



MESA-REDONDA

AS ESCOLHAS ESTÉTICO-MUSICAIS DE EGBERTO GISMONTI A PARTIR DA PEÇA “FORRÓ”: BRASILIDADE, VANGUARDA E SACRALIDADE

Paulo Tiné

UNICAMP-IA tine@g.unicamp.br

Resumo: O presente artigo realiza uma análise da peça “Forró” do compositor brasileiro Egberto Gismonti, gravada pela primeira vez pelo conjunto *Egberto Gismonti Group* em 1993 e lançada no álbum “Música de Sobrevivência” pelo selo *ECM records*. A análise aqui apresentada foi realizada através de um cotejamento da versão fonográfica com o manuscrito do autor para quarteto de violões. Entretanto, a gravação é sempre tomada como última referência. Tal análise não ficou presa apenas ao assim chamado nível neutro a partir da tríplice divisão da semiologia. Também foi investigado o nível *poiético*, procurando remontar as escolhas estéticas do compositor a partir da adaptação dos eixos propostos por Heloísa Buarque de Holanda, característicos da produção poéticas das décadas de 1960 e 1970 no Brasil. Tais eixos, acredita-se, permanecem presentes na obra do compositor pelo viés do projeto nacional-popular do CPC da década de 1960, presente na carreira do autor pelo uso sistemático de elementos e gêneros da música brasileira em geral. Também presente em sua obra é o viés da vanguarda, assimilada pelos estudos do compositor em Paris e no Brasil no início da década de 1970, encontradas e situadas em diferentes obras e álbuns de Gismonti. Chega-se, por fim, a um dos desdobramentos da contracultura, a saber, o fenômeno das “novas religiões” e “nova era”. Considera-se que a poética musical de Egberto Gismonti permanece em estado de fricção dentre as três vertentes apontadas, mas que se amarram e se justificam através de um modo de apreensão pessoal do autor.

Palavras-chave: Egberto Gismonti; música instrumental brasileira; música popular; forró.



The aesthetic and musical choices of Egberto Gismonti in “Forro”: Brazilianness, avant-garde and sacredness

Abstract: This paper presents an analysis of the piece “Forro” composed by Egberto Gismonti, first recorded by “Egberto Gismonti Group” in 1993 and released in the album “Música de Sobrevivência” by the label ECM Records. The analysis presented here was conducted through a comparison of the audio version with the author’s manuscript for guitar quartet. However, the recording is always taken as the ultimate reference. Such analysis was not made only to the so-called neutral level from the threefold division of semiotics. Also the poietic level is investigated, trying to reassemble the composer’s aesthetic choices from the adaptation of the three axes proposed by Heloisa Buarque de Holanda, characteristic of poetic production of the 1960s and 1970s in Brazil. I believe that these axes are presents in the work of the composer by the bias of the national-popular project CPC-1960s, present in his music by systematic use of elements and genres of Brazilian music in general. Others elements presented in his work are the *avant garde* procedures, probably assimilated by the composer’s studies in Paris and Brazil in the early 1970s. They are located in different works and Gismonti albums. Finally, is found one of the countercultural developments, namely the phenomenon of “new religions” and “new era”. It is considered that the musical poetics of Egberto Gismonti remains in a state of friction among the three aspects mentioned, but that are bound and justified by way of the author’s personal apprehension.

Keywords: Egberto Gismonti; brazilian instrumental music; popular music; forró.

1. INTRODUÇÃO

Há certa altura do filme “Pra Frente Brasil” (1982) de Roberto Farias, um importante retrato dos “anos de chumbo” da história do Brasil pós-AI5¹, cuja trilha musical é composta por Egberto Gismonti, há a seguinte fala entre os personagens guerrilheiros:

- Esse é o Ivan, gente boa, atira pra cacete. Era do VPR, teve no Vale da Ribeira² e conseguiu escapar (...). Soube que o Zé Gomes foi apanhado? O Edgar foi metralhado num posto de polícia rodoviário! O Jaime, lembra do Jaime? Tá numa boa em Paris fumando maconha. Virou hippie e fica tocando uma flautinha o dia inteiro. (FARIAS, 1982: 1hs, 29 seg.)

Trata-se de uma fala significativa, a meu ver, da passagem do paradigma da luta armada que RIDENTI (2014) chamou de “Romantismo Revolucionário”, cuja produção artística estava relacionada



ao nacional-popular, para o que poderíamos denominar por estética do “desbunde”, a partir da incorporação da contracultura no Brasil, apontada por HOLANDA (1980). A autora descreve, tendo como referência a produção poética brasileira do período, os paradigmas estéticos ligados ao CPC³, aos manifestos poéticos de vanguardas do final da década de 1950⁴ e, por fim, aquilo que denominou por “desbunde”, a partir dos poetas da década seguinte, em parte desencantados com os projetos utópicos da esquerda e também com as estéticas de vanguarda⁵. Acredito, então, que tais parâmetros seriam úteis no entendimento das linhas que envolvem a produção do autor abordado. Em primeiro lugar porque muitos dos poetas citados pela autora eram também letristas da então chamada MPB tropicalista e pós-tropicalista como Torquato Neto, Jorge Mautner, Cacaso, entre outros. Além disso, pode-se imaginar que tais correntes poéticas ligadas ao CPC, à vanguarda e ao “desbunde” andavam par a par com as musicais da Canção de Protesto, o do Manifesto Música Viva de 1963⁶ e o Tropicalismo.

A presença da contracultura que se deu, em parte via tropicalismo no Brasil, trouxe, enfim, a presença de outras culturas, fenômeno que NEEDLEMAN (2009) chamou de “novas religiões” em sua obra publicada pela primeira vez em 1970, ou seja, em plena contemporaneidade com os acontecimentos californianos do período, embora se trate, em alguns casos, de tradições por vezes anteriores ao cristianismo e judaísmo, as “velhas” religiões. Diz respeito, portanto, à adoção que parte da juventude ocidental realizou, entre as décadas de 1960 e 1970, de diversas tradições e costumes religiosos e espirituais provenientes principalmente do oriente, como do Budismo em suas diversas linhas, práticas de Yoga e Sufis apontadas pelo autor. NEEDLEMAN realizou uma pesquisa de campo dentro de diversas comunidades alternativas da Califórnia (EUA) se indagando o que levaria os jovens da época para tais experiências e práticas, e também questionando porque as religiões tradicionais ocidentais (cristã e judaica) não seriam mais suficientes para amparar as angústias do homem contemporâneo de então.⁷

Nesse contexto o filme oficial do “Monterey Pop Festival” de 1967 (PENNEBAKER, 1968) parece ser representativo desse conjunto de fatores quando, no número de encerramento do festival, apresenta um concerto de música clássica da Índia (no caso, especificamente do norte do país)⁸ realizado pelo citarista Ravi Shankar acompanhado pela tabla de Zakir Hussain e por uma tamboura e sua executante⁹. Enquanto a improvisação característica se desdobra, as imagens apresentadas são as do público do show, bastante heterogêneo, alguns dançando, outros rezando, outros ouvindo (Jimmy Hendrix entre eles), outros tocando ao mesmo tempo para, apenas ao final da performance, quando a música já está suficientemente ritmada, os closes do filme se darem sobre os músicos. É claro que o interesse ocidental por manifestações culturais como estas é muito anterior ao fenômeno da contracultura, como, por exemplo, se pode ver através dos trabalhos dos musicólogos Harold Powers (1928-2007) e Alain Danielou (1907-1994). Entretanto, o que parece diferenciar o interesse desse período por tais fenômenos é o fato de tais manifestações se tornarem, até certo ponto, cultura de massa, ou cultura alternativa ligada a modos de produção capitalista, quer dizer, difundida em discos, filmes, programas de rádio e TV.

Tal fenômeno se desdobra, mais tarde, segundo DUARTE (2010), naquilo que se denomi-



nou NOVA ERA, denominação mais presente a partir da década de 1980. Embora não se possa deixar de ver uma mercantilização de tais manifestações, foi naquela década que uma série de livros foram editados no sentido de se ver uma expansão de tais “culturas alternativas”. Obras como “O Autoconhecimento Através da Música” de Peter Hamel, “Música e Psique” de Robert J. Stewart, “Música e Simbolismo” de Roger Cotte¹⁰, “O Tao da Música” e por fim “Música Transpessoal”, ambas de Carlos Daniel FREGTAMAN (1991), ilustram a tendência. Essa última apresenta depoimentos do próprio Gismonti a partir daquilo que o compositor considerou experiências ímpares na sua formação: uma participação em um ritual no Alto Xingu durante a década de 1970, outra em Nova Deli na Índia e, por fim, uma terceira ligada à tradição afro-brasileira da Umbanda e os orixás de origem nagô já nas décadas seguintes. Ainda que se trate de culturas absolutamente diversas, tais experiências parecem ser bastante típicas da pós-modernidade¹¹ com uma espécie de miscelânea espiritual.¹²

2. EGBERTO GISMONTI: BRASILIDADE, SACRALIDADE E VANGUARDA

Dentro desse contexto e, acredito, relacionando-se com tais paradigmas, a arte de Egberto Gismonti se desenvolve a partir do final da década de 1960 e adentrando os anos das décadas posteriores. Embora não haja uma linearidade na produção de Egberto dentre os paradigmas apresentados, no sentido de uma filiação ao nacional popular para uma subsequente adesão às estéticas de vanguarda que culminaria em uma postura criativa despojada e cujo elemento sagrado se infiltra a partir das experiências citadas, creio que tais parâmetros se encontravam em estado de fricção, partindo do conceito aplicado por PIEDADE (2005), entre as musicalidades do autor. Em primeiro lugar há uma mudança no aspecto visual do compositor: do bigode e cabelo curto da década de 1960 aos cabelos cumpridos e touca que adotaria a partir do álbum que seria, a meu ver, o ponto de virada em sua carreira: o “Dança das Cabeças” (1976) em parceria com o percussionista Naná Vasconcellos. Ponto de virada, não por ser o primeiro álbum de Egberto gravado no exterior¹³, mas por ser realizado no pelo prestigioso selo alemão ECM Records, além de ganhar o prêmio Grammy de 1978 com este álbum.¹⁴

Como colocado, tal progressão não se dá de forma linear. O 1º LP de Gismonti (1969) apresenta, entre diversas referências musicais, seu “afrosamba” *Salvador*. Inspirado em Baden Powell, ainda que não se tratasse de um exemplo modelo de procedimento “cepecista” devido ao caráter lírico amoroso de suas letras, os “afrosambas” traziam claramente as musicalidades afro-baianas, a temática baseada na mitologia da Umbanda e Candomblé e seus ritmos e o modalismo característico apontados em outros estudos (TINÉ, 2009). Mas é, sobretudo a partir de uma relação mais forte com o referencial de Mário de Andrade¹⁵ e da gravação de um álbum dedicado à obra de Heitor Villa Lobos (1985), além da adoção de ritmos e gêneros característicos da música brasileira (baião, maracatu, samba, etc.) que Egberto mais se aproxima do nacionalismo e do nacional-popular.

Em relação às estéticas de vanguarda, sabe-se que Egberto estudou com o serialista Jean



Barraqué (1928-1973) e a professora Nadia Boulanger (1887-1979) em Paris na época em que era chefe da orquestra da cantora e atriz francesa Marie Laforet (1936) entre o final dos 1960 e início da década seguinte e, no Brasil, com outra compositora de vanguarda Esther Scliar (1926-1978). Não que a presença musical de tais formadores seja claramente perceptível na sua obra. Entretanto Egberto, ao longo da carreira, deixou entre seus álbuns, obras que incorporam estéticas de vanguarda em meio a discos com canções e música instrumental como “Dança das Sombras” e “Variações sobre um tema de Leo Brower” (1973), “Palácio das Pinturas” (1978) e “A Pedrinha Cai” (1998), para citar alguns exemplos. Chega a ser instigante o fato de o autor inserir tais peças em discos que, teoricamente, foram produzidos para a indústria fonográfica (ODEON e EMI-ODEON na década de 1970) que tem o lucro como objetivo final, na medida em que, sabidamente, a música de vanguarda não é gravada comercialmente em larga escala, principalmente no Brasil.

Por fim, com o despojamento do “desbunde” advém, entre outros elementos, a improvisação que na maioria das vezes não trata de uma improvisação jazzística em estrito senso, ainda que essa não possa ser totalmente descartada. Ou seja, a contracultura, em última análise, trouxe, ao nível da cultura de massa, uma abertura para musicalidades [e visões de mundo oriundas] de outras culturas que não as da civilização judaico-cristã da era do capitalismo financeiro. A partir de depoimentos do compositor aponta-se para três experiências com o elemento “sagrado” expostas a partir de experiências pessoais do autor: o da cultura indígena do alto Xingu durante a referida década; a da cultura musical Hindu e, por fim, da cultura afro-brasileira da umbanda e candomblé. Nosso autor mergulhou, em um primeiro momento, na experiência com os Ywalapití deixando o seguinte depoimento que, por suas características, parece transparecer aquilo que Egberto acredita como sendo sua missão, ou a de sua arte.

Fui preparado e estudei toda a minha vida para ser músico, da melhor forma possível, dentro da aprendizagem ocidental conhecida. (...) mas essa preparação no âmbito do esquema tradicional de ‘adquirir informação’ não nos qualifica para sermos músicos verdadeiros. Às vezes até nos afasta do *caminho da arte*. (...) Em meu *caminho*, a flauta de um aprendiz de homem de conhecimento – Kulutá – representou uma conotação mais ampla que o estritamente instrumental. (...) Eu deveria ser um ‘cantador de espírito’ com meus próprios instrumentos, com o piano, os violões, as flautas, o sitar ou os computadores: meu estúdio de trabalho, uma Oca sagrada. Sapain me ajudou a *ver o som*. *Mostrou-me a essência material da criação, o acesso ao espírito*. Deu-me o *impulso* inicial que me levaria a outros estados de consciência. O resto era trabalho meu. *Caraíba Cantador*. (GISMONTI In: FREGTAMANN, s/d, 44)

A experiência indígena parece fundamental para o entendimento da peça em questão, mas as referências posteriores encontram-se distribuídas em músicas como “Raga” (1974), “Cego Aderaldo” (1979) nas quais elementos da música da Índia de fazem presentes, e, em discos mais recentes, as referências aos elementos da mitologia afro-brasileira como em “Orixas” (1995), “Carmem”¹⁶ (1993) e “Dança dos Escravos” (1989).



Resumindo, tais paradigmas - brasilidade-vanguarda-sacralidade - parecem balizar a *poiesis* do compositor, no sentido das suas motivações pessoais para a composição. O passo seguinte parece ainda mais complexo: como esse eixo ternário acontece em uma obra específica? Nesse sentido passa-se para o nível imanente a partir da tripartição aplicada por NATTIEZ (2005), mesmo porque para, segundo FUBINI (2008, 155), a dúvida da existência de uma análise nesse nível que possa “realmente prescindir do significado e conseguir encontrar as unidades ‘naturais’ que não estão comprometidas com a linguagem em que, histórica e culturalmente”, a música se manifesta em determinados contextos históricos e sociais.

3. DISTRIBUIÇÃO FORMAL DE FORRÓ

A peça “Forró” foi gravada, como colocado, pelo conjunto *Egberto Gismonti Group* em 1993 e lançada no álbum “Música de Sobrevivência” pelo selo ECM Records. A análise aqui apresentada foi realizada através de um cotejamento da versão fonográfica com o manuscrito do próprio autor para quarteto de violões (QUATERNAGLIA, 2000). Entretanto, a gravação é sempre tomada como última referência.

- A disposição formal de “Forró” se dá da maneira abaixo. A primeira vez que o piano toca a parte I está desacompanhado, o que confere caráter de introdução:
- Seção **A**, dividida em três partes que acontecem do seguinte modo: //: I – II – III ://
- Seção **B**: série de acontecimentos encadeados rítmicos, harmônicos não temáticos (fragmentos melódicos). Recapitulação breve da Parte I da seção **A**.
- **Improviso e Cadência**: Improviso de piano sobre baixo pedal *ostinato* seguido de solo de violoncelo com algumas intervenções harmônicas
- Seção **A**: reexposição, parte I *rubato* à duas vezes seguido das partes II e III.
- **Coda**: ao fundo os músicos sopram garrafas e *ganza* que articulam o pulso, figura retirada do improviso do piano, enquanto o autor improvisa à flauta de PVC¹⁷.

4. EXPOSIÇÃO DAS PARTES

A melodia da parte I da seção **A** é parcialmente construída com base na escala de RÉ bemol maior harmônica, escala utilizada pelo autor em outro trechos como em *Infância* e também por outros músicos ligados à ECM como o saxofonista norueguês Jan Garbarek e o violonista norte-americano Ralph Towner¹⁸. Após dois compassos baseados no acorde de Db(ad.9) há uma série de modulações baseadas na cadência napolitana (-II V)¹⁹, cuja relação da melodia com a harmonia se dá com o uso de arpejos baseados nas TCS²⁰, ou seja, nas tríades na camada superior. Observe que tais tríades se dão duas vezes nos acordes dominantes – Mi bemol maior sob F#7 e RE maior sobre F7 – deixando a melodia flutuar sobre a 3^a do acorde e as extensões de 13^a maior e



9ª menor. Já a tríade de M1 maior sobre A(ad.9) gera extensões de 7ª maior e 9ª, tendo a 5ª justa como nota pertencente ao acorde. Ao final da parte I, há um encadeamento paralelo de tríades em posição aberta do campo harmônico de Mi bemol maior (ou de Bb7, acorde do momento). A resolução tonal dessa sequência se dá sobre o acorde de Eb, o que indica a tonalidade de partida da parte II. Ou seja, a parte I se inicia na tonalidade de Ré bemol maior, mas termina na região da supertônica (S/T), ou seja, em Mi bemol maior.

Esc. Maior Harmônica

D⁷(ad.9) D^b(ad.9)

I (II-

G7 C7M/G F[#]7 B7M/F[#]

V)VII VII(II- V)VII- -VII(II-

TCS Eb

F7 B^b7M/F E7 A(ad.9)

V)VI+ VI+(II- V)VI VI

TCS D TCS E

E(ad.9)G[#] D(ad.9)F[#] B^b7

III- II- V/II

triades paralelas

©

Fig.1 Forró: seção A, parte I.



Já a parte II se inicia na tonalidade de Mi Bemol maior para terminar de volta a Ré bemol maior, entretanto, como baixo pedal de um acorde alterado. Nessa passagem há uma digressão através dos acordes de Mi bemol menor. O acorde pivô para tal digressão é o Bb+ (Si bemol aumentado) pois, por ser um acorde simétrico é facilmente interpretado e ouvido como um Gb+, ou seja, o -III (Mediante Bemol) da tonalidade homônima menor. Dois pontos devem ser ressaltados: alguns arpejos sobrepostos como Cb sob Db gerando a tipologia *sus* e BØ sob Db, um acorde com 9^a menor e 13^a menor. Os números indicam os padrões de resolução melódica em cada acorde, trata-se, de fato de um *ostinato* modulante. Embora não seja uma constante aqui, a mão esquerda do Ab maior do 11^o compasso executa uma sobreposição de quintas, procedimento muito usado pelo autor em outras obras como *Infância* e *Palhaço*. Há também a figura da mão esquerda cujos intervalos estão ressaltados no 2^o e 4^o tempos em relação aos acordes, cujo ritmo harmônico se dá a cada dois tempos.



2

10

13

15

17

19

Fig.2 Forro: seção A, parte II.

Já a terceira parte da seção A oferece um novo *ostinato*. O primeiro acorde já apresenta a sobreposição de BØ sob C#, quer dizer, uma dominante com 9^a e 13^a menor. Entretanto, o arpejo realizado na mão direita é de Fo (FA diminuto “enarmonizando” de MI susenido). Quando se somam as notas desses acordes têm-se o modo “alterado” da escala maior harmônica (III). Os próximos acordes, embora incompletos, fazem parte das tipologias dos modos mixolídio (ou mixo 11+ pois a quarta está faltando), tons inteiros e dom-dim. Resumindo, ocorre a seguinte ordem:

//:Bb7(9-) C#7(9-)13- ://: F#7(9) ://: E7(9)13 ://: E7(9) 13- ://: D7 ://: D7 ://

3

Fig.3 Forró: seção A, parte III.

Conforme apontado no plano formal da peça, após a exposição das partes I II e III, que se repetem, há uma última volta à parte I, passando-se então para a seção B, que poderíamos chamar aqui de elaboração. Muito embora, não se trate de um desenvolvimento propriamente dito, mas, sim, de uma série de eventos elaborados baseados em *ostinatos* e figuras rítmicas brasileiras, bem como em achados harmônicos próprios à música da primeira metade do séc. XX, principalmente do compositor Igor Stravinsky. Tal procedimento, o da elaboração na seção central com as características apontadas, acontece também em obras como *Infância* e *Sete Anéis*, entretanto, não em suas



versões originais, mas naquelas executadas no álbum da peça aqui estudada (GISMONTI, 1994) e no álbum anterior (GISMONTI, 1991). Tal fato mostra que o autor não realizou a composição completa de uma vez, mas foi adicionando partes com o passar dos anos o que, a meu ver, aponta para o procedimento de um “rapsodismo” formal, ou seja, uma composição por colagens.

No primeiro *ostinato* da seção B, uma vez estabelecido, há uma série de frases executadas pelo grave do piano somado ao violoncelo e contrabaixo. A primeira e segunda frase tem como resultado o modo Mi mixolídio e, a terceira frase Dó# frígio. Tais modos pertencem ao mesmo campo harmônico, por isso o *ostinato* no agudo permanece o mesmo para todas as frases. Observa-se que a sonoridade do último modo se dá mais em função do segundo *ostinato* que claramente ostenta o acorde de D(ad.9) que, com o Dó# no baixo, finda por resultar em na sonoridade do modo referido.

Fig.4 Forro: seção B, 1º *ostinato*.

Após seis compassos com o segundo *ostinato* que se inicia ao final da figura 4, há uma seção com o uso dos chamados “poliacordes”, ou tríades sobre tríades: “Um poliacorde é a combinação simultânea de dois ou mais acordes de diferentes áreas harmônicas. Os segmentos de *poliacorde* são considerados como unidades acordais.” (PERSICHETTI, 1985, 137). Já o jazz tem, como exemplo, as chamadas tríades diatônicas sobre baixos não diatônicos. Ou seja, quando se classificam os *poliacordes* à luz das tríades não diatônicas, observa-se que muitos *poliacordes* poderiam cair também categoria das TCS (tríades na camada superior). Não é o caso aqui, pois

trata-se de um Dó# suspenso maior sob Ré maior. Em seguida, outras tríades ocorrem que não pertencem à categoria das tríades não diatônicas por tratar-se da sétima no baixo (E/D# e Db/C). Então, mais uma vez, uma sensação de politonalidade se segue: o arpejo de Lá maior na melodia somado ao de Ré maior no baixo. Por fim uma sequência diatônica em Lá maior aberta em *Drop 2*²¹.

5

Fig.5 Forró: seção B, Poliacordes.

Observa-se que os *ostinatos* apresentados na figura 5 oscilam entre as fundamentais Mi e Ré, ou seja, o -III e o -II da tonalidade. Após uma breve recapitulação da seção A através da parte I



há a seção do improviso do piano sobre o *ostinato* pedal. Por fim, ocorre uma cadência executada pelo violoncelo com algumas intervenções harmônicas.

Fig.6 Forro: cadência de violoncelo.

A cadência começa com um arpejo de um *poliacorde*: $Bb\emptyset$ sob $Eb+7M(9)$, de sonoridade bastante atonal. Após a segunda frase que delinea um MI maior há a inclusão de um acorde por quintas de $A7M(9)11+$. O próximo acorde tem sonoridade advinda da escala octatônica: $Ab9+/C$. Por fim o último acorde, de difícil classificação²² parece pertencer à escala de Lá bemol maior harmônica, embora a nota Mi bemol esteja ausente.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do ponto de vista formal observa-se que, apesar de se tratar simplesmente de um grande *ABA* com uma cadência inserida antes da reexposição final, do ponto de vista da constituição interna das partes, há, como observado, um desenvolvimento da seção *B* por *ostinatos* de repetição. Não deixa de ser intrigante tal semelhança de procedimentos com os dos nacionalistas da 1ª metade do séc. XX esse procedimento composicional rapsódico,

O nome 'rapsódia' sugere uma improvisação. [...] A excelência de uma improvisação assenta-se mais em seu inspirado imediatismo e vivacidade do que em sua elaboração. É claro,



a diferença entre uma composição escrita e improvisada é a velocidade de produção [...] Assim, sob condições apropriadas, uma improvisação pode ter a profundidade de elaboração de uma composição cuidadosamente trabalhada. Geralmente, uma improvisação irá apegar-se a seu tema mais pelo exercício da imaginação e emoção do que, propriamente, das faculdades estritamente intelectuais. Haverá uma abundância de temas e idéias contrastantes cujo efeito total se adquire por meio de rica modulação e regiões remotas. A conexão entre temas de natureza tão diferenciadas e o controle da tendência centrífuga da harmonia são, em geral, obtidos de maneira casual, por meio de ‘pontes’ e, inclusive, justaposições abruptas. (SCHOENBERG, 2004, 108)

Ainda que se pese a definição de improvisação como uma composição com velocidade de elaboração, o termo *rapsodismo* parece conveniente para descrever alguns processos formais adotados pelo autor em outras obras que parecem clarificar o método de composição empregado. Por exemplo, a peça “7 Anéis” gravada nos álbuns *Feixe de Luz* (EMI-ODEON, 1988) e *Infância* (ECM, 1991). Este último tem a mesma formação do disco abordado. Na primeira gravação não há a presença da seção central em *ostinato* baseada no modo frígio que é enxertada na segunda versão. O mesmo vale para as diferenças entre as versões de “Infância” do mencionado *Alma* e a do disco de título homônimo à obra na qual uma seção baseada em *poliacordes* é enxertada até chegar a um ponto culminante sob uma convenção rítmica em *tutti*. De maneira semelhante ao “Forró”, há uma cadência, desta vez do contrabaixo, que antecede a reexposição.

Do ponto de vista harmônico observou-se o uso de elementos tonais, mas de um tonalismo já jazzístico pelo uso livre de extensões e das mencionadas TCS, por exemplo, somadas a procedimentos característicos da música clássica da primeira metade do século XX, como os *poliacordes* e a politonalidade. A esse ponto, somado às considerações sobre a forma, converge a mencionada vanguarda. Entretanto, trata-se de uma possibilidade interpretativa a partir da estética do autor – quiçá da música popular em geral, na medida em que, aceitando-se o parâmetro de Stravinsky, esse último foi associado à restauração neo-clássica em contraposição à posição “progressista” de Schoenberg, ou seja, dentro de um viés conservador, ainda que as posteriores abordagens do próprio autor em relação à música de Webern e o famoso texto de P. Boulez tenham buscado redefinir o olhar adorniano anterior.²³

O título da peça, para falar da brasilidade, faz menção à festa popular de origem nordestina cujo termo, segundo CASCUDO (2000), seria uma abreviação de “forrobodó”. FERNANDES (2012) define Forró como “uma dança brasileira acompanhada por música ao vivo de uma série de subgêneros como o baião, xote, arrasta-pé, e forró.”²⁴

Iniciou no Nordeste por volta do século XIX, mas se espalhou por todo o país a partir da intensa migração da população do nordeste para os estados do sudeste iniciada na década de 1930, e por ter se tornado um fenômeno de massa no final da década de 1940. (...) Os instrumentos podem ser os pífanos, rabecas ou os oito baixos (sanfona). Ao final dos anos de 1940 foi levado ao plano da cultura de massa pelo cantor, compositor e acordeonista nordestino Luiz Gonzaga (1912-1989) que inseriu letras no Forró, substituiu a sanfona pelo



acordeão e criou um trio para tocar sua música formado por triângulo, zabumba e acordeão. (...) Outra referência chave na história do Forró é Jackson do Pandeiro (1919-1982). (FERNANDES: 2012, 1-3)

Apesar dessa referência no título da peça à cultura nordestina apontada acima, poucos elementos musicais confirmam essa presença, a não ser o baixo da parte II da seção **A**, que dobra a primeira nota grave do piano após a pausa de semicolcheia e, em seguida, dobra junto ao violoncelo a figura da colcheia pontuada e semicolcheia perfazendo, assim, uma mistura das células do maracatu e baião (baixo da seção **B**). Entretanto, o uso final do instrumento da flauta PVC pode ser uma alusão à flauta *jakuí* ao final da peça com o *ostinato* que remonta à cultura indígena apresentada na introdução do artigo, pode, em última análise, remeter a uma possível origem do pífano²⁵ nordestino, muito usado nas bandas de *cabaçais* espalhadas pelo nordeste.

Os índios Xingu do Amazonas, (...), também criam certa 'irrealidade' que impulsiona uma relação objetiva com música. (...) As suas flautas-taquaras sonorizam o universo real e cotidiano, o *mundo pessoal*. Mas eles têm uma flauta, (...), chamada *Jacuí*, que *representa o espírito, um mundo não palpável nem manifesto*. (...) O *Jacuí*, flauta sagrada dos Xingu, é de madeira e não de bambu como as demais. São peças de madeira escavadas, que produzem certas escalas determinadas, (...), convocam o espírito sagrado, transformam-se nele ou o contêm. (FREGTMANN; GISMONTI: 1991, 27)

Esse último ponto tocou a sacralidade. Pesquisas futuras podem conferir, a partir de investigações etno-musicológicas, a precisão ou não dos dados apresentados pelo compositor em relação aos elementos indígenas. Entretanto, somado aos processos harmônicos e formais e às características brasileiras apresentadas, acredito que a obra apresenta, em suas propriedades intrínsecas, uma invenção pessoal por parte do compositor sobre o sagrado, a vanguarda e a brasilidade. Poderia, neste caso, desenvolver a hipótese de que tais vertentes possam ser tomadas como tópicos na obra do autor em estudos futuros.

REFERÊNCIAS:

- ADORNO, T. *Filosofia da Nova Música*. Trad. M. França. São Paulo: Ed. Perspectiva, 3ª Ed., 2007.
- BOULEZ, P. *Apontamentos de aprendiz*. Trad. S. Moutinho, C. Pagano e L. Bazarian. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Ed. Global, 2000.
- DUARTE, Joelma P. *A Contracultura e seus desdobramentos: novas experimentações e religiosidade new age*. Tese de doutorado. Juiz de Fora: UFJF, 2010.
- FERNANDES, Adriana. *Forró: the Constitution of a Genre in Performance*. *Revista Karpa*, 5.1 – 5.2, 2012.
- FREGTMANN, Carlos Daniel; GISMONTI, Egberto. *Musica transpessoal: uma cartografia holística da arte, da ciência e do misticismo*. São Paulo, SP: Cultrix, 1991.
- FUBINI, Eurico. *Estética da Música*. Lisboa, Edições 70, 2008.



HOLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1992, 3ª Edição.

NATTIEZ, Jean Jacques. *O Combate entre Cronos e Orfeu – Ensaio de Semiologia Musical Aplicada*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.

NEEDLEMAN, Jacob. *The New Religions*. New York: Penguin group, 2009.

PERSICHETTI, Vicente. *Harmonia del siglo XX*. Trad. Alicia Santos. Madrid: Real Musical, 1985.

PIEIDADE, Acácio. *Jazz, Música Brasileira e Fricções de Musicalidades*. Revista *Opus*, vol. 11, Dez. 2005.

_____. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidades e tópicos*. Revista *Per Musi*. Belo Horizonte: n23, 2011, p.103-112.

RIDENTI. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Ed. Da UNESP, 2ª edição, 2014.

SCHOENBERG, A.. *Funções Estruturais da Harmonia*. Trad. E. Seincmann. São Paulo: Via Lettere, 2004: 198.

Discografia:

GISMONTI, E. *Música de Sobrevivência*. (CD) ECM, 1993.

_____. *Infância*. (CD) ECM, 1991,

_____. *Egberto Gismonti*. (LP/CD) Odeon/Carmo, 1973.

_____. *Nó Caipira*. (LP/CD) EMI/CARMO, 1978.

QUATERNAGLIA. *Forrobodó*. (CD) Carmo, 2000. SOBRENOME, Prenome(s) do Autor;



NOTAS

1 Este filme, realizado logo após a lei da anistia, apresenta com uma riqueza de detalhes e disfarçada sob o gênero da ficção, alusões à operação Bandeirantes, à tortura de presos políticos e os modos operandi das organizações de guerrilha no Brasil.

2 Vanguarda Revolucionária Popular (VRP). Comandada pelo capitão Lamarca, o grupo teve um campo de treinamento secreto na região que foi cenário de guerrilha rural entre 1970 e 1971. Ver <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/em-fuga-pela-revolucao>> Acesso em 10/06/14

3 “... a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós 64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a ‘fé no povo’, estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética”. HOLANDA: 1992, 17.

4 “O concretismo – segundo o Plano Piloto para a poesia concreta (1958) – pretende então falar a linguagem de um novo tempo. (...) O poema/objeto do concretismo pretende comunicar ‘sua própria estrutura’: seu problema é o das funções e relações das palavras, relações que levam em conta uma organização ético-acústica do poema. Idem, ibidem, 39.

5 “Desconfiados dos mitos nacionalistas e do discurso militante do populismo, percebendo os impasses do processo cultural brasileiro e recebendo informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos EUA e Europa – os hippies, o cinema de Godard, os Beatles, a canção de Bob Dylan -, esse grupo passa a desempenhar um papel fundamental não só para a música popular, mas também para toda a produção cultural da época, com consequências que vem até os nossos dias. Idem, 54.

6 “... em 1963 a revista ‘Invenção’ publica o manifesto ‘Por uma nova música brasileira’, no qual são explicitadas as orientações do grupo...” NEVES, 1977: 162.

7 Há que se considerar, entretanto, que a denominação “novas religiões” não é completamente correta pois tratam-se de práticas esotéricas que, via de regra, vinculadas a religiões exotéricas, como no caso zen como ramificação do budismo ou do sufismo, prática ligada ao islã. Além disso, outros grupos não se encontram relacionados a religiões formais como o caso de Gurdjieff. Ainda assim acredito que, considerando a validade do estudo, pode se tomar e expressão chave do livro de forma relativa.

8 Sabidamente há Índia uma divisão entre práticas e instrumentos musicais característicos do sul e do norte da Índia.

9 Instrumento indiano cujo executante apenas toca cordas soltas que enfatizam um pedal sob o qual as improvisações, normalmente baseadas em modos (ragas) e ciclos rítmicos (talas), transcorrem.

10 Primeiras edições lançadas respectivamente em 1976, 1987 e 1988.



11 Ver HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós- Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP&A, 7. ed., 2003.

12 A experiência xamânica, por assim dizer, não foi exclusiva do autor quando se lembra de nomes como o de Carlos Catanheda (1925-1998), à época autor de best-sellers nos quais descrevia suas experiências ligadas à tribo Yaqui (presente no México e EUA) a partir do uso de entorpecentes, outra característica importante da cultura hippie das décadas estudadas.

13 Tal como *Orfeu Novo*. França: MPS, 1970. Além da importante participação em *Identy* de Airto Moreira (EUA: CTI Records, 1975) no qual praticamente todas as arranjos músicas são seus.

14 Fato ocorrido dia 25/04/1978, como demonstra a matéria do dia seguinte no jornal FOLHA de SÃO PAULO, p.33, matéria sem autor aparente que não especifica a categoria na qual o músico foi premiado.

15 Egberto menciona a referência de Mário de Andrade em diversas entrevistas. Em uma das mais recentes revela ter doado ao acervo do Centro Cultural de São Paulo um exemplar perdido de *Melodias Registradas por Meios não Mecânicos*, composto de transcrições de melodias étnico brasileiras realizadas por Mário de Andrade. Ver <<http://www.youtube.com/watch?v=45JM7ESfxUA>> Acesso em 12/06/2014.

16 No programa ensaio, feito para a TV Cultura em 1992, o autor faz alusão à figura da Pomba-Gira aliada à personagem da ópera de Bizet.

17 Ver entrevista concedida a Rolando Boldrin em seu programa da TV Cultura “Senhor Brasil” <<http://www.youtube.com/watch?v=SriK8-WnMAQ>> Acesso em 15/06/2014.

18 Há uma seção de improvisação sobre essa escala na primeira faixa do disco DIS (ECM, 1976) de Jan Garbarek acompanhado por Ralph Towner.

19 Utilizo aqui o - ou + para indicar a alteração cromática do grau, ao modo de Walter Piston em sua obra sobre harmonia, no lugar das indicações b e #, que só tem validade para a tonalidade de Dó maior.

20 Chamada por Ian Guest em sua obra sobre arranjo por TES (Tríades na Estrutura Superior) também conhecidas por *upper structure*.

21 Posição aberta que parte de um 4-way-close (posição fechada específica) e faz cair sua 2^a nota oitava abaixo.

22 Arrisquei a classificação em Dbm7M(6)11+ pois a nota RE bemol é nota evitada no acorde de Ab, segundo a teoria da improvisação no jazz.

23 Ver ADORNO, T. (2007) e BOULEZ, P. *Apontamentos de aprendiz*. (1995) Cap. II: “Stravinski Permanece”.

24 (Tradução do autor) A autora faz distinção entre a dança e, por consequência a festa do Forró que engloba diversos ritmos derivados, entre eles o subgênero musical do forró.

25 (Tradução do autor) A autora faz distinção entre a dança e, por consequência a festa do Forró



que engloba diversos ritmos derivados, entre eles o subgênero musical do forró. O termo pífaro se remete ao flautim cuja etimologia remonta ao alto alemão. Entretanto, o nome dado ao instrumento pode ter sido dado pelos portugueses ao um instrumento de possível origem indígena. Egberto descreve a origem norueguesa da flauta usada na gravação, mas fazendo muitas aproximações com a pífano nordestino na entrevista supracitada para o programa da TV Cultura.