto. LP. **Cidade Coração**. Brasil, EMI – Odeon, 1983.
- GISMONTI, Egberto. LP. **Alma**. Brasil, EMI - Odeon, 1987.
- GISMONTI, Egberto. CD. **Alma**. Alemanha, Carmo, 1996.
- .

Audios e Videos

BAHIA, Marcio. Oficina de polirritmia na UNIRIO. 1/2/2013. Disponível em <https://programainter.wordpress.com/projeto-intercambios/visitas-de-musicos/>, assistido em 4/2/2015.

GISMONTI, Egberto. Entrevista concedida a Fernando Faro no Programa Ensaio. TV Cultura, 1992.

GISMONTI, Egberto. Entrevista informal realizada por músicos de sua orquestra. Disponível em <https://www.facebook.com/video.php?v=551512581561111>, 2013, acesso em 15/02/2015.

GISMONTI, Egberto. Entrevista realizada para o programa Oncotô de Jorge Mautner, 2013. Disponível em <http://www.panfletosdanovaera.com.br/detalhe/4310> acesso em 14/02/2015

GISMONTI, Egberto. Gravação do programa Estúdio 66 com Ricardo Silveira para o Canal Brasil, 2007. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gzaWTANJNDY>. Acesso em 4/1/2015.

GISMONTI, E. Egberto Gismonti: depoimento [2007]. Programa Mosaicos: A arte de Egberto Gismonti. São Paulo: TV Cultura, 2007.

MCLAUGHLIN, John. VINAYAKRAM, Selvaganesh. The Gateway do Rhythm (Konokol). DVD. Cary, North Carolina (EUA): Abstract Logix, 2007.

VIEIRA, Márcia Maria Rosa. Em Tese, Belo Horizonte, v. 10: 133-138, dez. 2006. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>

Flauta do Yawalapiti - Disponível em <http://radios.ebc.com.br/radios-ebc/edicao/2014-07/encontro-de-culturas-conheca-os-coloridos-e-musicais-yawalapiti>. Acessado em 24/3/2015

Entrevistas e Depoimentos

GISMONTI, Egberto. Palestra no parque conhecimento SABINA, Santo Andre.
<https://www.youtube.com/watch?v=8DgB65kyKuc> em 23/6/2014

GISMONTI, Egberto. **ENTREVISTA concedida a Josef Woodard**, 1996.
Disponível em <<http://www.joewoodard.com/gismonti.htm>> Acesso em 10-09-2013

ANEXOS

1- Transcrição de **Sete Anéis**

2 - Transcrição de **Karatê**