



## COMUNICAÇÃO ORAL

# DO ENSAIO AO PALCO: A “GRAMÁTICA” MUSICAL DE MÁRIO DE ANDRADE EM EGBERTO GISMONTI

*Renato de Sousa Porto Gilioli*

*Consultoria Legislativa – Câmara dos Deputados – [resopogi@uol.com.br](mailto:resopogi@uol.com.br); [renato.gilioli@camara.leg.br](mailto:renato.gilioli@camara.leg.br)*

**Resumo:** Este trabalho averigua em que aspectos o processo composicional e a *performance* de Egberto Gismonti se fundamentam na “gramática” musical brasileira defendida por Mário de Andrade. Efetua-se análise teórica das propostas de Mário de Andrade, cotejando-as com entrevista e elementos da criação artística de Egberto Gismonti. Constata-se que Gismonti utiliza sistematicamente, entre outros, notas rebatidas na descendente, síncopas, elementos da *modinha*, intervalos de terça (e sexta) e preocupa-se com uma *orquestração brasileira*.

**Palavras-chave:** Estética da mestiçagem. “Gramática” musical brasileira. Egberto Gismonti. Mário de Andrade. Composição e *performance*.

## From Rehearsal to the Stage: Mario de Andrade’s Musical “Grammar” in Egberto Gismonti’s Music

**Abstract:** This work analyzes in what extent Egberto Gismonti’s compositional process and performance are underpinned in the Brazilian musical “grammar” advocated by [Brazilian musicologist] Mário de Andrade. It proceeds to an examination of Mário de Andrade’s proposals, which are collated with an Egberto Gismonti’s interview and aspects of his artistic creation. As a result, the study points out that Gismonti systematically uses, for instance, descending rebounded notes, syncopes, *modinha*’s structures, third intervals (and its inversions), and “Brazilian orchestration”.

**Keywords:** Aesthetics of *metizaje* (mixture). Brazilian musical “grammar”. Egberto Gismonti. Mário de Andrade. Composition and performance.



## 1. INTRODUÇÃO

A literatura musical de Mário de Andrade vai muito além de seu próprio tempo. Parte substancial de suas pesquisas destinou-se a recolher elementos que possibilitassem a constituição de uma “gramática” da música brasileira, aplicável à elaboração musical erudita por parte dos compositores pátrios. É comum observar a influência dos seus trabalhos de coleta folclórica e de reflexão sobre esse material em artistas que tiveram contato pessoal com o musicólogo ou que foram seus contemporâneos.

O objetivo deste trabalho é analisar ideias e elementos da obra de Egberto Gismonti para verificar em que aspectos seu processo composicional e sua criação artística se fundamentam nos esforços de Mário de Andrade em estabelecer e sistematizar uma “gramática” musical brasileira. Essa “gramática” pode ser identificada no conjunto da literatura musical andradiana, com especial ênfase no *Ensaio sobre a música brasileira*, em “O samba rural paulista” (*Aspectos da música brasileira*) e em *Melodias registradas por meios não mecânicos* (ALVARENGA, 1946), cuja “Coleção Mário de Andrade” representava a continuidade do esforço do *Ensaio sobre a música brasileira*.

## 2. ESTÉTICA DA MISTIÇAGEM EM MÁRIO DE ANDRADE

No *Ensaio*, Mário de Andrade considerava que a arte nacionalista de qualquer país “em que a cultura aparece de emprestado” (ANDRADE, 1972 [1928]: 43), passaria por três fases até o desenvolvimento pleno. A primeira seria da *tese* nacional, a segunda do *sentimento* nacional e a terceira da *inconsciência* nacional. Só na última arte culta e sentimento individual do povo coincidiriam. Na sua época, o Brasil estaria na fase “primitivista” ainda, quando são estabelecidos os parâmetros teóricos da música erudita nacionalista e na qual o próprio musicólogo teria papel relevante, como missionário capaz de contribuir para a construção da cultura (musical, mas não somente) da Nação.

Como estaria a “Música Brasileira” hoje? Qual “fase” que Mário de Andrade identificaria no atual desenvolvimento de nossa arte erudita? No *Ensaio sobre a música brasileira*, o musicólogo considerava a incorporação da música contemporânea na arte nacional como algo provável. No entanto, salientava que essa contribuição não faria parte do processo de dar tintas mais nacionalistas à “Música Brasileira”: apenas seria *mais uma* ponte entre o “tipicamente brasileiro” e a música “universal”. Defendia que não bastava adotar elementos da música contemporânea para o Brasil ter expressão musical moderna: continuaria sendo necessário buscar e aplicar nossa “gramática” musical específica.

Gismonti segue tais princípios. Embora tenha estudado na França música contemporânea e utilize elementos dela em suas composições, não abandona (muito pelo contrário) o princípio de se basear sistematicamente em uma “gramática” musical brasileira. O uso das notas rebatidas, a preferência por melodias descendentes e a adoção da síncopa revela um esforço permanente e sistemático, na criação artística e na improvisação, de colocar em prática uma expressão artística caracteristicamente nacional.



A “gramática” da literatura de Mário de Andrade tem como substrato a noção de *miscigenação estética*, a qual é um dos fundamentos dos processos artísticos – tanto na composição quanto na *performance* – de Gismonti. Para efetuar a análise ora proposta, serão utilizadas partituras presentes no disco ALMA (1987, “Frevo”, “Loro” e “Maracatu”), bem como transcrições livres de fragmentos de “Amor proibido” e “Amazônia I” e “Zabumba” (CASA DAS ANDORINHAS, 1992), de “7 anéis” (INFÂNCIA, 1990), de “A pedrinha cai” e “Strawa no sertão” (MEETING POINT, 1997), de “Lundu” (DANÇA DOS ESCRAVOS, 1989), além de referências a “Música de sobrevivência” (MEETING POINT, 1997). Textos dos encartes e depoimento dado a este Autor em 2004 (não publicado até o presente) são outras fontes de pesquisa.

Esses materiais são cotejados com as reflexões de Mário de Andrade sobre sua concepção de o que seria fazer música brasileira segundo um padrão nacionalista, capaz de criar uma expressão musical erudita própria e distinta das escolas advindas de outros países e culturas. Trata-se de apontar como foram aplicados parâmetros melódicos e rítmicos “tipicamente brasileiros” – segundo o musicólogo – em Gismonti.

Mário de Andrade mantinha-se o mais atualizado possível com os debates existentes nas ciências humanas, embora estas ainda fossem um campo científico embrionário no Brasil e sua apropriação fosse fundamentalmente a de um autodidata. Um dos autores que fazia parte de seu regime de leituras era Gilberto Freyre, que defendia o mito das “três raças” (portugueses, africanos e ameríndios) e sua progressiva amálgama, a qual formaria um povo cuja expressão plena tornaria orgânica a identidade nacional.

Desde cedo, Mário de Andrade aproximava-se desse horizonte mental: “Nós temos de constituir nossa sub-raça brasileira, com caracteres, tendências, arte e tradição nossas, se quisermos viver dentro da América e pesarmos no concerto das nações” (ANDRADE, 1923: 3). A tese é similar a outras existentes desde Euclides da Cunha, segundo a qual se estaria formando uma “sub-raça” no País, produto miscigenado das diferentes raças – não apenas no plano biológico, mas também no cultural.

Apesar de se fundamentarem em teorias de pronunciado teor racista, conforme diversos trabalhos científicos mais recentes já apontaram, autores como Gilberto Freyre e Euclides da Cunha inscreviam-se no rol das discussões consideradas mais “avançadas” da época. Mesmo Mário de Andrade tendo superado diversas limitações das ciências humanas de seu tempo, certos paradigmas eram ainda demasiadamente arraigados para que fosse possível esboçar rupturas nesse aspecto.

Entre seus questionamentos, Mário de Andrade denunciou o preconceito reinante contra a cultura oral, criticou a repressão policial às manifestações da religiosidade afro, reclamou da exotização do brasileiro e de sua música, e estabeleceu a importante distinção entre tradições móveis (orais) e imóveis (registradas por uma escrita normatizada). Adiantou discussões relevantes sobre música erudita e popular (o trânsito entre esses saberes aparece, por exemplo, nas discussões acerca das modinhas) e tematizou o debate oralidade *versus* escrita (ressaltando a importância



da preservação e registro das manifestações derivadas da primeira). Contudo, fazia a apologia da “música artística” (erudita) como manifestação mais “sofisticada”, “elevada”, “civilizada” de cultura. Hierarquizava, mesmo que em menor grau do que contemporâneos seus, as produções culturais dos diversos povos presentes no território brasileiro.

Em 1923, discursando aos formandos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, tratava, como “tipos” racialmente diferenciados, “bandeirantes”, “seringueiros” (indígenas) e “gaúchos” (afro-ameríndios). Em comum, eram todos não brancos e eram, em grande medida, adaptações regionais do “sertanejo” de Euclides da Cunha e de outros autores ideologicamente próximos.

Embora reconhecesse um “problema” racial no Brasil, Mário, mesmo no fim de sua vida, supunha não existir uma “linha de cor” no país: “Não é possível negar: havia um problema negro na sociedade brasileira tanto da Colônia como do Império, muito embora não atingisse a infâmia duma linha de cor. Não era linha, era tinha” (ANDRADE, 1999 [1944]:225). Considerava que, durante a Colônia e o Império, era possível observar suposta “condescendência” e “maleabilidade” dos senhores para com seus escravos. É, indiscutivelmente, o mito do “bom senhor”: ainda que essa narrativa fosse destinada a preservar as relações sociais de poder e do regime, o modernista acreditava que a violência das relações sociorraciais era “atenuada” no Brasil. A suposta facilidade de o senhor “se intimizar e relacionar com o povo” vai ao encontro da ideia de Gilberto Freyre de que o português teria se tropicalizado em função do clima e desenvolvido tolerância presumivelmente maior para com a escravaria, “aceitando” inclusive a miscigenação:

Cândido Inácio da Silva [autor de modinhas] era de qualquer forma uma aristocracia. E um colonial também. Dizem que para a aristocracia é mais fácil [...] se intimizar e relacionar com o povo do que o capitalismo burguês. Aos coloniais que eram senhores, já Antonil aconselhava condescendência com os brinquedos tradicionais da gente escrava. Cândido Inácio da Silva, com seu lundu, parece representar essa maleabilidade maior do nobre e essa condescendência astuta do senhor colonial (ANDRADE, 1999: 218-219).

Outra limitação típica do pensamento da época, também presente em Mário de Andrade, é a construção ideológica do “mito das três raças” formadoras da nacionalidade brasileira. Para Mário, a música erudita brasileira deveria amalgamar características das “três raças” e formar uma expressão artística nova, verdadeiramente nacional. Esta concepção é tributária da “receita” de *nation building* pregada desde o século XIX na Europa: povo racialmente uniforme, território unificado e língua comum. Poderíamos acrescentar: uma música, uma pintura etc., enfim, uma cultura nacional.

Mário de Andrade tentava aplicar essa concepção de construção de nação ao Brasil: as “três raças” não deviam aparecer isoladas na música e na cultura, mas misturadas em uma entidade, forma, expressão comum. Por isso, protestava contra quem tentava construir simbolicamente o “caráter brasileiro” exclusivamente a partir de “indianismos”, “negrismos” ou “portuguesismos” (ou “europeísmos”): “nós não temos que reagir contra Portugal, temos é de não nos importarmos



com ele. [...] E reagir contra isso endeusando bororo ou banto é cair num unilateralismo tão anti-brasileiro como a lírica de Glauco Velásquez” (ANDRADE, 1972: 28).

A condição de uniformidade racial necessária à constituição de uma Nação já estaria supostamente dada no Brasil em função da miscigenação biológica, que teria formado (ou estaria formando) entre nós uma “sub-raça”, produto novo das “três” originárias: “[...] somos uma gente de sub-raça, indeterminada ainda, mas que se afasta da gente lusitana – a ela se aparentando já mais pelo aspecto geral humano que por uma descendência tradicional e hereditária de pais e filhos” (ANDRADE, 1923: 3).

Se as bases “étnicas” do Brasil já estavam supostamente estabelecidas, faltava ainda uma cultura nacional:

Até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das *bandas de além*, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Inda não eram brasileiros não. [...] Era fatal: os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela (ANDRADE, 1972: 13; grifos do original).

Mário de Andrade apresentava-se como missionário, elaborador de axiomas para que os artistas criassem uma *escola* musical nacionalista. Para o musicólogo, até então teriam ocorrido tentativas esporádicas e isoladas (Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e outros), mas os compositores ainda não fundamentavam seus processos de criação na *amálgama* sistemática das três matrizes culturais (“raciais”) do brasileiro. É nesse sentido que criticava os ditos nacionalismos “equivocados”, que valorizavam as tradições de apenas uma das “raças” formadoras do Brasil.

Afirmações isoladas das culturas das matrizes das “raças” formadoras do Brasil representariam um passado extinto ou em extinção:

Na festa brasileira colonial, ou já nacional do Primeiro Império, o branco e o negro eram compartimentos estanques na realização das suas artes. Abundavam desde muito, desde sempre, as músicas negras, as danças negras com cantorias negras, os reis fictícios negros com seus cerimoniais de muita cantoria e dançados, e provavelmente magias também [...]. Porém nada disso se amalgamava na festa do branco [...]. A prova mais impressionante dessa não fusão do folclore negro no do branco [...] está [em] [...] *Memórias de um sargento de milícias*” (ANDRADE, 1999: 223).

Por essa razão, “o maxixe dos salões de dança e o samba, usado apenas pelas classes mais ínfimas do interior do país, não podem representar o anseio coletivo da alma nacional: seria isso a dignificação do caipira e do dançarino, [...] mui honrados, [...] mas que não sintetizam todo o Brasil” (ANDRADE, 1923: 6).



Mário dedicou-se a fazer amplo levantamento do folclore brasileiro para compor um panorama das manifestações musicais tipicamente nacionais. Analisou criticamente esses materiais para estabelecer uma “gramática” de nossa música, com a finalidade de alimentar as criações dos compositores brasileiros. Somente a partir dessa “gramática” seria possível criar uma *escola* na qual os procedimentos composicionais dos artistas brasileiros se tornassem genuinamente nacionais, representando expressão característica da “sub-raça” brasileira. A isso, denominamos **estética da miscigenação**.

Mesmo com as limitações ideológicas e de horizonte mental de sua época, o autor de *Macunaima* percebeu um fenômeno essencial em suas pesquisas de campo: havia, no Brasil, manifestações artístico-culturais comuns, com variações regionais. Certas melodias, temas e ritmos eram bastante similares em regiões distantes do País, a ponto de serem identificáveis como produto dos mesmos saberes coletivos populares.

No encarte de MEETING POINT (1997), encontra-se notável reescrita dessas concepções de Mário de Andrade no texto explicativo que acompanha a faixa “Música de sobrevivência”, elaborada a partir de duas canções folclóricas – uma das quais a melodia “Pagode”, registrada por Mário de Andrade em Cataguases (MG) e constante no 1º volume de *Melodias registradas por meios não mecânicos* (ALVARENGA, 1946: 43):

Ficção musical que conta uma das histórias brasileiras. Revela o encontro dos estrangeiros entre si e com os índios, desde o descobrimento do Brasil aos dias atuais. Na abertura, a música mostra o desentendimento entre os estrangeiros (Europeus e Africanos) e os Índios brasileiros. Pouco a pouco todos encontram sentimentos comuns e decidem descobrir e autorrevelar-se ao solo brasileiro. Nesta viagem eles espalham e semeiam suas lembranças, maneiras e costumes que se misturam durante os últimos 500 anos para se transformar não somente na cultura brasileira, mas na prova de que esta mistura (miscigenação) juntou, cruzou, uniu, entremeou, confundiu-se, aliviou e possibilitou a nossa sobrevivência pacífica (GISMONTI, 1997).

A Introdução da música consiste exatamente na chegada e no “desentendimento” entre as três matrizes “raciais”. Ocorre mistura progressiva dos três estoques até surgir a “cultura brasileira”, mistura-miscigenação (evocando o caráter cultural-racial de Mário de Andrade) que teria possibilitado “nossa sobrevivência pacífica” (nossa “tolerância”, “democracia conciliatória”, em palavras do musicólogo).

O texto é profundamente convergente com as análises de Mário de Andrade mencionadas. Gismonti esteve “lendo o Mário [de Andrade] que nem maluco nesses últimos 15, 20 anos” (Gismonti, 2004). Antes de seu contato com a literatura musical do modernista (e particularmente na década de 1970), as músicas de Egberto não utilizavam sistematicamente elementos da “gramática” musical brasileira proposta por Mário, sendo uma combinação de elementos do *mainstream* da MPB brasileira com música erudita (contemporânea), tintas de *jazz*, *rock* e outros gêneros.



Na melodia “Pagode”, Mário de Andrade apresentava a seguinte observação:

Quanto a estes arpejos, eles são bem frequentes na melódica instrumental rural do Brasil. Se observe os arpejamentos de Cananéa (p. 37) de Fortaleza (p. 42) da quadrilha de Marajó (p. 44), da “Vacariana” gaúcha (p. 46) do meu *Ensaio [sobre a música brasileira]*. Infelizmente esses documentos não coincidem bem como o “Pagode” no arabesco do arpejo. Outros exemplos conheço porém, nordestinos, em que surge exatamente a fórmula presente (Mário de Andrade in ALVARENGA, 1946: 44).

“Pagode” pode ter sido escolhida por Gismonti para estruturar a composição “Música de sobrevivência” por Mário de Andrade identificar que a fórmula de arpejos de “Pagode” era similar à de arpejos no folclore de diversas regiões do país. O estilo representaria a ideia de miscigenação racial-cultural das manifestações populares brasileiras. A uniformidade dos arpejos derivada da miscigenação é antecedida, na Introdução de “Música de Sobrevivência”, por melodias “desencontradas”, trombones “conflitantes”, ritmos irregulares, os quais representam o período em que as matrizes do povo brasileiro ainda não teriam se miscigenado. A “desordem” inicial é substituída pela “ordem” e “harmonia” durante a maior parte da música, sugerindo a convivência harmônica dos regionalismos brasileiros. Em comum, está implícito o propósito de *sobrevivência* (título) da música brasileira, da Nação, de seu povo e de sua cultura.

No mesmo disco, há outra faixa baseada diretamente na melodia “A pedrinha vai” da “Coleção Mário de Andrade” (Alvarenga, 1946). Trata-se da faixa “A pedrinha cai”, assim descrita no encarte de MEETING POINT: “canto popular dos carregadores de pedras (pedreiros) que trabalhavam nas regiões sul e sudeste do Brasil em construções diversas (estradas, canais etc.) a partir do séc. XVIII” (1997).

“A pedrinha cai” abriga característica que Mário de Andrade identificou como padrão da estética nacionalista miscigenada: a melodia vai “caindo”, com notas em sequência descendente do agudo para o grave. Das duas versões coletadas por Mário em *Melodias registradas por meios não mecânicos*, Egberto utiliza a nº II do ponto de vista melódico e aplica o recurso da alternância Solo-Coro indicada no nº I (ao utilizar cordas e metais, além de alturas diferentes, delimita bem as partes “solo” e a “coro”).

A diferença principal é a mudança de compasso binário (presente na coleta original de Mário) para quaternário (Egberto) e a substituição das semínimas, colcheias e semicolcheias por tercinas de colcheias. A divisão em semicolcheias mantém-se no piano. O ritmo é produzido, nos primeiros compassos, com as cordas dando o primeiro tempo e um xilofone ou similar tocando a segunda nota, em contratempo.

A Coleção Mário de Andrade presente em *Melodias...* (ALVARENGA, 1946) é continuidade do esforço realizado no *Ensaio* (ANDRADE, 1972), como várias vezes fica explicitado nas notas das melodias coletadas. A opção de Gismonti pela melodia da versão II de “A pedrinha vai” (Mário) pode ter sido orientada pelas discussões do *Ensaio*, pois uma das constatações de Mário



de Andrade é a frequência de melodias folclóricas que preferem utilizar intervalos próximos (ANDRADE, 1972: 46-49).

Na versão II, quase todos intervalos não excedem a terças, salvo um único de quinta no último compasso. Simultaneamente, a opção pelo arranjo orquestral, imitando a alternância entre solista e coro, também pode ter sido orientada por leituras tais como “O samba rural paulista” (ANDRADE, 1975), reflexão que aponta o canto responsorial como uma das características centrais do samba rural. A escolha da versão II por Gismonti pode, também, ter sido influenciada por Mário considerá-la mais rica melodicamente.

Na entrevista com Gismonti, o compositor salientou a leitura e o apreço pelo álbum *Melodias registradas por meios não mecânicos*, a ponto de levar o multi-instrumentista a adquirir cópia (manuscrita/datilografada) do “boneco” do segundo volume de músicas prometido por Oneyda Alvarenga na introdução à obra:

Folclore, como diria Mário de Andrade [é, sobretudo, uma boa ideia]. E eu o conheço muito, facilitado inclusive pelas Secretarias de Cultura, quando eu lá cheguei, há 20 anos atrás, com o *Melodias registradas por meios não mecânicos* (do qual foram feitos 500 volumes, só). É prometido um segundo [volume] pelo Mário, Oneyda [Alvarenga] etc.: “Esse lançamento é comemorativo da Secretaria etc... e o segundo”, diz Mário, “está por vir”. E, passados anos depois de eu ver esse troço, apareceu nas minhas mãos [...]. Um dia eu fui à Secretaria [da Cultura de São Paulo] e tive uma conversa com não me lembro quem [...]. Eu acabei dizendo que tinha o livro [o primeiro volume] [...] Eu disse para o(a) Secretário(a) à época: “tenho uma encadernação única”:

Melo-  
dias resgist-  
radas por meios nã-  
o-mecân-  
icos

É genial isso! Risos... Você tem um livro desse quilate [...] parece o *Livro das ignorãça* do Manel [Manoel de Barros]... risos... Então, por isso eu saí lá do almoxarifado com 600 páginas, que foram fotocopiadas, uma pequena parte manuscrita, e outra datilografada pela ‘Manuela’, como o Mário chamava a maquininha de escrever dele. Eu reconheço porque há uns 3 ou 4 caracteres que “trepam”. Então é ela mesmo... (GISMONTI, 2004).

A relevância do álbum e do que viria a ser sua continuação fica bastante evidente, sugerindo que Egberto os adotou como fonte vital para sua criação artística, colocando em prática o plano que Mário idealizara décadas antes, de que as coletas deveriam servir para orientar o processo composicional dos artistas brasileiros.

Egberto Gismonti ressaltou, na ocasião: “minha música está cada vez mais afunilada: minha música agora tem 2% de improvisado. Nos anos 70 tinha 10%. Agora tem 2%... Porque cada vez





mais eu descubro que a palavra é a mesma” (GISMONTI, 2004). Embora não chame de “gramática”, Egberto usa o termo “palavra” (“cada vez mais eu descubro que a *palavra* é a mesma”), sugerindo a afirmação da existência de discurso/narrativa musical com padrões bem definidos. Essa narrativa não pode ser subvertida por improvisações desmesuradas: “conversar – eu estou conversando com você –; agora, tocando não: tocando é *para a Música*. E não é negócio de jazz, de *ego-trip* não! Não é *nada* disso” (GISMONTI, 2004). O *artesanato* (técnicas e modos de se trabalhar a matéria-prima som, na conceituação de Mário de Andrade) da música brasileira não permitiria criação individualista excessiva, com risco de se perder o caráter nacional das obras. As obras teriam como verdadeira finalidade a Música (e não o artista):

Quando *Academia de dança* (1974) ganhou Disco de Ouro, quando *Trem caipira* (1985) ganhou Disco de Ouro, eu dei uma balançada... *Graças aos céus*, eu sabia que não era *eu*: era *a música*, e eu não sou a música. A música é  *muito* melhor do que eu. É claro... Se eu achar que eu sou música, vou virar Elvis Presley, Janis Joplin, Jimmy Hendrix... Aliás, o Tom Jobim falava essa frase completa, com mais nomes. Sentado lá numa churrascaria, dizem para ele: “Você acaba de ganhar pela segunda vez o prêmio de compositor mais executado do mundo!” Sabia disso? Isso aconteceu três vezes em 4 anos... E num dos anos que ele ganhou, foi quando *Thriller*, do Michael Jackson, fazia parte da lista... risos... Quer dizer: nem o *Thriller* foi mais ouvido do que as músicas do Tom... Aí o Tom dizia assim: “Não, você está enganado. Eu não! Eu não ganhei nada não! Ganhou aquela música, eu não!” E ele estava certo (GISMONTI, 2004).

A ideia de que a música estava acima do artista era muito presente em Mário. Em caso de extremo individualismo por parte do artista, “a obra de arte quase desaparece ante essa desmedida inflação e imposição do eu. [...] São escravos da determinação contemporânea *de que é preciso pesquisar* [...]”. Hoje, o objeto da arte não é mais a obra de arte, mas o artista. E não poderá haver maior engano” (ANDRADE, 1963: 32).

Se Egberto passou a considerar que o improviso não pode ser desmesurado, não se pode abandoná-lo para que se respeite a lógica da música folclórica: Mário descreve a improvisação como característica relevante do samba rural paulista e de outras manifestações. Entretanto, trazê-la para o cenário erudito da época do musicólogo talvez não fosse possível. Esse fenômeno pôde concretizar-se mais tarde com Gismonti.

Diferentemente de Mário, o multi-instrumentista não hierarquiza rigidamente erudito e não erudito. Para Mário, a música folclórica era entendida como mais “primitiva”, enquanto a erudita seria a única em que haveria, supostamente, “abstração” e “sofisticação”. Por sua vez, Gismonti salienta que o folclore mostra sua sofisticação exatamente por ser produzido por pessoas que não tiveram educação musical formal. Com isso, saber erudito e popular são valorizados por suas características intrínsecas, não sendo comparáveis, diferentemente da concepção da época do musicólogo.

Em suma, Egberto equilibra *escola* nacionalista, eruditismo, fonte folclórica e preservação da improvisação no processo composicional e performático. As partituras de ALMA (1987) indicam com



precisão a melodia, mas somente as principais, pois nem todas as partes são transcritas. No entanto, há significativa liberdade ao acompanhamento da mão esquerda, aberta à improvisação (baseada em variações em sua *performance*). Especificamente em “Frevo”, tem-se “Improvisar quantas vezes queira”, estando o improviso não apenas no plano imaterial, mas também grafado na partitura.

Egberto afirma que, a partir da leitura do modernista, “foi levado a essa conclusão de que enquanto o folclore não se transforma numa grande ideia... não tem valia” (Gismonti, 2004). O único problema identificado implicitamente pelo multi-instrumentista reside no fato de que o saber popular não é reconhecido socialmente em seu valor. A necessidade de dar um tratamento de “régua e compasso” a esse saber (eruditizá-lo) advém unicamente da necessidade dessa valorização para a sociedade.

No *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário identificou como problema a existência de poucos registros e álbuns das tradições populares e a ausência de parâmetros, contextualizações e reflexões sobre esses parcos materiais:

Nós conhecemos algumas zonas. Sobretudo a carioca por causa do maxixe impresso e por causa da predominância expansiva da Corte sobre os Estados. Da Bahia também e do nordeste inda a gente conhece algumas coisas. E no geral por intermédio da Corte. Do resto: praticamente nada [...]. Luciano Gallet está demonstrando já uma orientação menos regionalista e bem mais inteligente [...] *Melodias populares brasileiras* (ed. Wehrs e Cia. Rio), porém os trabalhos dele são de ordem positivamente artística, requerendo do cantor e do acompanhador cultura que ultrapassa a meia-força. E requer o mesmo dos ouvintes. Se muitos desses trabalhos são magníficos e se a obra folclórica de L. Gallet enriquece a produção artística nacional, é incontestável que não apresenta possibilidade de expansão e suficiência de documentos pra se tornar crítica e prática. Do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência (ANDRADE, 1972: 21).

O *Ensaio* propunha que se cumprissem ao menos duas tarefas: grafar com exatidão maior as canções (evitando o que era interpretado como “deformações” urbanizadas do folclore) e catalogar os principais processos e regras de composição utilizados na arte popular. Ao detectar elementos em comum no folclore musical pelo País, o musicólogo logo concluía por seu “caráter nacional generalizado” (ANDRADE, 1972: 24), expressão cultural da “sub-raça” miscigenada brasileira: “A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” (ibidem).

Alertava os compositores de que a síncopa caracteristicamente negra não seria a única expressão do nacionalismo musical brasileiro. Rejeitava, assim, a predominância da matriz “racial” africana sobre as demais do “povo brasileiro”: “o artista não deve ser nem exclusivista nem unilateral. Se a gente aceita como um brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo *que é exótico até para nós* [...]. O característico excessivo é defeituoso apenas quando virado em norma única de criação ou crítica” (ANDRADE, 1972: 27). Lembrava que a síncopa apareceria tam-



bém em outras “raças”, não apenas entre os negros, destacando a ocorrência do fenômeno na música portuguesa.

No entanto, Mário nem sequer se questionava se a própria “síncopa portuguesa” seria, ela própria, de origem africana, influência da secular escravaria negra de Lisboa, de Évora, de outras grandes cidades e da região sul do país (TINHORÃO, 1988). Mesmo que não pudesse obter resposta em função dos dados de sua época, nem sequer pensou em hipótese que contrariasse seu *constructo* do mito das “três raças” e da estética da miscigenação cultural delas. Sem a “síncopa portuguesa”, talvez ficasse difícil caracterizar a força da matriz “racial” portuguesa na miscigenada música brasileira.

Seguindo os passos de Mário de Andrade, a matriz portuguesa aparece em diversos momentos em Egberto, consolidando a miscigenação cultural brasileira em seu processo composicional e performático. Além de utilizar fórmulas das modinhas, há títulos autoexplicativos, como “Memória e fado” (DANÇA DOS ESCRAVOS, 1988). Em sentido similar, Gismonti considera que os repentistas brasileiros se originaram nos “bobos da corte que atravessaram o Atlântico” (GISMONTI, 2004), leitura que pretende reforçar a relevância da matriz folclórica europeia para a formação da cultura brasileira.

Essa noção é tributária do desejo de Mário de Andrade buscar matrizes europeias relevantes na cultura popular brasileira, sem o que não seria viável construir ideologicamente uma estética da miscigenação para o País. Se deixarmos de lado a “síncopa portuguesa” de Mário de Andrade, sobra quase que somente a “modinha” como influência significativa da Europa no *constructo* teórico-prático de sua estética da miscigenação. No entanto, até mesmo a modinha já se tinha transformando tanto no contexto brasileiro novecentista que mais se aproximava de manifestações culturais negras do que dos fragmentos de europeísmo sobreviventes na cultura nacional.

Tanto isso ocorreu que o próprio Mário reconhecia o “desnivelamento” da modinha (apropriação desta forma, por ele considerada erudita, pelo “povo”) e a intensa circulação entre músicas europeia imperial e popular: “O que foi essa pandemia como valor musical? O maior mistifório de elementos desconexos. Influências de toda casta, vagos apelos raciais, algumas coisas boas, um poder de ruins e péssimas, plágios, adaptações, invenções adoráveis, apenas conjugados num ideal comum: a doçura” (ANDRADE, 1930: 5). O musicólogo “precisava” valorizar desproporcionalmente a matriz portuguesa como uma espécie de “coeficiente civilizacional” para a cultura brasileira adquirir *status* equiparado ao das culturas “avançadas” da Europa:

[...] é pela ponte lusitana que a nossa musicalidade se tradicionaliza e se justifica na cultura europeia. **Isso é um bem vasto. É o que evita que a música brasileira se resuma à curiosidade esporádica e exótica** do tamelang javanês, do canto achanti e outros atrativos deliciosos mas passageiros de exposição universal (ANDRADE, 1972: 29; os grifos não são do original).



A diversidade de matrizes musicais e sua combinação, defendida pelo musicólogo, encontra-se também na obra de Egberto Gismonti. A variação de ritmos, formas, temas, construções melódicas se destacam em sua criação artística. No entanto, essa característica delineou-se desde meados dos anos 1980, quando se aproximou da literatura musical de Mário de Andrade. Identificaremos a utilização dos vários aspectos da “gramática” musical andradiana em algumas das composições de Gismonti.

### **3. DO ENSAIO PARA O PALCO**

Desde meados da década de 1980 – em especial em ALMA (1987), DANÇA DOS ESCRAVOS (1989), INFÂNCIA (1991), CASA DAS ANDORINHAS (1992) e MEETING POINT (1997) –, Egberto passa a utilizar de maneira sistemática o rebote de notas na melodia, preferencialmente descendente. Embora o rebote de notas já aparecesse ocasionalmente nos anos 1970, somente mais de dez anos mais tarde esse procedimento composicional tornou-se regular e cada vez mais intenso.

As notas rebatidas, principalmente descendentes, aparecem de forma bastante clara em “Loro” (ALMA, 1987), como nos compassos 4, 6, 8, 10, 14, 16, 18, 19, 20, 23-28 e 31-36. Também se identifica, afora a fórmula de compasso (2/4, comum no folclore coletado por Mário), a utilização, nos compassos 2-9 e 16-19 da não acentuação do primeiro tempo de um compasso seguida de acentuação masculina no seguinte. Essas construções melódicas são características relevantes do que seria a “gramática” musical nacional: “As formas melódicas são mais difíceis de especificar que as rítmicas ou harmônicas, não tem dúvida. Mas existem porém e não é possível mais imaginar um compositor que não seja um erudito da arte dele” (ANDRADE, 1972: 44).

Um dos principais recursos das composições e da improvisação egbertiana é o rebote melódico, destacado como constância brasileira por Mário: “dessas progressões melódicas e arabescos torturados possuímos uma coleção vastíssima [que] emprega a simples gradação descendente com sons rebatidos [...] Outra observação importante é que a nossa melódica afeiçoa as frases descendentes” (ANDRADE, 1972: 46-47).

Em “Maracatu” (ALMA, 1987), observa-se a proeminência da rítmica sincopada semicolcheia-colcheia-semicolcheia na mão esquerda do piano. Ao mesmo tempo, a mão direita faz a marcação em colcheias, em conjunto que simula duas percussões afro fazendo a marcação rítmica. Na mão esquerda, utilizam-se terças, com o compasso 10 em melodia descendente. O título (“Maracatu”) remete às tradições bantas. Acrescenta-se a isso a melodia, que apresenta quase todos os saltos intervalares em uma faixa que não excede terças (salvo um salto descendente de sexta no 6º compasso), havendo notas rebatidas também nos terceiro e quarto compassos.

Como já foi apontado anteriormente, Mário de Andrade evitava considerar a síncopa brasileira de origem exclusivamente negra: “é possível que a síncopa, mais provavelmente importada de Portugal que da África, tenha ajudado a formação da fantasia rítmica do brasileiro” (ANDRADE, 1972: 32). No entanto, a síncopa negra é profusamente descrita em “O samba rural paulista” e no *Ensaio*: na roda “Sambalelé” (ANDRADE, 1972: 85), nos batuques “Dança do caroço” e “Cará”



(idem: 92), em fandangos (idem: 95, 96, 98), no coco “Vapor do seu Tertulino” (idem: 119), em “Toada” (idem: 133) e especialmente no Martelo “Esperança” (idem: 138) e no lundu “Gosto da negra” (idem: 143).

Embora as síncopas de “Maracatu” (E. Gismonti) sejam constantes (e não distribuídas em primeiro tempo sincopado e segundo em colcheias, como é o mais comum nas canções coletadas por Mário), as colcheias da mão direita fazem o contraponto rítmico que evita que a fórmula sincopada se torne cansativa. Além disso, há uma parte B não transcrita na partitura, com melodia exclusiva na mão esquerda, lenta, acompanhada dos permanentes Fás sustentados oitavados da mão direita, o que contribui para evitar um possível excesso de repetição das síncopas da parte A. Ainda sobre as síncopas:

Isso é uma riqueza com possibilidades enormes de aproveitamento. Se o compositor brasileiro pode empregar a síncopa, constância nossa, pode principalmente empregar movimentos melódicos aparentemente sincopados, porém desprovidos de acento, respeitosos da prosódia, ou musicalmente fantasistas, livres de remexão maxixeiro, movimento enfim inteiramente pra fora do compasso ou do ritmo em que a peça vai (ANDRADE, 1972: 37).

Esse contraste entre acompanhamento rítmico e melodia “livre”, “fantasista” parece ter sido seguido por Egberto em “Maracatu”. Corresponde, talvez, ao conselho de Mário: “o que carece pois é que o músico artista assunte bem a realidade da execução popular e a desenvolva. Mais uma feita lembro Villa-Lobos. É principalmente na obra dele que a gente encontra já uma variedade maior de sincopada” (ANDRADE, 1972: 37).

A música “Zabumba” (CASA DAS ANDORINHAS, 1992) traz as notas rebatidas descendentes como um de seus recursos importantes, aparecendo nos compassos 15, 23, 24, 31, 36, 37, 40-43, 45-48 e 50-52. Os intervalos de terça ou menores são constantemente utilizados na melodia do violão. O baixo executa melodias, característica adiante analisada em outras obras de Gismonti e que é indicação presente na literatura musical de Mário de Andrade. Em “Zabumba”, destaca-se também o uso de escala nordestina, com a alteração da sétima maior para menor, o uso da quarta aumentada ao invés da justa (em todas as sequências de acordes do violão e nos compassos 23 e 37) e a alteração da sexta de maior para menor nos compassos 45 a 47. Pode-se notar, ainda, no compasso 27, o modelo da típica síncopa brasileira conforme Mário caracterizava.

O rebote descendente empregado por Gismonti reaparece novamente em “7 anéis” (INFÂNCIA, 1991), acrescido do relevante recurso de dobrar a melodia rebatida descendente com terças (em excerto intermediário da mesma música, com a inversão das terças, ou seja, com sextas). Essa constância é salientada no *Ensaio* (ANDRADE, 1972: 46-47). No geral, Mário observa que as terças são um dos intervalos mais regulares na melódica brasileira, seja em sons simultâneos (acordes) ou em consecutivos (melodias) (idem: 47-48). Seguindo essas sistematizações, Egberto as emprega em profusão. “7 anéis” também tem característica apontada em “O samba rural paulista”:



Quanto a início e final das melodias, observa-se que, se no início delas a anacruse é sistemática (...), os finais são predominantemente masculinos (...). Tais processos parecem derivar da coreografia. Com efeito, o início em *arsis* facilita o princípio da movimentação coreográfica, isto é, erguer o pé pra dar o passo pra frente ou arrastá-lo pra dar o passo pra trás. A terminação masculina, por sua vez, acentua o apoio no chão, deixando o dançador em estabilidade (ANDRADE, 1975: 215-216).

Essa ocorrência se repete em várias músicas de Gismonti. Em “7 anéis” há, nos compassos 17-24, um “requebrado” (ANDRADE, 1972: 47), com saltos intervalares construídos em sexta (inversões das constantes terças da “gramática” musical brasileira).

O trecho imediatamente anterior ao retorno à parte A de “7 anéis” utiliza-se de três repetições de um mesmo compasso seguido de um motivo diferente no seguinte. Essa estrutura segue modelo constatado em “O samba rural paulista”:

[...] a quadratura melódica ficou silabicamente preenchida por esta quadra textual:

Arêia, arêia, arêiá,

Arêia, arêia, arêiá,

Arêia, arêia, arêiá,

Tão tirando arêia do mar!

Este processo de repetição dum verso três vezes pra de um dístico formar uma quadra é frequentíssimo no blues e espirituais (ANDRADE, 1975: 202).

Mário explica que o “arêiá” ajusta o verso à melodia, que tem proeminência sobre a palavra. Egberto faz comentário similar: “Acabei descobrindo que os bobos da corte que atravessaram o Atlântico transformaram-se nos nossos repentistas. Eles têm obrigações métricas com a melodia e com a palavra. [...] por vezes a palavra não rima e não cabe – e eles ajeitam para rimar e algumas... soam bem!” (GISMONTI, 2004).

Em relação à harmonia, Mário considerava que “a música artística [erudita] não pode se restringir aos processos harmônicos populares, pobres por demais. Tem que ser um desenvolvimento erudito deles. Ora, esse desenvolvimento coincidirá fatalmente com a harmonia europeia” (ANDRADE, 1972: 49). A harmonia era um dos poucos elementos supostamente “universais” para o musicólogo: “muito menos que raciais, certos processos de harmonização são individuais” (idem: 50). Gismonti respeita a harmonia popular, mas acresce graus e efetua inversões que tornam mais complexos os acordes, eruditizando sobremaneira tanto as composições quanto a *performance*.

Em “Amor proibido” (CASA DAS ANDORINHAS, 1992), o início da melodia remete aos quatro primeiros compassos de uma modinha sem título da “Coleção Mário de Andrade” (ALVA-



RENÇA, 1946: 59). Basta mudar a fórmula de compasso – mas Mário lembra que algumas canções podem sofrer alteração, na tradição popular, entre quaternário e ternário (ANDRADE, 1972: 35) –, descer um semitom e acrescentar três notas à modinha citada para chegarmos à primeira frase de “Amor proibido”.

Em “Amor proibido”, há características melódicas das modinhas apontadas no *Ensaio*, sobretudo notas rebatidas descendentes do violão na parte B (compasso 18-29). “A melódica das nossas modinhas [...] é torturadíssima e isso é constância. Na cantiga praceana o brasileiro gosta dos saltos melódicos audaciosos de sétima, de oitava [...] e até de nona” (ANDRADE, 1972: 45). Intervalos bastante “audaciosos” aparecem em “Amor proibido” nos compassos 6, 8, 9, 10, 18, 19, 24, 25, 35, 37, 38 e 39.

“Amor proibido” emprega baixos melódicos, com destaque para os compassos 15-19 (além de acompanhar o movimento melódico do violão do 4 ao 12), quando a função melódica do violoncelo fica bastante evidente. Mário assim se refere ao processo: “os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia” (ANDRADE, 1972: 52; os grifos não são do original).

O musicólogo ainda acrescenta: “Esse baixo se manifesta às vezes como melodia completa e independente, apenas concordando harmonicamente com a melodia da *vox principalis*” (ANDRADE, 1972: 53). O baixo executor da melodia (em tercinas), mesmo que com outros instrumentos orquestrais, ocorre igualmente em “A pedrinha cai” (MEETING POINT, 1997).

“Amor proibido” não restringe a “gramática” musical brasileira à sincopa:

Se de fato agora que é período de formação devemos empregar com frequência e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não esqueça que música artística não é fenômeno popular, porém desenvolvimento deste. O compositor tem pra empregar não só o sincopado rico que o populário fornece como pode tirar ilações disso. E nesse caso a síncopa do povo se tornará uma fonte de riqueza. [...]

A síncopa é uma das constâncias, porém não é constante nem imprescindível não. Possuímos milietas de documentos folclóricos em que não tem nem sombra do sincopado (ANDRADE, 1972: 37-38).

Outro caso em que a síncopa não aparece é em “Lundu” (DANÇA DOS ESCRAVOS, 1989). Essa música (e “Alegrinho”, do mesmo disco, com fórmulas rítmica e melódica similares), utiliza processos rítmicos (e fórmulas de compasso) diferentes do 2/4 e da síncopa. O compasso 6/8, correspondente composto ao 2/4, é uma entre outras constantes, embora menos frequente, do folclore negro. No *Ensaio*, há fórmulas rítmicas baseadas em compassos compostos no canto infantil “Higiene” (ANDRADE, 1972: 80), no acalanto “João Cambuête” (idem: 82, transcrito em 2/4, mas que poderia ser grafado em 6/8), em “Jabirá” (idem: 91, que poderia ser escrito em 6/8),



o canto religioso “Coração santo” (idem: 103), o coco “Rochedo, sinhá” (idem: 120), a toada “Pae Cajuê” (idem: 128), a o coco “Meu barco é veleiro” (idem: 129), a toada de violeiro “Toada” (idem: 133). Pode-se mencionado também o canto de despedida de candomblé banto “Adeus, adeus” coletado por Camargo Guarnieri (ALVARENGA, 1946: 169).

“Lundu”, de autoria de E. Gismonti, ainda se destaca pelas notas rebatidas presentes do compasso 194 ao 206. Fórmula idêntica é encontrada, no *Ensaio*, na roda “Padre Francisco” (ANDRADE, 1972: 84, compassos 10, 12 e 13), no samba “Subi pelo tronco” (idem: 90, dois primeiros compassos), na dança dramática “As taieras” (idem: 101), no coco “Capim da lagoa” (idem: 108), em “Vapor de seu Tertulino” (idem: 119), nos “Coros de cocos” 1, 2 e 3 (idem: 125), no refrão “Gavião peneirou” (idem: 126), em “Tatu é caboclo do sul” (idem: 131) e no lundu “Ma Malia” (idem: 143-4).

Em “Amazônia I” (CASA DAS ANDORINHAS, 1992), tem-se rítmica bastante sincopada, com uma espécie de multiplicação por dois da chamada “síncopa portuguesa” (caracterizada no *Ensaio* como duas colcheias no primeiro tempo do 2/4 e uma síncopa formada de semicolcheia-colcheia-semicolcheia no segundo tempo). Se, por um lado, “Amazônia I” tem desdobramento da “síncopa portuguesa”, a melodia é dividida em tercinas, tornando-a idêntica à fórmula de compasso composto (a dualidade entre binário simples e composto aparece em várias melodias coletadas pelo musicólogo). Além disso, as notas rebatidas a preferência pela descendente e a presença de frequentes terças salienta a presença da “gramática” musical brasileira andradiana em Gismonti.

O movimento ‘Zabumba’ da suíte “Strawa no sertão” (MEETING POINT, 1997) tem títulos que respeitam sugestão do modernista:

A mim me repugnava que suítes nossas fossem chamadas de “Suíte Brasileira”. Por que não “Fandango”, palavra perfeitamente nacional. Por que não “Maracatu” pra outro de conjunto mais solene? Por que não “Congado” que tantas feitas perde o seu ritual de dança dramática para revestir a forma da música pura coreográfica da suíte [...]. Imagine-se, por exemplo, uma Suíte: 1 - *Ponteio* [...]; 2 - *Cateretê* [...]; 3 - *Coco* [...]; 4 - *Moda* ou *Modinha* [...]; 5 - *Cururu* [...]; 6 - *Dobrado* [...] (ANDRADE, 1972: 68-69).

Egberto fez “ponte” com a matriz europeia ao brincar com presença fictícia de Igor Strawinski no sertão brasileiro e nomeou um movimento como “Zabumba” que, mesmo não sendo *forma* musical, é iniciativa que satisfaria a caracterização da brasilidade para Mário. Por sua vez, Gismonti não demonstra preconceito para com o *maxixe* (ao contrário do modernista), pois o outro movimento da suíte leva exatamente esse título.

Se nos títulos o multi-instrumentista aproxima-se das sugestões do *Ensaio*, segue os procedimentos composicionais indicados décadas antes pelo crítico. As síncopas, em instrumentos diferentes, são acompanhadas de semicolcheias em notas rebatidas e movimentos melódicos descendentes. A melodia mais aguda do movimento “Zabumba” utiliza-se, no início, de acentuação anacrúsica no primeiro compasso e acentuação forte na primeira nota do segundo, fórmula que





se repete até o compasso seguinte. Notas rebatidas também aparecem em profusão, para além da utilização dos “ousados” intervalos de oitava, como o musicólogo observava em muitas modinhas.

Gismonti busca, ainda, múltiplos aspectos da “gramática” musical de Mário de Andrade na orquestração tipicamente brasileira. O *Ensaio* ressalta que os instrumentos europeus, como as cordas, não são limitação para se expressar o caráter musical brasileiro:

Numa fazenda de zona que permaneceu especificamente caipira, tive ocasião de escutar uma orquestrinha de instrumentos feitos pelos próprios colonos. Dominavam no solo um violino e um violoncelo... bem nacionais. Eram instrumentos toscos, não tem dúvida, mas possuindo uma timbração curiosa meia nasal meia rachada, cujo caráter é fisiologicamente brasileiro (ANDRADE, 1972: 55).

Observe-se a afinidade das considerações anteriores com o excerto a seguir:

Quando os meus filhos ficaram comigo e eu tinha turnês que me obrigavam a ficar 6, 7 meses fora do Brasil viajando que nem um louco, fazendo 120, 130 apresentações por ano no mundo, eu só tive uma opção: ficar com os meus filhos. Eu não podia *não ficar* com os meus filhos. Passei 3, 4 meses desnorreado e me dei conta do seguinte: *eu tenho que ficar com os meus filhos*. Essa é uma função feminina que o homem não conhece: *ficar*. Como *eles* [os filhos] não ficam comigo – eles ficam uma boa parte [do tempo] na escola –, o resto do tempo eu tenho que me ocupar de preparar a casa, preparar a comida para eles, estudar deveres. E aí me sobra um tempo muito grande em que eu posso estudar *orquestração brasileira*, coisa que eu não conhecia direito. E, por conta daquelas tantas pesquisas que eu fiz sobre *rabeca*, hoje eu conheço cordas como ninguém... Eu estou te falando sério isso: eu escrevo cordas de uma maneira *brasileira* – em que o arco, a maneira de pensar as ligaduras etc. – parte *do rabequeiro*.

[...] Não é a lógica europeia. As notas são as mesmas, mas o arco força a expressão. [...] Então, por causa dos meus filhos, eu estudei uma coisa que eu não estudaria, porque eu tive que ficar em casa (GISMONTI, 2004).

É notável como os termos utilizados por Egberto remetem diretamente a Mário de Andrade. A busca de uma “orquestração brasileira” o levou a salientar, na concepção de suas obras, técnicas de arco específicas para conferir “caráter” brasileiro a tais instrumentos. Não à toa o uso do violoncelo é valorizado nos arranjos do multi-instrumentista. “Amor proibido” utiliza violoncelos (dois) acompanhando o violão. O toque no instrumento não chega a ser idêntico ao “anasalado” das rabecas, mas claramente não aplica técnica erudita tradicional, na qual o arco percute com mais leveza as cordas.

#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Gimonti aplica os vários processos composicionais sugeridos como tipicamente brasileiros por Mário: notas rebatidas na descendente, síncopas, influência da modinha, utilização de



intervalos de terça (e sexta) e preocupação com uma *orquestração brasileira*, entre outros. Essas são algumas das aplicações práticas que Egberto Gismonti faz do que chamamos de *estética da miscigenação* de Mário de Andrade.

## REFERÊNCIAS:

ALMA. Egberto Gismonti (compositor e intérprete). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1987. Suporte: CD.

ALVARENGA, Oneyda (org.). *Melodias registradas por meios não mecânicos*. 1º volume. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, Departamento de Cultura, Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, 1946.

ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1963 [texto original: 1943].

\_\_\_\_\_. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *Latin American Music Review*, University of Texas, v. 20, n. 2, p. 215-233, 1999 [1944].

\_\_\_\_\_. Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade [...] aos alunos que concluíram seus cursos em 1922, realizada a 10 do corrente, no Salão do Conservatório Dramático e Musical [...]. *Correio Paulistano*, São Paulo, 9 mar. 1923.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 2ª ed., 1972 [1928].

\_\_\_\_\_. O samba rural paulista. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 2ª ed., 1975, p. 143-231.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: *Álbum de modinhas imperiais*. São Paulo: I. Ghirato/L. G. Miranda, 1930.

CASA DAS ANDORINHAS. Egberto Gismonti (compositor e intérprete). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1992. Suporte: CD.

DANÇA DOS ESCRAVOS. Egberto Gismonti (compositor e intérprete). Oslo: ECM, 1989. Suporte: CD.

GISMONTI, Egberto. *Entrevista de Egberto Gismonti a Renato S. P. Gilioli em 4 de novembro de 2004*. São Paulo, mimeo. [texto inédito], 2004. 30 p.

INFÂNCIA. Egberto Gismonti (compositor e intérprete). Oslo: ECM, 1991. Suporte: CD.

MEETING POINT. Egberto Gismonti (compositor e intérprete). Vilna: ECM, 1997. Suporte: CD.

TINHORÃO, José Ramos. *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa*. Lisboa, Portugal: Caminho, 1988 (Coleção Universitária, v. 81).



## NOTAS

1. Na verdade, é o 3º volume (o segundo músicas), pois o 2º é um catálogo ilustrado: “O plano total do *Arquivo Folclórico* compreende a publicação dos seguintes materiais: 1) Melodias registradas por meios não mecânicos, colhidas pela Discoteca Pública Municipal e a ela doadas; 2) Objetos pertencentes ao Museu Folclórico da Discoteca Pública Municipal (catálogo ilustrado); 3) Transcrições gráficas das melodias que a Discoteca Pública Municipal registrou em discos, em vários Estados” (ALVARENGA, 1946: 5).

2. Ver o “Canto do Joazeiro” (ANDRADE, 1972: 105), a “Toada do Chico Sôrro” (idem: 134) e os fandangos “Algodão”, “De manhã”, “2 fandangos da madrugada”, “Que moça bonita”, “Não canto por cantá” e “Vamo dançá” (idem: 95-98). “Chula da cachaça” (idem: 107) guarda similaridades estruturais com “7 anéis”.