

## O maracatu de Egberto Gismonti

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Paulo José de Siqueira Tiné*

*Universidade Estadual de Campinas – paulotine@iar.unicamp.br*

*Vinícius Bastos Gomes*

*Universidade Estadual de Campinas – vinicius.bastosgomes@gmail.com*

**Resumo:** Este artigo visa ampliar a audição e a compreensão de “Maracatu”, composição de Egberto Gismonti estreada no álbum “Nó Caipira”(1978). Na busca por relações de características musicais da obra em questão com as da manifestação cultural homônima, contidas principalmente no livro “Maracatus de Recife” de César Guerra-Peixe (1954), foram criadas formulações sobre processos utilizados por Egberto para a recriação daquele universo essencialmente percussivo no universo pianístico.

**Palavras-chave:** Maracatu. Egberto Gismonti. Percussão. Piano.

### **Egberto Gismonti`s Maracatu**

**Abstract:** This article aims to extend the hearing and comprehension of "Maracatu", Egberto Gismonti`s composition premiered on the album "Nó Caipira", 1978. In the search for relationships between musical characteristics of the work in question and the homonymous cultural manifestation, mainly collected from the book "Maracatus de Recife", by Cesar Guerra-Peixe, formulations about the processes used by Egberto for recreating that essentially percussive universe at the piano were created.

**Keywords:** Maracatu. Egberto Gismonti. Percussion. Piano.

## **1. Introdução**

E arara. Porque, imaginemos com senso-comum: Se um artista brasileiro sente em si a força do gênio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porque como gênio saberá fatalmente encontrar os elementos essenciais da nacionalidade (Rameau Weber Wagner Mussorgski). Terá pois um valor social enorme. Sem perder em nada o valor artístico porque não tem gênio por mais nacional (Rabelais Goya Whitman Ocussai) que não seja do patrimônio universal. E se o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porque incorporando-se à escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemérito e necessário. Cesar Gui seria ignorado se não fosse o papel dela na formação da escola russa. Turina é de importância universal mirim. Na escola espanhola o nome dele é imprescindível. Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta. (ANDRADE, 1972)

Pertencente a outro momento cultural brasileiro, a obra do pianista Egberto Gismonti é fortemente perpassada pelo folclore e pela cultura popular do país. “Baião Malandro”, “Forrobodó”, “Frevo”, “Lundú #2” e o próprio “Maracatu”, tema aqui tratado, são apenas alguns dos exemplos a ilustrar essa afirmação.

Apesar disso, há de se reconhecer que Egberto nunca se mostrou engajado com algum outro projeto que não fosse o da criação de uma forma própria e facilmente reconhecível de tocar e compor. Aspectos esses que podem ser percebidos em discursos do músico desde o lançamento de suas primeiras obras:

Para os críticos nacionalistas daquela época, o primeiro disco de Egberto Gismonti, dada a mistura de gêneros e estilos presentes nas faixas, não passava de “um pastiche, dos Beatles, Johnny Alf e Tom Jobim”. Egberto, por sua vez, rebatia-os dizendo: “influência todo artista sofre. Passei por todas as fases da evolução da música brasileira. Acredito ter agora meu estilo próprio.” (MOREIRA, 2012, p.846).

Nessa busca por um estilo próprio, Egberto frequentemente utilizou como ponto de partida as formas musicas de manifestações culturais. Fazendo transcrições, adaptações e transposições de ritmos e motivos, ora mais facilmente identificáveis, ora menos, para seus instrumentos principais. As faz sem o peso de quem se sente responsável por uma tradição, por isso, altera o que for preciso para melhor adaptação, o que aproxima o compositor do discurso Andradeano:

Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já esta feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada. (ANDRADE, 1972)

Aqui, outra consideração que se faz necessária é a de que Egberto é um artista categorizado como de música popular, porém essa classificação não é feita por opções estéticas do músico. Egberto transita por estilos e gêneros que muitas vezes o aproximam da música erudita. A classificação, ainda controversa, se dá, principalmente, pelos meios em que Egberto lançava suas obras nos períodos estudados. Majoritariamente, o suporte físico de apresentação eram os LPs e, mais tardiamente, os CDs. Prática mais comum ao artista de música popular, visto que os artistas de música erudita utilizavam a plataforma escrita para tornarem públicas suas obras (prática que hoje já se mostra diferente em alguns casos).

Egberto é um artista brasileiro cujos rótulos dizem muito pouco sobre sua música. É difícil negar seus traços “populares”, ainda que bem mais complexos que as manifestações folclóricas ou da música popular de massa que tomou a forma das canções. O estatuto do “popular” em sua obra é sempre refletido e mediatizado nos procedimentos composicionais. O regional nunca vai sem uma pitada de novidade ou sem um sentimento de traição com o passado e com a herança cultural. (MELO, 2007, p.193)

Percebe-se assim que apesar do não engajamento com projetos de criação/afirmação da música brasileira, as ideias de Mário de Andrade se fazem presentes na obra do compositor numa espécie de fórmula composicional. Alguns dos aspectos da forma com que Egberto transformou o cortejo do maracatu em “música artística” poderão ser percebidos a partir da análise de sua obra homônima.

## **2. O maracatu.**

Segundo Guerra-Peixe, a hipótese mais aceita da origem da palavra maracatu reside no termo maracatucá, uma espécie de verbo que os dançadores desse folguedo utilizavam para dar início ao cortejo e à dança a partir da Igreja do Rosário, no Recife. Esse verbo também, já como designação do termo, significava batucar, da mesma maneira que batucar significa “fazer um batuque”.

Também segundo o estudioso, o vocábulo, que era a nomeação de uma forma peculiar de batuque, hoje, mais amplo, designa um cortejo comum à cidade do Recife.

Assim como os afoxés de Salvador, esses cortejos de conotação religiosa tem sua atividade intensificada na época do carnaval e podem ser reconhecidos pela observação da instrumentação de suas orquestras de percussão e, principalmente, pela forma característica de suas execuções, que apesar das diferenças entre as “nações” (grupos ou agremiações de maracatus), possuem um denominador comum perceptível.

A orquestra dos maracatus é constituída basicamente por: agogô (ou, mais comumente chamados pelos participantes, gonguê); tarol e caixa de guerra; zabumbas (assim nomeadas por Guerra-Peixe) ou alfaias. Além dessa instrumentação, admite-se em algumas das agremiações também o agbê (ou xequerê), o ganzá e, em menor número, os atabaques.

A quantidade e a proporção de instrumentos varia de acordo com a quantidade de músicos disponíveis e com especificidade de cada “nação”.

Atenção especial deve ser dada ao grupo das alfaias (ou zabumbas). Responsáveis pela “sincopação” característica do ritmo do folguedo. Os músicos encarregados desses

instrumentos se dividem em 3: marcante, meião e repique. Cada um possui uma função dentro dos arranjos instrumentais da orquestra.

Em seus aspectos gerais os grandes tambores assemelham-se, mas há pequenas diferenças de dimensões, “tonalidades” e encargos rítmicos dividindo-os em funções. Por esses motivos ocorrem designações indicadoras de sua funcionalidade: “marcante”, o zabumba mestre, comandante do grupo; “meião”, o que transmite o comando rítmico aos restantes zabumbas; “repiques” o grupo de tambores que, em posição subsidiária, segue as indicações do anterior. (GUERA-PEIXE, 1956, p.61).

Recorremos novamente a Guerra-Peixe para compreensão da importância dos “zabumbas” no cortejo:

Para um músico ocupar a posição de “marcantista”, - isto é, executante do zabumba-marcante – não basta tornar-se seguro intérprete dos ritmos executados no Maracatu, mas deve também possuir requisitos morais à altura das responsabilidades exigidas pela função. Isso porque o marcante condiciona preceitos religiosos e uma tradição certa a serem seguidos, pois antes de ser executado pela primeira vez ele passa por um ritual de sagração num dos terreiros de confiança dos dirigentes do Maracatu. O mesmo instrumento não deve ser atingido por mãos profanas quando em função nos cânticos sagrados. E a hereditariedade é um fator adscrito a uma casta de privilegiados, uma vez que a posição de marcantista decorre, tanto quanto possível, de relações de parentesco e de sucessão. (GUERA-PEIXE, 1956, p.61-62).

Devemos esclarecer também duas designações para o termo “toque virado” (ou “baque virado”). Primeiro, o termo é utilizado para a diferenciação de tipos de folguedos cuja instrumentação é determinante.

Segundo Guerra-Peixe, o maracatu de “baque virado” ou “baque dobrado” (utilizado como mote para a composição de Egberto Gismonti) é o folguedo em que estão presentes mais de um zabumba, assim “virado” é uma espécie de acepção de “dobrado”. O termo é uma oposição aos maracatus-de-orquestra, também chamados de “maracatu de baque solto”, formação em que se admite apenas um zabumba, permitindo a esse músico maior liberdade para variações.

O segundo significado do termo “toque virado” é o de arranjo instrumental (já pertencente a um maracatu do tipo “toque virado”) no qual se permite a “viração”, variações rítmicas em conjunto que tem como finalidade animar a música por alguns instantes, transmitindo também o entusiasmo aos dançadores. Essas variações não são sempre

permitidas, como, por exemplo, no toque “Luanda” (outro arranjo instrumental dos maracatus de “baque virado”) que, por conter características mais explicitamente sagradas, exige a conservação de sua simplicidade.

As peculiaridades referidas acima darão subsídios para que possamos criar hipóteses para os procedimentos de adaptação musical utilizados pelo músico.

### 3. “Maracatu”

[...] Aprendi com eles [os bateristas mencionados com quem Egberto havia tocado] que Maracatu, para ser Maracatu, tem que ter o sujeito que toca tarol bêbado. Se não tiver o “tarol” bêbado, não é Maracatu. E essa informação que eles me deram me ajudou a pensar num maracatu que tem[...] [mostrando ao piano as células características de sua composição] (FELICIO, 2013)

A composição intitulada “Maracatu” veio a público no álbum “Nó Caipira” (EMI – 1978), na formação de quarteto com o baterista Zé Eduardo Nazário, o saxofonista Mauro Senise e o contrabaixista Zeca Assumpção.

Posteriormente, em gravações de estúdio, esteve presente também no álbum “Sanfona” (ECM - 1981) também na formação de quarteto, porém com Nenê à bateria e por último no álbum “Alma” (EMI - ODEON – 1987) numa performance de piano solo com adição de alguns sintetizadores e ruídos.

Excluiremos da análise as performances dos músicos supracitados na busca por elementos formais, composicionais e pela maior compreensão da interpretação pianística do compositor.

#### 4. A clave

Guerra-Peixe, em sua obra sobre esse cortejo, utilizou o “Maracatu Elefante” (agremiação recifense) como base para a pesquisa. Transcreveu cada uma das figuras rítmicas e melódicas (para os instrumentos que possuem diferenciação de alturas) dos toques desse grupo. Traçaremos, a partir daqui, um paralelo entre essa documentação e transcrições da composição de Egberto Gismonti realizadas pelo autor e também contidas no encarte do álbum “Alma”, de 1987.

A primeira figura descrita é a do gonguê. No instrumento metálico de frequência aguda, geralmente de apenas uma campânula nos maracatus, os executantes conseguem extrair dois sons, um mais grave quando percutido o centro do corpo do instrumento e um mais agudo quando percutida a área mais próxima da base. Assim, para diferenciação,

Guerra-Peixe separou em 2 alturas a grafia das figuras realizadas com intuito de localizar o a área a ser percutida no instrumento.

Ao piano, Egberto, numa referência ao gonguê dos maracatus, executa uma espécie de inversão de alturas de uma das claves notadas, separando-as em oitavas, como podemos notar no exemplo 1.

O pianista, assim como nos maracatus recifences, mantém essa figura inalterada durante todas as sessões da música, marcando e subdividindo os compassos, omitindo-a apenas com o aparecimento da melodia, que é realizada pela mão direita (assim como a clave do gonguê), impossibilitando a execução simultânea.

Essa figura é também o primeiro elemento a ser exposto em todas as versões apresentadas, o que também remete à maneira com que o cortejo inicia as toadas:

“Se bem que o primeiro instrumento a marcar sua entrada seja indiferentemente, o gonguê ou o tarol, a este cabe anunciar o andamento a ser observado por todo o conjunto.” (GUERRA-PEIXE, 1956, p.69)

Egberto parece ter escolhido o gonguê para dar início e mostrar o andamento para seu próprio maracatu.

## **5. Variações do tarol**

A performance presente no álbum “In Montreal”, ao vivo em duo com o contrabaixista Charlie Haden, conta com um trecho no qual Egberto mantém a figura do gonguê (descrita acima) na mão direita e executa uma figura semelhante a uma das figuras do tarol coletadas por Guerra-Peixe (exemplos 2-a e 2-b)

Há de se notar que em sua performance, Egberto acentua levemente a primeira semicolcheia dos tempos ímpares e a segunda dos tempos pares (a opção ela não grafia dos acentos se dá pela sutileza e pela irregularidade com que aparecem).

A figura de tarol notada por Guerra-Peixe, por sua vez, possui acentos grafados apenas nas primeiras semicolcheias dos tempos ímpares. Porém, o modo de grafia que utilizou para a percussão inclui também a manulação (indicação de qual das mãos deve percutir determinada figura musical), assim, podemos perceber que as segundas semicolcheias dos tempos pares são percutidas por ambas as mãos, o que naturalmente gera uma espécie de acentuação para aquele tempo.

Egberto faz variações desse padrão naquela ocasião, o que também vai de encontro com informações do pesquisador:

“O tarol realiza inúmeras variações, enquanto que as caixas-de-guerra cingem-se às fórmulas rítmicas pouquíssimo variadas.” (GUERRA-PEIXE, 1956, p.74)

## **6. O “corpo” da levada**

Há no cortejo de maracatu uma “sincopação” muito característica dada pelos zabumbas. Devido ao volume alcançado, a figura executada por esse grupo de instrumentistas que se consegue perceber auditivamente é a descrita no exemplo 3-a.

Porém, é importante notar que as alfaias (ou zabumbas) são tocadas com duas baquetas diferentes: a maçaneta e o bacalhau (ou resposta).

A diferença de intensidade produzida com essas baquetas é grande. Comparativamente, maçaneta produz, geralmente, um fortíssimo, enquanto o bacalhau, algo em torno de um piano.

Assim sendo, a transcrição da figura rítmica executada pelos “zabumbas” se faz da maneira notada no exemplo 3-b.

Ao fazer a adaptação Egberto utilizou o padrão semicolcheia–colcheia–semicolcheia para todos os quatro tempos do compasso. Somando a figura realizada pelas alfaias à informação do “caixa bêbado”, Egberto criou uma levada cuja acentuação forja uma espécie de irregularidade rítmica que simula a execução de músico bêbado, mas respeita o padrão semicolcheia-colcheia-semicolcheia, largamente utilizada na sessão de instrumentos de frequências médias e graves presentes no cortejo.

Assim, percebe-se que o padrão executado pela mão esquerda é uma síntese das figuras realizadas principalmente pelas alfaias (repique, meio e marcante) e pelo tarol/caixa de guerra, com as alterações necessárias para que se faça perceptível a harmonia. (Exemplos 3-c e 3-d)

## **7. Harmonia e melodia**

Em outras pesquisas realizadas (TINÉ, 2008) constatou-se uma ausência de traços modais em congadas mineiras e nas melodias de Maracatu transcritas por Guerra-Peixe na obra de referência. Como já mencionado, instrumentos harmônicos não fazem parte da formação dos maracatus. Porém, os contornos melódicos geralmente insinuam características tonais para suas loas e toadas.

Egberto, porém, ao conceber a relação melodia/harmonia em sua composição, traz para o Maracatu procedimentos harmônicos mais comuns à prática da música modal (forma

de estruturação harmônica na qual as relações de funcionalidade dos graus inexistem total ou parcialmente.)

Construído basicamente sobre dois acordes, Bm7(9) e G#Ø, o tema principal tem como centro dois modos provindos da escala menor de Si.

Sua estrutura possui 8 compassos na seguinte disposição:

Bm7(9) – 4 compassos, G#Ø – 2 compassos, Bm7(9) – 2 compassos.

A maneira que os acordes são executados cria uma melodia interna que se dá pela suspensão temporária não resolvida na terça do acorde, que é apenas executada melodicamente. Assim, a harmonia não é constituída por tétrades claras, sim por regiões que enfatizam os modos utilizados.

A melodia é construída basicamente sobre a escala pentatônica menor do 5º grau, fá suspenso, com a presença da nota ré em dois momentos.

Dessa maneira, a configuração modal da peça se dá da seguinte maneira:

Bm7(9) – modo eólio ou dórico de Si (a ausência do 6º grau tanto na montagem dos acordes quanto na melodia nos impede de definir com exatidão); G#Ø – modo lócrio com nona maior.

Dessa maneira, podemos perceber que a peça se faz toda sobre modos da escala menor de Si, no primeiro acorde possivelmente no modo da escala menor natural e no segundo, em mu modo da escala menor melódica. As suspensões geradas pela melodia interna aos acordes passam pelo lá suspenso, configurando o modo.

A harmonia e a melodia de “Maracatu”, por seus aspectos modais, são, então, os pontos que mais distanciam a obra de Egberto da música utilizada nos cortejos, visto que a música feita nos folgedos é de caráter tonal na grande maioria das vezes.

## **8. Considerações Finais**

A partir das observações feitas, podemos inferir que Egberto Gismonti, em seu Maracatu, utilizou muitos dos elementos presentes na música dos maracatus de “baquevirado”.

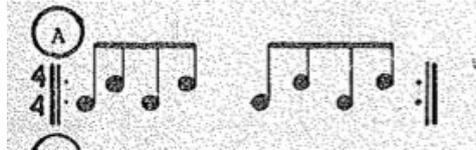
Algumas dessas figuras musicais foram mantidas muito semelhantes às figuras executadas no cortejo. Exemplos disso são os padrões musicais executados pelo gonguê e pelo tarol.

Outros aspectos musicais se distanciaram dos maracatus “autênticos”. A melodia e a harmonia modais da composição de Egberto são, de todos os elementos, os que mais

afastam, visto que, segundo as fontes citadas, nos cortejos as melodias sugerem encadeamentos harmônicos tonais.

Egberto recria assim, sem descaracterizar a música da manifestação em que se inspirou, um maracatú muito bem adaptado à sua idiossincrasia pianística. Há que se considerar que futuras pesquisas podem complementar os dados obtidos nesse artigo através de dados obtidos em novos estudos sobre o maracatu como, por exemplo na obra de Climério de Oliveira Santos.

## 9. Imagens



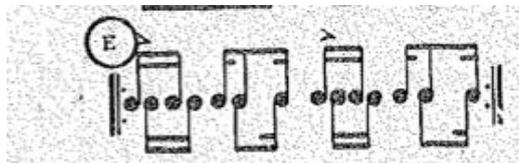
Exemplo 1-a. Aclave do gonguê (GUERRA-PEIXE, 1956, p.74).



Exemplo 1-b. A Clave do gonguê ao piano (GISMONTI, 1987, p.2)



Exemplo 2-a. Clave do gonguê e figura semelhante à do tarol. (Transcrição do autor)



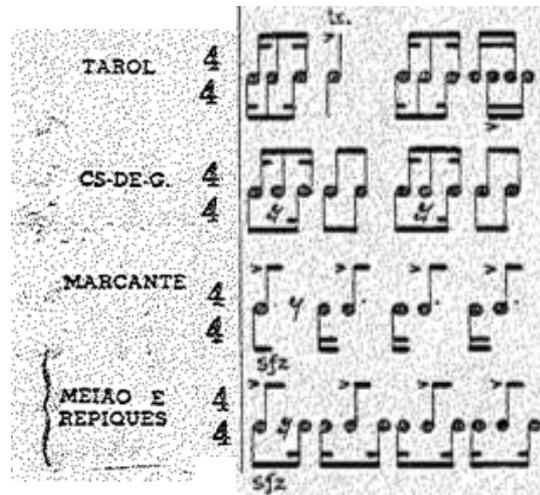
Exemplo 2b. Figura do tarol. (GUERRA-PEIXE, 1956, p.75).



Exemplo 3-a. Figura audível dos alfaias (Transcrição do autor)



Exemplo 3-b. Figura dos alfaías (GUERRA-PEIXE, 1956, p.77)



Exemplo 3-c. Levada da orquestra de percussão de maracatu (GUERRA-PEIXE, 1956, p. 80)

Exemplo 3-d. Levada do “Maracatu” de Egberto Gismonti. (GISMONTI, 1987, p.2)



## Referências:

### - Livro

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3a ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. São Paulo. Ricordi. 1956.

### - Artigo em Periódico

MELO, Rúrion Soares. *O "Popular" em Egberto Gismonti*. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n.78, Julho, 2007.

### - Trabalho em Anais de Evento

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Egberto gismonti e sua inserção no campo da música popular brasileira em fins da década de 1960*. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2012, Rio de Janeiro, *Anais...* Rio de Janeiro, 2012. p.843-850.

### *Material audiovisual (Imagem em movimento) em meio eletrônico:*

FELICIO, Marco. *Maracatu (Egberto Gismonti)*. Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=HhdbTosmMCc](http://www.youtube.com/watch?v=HhdbTosmMCc)>. Acesso em: 6 dez. 2013.