



Estruturas estilísticas em Egberto Gismonti: um estudo do choro 7 Anéis

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Diones Ferreira Correntino
UFG-dionescorrentino@hotmail.com

Resumo: Este artigo faz parte do projeto de pesquisa *Tendências expressivas e estilísticas na música de Egberto Gismonti: um estudo do choro 7 Anéis* concluído para o programa de pós-graduação do mestrado em música. O objetivo principal foi destacar novidades musicais acontecidas na chamada música popular instrumental brasileira (MPBI) pós bossa nova. Como objeto de estudo foram escolhidos os trabalhos do compositor Egberto Gismonti que, de certa maneira, contribuiu, assim como Hermeto Pascoal, para a novidade nas informações harmônicas, estilísticas e na expressividade musical da MPBI na década de 70.

Palavras-chave: Música Instrumental Brasileira. Música Popular. 7 Anéis. Egberto Gismonti.

Stylistics Structures About Music By Egberto Gismonti: A Study Of The Choro 7 Anéis

Abstract: This article is a part of a research called *Expressive Tendencies and Stylistics Structures about Music by Egberto Gismonti* developed for the graduate program in music. The goal was to detach musical news happened in the so called Instrumental Brazilian Popular Music (MPBI) pos bossa nova. As object of study were chosen works from the composer Egberto Gismonti that, in a certain manner, contributed together with the works of Hermeto Pascoal, to novelty in harmonic information, stylistics and to musical expressivity of the MPBI in the 70's.

Keywords: Instrumental Brazilian Music. Popular Music. 7 Anéis. Egberto Gismonti

1. Introdução

O presente artigo procura investigar o universo criativo de Egberto Gismonti em torno da obra *7 Anéis* através de uma metodologia de conteúdo crítico que discute a análise musical sobre música instrumental brasileira (MPBI) articulando nexos socioculturais e musicológicos, como base em Piedade (2006). A visão analítica deste autor faz parte da corrente recentemente empenhada em instrumentalizar as metodologias de análise na chamada música popular instrumental, também conhecida como jazz brasileiro no cenário internacional. Para Piedade, o jazz brasileiro revela-se sob um paradigma de fricção de musicalidades por obter referenciais musicais ou figuras de linguagem (tópicas) fortemente ligadas a determinadas culturas tanto dos universos da música popular brasileira, choro e folclore quanto vertentes expressivas do jazz. Assim, dentro do discurso musical tanto de composições quanto de improvisações, estaria em jogo a comunicabilidade com o público. Isso quer dizer que a comunicação se estabelece a partir de um jogo de signos ou gestos expressivos compartilhados que orientam a recepção. Para isso, Piedade classifica algumas figuras de linguagem ou tópicos

como: brejeiro (marcada por um deslocamento rítmico típico do choro), época de ouro (musicalidade de gêneros antigos tais como a modinha, valsas e serenatas), *bebop* (musicalidade com procedimentos e conteúdos do jazz norte americano como notas cromáticas, fraseados do tipo Charlie Parker, uso de frases e escalas fora do acorde ou tonalidade de referência), nordestino (destaca-se pelo uso do modo mixolídio ou modo dórico ou por cadências melódicas típicas da música nordestina).

2. Bossa Nova e Música Instrumental Brasileira

O surgimento da bossa nova na década de 50 se deu a partir da iniciativa de jovens da classe média carioca. Aliada a uma forte influência da harmonia jazzística norte-americana (principalmente ao estilo *bebop* e *cool jazz*) ouvida nos discos importados e nas rádios, a bossa nova supervalorizava, em seus períodos iniciais, uma temática poética que expressava um cotidiano idealizado, simplicidade, despojamento ou quase um distanciamento do real. Assim apelava nas letras para o uso de palavras descritivas do ambiente e cenário carioca (barquinho, azul, mar, amor), tendo o violão como instrumental principal de acompanhamento. A segunda fase desse movimento ocorreu na década de 60 abrangendo as artes em geral. No caso dos músicos formados pela bossa nova, o movimento foi marcado por uma preocupação em revelar e problematizar a desigualdade social vivenciada pelas classes mais oprimidas da sociedade. Emerge, assim, uma massa crítica preocupada em se integrar com o “povo” e sensibilizada em expressar conteúdos musicais articulados com as necessidades das maiorias. Neste segundo período destacam-se as canções de protesto e consideradas engajadas politicamente. Dentre estas se destacam *Arrastão* de Edu Lobo, *Disparada* de Geraldo Vandré e Théo de Barros, *Pra dizer que não falei das flores* ou *Caminhando* de Geraldo Vandré.

Durante os anos 70, juntamente com o surgimento de uma nova concepção de música instrumental praticada nos centros urbanos principalmente no eixo Rio-São Paulo, criou-se o nome “música instrumental” – ou como preferem os próprios músicos, “música improvisada” – para caracterizar as criações de compositores como Paulo Moura, Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal. Bahiana (1979) define o significado do termo “música instrumental” como classificação de categoria estética do gênero urbano praticado por instrumentistas, sobretudo na década de 70. Essa terminologia não abarcava toda a música instrumental, uma vez que excluía desta classificação o choro, música erudita e músicas com letra. À essa terminologia estavam associadas principalmente as manifestações musicais em diálogo com o jazz e com trabalhos de músicos que tiveram formação musical

através da bossa nova. Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal na segunda metade da década de 70, segundo a autora, alteraram profundamente a expressividade na MPBI. Além disso, Bahiana destaca acontecimentos que também transformaram o ambiente musical urbano no Brasil e permitiram a prática de novas informações estilísticas na música popular. Para isso, a autora enumera o surgimento dos Festivais de Jazz de 78 e 80, a revalorização do choro e de música improvisada e o aparecimento de uma indústria fonográfica interessada em propiciar liberdade de criação e sem interferência quanto ao direcionamento e concepção do produto artístico. Em outro ponto salienta que os jovens que vivenciaram o surgimento do rock e suas múltiplas vertentes passaram a se constituir em um tipo de público interessado nas experimentações da nova música instrumental e davam mais valor à *performance* dos músicos.

Essa nova concepção no tratamento dos materiais e dos elementos dos gêneros da música popular, entre eles o choro, baião, frevo, maracatu e samba, dialogava com as tendências expressivas da chamada música erudita em voga na época e também com as principais manifestações do jazz. Entre as correntes desta época destacam-se o minimalismo, o experimentalismo, a música eletroacústica, o rock, o rock progressivo, o *jazz fusion*, o *free jazz*, a bossa nova, dentre outros. O contato com compositores pós-românticos e neoclássicos como Debussy, Rachmaninoff, Ravel, Stravinsky, Bártok e Villa-Lobos, também influenciaram na concepção de compositores e arranjadores da música popular brasileira instrumental da década de 70 e entre estes destacam-se Egberto Gismonti, Dory Caymmi, Guerra Peixe, Tom Jobim, Radamés Gnattali, Hermeto Pascoal e Edu Lobo.

3. Concepção Musical de Gismonti

Gismonti estabeleceu contato com manifestações musicais tradicionais na tentativa de absorver musicalidades advindas de diferentes nichos culturais e que, na transmissão de um saber, se utilizam da oralidade como principal forma de socializar aspectos expressivos a determinada manifestação cultural. Além disso, no aspecto musical fazem uso de improvisação e ligeira variação de uma execução para outra. O termo *musicalidade* é entendido nesta pesquisa segundo estudos mais recentes sobre jazz brasileiro, visto em Piedade. Este autor aponta que a musicalidade é uma memória cultural compartilhada, constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. A musicalidade é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades ou agrupamentos sociais com valores compartilhados no seio dos quais possibilita a comunicabilidade na *performance* e na audição musical. Portanto, por conter códigos musicais ancorados no senso comum e por possuir elementos de representação sócio culturais

inerentes à musicalidade ou aos aspectos musicais relacionados a uma comunidade ou cultura, as músicas pertencentes a determinadas tendências expressivas podem conter padrões referenciais que balizam a percepção estética.

Ao longo de sua formação, Gismonti buscou incorporar linguagens ou musicalidades como referenciais para suas composições e improvisações. Contudo, pode-se afirmar que Gismonti absorveu elementos musicais referentes a diversas culturas e os organizou de uma forma jazzística, ou seja, orientou sua música para uma prática de estratégias e conteúdos bastante pertinentes aos universos da improvisação.

Outro fator que talvez tenha determinado a personalidade e as características estilísticas de Egberto Gismonti foi o encontro com Barraqué¹, discípulo de Anton Weber². As gravações de Gismonti, principalmente para piano solo, anunciam uma abordagem de texturas pontilhistas inspiradas provavelmente nas artes plásticas impressionistas e muito presentes na música de Webern.

A música de Gismonti também revela uma possível conexão entre duas práticas musicais de naturezas distintas e fortemente cristalizadas e difundidas no meio musical. Ao universo da música clássica atribui-se sua escrita baseada em sólida tradição e conhecimento letrado e ao universo da música popular atribui-se sua inspiração para improvisação e peculiaridades de transmissão oral e auditiva. Em algumas de suas performances Egberto Gismonti se ampara em algo pré-determinado funcionando como um esboço que norteia a *performance* e ainda amplia o discurso musical, pondo-se a improvisar em algumas seções constitutivas de sua música que funcionam como uma espécie de cadência.

4. Análise de 7 Anéis

A obra *7 anéis* foi dedicada à pianista e compositora Tia Amélia, musicista mais conhecida como pertencente a uma classe de músicos chamados *planeiros*. Esses músicos ao longo de sua atividade profissional eram responsáveis por tocar em situações informais como cinemas, cafés ou mostrando partituras em lojas de música.

A análise da forma de *7 anéis* revela uma música com diálogos musicais diversos que se estendem desde o contraponto oriundo do violão 7 cordas do choro até texturas bimodais e minimalistas de compositores da música moderna do século XX. Esta obra é chamada de choro pelo próprio Gismonti e apresenta-se sob a estrutura de um rondó ABACA, porém, mostra modificações quanto à forma clássica do gênero e com conteúdos musicais de diversas culturas e tendências expressivas da música moderna do século XX. É uma peça que pode ser dividida em 4 seções ABCA'.

A secção **C** tem um período que estende do compasso 32 ao 98. Após sucessivas escutas de performances desta obra percebe-se que esta secção apresenta grande conteúdo de improvisação e também faz use de frases melódicas que estão escritas na partitura. Além disso, caracteriza-se por empreender elementos demasiadamente contrastantes aos que haviam sido empregados anteriormente na composição. Nesta secção o uso da técnica para textura bimodal e minimal (referente a minimalismo) foram empregadas. O uso da escala octatônica também se faz presente.



Figura 1- Textura Bimodal e Minimalista

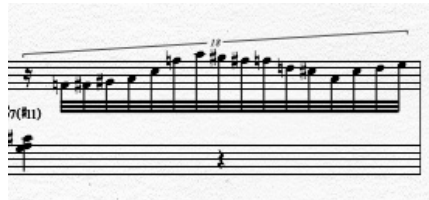


Figura 2- Trecho melódico na secção C construído sobre escala diminuta ou octatônica.

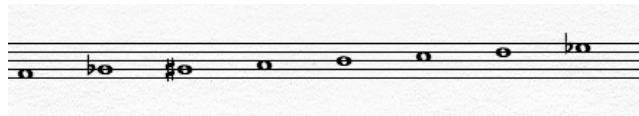


Figura 3- Disposição da escala diminuta ou octatônica

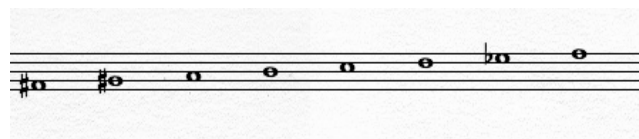


Figura 4- Disposição da mesma escala diminuta ou octatônica

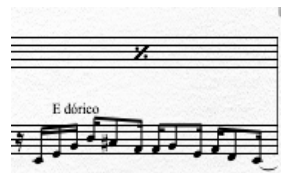


Figura 5: Tópica nordestina



Figura 6: Tópica nordestina

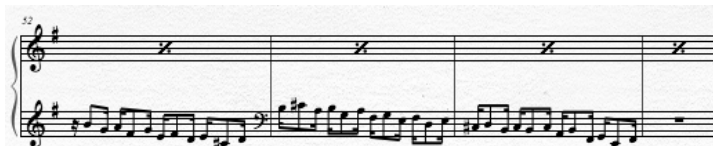


Figura 7: Tópica nordestina



Figura 8: Tópicas para a musicalidade nordestina.

Considerações Finais

Os trabalhos de Gismonti lançaram ecos e influenciaram a produção contemporânea de música instrumental e música improvisada. Sua influência, sobretudo em compositores que escrevem ou improvisam ao violão ou piano, manifesta-se a partir de citações ou através da abordagem de texturas típicas da musicalidade e imaginação gismontiana. Os diálogos contrapontísticos e pontilhistas articulados aos diversos ambientes sonoros da música brasileira certamente passaram a tomar outro referencial a partir dos trabalhos de Egberto Gismonti na música instrumental. Os referenciais utilizados para análise e ampliação crítica tornaram-se suportes capazes de ampliar o entendimento desta linguagem mestiça fundada em apropriações de elementos estéticos e práticas distintas, mas que se imbricam em um fazer artístico altamente expressivo e representativo dos paradigmas e contradições sociais na cultura brasileira.

Referências:

- Livros

BAHIANA, Ana; WISNICK, J.Miguel; AUTRAN, Margarida. **Anos 70: Música Popular**. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979.

GISMONTI, Egberto. **Egberto Gismonti: Livro de Partituras**. Suíça: Mondiamusic. Sem data.

- Trabalho em Anais de Evento

PIEIDADE, Acácio. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **Anais do XV Congresso da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.



_____. BASTOS, Marina. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da Retórica do Jazz Brasileiro. **Anais do XVI Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música** (ANNPPOM). Brasília, 2006.

_____. O desenvolvimento da “música instrumental”, o jazz brasileiro. **Anais do XVI Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música** (ANNPPOM). Brasília, 2006.

_____. BENCKE, Ester. **Tópicos em Camargo Guarnieri**: uma análise da Sonatina n.1. Anais do XIX Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Curitiba: UFPR, 2009.

_____. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. Belo Horizonte: **Per Musi**-n.23, 2011.

- Partitura publicada

GISMONTI, Egberto. **7 Anéis**. Partitura. Composição editada não publicada, 2013.

- Gravação em CD ou em vídeo

BARBATO, Sílvio. **Sinfonias 500 anos**. Ministério da Cultura.2000;

BRAGA, Paulo; SILVEIRA, Mané; GUELO. **Bonsai**. Maritaca. 2005;

DAUELSBERG, Cláudio. **Ventos do Norte**. Visom. 2002;

DUBOC, Jane. **Espera**. Biscoito Fino, 2008.

FERNANDES, Heloísa. **Candeias**. Petrobrás.2009;

GISMONTI, Egberto.**Alma**. EMI-Odeon(Brasil).1986;

GISMONTI, Egberto. **Circense**. EMI-Odeon(Brasil). 1979;

GISMONTI, Árvore. **Árvore**- EMI-Odeon(Brasil).1973;

GISMONTI, Egberto.**Água e Vinho**. EMI-Odeon.1973;

GISMONTI, Egberto. **Dança das Cabeças**. ECM-Records. 1977;

GISMONTI, Egberto. **Nó Caipira**. EMI-Odeon. 1978;

GISMONTI, Egberto. **Saudações**. ECM e Carmo-Records.2009;

GISMONTI, Egberto; PACHOAL, Hermeto. **Egberto Gismonti & Hermeto Paschoal: História da Música Popular Brasileira (Grandes Compositores)**. Abril Cultural.1983;

JOBIM, Antônio Carlos. **Jobim Sinfônico-CD1 e 2 n.547-OSESP-gravado ao vivo na Sala São Paulo, dias 9 e 11 de dezembro de 2002**. Biscoito Fino(Brasil). 2002.



KARABTCHVSKY, Isaac; FREIRE, Nelson. *Bachianas Brasileiras*. Sigla. 1986.

MARQUES, André. **André Marques: Piano Solo**. Nosso Stúdio. 2005.

MEHMARI, André; HOLANDA, Hamilton. GimontiPascoal: **A música de Egberto e Hermeto**. Estúdio Monteverdi, 2011.

MEHMARI, André; OZZETTI, Ná. **Piano e Voz**. MCD. 2004.

MEHMARI, André, BARROS, Célio. **Vencedores do Prêmio Visa de MPB Instrumental 1998**. Eldorado. 2007

MAGALHÃES, Homero. **As 16 Cirandas de Villa-Lobos**. Universal Music.1960.

- Entrevistas

PRADO, Niko. **Mosaico: a arte de Egberto Gismonti**. Parte 1. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=DSuwimmYpiQ>>. Acesso em: 04.jan.2011.

GISMONTI, Egberto. **A música alemã e brasileira por Egberto Gismonti**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Sf1rb8-aeYI>>. Acesso em: 21.jan.2011.

Notas

¹ Jean-Henri-Alphonse Barraqué, foi um compositor francês que desenvolveu um estilo individual para a composição de técnica serial. Estudou com Webern e Messian. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Barraqué>. Acesso em: 21.nov.2012.

² Anton Webern- compositor austríaco pertencente à Segunda Escola de Viena, liderada por Arnold Schoenberg, cujo estilo e poética musical foi chamada de expressionista, dodecafônica e pontilhista. Ele se tornou conhecido e admirado entre os músicos pós-modernos pelas inovações rítmicas, timbrísticas e dinâmicas que formariam o estilo musical conhecido como serialismo.