UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

RENATO DE BARROS PINTO

Egberto Gismonti e a poética da semi-erudição

São Paulo

2015

RENATO DE BARROS PINTO

Egberto Gismonti e a poética da semi-erudição

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo, como requisito necessário à obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração:

Processos de Criação Musical

Orientado por: Prof. Dr.
Ivan Vilela Pinto

**São Paulo - SP
2015**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Barros Pinto, Renato de
Egberto Gismonti e a poética da semi-erudição / Renato de
Barros Pinto. -- São Paulo: R. B. Pinto, 2015.
93 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientador: Ivan Vilela
Bibliografia

1. Egberto Gismonti 2. Música Popular Brasileira 3.
Música Brasileira do século XX I. Vilela, Ivan II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: BARROS PINTO, Renato de.

Título: Egberto Gismonti e a poética da semi-erudição

Dissertação submetida à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação *Scripto Sensu* em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo, como requisito necessário para a obtenção do título de Mestre em Música

Aprovado em:

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. Ivan Vilela

Convidado: Prof. Dr.

Convidado: Prof. Dr.

Convidado: Prof. Dr.

à **Raquel**, que foi muito minha
companheira também na confecção deste trabalho.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer inicialmente a duas pessoas que se envolveram neste trabalho em espírito de total gratuidade: à querida Professora Doutora Isabella Tardin Cardoso, que revisou meu texto e o aliviou de várias de suas mazelas; e ao querido Madhav Bechara, que prontamente traduziu para o inglês o resumo desta dissertação, mesmo em meio a compromissos da mais alta transcendência;

Ao meu orientador, Ivan Vilela Pinto, notadamente por seu decisivo empenho para meu ingresso no programa de pós-graduação. Através de três décadas de uma amizade feita de idas e vindas, o fato de ser eu justamente seu primeiro orientando me fez concluir, como Riobaldo a respeito de Selorico Mendes: “acho que nós dois éramos mesmo pertencentes”.

Aos integrantes de minha banca de qualificação, Professores Doutores Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles e Hermilson Garcia do Nascimento, pelas contribuições decisivas para os rumos deste trabalho.

Aos professores responsáveis pelas matérias cursadas no decorrer de meu Mestrado, em especial ao Professor Doutor Mario Rodrigues Videira Junior, cuja atitude na sala de aula, modesta e receptiva, só fez ressaltar seu notável saber.

Aos meus pares na pós-graduação, que partilharam momentos importantes ao longo dessa jornada solitária.

RESUMO

Esta dissertação conduz uma análise da obra do músico brasileiro Egberto Gismonti sob o prisma da interação entre elementos das tradições erudita e popular, concentrando-se em três de seus numerosos trabalhos: os LPs **Água e Vinho**, **Dança das Cabeças** e **Cidade Coração**. Para tanto, nos valem da análise aural e da transcrição de trechos das obras examinadas. De modo a fundamentar nosso viés analítico, examinamos as concepções de Schoenberg, Adorno, Mário de Andrade e Canclini sobre música erudita, música popular e possibilidades de convívio de elementos, técnicas e procedimentos de ambos os campos em uma mesma obra. Nossa investigação, além de confirmar essa convivência como um elemento fundamental da poética de Gismonti, identificou e procurou tipificar a produção, a que nos referimos como semi-erudita, que se vale parcialmente de processos de escrita agregados em obra fundamentada na tradição popular. São ainda apresentados dados relativos à biografia e ao processo de consolidação estilística de Gismonti ao longo de seus primeiros trabalhos.

Palavras-chave: Egberto Gismonti. Música popular. Música brasileira.

ABSTRACT

This essay presents an analysis on the work of the Brazilian musician Egberto Gismonti, from the perspective of interaction between elements of classical and popular traditions, focusing on 3 of his works: the LPs **Água e Vinho**, **Dança das Cabeças** and **Cidade Coração**. For this, we have used aural analysis and transcription of excerpts from the works examined. In order to support our analytical bias, we examined the views of Schoenberg, Adorno, Mário de Andrade and Canclini about classical music, popular music and possibilities of coexistence of elements, techniques and procedures of both fields in the same work. Our research not only confirms this coexistence as a fundamental element of the poetic of Gismonti, but also identifies and tries to typify the production, which we refer to as "semi- classical", which relies partly on writing processes aggregated in works based on the popular tradition. It also presents information related to biography and the stylistic consolidation process of Gismonti over his early works.

Keywords: Egberto Gismonti. Popular music. Brazilian music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1. MÚSICA ERUDITA, MÚSICA POPULAR, “SEMI-ERUDIÇÃO”.....	09
1.1. Fundamentando termos e conceitos.....	09
1.2. (In)definições de Schoenberg.....	15
1.3. A insustentável leveza de Adorno.....	19
1.4. Mário acertou no que não viu.....	25
1.5. O “absolutismo sociológico” de Canclini.....	32
2. EGBERTO GISMONTI.....	39
2.1. Dados biográficos.....	39
2.2. Primeiros trabalhos.....	40
2.3. Água e Vinho: a velha mestra e o jovem poeta.....	45
2.4. Dança das Cabeças: os curumins virtuosos.....	57
2.5. Cidade Coração: a música do afeto desvela a cidade.....	71
CONCLUSÃO.....	85
REFERÊNCIAS.....	89

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem o objetivo de apontar modalidades de convívio entre o erudito e o popular na obra de Egberto Gismonti, um autor que se notabiliza por dar pouca importância às fronteiras entre tais práticas. Mas abolir fronteiras não é o mesmo que abolir distinções. A música de Gismonti nos parece constantemente tensionada pela proximidade inusual de códigos diversos, que embora confluindo permanecem diversos e frequentemente remissíveis aos seus contextos originais. Mais que isso, esse tensionamento, a nosso ver, pode mesmo ser visto como um recurso expressivo, um elemento fundamental da poética desse autor.

Optamos por restringir nossas investigações a três LPs, dentre as dezenas de títulos produzidos pelo músico: **Água e Vinho** (1972), **Dança das Cabeças** (1977) e **Cidade Coração** (1983). A escolha desses títulos se deu por nos parecerem os mais instigantes no que diz respeito a nosso viés analítico. Também são apresentados dados biográficos e um panorama da evolução estilística de Egberto ao longo de seus primeiros trabalhos. Há vários exemplos registrados em partitura, mas consideramos imprescindível a audição das obras para uma apreciação mais circunstanciada dos aspectos abordados em nossas ponderações.

No decorrer de nossas reflexões sobre a obra gismontiana, discernir entre procedimentos concernentes à escrita musical e aqueles relacionados à tradição oral foi se impondo como o mais produtivo critério de análise, desvelando o que essa música possui de mais específico e, possivelmente, de mais relevante. Constatando que refletir sobre distinções entre o campo popular e o erudito é atividade vista com reservas por alguns setores acadêmicos, uns suspeitosos de intenções hierarquizantes, outros convictos de que as alegadas distinções entre os dois campos seriam expressões superestruturais da ordem social e seus embates (em suma, um assunto para a Sociologia), procuramos investigar as relações entre o erudito e o popular com mais atenção, não como um exercício alheio ao escopo central deste trabalho, mas como condição necessária para a sustentação das posições que embasam nossos esforços analíticos. Daí que, antecedendo o exame da obra de nosso autor, há um primeiro capítulo composto de cinco pequenos textos, onde apreciamos as ponderações de Arnold Schoenberg, Theodor Adorno, Mario de Andrade e Néstor Canclini a respeito de música erudita, música popular e modalidades de convívio entre ambas. Os atraídos por estes tópicos, ainda que indiferentes ao trabalho de Gismonti, poderão encontrar aqui material para as suas reflexões. Por outro lado, os exclusivamente interessados na obra de Egberto poderão concentrar suas atenções no segundo capítulo desta dissertação.

1. MÚSICA ERUDITA, MÚSICA POPULAR, SEMI-ERUDIÇÃO

1.1. Fundamentando termos e conceitos

É bem estabelecida a importância da invenção da escrita no que diz respeito à durabilidade do registro e a difusão do saber. Também quanto ao seu papel no desenvolvimento do pensamento conceitual há consenso. Em sua obra “A Revolução da Escrita na Grécia e Suas Consequências Culturais”, Eric A. Havelock (1996) dedica-se aos efeitos da introdução da escrita alfabética sobre a organização e a expressão do pensamento, concluindo que a filosofia grega resulta diretamente do desenvolvimento dessa tecnologia. Entretanto, no que diz respeito à notação musical, pouca ênfase tem sido dada às dramáticas transformações que o registro escrito trouxe ao âmbito da música, notadamente em seus aspectos técnicos e estruturais. O desenvolvimento da polifonia, evidentemente tributário da escrita, com seus processos imitativos e possibilidades de inversão e retrogradação, são eloquentes nesse sentido, como se constata no exemplo abaixo:

Ma fin est mon commencement

Machaut

Naturalmente, sem o desenvolvimento polifônico também não teria lugar a paulatina construção de um discurso harmônico que é marca distintiva da tradição europeia, além de constituir-se em linha mestra do desenvolvimento musical erudito.

Chama a atenção o quão pouco se frisa o óbvio protagonismo da escrita na evolução da música europeia. Mas, ainda quando são apontadas as limitações do sistema de notação, acabamos por reconhecer-lhe a decisiva importância. Em relação às notas de passagem, Schoenberg faz a seguinte observação:

“A nota de passagem não é senão a notação de um ornamento. Como a grafia está sempre aquém da práxis sonora (não apenas na melódica, mas sobretudo no que diz respeito ao ritmo, onde a constrição das barras de compasso permite apenas uma notação aproximada da imagem sonora), é natural que esta notação resulte imperfeita se a comparamos com a fantasia musical. Mas é admissível se a consideramos como uma de tantas simplificações que o espírito humano tem de idear para poder dominar o material” (1997, p.49, tradução nossa).

A simplificação a que o ritmo teve de se sujeitar na tradição ocidental é reconhecidamente consequência das limitações da escrita rítmica, levando à relativa atrofia desse parâmetro, que os compositores do século XX tentaram compensar. Também a utilização de microtons, cujo uso parece ter sido comum até a época de Machaut, também pode ter sido paulatinamente suprimida em parte pela mesma razão. Mesmo o estabelecimento do sistema temperado adequa-se por demais ao esquematismo da escrita musical para lhe ser alheio. E chegamos ao ponto extremo da confecção de obras musicais que parecem mais destinadas à apreciação de sua partitura do que à audição, como o “Deo Gratias” de Ockeghem (1497), a “Arte da Fuga” de Bach (1742-50) e as “Variações para Orquestra de Anton Webern” (1940). A fala de Schoenberg citada acima nos chama a atenção para o quão profundamente se imiscuem as questões de escrita musical na sistematização dos procedimentos composicionais. Seja pelas possibilidades que põe em jogo, seja pelas limitações que impõe à prática composicional, a escrita acaba por revelar-se determinante nos processos de criação, além de permitir o armazenamento e trânsito de informações composicionais, imprimindo uma nova dinâmica ao fazer musical e tornando-o partilhável em um circuito cada vez mais amplo, notadamente após a invenção da imprensa. Como tradição letrada, a música europeia pôde assim desenvolver-se para além do estabelecimento de complexos nexos locais, atingindo uma autonomia artística que as artes de tradição oral dificilmente podem ostentar¹. Além disso, é razoável supor que a energia antes despendida na memorização acabe por incrementar os processos criativos.

Se a escrita musical permite o progressivo incremento das técnicas composicionais, que vão constituindo arcabouços cada vez mais complexos e sofisticados e demandando um tempo cada vez maior para sua assimilação, a prática popular abriga complexidades de outra ordem, a cujo acesso os recursos da escrita por vezes mais estorvam que contribuem, dentre as quais listamos: um acervo de sutilezas rítmicas que ultrapassam largamente o da tradição erudita; uma gama muito mais ampla de possibilidades de performance instrumental e vocal, contrastando com a maior padronização do campo erudito; riqueza de gêneros, cada um dos quais com seu estatuto e suas aberturas, cuja consideração envolve intrincados nexos para além do âmbito propriamente artístico; uma conexão

¹ Vale dizer que, se a prática erudita apresenta usualmente uma maior autonomia artística, a criação popular, por sua vez, estabelece complexos vínculos com elementos que transcendem a prática artística mas enriquecem sua expressão.

estreita com a melodia da fala, o ritmo do passo, o gestual, enfim, com a cultura em seu sentido mais íntimo; fruição mais integrada, que acolhe a dimensão corporal, a intuição, a irracionalidade; imediatez comunicativa, espontaneidade e poder de envolvimento.

Contudo, se o campo da música escrita vai cada vez mais se tornando um espaço habitado por especialistas, e cada vez mais sua prática vai se afastando dos processos intuitivos e irracionais da música tradicional, esta também vai se constituindo em campo de reflexão, inovação e desenvolvimento, através de processos e balizamentos próprios. Na música brasileira do século XX, a exploração artística dos tensionamentos entre a rítmica prosódica e o canto estrófico levada a cabo por João Gilberto é exemplo disso.

A prática musical se cinde, não apenas distinguindo músicos ligados à tradição oral daqueles iniciados nos meandros da linguagem escrita, mas também abrindo espaço à atuação de tipos híbridos, compromissados tanto com os procedimentos eruditos quanto com as práticas tradicionais. Se podemos definir a música erudita como aquela que se fundamenta em processos concernentes à escrita musical, a produção que se vale parcialmente de processos de escrita, agregados em obra fundamentada na tradição popular, será por nós referida como *semi-erudita*.

O termo *semi-erudição* é de uso escasso. Seu emprego mais constante dá-se em referência à Teoria da Semi-Cultura (ou Semi-Erudição) (1959) do filósofo T.W. Adorno, onde o autor denuncia um suposto esclarecimento que falsearia a compreensão dos fatos e minaria a possibilidade de reflexão autônoma (tal como exemplificam setores médios da sociedade quando “opinam” irrefletidamente sobre a cena política). Já no Luiz Tatit de “O Cancionista” (2002), o termo é evocado em caráter ambivalente. Tatit o associa ao pedantismo do indefectível Catulo da Paixão Cearense², que teria contaminado também uma plêiade de bons sambistas, como Orestes Barbosa, Lupicínio Rodrigues, Cartola, Nelson Cavaquinho e até Sinhô. Mas na citação abaixo, em que analisa a influência da canção sertaneja ao tempo de Noel Rosa, o termo *semi-erudito* é evocado com um viés distinto:

De resto a canção sertaneja já deixara um rastro de fertilidade, principalmente na produção dos músicos e poetas semi-eruditos. Podemos pensar em Chiquinha Gonzaga, Eduardo Souto, Catulo da Paixão Cearense e, entre os contemporâneos do sambista, Waldemar Henrique, Heckel Tavares, Joubert de Carvalho. (...) No caso dos músicos citados, essa tendência erudita inverte-se e os artistas passam a aproveitar a formação culta como um recurso para se dedicarem, quase que exclusivamente, à canção popular. Ao invés de utilizarem motivos folclóricos em peças eruditas, recriam o folclore criando canções que nos causam a sensação de que sempre existiram (De Papo pro Ar, por exemplo), reelaboram temas coletados em pesquisas (Engenho Novo) e criam lindas melodias à maneira dos motivos anônimos (Foi Boto, Sinhá ou Maringá). Tanto o texto como a melodia, ou mesmo o tratamento harmônico, conservam os traços sertanejos considerados autênticos ou perenes (TATIT, 2002, p.31, grifo nosso).

2 Compartilho aqui da avaliação que tanto Tatit, quanto Tinhorão fazem da obra de Catulo.

Embora o uso que faz do termo *semi-erudição* seja frequentemente pejorativo, há na obra de José Ramos Tinhorão momentos em que esse autor aproxima-se do ponto de vista veiculado acima por Tatit, como quando, associando a evolução das tecnologias de gravação à ascensão de músicos de formação erudita a cargos de direção artística das gravadoras, Tinhorão (1997, p.53) atribui a estes papel fundamental na gênese do samba-canção:

Assim, é mais do que natural que tenham sido exatamente esses primeiros profissionais semi-eruditos os pioneiros da tentativa de adaptação do ritmo do samba, (com a modificação do seu andamento) a fim de obter uma forma mais nobre de composição, ou seja, um tipo de samba que permitisse maior riqueza orquestral e um toque de romantismo (...). “A primeira canção realmente com ritmo de samba-canção a fazer sucesso (até hoje reconhecido) o “Linda Flor” ou “Ai, Ioiô” reunia os nomes do maestro Henrique Vogeler (diretor artístico da Brunswick), autor da música, dos revistógrafos Luís Peixoto e Marques Porto, autores da letra, e dos cantores de teatro Vicente Celestino e Araci Côrtes, nas duas primeiras gravações. Como se vê, o samba-canção começava tipicamente como gênero destinado ao gosto da classe média, pois reunia a música bonita e trabalhada (foi premiada num festival na Alemanha), a letra sentimental e sofisticada (“fui oiá pra você meus óinho fechô”) e a interpretação de cantores operísticos, como Vicente Celestino, ou de recursos teatrais, como Araci Cortes (grifo nosso).

O que nos aproxima das colocações acima é a percepção de que há uma prática musical que se vale dos recursos proporcionados pela escrita musical, mas que os põe a serviço do desenvolvimento da música popular nos próprios termos desta, procurando respeitar sua dinâmica interna e mantendo perceptíveis seus traços “autênticos ou perenes”, na expressão de Tatit. Naturalmente essa interação pode se dar em diferentes graus e modalidades, e o que temos em mente ao perscrutar a produção de Gismonti é, sobretudo, apontar as modalidades de convívio entre registros culturais diversos na obra deste autor. Assim compreendida, a semi-erudição adquire um sentido claramente diverso do pernosticismo de Catulo: enquanto esse poeta, à semelhança de tantos outros artistas, buscou emular um padrão cultural supostamente superior com vistas a, equivocadamente, engalanar sua própria produção, músicos como Egberto Gismonti assumem o *ethos* da tradição popular, valendo-se de recursos da escrita musical no seio mesmo dos gêneros tradicionais, conduzindo-os a desenvolvimentos característicos, com a marca que a convivência de códigos diversos lhes imprime.

Considerando que a maioria dos dicionários acompanha o Aurélio definindo “erudição” como “instrução vasta e variada, adquirida sobretudo pela leitura” (grifo nosso), optamos neste trabalho pela designação *música erudita*, por tratar-se de expressão corrente, ainda que

problematizável (como todas as demais), mas sobretudo por seu viés semântico de referir-se a aquisição de uma cultura sobretudo *letrada*, o que, em música, nos remete à tradição construída a partir da aquisição da tecnologia da escrita musical, cuja importância em nossas considerações já deixamos claro acima. Já *semi-erudição*, além de apontar o vínculo com a tradição escrita, assinala o caráter parcial deste vínculo; trata-se de prática em que a escrita não fundamenta a criação musical, partilhando a construção da obra com constantes, práticas e gêneros da tradição oral.

Quem acompanhou nossas colocações até aqui pôde perceber que nossas posições não são compatíveis com o estabelecimento de relações hierárquicas entre o erudito e o popular, notadamente em prejuízo deste último. Acrescentamos que o erudito e o popular não podem, a nosso ver, sequer compor uma mesma escala hierárquica por se constituírem em práticas diversas, uma fundamentada na escrita e a outra na oralidade, a despeito de seus muitos pontos de contato e possibilidades de convívio, sendo este inclusive o foco desta dissertação. Retornamos ao que dissemos acima, e que tencionamos confirmar ao longo desta dissertação: Egberto Gismonti é um autor que exemplarmente, radicalmente, aboliu fronteiras entre as tradições musicais. Mas, conforme detalharemos adiante, as distinções tão evidentes entre as mesmas não podemos ignorá-las, sob pena de perdemos de vista as linhas de tensão que vitalizam a sua produção.

Que o prefixo *semi* se revista invariavelmente de conotações pejorativas é coisa que a etimologia não nos autoriza a afirmar. Um bom exemplo em contrário, no âmbito mesmo da música, é a designação *guitarra semi-acústica*, onde o instrumento em questão não está sendo desmerecido e sim contemplado em sua singularidade.

Portanto, quanto à tradição de uso do termo, embora usualmente assumam intenções pejorativas, encontramos, como visto acima, situações em que a aplicação de *semi-erudição* se aproxima da acepção que utilizamos. Afora isso, é vocábulo de tão pouco uso que hesitamos em considerá-lo cristalizado nesse ou naquele sentido, sobretudo quando a acepção que reivindicamos pertence sem dúvida a seu âmbito etimológico.

1.2. (In)definições de Schoenberg

Embora Liszt, já em 1885, houvesse visitado a atonalidade em sua “*Bagatelle sans Tonalité*”, foi Arnold Schoenberg (1874-1951) quem, a partir de 1911, iniciou a sistemática exploração do universo pós-tonal. Munido de convicções firmes e de forte vocação para a polêmica, o compositor tornou-se um dos mais influentes pensadores da música do século XX. Concebendo o uso da série de doze sons como fundamento da composição, Schoenberg lançou as bases não apenas do

serialismo integral, mas de novas maneiras de engendrar a práxis musical³.

Em 1911, um pouco antes que a primeira obra atonal de Schoenberg, “Sechs Kleine Klavierstücke”, viesse à luz, foi lançada a primeira edição de seu “Tratado de Harmonia”. Embora seja um texto destinado ao aprendizado da harmonia clássica, ali o autor insere também várias considerações a respeito da natureza da tonalidade, antevendo sua superação como consequência da evolução da prática artística. É em meio a essas reflexões que Schoenberg vai nos revelando quais seriam a seu ver os fundamentos da tradição musical europeia.

Um dos conceitos-chave do pensamento de Schoenberg é o de *natureza*. O termo algumas vezes é evocado em referência à dimensão física do som, que conteria o roteiro da evolução musical a partir da gradativa exploração de seus harmônicos superiores. É partindo daí que o autor argumenta no sentido de que as diferenças entre consonância e dissonância não são qualitativas, mas apenas diriam respeito a uma maior ou menor afinidade com a frequência do som fundamental:

O que hoje está distante, amanhã pode estar próximo; basta para isso nos tornarmos capazes dessa aproximação. Ao longo da evolução da música, um número cada vez maior de possibilidades e relações já contidas na constituição do som foi sendo introduzido no âmbito dos meios expressivos (1997, p.16, tradução nossa).

As *leis naturais* são constantemente evocadas pelo músico com o fim de contrastar as formulações dos estetas, com os quais alimenta violenta polêmica. Segundo Schoenberg, apenas tais leis são capazes de abarcar a totalidade dos fenômenos musicais, enquanto que as formulações dos teóricos, na melhor das hipóteses, constituiriam um sistema expositivo, apto a descrever com clareza a linguagem musical em uso, sem a pretensão de erigí-la à condição de lei eterna:

A intenção de construir leis artísticas a partir de peculiaridades comuns, assim como a observação das analogias, não deve faltar em nenhum compêndio de arte. Mas não se deve pretender que tão poucos resultados sejam considerados leis eternas, semelhantes às leis naturais. Insisto em dizer que as leis naturais não conhecem exceções, enquanto que nas leis artísticas as exceções são a regra (1997, p.5, tradução nossa).

Empenhado em basear seu fazer musical na constituição física do som, Schoenberg se ocupa do temperamento, que qualifica como um desvio temporário do caminho da natureza:

3 Conforme “Para compreender as músicas de hoje” (BARRAUD, 1983) e “História Universal da Música” (CANDÉ, 2001).

A sucessão dos harmônicos superiores (...) contém ainda muitos problemas que requerem análise detida. Se por hora podemos eludí-los, devemos isso quase exclusivamente a um compromisso entre os intervalos naturais e nossa incapacidade de utilizá-los. Este compromisso, que se chama 'sistema temperado', representa uma trégua por tempo indeterminado, pois esta redução das relações naturais às manejáveis não poderá resistir indefinidamente à evolução musical (...) (1997, p.22, tradução nossa).

Para o autor, a adoção do temperamento “expulsou a natureza para fora da arte”, comprometendo inclusive o critério de origem histórica como fator explicativo da significação dos fenômenos musicais. Não é necessariamente contraditório, mas sem dúvida curioso que crítica tão enfática ao sistema temperado tenha partido justamente do idealizador do dodecafonismo, que é, em certo sentido, a sua apoteose.

A natureza em Schoenberg pode ser também interior, natureza humana em secreta aliança com o mundo físico, que se manifesta no processo criativo através da *necessidade*. Para ele o compositor se irmana ao fluxo evolutivo natural à medida que expressa sua individualidade: “O ensino que um artista deve receber poderia ser, sobretudo, no sentido de ajudar-lhe a escutar a si mesmo” (1997, p.XV).

No capítulo III do *Harmonielehre* há um trecho que aprofunda a relação entre os aspectos objetivos e subjetivos de seu conceito de natureza, relativizando a valorização daqueles:

A arte é, em grau ínfimo, uma simples imitação da natureza. Mas imitação da natureza no mais amplo sentido; não mera imitação da natureza exterior, senão também da natureza interior. (...) A importância do objeto exterior se reduz devido a sua mínima imediatez. Em seu nível mais elevado, a arte se ocupa unicamente de reproduzir a natureza interior (1997, p.13, tradução nossa).

Dentro da mesma linha argumentativa, Schoenberg evoca o filósofo alemão Schopenhauer (1788-1860) no seguinte trecho:

(...) Uma verdadeira teoria deveria partir apenas do sujeito. E da mesma maneira que ele [Schopenhauer] considera as cores como fenômenos fisiológicos, “estados, modificações do olho” poderia fundamentar-se apenas no sujeito, isto é, no ouvido, uma teoria real dos sons (1997, p.13, tradução nossa).

Na opinião do autor, o decisivo não estaria na apreensão acurada da dimensão física dos fenômenos sonoros, mas na satisfação da necessidade formal de sentido e coerência. Entretanto,

relativiza por sua vez tal ênfase no momento subjetivo, afirmando em seguida que é nossa incapacidade para compreender o indistinto e desordenado que nos impinge a busca pelo equilíbrio formal:

*(...) A natureza também é bela quando não a compreendemos, quando nos parece caótica. Uma vez curados da loucura de pensar que o artista cria porque busca a beleza; uma vez que se reconheça que apenas a **necessidade** o obriga a produzir o que talvez tomemos mais tarde por belo, é então que se compreende que a inteligibilidade e a clareza não são condições de que o artista necessita, mas sim condições que o público espera ver satisfeitas. (...) E o que temos por leis são talvez leis que nos permitem compreender, e não leis que fundamentem a obra de arte (1997, p.29, tradução nossa).*

Entre idas e vindas do discurso, parece-nos que para nosso autor a natureza interior se colocaria ao menos em pé de igualdade com a exterior, no que diz respeito à fundamentação da práxis musical: “(...) A arte seguiu tanto o caminho da natureza dos sons quanto o da natureza dos homens. Ela surge do compromisso entre estes dois fatores, de um intento de adequação mútua” (1997, p.72).

Outra categoria essencial na reflexão schoenberguiana é a do *novo*. Não se trata para o autor da mera renovação dos aspectos da linguagem desgastados pelo uso, mas de passos necessários à conciliação final entre a arte e a natureza, espécie de apogeu da espécie humana, antevisto por Schoenberg como “(...) uma soberana perfeição que ainda nos está oculta (...) Talvez esse futuro seja uma gradação mais elevada do gênero humano, no qual se cumprirá este anelo que por hora não nos permite desfrutar da paz” (1997, p.XI).

Dada tal concepção, ficaria o artista moralmente obrigado a tomar o novo em justa conta, erigindo-o em critério de sua práxis musical. Se tal compromisso se torna pesado, caberia o consolo de que “o novo sempre vem”, como na canção popular⁴, posto que é o “devir natural da árvore da vida.” Assim Schoenberg exorta os combatentes de suas hostes: “Sabemos quem vencerá, como nas manobras militares, em que o vencedor está previsto de antemão. E entretanto... devemos lutar com a mesma paixão que teríamos se não soubéssemos que a vitória é certa”⁵ (1997, p.XII).

Schoenberg assinala reiteradamente que o novo não resulta de frios experimentos técnicos, mas de profunda necessidade de expressão. Dá-nos nesse sentido o exemplo da criação do *tremolo*

⁴ “Como Nossos Pais”, do compositor cearense Belchior).

⁵ É curioso o paralelo que pode ser traçado aqui entre as formulações de Schoenberg e as colocações de Marx a respeito da luta de classes. Ambos se bateram pela superação de sistemas surgidos em boa medida de forma espontânea (o capitalismo e o tonalismo), opondo a eles configurações meditadas que procuraram se instaurar através da ação consciente (o socialismo e a música serial).

das cordas. E complementa:

O verdadeiro músico registra o novo e o insólito de um novo complexo sonoro unicamente por uma razão: porque tem de expressar o novo e o inaudito que se movem em seu interior. Para os que dão sequência a seu labor, trata-se apenas de uma nova sonoridade, um meio técnico; mas na verdade é muito mais do que isso: uma nova sonoridade é um símbolo encontrado involuntariamente, que anuncia o homem novo que nela se manifesta (1997, p.476, tradução nossa).

No que tange às práticas musicais não europeias, Schoenberg admite que outros sistemas musicais possam também fundamentar-se na natureza: “A natureza é tão multiforme que podemos inserir nela nossos artifícios; e na natureza, sem dúvida, podem encontrar seu fundamento muitos outros sistemas diversos do nosso. Ou encontrar razões que os invalidem!” (1997 p.XIII).

A despeito disso, o autor considera que a constante evolução técnica da música erudita ocidental sinaliza a superioridade de seus meios e pressupostos. Mesmo a possibilidade de contribuição por parte de outras culturas é vista com desconfiança por Schoenberg, que não crê na influência da música polinésia sobre Debussy: “Creio, pelo contrário, que a escala de tons inteiros surgiu por si mesma na cabeça dos músicos de nosso tempo, como consequência natural do desenvolvimento musical recente.” (1997, p.466).

Quanto à música popular, Schoenberg a compreende como instância capaz de evoluir em seus próprios termos. De modo semelhante ao estudo da linguagem oral como ferramenta de compreensão da produção literária, a prática musical popular poderia aclarar certos procedimentos do campo erudito:

Pois a música popular contém, junto aos resultados de sua própria evolução, elementos arcaicos que em outro tempo foram usuais. Seria o caso de revisar suas vulgaridades e trivialidades. Então se constataria que a maior parte delas não são propriamente vulgares, mas coisas obsoletas e antiquadas (1997, p.48, tradução nossa).

Quanto às práticas a que nos referimos como semi-eruditas, Schoenberg nos adverte contra a introdução em uma obra de traços “modernos” na tentativa de revitalizar esquemas tradicionais.

O autor revela, na exposição de seu pensamento, a influência da metodologia positivista, exigente de provas e fatos palpáveis, intrinsecamente afim ao rigor germânico. Por outro lado, se mostra profundamente marcado pelo romantismo e pelo idealismo filosófico alemão, com suas inquietações metafísicas. A conciliação entre correntes tão díspares revela-se difícil. As tentativas de

comprovar, a partir da constituição física do som, a evolução constante da práxis musical, soam por vezes canhestras, como na justificativa da escala maior a partir do termo médio dos harmônicos de seus primeiro, quarto e quinto graus. O conceito de natureza vai oscilando entre matéria e espírito ao longo do texto, sem chegar a uma equalização precisa. Considerações que poderiam ser tecidas no âmbito da linguagem musical acabam revestidas de grandiloquências metafísicas. Tais inconsistências nos impedem de ratificar a validade de elementos de distinção da produção erudita elencados por esse autor. Independente de suas limitações, concernentes em parte à época em que viveu, Schoenberg nos lega em seu “Tratado de Harmonia” um testemunho do ideário que presidiu o desenvolvimento de uma das mais influentes correntes da produção musical erudita do século XX.

Os conceitos de natureza e do novo serão também importantes nas formulações de Adorno, que examinaremos a seguir.

1.3. A Insustentável leveza de Adorno

Theodor W. Adorno (1903-1969) foi figura proeminente da assim chamada Escola de Frankfurt, um grupo de filósofos e cientistas sociais, ligados à Universidade de Frankfurt, na Alemanha, preocupados com a evolução do pensamento de base marxista, de modo que este pudesse desembaraçar-se da ortodoxia imposta pelos partidos comunistas e fazer frente aos desdobramentos inesperados das sociedades capitalistas no século XX. Com vistas a esse fim, foram adotadas abordagens interdisciplinares, que se valiam sobretudo da Sociologia (Weber) e da Psicanálise (Freud). Uma das contribuições de Adorno, que estudara música desde a infância, fora aluno de Alban Berg e chegara a almejar a carreira de compositor, deu-se no campo da Estética, notadamente com respeito à produção musical de vanguarda.

A Teoria Crítica da indústria cultural, que Adorno desenvolveu a partir das reflexões anteriores de Walter Benjamim, e em colaboração direta com Mark Horkheimer, vincula-se a seus pontos de vista estéticos de maneira direta. Adorno filia-se à concepção de Kant de que a obra de arte constitui por assim dizer um fim em si mesma, não comportando nenhuma espécie de utilidade prática. Conforme o próprio Kant, em “Crítica do Juízo Estético”:

Portanto, nada pode haver a não ser a finalidade subjetiva na representação do objeto, sem qualquer fim (seja subjetivo ou objetivo); conseqüentemente a mera forma da finalidade na representação, através da qual um objeto nos é dado, na medida em que dela estamos conscientes e o agrado, o qual nós, sem conceito, ajuizamos como universalmente comunicável, perfazem, com isso, o fundamento da determinação do juízo de gosto (KANT, Critic der Urteilkraft, p.132, apud: DUARTE, 2003, p.66).

A indústria cultural, organizada por meio de grandes oligopólios abastecidos com recursos dos setores mais dinâmicos da economia, paulatinamente implementaria procedimentos cada vez mais racionalizados no sentido da maximização dos lucros, cumprindo ainda com eficiência o papel de propagação da ideologia vigente. O sistema possui uma capacidade de mercantilização tão abrangente, que mesmo a “inutilidade” da obra de arte autônoma, ao invés de desafiá-lo, acaba por ser incorporada como um item que confere status à mercadoria cultural. Claro está que nessas circunstâncias não há fruição real da obra artística, ficando o consumidor reduzido ao âmbito do fetiche.

O conceito de natureza em conexão com a prática musical na obra de Adorno se dá a partir das reflexões de Freud. Em “O Mal Estar da Civilização” o cientista vienense sustenta que o processo civilizatório dá-se à custa do sacrifício de nossas pulsões instintivas. A capacidade de sublimação desses impulsos, entretanto, seria limitada; a natureza instintual, privada de realização plena, seria manifestada através de sintomas e neuroses coletivos, sendo esta a punição imposta pela natureza ao seu dominador. À diferença de Freud, Adorno parece acreditar na possibilidade de sublimação plena, ou seja, na conciliação final do homem com a natureza, prenunciada nas grandes obras de arte:

A própria autonomia da obra de arte é trazida à luz a partir disso: na relação de efeitos da sociedade, o em si da obra de arte elaborado pelo ser humano e não comprometido com tal contexto promete algo que poderia existir, mas sem se achar desfigurado pelo lucro universal: a natureza (ADORNO, 2011, p.117).

Contraposta à obra de arte autônoma, a música de consumo seria ideologicamente imanente, ou seja, reiterativa em sua veiculação do “mundo tal como ele é”, ocultando as possibilidades de desdobramentos transformadores das forças em tensão. Dessa forma,

A música assemelha-se então ao embuste, à falsa promessa de felicidade que se instala no lugar da felicidade mesma. (...) Ocupa o lugar da utopia que ela mesma promete.(...) Com isso, ela cria a ilusão de imediatismo em um mundo totalmente mediatizado; de proximidade entre estranhos e de calor aos que sofrem com o frio da luta sem trégua de todos contra todos (ADORNO, 2011, pp.124-125).

Essa música, degradada pela submissão à lógica do lucro, cumpriria também o papel de distrair a multidão solitária das agruras de uma existência esvaziada pela organização racional da produção:

O sujeito que, por meio da forma de seu trabalho, foi desapropriado da relação qualitativa com a esfera do objeto, torna-se, com isso, necessariamente vazio; Goethe e Hegel sabiam que a completude interior não se deve ao ato de esquivar-se da realidade e tampouco ao isolamento, mas, ao contrário disto, que a própria completude subjetiva é a forma transmutada da objetividade experimentada (ADORNO, 2011, p.127).

O recurso intrínseco à arte musical que nos remeteria para além do tempo *especializado*, cronométrico, que preside às relações de produção altamente racionalizadas da sociedade contemporânea, seria a submissão de cada elemento da obra à sua estrutura geral, construindo através de suas relações internas, uma experiência de tempo que nos remete a *durée* bergsoniana.⁶ Adorno expressa com clareza as diferenças de significados subjacentes às relações temporais postas em jogo:

A ideia de que a grande música esboça, mediante sua estrutura, a imagem da plenitude do tempo, da bem aventurada duração, ou, então, conforme as palavras de Beethoven, do instante glorioso, é parodiada pela música funcional: também esta vai de encontro ao tempo, mas não através dele, nem se adensando a partir da sua força ou da força temporal, o que implicaria a negação do tempo, senão que, aferrando-se a ele, suga-o qual um parasita, adornando-o (ADORNO, 2011, p.128).

A submissão do detalhe ao todo, ou antes, a relação dialética que configura e ressignifica a ambos, é tida para Adorno como condição *sine qua non* da práxis musical adequada, afirmação que ressurge repetidas vezes na obra do filósofo. Outra premissa necessária seria a abertura para o *novo*. Este conceito ganha importância e se contextualiza nas reflexões de grande alcance da “Dialética do Esclarecimento”, escrita por Adorno e Horkheimer. Nesta obra (em linhas muito gerais) os autores partem da abordagem do mito, cujo surgimento se daria de forma concomitante ao da racionalidade; ambas seriam respostas à situação de extrema fragilidade humana ante as potências naturais, e se imbricariam dialeticamente em um processo que conduziria a um paulatino “desencantamento do mundo”. O próprio princípio de repetição da experiência científica é percebido pelos autores como um traço partilhado com o universo mitológico: “O princípio da imanência, da explicação de todo acontecer como repetição, o qual o esclarecimento defende contra a imaginação mítica, é aquele do próprio mito” (ADORNO, HORKHEIMER, *Dialektik der Aufklärung*, p.28, apud: DUARTE, 2003, p.44).

A pluralidade do pensamento mítico, entretanto, teria sido submetida às demandas da

⁶ Conforme BERGSON, Henri, “Correspondências, obras e outros escritos”. São Paulo, Abril Cultural, 1974. A *durée* (duração) corresponderia ao tempo vivido, qualitativo.

racionalidade, pressionada pela necessidade de autoconservação. Daí decorre uma cisão do trabalho que atinge aos próprios meios de expressão. A palavra é partilhada entre a ciência (signo) e a poesia (som e imagem). Entretanto, em virtude mesmo de sua vinculação secreta ao universo mítico, a ciência permite degradar-se à condição da ideologia do cientificismo, passando a conceber a arte como um campo inferior, menor. Mas a arte seria justamente a instância capaz de romper com o ciclo da repetição mítica, a partir de sua vocação para engendrar o *novo*.

A capacidade de apreciação do *novo* seria índice de uma relação desimpedida com o objeto. Conforme nos diz o filósofo:

*A relação com a modernidade possui um caráter conclusivo para a consciência musical, não porque o novo seria **eo ipso** o bom e o velho, por sua vez, **eo ipso** ruim. mas porque a genuína musicalidade, a relação espontânea com o objeto, baseia-se na capacidade de ter experiências. Concretiza-se na predisposição de se envolver com aquilo que ainda não foi ordenado, aprovado ou subsumido, sob categorias fixas (ADORNO, 2011, p.337).*

Outra categoria legitimadora do fazer musical consequente seria a *complexidade*. Conforme coloca Flo Menezes, em seu texto “Adorno e o Paradoxo da Música Radical”:

*Na medida em que o conhecimento musical, tal como qualquer outro, envereda não por contínua **tabula rasa**, nem por evolução ou progresso unilateral, mas antes implica movimento espiralado, **transgresso** em permanentes reflexões sobre o já dito e o que está por se redizer e, a partir disso, inventar; ele se encontra, corroborado pela alta **tecnicidade**, em crescente grau de complexidade que o afasta da maioria dos seres humanos (In: ADORNO, 2011, p.20).*

O próprio Adorno se pronuncia a respeito dessa questão de maneira peremptória:

A correção artística da consciência socialmente falsa não se dá por meio da adaptação coletiva, mas concorrendo para que tal consciência seja a tal ponto exercitada que termine por abrir mão de toda a aparência. Poderíamos dizer isso de outra forma ao afirmar que a decisão sobre se a música é ou não ideologia depende profundamente de sua complexidade técnica (ADORNO, 2011, p.153).

Quanto à música popular, é conhecida a aversão de Adorno a padrões rítmicos recorrentes, com os quais identificou a obra de Stravinsky, a quem talvez tenha em mente, quando compara os tipos de audição expressivo-dinâmica e rítmico-espacial:

O primeiro tem sua origem no canto; tende a dominar inteiramente o tempo, integrando-o e em suas manifestações mais acabadas transforma o heterogêneo recurso temporal em força do processo musical. O outro tipo obedece ao toque do tambor. Está baseado na articulação do tempo mediante subdivisões em quantidades iguais, que virtualmente invalidam o tempo e o espacializam (ADORNO, 2011, p.23).

O diálogo de Stravinsky com a música folclórica, um dos dados estilísticos mais destacados da “Sagração da Primavera” (1913), soou para Adorno como um movimento regressivo, um intolerável tornar atrás no caminho percorrido. É o que se depreende deste trecho, em que o filósofo aborda a prática musical popular da antiguidade: “Sua arte inferior achava-se eivada de restos daquela essência embriagante-orgiástica que a arte elevada apartou de si sob o signo de um progressivo domínio da natureza e da logicidade” (ADORNO, 2011, p.86) .

A esse propósito, Rodrigo Duarte (2003, p.64) nos recorda da análise de Adorno sobre a síncope jazzística, em que o filósofo talvez tenha forçado um pouco a mão: “No espírito desses textos anteriores, na “Dialética do Esclarecimento”, o principal elemento rítmico do jazz, a síncope, é interpretada como um símbolo de resignação, como a ação de alguém “que ao mesmo tempo zomba do tropeção e erige-o em norma”.

Para Adorno (2011, p.133), a vivência corporal da música não deve ser vista como prática integradora, uma vez que “(...) as funções corpóreas que o ritmo copia são, elas mesmas, na rigidez mecânica de sua repetição, idênticas àquelas dos processos de produção que roubaram do indivíduo suas funções corpóreas”.

No que diz respeito às práticas musicais híbridas, o filósofo nos alerta, como Schoenberg, contra a utilização inconsequente de traços da música avançada em contextos mais tradicionais:

*É claro que ela [a música ligeira] não se interdita certas **nouveautés**. Todavia, destrói-as em termos de função e de livre desenvolvimento, à medida que as acrescenta como meros borrões coloridos, como se vê, inclusive, nas dissonâncias aparentemente arriscadas de algumas vertentes do jazz* (ADORNO, 2011, p.91).

No que diz respeito à semi-erudição, Adorno também identifica a existência de uma *música ligeira elevada*, solução de compromisso entre ideologia e escuta efetiva. Para o ouvinte que se adequa a este perfil, “a música não consiste numa estrutura de sentido, mas numa fonte de estímulo”.

Em seu texto sobre música ligeira, observamos que Adorno dirige as suas considerações sobretudo à música de tradição escrita que se destina ao entretenimento (Offenbach, Johann

Strauss). Para o autor, a “arte elevada” e a “música inferior” estabeleceram significativo intercâmbio, que teria culminado com a síntese realizada na “Flauta Mágica” (1793), de Mozart. Entretanto, à medida que os processos capitalistas de produção estenderam seu *modus operandi* à seara do entretenimento, as duas esferas da música se afastaram em definitivo.

O eurocentrismo de Adorno não é acidental; assenta em uma visão linear da cultura que se deslindaria em um constante progredir, não fossem os elementos patológicos da ordem social. É o espírito que preside as grandes realizações da cultura e arte europeias que Adorno quer ver entronizado, reinando sobre a superestrutura ideológica do capitalismo tardio. Considerações de ordem sociológica à parte, essa posição deriva de uma certa concepção de ser humano que não comporta comprovação científica, pois situa-se no terreno do mito⁷.

Em sua obra “Introdução à Sociologia da Música”, Adorno se agita entre a importância de atender às exigências epistemológicas da ciência, e a impaciência com os poucos resultados assim obtidos, em comparação ao amplo alcance de concepções consideradas meramente especulativas, como se depreende desse elogio a Nietzsche:

O arrebatador princípio sinfônico, aquele poder de integração que no classicismo vienense exprimia a humanidade, converte-se aqui [nos Mestres Cantores, de Wagner] em um modelo de Estado integral, em uma autopromoção sedutoramente receitada. Dentre todos, até hoje, Nietzsche foi quem mais contribuiu para o conhecimento social da música: encontrou as palavras certas para descrever essas implicações de Wagner. A Sociologia da Música, que interditava isto como algo meramente especulativo, permaneceu muito abaixo do seu objeto, assim como abaixo do nível atinente à concepção nietzschiana (ADORNO, 2011, pp.318-319)⁸.

A questão é que, situando suas considerações para além do campo estritamente científico, Adorno corre o risco da perda de densidade. Podemos simpatizar profundamente com suas colocações, beneficiarmo-nos de suas reflexões, **sentir** que esta está correta e aquela não, mas qual afinal é o critério de ajuizamento capaz de nos prestar contas, por exemplo, de que, e porque, Nietzsche encontrou de fato as *palavras certas* para descrever tais ou quais *implicações*? Assim, algumas das posições de Adorno acabam por se revestir de uma imprecisão e de uma leveza que as torna insustentáveis.

Mais pontualmente, discordamos de Adorno por considerarmos que a música popular, com

7 Conforme as concepções de C.G. Jung e J. Hilman a respeito do mito e sua relação com a construção do saber, veiculadas em “Imaginação é Realidade, de R. Avens (Petrópolis: Vozes, 1993).

8 Adorno refere-se aqui a colocações feitas por Nietzsche nos ensaios “O Caso Wagner” e “Nietzsche contra Wagner” (ambos de 1888).

suas características constantes rítmicas que tanto lhe incomodam, não é mera sobrevivência de impulsos primitivos que já deveriam estar devidamente subjugados, tampouco necessariamente arte agônica sujeitada aos ditames da sociedade de consumo, mas, tal como Schoenberg afirmou, um campo capaz de desenvolver-se em seus próprios termos, dotado de possibilidades e características intrínsecas, e que pode ser abordado com a inventividade que Adorno toma como um valor maior. Dessa inventividade Gismonti nos dá frequentes mostras, e alguns casos serão examinados adiante.

A despeito dessas ressalvas, não pretendemos nos juntar àqueles que, como Canclini, descartam as concepções adornianas com excessiva desenvoltura. Não habitamos a simpática e integrada aldeia global de McLuhan, antes fazemos parte de um imenso mercado cultural abastecido e disputado por um grupo cada vez mais restrito de “players”. A industrialização da Cultura, a manipulação das vontades, a imposição de chaves de leitura da realidade, a fetichização do consumo, a reificação do ser humano, são processos apontados por Adorno que se acentuaram ao longo das últimas décadas. As hodiernas manifestações da classe média brasileira no campo da política são exemplos de até que ponto podem triunfar a brutalidade, o infantilismo e a banalização da existência humana. As profecias do “apocalíptico” Adorno estão se cumprindo aqui e agora.

1.4. MÁRIO ACERTOU NO QUE NÃO VIU

Em 1928 Mário de Andrade (1893-1945), escritor e professor de História da Música e Estética do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, publicou seu mais notável romance, “Macunaíma”, cujo subtítulo, “o herói sem nenhum caráter”, parece aludir a uma brasilidade ainda em formação. Não é outra a ênfase que ostenta o seu “Ensaio Sobre a Música Brasileira”, uma das obras mais influentes sobre o tema, trazida à luz naquele mesmo ano.

Mário preparou-se para ser pianista mas, após a morte precoce de seu irmão, um tremor crônico nas mãos embarçou-lhe os planos. Aprofundou-se no estudo da música e dela tirou seu sustento, mas foram as atividades de contista, poeta, crítico de arte e cronista que o levaram a uma destaque cada vez maior na cena cultural paulistana. A Semana de Arte Moderna, de 1922, teve em Mário um de seus mais destacados e entusiastas protagonistas. Neste mesmo ano o autor lançou o livro de poemas “Paulicéia Desvairada”. Dali em diante, Mário de Andrade foi se consolidando como uma figura de proa do movimento modernista, na dupla condição de produtor e crítico. Quando do lançamento do “Ensaio”, Mário já possuía ascendência sobre vários dos jovens escritores e compositores de então.

O “Ensaio sobre a Música Brasileira”, fazendo uso da terminologia do autor, é obra profundamente *interessada*, ou seja, portadora de finalidade específica: o estabelecimento de critérios sólidos que orientassem os criadores musicais em um processo de consecução de uma

música *artística* nacional.

Ao invés de lastrear sua reflexão nos movimentos nacionalistas da periferia ocidental que tiveram lugar no romantismo tardio, Mário atém-se às condições e dinâmicas próprias de nosso desenvolvimento cultural. Para ele, a música caracteristicamente brasileira adviria, em um primeiro momento, da acomodação, no inconsciente popular, das musicalidades portuguesa, negra e ameríndia. Daí que a escolha de fontes unilaterais (como nas “Danças Africanas” de Villa-Lobos ou no poema sinfônico “Imbapára”, de Lorenzo Fernandez) lhe pareça desinteressante. O amálgama, a fusão, a síntese gradual e involuntária de nossas matrizes: aí se encontraria a gênese de nossa música: “uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo” (ANDRADE, 1962, p. 16).

Poucos têm se detido sobre os pressupostos psicológicos de tais afirmações, talvez descartadas um pouco apressadamente como fantasias e idealizações românticas. Entretanto, a Psicologia Analítica, tributária das reflexões do psiquiatra suíço Carl Jung (1875-1961), não só as acolhe como lhes fornece uma base empírica, obtida tanto na prática clínica quanto nas análises e ampliações dos mitos, contos de fada e outros produtos da fantasia coletiva. Para Jung, à semelhança das ações autônomas do corpo no sentido da preservação da sua integridade, também ocorreriam movimentos autônomos da psique inconsciente, no sentido de otimizar o equilíbrio anímico. Quando da confrontação de conteúdos inconciliáveis, que apresentam o risco da dissociação psíquica, o inconsciente buscaria um *tertio*, uma formulação simbólica que levasse à superação da situação conflituosa. Tal processo atuaria tanto no caso de conteúdos neuróticos quanto na confrontação de registros culturais incompatíveis vivenciados por um mesmo indivíduo ou grupo. A atividade criativa seria uma das expressões desse processo compensatório inconsciente.

A história do Brasil (RIBEIRO, 1997) nos conta que enormes contingentes ameríndios e negros foram desenraizados e postos a serviço do capitalismo mercantil, tendo subitamente de lidar com tecnologias, valores, crenças e convenções que lhes eram estranhas. Além disso, do encontro entre portugueses e índias, apoiado em instituições como o cunhadismo, surgiu uma população nem portuguesa nem nativa, à qual logo se juntaram os filhos dos senhores com suas escravas. Esse vasto contingente teve de constituir identidades e pertencimentos a partir de registros culturais os mais díspares e em um contexto de violência, exploração e cerceamento de suas expressões culturais. Estariam assim estabelecidas as condições para que os mecanismos de acomodação inconsciente atuassem. Conjunturas semelhantes se deram em Cuba e nos Estados Unidos, não por acaso três países que desenvolveram uma música popular especialmente vigorosa. Naturalmente o mesmo fenômeno pode ser abordado a partir de outros enfoques; a contribuição específica da abordagem psicológica entretanto estaria no elucidamento das forças atuantes no cerne mesmo do processo criativo.

Não obstante a significativa afinidade das observações acima com as formulações psicológicas expostas por Mário ao longo do “Ensaio”, não acreditamos que o mesmo tenha se embasado nas formulações de Jung, dada a total ausência da terminologia junguiana em sua obra. A nosso ver, o autor se baseia na intuição de românticos como Goethe (1749-1832) e Schiller (1759-1805), intuições estas que posteriormente seriam transpostas para o discurso científico no âmbito da Psicologia Analítica. Não que Mário não estivesse a par de pesquisas recentes nesse campo, como a presença de conceitos da Psicanálise em “Amar, Verbo Intransitivo” (1927) nos permite depreender.

A visão de Mário sobre as matrizes formadoras de nossa música é abrangente e aberta; além das forças fundadoras supracitadas, admite influências irradiadas como produtos culturais a partir dos centros urbanos: a música hispano-americana do Atlântico (a habanera e o tango) a europeia mais recente (através de danças como a valsa, a polca e a mazurca, mas também na formação da modinha) e mesmo influências que se faziam sentir à época, como o jazz e o tango argentino. Em consonância com o ideário antropofágico, eis como o autor se posiciona a respeito:

Está claro que o artista deve selecionar a documentação que vai lhe servir de estudo ou base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa (ANDRADE, 1962, p. 26).

Aqui Mário menciona o artista, o criador que, munido das técnicas composicionais da tradição europeia, conduzirá o material popular a um patamar de elaboração propriamente *artístico*, conforme a terminologia do autor. Está claro que para ele apenas o tratamento erudito conduziria as potencialidades da música nacional a seu máximo desvelamento. O apogeu desse processo se daria, em termos amplos, com a generalização do *ethos* nacional, a ponto do mesmo se tornar um *a priori* intuitivo da criação artística. A consecução dessa meta passaria pelo aplainamento de suas peculiaridades mais salientes:

O que faz a riqueza das principais escolas europeias é justamente um caráter nacional incontestável mas na maioria dos casos indefinível porém. Todo caráter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso. Fatiga e se torna facilmente banal (ANDRADE, 1962, p.27).

A obtenção de uma arte imediatamente desinteressada, na acepção kantiana do termo, seria condição *sine qua non* para que o país superasse o primitivismo em que estaria imerso:

É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social. (...) Pois toda a arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte

exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção (ANDRADE, 1962, p.18).

Mário, empenhado em fornecer balizamentos para o desenvolvimento da música brasileira, analisa, parâmetro por parâmetro, os possíveis desdobramentos eruditos do material popular. Suas considerações sobre o ritmo vão nos interessar especialmente.

Após constatar que se vivia então um momento de predominância rítmica (Stravinsky, Jazz, etc.) o autor se debruça sobre a questão da síncopa. Embora reconhecendo-a como uma das constantes da produção nacional, o autor ressalta que nem sempre o que identificamos como síncopa faz jus ao conceito. Para Mário, o ritmo nas produções negra e ameríndia é eminentemente prosódico, contrastando com o mensuralismo europeu. Analisando o registro escrito de diferentes versões do maxixe “Pinião”, Mário detém-se naquela que escutou “muito cantada por pessoas do povo”, repleta de quiálteras e deslocamentos vários. Ele reconhece que “qualquer cantiga está sujeita a um tal ou qual ad libitum rítmico devido às próprias condições da dicção”. Mas aponta que, em parte do repertório nacional, a questão assume um outro aspecto: “Porque nessas zonas os cantadores se aproveitando dos valores prosódicos da fala brasileira tiram dela elementos específicos essenciais e imprescindíveis de ritmo musical” (ANDRADE, 1962, p. 23).

Mais adiante, Mário afirma que tais efeitos podem inclusive prescindir de quaisquer motivações prosódicas, confirmando assim seu status de recurso expressivo: “Os nordestinos se utilizam no canto dum *laissez aller* contínuo, de efeitos surpreendentes e muitíssimas vezes de natureza exclusivamente musical. Nada tem de prosódico” (ANDRADE, 1962, pp. 23/24).

Daí que frequentemente o que se identifica como síncopa seria a resultante de deslocamentos rítmicos geradores de polirritmia, expressões da solução de compromisso entre o canto prosódico (ou expressivamente alheio à quadratura) e o tempo medido, subdividido e submetido à regularidade do compasso da tradição europeia. Na expressão lapidar de Mário, cria-se “um compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrófico”. Não há como não nos recordarmos a essa altura de cultores do samba carioca sincopado como Ciro Monteiro (1913-1973), Luiz Barbosa (1910-1938) e Mário Reis (1907-1981); dos pernambucanos Jackson do Pandeiro (1919-1982), “o rei do ritmo”, e seu excelso seguidor Jacinto Silva (1933-2001); mas sobretudo nos lembramos aqui do baiano João Gilberto, que sintetizou as vertentes nordestina e carioca de exploração do fraseado rítmico, através de uma interpretação radicalmente prosódica e profundamente musical⁹.

Ao discorrer sobre a questão da melodia, Mário aborda o aspecto da expressão na música popular. É, a nosso ver, um dos momentos do “Ensaio” em que o autor se expressa com mais

⁹ “O rei do ritmo” não teve qualquer dificuldade de adaptação ao samba sincopado carioca, dada a afinidade das explorações prosódicas de sambistas e cantadores de coco.

desenvoltura e segurança. Infere-se de sua linha argumentativa o contato com as ideias veiculadas por Eduard Hanslick em sua obra “Do Belo Musical” (1854),¹⁰ um dos momentos fundamentais de uma guinada das considerações estéticas, das impressões subjetivas despertadas pelas obras musicais, para o material sonoro propriamente dito. Pode-se dizer, *grosso modo*, que tal enfoque foi se tornando cada vez mais hegemônico dentro da tradição musical do Ocidente. Mário contorna as inconsistências do esteta alemão no que diz respeito ao problemático tratamento que o mesmo concede à polaridade objetivo – subjetivo (de modo similar a Schoenberg), e parte para a abordagem da música popular, tópico não desenvolvido por Hanslick. Sobre esta, afirma o autor ousadamente que, embora possa parecer inexpressiva é, ao contrário “a mais expressiva de todas as músicas”.

Em defesa de sua tese, Mário afirma que a música não expressa sentimentos; antes suscita “estados sinestésicos novos”. Tais estados seriam análogos a certas disposições psíquicas, a partir das quais, “com muito de metáfora e um tanto de convenção”, seria possível evocar sentimentos correspondentes.

A música popular seria sempre vivamente mobilizadora, derivando sua eficácia dos processos inconscientes que presidiriam à sua consecução. Vale a pena acompanhar a longa citação abaixo tendo em mente o que já foi observado aqui a respeito do dinamismo psíquico inconsciente:

*É de dinamogenia sempre agradável porque resulta diretamente, sem nenhuma erudição falsificadora, sem nenhum individualismo exclusivista, de necessidades gerais humanas inconscientes. E é sempre expressiva porque nasce de necessidades essenciais, por assim dizer interessadas do ser e vai sendo gradativamente despojada das arestas individualistas dela à medida que se torna de todos e anônima. E como o povo é inconsciente, é fatalizado, não pode errar e por isso não confunde umas artes com as outras, a música popular jamais não é a expressão das palavras. Nasce sempre de estados fisiopsíquicos de que apenas **também** as palavras nascem. E por isso em vez de ser expressiva momento por momento, a música popular cria ambientes gerais, cientificamente exatos (...) (ANDRADE, 1962, p. 41).*

Quando se fala da construção e cultivo de uma arte nacional, é praxe que surjam suspeições de vínculos com projetos autoritários. Em artigo de manifesta má vontade para com o projeto andradiano, (a ponto de chegar a distorcer as ideias do autor através de citações incompletas), Arnaldo Contier (1995) classifica o discurso a respeito da construção da música nacional como “agressivo”, “virulento”, “dogmático”, “autoritário”, além de considerar-lhe afinado com práticas stalinistas de submissão da produção artística¹¹. Estará mesmo o ideário nacionalista de Mário

10 A inferência está baseada nas considerações de Mário sobre a impossibilidade da música expressar sentimentos, em sua vinculação ao conceito kantiano de belo e na relação entre o campo do sensível de Hanslick e as “dinamogenias” de nosso autor.

11 Vale ressaltar que Contier ao menos caracteriza o discurso de nacionalização artística como um “contra-discurso”, com vistas a fazer frente ao ideário eugenista das elites de então.

impregnado de inflexões autoritárias? Já de início, a nosso ver, convém manter em mente que o “Ensaio” é um...ensaio, e nele se goza portanto do direito a certa informalidade. Vale ressaltar ainda que o bom humor (assim como a boa escrita) e o lirismo marcam presença ao longo do texto, e convidam o leitor a encarar as colocações do autor com a devida leveza. Deve-se também ter em conta *contra o que* se construiu o discurso do modernismo nacionalista, nos campos social e estético, conforme esclarece Elisabeth Travassos:

A mentalidade progressista e cosmopolita que se instalou entre as elites negava, como afirma o historiador Nicolau Sevcenko, 'todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante'. (...) A saída purificadora era expulsar os pobres e portadores de heranças culturais tradicionais dos centros, como ocorreu nas intervenções urbanísticas na capital. Paralelamente, havia tentativas de erradicação de religiões afro-brasileiras e de controle policial das festas religiosas e carnavalescas. Isso ajuda a dimensionar quão escandaloso parecia o elogio de músicas identificadas como típicas de negros e mestiços” (TRAVASSOS, 2000, pp.34/35).

A este quadro somava-se, na seara artística, da parte do público a adesão às óperas de melodismo fácil e o culto aos virtuosos, enquanto que os compositores se restringiriam à imitação de modelos europeus (em grande medida embebidos das conquistas de suas próprias escolas nacionais). São contra tais práticas que Mário ardorosamente se manifesta. Quanto ao mais, creio ser oportuno uma breve incursão às formulações de Adorno sobre música nacional, conforme desenvolvidas em seu texto “Nação”, publicado postumamente em 1973 como um capítulo da obra “Introdução à Sociologia da Música”.

Adorno afirma que os estilos nacionais só se diferenciaram a partir da Renascença e da dissolução do universalismo medieval, em um contexto de ascensão da burguesia e concomitante formação e fortalecimento dos estados nacionais. Daí que a ênfase no nacionalmente característico, ocorrida a partir de meados do Século XIX, representaria a adesão dos músicos à ideologia de sustentação desse projeto. Não obstante, frisa o filósofo que o nacionalismo não é algo extrínseco à música, relacionando-se dialeticamente com seu potencial de linguagem universalizável, posto que “A música não se torna universal mediante a abstração daquilo que ela tem de espaço-temporal em si, mas antes por intermédio de sua concreção” (ADORNO, 2011, p. 302).

Adorno aborda a questão da nacionalidade na música de Bach, que assumiria a tensão entre o elemento arcaico (pré-nacional) e o nacional (representado pela absorção das escolas nacionais italiana e francesa). Já em Mozart, identifica a aliança entre a abstração germânica e o “elemento ingênuo do canto imediato”, procedente da escola italiana. Entretanto, paralelamente ao acirramento dos conflitos de interesse entre os estados nacionais, Adorno percebe uma mudança do quadro: “Em Schubert, o momento nacional ainda possuía a ingenuidade do dialeto; daí em diante, este último

passa a se vangloriar batendo agressivamente no próprio peito, testemunho ofuscante do caráter inconciliado da sociedade burguesa” (ADORNO, 2011, p. 311).

Mas o diagnóstico de Adorno não se aplica indiscriminadamente a toda e qualquer produção de caráter nacional posterior a Schubert. Além de ressaltar o caráter legitimamente libertário do nacionalismo de Chopin, o filósofo assim avalia a produção nacionalista húngara:

Sob esse aspecto, não se deveria computar impensadamente as radicais tendências de cunho folclórico do século XX, tal como corporificadas, por exemplo, em importantes compositores como Bartók e Janáček, entre os desenvolvimentos posteriores das escolas nacionais do romantismo tardio. Apesar de procederem destas últimas, voltaram-se justamente contra a manipulação, de modo análogo ao protesto dos povos subjugados contra o colonialismo. (...) Suas próprias pesquisas folclóricas dirigem-se polemicamente contra a música cigana fabricada nas cidades, um produto decadente do romantismo nacional (ADORNO, 2011, pp. 314/315).

Como se vê, a questão se reveste de certa sutileza. O nacionalismo seria um construto, que assumiria caracteres distintos conforme o projeto ao qual se filia, com implicações no tratamento técnico do material sonoro.

Adorno diagnostica o colapso da música nacional no ambiente do pós-guerra, embora ressalte seu caráter conjuntural: “Sem dúvida, desde 1945, a modernidade liquidou as diferenças nacionais; (...) O progresso da internacionalização da música decorreu velozmente, em sincronia com o declínio político, ao menos temporário, do princípio nacional de Estado” (ADORNO, 2011, p. 328).

Adorno avalia que as técnicas seriais são incompatíveis com “as peculiaridades e irracionalidades nacionais”. O desenvolvimento da música no sentido apontado por tais técnicas condenaria a expressão nacional à condição de obsolescência histórica. Esse ideário poderia ser relacionado no Brasil à produção do grupo “Música Viva”, capitaneado por Hans Joachim Koellreutter, e que teve dentre os signatários de seu manifesto César Guerra-Peixe, Claudio Santoro, Edino Krieger e Heitor Alimonda (alguns desertaram posteriormente de suas hostes). Mas a leitura do manifesto de 1946, como aponta Elisabeth Travassos (2000), revela mais semelhanças com o modernismo nacionalista do que usualmente se supõe. Conforme os dois excertos abaixo:

'MÚSICA VIVA', compreendendo a importância social e artística da música popular, apoiará qualquer iniciativa no sentido de desenvolver e estimular a criação e divulgação da boa música popular, combatendo a produção de obras prejudiciais à educação artístico-social do povo.”

'MÚSICA VIVA' acredita no poder da música como linguagem substancial, como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o falso nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade

nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas” (in KATER, 2001).

O “Ensaio” foi concebido como um manual de aconselhamento para jovens compositores eruditos. Assim, Mário só se ocupa da música popular enquanto espaço de maturação do *ethos* nacional, a ser explorado e desenvolvido *artisticamente* através dos recursos da técnica composicional, mas não lhe recusa a admiração, que se estende inclusive à produção urbana: Eduardo Souto (1882-1942) (é referido como “delicioso compositor popular” (p.38), os maxixes de Sinhô (1888-1930) são consideradas “peças soberbas” (p.23), e a performance do flautista Pixinguinha (1897-1973) é reputada como “sublime” (p.66). De todo modo, nos chama a atenção que as explorações de cada um dos parâmetros musicais propostas por Mário tenham sido concretizadas com muito mais constância, vigor e naturalidade no seio da música popular do que no campo erudito. O que talvez Mario não tenha vislumbrado é que a música popular poderia ela mesma vir a ocupar-se do desenvolvimento de suas próprias potencialidades, a partir de parâmetros próprios de elaboração concernentes às especificidades de suas práticas, valendo-se eventualmente do arsenal erudito mas o submetendo à sua ambiência e singularidades. Dito de outra maneira, ao contrário da produção erudita, o fundamento da obra popular nunca se situa nos procedimentos técnicos concernentes à escrita musical, embora deles possa se valer acessoriamente (conforme nossa definição de semi-erudição), sem prejuízo de seu *ethos* característico. Por exemplo, no que tange às potencialidades da rítmica popular elencadas pelo autor, notadamente as situadas nos interstícios entre a quadratura e o elemento prosódico, está claro que a escrita rítmica mais estorva que estimula seu aproveitamento. Os resultados artísticos alcançados nessa seara por João Gilberto, e também por Gismonti (conforme examinaremos adiante) vêm confirmar nossos pontos de vista. Também no que diz respeito à melodia, ao contraponto, à instrumentação e à forma, a música popular tem sido, a nosso ver, o espaço onde as recomendações de Mário efetivamente vêm sendo implementadas. A estilização e elaboração do elemento popular, no próprio seio e nos próprios termos da música popular, viria a constituir-se em uma das vertentes estilísticas mais destacadas da moderna MPB, assim como da obra de Egberto Gismonti.

1.5. O “absolutismo sociológico” de Canclini

“Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade” é uma das mais influentes obras de Néstor García Canclini, antropólogo argentino há décadas radicado no México. A obra teve sua primeira edição nesse país em 1990, à época da destruição do muro de Berlim, episódio símbolo do eclipse do chamado socialismo real como contraponto ao ideário capitalista reformulado pelos partidários do neoliberalismo. Reagan e Thatcher encerravam então seus longos

e profícuos mandatos, e uma nova geração de políticos latino-americanos chegava ao poder abraçando com ardor a doutrina neoliberal. O próprio Canclini, na introdução da edição de 2001, descreve-nos os frutos da aplicação desse receituário em nosso continente: ausência de projetos nacionais, perda de controle sobre a economia, editoras falidas, universidades envelhecidas e economicamente asfixiadas, precarização do trabalho, “abdicação do público em favor do privado, do nacional em favor do transnacional.” A par da hegemonia ideológica do capitalismo financeiro, o pensamento pós-moderno alcançou à época (décadas de 80 e 90) protagonismo na esfera acadêmica. Conforme Canclini nos relata:

Escrito em meio à hegemonia que essa tendência tinha então, o livro apreciou seu antievolucionismo, sua valorização da heterogeneidade multicultural e transistórica, e aproveitou a crítica aos metarrelatos para deslegitimar as pretensões fundamentalistas dos tradicionalismos. Mas, ao mesmo tempo, resisti a considerar a pós-modernidade como uma etapa que substituiria a época moderna. Preferi concebê-la como um modo de problematizar as articulações que a modernidade estabeleceu com as tradições que tentou suprimir ou superar (CANCLINI, 2011, p. XXX).

Uma obra que examina a confluência de dados, práticas e extratos culturais distintos no contexto da América Latina não poderia, pela afinidade com o escopo desta dissertação, deixar de atrair nosso interesse. Mas a evidente circunscrição do trabalho de Canclini ao contexto acima descrito, que de forma tão notável se transformaria ao longo dos anos 2000 em nosso continente, leva-nos à necessidade de apreciá-lo com a devida reserva.

Hibridação, o conceito chave da obra, é definido pelo autor como “(...) processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2011, p.XIX). O autor assim identifica e se debruça sobre o mesmo fenômeno que percebemos como traço distintivo da obra de Egberto Gismonti, e com o qual nos ocuparemos adiante.

Canclini desenvolve sua reflexão a partir do que entende como os quatro movimentos básicos constituintes da modernidade: emancipação (secularização, produção auto-regulada de práticas simbólicas), expansão, (globalização, em última análise), renovação (inovação incessante, tanto tecnológica quanto dos signos de distinção que o consumo massificado desgasta) e democratização (acesso amplo à educação e aos bens culturais). Para levarmos tão a sério quanto o autor a forma como a modernidade anuncia seu projeto, teríamos de estar certos de que não se trata apenas de uma formulação ideológica, ou seja, que tais princípios poderiam efetivamente se sobrepor à mera lógica de concentração do capital. Incapazes de afirmação tão temerária, continuamos entretanto a acompanhar as considerações de Canclini, para quem, à medida que se desdobram, os movimentos

da modernidade colidem entre si. A construção de espaços autônomos para o desenvolvimento do saber e da arte acaba constrangida pela expansão econômica, que tende a submeter a produção simbólica, e mesmo a científica, à sua lógica. Contradições entre a experimentação autônoma e a democratização das práticas artísticas também são apontadas. Mas a questão que mais interessa ao autor, e também a nós, no que tange às dificuldades na concretização do projeto moderno, é a que diz respeito à persistência das tradições no seio mesmo da modernidade, notadamente no contexto latino-americano. A despeito do prestígio de que gozou a eugenia entre nossas elites de há um século (e da notoriedade de ideários semelhantes ao longo das décadas seguintes), e apesar da fé depositada por setores ilustres e ilustrados na racionalização das práticas sociais, várias estruturas e práticas pré-modernas teriam se mantido ativas e repartido a cena contemporânea com ações e ordenações de caráter moderno e mesmo pós-moderno. A compreensão de Canclini (2011, p.204) é de que é o caso de se: “repensar o moderno como um projeto relativo, duvidoso, não antagônico às tradições nem destinado a superá-las por alguma lei evolucionista inverificável”. Assim, as incertezas quanto à modernidade não se restringiriam a dessemelhanças entre nações, etnias e classes, mas se tornariam agudas por conta das intersecções em que o tradicional e o moderno se confundem. O autor aclara suas posições em sua abordagem ao Modernismo (ou modernismos). Começa por não considerar-lhe expressão ou contrapartida no campo da cultura da modernização econômica, citando como exemplo a Inglaterra, de modernismo autóctone inexpressivo. Canclini (2011, p.72) se vale das reflexões do historiador marxista Perry Anderson: “Os movimentos modernistas surgem na Europa continental não onde ocorrem transformações modernizadoras estruturais, diz Anderson, mas onde existem conjunturas complexas, a intersecção de diferentes temporalidades históricas”. No caso europeu, Anderson identifica três instâncias cuja confluência impulsiona as concepções modernistas: academicismo institucionalizado (aristocracia), tecnologias da segunda revolução industrial (burguesia) e a proximidade imaginativa da revolução social (operariado). Ou, nas palavras desse autor: “(...) um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível” (apud: CANCLINI, 2011, p.73).

Transpondo a formulação de Anderson para a América Latina, Canclini aponta para a convergência conflituosa das tradições negras e indígenas e do europeu colonizador em contato com as forças transformadoras da modernidade.

Enquanto alguns historiadores consideram nossos modernismos como um artificioso transplante de valores culturais gestados em contextos ultramarinos, dado o alegado descompasso nativo entre modernismo e modernidade, a aplicação por Canclini da concepção de Anderson aos movimentos inovadores latino-americanos nos mostra que as condições para a eclosão de tais movimentos nesta parte do planeta seriam ao menos tão propícias quanto as europeias, o que o vigor de nossa

produção corrobora. Os princípios modernistas europeus receberiam, na transposição para novas terras, sentidos também novos, “reelaboraões desejosas de contribuir com a transformação social”. Assim, ao invés de meros “importadores” de práticas artísticas, os intelectuais latino-americanos se veriam diante do desafio de “como tornar compatível a experiência internacional com tarefas que lhes apresentavam sociedades em desenvolvimento” (CANCLINI, 2011, p.78).

A postulação da importância que o cruzamento de tradições e registros culturais distintos tem para a eclosão de práticas artísticas inovadoras é uma discussão cara a esta dissertação. Consideramos a música de Egberto Gismonti como exemplar portadora de diversas modalidades de acomodação e tensionamento entre códigos diversos. Adiante teremos ocasião de apreciar sua obra sob esta ótica, e a convivência de tradições e práticas díspares e mesmo *a priori* incompatíveis como um elemento poético vigoroso e representativo das especificidades do desenvolvimento da arte nacional.

Para Canclini, o espaço da arte e da cultura seria partilhado (e disputado) por três instâncias de organização do simbólico a que denomina o popular, o culto e o massivo, sendo este último o termo que engloba a produção orientada pelos “requisitos comunicacionais da difusão maciça”. Para o autor,

A cultura industrial massiva oferece para os habitantes das sociedades pós-modernas uma matriz de organização-desorganização das experiências temporais mais compatível com as desestruturações que supõe as migrações, a relação fragmentada e heteróclita com o social. Enquanto isso, a cultura de elite e as populares tradicionais continuam comprometidas com a concepção moderna de temporalidade, de acordo com a qual as culturas seriam acumulações incessantemente enriquecidas por práticas transformadoras (CANCLINI, 2011, p.363).

O autor considera que o massivo constituiria um espaço onde se diluiriam as fronteiras ferozmente guardadas entre o erudito, o popular e o próprio massivo, abalando assim os fundamentalismos que elegeriam um único código como válido em detrimento dos demais. Observa ainda que o massivo, dada a sua ênfase no efêmero e suas narrativas fragmentárias e desistorizantes, se coadunaria com a crise das concepções macroestruturais e dos grandes relatos metafísicos. Por isso mesmo, de nossa parte, não conseguimos perceber a presença do erudito e do popular nos meios de massa senão como simulacros, fetiches ou representações ideológicas, drasticamente destituídos de suas densidades e de seu potencial crítico. O mesmo autor, que condena as operações de sacralização desistórica do patrimônio executadas pelos museus, saúda o estabelecimento de “relações intensas e esporádicas com objetos isolados, com seus signos e imagens”, como sinal de desejável adequação aos novos tempos. Especialmente representativo do partidarismo do autor é o ataque que dirige aos artistas que resistiram à apresentação de ícones da televisão no Palacio de Bellas Artes, o principal teatro da Cidade do México; mas, poderíamos

perguntar, estariam os artistas em questão sendo mesmo sectários ao nível do ridículo, como insinuado por Canclini, ou meramente estariam defendendo um dos poucos espaços ainda resguardados da lógica hegemônica e excludente do capital?

Quanto às relações entre o culto e o popular, de importância capital para nossa reflexão, o autor começa por não oferecer definições precisas desses termos, mesmo porque está focado na relativização de seus limites. Mas alguns conceitos interessantes a este respeito são veiculados quando Canclini traz à baila as ideias do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002) a respeito do caráter autônomo da cultura no seio da modernidade. Bourdieu nos fala de campos culturais com capitais simbólicos intrínsecos, e da luta pela apropriação desses capitais como a força propulsora da renovação artística. Para além de seus próprios campos, as tendências artísticas participariam da luta simbólica entre as classes. Segundo Bourdieu, as distinções entre o culto e o popular se explicariam por apropriações desiguais do capital cultural. Assim, a arte popular assumiria um caráter funcional, se vendo impossibilitada de construir um sentido estético autônomo, que seria um sinal distintivo da arte burguesa. Dito de forma sucinta, a arte culta apresentaria o primado da forma sobre a função, enquanto que na produção popular se daria o inverso. Canclini (2011, p.42) levanta a seguinte objeção: “Bourdieu desconhece o desenvolvimento próprio da arte popular, sua capacidade de desenvolver formas autônomas, não utilitárias, de beleza (...)”. Sendo assim, concordamos com Canclini; a ideia de uma arte popular apta a desenvolver-se em seus próprios termos é fundamental para nossas considerações.

É o próprio Canclini, entretanto, quem assinala que os artistas “cultos” dispõem de meios de legitimação e recursos econômicos e intelectuais, além do tempo necessário para imprimir às suas criações um maior refinamento. Faltaria ao artista popular as possibilidades de aperfeiçoamento da obra “através da investigação e da experimentação sistemáticas”. A nosso ver, artistas dotados dos recursos acima listados têm dedicado seus esforços criativos à realização das potencialidades intrínsecas à prática da música popular. Músicos como Villa-Lobos, Guerra-Peixe e Camargo Guarnieri se valeram de elementos da música popular em submissão às técnicas e critérios da tradição erudita. Mas aqui apontamos para uma prática distinta: a utilização dos meios acima elencados **no âmbito mesmo** da arte popular. Ilustrando: segundo nossa compreensão, quando Egberto Gismonti retrabalha a base rítmica do xote, introduzindo tercinas sobre diferentes figuras, se vale de sua formação erudita, mas toma em conta os balizamentos identitários do xote¹². Neste e em outros casos, o artista que penetra o âmbito do popular não abre mão de seus recursos técnicos e capacidade de inovação, mas passa a levar em consideração as condições propostas pela própria tradição que aborda, estabelecidas no âmbito da oralidade.

12 Conforme a análise da peça “Fazendo Arte”, adiante.

Para Canclini (2011, p.362), o culto e o popular seriam construções culturais:

*Não têm nenhuma consistência como estruturas 'naturais', inerentes à vida coletiva. Sua verossimilhança foi alcançada **historicamente** mediante operações de ritualização de patrimônios essencializados. A dificuldade de definir o que é culto e o que é popular deriva da contradição de que ambas as modalidades são organizações do simbólico geradas pela modernidade, mas ao mesmo tempo a modernidade – por seu relativismo e anti-substancialismo - as desgasta o tempo todo.*

A oposição entre o culto e o popular se tornaria insustentável. Ao menos, suas pretensões de se constituírem em instâncias auto-suficientes seriam postas em cheque pela quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais e pela desterritorialização dos processos simbólicos, movimentos incrementados por novos meios de reprodução e difusão, migrações e formação de grandes centros urbanos, universalização da educação e pela reorganização massiva da cultura. Segundo o autor:

A agonia das coleções é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguem o culto do popular e ambos do massivo. As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis (...). Agora essas coleções renovam sua composição e sua hierarquia com as modas, entrecruzam-se o tempo todo e, ainda por cima, cada usuário pode fazer sua própria coleção. (...) Proliferam, além disso, os dispositivos de reprodução que não podemos definir como cultos ou populares. Neles se perdem as coleções, desestruturam-se as imagens e os contextos, as referências semânticas e históricas que amarravam os sentidos (CANCLINI, 2011, p.305).

As considerações acima, apesar de merecerem nossa atenção, são vazadas em um discurso que não deixa espaço para a reflexão intrínseca ao campo da Arte. E entendemos que a Sociologia que não reconhece os limites do seu campo epistemológico está fadada a ser má Sociologia.

O estudo da dinâmica dos campos culturais, das instâncias de legitimação e das apropriações desiguais dos capitais culturais são importantes, mas suas pretensões de tratar as questões intrínsecas às artes como mera superestrutura não devem, a nosso ver, ser estimuladas¹³. Como

13

Permitimo-nos nesta nota uma reflexão de caráter mais pessoal, embora estreitamente relacionada ao tópico em questão. Nos parece imprudente que Canclini, assim como Bourdieu, avancem seus princípios explicativos sobre outras áreas do conhecimento com tanta descerimônia. Mas o caso nos desperta mais preocupação à medida que os próprios músicos venham a assumir a abordagem sociológica como a última palavra em sua própria seara, e passem a tratar com indisfarçada desconfiança as reflexões intrínsecas ao campo musical como meras “construções”, a serviço de

exemplo desta tendência, reproduzimos o comentário de Canclini (2011, p.41) a respeito da abordagem da autonomia do campo artístico realizada pelo sociólogo e músico Howard Becker:

Sua dedicação aos processos de trabalho e agrupamento, mais que às obras, desloca a questão das definições estéticas, que nunca chegam a um acordo sobre o repertório de objetos que merece o nome de arte, para a caracterização social dos modos de produção e interação dos grupos artísticos.

Em nossas reflexões temos afirmado a importância das questões atinentes à escrita musical para o estabelecimento de importantes distinções entre as práticas musicais erudita e popular. Na verdade, dado o absoluto consenso de que goza o papel exercido pela invenção da escrita no desenvolvimento do pensamento conceitual, nos intriga a ausência de consenso semelhante no campo da música. É possível que a superestimação do alcance da abordagem sociológica possa ser uma das razões. Alinhamos-nos aqui àqueles que consideram que, no que diz respeito às relações entre os campos erudito e popular, a reflexão propriamente artística também tem algo a dizer.

intencões inconfessáveis. Nossa impressão pessoal (sujeita, como impressão, a ser sumariamente desconsiderada) é de que essa atitude vem se generalizando entre professores universitários afeitos à música popular, que gostariam de vê-la mais respeitada e representada no âmbito acadêmico, mas que encontram fortes resistências internas, cujo discurso pretendem “desconstruir”. Quanto à demanda em si, a consideramos perfeitamente válida. Mas se passarmos a combater a mera possibilidade de discriminar, no sentido de estabelecer diferenças, (que é uma atividade inerente à reflexão), como se o mero reconhecimento dessas diferenças implicasse separação, segregação, hierarquização e marginalização, correremos o risco de desvalorizar nosso próprio campo de conhecimento e flertar com a irracionalidade. Neste caso é bom ter em mente que, se desqualificarmos nesses termos os discursos antagônicos, essa desqualificação recairá também sobre o nosso próprio discurso, e tudo passará a se resumir em lutas pelo poder, ou seja, dito de maneira crua, ao invés de construirmos conhecimento, passaremos a disputar quem rosna mais alto para ficar com o osso.

2. EGBERTO GISMONTI

2.1. Notas biográficas

O III Festival Internacional da Canção, de 1968, promovido pela rede Globo, foi marcado pela disputa entre “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque, e “Pra Não dizer Que Não Falei de Flores”, de Geraldo Vandré. No ambiente carregado, mas ainda respirável da ditadura militar pré-AI 5, a vitória de “Sabiá” foi recebida com enorme vaia pelo público presente, que suspeitava que razões políticas houvessem contribuído para que a canção de Vandré fosse preterida. Esse também foi o festival de “É Proibido Proibir”, lembrada pelo célebre discurso de Caetano Veloso em resposta às vaias que saudaram sua performance; o festival da estreia do particularíssimo Benjor, do “Caminhante Noturno” dos Mutantes e da indefectível “Andança”. Mas mesmo em meio a eventos tão marcantes não se pode dizer que a participação de Gismonti tenha passado despercebida. À frente de uma orquestra de 100 integrantes, Egberto ao piano, a canção “O Sonho” foi interpretada pelos 3 Morais¹⁴. O autor, à época com 21 anos, foi saudado como um talento precoce e uma grande promessa. Mas o sucesso não se restringiu às fronteiras nacionais; “O Sonho” recebeu registros de vários artistas e grupos internacionais, notadamente orquestras de *easy listening*, dentre as quais a de Paul Mauriat, que então ocupava as paradas do mundo ocidental com o hit “Love is Blue”. Tal reconhecimento lhe propiciou o convite para a realização de alguns arranjos para a atriz francesa Marie Laforêt, que àquela época começava a se arriscar como cantora. Não sabia ela que naquele FIC Gismonti subira ao palco como profissional pela primeira vez.

Egberto Gismonti Amin nasceu em dezembro de 1947 na pequena Carmo, cidade fluminense próxima do sudoeste mineiro. De pai árabe e mãe siciliana, o aparentemente inconciliável já marcou sua vida desde a infância. Em entrevista ao jornal Valor Econômico, Gismonti declarou: “Era uma contradição danada lá em casa. Meu pai vindo de uma sociedade regida pelo patriarcado e minha mãe, pelo matriarcado. Quem prevalecia? Os dois” (GISMONTI, 2013).

Essa duplicidade de mando e influência, segundo o músico, esteve na gênese de sua rara condição de duplamente virtuoso: o piano teria sido uma imposição do pai, posto que fosse o instrumento apreciado pela aristocracia de Beirute, e o violão um influxo do espírito mediterrâneo, festeiro da mãe, muito embora Gismonti só tenha se dedicado seriamente ao instrumento a partir dos 17 anos.

14 Grupo vocal formado por 3 irmãos, dentre os quais Jane, mais conhecida por sua parceria com Herondy).

De família musical, sobrinho e neto de compositores e mestres de banda, Egberto obteve, na sede de Nova Friburgo do Conservatório Brasileiro de Música, uma sólida formação erudita. O músico, além do piano, aperfeiçoou-se em solfejo, harmonia, contraponto e composição. Aos 20 anos seu apuro como intérprete do repertório clássico foi saudado com uma bolsa para aperfeiçoamento em Viena. O jovem teria sido dissuadido de aceitá-la por Tom Jobim, que profeticamente instou-o a permanecer no Brasil e aqui completar seu amadurecimento. Que no futuro o jovem fosse a Viena, se assim o quisesse, não como estudante, mas na condição de artista renomado.

Gismonti não conheceu as agruras de um início de carreira difícil. Logo após o festival foi chamado a elaborar arranjos e composições para os discos de Maysa, Agostinho dos Santos e Dulce Nunes (essa última construiria uma estreita parceria com o autor ao longo dos anos). E teve a oportunidade de gravar também ele seu primeiro LP.

2.2. Os primeiros trabalhos

Lançado pela Elenco¹⁵, o LP **Egberto Gismonti** (1969), contou com o aval entusiástico de Tom Jobim, que a princípio estava escalado para confeccionar meia dúzia de arranjos para o disco, mas teria constatado, segundo depoimento à revista *Veja*, que “o estreante estava bom demais, então decidiu-se que todas as músicas seriam dele”. (JOBIM, 1969, p. 54)

Talvez a gravadora imaginasse que, dados seus dotes de orchestrador e o sucesso internacional de sua primeira composição tornada conhecida, Egberto pudesse se tornar um maestro popular à feição de um Ray Conniff ou de um Herb Alpert (este último autor de uma versão de "A Banda", de Chico Buarque, que fez furor nos idos de 67). De todo modo, havia então no mercado fonográfico uma abertura maior para os novos artistas. A este respeito Gismonti nos diz, decerto com algum exagero:

Na realidade, a facilidade de antes é porque os chamados produtores, as gravadoras, estavam se instalando no Brasil e precisavam correr atrás dos artistas. (...) Vamos pegar aí João Bosco, Milton Nascimento, eu, todo mundo que começou nesse período, e se você espremer, vai ver que todos nós começamos gravando 3, 4, 5 discos, que não venderam nem 15 cópias, nem para nossas famílias vendíamos (risos). As companhias faziam contrato para fazer 4, 5 discos. Elas precisavam arriscar (GISMONTI, 2007).

15 Gravadora criada por Aloysio de Oliveira, e que monopolizou, em sua gênese, as jovens promessas da bossa nova.

Gismonti contou nesse primeiro trabalho com uma orquestra de cordas, acrescida de flautas e com intervenções pontuais de oboés e trompetes. Na cozinha, Sergio Barrozo e Wilson das Neves, dois músicos experientes, de destacada atuação nos grupos instrumentais do cenário pós-bossa. Predomina de fato a atmosfera leve e internacionalizante das orquestras “populares” de então. Algumas canções são assimiláveis àquela MPB mais tributária das conquistas harmônicas dos bossanovistas. O melodismo é bastante fluente mas algo ingênuo. E as letras reforçam a vinculação da obra com a vertente musical descrita pelo jornalista José Teles:

*Houve uma turma que optou por uma música fácil, bem feita embora anódina, muito influenciada pelo que os americanos chamam de **easy listening**, ou seja, aquela musiquinha que rola fácil. Este tipo de música dominou as paradas nacionais entre 1970 e 1974 (quando alguns banidos voltaram ao país). (...) Até Egberto Gismonti, que surgiu exatamente nessa geração, fez sucesso com "Pêndulo", mais outra que estaria à vontade numa trilha sonora holywoodiana (TELES, 1999).*

Obras como “Teletema” (Antonio Adolfo-Tibério Gaspar), “Pigmalião 70” (Marcos Valle- Paulo Sérgio Valle-Novelli) e “Casaco Marrom” (Danilo Caymmi-Gutemberg Guarabyra-Renato Correa) seriam representativas desse contexto. Mas há no disco de Gismonti elementos que anunciam desenvolvimentos estilísticos que o conduzirão para longe dessas plagas: o violão apresenta nos solos uma sonoridade deliberadamente rústica¹⁶. A utilização de outros teclados além do piano prenuncia também a pesquisa tímbrica que seria marcante na trajetória do músico. Nas obras instrumentais (5 das 12 faixas) as formas se desenvolvem para além do usual na música popular, jazz incluso¹⁷. Algumas observações mais pontuais¹⁸:

"Salvador", a faixa de abertura, é claramente inspirada no violonismo de Baden Powell, e é uma das obras mais regradas pelo autor.

"Tributo a Wes Montgomery" é homenagem ao guitarrista estadunidense falecido à época, grande influência para gente da importância de Metheny e Benson. O procedimento que notabilizou, de dobrar a melodia em oitava, é replicado por Gismonti nessa homenagem.

"Atento, Alerta", com Paulo Sérgio Valle, foi inscrita no IV festival da Música Popular Brasileira, organizado pela TV Record. Chama a atenção pelas harmonias sofisticadas convivendo com tríades maiores paralelas. Há desdobramentos importantes na música de Gismonti que estão sendo aqui renunciados.

16 Nos referimos aqui ao som que incorpora como recurso expressivo os ruídos inerentes à sua produção, que a técnica convencional procura geralmente minimizar ao máximo.

17 Adiante nos deteremos circunstanciadamente sobre exemplos de expansões formais na obra gismontiana.

18 Esta dissertação prioriza a análise dos LPs **Água e Vinho** (1972), **Dança das Cabeças** (1977) e **Cidade Coração** (1983), fornecendo vários exemplos dos procedimentos neles adotados. Quanto aos demais trabalhos de Gismonti comentados aqui, o leitor pode recorrer à audição direta para avaliar a eventual pertinência de nossas observações.

Em "O Sonho", "Lírica II" e "Pr'um Espaço" chamam a atenção os percursos harmônicos inusitados já ao início das peças. Em "O Sonho", há ainda um inusual pedal entoadado no agudo pelos violinos. O paralelismo de acordes também ocorre aqui.

"Chorinho Para Metrônomo", de Baden, é a inspiração do "Estudo Número 5", basicamente uma peça para violão a qual foram acrescentados cordas e flautas, que superpõe novos elementos ao corpo original, procedimento que será replicado por Gismonti, por exemplo, nas peças "Celebração de Núpcias" e "A Porta Encantada", do álbum **Academia de Danças** (1974).

Os arranjos que Marie Laforêt havia encomendado ao nosso autor agradaram. A atriz-cantora convidou Gismonti a fixar residência em Paris, na condição de condutor de sua orquestra pessoal. Isso não impediu o lançamento de mais um disco no mercado brasileiro, dessa vez pela Polydor.

Sonho 70 (1970) nos traz um artista mais maduro, mais senhor dos recursos composicionais e da orquestra, sem entretanto romper com os paradigmas de seu primeiro trabalho. A instrumentação que utiliza é semelhante, com o acréscimo de algumas sutilezas trazidas por flautim, glockenspiel e guitarra. O baixo e a bateria (o nome de seus executantes não nos é informado) estão incorporados à orquestra, com partes escritas ou roteirizadas. A percussão é geralmente discreta e pontual, e há largos trechos sem sua utilização. A grande novidade fica por conta da inclusão de uma voz (Dulce Nunes) executando melodias instrumentais, um procedimento que se tornaria uma constante na obra do autor (sempre com vozes femininas, vale frisar).

Os contrastes entre as seções formais tornam-se mais pronunciados (conforme podemos observar no intermezzo de "Indi" ou na introdução em compasso ternário de "O Mercador de Serpentes"), o que nos remete à elaboração formal erudita¹⁹.

Em "Indi", "Mercador de Serpentes" e "Lendas" a melódica nos remete a um vago Oriente. Fôssemos nos ater ao contexto específico do álbum considerariamos esses laivos como meros penduricalhos dos quais a música de entretenimento se vale de quando em vez. Mas, levando em conta o desenvolvimento posterior da obra de Gismonti, podemos apontar esses momentos como precursores de uma abertura a sonoridades das grandes culturas musicais asiáticas que será materializada pelo autor, por exemplo, na suíte do lado A de **Academia de Danças** (música árabe) e em composições como "Cego Aderaldo" e "Raga" (música indiana).

Em termos harmônicos, continua a sobressair o procedimento de construir trechos harmônicos através da justaposição de acordes paralelos. O início de "Indi", com seu paralelismo de acordes menores, é ilustrativo dessa ocorrência.

19 Em regra, os recursos atinentes à escrita musical estão associados a formas mais desenvolvidas e de contornos mais nítidos, como se pode atestar pelo desenvolvimento da forma sonata, vinculada ao desenvolvimento de processos de elaboração e variação e ao desenvolvimento de recursos harmônicos, gestados a partir da pesquisa sistemática conduzida no âmbito da escrita musical.

Em “Janela de Ouro”, antes do retorno apoteótico do tema principal, há um curto intermezzo ao piano, onde o trabalho sobre o acorde de dominante acaba por insinuar o modo mixolídio; essa é a estreia incipiente de um procedimento que será usual em Gismonti: a utilização de *intermezzos* bastante distanciados do material temático geral da peça, normalmente dando azo a improvisações de caráter rítmico ou expansões líricas (conforme a versão de “Tango” em **Dança das Cabeças** (1977), analisada em seguida).

Várias das obras do LP (“Janela de Ouro”, “Pêndulo”, “O Mercador de Serpentes”) ostentam a mesma grandiloquência algo ingênua que identificamos no *hit* “O Sonho”. As letras no mais das vezes também vão pelo mesmo caminho:

“E as dunas crescem no vento ao sol

Serpentes bailam no anoitecer

Na caravana carece a dor

Clarão de amor” (O Mercador de Serpentes, letra de Egberto)

“Inclinando a cauda inclementemente vem

Ciclone claudicante assalta, sobressalta o arrebol” (“Ciclone”, letra de Arnaldo Medeiros)

“Já só me ouço podendo dizer

Fique, mulher, só até eu morrer” (Lírica n 1, letra de Egberto).

A proporção entre peças instrumentais (4) e canções (5) é semelhante a do disco anterior. Vale ainda apontar que “O Mercador de Serpentes” concorreu no V FIC (1970) e “Lendas” foi gravada em francês por Marie Laforêt (que também registrou a peça “Computador”, letrada por Françoise They).

O período europeu de Egberto, que se estendeu até meados de 71, comportou realizações importantes; além de acompanhar Laforêt em shows e programas de TV, realizou seu primeiro concerto internacional no Festival de San Remo (1969), e lançou na França os compactos **Janela de Ouro** e **Computador**. Mas o grande triunfo artístico dessa sua primeira estadia no continente foi o LP **Orfeo Novo**, lançado na Alemanha em 1971.

Orfeo Novo, gravado em outubro de 1970 pelo selo Corona Music Jazz, tem no repertório peças dos 2 primeiros discos de Egberto, acrescidas de “3 Estudos para Violão e Flauta” e de um medley contendo “Consolação” e “Berimbau”, ambas de Baden e Vinícius. Distintamente dos trabalhos anteriores, aqui é um grupo pequeno que atua ao lado do músico: o baixista francês J. F. Jenny Clark, dentre os mais importantes do jazz europeu, além de afeito à música erudita

contemporânea, em performance notável; o flautista, também francês, Bernard Wystraete, com quem Gismonti partilharia o álbum **Intromission** (1983) e que lançaria pelo selo Carmo **Strawa no Sertão** (2005), com várias músicas de Egberto; e a cantora Dulce Nunes.

Se Egberto se fizera conhecido à frente do aparato orquestral, aqui sua condição de instrumentista de muitos recursos é posta em foco. A convivência orgânica entre trechos escritos e improvisados, marca distintiva de sua obra, viceja em **Orfeo Novo** pela primeira vez. Gestos *out* do violão (como em “Indi”) são um elemento da poética de Gismonti inaugurada nesse trabalho, bem como a utilização de sétimas maiores pontilhando o discurso improvisativo.

A influência do contato do compositor com as linguagens da música contemporânea se faz sentir, por exemplo, na sonoridade ousada das elaboradas introduções de “Indi” e “Lendas”.

O violão de Gismonti amplia seus recursos. Nos arranjos das músicas de Baden os harmônicos são bastante explorados. Em “Salvador” o músico simula um cavaquinho, e ao fim da peça ocorrem dobramentos que nos remetem à sonoridade de “Dança das Cabeças”.

Na serena “Parque Lage”, que o flautista Paul Horn incluirá em seu LP **The Altitude of the Sun** (1976), assistimos à confecção de um grande arco melódico, recurso recorrente na obra posterior de Egberto (como em “Forrobodó” e “O amor que move o sol e as outras estrelas”).

Da suíte erudita “3 Retratos para Violão e Flauta”, de grande densidade informativa, as duas primeiras peças serão retomadas e desenvolvidas no CD “ZigZag” (1996), com os nomes “Mestiço e Caboclo” e “ZigZag”, respectivamente, reaparecendo ambas em 2009, no CD que Gismonti gravou com seu filho Alexandre pelo selo ECM (“Saudações”). À flauta não nos parece destinado um papel essencial, sendo aparentemente acrescentada a uma obra originalmente concebida apenas para violão, também um procedimento comum de nosso autor.

Gismonti não se vê como um iniciado no jazz, e a esse propósito evoca constantemente, com algumas variações, a seguinte passagem:

*Durante os anos 70 o Airto Moreira me convidou para ir a Los Angeles e fazer os arranjos de um disco dele que se chama **Identity**. Aceitei o convite porque queria me aproximar do tal do jazz. Em pouco tempo, fiquei amigo de pessoas como Gil Evans e Herbie Hancock. Um dia, o Herbie me convidou para tocar na casa dele e disse: “aqui é a minha garagem, eu tenho um estúdio, toma a chave. Pode vir todo dia, a hora que você quiser tocar e estudar”. Achei ótimo. E durante um dos meus dias de estudo ele, sempre muito educado, perguntou: “que bom que você está aqui, vamos tocar 2 pianos juntos?” Tocamos durante meia hora, sem parar! Quando terminamos, ele comentou: “o que você achou de me ouvir tocando música brasileira?” Imediatamente perguntei: “o que você achou de me ouvir tocando jazz?” E ele respondeu: “você não tocou jazz!” Então finalizei: “e você também não tocou música brasileira!” Só aí descobri que o único brasileiro que realmente tocava jazz era o saxofonista Victor Assis Brasil (GISMONTI, 2006).*

Depreendemos que na visão de Gismonti o jazz não é meramente identificado com a improvisação musical sobre um discurso harmônico dado, como o fazem os mais afoitos, mas se constitui numa prática delimitada por procedimentos técnicos e estilísticos específicos, dificilmente dominável por quem não está imerso em seu *ethos* cultural.

Os procedimentos improvisativos de Egberto, se não se beneficiam da riqueza inegável do jazz nesse campo, por outro lado abrem janelas para paisagens que os jazzistas mais ortodoxos dificilmente contemplam. Há na obra de Gismonti expansões formais resultantes do improviso (como em “Dança das Cabeças”), além de explorações rítmicas de grande variedade e alcance. Há também a adoção de uma sintaxe mais pontilhista²⁰, explorada em sua poética particular. E nos momentos em que o contexto musical se aproxima do jazz, ou ao menos solicita um improviso de caráter mais discursivo, Egberto sabe contornar de forma inteligente suas limitações. É o caso em “Indi”, com a exploração rítmica de um grupo restrito de notas, e sobretudo de “Parque Lage”, onde o músico, após uma esforçada construção melódica sobre a harmonia da peça, nos mostra o seu melhor ao improvisar sobre uma nota pedal.

Em “O Sonho” a voz de Dulce Nunes, dobrada pela flauta, está significativamente mais baixa que o usual. Pode-se atribuí-lo à circunstância de ser um disco destinado ao público europeu, onde o texto cantado em português não acrescenta à fruição da obra. De todo modo, o procedimento de atribuir na mixagem um volume bem menor a alguns instrumentos é um procedimento distintivo de Gismonti, observável por exemplo em **Alma** (1987) (onde os teclados estão em nível bem inferior ao do piano) e em **Cidade Coração** (no qual o volume dos percussionistas está muito mais baixo que o dos teclados).

2.3. Água e Vinho: a velha mestra e o jovem poeta

Egberto decidiu aproveitar a estada na França para aprimorar sua formação. Contratou aulas com Jean Barraqué (1928-1973), um compositor de obra pouco extensa mas respeitada, dedicado sobretudo ao estudo da música de Webern, e que teve raros discípulos²¹. A outra mestra de Gismonti foi Nadia Boulanger.

Nadia Juliette Boulanger (1887 – 1979) foi uma das grandes pedagogas musicais do século XX, além de ter sido a primeira mulher a se notabilizar como regente. Foi aluna de Gabriel Fauré,

20 “Sintaxe pontilhista”: a segmentação conferida ao discurso musical pela aplicação do pontilhismo weberniano, que se vale de silêncios e interrupções que rarefazem e desconstroem a linearidade do discurso, em Gismonti adaptada a intenções expressivas e a um contexto poético bastante distintos.

21 A contribuição particular de Barraqué para a técnica serial consiste em uma espécie de modulação serial, ou seja, a utilização de várias séries em uma mesma peça, uma derivando da outra através de sutis modificações.

admiradora de Debussy e muito próxima a Stravinsky. Bastante aberta com relação ao *background* de seus alunos e aos estilos abraçados por eles, não nutria entretanto muita simpatia pela música serial. Dentre seus discípulos há figuras que ganharam destaque na tradição erudita, como Copland, Lutoslawsky, Bernstein e Barenboim, além dos brasileiros Guarnieri, Santoro e Almeida Prado. Mas houve lugar também para os que viriam a laborar no cerne da indústria cultural, como Quincy Jones e Burt Bachara.

Gismonti aprimorou-se com Boulanger na Análise Musical. Mas um dia o produtivo vínculo com a mestra foi abruptamente interrompido. Conforme nos conta o músico, ela o teria recebido com as seguintes palavras:

“Bem, senhor Gismonti, este é seu último dia de estudos aqui; você deve retornar ao Brasil e fazer de seu país a sua grande fonte de inspiração”. Eu disse: “Do que a senhora está falando?” Ela respondeu: “permita-me dizer-lhe: você é um compositor europeu mediano e um péssimo compositor brasileiro. (...) Volte ao seu país e preste atenção à escola de samba, ao berimbau, ao forró”. (...) Ela acrescentou: “você rapazes do terceiro mundo, especialmente os brasileiros, são irresponsáveis. Vocês podem ser completamente loucos. Não se torne um compositor europeu mediano. Você pode mencionar um bom compositor europeu contemporâneo? (...) Stockhausen, ou mesmo John Cage, esse pessoal é muito intelectualizado. Eles estão tão distantes de uma arte fundamental que se tornaram incapazes de simplesmente expressar alguma coisa, ao invés de pensar sobre ela.” (GISMONTI, 1996, tradução nossa).

A crítica de Boulanger a uma arte demasiado unilateral impactou a *práxis* musical de Gismonti:

Músicos como Anton Webern ou Jean Barraqué, que se debruçou detidamente sobre sua obra, ensinaram-me muito. Mas, a partir do estudo da música brasileira, passei a cultivar uma arte que fosse mais natural do que esse tipo de abordagem intelectual. As conexões básicas estão dentro, não fora de você ou na partitura à sua frente (GISMONTI, 1996).

Gismonti optou por aceitar integralmente o conselho da velha mestra, vivenciando um processo de conversão que lhe redirecionaria os rumos futuros:

Nadia Boulanger foi decisiva para mim aconselhando-me a retornar ao Brasil e me aprofundar em suas raízes. Eu retornei de fato, e estive com os índios do Xingu na floresta amazônica. Passei a explorar o meu país, e isso revelou-se fundamental para mim. Eu mudei minha vida radicalmente (GISMONTI, 1996, tradução nossa).

Gismonti, de volta ao país, iniciava uma nova etapa em sua carreira. A visão de Boulanger confrontava hierarquias e admitia como legítima a construção de uma trajetória artística sobre outras bases que não aquelas consagradas na tradição erudita ocidental. Novos paradigmas assumiam a prevalência. E um novo parceiro veio juntar-se a Egberto nesse momento crucial.

Geraldo Eduardo Carneiro mesmo antes da maioridade já enturmara-se no mundo da canção popular. Parceiro de Eduardo Souto Neto (“Choro de Nada” foi gravada tanto por Vinícius e Toquinho quanto por Jobim e Miúcha), Carneiro em 1970 frequentava o mundo musical na condição de pianista do grupo “O poder Assolador da Lapa”, cujos demais integrantes eram Danilo Caymmi, Paulo Jobim e Piry Reis. A companhia ilustre talvez o tenha feito ver que música não era seu ponto forte, e daí por diante Geraldo abraçou a carreira de homem de letras. Ao longo dos anos notabilizou-se como poeta, letrista, dramaturgo e roteirista. Tradutor contumaz de Shakespeare, escreveu com Alcides Nogueira o *remake* da novela “O Astro”. É parceiro de Piazzolla, Francis Hime, Wagner Tiso, do maestro John Neschling e do irmão Nando Carneiro, entre outros. Mas quando incumbiu-se da concepção, produção e de quase todas as letras do disco **Água e Vinho**, Geraldo era um jovem de mal completados 20 anos.

Água e Vinho

Produtor: Geraldo Carneiro

Gravadora: EMI-Odeon

Ano: 1972

Da capa um estranho manequim, postado à entrada de um lúgubre corredor, nos espia. À impactante imagem soma-se o texto denso de Geraldo Carneiro, que a ela se refere. O LP **Água e Vinho** assim já expressava sua novidade antes que a agulha da vitrola percorresse os sulcos do vinil.

Carneiro chega ocupando um espaço muito significativo. Das 10 faixas do LP apenas a valsa “Eterna” é instrumental, e sete dentre os textos das canções são seus. As letras, em um procedimento incomum na música popular, tem um caráter eminentemente literário, e não buscam a identificação por parte do ouvinte como estratégia de absorção. Quanto às temáticas, uma revolução. A lírica amorosa quase foi banida, e os vagos muxoxos edulcorados a respeito da civilização tecnológica deram lugar a textos espessos, polissêmicos. “Janela de Ouro”, um

instrumental algo apoteótico que fora registrado em **Sonho 70**, aqui recebe letra, subtítulo (“A Traição das Esmeraldas”) e sutis referências à epopeia de Fernão Dias, entremeada de associações subjetivas suscitadas pelo tema. No mesmo barco estão “Volante” (discreta referência ao cangaceiro Corisco) e “Vila Rica 1720”, que nos remete ao movimento nativista capitaneado por Felipe dos Santos contra a exploração colonial. Em “Água e Vinho”, faixa-título e primeira parceria entre Gismonti e Carneiro, a melodia é executada integralmente duas vezes, cabendo ao texto a missão de diferenciar a água do vinho:

*“Todos os dias passeava secamente na soleira do quintal
 À hora morta, pedra morta, agonia e as laranjas do quintal
 A vida ia entre o muro e as paredes de silêncio
 E os cães que vigiavam o seu sono não dormiam
 Viam sombras no ar, viam sombras no jardim*

*A lua morta, noite morta, ventania e um rosário sobre o chão
 E um incêndio amarelo e provisório consumia o coração
 E começou a procurar pelas fogueiras lentamente
 E seu coração já não temia as chamas do inferno e das trevas sem fim
 Haveria de chegar o amor”*

Em Tango (que de Tango mesmo só ostenta o nome) o poeta evoca imagens incomuns:

*“Uma manhã eu vi passar o barco engano
 Com as pessoas no seu casco girando
 Elas falavam de sereias e ciganos
 Pelas estradas que eu teria de seguir
 Mas é preciso iniciar a abordagem
 Porque morremos todos os dias”*

Assim também em “Volante”:

*“O anjo à procura da noite
 Fugindo da fonte
 Não trazia uma marca no corpo que a faca corta
 E as estrelas não tem segredo
 Tremia de medo,
 Tremia de medo cheirando à fruta envenenada
 Girando o corpo envenenado”*

Sob o influxo de um universo poético tão autônomo, de intenções tão diversas das expressadas nos textos de seus trabalhos anteriores, a obra de Egberto não poderia mesmo trafegar pelos antigos paradigmas. Da música bem elaborada mas fácil, anódina e às vezes um pouco eufórica de outrora resta apenas a boa elaboração. Entretanto, é possível identificar os processos que, de um modo ou outro, já estavam em curso na obra do autor e que informaram o salto qualitativo que **Água e Vinho** representa.

Quanto à instrumentação, além de piano, piano elétrico, órgão, violão, baixo acústico e bateria/percussão há um octeto de cellos, conjunto de cordas de raro uso mesmo na música erudita (o exemplo célebre é o da Bachiana nº. 5). Embora algumas vezes encarregados de *backgrounds* típicos de arranjos para cordas, os cellos aparecem de forma impactante em intervenções atonais que Egberto superpõe ao discurso harmônico tradicional. A escrita para os cellos contém vários recursos e gestos de que se valeram os compositores do século XX no escopo de ampliar as possibilidades do instrumento e adaptá-lo às novas linguagens: harmônicos, individualização dos componentes do naipe, clusters de trinados, glissandos superpostos, etc. De quando em quando um cello se desgarra (Peter Dauelsberg) do naipe e acompanha mais de perto as peripécias dos instrumentos de base. O baixo está escrito. A percussão, variada e pontual, se aproxima aqui da forma como é utilizada dentro da tradição erudita. A bateria é também evocada em situações específicas, como mais um recurso do arsenal percussivo. O piano e o violão são utilizados com desenvoltura, mas não é ainda aqui que Gismonti se revelará na plenitude de seus recursos. E há o concurso da voz de Dulce Nunes, que estabelece contracantos como esse:

trecho de "Água e Vinho"

♩=70

contracanto voz feminina

voz principal

The image shows a musical score for a piece titled "Água e Vinho". It features two vocal parts: a "contracanto voz feminina" (female counter-singing voice) and a "voz principal" (principal voice). The tempo is marked as ♩=70. The score is written in 4/4 time. The female counter-singing voice part is in the upper staff, starting with a rest followed by a melodic line. The principal voice part is in the lower staff, starting with a melodic line. The piano accompaniment is in the lower staff, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

A elaboração de linhas melódicas secundárias com significativa autonomia com relação à melodia principal reporta ao universo erudito e aos recursos da música escrita, sendo um dos traços distintivos desse trabalho. A despeito disso, em **Água e Vinho** os arranjos das canções não deram ensejo a desenvolvimentos formais significativos. As introduções são geralmente tímidas, se limitando à execução dos acordes iniciais da canção. Há um *intermezzo* em “Federico”. Em geral a seção final das peças abrigam improvisos, seja sobre trechos dados da harmonia (“Tango”), sobre um pedal (“Janela de Ouro”) ou sobre uma nova sequência harmônica (“Volante”).

Intenções descritivas estão presentes em alguns arranjos: o galope do cavalo simulado pela caixa em “Vila Rica 1720”, intensificado pelo deslocamento do som através do espaço sonoro; o *tremolo* dos cellos em “tremia de sede”, bem como o efeito que acompanha “a pedra grita”, ambos em “Volante”.

Harmonicamente, essa obra apresenta a utilização em larga escala de sequências harmônicas formadas por acordes paralelos, ou seja, acordes de mesma conformação intervalar. O resultado da utilização desse recurso é a expansão da harmonia para além não apenas dos acordes diatônicos mas igualmente das mais imediatas relações de quinta, afastando-nos das convenções harmônicas em direção às relações de mediantes, tão presentes na obra de Brahms:

Se por um lado as funções harmônicas se estruturam a partir do ciclo de quintas, as relações de terça entre fundamentais de acordes também fornecem dados importantes do discurso tonal, como no caso dos acordes relativos e antirelativos. Quando essas relações desbordam o diatonismo, temos uma nova situação, como observa Flô Menezes:

Naturalmente as Tônicas Mediânticas mais distantes da tonalidade são aquelas que nenhum vínculo mantém com a tônica (nenhum som comum). Todas, entretanto, mantém o caráter de estranheza se incorporadas ao discurso tonal, pois são funções-satélites estranhas ao tonalismo, verdadeiras “deturpações” ou alterações das funções relativas e antirelativas. São, porém, de uma incrível riqueza, onde a relação de terças surge como grande opção informativa no processo de saturação do discurso da tonalidade (MENEZES, 1987, p. 16).

Embora recaindo nas chamadas relações de mediante, ou em catalogações oriundas de relações derivadas do ciclo de quintas (T-DD, por exemplo), identificamos nessa utilização dos acordes paralelos um pensamento lúdico, um “atalho”, uma concepção típica da reflexão musical semi-erudita. Segundo nossa suposição, o compositor se coloca o desafio de justapor acordes de mesma conformação, submetendo-os ao seu senso formal de modo a formular um discurso harmônico coerente. Assim, sua harmonia se robustece e foge ao convencional. Acresce o fato de

que vários músicos populares tem no violão sua principal ferramenta composicional, onde acordes de mesmo tipo podem ser obtidos com a mesma posição da mão esquerda, um convite à investigação de harmonias paralelas. Entretanto, as relações harmônicas suscitadas por esse experimento podem ser de difícil manejo, não surpreendendo que apenas Egberto, dada a sua formação ímpar, tenha adotado tal procedimento de maneira sistemática. Dentre os raros exemplos de utilização desse recurso estão “Realce” de Gilberto Gil e “O Trem Azul”, de Lô Borges e Ronaldo Bastos. Em **Água e Vinho** são várias passagens, dentre as quais os exemplos abaixo (acordes maiores - “Ano Zero”, ou menores - “Vila Rica 1720”):

trecho de "Ano Zero"

♩ = 120

trecho de "Vila Rica 1720"

2. ♩ = 170

19

Chords: Cm⁹, Ebm⁹

23

Chords: Gbm⁹, Ebm⁹, Bbm⁹, F⁷

8 trecho de "Federico"

Chords: E7([#]4) violões, Em7(add9), Dm7(add9), Gm7(add9), Fm7(add9), Ebm7(add9)

Outro traço distintivo da harmonia de Gismonti é a alteração do ritmo harmônico, sobretudo pontuando o espaço entre as estrofes (Tango e Volante):

10 trecho de "Tango"

♩=70

Em⁹(add4) C6(#11) Bm⁹(add4) Am⁹(add4) Gm⁹(add4)

13

C Bm⁹(add4) Am⁹(add4) Gm⁹(add4) C

trecho de "Volante"

♩=80

E⁹(#11)

37 II trecho de "Volante"

40

43

Nesse trabalho, há momentos situáveis entre o contraponto e a heterofonia²², como nos cantos polifônicos dos pigmeus Aka: os solos superpostos de Paulo Moura em “Tango” e os violões sobrepostos em “Mulher Rendeira”.

Em conformidade com a missão de que lhe incumbira Nadia Boulanger, em “**Água e Vinho**” Gismonti frequentemente se vale das matrizes e constâncias de nossa música popular. O samba, que já se fazia presente em trabalhos anteriores, retorna em “Volante”, que entretanto traz uma coda em ritmo de baião. O baião se faz presente também na seção final de “Janela de Ouro”.

22 Heterofonia: o termo se refere aqui à prática, usual na música árabe, de introduzir pequenas variações nos dobramentos da melodia principal.

“Eterna” se insere na rica tradição das valsas brasileiras, e em “Mulher Rendeira” o folclore é diretamente trazido à baila.

Água e Vinho, se patenteia uma guinada estilística na obra de Egberto, também representa, e de maneira exemplar, a convivência de processos advindos da escrita musical e da tradição erudita com aqueles vinculáveis à prática da música popular. Quase tudo nesse trabalho foi submetido aos processos da escrita musical, mas as matrizes rítmicas populares subvertem sob sua égide todos os signos sonoros. Há contrapontos bem urdidos e trechos que se aproximam da heterofonia. Há utilização de procedimentos harmônicos do tonalismo tardio (notadamente a sistemática presença de relações de mediantes), mas sua apropriação (segundo nossa suposição) se dá através de processos intuitivos. Há informações atonais e texturas complexas (circunscritas aos cellos) pertencentes à escrita musical contemporânea, ressignificadas na convivência com a harmonia tonal e os rimos populares. Em suma, com **Água e Vinho** Gismonti avança na construção de um espaço expressivo próprio, de estreito convívio entre tradições inconciliáveis: o espaço poético da semi-erudição.

Dança das Cabeças: os curumins virtuosos

Dança das Cabeças foi o primeiro dos vários álbuns de Gismonti lançados pela ECM (Edition Contemporary Music), “a primeira gravadora a se tornar uma grife musical”, nas palavras de Naná Vasconcelos. O selo foi fundado em 1969 pelo contrabaixista alemão Manfred Eicher, e se dedicou inicialmente a registrar grandes nomes do jazz que despontavam então, como Keith Jarrett, Chick Corea e Dave Holland (posteriormente, Pat Metheny e Ralph Towner). Aos poucos foi se fortalecendo o vínculo com a assim denominada world music, representada por nomes como o violinista indiano L. Shankar, o alaudista tunisiano Anouar Brahem e a cantora marroquina Amina Alaoui. Em 1984 foi criada a linha “ECM New Series”, destinada ao registro de música erudita, notadamente a contemporânea.

São mais de 1200 álbuns lançados, vários prêmios conquistados e uma *expertise* amplamente reconhecida, do *cast* à capa, passando por produção e engenharia de áudio impecáveis, só observáveis antes do surgimento do selo em alguns lançamentos de música erudita. Vários dos artistas do selo atuam em espaços de convívio entre distintas tradições musicais, evitando pertencimentos mais restritivos.

Uma típica sessão de gravação na ECM dura apenas três dias, dois para o registro e um para a mixagem. Foi assim também com o álbum **Dança das Cabeças**.

Dança das Cabeças

Produtor: Manfred Eicher

Gravadora: ECM

Ano: 1977

O plano inicial era que o disco fosse gravado com o grupo de Gismonti à época (Robertinho Silva, Luiz Alves e Nivaldo Ornellas). Mas o governo Geisel (1974-1979) exigia uma alta quantia a título de depósito compulsório de quem viajasse para fora do Brasil, com a qual os músicos não puderam arcar. Egberto partiu então sozinho, passando alguns dias em Paris antes de seguir para o estúdio da ECM, na Noruega. E lá, através de um amigo em comum, encontrou-se com Naná, a quem convidou para integrar o projeto. Sobre a participação do percussionista, em entrevista ao jornal “O Estado de São Paulo”, Gismonti afirmou: “É um ser criativo por excelência, está sempre inventando coisas. Não tenho um aparelho que meça contribuição, mas garanto que a presença dele, a alegria, a maneira de tocar, influenciaram a música final muitíssimo” (GISMONTI, 2011).

Naná Vasconcelos em 1976 já tinha realizado importantes trabalhos com Milton Nascimento e excursionado por Estados Unidos e Europa com o saxofonista argentino Gato Barbieri, incluída aí um consagrada participação no festival de Montreaux (Suíça). Já lançara seu primeiro LP, **Áfricadeus**, pelo selo francês Saravah, e o segundo, **Amazonas**, pela Poligram brasileira.

Naná aceitou a proposta de trabalho, e Egberto lhe expôs o conceito do disco: “Descrevi como dois curumins andando na floresta e vendo pântanos, clareiras, animais, rios, riachos, índios, frutas, umidade forte ou secura brava, floresta amazônica” (GISMONTI, 2011).

O estímulo imagético, sobretudo aquele que remete à natureza, parece ter ido de encontro às aptidões de ambos os músicos. Diz Naná que “quando ouvi Villa-Lobos, entendi a força visual que existe na música.(...) É muito inspirador pensar dessa maneira porque você transcende a ideia de só tocar. Você quer também dizer” (VASCONCELOS, 2014).

E Egberto, sobre a mesma questão: “Eu fiz 25 trilhas para cinema e 13 balés. Todos esses diretores e coreógrafos me disseram que minha música lhes transmitia impressões e imagens em profusão”.(GISMONTI, 1996, tradução nossa).

Não colocamos aqui em questão que a imagem dos dois curumins na floresta tenha sido orientadora do processo de confecção de **Dança das Cabeças**, mas ressaltamos que não pode ter inspirado o trabalho de composição do repertório do disco. É que, à exceção da curta “Dança Solitária”, todas as faixas já haviam sido gravadas antes e, inclusive, integrado projetos com conceitos próprios e bastante distintos do desse álbum. “Dança das Cabeças”, a música, é a faixa de abertura do LP **Corações Futuristas**, lançado no Brasil no início de 1976; “Águas Luminosas” e

“Fé Cega, Faca Amolada” sequer são de Gismonti; “Celebração de Núpcias” e “A Porta Encantada” são faixas integrantes da suíte que ocupa o lado A do LP **Academia de Danças** (1974), inspirada em trechos do Livro das Mil e Uma Noites; “Tango” havia aparecido pela primeira vez em **Água e Vinho** (1972) como canção, em parceria com Geraldo Carneiro, e ressurgiria em **Egberto Gismonti (Árvore)** (1973) em versão para piano solo; e mesmo “Quarto Mundo” e “Bambuzal” são antecipadas pela faixa “Quarup”, que faz parte do disco do flautista Paul Horn **The Altitude of the Sun** (1976). Daí que a inspiração “amazônica” de **Dança das Cabeças** há que ser relativizada.

A escolha da capa talvez seja mais reveladora das reflexões de Gismonti que nortearam a realização desse álbum. A foto de Lajos Kereztess²³ mostra uma camisa velha pendurada à janela de uma casa simples com paredes pintadas de um vermelho muito vivo, destoando das capas usuais da ECM, sobretudo à época, que costumavam restringir-se a imagens da Floresta Negra, atmosferas, massas de gelo e similares. Quando indagado por Manfred Eicher do por que de sua escolha, Gismonti respondeu: “Quase todo estrangeiro quando fala de meu país foca na pobreza.(...) Mas o que não sabem é que justamente em meio a essa pobreza emerge uma nova cultura”.

Ao que Eicher teria então observado: “Me mostre essa nova cultura, pois todos precisamos do novo para viver” (GISMONTI, 1996, tradução nossa).

No que diz respeito aos elementos musicais decisivos na sonoridade de **Dança das Cabeças**, destaca-se a quase onipresença de sons pedais, que sem dúvida contribuem com a vibração primordial que perpassa a obra. A própria constância que instauram permite, pela segurança que conferem ao conjunto, a existência de gestos complexos, ruídos, acordes disfuncionais²⁴, que ao pedal retornam e assim se ressignificam.

A percussão de Naná, telúrica, mas de uma inteligência musical penetrante, confere a tudo que soa uma qualidade encantatória, e amalgama os múltiplos pertencimentos que a matéria sonora manifesta.

A complexidade rítmica, cultivada como ação espontânea, torna-se o verdadeiro espaço de improviso pelo qual Egberto transita, e permite que a execução de temas relativamente simples se revistam de interações irracionalizáveis, como bem exemplificado em “Tango”.

A técnica violonística de Egberto, e, concomitantemente a ela, a liberdade com que ele se permite pensar o instrumento, são um diferencial importante para o resultado musical alcançado nesse álbum.

23 Fotógrafo húngaro internacionalmente premiado, falecido em 1978. Notabilizou-se por destacar contornos abstratos em paisagens naturais.

24 Disfuncionais seriam os acordes que destoam do discurso harmônico em que se inserem a ponto de não serem captados como parte integrante deste, sendo antes percebidos como efeitos, gestos, digressões ou interrupções do nexo acordal. A peça “Dança das Cabeças” oferece vários exemplos.

Quando começou a se interessar pelo violão, Gismonti morava em Friburgo, interior do estado do Rio de Janeiro, onde não havia professor do instrumento. Seu recurso foi realizar transcrições do piano para o violão. Em algumas entrevistas, Egberto sustenta que seu primeiro instrumento era um violão de sete cordas, instrumento usualmente designado para realizar as linhas de baixo no choro. Como mesmo assim ainda faltassem muitas das notas realizáveis ao piano, o músico acrescentou-lhe então uma corda a mais, chegando ao instrumento que utiliza em **Dança das Cabeças**. Fato é que nos primeiros discos de Egberto o violão que ouvimos é o convencional, de seis cordas. A concepção de timbre de Gismonti se distancia amplamente do padrão usual do violão clássico. Seu toque por vezes desafia os limites do som “educado”. Entretanto, tanto esse aspecto, como a admissão de um nível de limpeza na execução “abaixo dos padrões”, são utilizados consistentemente como recursos expressivos, justificando-se assim artisticamente como elementos constituintes de uma poética própria. Mas possivelmente o aspecto mais particular do violonismo gismontiano seja a utilização das mãos de forma independente. Nas palavras de Egberto:

Eu nunca toquei como um violonista clássico. Não me vejo assim já de início porque não me restrinjo a tocar a mesma corda com ambas as mãos. Devido à minha prática pianística, me acostumei a usá-las de maneira independente. Uso isso no violão, executando uma melodia com a mão esquerda [apertando as cordas no próprio braço do instrumento, usualmente nas cordas mais graves, conforme a altura desejada] e outras notas ou melodia na direita [através de alternância de cordas soltas, ou obtendo uma sequência de harmônicos apenas com a mão direita, por exemplo]. Isso porque nunca tive um professor de violão! (GISMONTI, 1996).

A utilização de pedais de efeitos no violão, o recurso constante a dobramentos e a própria postura corporal heterodoxa são também elementos que contribuem para uma relação singular com o instrumento. A respeito do último item, aduzo aqui o parecer do pianista Richard Gerig: “A naturalidade deve ser sempre o critério básico. O 'correto' é o que é natural para cada um especificamente, pois só o que é natural é confortável e eficiente” (GERIG, 1990, p. 3, tradução nossa).

Parte I

No disco do flautista estadunidense Paul Horn **The Altitude Of The Sun**, lançado em meados de 1976 e dedicado integralmente a composições de Gismonti, há, em meio a obras bem conhecidas do músico brasileiro, uma faixa denominada “Quarup”. Nela encontramos o embrião de 2 das faixas de **Dança das Cabeças**: “Bambuzal” e “Quarto Mundo”. Os vários apitos que abrem esta última estão presentes também na abertura de “Quarup”. Mais que isso, a ambiência de floresta

tropical é a mesma. Sobre essa *soundscape* desvela-se aos poucos uma melodia simples, executada em flauta étnica:

A música ganha pulso e o tema expõe sua personalidade e se desdobra, alcançando mesmo um inesperado sétimo grau maior da escala. O berimbau (uma especialidade de Naná) entra para conduzir a música de volta ao silêncio, através de extraordinária interação entre instrumento e voz, esta soando à maneira de ressonância do primeiro. Mas a presença do pulso é agora irreversível, e do silêncio irrompe nova flauta, de timbre bastante distinto e afinada aproximadamente meio tom acima da primeira (Bb e A, respectivamente) com uma nova (mas conhecida) melodia: o tema de “Conforme a Altura do Sol”:

Em **Academia de Danças** ele se desenvolvia através de reiteraões em diversas tonalidades e a partir dos universos tímbricos ali chamados a interagir, cada um deles nos remetendo a tempos e espaços diversos. Aqui, entretanto, o tema é exposto em sua nudez de filho da floresta, desenvolvendo-se dentro desse mesmo espírito. Acompanhado de certa altura em diante pelo berimbau, é novamente esse instrumento que conduz ao estancamento do pulso. As distintas afinações dos instrumentos em questão (a primeira flauta em A, o berimbau próximo a isso e a segunda flauta aproximadamente em Bb) não destoam, antes contribuem com o caráter específico da obra e sua poética. O violão surge emulando o berimbau e fazendo a transição para um novo parâmetro de definição de alturas. Após um curto diálogo de ressonâncias mútuas, tem início a “Dança das Cabeças”.

Encontramos uma única referência ao termo: um rito do catolicismo popular português que celebra a controversa figura de São Gonçalo do Amarante, cuja cabeça, conforme a lenda, teria surgido boiando nas águas do Rio D'Ouro. Há música nessa cerimônia, mas que em nada remete à obra de Gismonti. De todo modo, o enigmático título não contraria o espírito da sinopse do balé de 1978 que o Ballet Stagium construiu sobre essa obra: “É o momento do homem brasileiro; primitivo, lendário, mitológico” (BALLET STAGIUM, 1978).

“Dança das Cabeças”, a música, surge pela primeira vez no LP **Corações Futuristas** (1976). Ali, sobre uma afiada cozinha jazzística, e entre inserções ocasionais de um naipe de flautas transversais, sintetizadores analógicos repartem com o violão a exposição dos elementos principais da obra. A sequência de acordes que marca o início de sua sessão central com uma crescente tensão é acrescida do sax soprano de Nivaldo Ornellas. Em seguida um chorus de 4 acordes recebe o improviso do sintetizador. Mas o desenvolvimento dessa sessão não se atém ao esquema tradicional do improviso. As fronteiras entre a livre criação e o pré-concebido tornam-se muito tênues. Novos materiais de força temática são introduzidos em meio a solos e convenções de transição, e o próprio retorno do tema principal se dá muito imiscuído aos eventos anteriores.

Na gravação de Paul Horn, ocorrida no mesmo ano e arranjada por Egberto, o esquema formal e o ambiente tímbrístico são bastante similares, exceto naturalmente pelo destacado protagonismo da flauta.

A princípio pode não ser fácil compreender por que essa obra, nesse registro específico, exerceu tamanho impacto. O tema não tem o desenvolvimento melódico instigante de “Lôro” ou “Forrobodó”. Não tem a complexidade harmônica de “Bodas de Prata”, ou a cumplicidade envolvente de “Infância” ou “Sete Anéis”. Nem sequer podemos remetê-la à mítica produção musical indígena sobre a qual o estrangeiro culto manifesta tanto interesse, a não ser por um extenuante esforço da imaginação. Mas talvez seja justamente algo de primitivo, de não lapidado que, a par de elementos complexos que a ele se integram, constitui a essência poética dessa faixa e do álbum a que empresta o nome.

Em termos de alturas, o tema tem por base um mixolídio com a quarta eventualmente elevada (escala acústica), base escalar comum na música do nordeste. Ritmicamente a proximidade é com o baião mas, como sói acontecer na produção gismontiana, a abordagem do gênero é não convencional, tangenciando aqui e ali ritmos afins. Essa liberdade no trato com as matrizes tradicionais, raramente encontrada na produção de artistas medianos, que costumam ater-se em demasia às convenções dos gêneros que abordam, é uma das fontes do interesse nesse trabalho.

45 trecho I de "Dança das Cabeças"

♩=170

52

58

64

70

Detailed description: This musical score is for Trecho I of 'Dança das Cabeças'. It consists of five staves of music. The first staff starts at measure 45 and ends at measure 51. The second staff starts at measure 52 and ends at measure 57. The third staff starts at measure 58 and ends at measure 63. The fourth staff starts at measure 64 and ends at measure 69. The fifth staff starts at measure 70 and ends at measure 75. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as quarter note = 170. The time signature changes from 2/4 to 3/4 at measure 64 and back to 2/4 at measure 70. The melody is characterized by rapid sixteenth-note runs and chords.

Em termos formais, o inusitado fica por conta da multifacetada sessão central, onde identificamos quatro distintos momentos:

I: a um tempo transição e início da sessão central. Uma sequência extensa de acordes arpejados, cujas notas da ponta ascendem grau por grau, acrescidos do onipresente lá pedal, de um solo pouco articulado do violão e de um extraordinário fundo de vozes em rápida articulação silábica, vai conduzindo a música num crescendo até o paroxismo. O exemplo abaixo traz a sequência harmônica do trecho:

18 trecho II de "Dança das Cabeças"

28

36

Detailed description: This musical score is for Trecho II of 'Dança das Cabeças'. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 18 and ends at measure 27. The second staff starts at measure 28 and ends at measure 35. The third staff starts at measure 36 and ends at measure 42. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The melody is characterized by rapid sixteenth-note runs and chords.

II: um trecho de caráter tranquilo, baseado na sequência harmônica I, I7(sus4), IIIb7(sus4) e I, que acaba por conduzir à melodia de abertura da peça, novamente apresentada em quartas.

III: um rápido episódio de caráter acentuadamente nordestino, desenvolvido a partir de um elemento secundário do tema, constituído da alternância dos graus sétimo e primeiro, também presente nos registros anteriores da obra.

IV: bastante fragmentados, elementos da obra ressurgem, sobretudo relacionados à sessão B do tema.

Após o retorno do tema, valorizado pelo silêncio que o antecede, a coda retoma o episódio “nordestino” da sessão central, desenvolvendo-o. O trecho com os acordes em *crescendo* também é aludido, e sua diluição conduz à peça seguinte.

“Águas Luminosas”, por sua curta duração e caráter quase incidental, poderia ser tomada como introdução de “Celebração de Núpcias”. Entretanto, sequer é de Egberto. Foi composta por Dulce Bressane (ou Nunes), a voz feminina que se ouve nos primeiros discos de Gismonti, fazendo parte de um projeto comum, o disco infantil **No País das Águas Luminosas**. Apresenta uma melodia circular, *ad libitum*, em dobramento de uníssono no violão, construída basicamente a partir de apogiaturas de acordes menores. A ampliação da escala através de procedimentos diatônicos, aliada à textura e à tonalidade, estabelece um claro elo entre essa peça e a seguinte.

“Celebração de Núpcias”, a despeito do nome com que foi inserida na suíte de inspiração scherezadiana que ocupa o lado A do LP **Academia de Danças** (1974), é basicamente um estudo

para violão, e se insere, seja pelo rigor da interação harmônico-melódica, seja pelo fôlego de seu desenvolvimento, na tradição da escrita erudita para esse instrumento²⁵. O que não impediu que Gismonti se utilizasse nesse registro de dobras e efeitos, obtendo assim um som mais denso. Quanto à percussão sobreposta por Naná, trouxe à tona a dimensão ritualística que uma reiteração constante, como a de um estudo, pode assumir.

trecho de "Celebração de Núpcias"

21 ♩.=90 ad libitum

24

27 accel.

30 ♩.=130

“A Porta Encantada” é também basicamente uma obra erudita para o violão, exceto pelo intermezzo, onde o samba tem vez e o improviso “come solto”. A utilização de compassos quinários e setenários e a alternância constante de fórmulas de compasso chamam a atenção por serem práticas muito raras na rítmica de Gismonti.

No sentido de contemplar possíveis interações entre as tradições musicais oral e escrita, chega a ser uma peça exemplar. O improviso e a notação estrita, o ritmo complexo e a matriz folclórica, o atonalismo e o samba se imiscuem aqui com desenvoltura. Mas, embora seus espaços se interpenetrem, os elementos e práticas permanecem identificáveis e remissíveis à trajetória histórica a que pertencem. A síncrese artística estabelece convívio entre desiguais, sem lhes suprimir as diferenças.

25 Aqui podemos perceber que, além da já citada influência de Baden Powell, o violão de Gismonti revela influxos de Brower e Villa-Lobos.

Quarto Mundo nº 2 reapresenta apenas o berimbau associado à voz e a melodia da primeira flauta, variada minimalmente através de sutilezas tímbricas e da abordagem improvisativa de microtons. Formalmente, contribui para conferir um caráter de suíte ao conjunto das peças tão diversas que compõe a parte I.

Parte II

“Tango” teve seu primeiro registro no LP **Água e Vinho**. Foi composta a partir do seguinte texto de Geraldo Carneiro:

*“Uma manhã eu vi passar o barco engano
Com as pessoas no seu casco girando
Eles falavam de sereias e ciganos
Pelas estradas que eu teria de seguir
Mas é preciso iniciar a abordagem
Porque morremos, todos os dias
Eu não podia abandonar o sol latino
E as pessoas continuam girando
Eles falavam de sereias e ciganos
Pelas estradas que eu teria de seguir
Mas é preciso iniciar a abordagem
Porque morremos, todos os dias”*

trecho de "Tango" (1972)

4/4 $\text{♩} = 70$

First system of the musical score for "Tango" (1972). The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked as $\text{♩} = 70$. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The system contains three measures.

4

Second system of the musical score for "Tango" (1972). The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The system contains three measures.

7

Third system of the musical score for "Tango" (1972). The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The system contains three measures.

10

Em⁹(add4) C⁶(#11) Bm⁹(add4) Am⁹(add4) Gm⁹(add4)

13

C Bm⁹(add4) Am⁹(add4) Gm⁹(add4) C

A acentuação de quatro em quatro tempos que o texto apresenta impõe uma rítmica muito rígida, da qual a música sobre ele construída não soube se livrar. Os solos ao final de saxes sopranos superpostos e piano elétrico esforçam-se por conferir interesse rítmico a obra, mas a impressão de música quadrada não pôde ser desfeita. E é curiosamente sobre essa obra desinteressante ritmicamente que Gismonti desenvolverá seu primeiro registro em piano solo, fazendo da concepção rítmica seu principal trunfo. O que nos recorda a declaração do ex-jagunço Riobaldo, no “Grande Sertão: Veredas”: “Só quando se tem rio fundo, ou cava de buraco, é que a gente por riba põe ponte.” (GUIMARÃES ROSA, 1980, p.349).

“Tango” reaparece pela primeira vez no notável **Disco da Árvore (Egberto Gismonti)** (1973). Ali, após a exposição *ad libitum* do tema, instaura-se um ritmo de sabor jazzístico, cuja realização se dá através da interação de melodia, acordes e baixo, organizados como extratos ritmicamente autônomos. O baixo, além da desenvolta movimentação, notabiliza-se por recorrentemente deslocar suas notas de apoio, evitando assim o tempo forte e acirrando a independência das mãos que, quase se poderia dizer, realizam a música em tempos distintos.

Entre os “Tangos” de “Árvore” e “Dança das Cabeças” Gismonti não registrou nenhuma performance solo ao piano, o que ressalta a importância dessa peça no processo de construção de seu estilo pianístico. Se o primeiro “Tango” solo impressiona pela novidade de procedimentos e alto nível de execução, o “Tango” de **Dança das Cabeças** é um *tour de force*. Sem conhecermos os registros anteriores da obra corremos o risco de nos perdermos na audição, posto que o tema original é tomado como um subtexto. A harmonia, constituída por relações de mediantes e acordes paralelos, é exposta através de arpejos irregulares com várias notas agregadas, quase configurando melodias secundárias, e sempre estabelecendo complexas relações rítmicas com o tema. Há um *intermezzo* constituído por dois *ostinatos*, onde tem lugar melodias de acentuado sabor nordestino e explorações rítmicas sem qualquer conexão com o tema ou sua ambiência. Esse procedimento será adotado com frequência por Egberto em obras subsequentes, tornando-se uma característica importante de sua poética. Ao fim há um trecho notável, onde a melodia é confrontada com uma cascata de figuras cromáticas executadas na região aguda, obtendo um efeito particularmente expressivo.

trecho de "Tango" (1977)
♩ = 120

The musical score consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system is in 4/4 time, with a tempo marking of 120 beats per minute. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line, with a 'Ped.' (pedal) marking. The third system shows a more complex melody with many beamed notes and a 'Ped.' marking. The fourth system continues the complex melody and bass line, with a 'Ped.' marking.

“Bambuzal”, a peça seguinte, tem no nome uma referência ao peculiar instrumento com que é executada. Trata-se do *Shô*, instrumento japonês que consiste de 17 tubos de bambu fixados verticalmente a uma base. O som, à semelhança da gaita, é emitido tanto quando se sopra quanto quando se aspira o ar, e várias notas podem ser emitidas simultaneamente. No século XX, compositores japoneses passaram a utilizar o *shô* em suas criações, e também John Cage escreveu para o instrumento.

“Bambuzal” inicia com uma melodia de caráter invocatório. Em seguida, o *shô* vai expondo as incomuns formações acórdicas que lhe são típicas, aproximando-se entretanto por vezes de elementos musicais que remetem aos pífanos nordestinos. A intervenção de Naná agrega vozes e percussões corporais.

“Fé Cega, Faca Amolada”, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, foi gravada pela primeira vez pelo próprio Milton, com participação de Beto Guedes, no LP **Minas** (1975). Gismonti, que se dedica quase exclusivamente a suas próprias composições, já havia visitado a obra de Milton em “Variações Sobre um Tema de Leo Brouwer”, onde é citado um trecho de “Cravo e Canela”. A versão de Egberto constitui-se de variações rítmicas sobre o tema original, apresentado em quartas. O efeito usado no violão permite dar sustentação excepcional ao harmônico de quinta. O pedal onipresente e as ágeis intervenções nas cordas graves são também elementos de destaque.

“Dança Solitária” nos remete aos elementos iniciais da introdução de “Tango”. A peça, de caráter improvisativo, tem por base uma escala mixolídia com a sexta menor construída a partir da nota lá, que também aqui assume o caráter de pedal. Sobretudo as notas fá e mi, com recorrentes saltos de sétima e nona entre si, são enfatizadas, e um importante papel é desempenhado pelo silêncio.

Mais do que aproximar o popular e o erudito, “Dança das Cabeças” expressa a confluência entre a sofisticação e o primitivismo. Ao contrário da visão adorniana de uma humanidade que vai se depurando de suas irracionalidades e arcaísmos, Egberto nos oferece através de sua música uma imagem não excludente de ser humano potencialmente capaz de acomodar em si mito e civilização,

pulsão e refinamento, modernidade e tradição. Se essa obra atingiu tamanho impacto, talvez seja porque se ancora numa intuição profundamente verdadeira.

2.4. Cidade Coração: a música do afeto revela a cidade

Cidade Coração

Produtor: Egberto Gismonti

Gravadora: EMI-ODEON

Ano de Lançamento: 1983

Cidade Coração busca retratar as paisagens sonoras do Carmo, a cidade natal de Gismonti. O próprio título nos adverte de que as imagens receberão o forte influxo de impressões subjetivas.

Quase todos os discos de Egberto possuem uma ideia, uma imagem, um conceito que procura nortear a obra como um todo. Em **Circense** (1980) o mágico, o equilibrista e o palhaço são devidamente homenageados. Já em **Academia de Danças** (1974) a inspiração vem das mil e uma noites. Há concepções mais subjetivas, como em **Dança das Cabeças** e seus já aludidos curumins, e a de **ZigZag**, onde Gismonti vê retratadas as contradições da sociedade brasileira. Pois **Cidade Coração** é o trabalho em que esse conceito se materializa da forma mais convincente e perceptível. As peças se sucedem sem solução de continuidade, e comumente há elementos que são mantidos na peça seguinte. Há faixas que, em seu caráter mais ou menos incidental, funcionam mais em função do todo do que como peças autônomas, o que reforça a ideia de submissão do conjunto a uma ideia central. É o caso já da “Abertura”, que consiste basicamente de um pedal grave sobre o qual expõe-se, em notas longas, uma escala cromática descendente em oitavas alternadas, contra o pano de fundo de configurações espectrais geradas pelos sintetizadores. O pedal se transforma em fundamental de uma dominante, introduzindo a próxima peça.

“Ciranda de Estrelas” apresenta alguns dos elementos estilísticos mais importantes da obra: grandes arcos melódicos, harmonia expandida, contracantos estruturalmente importantes (inclusive na linha do baixo) e a convivência de timbres artificialmente obtidos com os instrumentos acústicos e a voz humana:

Measures 1-5 of the musical score. The melody is in 4/4 time, starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The piano accompaniment features chords F, F/A, and Bb6(add9) in the right hand, and rests in the left hand. A triplet of eighth notes appears in the right hand at the end of measure 5.

Measures 6-11 of the musical score. The melody continues with triplet markings. The piano accompaniment features a sequence of chords: Gbmaj7, Dbmaj7, C9(add4) Bb/D, Bb/Eb, F9, and Dm7. The left hand has a bass line with a half note and a quarter note in measure 6, and rests in subsequent measures.

Measures 12-17 of the musical score. The melody continues with a key signature change to one sharp (F#). The piano accompaniment features a sequence of chords: C#m/E, E/F# Emaj7(add9) A9, E/G#, A9/B, and Cmaj7(add9). The left hand has a bass line with a half note and a quarter note in measure 12, and rests in subsequent measures.

Em “Realejo” acrescenta-se aos recursos elencados a sessão rítmica clássica do baião, soando um patamar abaixo dos demais instrumentos, em expressivo contraste com a melodia lírica e expressiva. A obra atinge complexidade pouco comum, através da articulação de 5 instâncias distintas: a sessão rítmica, o baixo, a harmonia expressa através de fragmentos escalares alternando rapidamente com nota pedal na região média, um contracanto no médio agudo e a melodia principal:

"Trecho de "Realejo"

♩=140

melodia principal

melodia secundária

♩=140

The musical score consists of three systems, each containing three staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).
 - **System 1:** The Soprano staff has a whole note. The Alto staff has a quarter note. The Piano staff has a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.
 - **System 2 (starting at measure 10):** The Soprano staff features a long melodic line with a triplet. The Alto staff has a quarter note. The Piano staff continues the rhythmic pattern.
 - **System 3 (starting at measure 12):** The Soprano staff continues the melodic line with another triplet. The Alto staff has a quarter note. The Piano staff continues the rhythmic pattern.

“Realejo” nos conduz a “Foguetório” sem solução de continuidade. O material temático é

amplo para uma peça tão curta, e o autor se vale de reiterações imediatas, facilitando a apreensão pelo ouvinte, como regularmente ocorre na obra de Hermeto Paschoal²⁶.

A peça seguinte, “Lira dos Conspiradores”, retrata uma típica banda de música do interior, através de uma sofisticada arquitetura baseada em acordes de quinta aumentada que sucedem uns aos outros através do ciclo das quintas. Sobre este arcabouço se constrói o baixo, que parodia as características partes de tuba, e uma melodia que vai cambeteando sob o influxo dos tensos acordes que a sustentam. Além desses elementos, um motivo de acompanhamento galgando semitons a cada mudança de acordes, ao longo de todo o processo. Naturalmente percebe-se a necessidade do concurso da escrita musical para a articulação das complexas relações que vão se estabelecendo.

trecho de "Lira dos Conspiradores"

26 Alguns dentre os vários exemplos desse procedimento na obra de Hermeto: “De Sábado Pra Dominginhos” (1987), “Irmãos Latinos” (1992) e “Taiane” (2003).

Em “Ladainha” um sino faz-se ouvir ao longo de toda a peça. O recurso de mesclar sons do ambiente concreto ao material sonoro que subjetivamente alude a esse mesmo ambiente é um dos elementos poéticos de **Cidade Coração**. Sobre o *background* dos teclados, a melodia que se desenha apresenta, a despeito das diferenças estilísticas, pontos de contato com a liberdade rítmica e a expressividade melódica dos noturnos de Chopin:

trecho do Op. 9 n°2

♩ = 132

8

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

4

poco ritard.

16

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

10 *trecho de "Ladainha"* $\text{♩} = 60$

2 14

“Feliz o Coração” é uma peça de difícil classificação. O sino ouvido na peça anterior se transforma em uma nota repetida ao teclado, que vai se desdobrando em formações pedais mais complexas. Sobre esse fundo, e ao som de sapos e grilos, três melodias distintas se sucedem, sendo a terceira o trecho inicial de “Sanfona”, registrada no LP homônimo, de 1981.

trecho de "Feliz o Coração"

♩=120

♩=120

Ped.

6

Ped.

12

Ped.

17

Ped. Ped. Ped. Ped.

22

Ped. Ped.

26

Ped.

29

3

Ped.

Após o que o elemento de fundo construído a partir do sino percorre de trás para frente as etapas de seu desenvolvimento, retornando à simplicidade da manifestação original. Nesse ponto o sax soprano de Nivaldo Ornellas introduz um novo tema que se desenvolve em direção à melodia de “Ciranda de Estrelas”, que é reapresentada aqui sem seu trecho final, substituído por rápida modulação de Fá maior para Mi menor.

A presença, nos LPs de Gismonti, de peças originalmente concebidas como trilhas para o cinema, e que em geral destoam mais ou menos do conjunto, foi abordada quando tratamos da valsa “Eterna”, do LP **Água e Vinho**. Pois aqui temos mais um caso típico. “Pra Frente Brasil” integra a trilha sonora do filme de mesmo nome de Roberto Farias que aborda, através de enredo fictício que se desenrola em paralelo à Copa do Mundo de 1970, a extrema violência praticada por grupos paramilitares durante a vigência do Estado de exceção no Brasil. Além da referência ao “Pra Frente Brasil” de Miguel Gustavo, a peça de Egberto, pela apresentação da melodia em oitavas abertas, alude à “Na Cadência do Samba” (Que bonito é...) em sua versão instrumental, utilizada como invariável fundo musical do “Canal 100”, o cine-jornal que ganhou fama pela qualidade do registro de partidas de futebol. Destaca-se a participação do violonista André Geraissati, cujo solo “out” deu à obra uma ambiência ainda mais tensa e soturna.

Em “Conto de Fadas” a melodia é construída sobre um hexacorde maior cuja sexta oscila entre maior e menor. A essa melodia de aparência singela une-se uma harmonia calcada no paralelismo de acordes dissonantes. Tal paralelismo chega ao ponto absoluto, onde os intervalos da melodia principal são emulados, nota a nota, por todas as vozes da harmonia.

A inventividade de Gismonti se estende ao pouco maleável arcabouço rítmico que caracteriza os gêneros populares. Em “Fazendo Arte” ele desborda e muito a batida tradicional do xote, conforme se vê abaixo:

base percussiva de "Fazendo Arte"

5
♩ = 110
clave

palma

caixa

bumbo

triângulo

zabumba

vibraslap

Sobre essa engenhosa base rítmica, a harmonia se distingue pela presença constante de segundas menores que, somadas à execução dos acordes em *stacatto* acentuado, acentuam o caráter percussivo dos mesmos:

$\text{♩} = 110$

5

9

Também parte da trilha sonora de “Pra Frente Brasil”, “A Fala da Paixão” é um dos mais conhecidos e tocantes temas de Gismonti.

“Dancin' Piazzolla” guarda várias semelhanças com “Fazendo Arte.” Em ambos os casos a sanfona é a portadora da melodia. O que distingue o padrão de acompanhamento executado pelos teclados, em um caso e outro, é somente uma pequena inflexão. A base rítmica do tango sofre aqui também um processo de intensa estilização, e os timbres usados para sua caracterização são aproximadamente os mesmos de “Fazendo Arte”. Tantas semelhanças acabam por estimular uma escuta comparativa entre as duas faixas, que aponta para insuspeitados pontos de contato entre o xote e o tango.

Já “Ruth” ecoa “A Fala da Paixão”, tanto pela instrumentação quanto pelo tom dolente. Antonio Gismonti, o avô de Egberto, saudava o nascimento de cada filha com uma valsa. Dentre essas peças, sempre lembradas no ambiente familiar, a preferida de Gismonti era justamente a dedicada à Ruth, sua mãe, cuja voz é acompanhada nesse registro pelo piano em um quase uníssono similar à heterofonia dos povos árabes. Essa composição, que já se fizera presente no álbum **Carmo**, foi também incluída na trilha sonora do filme “Chico Xavier”, de Daniel Filho (2010).

“Contemplação”: Um som surge, outro se sobrepõe a ele. O primeiro se esvai, e o segundo resta só, até que um novo som se lhe sobreponha, e assim continuamente.

“Carta de Amor”, registrada pela primeira vez no álbum duplo “Sanfona”, é, por sua fluência melódica e pelos processos harmônicos de que lança mão (tríades com nonas e sextas menores agregadas, constantes mudanças de centro tonal, aceleração do ritmo harmônico durante as pausas da melodia), especialmente representativa de certa vertente da poética gismontiana .

trecho de "Carta de Amor"

$\text{♩} = 50$

8

15

Em “Noite Sem Fim” o procedimento utilizado em “Abertura” é retomado, agora em sentido ascendente. O pedal em oitavas alternadas da peça anterior permanece, e gradativamente torna-se novamente a emulação de um sino. Um sino de igreja tocando ao longe efetivamente faz-se ouvir, mesclado ao som de crianças que brincam na manhã do novo dia.

Cidade Coração nos desvela um Egberto senhor de desenvolvimentos harmônico-melódicos de fôlego incomum, e afeito à confecção de arquiteturas musicais robustas, capazes de suportar a articulação de vários elementos e extratos distintos. Tais características são tributáveis ao domínio da escrita musical e das técnicas que a ela se circunscrevem. Mas Egberto fez a opção, nitidamente consciente, de manter-se em contato direto com o ethos da cultura popular. Sem preocupar-se com a demarcação de fronteiras, sem fazer caso de concepções estéticas excludentes, Gismonti pôde dar continuidade em sua obra ao trabalho de síntese do qual a criação popular tem se ocupado no Brasil desde o princípio de nossa história.

CONCLUSÃO

Nossas investigações não puderam confirmar a validade de nenhum elemento de distinção, dentre os aventados pelos autores que examinamos, entre as práticas musicais erudita e popular, que não aqueles concernentes ao desenvolvimento da escrita musical. A introdução dessa tecnologia, a nosso ver, estabelece a cisão da prática musical em dois campos que passam a desenvolver-se com relativa autonomia, de acordo com seus dinamismos e especificidades.

A música popular, longe de ser uma diluição da música erudita, ou um resquício de estágios ultrapassados do desenvolvimento musical, constituiria-se a nosso ver em instância apta a desenvolver-se em seus próprios termos.

O que nesta dissertação denominamos *semi-erudição* seria a modalidade de desenvolvimento da música popular que se vale de recursos concernentes à escrita musical. A produção semi-erudita, como dito anteriormente, “assume o *ethos* da tradição popular, valendo-se de recursos da escrita musical no seio mesmo dos gêneros tradicionais, conduzindo-os a desenvolvimentos característicos, com a marca que a convivência de códigos diversos lhes imprime”.

Debruçando-nos sobre a música de Egberto Gismonti, procuramos expor aspectos distintos da produção semi-erudita na obra desse autor, bem como ressaltar o papel da semi-erudição na constituição de sua poética.

Tendo exposto nossas considerações sobre a obra de Egberto ao longo do texto, tencionamos encerrar nossas reflexões situando o músico no seio das reflexões dos autores que nos ocuparam no primeiro capítulo desta dissertação.

Estaria Gismonti apto a fazer frente às exigências de Schoenberg e Adorno de uma prática musical efetivamente consequente? Está claro que, se inquiridos a respeito, os dois mestres vienenses responderiam com um sonoro não. Mas não precisamos emular-lhes a perspectiva. Já de início, contra o ponto de vista que faz da adoção de idiomas pós-tonais um *sine qua non* de um projeto criativo relevante,, vale ressaltar que Adorno, em tempos de serialismos, avalizou o folclorismo radical de Béla Bartók, donde se vê que a questão comporta certa sutileza. Quanto aos critérios propostos pelos autores, o de adequação à *natureza*, seja ela *interior* ou *exterior*, revelou-se inconsistente, sobretudo em Schoenberg. Analogamente, a concepção de Adorno de sublimação plena nos parece uma fantasia pessoal a partir do ideário freudiano. Quanto à questão do *novo*, me parece que, para além de uma concepção linear de evolução da arte, muito marcada pela ênfase estabelecida desde Hanslick em expansões objetivamente verificáveis do material sonoro e suas interações, em detrimento da exploração de novas poéticas, vamos nos dando conta de que a integridade e capacidade de inovação artísticas podem ser exercidas em situações que o projeto

moderno não anteviu mas propiciou, como nos espaços de convívio entre temporalidades, procedimentos e códigos diversos, de que a obra de Gismonti é exemplar. Além disso, uma das riquezas da música popular é a existência de uma pluralidade de gêneros que se tradicionalizam e constituem âmbitos dotados de certa autonomia e que incorporam, sob sua égide, matrizes rítmicas, melódicas e tímbricas ao lado de elementos extramusicais, como gestos coreográficos, normas comportamentais e sociabilidades. A exploração artística que opta por levar em conta a dinâmica interna e o complexo identitário do gênero, pode eventualmente tecer enredamentos tão ou mais intrincados que os ostentados pela prática musical “de vanguarda”. Cada um desses gêneros populares, a nosso ver, comporta uma prática a um tempo inovadora e atenta às demarcações do gênero em questão.

Considerando que Adorno articulou engenhosamente sua reflexão estética com a crítica à industrialização da cultura, seria necessário ainda situar a produção de Egberto Gismonti quanto a esse aspecto. Excluídas as tautologias dos dogmáticos mais ferrenhos, nos parece difícil cravar que as pressões da indústria cultural tenham tido um peso efetivo sobre a produção gismontiana. O músico, segundo nossa compreensão, lançou-se com integridade à consecução do programa delineado por Nadia Boulanger, aproveitando os interstícios e contradições da indústria para construir sua trajetória. Se por um lado esse caminho afastou-o dos cânones da produção musical contemporânea mais ortodoxa, nos quais chegou a iniciar-se, por outro permitiu-lhe a exploração da proximidade entre temporalidades, procedimentos e códigos diversos que, à medida que nos afastamos de uma concepção linear de evolução da arte, nos parece cada vez mais oportuna.

Quanto ao aproveitamento proposto por Mário de Andrade de materiais e processos distintivos da música brasileira, me parece que foram e são levadas a cabo mais efetivamente por músicos semi-eruditos como Egberto do que pelos eruditos nacionalistas. Isso porque, conforme acima exposto, a escrita musical se indispõe com algumas das práticas mais representativas da criação popular. A maneira com que o material popular foi aproveitado na produção erudita constitui uma modalidade de interação entre os dois campos que privilegia sobremaneira o segundo em detrimento do primeiro. Na expressão semierudita é decisivo o peso conferido aos elementos da tradição oral. Além disso, são levados em conta não somente os *materiais*, mas também os *processos*. Os desdobramentos formais da peça “Dança das Cabeças”, que analisamos acima, o atestam, assim como as explorações das tensões entre o ritmo prosódico e o estrófico são exemplificadas em “Tango”. Aliás, a obra de Gismonti constitui verdadeiro inventário das explorações propostas por Mário no “Ensaio”: escalas hexacordais (“Conto de Fadas”), saltos melódicos amplos (“Baile dos Caraíbas”), fôlego melódico (“Forrobodó”), sons rebatidos (“Lôro”), finais de frase sobre o terceiro grau (“Ciranda de Estrelas”), melodia infinita (“Carta de Amor”, “O Amor que Move o Sol e as Outras Estrelas”), processos populares de polifonia (“Lira dos

Conspiradores”, Pra Frente Brasil”) e a utilização de instrumentos tipicamente populares como flautas indígenas (“Quarto Mundo”), percussão característica, (“Fazendo Arte”), sanfona (“Sanfona”) e viola caipira (“Nó Caipira”).

Se há pertinência nas colocações de Mário quando este nos assegura que a música popular “é sempre fortemente dinamogênica”, “cria ambientes gerais, cientificamente exatos” e é “a mais sabiamente expressiva de todas as músicas”, não há então porque estranhar que músicos de formação erudita como Gismonti tenham posto seus saberes e talentos a seu serviço, consubstanciando o projeto andradiano para além das expectativas de seu criador.

No que diz respeito às considerações de Canclini sobre os artistas que redesenham ou suprimem as fronteiras entre o erudito e o popular, selecionamos os trechos abaixo, que nos parecem especialmente aplicáveis à obra de Gismonti:

(...) artistas anfíbios, capazes de articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências. Como certos produtores teatrais, como grande parte dos músicos de rock, eles mostram que é possível fundir as heranças culturais de uma sociedade, a reflexão crítica sobre seu sentido contemporâneo e os requisitos comunicacionais da difusão maciça (CANCLINI, 2011, p.361).

Artistas e artesãos reestruturam seus saberes em cerimônias que procuram novos significados para as intersecções do culto e do popular, do nacional e do estrangeiro. (...) Não é por acaso que alguns deles tem levado o impulso secularizante e transgressor das vanguardas até a fusão com rituais de arraigamento popular. (...) Os artistas liminares são artistas da ubiquidade. Seus trabalhos renovam a função sociocultural da arte e conseguem expressar a heterogeneidade multitemporal da América Latina, ao utilizar simultaneamente imagens da história social e da história da arte, do artesanato, dos meios massivos e da extravagante diversidade urbana (CANCLINI, 2011, p.366)²⁷.

27 Reiteramos com relação a esses trechos a crítica que fazemos ao tom celebrativo com que Canclini saúda o campo “massivo” que tende, a nosso ver e como já dito, a reduzir os demais campos à condição de simulacros. Não que o “massivo” não possa ser objeto de explorações criativas, como nos melhores momentos dos tropicalistas, mas a organização industrial da cultura tende, a nosso ver, a constrengar o momento criativo a uma condição residual. De todo modo, seja como material ou como processo, ou mesmo como veículo, o campo massivo permanece à margem das preocupações de Egberto.

Ao longo desta dissertação meu amor pela obra de Gismonti só fez aumentar. Como expressão de gratidão pela oportunidade de debruçar-me circunstanciadamente sobre trajetória tão rara, encerro esta dissertação com um pequeno poema:

Para Egberto Gismonti

*Trago os ouvidos repletos dos sons do mundo
Mas só sua música é estritamente necessária
Para que me arrisque à travessia do silêncio*

Referências Bibliográficas

ADORNO, T.W.. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo, Ed. Unesp, 2011

_____. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1962.

CANCLINI, Nestor G. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 2011.

CONTIER, Arnaldo D. O Ensaio Sobre a Música Brasileira: Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético. In *Revista Música*, v.6, n. 1 / 2. São Paulo: pp. 75-121.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

EHRENZWEIG, Anton. *Psicanálise da Percepção Artística*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

FERREIRA, Aurélio B. H. *Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GERIG, Reginald R.. *Famous pianists and their technique*. New York: Robert B. Luce, 1990.

GISMONTI, Egberto A.. *Egberto Gismonti*. Genève: Mondiamusic, 1990.

_____. Entrevista concedida a Josef Woodard, 1996. Disponível em <http://www.joewoodard/gismonti.htm> Acesso em 16/10/2013.

_____. Entrevista concedida a Mario Mele, 2006. Disponível em <http://www.violao.org/topic/1044-entrevista-com-egberto-gismonti/> Acesso em 28/10/2013.

_____. Entrevista concedida a Edson Wander, 2007. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/ele-egberto> Acesso em 02/11/2013.

_____. Entrevista concedida a Lauro Lisboa Garcia, 2011. Disponível em <http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/egberto-gismonti-e-nana-vasconcelos> Acesso em 18/11/2013.

GUIMARÃES ROSA, João. Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1980.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical. Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons*. Covilha: Lusosofia, 2011.

HAVELOCK, Eric A.. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

JAMESON, F.. *Postmodern, or, the cultural logic of late capitalism*. London: Verso, 1991

JUNG, C. G.. *Tipos Psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 1991

JUNG, C. G.. *O Espírito na Arte e na Ciência*. Petrópolis: Vozes, 1985

MAGALHÃES PINTO, Marcelo G. e M. de. *Frevo para piano de Egberto Gismonti: Uma Análise de Procedimentos Populares e Eruditos na Composição da Performance*. Dissertação de Mestrado em Performance Musical, apresentada à Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Belo Horizonte, 2009.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Edusp, 1987.

_____. *Adorno e o paradoxo da música radical*. In: ADORNO, T. W. *Introdução à Sociologia da Música*, São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MELO, Rúrion S.. O “Popular” em Egberto Gismonti. In *Novos Estudos Cebrap*, n. 78. São Paulo, julho de 2007, pp.191-200.

MOREIRA, Maria B. C.. *Egberto Gismonti e sua inserção no campo da música popular brasileira em fins da década de 1960*. Anais do Simpon, n 2, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969)*. São Paulo: Annablume : Fapesp, 2001.

NUNES, Thais dos G. A.. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas, SP

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth century harmony, criative aspects and pratice*. New York: W.W. Norton Company, 1961

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical, 1995.

_____. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo, Edusp, 1993.

SILVA, Cândida L. B. da. *A interpretação e o pianismo de Egberto Gismonti em sua obra “Sonhos de Recife”*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2005.

SOUZA, Tárík e Andreato, Elifas. Egberto Gismonti. In *Rostos e Gostos da MPB*. Porto Alegre: L & PM, 1979.

TATIT, Luiz A. M. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 2002.

TINHORÃO, José R. *Música Popular: Um Tema em Debate*. São Paulo, Editora 34, 1997.

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

VASCONCELOS, J. H.. Entrevista concedida a Carlos Bozzo Junior, 2013. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/05/1276788-de-como-juvenal-se-tornou-nana-vasconcelos.shtml> Acesso em 18/11/2013.

VILELA, Ivan. *Cantando a Própria História – Música Popular e Enraizamento*. São Paulo: Edusp, 2013.

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

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor, 1960.

Referências Discográficas

GISMONTI, Egberto A.. LP. *Egberto Gismonti*. Brasil, Elenco, 1969.

_____. LP. *Sonho 70*. Brasil, Polydor, 1970.

_____. LP. *Orfeo Novo*. Alemanha, Corona Music Jazz, 1971.

_____. LP. *Água e Vinho*. Brasil, EMI – Odeon, 1972

_____. LP. *Egberto Gismonti*. Brasil, EMI – Odeon, 1973.

_____. LP. *Academia de Danças*. Brasil, EMI – Odeon, 1974.

_____. LP. *Corações Futuristas*. Brasil, EMI – Odeon, 1976.

_____. LP. *Dança das Cabeças*. Alemanha, ECM, 1977.

_____. LP. *Carmo*. Brasil, EMI – Odeon, 1977.

_____. LP. *Sol do Meio Dia*. Alemanha, ECM, 1978.

_____. LP. *Nó Caipira*. Brasil, EMI – Odeon, 1979.

_____. LP. *Solo*. Alemanha, ECM, 1979.

_____. LP. *Circense*. Brasil, EMI – Odeon, 1980.

_____. LP. *Sanfona*. Alemanha, ECM, 1981.

_____. LP. *Em Família*. Brasil, EMI – Odeon, 1981.

_____. LP. *Fantasia*. Brasil, EMI – Odeon, 1982.

_____. LP. *Cidade Coração*. Brasil, EMI – Odeon, 1983.

HORN, Paul. LP. *The Altitude of the Sun*. Estados Unidos, CBS, 1976