



A “Floresta” de Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos na peça “Quarto Mundo #1”

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Mario Adimir Patreze Junior¹

Universidade Estadual de Campinas – jrpatreze@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta uma análise da peça “Quarto Mundo #1” - gravada no álbum *Dança das Cabeças* (ECM Records: 1977) por Egberto Gismonti em parceria com Naná Vasconcelos - através da Teoria das Tópicas Musicais e os respectivos elementos musicais que compõe o excerto, bem como algumas informações em torno do que os autores chamam de “relativo primitivismo”. Os resultados demonstram um fluxo isotópico de Tópicas relacionadas com uma qualidade “rudimentar”, alinhadas com algumas questões envolvendo a trajetória de Gismonti e sua concepção estética na época.

Palavras-chave: Música Instrumental. Egberto Gismonti. Tópicas Musicais.

The “Forest” of Egberto Gismonti and Naná Vasconcelos in “Quarto Mundo #1”

Abstract: This article presents an analysis of the piece “Quarto Mundo #1” – recorded in the album *Dança das Cabeças* (ECM Records: 1977) by Egberto Gismonti in partnership with Naná Vasconcelos – through the Theory of Musical Topics and the related musical elements that composes the excerpt and some information around that what the authors call “relative primitivism”. The results shows a isotopic flow of Topics related to a “rudimentary” quality aligned with some questions involving the Gismonti’s trajectory and his aesthetics conception in this period.

Keywords: Instrumental Music. Egberto Gismonti. Musical Topics.

1. Apresentação

O presente artigo² é constituído de parte dos resultados de uma pesquisa de mestrado sobre o álbum *Dança das Cabeças* (ECM Records: 1977) do músico Egberto Gismonti, onde se investiga o seu trabalho no violão de oito cordas associado às percussões de Naná Vasconcelos bem como a relação dos procedimentos musicais com elementos de sua concepção estética, processo criativo e o contexto da referida produção, através de ferramentas metodológicas de Análise do Estilo e da Teoria das Tópicas Musicais. Pretendo adiante apresentar uma análise do material contido na primeira parte do disco, a música “Quarto Mundo #1”, onde há o uso de paisagem sonora, flautas de madeira – não especificadas na ficha técnica da produção – berimbau, caxixi e voz humana, que constituem uma atmosfera que remete diretamente a temas como sociedades tribais, povos indígenas enfim, à vida humana na floresta.

O álbum *Dança das Cabeças* (1977) inauguraria uma duradoura parceria de Gismonti com o percussionista Naná Vasconcelos, outra de Gismonti com a gravadora europeia ECM Records e seu produtor Manfred Eicher, além de ser representativo para a carreira do músico

no que diz respeito á sua projeção na cena internacional³. Cito abaixo um trecho onde Gismonti comenta sobre o processo de produção do disco, que elucida um pouco de sua fundamentação discursiva e comprova o que foi afirmado no paragrafo anterior sobre a atmosfera da faixa “Quarto Mundo”:

“Eu estava completamente só de músicos e aí me encontrei com Naná Vasconcelos, um percussionista excepcional, além de ser uma pessoa incrível. Passamos dias conversando sobre o que poderíamos contar, dentro do nosso relativo primitivismo. Então contamos a história de uma grande caminhada através da floresta. O disco começa com você entrando nela, ouvindo insetos, os primeiros pássaros e o próprio homem. E vai atravessando tudo que há lá dentro, pântanos, riachos, coisas agradáveis ou não”. (GISMONTI In: SIMÕES, 1978).

Portanto, através de uma análise de “Quarto Mundo #1” sob a lente da Teoria das Tópicas Musicais, a qual será introduzida na próxima seção, bem como a apresentação de alguns nexos que podem se relacionar com o que Gismonti chama de “nosso relativo primitivismo”, pretendo demonstrar de que forma é realizada esta construção discursiva-musical caracterizada pela presença de elementos que se relacionam diretamente com o senso comum de sua comunidade de ouvintes⁴.

2. Metodologia

Os questionamentos deste artigo envolvem a justaposição de elementos de ordem musical e a sua respectiva construção imagética, que, como vimos, parece ter sido planejada por Gismonti e Vasconcelos. Desta forma, o estudo do excerto selecionado partiu de uma audição analítica que levou em conta as impressões obtidas nesta experiência, seguido de uma transcrição e o cotejamento de dados musicais – como forma, temas, timbres, escalas, ornamentos, articulações melódicas e rítmicas – que puderam corroborar com as citadas impressões auditivas. Posteriormente, o material foi analisado sob a ótica da Teoria das Tópicas Musicais e a sua aplicação em estudos de Música Popular pelo pesquisador Acácio Piedade, através das quais foi possível obter resultados consistentes no que diz respeito ao entendimento dos elementos da composição e a recepção produzida. Dois conceitos propostos pelo referido autor, relevantes para uma rápida contextualização do leitor sobre esta metodologia são os de “musicalidade” e “tópica musical”:

“musicalidade é uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. A musicalidade é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis no seio das quais possibilita a comunicabilidade na performance e na audição musical”. (PIEIDADE, 2011).

“A palavra "tópica" vem do grego topos ("lugar"), indicando um estereotipo lógico-discursivo (AQUIEN e MOLINIÉ, 1999, p. 223-4). Na argumentação retórica, os topoï são lugares fundamentais do discurso pois representam certas idéias gerais às quais se pode reportar visto que são previamente compreendidas por uma dada

comunidade de linguagem, e muitas vezes fazem parte das premissas que se aplicam a todos os gêneros de discurso. Na música, a idéia de tópica tem sido empregada basicamente como símbolo cujos traços icônicos e indexicais são governados por convenção (MONELLE, 2000, p. 17). Esse caráter deriva dos gestos convencionais e dos gêneros familiares a uma comunidade que se situa na base da ação afetiva das tópicas.”(PIEDADE,2012).

Ou seja, as Tópicas Musicais parecem funcionar como unidades de sentido governadas por convenções sociais, a partir de um gesto musical. Além disso, para Piedade (2012), elas desempenham também uma função em relação á satisfação das expectativas geradas no receptor. No caso de afirmativa, ocorreria um processo chamado de “isotopia”, e, no caso de negativa, “alotopia” - que para o autor se constituem como “saliências” ao longo de um trecho musical. Nestes casos, as impressões saltariam aos ouvidos do receptor justamente por divergirem das convenções sociais estabelecidas. Desta forma, o compositor acaba por lidar com este jogo de expectativas, construindo uma estrutura formal desta rede através um percurso entre diferentes lugares-comuns e até mesmo o contraponto entre eles.

3. Quarto Mundo #1

Nesta seção será apresentada uma análise de “Quarto Mundo #1” demonstrando sua estrutura formal e musical bem como quais são as tópicas identificáveis no excerto, através de alguns exemplos. Optou-se por classificar os elementos musicais encontrados apenas dentro de um conjunto de Tópicas citados pelo pesquisador Acácio Piedade, encontradas em Piedade (2004) e Piedade (2013). Apresento a seguir um esquema da estrutura formal de “Quarto Mundo #1”, e posteriormente alguns comentários referentes a cada seção da obra:

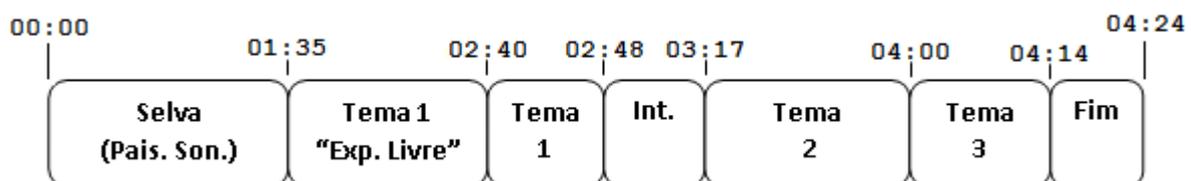


Figura 1: Estrutura Formal

- *Selva*: A música se inicia com a construção da paisagem sonora de uma floresta, com sons que imitam pássaros e/ou insetos além de um instrumento humano, suponho que um tipo de aerofone indígena utilizado para imitar o som de pássaro. Ao longo do trecho, ouve-se também ao fundo da gravação alguns pequenos grunhidos, que poderiam representar outras espécies de animais. Uma característica importante deste trecho é a movimentação dos sons através de recursos de volume e panorâmica, que nos dão uma sensação de movimento no

espaço, representando a idéia de “caminhada”. Encontramos neste trecho a **Tópica Tropical**, que com os sons característicos nos remete diretamente á uma paisagem selvagem.

- *Tema 1 exposição livre*: Ainda ao som da *Selva*, que aos poucos vai esmaecendo, surge em primeiro plano uma flauta de madeira que acreditamos tratar-se possivelmente de um aerofone transversal, algo como um pífano. Esta flauta não possui um temperamento perfeito em sua afinação, o que contribui para acentuar o seu caráter étnico, possuindo a tônica próxima da nota Lá⁴. Inicia com uma improvisação motívica construída sobre o primeiro modo pentatônico (1,2,3,5,6) cuja estrutura básica parte do 5º grau e ascende até o 3º, retornando á tônica. Culmina no *Tema 1*, construído sobre a mesma escala e melodia que descende do 3º ao 6º grau, para depois realizar um movimento entre os graus 1º, 2º e 3º; com resolução no 1º. Apesar da predominância do gênero pentatônico, pode-se identificar uma ornamentação realizada entre o 3º e 4º graus. Como o trecho é executado com métrica livre e bastante espaçada, podemos encontrar a **Tópica Oriental**, ou a **Tópica Indígena**. Contudo, alguns ruídos extraídos do instrumento através da técnica de *bends* e *harmônicos* (*Whisper Tones*) – um deles ascendendo entre o 3º e +4º graus - intercalados com os excertos temáticos, o som da *Selva* que acabara de ocorrer, bem como o próprio timbre do instrumento, fortalece a percepção da **Tópica Indígena**.



Figura 02: trecho de improvisação motívica construída sobre modo pentatônico, e ruído entre os graus 3º e +4º através da técnica de *bend*.

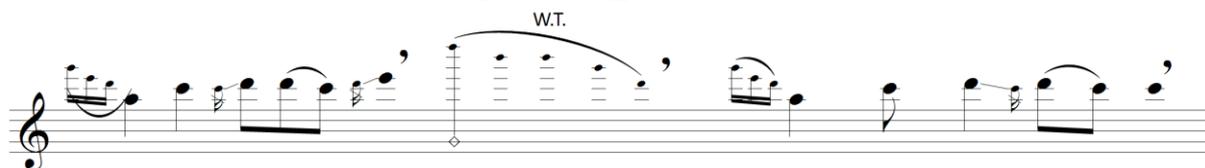


Figura 03: trecho da exposição do *Tema 1* e ruído através da técnica de harmônicos.

- *Tema 1*: com o pulso assumido em métrica binária, aparece uma articulação rítmica que pode se relacionar com gêneros musicais do *campo étnico nordestino*, como o baião. Além disso, a articulação melódica com o intervalo entre o 6º grau e o 1º também contribui para esta percepção, aonde temos uma **Tópica Nordeste**.



Figura 04: Exposição do *Tema 1* com métrica e pulso assumidos.

- *Interlúdio*: retoma a **Tópica Indígena**, com ruídos realizados pela flauta através de *harmônicos*, retorna á **Tópica Nordeste** através de uma articulação rítmica realizada sobre a tônica, para novamente retomar a **Tópica Indígena** através da repetição de um motivo na flauta bem como a introdução da percussão, que explora diferentes na combinação entre berimbau e voz humana.

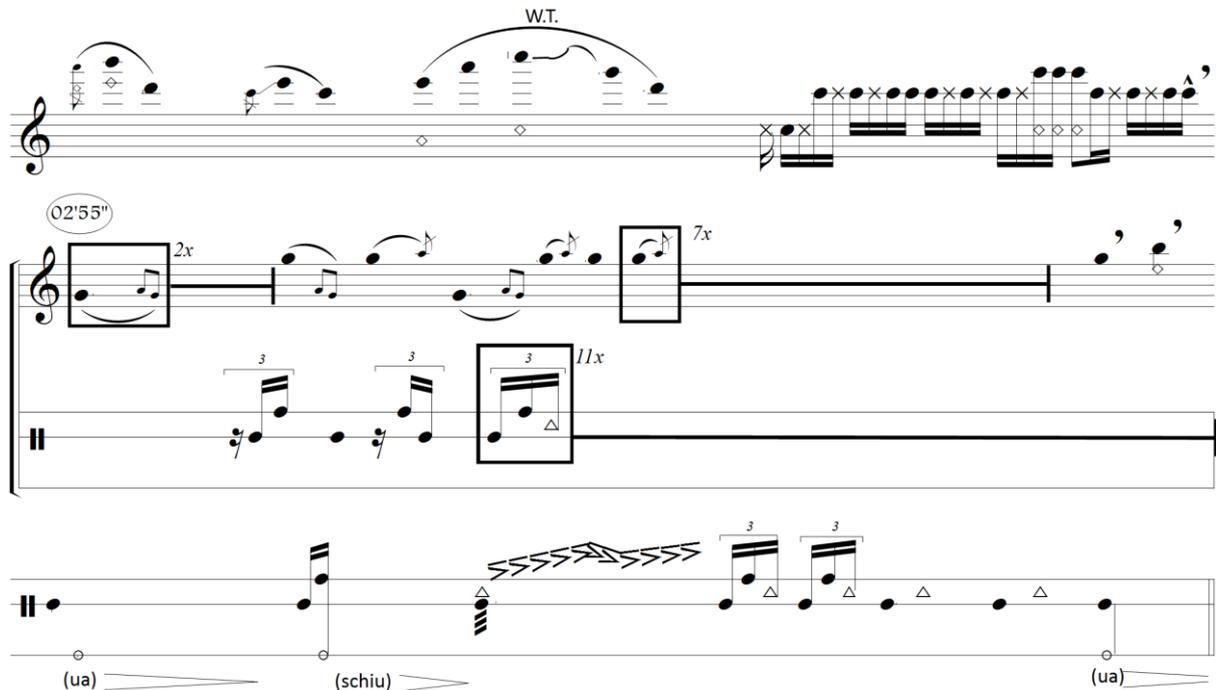


Figura 05: Interlúdio.

- *Tema 2*: Este tema é uma composição de Gismonti chamada “Conforme a altura do Sol/ Conforme a altura da Lua” que já havia sido gravada no álbum *Academia de Danças* (1974). Construído sobre o tetracorde lídio (1,2,3,#4), somado á articulação rítmica, retoma novamente a **Tópica Nordeste**. Porém também remete á **Tópica Indígena**, por ser tocado numa nova flauta (Flauta 2) que acentua este caráter étnico. Apesar de não ter sido possível realizar uma maior descrição de sua construção, o seu timbre marcante somado á articulação do som de respiração do executante podem ser responsáveis por esta percepção.



Figura 06: excerto do *Tema 2*.

- *Tema 3*: melodia descentente construída sobre o pentacorde lídio. A articulação rítmica e melódica do trecho, somada ao ritmo produzido pelo berimbau caracteriza novamente a **Tópica Nordeste**.



Figura 07: Tema 3 + Padrão rítmico tocado pelo berimbau.

- *Fim*: após uma dissolução da melodia do *Tema 3*, surge um padrão repetitivo na flauta construído sobre os graus 1º e 5º, tocado através de *harmônicos* que evoca novamente a **Tópica Indígena**. A música termina com o berimbau executando um padrão rítmico construído sobre três notas, que evoca pela primeira vez uma **Tópica Afro**.

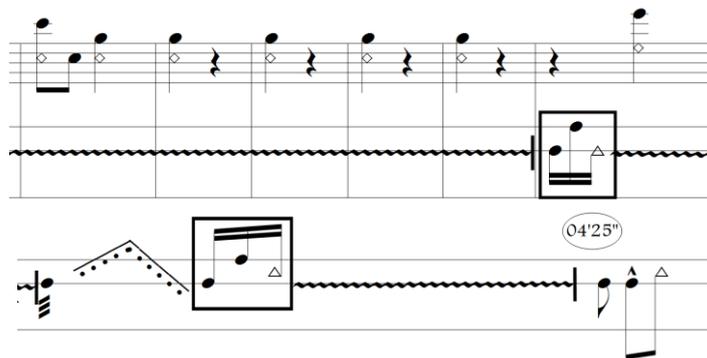


Figura 08: Padrão com Harmônicos na Flauta + Padrão Rítmico de três notas do berimbau

4. “Relativo primitivismo”

Egberto Gismonti passaria por um processo de abertura para novas concepções estéticas e fazeres musicais durante a década de 70. Gismonti afirma que este processo teria se iniciado a partir do álbum *Academia de Danças* (1974) tendo como ponto culminante o álbum *Sol do meio Dia* (1978), em que “parece cada vez mais voltado para o espontâneo, o simples, o imediato” – se contrapondo de certa forma a um passado marcado por procedimentos sinfônicos classificados por ele como “puramente racionais” (BAHIANA, 2006: 115-117).

Acoplado a este discurso, como o que parece ser um dos motivadores de seu retorno ao “espontâneo”, surge frequentemente nas falas do músico o episódio de sua viagem á uma aldeia indígena na reserva do Xingú e seus aprendizados com Sapain, o índio cantador de Jacuí (uma flauta sagrada) dotado de grande sabedoria. Cito abaixo dois comentários que demonstram a relevância deste contato:

“Entramos os quatro na oca sagrada. Durante muitíssimo tempo eu alimentara o desejo de entrar na Oca num momento de música. (...) esse foi o momento mais significativo da minha vida como músico. (...) Entrei num estado de êxtase total e tive a sensação de ver a música. Tudo se apresentava a mim sem separações, sem uma distinção clara dos limites entre a música, o instrumento ou o executante (...) A emoção que me invadia dentro da Oca era visualizada como um círculo que se completava de modo perfeito” (FREGTMAN; GISMONTI, 1991: 34).

“Uma manhã, caminhávamos os dois por uma frondosa vegetação.(...) Saímos andando em direção á mata cerrada da selva amazônica. (...) Pouco a pouco,

comecei a ouvir a floresta. Sapain estava respondendo.. (...) “Na floresta senti uma integração muito significativa” (FREGTMAN; GISMONTI, 1991: 39-40).

Sobre o título “Quarto Mundo”, ainda não foram encontrados dados que nos mostrem diretamente sua relação com o impulso discursivo e material composicional expostos anteriormente. Contudo, dois significados podem ser relevantes levando-se em conta o “relativo primitivismo” descrito por Gismonti:

1) Na Teoria dos Mundos, que dividiu os países em Primeiro, Segundo e Terceiro Mundo, o Quarto Mundo designaria as nações sem Estado, como indígenas, tribais, nômades e também nações internacionalmente reconhecidas mas não independentes 2) Um povo indígena derivado dos Astecas chamado Hopi, que habita o território dos EUA no estado do Arizona e diversos pontos do Rio Colorado, possui em sua mitologia um conjunto de profecias que tratam sobre ciclos de destruição do mundo. Desta forma, a humanidade se encontraria no momento no “Quarto Mundo”, tendo passado do “Terceiro Mundo” após uma grande inundação e estando próxima da passagem para o “Quinto Mundo” – que culminaria na vinda do salvador Pahana.

Por fim, outro sinal de que há para Gismonti uma afinidade entre esta música e a referida temática é a inserção de fragmentos melódicos do *Tema 1* na trilha sonora que produziu para o filme *Kuarup* (1989), dirigido por Ruy Guerra. Baseado no romance *Quarup* de Antônio Callado, uma parte da história se passa numa reserva indígena do Xingu, justamente onde os excertos do *Tema 1* surgem na trilha sonora⁶. Segue uma fala de Egberto Gismonti sobre este episódio: em meio a diversas tentativas de definição de sua música pela imprensa, afirma que realiza

“uma linguagem abstrata que é política o tempo inteiro, só que ninguém entende. E que consegue inclusive ter aspectos sociais, apenas que eles nunca se referem ao Rio de Janeiro e sim mais constantemente ao Xingú – explico: uma imensa reserva indígena no estado de Goiás sobre a qual escreveu muito e bem Antônio Callado em *quarup* – como a que fiz para o filme *quarto mundo*“ (GISMONTI In: ANHANGUERA, 1978: 261).

5. Considerações Finais

Este artigo se propôs a realizar uma interpretação do material composicional empregado na música “Quarto Mundo #1” do álbum *Dança das Cabeças* (1977). Como tentei mostrar ao longo do texto através da Teoria das Tópicas, a utilização do material melódico baseado no primeiro modo pentatônico e no tetracorde lídio aliado ao timbre das flautas de madeira, instrumentos de percussão e da voz humana (na forma como empregada, através de ruídos que imitam o som de animais e instrumentos musicais), ao material rítmico relacionado com manifestações do campo étnico do Nordeste brasileiro bem como aos ruídos explorados

pelas flautas de madeira através dos harmônicos - do ponto de vista de um ouvinte pertencente à comunidade da música instrumental brasileira - há no trecho em questão um fluxo entre as Tópicas Tropical, Indígena, Nordeste e Afro, que se alternam e se contrapõe com considerável sutileza, caracterizando-se, desta forma, por um trecho predominantemente isotópico.

A análise traduz em certa medida o que Gismonti e Vasconcelos chamaram de “relativo primitivismo”. Desta forma, pode clarear também um pouco do que significou em termos composicionais as escolhas estéticas de Egberto Gismonti no contexto de sua “busca pelo essencial”, que neste trecho seria encontrado através de uma vida na floresta que congrega cultura tribal, campo étnico do nordeste e cultura afro-brasileira.

Referências

- ANHANGUERA, James. *Corações futuristas*. Lisboa: A Regra do jogo, 1978.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70 : 30 anos depois*. Ed. rev. Rio de Janeiro, RJ: SENAC, 2006.
- CALLADO, Antonio. *Quarup: romance*. 12. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira. 1984.
- FREGTMAN, Carlos Daniel; GISMONTI, Egberto. *Música transpessoal: uma cartografia holística da arte, da ciência e do misticismo*. São Paulo, SP: Cultrix, 1991.
- PIEIDADE, AcácioTadeu de C. “Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011.
- _____. “Música e retoricidade”. IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto – USP. 2012.
- _____. “A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música”. *El Oído Pensante*, vol. 1. 2013.
- _____. “Música popular, expressão e sentido: Comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira”. *DAPesquisa*. Florianópolis. Vol. 1 nº2 . 2004 - 2005.
- SIMÕES, Paulo. “Música na cabeça e prêmio no bolso”. *Fatos e Fotos*, 1978.

Notas

¹ Mestrando pelo curso de Pós-Graduação em Música do IA/UNICAMP, onde desenvolve o projeto de pesquisa “A Dança das Oito Cordas Gismonti” sob orientação do Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné e apoio através de Bolsa de Mestrado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo FAPESP 2015/03273-3).

² Dedicado a Naná Vasconcelos, *in memoriam* (1944-2016).

³ O disco também foi vencedor de diversas premiações: cotação máxima pela revista *DownBeat*, disco do ano nos EUA pela *StereoReview*, um dos 10 melhores discos de 77 pela *MelodyMaker* além do *Grande Prêmio Alemão do Disco* e o *German Grammy* (SIMÕES, 1978).

⁴ Por uma questão de recorte para o formato deste artigo, optou-se por apresentar apenas os dados coletados na faixa “Quarto Mundo #1”. Porém, grande parte das análises expostas também podem ser aplicadas para a faixa “Quarto Mundo #2”.

⁵ A Tônica na nota Lá4 (na oitava do dó central do piano) é o quarto furo da flauta, que suponho possuir seis e ter as seguintes notas na primeira oitava: prox. a E4, F#4, G4, A4, B4, C#5. Decidi nota-la na partitura de maneira tradicional realizando uma aproximação aos sons que esta de fato representa, e na tonalidade de Dó Maior, para facilitar a sua visualização.

⁶ As duas aparições do referido excerto ocorrem nas seguintes minutagens: 00:56 e 01:39 – contadas a partir da abertura pela empresa *GraphoPictures* no início do filme.

QUARTO MUNDO #1

PARTE I - QUARTO MUNDO
DANÇA DAS CABEÇAS
ECM RECORDS 1977

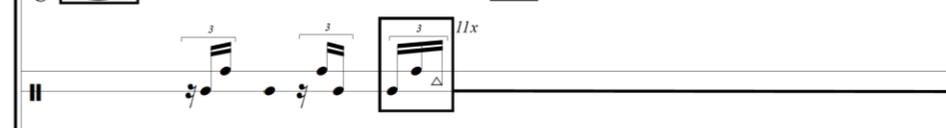
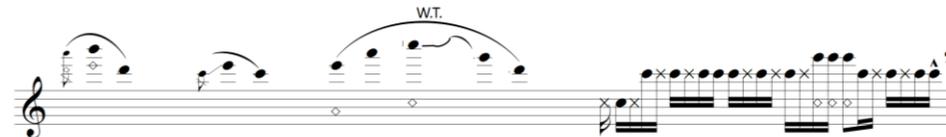
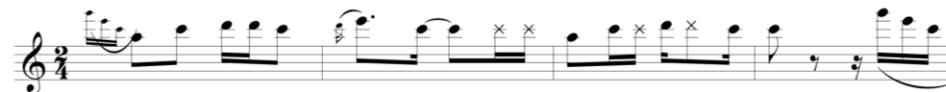
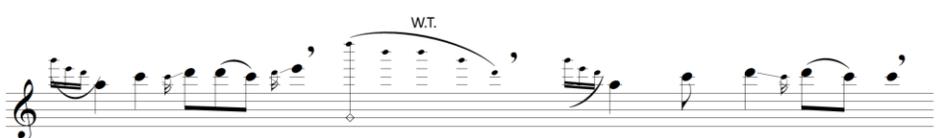
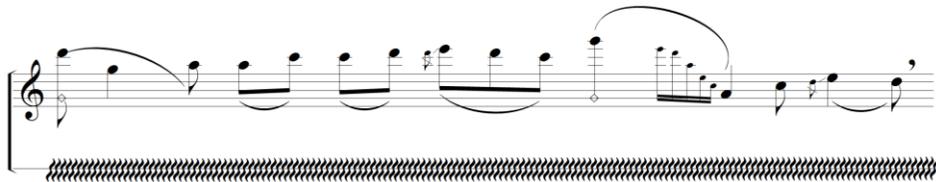
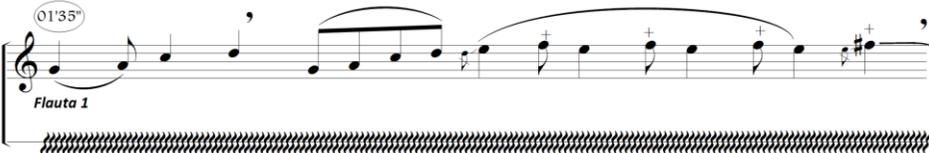
EGBERTO GISMONTI
NANÁ VASCONCELOS

00'00"

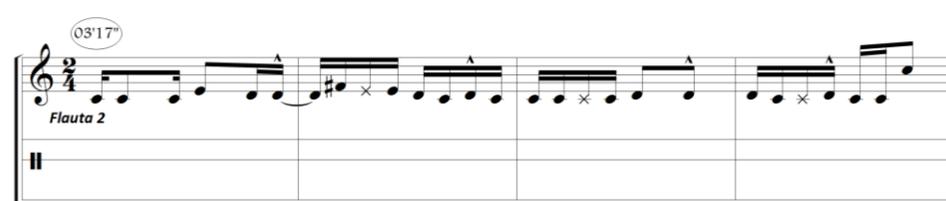


Selva - Paisagem Sonora

01'35"



Berimbau + Voz



Musical score for page 3, featuring multiple staves of music with various notations such as glissandos, harmonics, and specific rhythmic patterns.

Musical score for page 4, including a legend for notation symbols and musical examples for Flauta and Berimbau.

SÍMBOLOS DE NOTAÇÃO

	FLAUTA: Glissando conforme o contorno melódico desenhado.		BERIMBAU: Repique. Trêmulo realizado com a vareta e/ou com a moeda.
	FLAUTA: Harmônico. A nota inferior representa a nota apertada enquanto a superior o harmônico resultante.		BERIMBAU: Toques realizados em diversas regiões da corda, produzindo sons com diferentes alturas. Os desenhos ascendentes e descendentes representam os contornos melódicos.
	FLAUTA: Harmônico indefinido. A nota apertada na flauta está notada com o losango.		BERIMBAU: Toques realizados em diversas regiões do corpo do instrumento, produzindo sons com diferentes alturas. Os desenhos ascendentes e descendentes representam os contornos melódicos.
	FLAUTA: Whisper Tone, Melodia ou contorno melódico produzido com os harmônicos parciais disponíveis.		BERIMBAU: Vareta raspando em diversas regiões do corpo do instrumento, sobretudo na cabaça, produzindo sons com diferentes alturas. Os desenhos ascendentes e descendentes representam os contornos melódicos.
	FLAUTA: Som forte de inspiração bucal.		BERIMBAU: Uou/uou. Efeito sonoro produzido pelo afastamento e aproximação da boca da cabaça ao corpo do percussionista.
	BERIMBAU: Toques do berimbau. Respectivamente: Toque com vareta na corda solta, na corda presa com a moeda e apenas caxixi.		BERIMBAU: Toque + som vocal. Entre parêntesis, a sílaba a ser cantada, no idioma português. Geralmente estas sílabas são repetidas múltiplas vezes, articuladas a um efeito de diminuição da dinâmica, semelhante ao "delay".