



Procedimentos Modais presentes no violão da peça Cego Aderaldo de Egberto Gismonti

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Paulo José de Siqueira Tiné

Universidade Estadual de Campinas – paulotine70@gmail.com

Mario A. Patreze Junior

Universidade Estadual de Campinas – jrpatreze@gmail.com

Resumo: O presente artigo apresenta parte dos resultados obtidos na pesquisa dos autores sobre procedimentos modais em parte da obra violonística de Egberto Gismonti, focando a peça “Cego Aderaldo”. A partir da gravação de referência, transcrição e análise, o trabalho ressalta a relação entre o material de inspiração étnica, somado ao aspecto idiomático do instrumento, em especial ao violão de Egberto Gismonti.

Palavras-chave: violão, Egberto Gismonti, música brasileira.

Modal Procedures in the guitar piece “Cego Aderaldo” composed and played by Egberto Gismonti

Abstract: This article presents some results obtained in the research of authors about modal procedures in the works composed for acoustic guitar by Egberto Gismonti, focusing on the piece “Cego Aderaldo”. From the audio reference, transcription and analysis, the paper points out the relationship between the ethnic-inspired material, plus the idiomatic aspect of the instrument, especially the Gismonti’s guitar.

Keywords: acoustic guitar; Egberto Gismonti; brazilian music.

1. Apresentação

Pudemos identificar que em meio à pluralidade de procedimentos adotados pelo compositor e multi-instrumentista Egberto Gismonti é recorrente a utilização de procedimentos modais, caracterizados por melodias formadas por um conjunto de notas que orbitam em torno de uma fundamental denominada tônica pela teoria musical, cuja característica consiste na “exploração dos efeitos dados pelas diferentes distribuições de intervalos” (WISNIK, 1989: p.71-78). Este recurso é constituinte de diversos gêneros musicais ao longo da história, como a música medieval europeia e diversas tradições de cunho folclórico no Ocidente e também na música de culturas não Ocidentais.

No século XX, procedimentos musicais com características modais são levados à música de compositores eruditos do romantismo tardio e de movimentos nacionalistas, derivados principalmente da apropriação de temas e elementos provenientes das culturas étnicas dos seus países de origem (TINÉ, 2008: p. 44-45). De maneira semelhante ocorre na obra de compositores eruditos brasileiros como Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone a partir da década de 20, através da orientação estético-ideológica

proposta por Mário de Andrade em prol do projeto modernista, em que os matizes das manifestações folclóricas e rurais do país – algumas com traços modais – serviriam de fonte para a construção de uma música erudita que retratasse a Nação Brasileira (CONTIER, 1995: p.115).

Na obra de Gismonti, a recorrência de temas e elementos de manifestações desta natureza parece indicar algum tipo de relação do compositor com os ideais de Mário de Andrade, tendo sido um assíduo leitor dos seus escritos entre livros, cartas e documentos de seu acervo, segundo entrevista concedida ao programa Oncotô veiculado pela TV Brasil (GISMONTI, 2014). Se este buscou uma solução que repensasse a problemática envolvida no dualismo erudito-popular existente na época de maneira a “fundir, de forma eficaz, a assimilação de códigos populares a eruditos”, a música de Gismonti “deixa ver mais facilmente a tensão dos elementos ‘populares’ como recurso composicional”, além de haver “uma tendência á expansão do material musical, enriquecendo-se os recursos criativos e dinâmicos para a composição” (SOARES MELO, 2007: p.191-193).

Em meio às turbulências políticas da década de 60, época em que Gismonti se insere na música popular brasileira, o *imaginário nacional-popular* constituído no movimento modernista é retomado por artistas engajados em busca das “raízes” da cultura brasileira (TINÉ, 2014: p.110). Havia entre os músicos a busca de um parâmetro mediador entre as polarizações políticas que integrasse ao mesmo tempo o moderno e o tradicional, traduzindo-se em Egberto Gismonti paradoxalmente em arranjos ao mesmo tempo orquestrais “monumentais” e “comedidos”, uso de música popular e erudita, na busca pela formação de um “estilo próprio” (CYRINO MOREIRA, 2012: p. 844-846).

Também nesta década, há uma circulação entre a produção de música popular de procedimentos advindos do modalismo no Jazz americano, que se constituem na saturação de extensões sobre um determinado acorde (TINÉ, 2014: p.113). Além disso, esta produção também conhecida como *Modal Jazz*, é produto da formação de um diálogo transatlântico ligado á diáspora negra e uma música afro-americana por parte dos praticantes deste estilo, onde posteriormente ocorre a assimilação de culturas de todas as partes do mundo (FREITAS, 2008: 453- 454). Neste sentido, a gravadora ECM Records (Edition of Contemporary Music), foi um espaço para a produção de uma música que, conhecida como *Jazz Europeu*, se buscava distanciar dos padrões vigentes de Jazz e da gravação dos “Broadway Standards” através da gravação de novas composições baseadas em paisagens sonoras, sintetizadores, minimalismo composicional, música clássica e música étnica (FORDHAM, 2007: p. 13-16), muitas delas de tradição modal.

É também nesta época que Gismonti passa a introduzir alterações físicas no violão a partir da adição de novas cordas, constituindo um estilo violonístico com características como a ampliação da tessitura do violão, exploração de diferentes combinações de afinação e independência entre as mãos, além do uso de notas pedais, colorações timbrísticas advindas de técnicas estendidas e, principalmente, de harmonias derivadas de formas de digitação pré-moldadas, que parecem estar inseridas em um “universo especial de elementos” (SCHROEDER, 2006: p. 93).

Portanto, o objetivo principal desta pesquisa foi investigar procedimentos composicionais de natureza modal empregados na sua obra violonística, através de análise da exposição temática da peça “Cego Aderaldo”, visando encontrar possíveis relações destes procedimentos com as tradições musicais citadas anteriormente. Além disso, considerando que não há um número substancial de pesquisas envolvendo sua obra, sobretudo para violão - encontramos até o momento somente o trabalho de Schroeder (2006) – este artigo se propõe a contribuir com a musicografia destes trabalhos.

Foi realizada para isso a transcrição literal de excertos da composição citada, aliada á uma busca pelas características e afinações empregadas nos instrumentos utilizados através da apreciação de vídeos de performances ao vivo encontrados na internet.

2. Os Violões de Egberto Gismonti

Uma das marcas da obra de Egberto Gismonti para violão, encontrada após meados da década de 70, é a utilização de violões que recebem a adição de novas cordas em diferentes configurações. Desta forma, ainda que uma análise mais minuciosa de sua performance não esteja nos objetivos deste artigo, fez-se necessária uma investigação acerca destas alterações por uma maior acuidade e coerência da transcrição, e para verificar se os procedimentos empregados nestas composições possuem uma relação direta com a estrutura física dos instrumentos.

Encontramos no trabalho de Schroeder (2006) uma descrição dos instrumentos utilizados pelo músico, de forma que pudemos comprovar através da apreciação de fotos e vídeos disponíveis na internet. Gismonti se utiliza basicamente de dois tipos de violão: o de cordas de nylon, nas versões de 8 e 10 cordas, e o de cordas de aço, nas versões com 12 e 14 cordas, que se utiliza de cordas duplas com configuração semelhante ao violão de 12 cordas e à viola caipira.¹

Podemos perceber que o processo de alteração nos instrumentos é semelhante em todos os casos, que consiste na adição de um par de cordas agudo-grave. É importante dizer

que este procedimento é orientado pelas referências técnicas e auditivas provenientes de sua formação ao piano:

“certas inversões de acorde, que estaria acostumado a ouvir por causa do piano, que violão normalmente não executa ou, se executasse, seria com tanto malabarismo, e eu não gosto, que eu resolvi partir para um violão de mais cordas pra facilitar minha vida e pra exprimir aquilo que eu desejo”. (GISMONTI, 1992)²

Além disso, parecem se relacionar diretamente com alguns aspectos que compõe o seu estilo, marcado pelo uso de notas pedais e rebatidas, a exploração da independência entre as mãos e o uso de harmonias derivadas de formas de digitação pré-moldadas (SCHROEDER, 2006: p. 93).

Na obra em questão, foi utilizada a seguinte afinação em um violão de 12 cordas sendo as quatro agudas, cordas de ordem dupla.

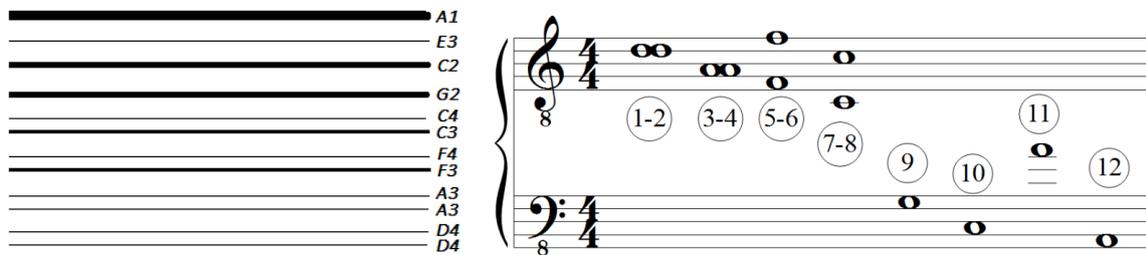


Fig.1. Afinação do violão em Cego Aderaldo.

3.1 “Cego Aderaldo”

A gravação escolhida para transcrição é do álbum *Circense* (1980), onde Gismonti se utiliza do violão de 12 cordas de aço e conta com a participação do violinista indiano Lakshminarayana Shankar, o baixista Luis Alves e o percussionista Robertinho Silva. Segue um esquema de sua estrutura formal e análise de cada seção.

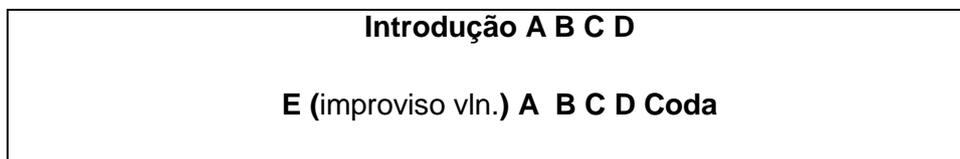


Fig.2. Distribuição formal da Exposição em Cego Aderaldo.

a) Introdução:

Realizada com rítmica livre e sem andamento. A polarização da fundamental ocorre com a execução da nota Dó grave, definindo o material melódico como sendo dos modos *lídio* e *mixolídio #4*. Há uma breve polarização na nota Lá, onde se dá o uso dos

modos *eólio* e *eólio 7M* (escala menor harmônica). Frases com sabor nordestino e oriental, devido o uso dos modos citados acima, são alternadas com um fragmento do tema e a execução de uma nota pedal Mi, que configura os intervalos de terça e quinta das duas tônicas encontradas. Como as notas fundamentais são tocadas em longos intervalos, este é um trecho que possui uma instabilidade no que diz respeito da percepção do modo em questão, já que em muitos momentos a nota Mi é percebida como fundamental.

b) Tema Seção A:

O pulso é assumido e a fundamental volta a ser polarizada na nota Lá, que é tocada como nota pedal em alternância com a nota Mi. Esta seção do tema é constituída nos modos *eólio* e *frígio maior*. Após o final da exposição temática, segue um trecho com a nota pedal em Mi, que novamente se confunde como nota fundamental. São executadas duas frases, que configuram os modos *mixolídio #11* em Mi e *eólio* em Lá.



44 $\text{♩} = 110 \text{ bpm}$
a tempo

A eólio:

Tema
A

56

62



Fig.3. Cego Aderaldo, seção A.

c) Tema Seção B:

Inicia-se na anacruse da seção anterior. O modo utilizado é o *jônio* em Dó, através das notas pedais que configuram a tríade de Dó Maior.



Fig.4. Cego Aderaldo, seção B.

d) Tema Seção C:

A nota fundamental continua em Dó, tocada como nota pedal juntamente com a nota Ré em intervalo de 9ª e nota Sol em intervalo de 5ª. A melodia continua no modo *jônio*, porém harmonizada com tríades menores paralelas, o que constitui um caso de “Sequência Híbrida” (TINÉ, 2014: p. 112) e “Harmonia Paralela Real” (PERSICHETTI, 1985: p. 200. tradução dos autores.), que neste caso também parece derivar de formas de digitação pré-moldadas no violão.

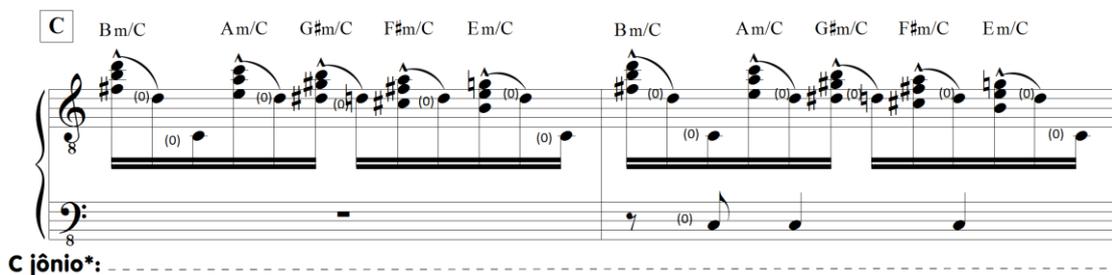


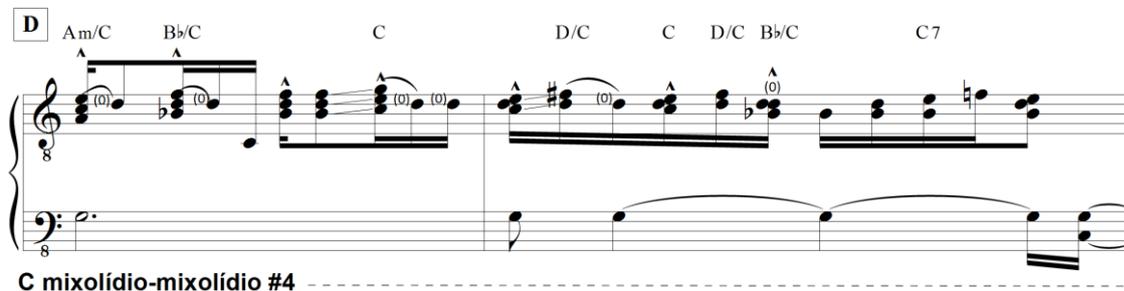


Fig.5. Cego Aderaldo, seção C.

Em alguns casos observa-se a presença de tríades não diatônicas de passagem decorrentes do paralelismo como G#m/C e F#m/C.

d) Tema Seção D:

Nesta seção, o tema é tocado pelo violino, com melodia no modo *jônio sem sensível*. O acompanhamento segue com o mesmo pedal da seção anterior, porém alternadas com estruturas das tríades de Bb, C, D, que caracterizam os mesmos procedimentos citados na seção anterior. Além disso, constitui-se num trecho híbrido com o uso dos modos *mixolídio* e *mixolídio #4* em Dó.



D Am/C Bb/C C D/C C D/C Bb/C C7

C mixolídio-mixolídio #4



C Bb/C C D/C C Bb/C C Bb/C C
 92 8 8 (0) (0) (0) (0) (0) (0) (0) (0) (0)

C Bb/C C D/C B/C C
 94 8 8 (0) (0) (0) (0) (0) (0) (0)

C Bb/C C C D/C C B/C C Bb/C Csus4(7M)
 96 8 8 (0) (0) (0) (0) (0) (0) (0) (0) (0) (0) (0)

C jônio: -----

Fig.6. Cego Aderaldo, seção D.

Após essas seções há uma improvisação do violino que ocorre na sequencia de acordes:

//: Csus7(9) / Csus4+(7)9 / G/C / % ://

Fig.7. Cego Aderaldo, harmonia da seção E.

Os modos suscitados por essa sequência seriam, idealmente, os mesmos utilizados na composição: mixolídio para o primeiro acorde, mixolídio com 4ª aumentada para o segundo e jônio para o terceiro. Após essa seção, volta-se a reexposição conforme indicado na figura 2.

4. Considerações Adicionais

Detectamos a utilização dos modos *lídio* e *mixolídio #4* na introdução desta faixa, tradicionalmente associados com o modalismo na música nordestina. As estruturas dos modos *eólio* e *jônio*, apesar de não possuírem uma associação direta, também foram encontradas nestas tradições³. Observa-se também que o modalismo se dá através dos diferentes baixos pedais utilizados durante a peça, ampliados pelo número de cordas



adicionais do instrumento, ou seja, as possíveis fundamentais de cada modo são Dó, Lá, Sol e Mi.

O título da composição refere-se ao cantador cearense de mesmo nome, que está entre os mais proeminentes ao longo da história da cantoria nordestina⁴. Seguem algumas informações sobre este assunto, com as quais apenas se deseja ilustrar as referências de Gismonti a Cego Aderaldo e a esta prática.⁵

A existência de cegos cantadores é comum nesta região, o que pudemos constatar em diversas referências ao termo “cantiga de cego” encontradas em materiais como Paz (2002), Alvarenga (1946) e a obra “Três Cantorias de Cego” de José Siqueira, significando um “canto de pedinte”. Apesar de formarem uma classe característica da cantoria, não há diferenças formais com relação às práticas dos cantadores não-cegos (RAMALHO,1999. In: CAMACHO,2004). Contudo, Linembrug (2014) nos mostra que, desde as reminiscências desta arte em Portugal, há um maior número da utilização da rabeca em detrimento da viola no canto dos cegos.

Referências:

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1990.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 6ª ed. 1988.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro, RJ: Edições de Ouro, 1968.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. “O Ensaio sobre a Música Brasileira: Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético (Mário de Andrade, 1928)”. *Revista Música*. São Paulo. v.6. n.112:75-121 maio/nov 1995.
- CYRINO MOREIRA, Maria Beatriz. “Egberto Gismonti e sua inserção no campo da música popular brasileira em fins da década de 1960”. *ANAIS DO II SIMPOM 2012*.
- FORDHAM, John. “ECM and European Jazz.” In *Horizons Touched: The Music of ECM*. Ed. Steve Lake and Paul Griffiths. London: Granta, 2007.
- FREITAS, Sérgio P. Ribeiro. “Dos Modos e seus Mundos: usos do termo modal da teoria musical”. *XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM) Salvador – 2008*.
- FREGTMAN, Carlos Daniel; GISMONTI, Egberto. *Musica transpessoal: uma cartografia holística da arte, da ciência e do misticismo*. São Paulo, SP: Cultrix, 1991.
- GISMONTI, Egberto (Interp.). Entrevista concedida ao Programa Oncotô. TV Brasil. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=45JM7ESfxUA>>. Acesso em 15/06/2014.
- GISMONTI, Egberto (Interp.). Entrevista Concedida ao Programa Ensaio: 1992. TV Cultura.
- LINEMBRUG, Jorge. “Cegos cantadores rabequeiros do Sertão Nordestino”. *XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM) São Paulo – 2014*.
- PAZ, Ermelinda A. *O Modalismo na Música Brasileira*. Brasília: Editora Musimed, 2002.
- PERSICETTI, Vicent. *Armonia del Siglo XX*. Trad. Alicia Santos. Madrid: Real Musical, 1985.



- PORTELLA, Cláudio. *Cego Aderaldo: a vasta visão de um cantador*. São Paulo: Escrituras Editora, 2013.
- SCHOENBERG, Arnold; STRANG, Gerald; STEIN, Leonard (Coaut. de). *Fundamentos da composição musical*. 3. ed. São Paulo, SP: EDUSP, 2008.
- SCHROEDER, Jorge Luiz. *Corporalidade musical: as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento*. 2006. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP.
- SIMÕES, Paulo. “Música na cabeça e prêmio no bolso”. *Fatos e Fotos*, 1978.
- SOARES MELO, Rúrion. “O ‘popular’ de Egberto Gismonti”. *Novos estud.-CEBRAP* no.78 São Paulo Julho de 2007.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. “O Modalismo em alguns compositores da música popular do Brasil pós Bossa Nova”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos Modais na Música Brasileira: Do Campo Étnico do Nordeste ao Popular da década de 1960*. 2008. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo.

Notas

¹ Ver Schroeder (2006, p.92)

² Transcrição dos autores.

³ Ver Tiné (2008).

⁴ Aderaldo Ferreira de Araújo nasceu em 1878 na cidade do Crato, e iniciou a prática da cantoria aos 18 anos, quando perde sua visão e, sem possibilidades de trabalhar passa a realizar cantorias em troca de dinheiro. Acompanhado de uma viola, passa a peregrinar pelo sertão nordestino realizando suas cantorias e vendendo os folhetos de cordel que produzia, até que se torna um dos mais míticos cantadores nordestinos. Conhecido em todo o território nacional, há capítulos na história de Aderaldo que envolvem apresentações com gramofone e projetor de vídeo (na década de 30), viagens ao Rio de Janeiro por gravações nos Estúdios da Rádio Ministério da Educação e versos de propaganda de remédios para o Laboratório Oliveira Júnior, e até o recebimento de uma pensão concedida pelo presidente Juscelino Kubitschek. O cantador é responsável também pela adoção de vários meninos de rua, que passavam a realizar a função de guia e a tocar numa banda musical que se apresentava antes de suas cantorias (PORTELLA, 2013).

⁵ A cantoria caracteriza-se por uma “disputa poética cantada (...) do nordeste brasileiro”, de maneira “improvisada ou memorizada”, realizada por cantadores sertanejos (CASCUDO, 1988). Cantam “histórias”, “romances” e diversos gêneros envolvidos em disputa poética (CASCUDO, 1968. p. 126-150). O canto pode ser alternado com um acompanhamento realizado por uma viola ou uma rabeca, um tipo de violino de timbre mais baixo, com quatro cordas de tripa afinadas por quintas e friccionada por um arco (Idem).