

O Arranjo dentro do Arranjo: o arranjo como colagem O caso *Palhaço* (E. Gismonti) pra o Ensemble Brasileiro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Paulo José de S. Tiné

Instituto de Artes – UNICAMP tine@g.unicamp.br

Resumo: Este trabalho apresenta alguns dos processos criativos desenvolvidos na elaboração do arranjo de “Palhaço” composto por Egberto Gismonti. Este arranjo foi realizado para a pesquisa intitulada “Processos criativos em arranjos e composições para banda de jazz / Orquestra típica brasileira” (2014-2016) desenvolvida para a FAPESP e lançado em CD em 2017. O arranjo é uma colagem em duas partes: uma delas escrita pelo proponente baseia-se no registro original (CIRCENSE, 1979) e outra parte que é uma instrumentação de um arranjo a quatro vozes elaborado pelo professor Ricardo Rizek (1953-2006) na década de 80 que foi inserido na instrumentação proposta. Finalmente, há uma interpretação, embora indireta, da música com a manifestação brasileira de *guarânia* (polca paraguaia), cujas origens vêm das fronteiras do Brasil com outros países sul-americanos. Assim, os elementos da cultura brasileira neste arranjo estão relacionados com a ideia da orquestra típica, da música instrumental brasileira nos anos 70 e 80, a presença do ritmo ternário da polca paraguaia (Guaraná) e da possibilidade de concepção metalinguística do arranjo como colagem, ou o arranjo dentro do arranjo.

Palavras-chave: Arranjo. Egberto Gismonti. Música instrumental. Guarânia. Orquestra típica.

The arrangement inside the arrangement: collage process in the case *Palhaço* (E. Gismonti) for Brazilian Ensemble

Abstract: This work presents some creative processes developed in the elaboration of the original arrangement for *Palhaço* (Egberto Gismonti). This arrangement was carried out for the research entitled “Creative Processes in Arrangements and Compositions for Jazz Band /Typical Brazilian Orchestra” (2014-2016) for FAPESP and released on CD in 2017. The arrangement is a two-part collage. One part written by the proposer is based more on the original record (GISMONTI, 1979) and another part that is an instrumentation of a four-voice arrangement. This second one, which was elaborated by professor Ricardo Rizek (1953-2006) and putted in the proposed instrumentation. Finally, there is an indirect interpretation of *Palhaço* with the Brazilian manifestation of *guarânia* (Paraguayan polka), whose origins come from Brazil’s borders with others South-American countries. Thus, the elements of Brazilian culture in this arrangement are related to the idea of the typical orchestra, Brazilian instrumental music in the 1970s and 1980s, the presence of the ternary rhythm from the Paraguayan polka (*Guarânia*) and from a possibility of metalinguistic conception of the arrangement like collage, or the arrangement within the arrangement.

Keywords: Musical arrangement. Egberto Gismonti. Brazilian instrumental music. Polka Paraguay. Brazilian typical orchestra.

1. Introdução (descrição de experiências)

No campo do arranjo jazzístico para Big Bands observa-se que, historicamente, a estrutura da canção ou *chorus*, é normalmente mantida, como demonstram a maioria dos exemplos apresentados por STURM (1994), WRITGH (1982) e NESTICO (s/d). Nesses casos, o arranjador se transforma em uma espécie de organizador da improvisação fato que,

em última análise, apontaria para uma proximidade com o arquétipo formal do tema-e- variação do ponto de vista das formas clássicas do período tonal. Por outro lado, a inclusão de introduções, pontes e *coda* completam esse quadro, bem como a dos *solis* escritos em naípe e da transposição das tonalidades originais da seção.¹ A partir de certo ponto da minha trajetória como arranjador, comecei a realizar aquilo que chamei de colagens musicais. Não que esse procedimento seja propriamente uma novidade no campo do arranjo de música popular, mas pretende-se, aqui, descrever brevemente o caso. Esse procedimento se dá, sobretudo, na colocação de seções estranhas ao contexto da música original que podem ser, muitas vezes, de cunho neoclássico como, por exemplo, a inclusão de uma fuga ou fugato a partir de trechos melódicos da canção original ou a construção de uma seção *modulatória*, ao modo dos desenvolvimentos de uma forma sonata.² A colagem também pode ocorrer ao modo *rapsódico*, ou seja, com a introdução de melodias e seções contrastantes que não faziam parte do original. Enfim, o propósito da realização de um arranjo depende muito do objetivo de sua criação ser didático, artístico ou comercial e, claro, a divisão entre tais propósitos nem sempre é completamente delimitável. A primeira dessas colagens que fiz se deu no arranjo para *Maracatú* de Egberto Gismonti para a Orquestra Popular Brasileira, uma orquestra composta por instrumentos que, dentro de uma criação imaginária, seriam representantes de diferentes musicalidades brasileiras. Nele, após a exposição temática da composição original, inseri trechos da melodia de *Moro Omim Má*, uma melodia tradicional em *yorubá* cantada pela Nação Estrela da cidade de Recife. As harmonizações realizadas sobre essa harmonia geraram a seção de improvisação que, uma vez encerradas, davam início à reexposição do tema de Egberto.³ Para o arranjo de *Palhaço*, elaborado para o projeto de pesquisa FAPESP intitulado “Processos Criativos para Jazz Band/Orquestra Típica” (2014-2016), trabalhou-se com uma instrumentação reduzida da mencionada Orquestra Popular Brasileira, que chamei de Ensemble Brasileiro, formação já mencionada e discutida noutros artigos publicados (TINÉ, 2016).

2. O caso Palhaço

No caso do arranjo de *Palhaço*, clássico de Egberto Gismonti lançado no álbum *Circence* (1979), ocorre algo semelhante. Embora pertença ao gênero ternário, não pode ser classificada, á princípio, como valsa e, tampouco, há incidências rítmicas afro-brasileiras. No máximo, algo próximo às polcas paraguaias (*guarânicas*) e a partir daquilo que, no jargão dos músicos, se convencionou chamar “compasso goiano”, em uma referência clara a esse gênero quando, ao final das partes **C** e **D** (Fig.1, c. 39) há uma resolução atrasada, do 1º para o 2º tempo que se assemelham ao fenômeno do compasso goiano sem que, literalmente, o seja.



Fig.1 Palhaço: resolução no 2º tempo.

De fato, dentro os gêneros populares sul-americanos, aquele que, além de apresentar um jogo entre o 6/8 versus 3/4 apresenta uma resolução harmônica retardada, entretanto, no 3º tempo, é o da *chacarera trunca*, gênero de origem Argentina como demonstra Martim Delgado (DELGADO, 2016, 58).

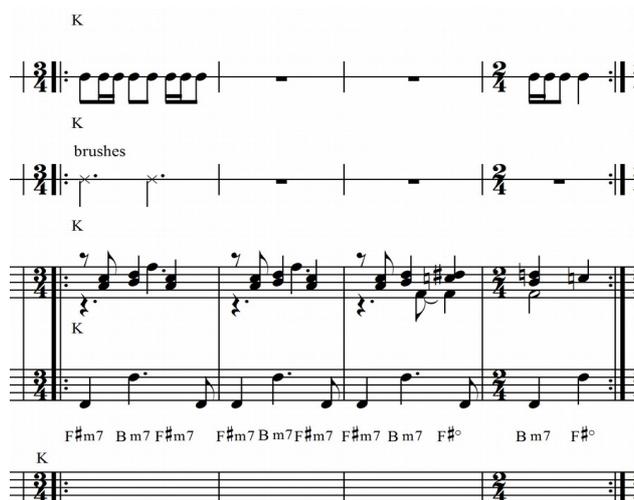
No que tange a colagem propriamente, ocorre o seguinte: na década de 1980 o professor paulistano de música Ricardo Rizek (1953-2006) realizou um arranjo a quatro vozes para coral misto dessa música. Trata-se de um arranjo que não segue a harmonia original e inseri diversas possibilidades contrapontísticas, além de frases em espelho, a partir do tema original. Tal arranjo foi realizado na tonalidade de Lá maior e, o original de Egberto, foi composto em Lá bemol maior. Assim, realizei uma exposição a partir da tonalidade original em responsórios das apresentações temáticas: uma vez a melodia é tocada pelo saxofone soprano (referência à gravação original), outra é respondida pelos demais instrumentos em bloco. Isso ocorre nas melodias das seções A e B. A continuação do arranjo incorpora o processo da gravação original de improvisação. Na gravação de referência, o saxofonista Mauro Senise improvisa em uma harmonia de quatro compassos que gira, ou é transposta, por todo o círculo das 5as até retornar à tonalidade original. Nesse momento são inseridos áudios

de crianças brincando, o que reforça o sentido da representação extra-musical da canção, ou seja, dentro do universo circense, o número dos palhaços. No caso do arranjo proposto, o ciclo se dá somente até a tonalidade de Lá maior, com a improvisação de saxofone soprano e algumas frases de *background* retiradas do tema original (c.44 a 68). Ao alcançar a tonalidade de Lá maior, dá-se o início do arranjo de Ricardo Rizek instrumentado para o Ensemble Brasileiro. Essa instrumentação se dá de modo mais à *capella*, quer dizer, a seção rítmico-harmônica não realiza um acompanhamento durante a maior parte dessa seção, reforçando a sonoridade dos instrumentos de sopro, praticamente camerístico, mas com os reforços do acordeom, do violão e do contrabaixo, que se dão de maneiras pontuais em algumas frases.

Tal sonoridade não deixa de fazer menção, ou mesmo homenagear, o grupo paulistano dos anos 80 PAPAVENTO que teve um único disco lançado pela gravadora Carmo, produzido e lançado por Egberto Gismonti em 1986. Esse grupo era formado por cinco músicos que se alternavam nas instrumentações, sendo alguma delas formada por: Flauta-Oboé-Clarinete-Piano-Contrabaixo; Flauta-Oboé-Clarinete-Saxofone-Baixo Acústico; Flauta-Oboé-Clarinete-Clarinete Baixo (sem contrabaixo) entre outras. Alguns arranjos primavam pela invenção contrapontística e pelo acabamento camerístico. A formação do ensemble para esse arranjo foi formada por flauta, saxofone soprano, clarinete, saxofone tenor, flugelhorn, trombone, violão, acordeom, baixo acústico e Bateria. Nesse momento do arranjo a bateria pára de conduzir o ritmo em boa parte da seção, o acordeom e o violão realizam algumas dobradas prevalecendo a sonoridade dos sopros.

Embora quase todas as notas provenham do arranjo original de Rizek, em alguns trechos da instrumentação houve pequenas intervenções como nota pedal aguda tocada pelo acordeom (c.93 a 97):

A inserção de uma pequena seção de improvisação para o acordeom sobre uma seção na qual Rizek adapta a harmonia da seção de improvisação original para a tonalidade menor (Fá sustenido) com a inclusão de um compasso (goiano) de 2/4 (letra **K** de ensaio c.117-120).



K

K

brushes

K

F#m7 Bm7 F#m7 F#m7 Bm7 F#m7 F#m7 Bm7 F#° Bm7 F#°

K

Fig.2 Palhaço: Seção K; improvisação de acordeom.

Essa seção se repete quatro vezes. Do compasso 127 a 133 há uma inserção de um baixo pedal em Lá no trecho (c.127-133) em que Rizek adapta o tema para o compasso de 5/4. Nesses dois últimos trechos a bateria e o contrabaixo interveem de forma mais acentuado do sentido de promover realmente uma condução, em oposição ao caráter camerístico predominante da seção. Para tal, durante o 5/4, há uma divisão que realizei em composições minhas como Noite Escura dessa unidade de compasso em duas partes iguais: semibreve ligada à colcheia e colcheia ligada à semibreve oitava acima. Tal fato se deu na intenção de se conseguir um swing próprio ao compasso quinário que não fosse aquele que o divide de forma irregular: 3+2 ou 2 +3. E também pela observação de que, no *jazz waltz*, além da pronúncia tercinada, ocorre uma divisão dos três pulsos em duas partes iguais⁴, ou seja, em duas semínimas pontuadas, essa divisão é um traço que propicia um swing ou ginga.



The image shows a musical score for the piece 'Palhaço' in 5/4 time. The score is arranged for a large ensemble including Flute, Clarinet in Bb, Soprano Sax., Tenor Sax., Flugelhorn, Trombone, Triangle, Snare Drum, Viola, Acoustic Bass, and Accordion. The score begins at measure 127. The Flute part starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) leading to a final phrase. The Clarinet, Soprano Sax., and Tenor Sax. parts also feature a crescendo. The Flugelhorn and Trombone parts have a piano dynamic and a crescendo. The Triangle and Snare Drum parts have a piano dynamic and a crescendo. The Viola part has a piano dynamic and a crescendo. The Acoustic Bass part has a piano dynamic and a crescendo. The Accordion part has a piano dynamic and a crescendo. The score ends with a final phrase in 3/4 time.

Fig.3 Palhaço: trecho em 5/4 com baixo pedal.

Como se observa, o arranjo original previa triângulo e caixa clara. Essas duas partituras serviram de guia para a construção da condução por parte do baterista. Por fim, após o trecho em 5/4, há os seis compassos finais do arranjo de Rizek, sem seção rítmica. Na frase final instrumentada para o saxofone soprano realizei uma elisão entre esse final e a volta do padrão de acompanhamento da primeira parte do arranjo, entretanto, $\frac{1}{2}$ tom acima. A seção final realiza a sequência harmônica //: D7M / E/D / C#m7 / F#m7 / Bm7 / Esus7 / Aad.9 / Eb7(11+) // presente em diversas músicas populares. Sobre ela há uma melodia que foi colocada na região grave da flauta, forçando o acompanhamento a permanecer em piano. Na 2ª repetição há as frases em terças que muito se aproximam da linguagem da música caipira e, nesse sentido, uma aproximação com o universo da *guarânia*, ainda que, do ponto de vista rítmico, ela nunca se explicita. No arranjo o baixo foi reforçado pelo trombone, reforçando também uma lembrança das sonoridades das bandas, com as terças realizadas pela flauta e clarinete e acompanhadas pelos saxofones e *flugelhorn*. Por fim, na 3ª repetição dessa sequência, Gismonti inseriu o tema original da canção que, no arranjo, foi realizado pelo contrabaixo, seguido pelo contraponto da flauta dobrada pelo violão. Finalmente, na última repetição, a melodia retorna ao saxofone soprano, de forma a anunciar o final da música que, após uma pequena *coda*, se dá na tonalidade de Lá maior.

3. Discussões

O Dicionário Musical Brasileiro de Mário de Andrade (ANDRADE, 1989), que realiza uma compilação das definições de termos da cultura popular do país, não possui o termo guarânia, mas, sim, a polca paraguaia. Mais recentemente HIGO (2013) assim a define:

A guarânia é um gênero de música popular urbana paraguaia que a partir da década de 1930 foi introduzida no circuito de gravações fonográficas do Brasil, tanto por músicos paraguaios quanto por brasileiros, sendo que estes preferencialmente através de versões para o português. A partir da década de 1940, além de guarânias feitas no Brasil, novos gêneros musicais identificados com a cultura da fronteira do sul de Mato Grosso e o Paraguai e com configurações musicais – especialmente no aspecto rítmico e timbrístico – aparentadas com a guarânia (como o *rasqueado* e a *moda campera*) surgiram no âmbito da música sertaneja, em um processo de apropriação e ressignificação de seus componentes estruturais e simbólicos. (HIGO, 2013, 18)

Alguns elementos interessantes podem ser traçados a partir do verbete de Mário de Andrade (ANDRADE, 1989, 405): primeiro a presença dos instrumentos de sopro e o fenômeno das orquestras típicas, no caso, paraguaia que, via-de-regra, foi um fenômeno latino-americano; segundo que, a menção à sobreposição dos diferentes pulsos pode ter advindo da própria dificuldade de entendimento do ritmo por parte do autor devido à sua complexidade. Contemporaneamente percebe-se que a polca paraguaia joga com a ilusão rítmica das possibilidades de 6/8 versus 3/4 e os *rasqueados* dos violões quando deslocam as acentuações deixando, por vezes, o primeiro pulso sem tocar, causam bastante perplexidade ao ouvinte. Higo, sobre os aspectos rítmicos e significados simbólicos considera que:

Com seu ritmo – derivado da polca paraguaia – marcado pela ambiguidade do compasso 6/8 associado a uma base ternária, a guarânia representa para o Paraguai um sentido identitário que foi sendo construído à medida que o nome de Jose Asunción Flores (1908 – 1972) – a quem é atribuída sua criação – ganhava destaque na luta ideológica travada contra o Estado totalitário, convertendo-se em um dos mais vigorosos símbolos do que se costuma denominar “alma guarani”. (HIGO, 2013, 18)

Voltando ao aspecto formal do arranjo, observa-se que ele é pouco discutido em autores de referência como as de ARAGÃO (2007), por exemplo, na medida em que a discussão sobre o original e fontes primárias na música popular prevalece nos trabalhos.

4. Considerações Finais

Portanto, a música Palhaço, além da representação nostálgica dessa figura, trabalha com um universo ao mesmo tempo lúdico, no que o ritmo ternário por sua proximidade com a valsa contribui, e de brasilidade, traço que o gênero vienense aculturado traz, somado aos aspectos da guarânia aqui apontado. Já o arranjo elaborado, por sua vez, traz

alguns traços da gravação original como a melodia realizada ao saxofone soprano e improvisação do mesmo instrumento sobre parte da modulação em ciclo de 5as. Por outro lado, no que tange ao ritmo de origem paraguaia e latino-americano, a instrumentação reforça o aspecto interiorano das bandas na sequência harmônica que ficou relacionada com a canção *Tristeza do Jeca* (Angelino de Oliveira),⁵ clássico do repertório sertanejo, lançada com letra pela primeira vez em 1926, e pelo uso dos intervalos de 3^a, presentes na gravação original, muito embora *Tristeza do Jeca* não pertença ao gênero da *guarânia*, mas, sim, ao da toada (canção). Os trechos da letra que recaem sobre a referida sequência trazem os seguintes versos:

“(...) Eu sô que nem sabiá
Quando canta é só tristeza
Desde o gaio onde ele está (...) Quando chega a madrugada
Lá no mato a passarada
Principia um baruião (...) O choro que vai caindo
Devagá se sumindo,
como as água vão pro mar”

Assim, a ideia do canto que manifesta tristeza e choro é reforçada pela sequência harmônica junto ao viés, também nostálgico da natureza (mar e sabiá) que, nesse caso, remete à figura circense e à infância de modo geral. Claro que Egberto a torna sutilmente sofisticada ao introduzir o subV/IV (Eb7), que prepara o retorno ao início da sequência. Desse modo, da mesma forma que a expressão *jazz* assumiu significações próprias no Brasil, principalmente no contexto das *jazz bands*, contexto no qual o arranjo proposto procura dialogar, assunto discutido em outros lugares (TINÉ, 2016), o termo ‘polca’ também se amoldou à várias manifestações musicas latino-americanas, sendo a *guarânia* derivada de uma delas.⁶ Dentro da proposta de estudo de tópicos musicais da música brasileira, sobretudo instrumental, que vem sendo realizado pelo pesquisador Acácio Piedade, pode-se especular em desenvolvimento posteriores de uma tópica sertaneja. (PIEIDADE, 2013)

Por fim, como comentado, houve a referência/homenagem ao grupo *Papavento* através da instrumentação do arranjo contrapontístico de Ricardo Rizek inserido como colagem no miolo do arranjo. Entretanto, a presença ou menção a esse grupo se dá mais como um dado *poiético* provindo das motivações do arranjador do que um tópico que se possa atribuir necessariamente ao grupo.

Referências:

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação: Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. – Belo Horizonte: Itatiaia, [Brasília-DF]; Ministério



da Cultura; São Paulo: Instituto dos Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

AURORA DÓRICA PARA O EMBAIXADOR DE JÚPITER. Papavento (grupo). Rio de Janeiro: Carmo, 1986. (LP)

ARAGÃO, Paulo. “Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular”. *Cadernos de Colóquio*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007.

CIRCENSE. Egberto Gismonti (compositor). Brasil: Emi-Odeon, 1979. (LP/CD)

CONDE, Samuel Ibarra. *12 obras inéditas de Álvaro Romero. Arranjos e Interpretação para trio típico colombiano*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2017.

DELGADO, Martin. *Composición en la Música Popular Argentina*. Rosário (Arg.): Ed. Da Universidad Nacional del Rosario, 2016.

GRAJEW, Daniel. *O pianismo de Egberto Gismonti em Sete Aneis*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2017.

HIGO, Evandro Rodriguez. “Para fazer chorar as pedras”: o gênero musical guarânia no Brasil: décadas de 1940-1950. Tese de Doutorado. São Paulo: UNESP, 2013.

LOWELL, Dick; PULLING, Ken. *Arranging for Large Jazz Ensemble*. Boston: Berklee Perss, 2003.

PIEIDADE, Acácio. “A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música”. *El Oído Pensante 1(1)*. Disponível em <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> Acesso em 3/2/2018.

THE NEW GROVE DICTIONARY OF JAZZ. 2a Ed. by Barry Kernfeld. London: Macmillan Publishers; New York: Grove’s Dictionaries Inc., 2002.

TINÉ, Paulo. “A Função da Improvisação dentro da Estrutura Formal da peça 'Choro Dançado' de Maria Schneider”. CONGRESSO DA ANPPOM, XXIII, 2013. *Anais*. Disponível em <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/1980> Acesso em 31/01/2018.

_____. “Procesos Creativos en Arreglos e Composiciones para Jazz Band/Orquestra Típica. Curitiba: *Revista Vortex*, No 3, Vol 4, 2016.

PAULO TINÉ & ENSEMBLE BRASILEIRO. Ensemble Brasileiro (grupo). São Paulo: Tratore, 2018.

STURM, Fred. *Changes Over Time: the evolution of jazz arranging*. Advanced Music, 1996.
WRIGHT, Rayburn. *Inside Score*. New York: Kendor Music Inc., 1982.

Notas

¹ Ver tais considerações, ainda que em uma obra didática e de cunho prescritivo, em LOWELL & PULLING (2003: 28-30)

² Como exemplo desse procedimento conferir a análise da obra *Choro Dançado* de Maria Schneider na qual as improvisações ocorriam em seções modulatórias ao modo dos *durchführung* da forma sonata (TINÉ, 2013).

³ Para conferir os procedimentos ver <https://soundcloud.com/paulotine/03-maracatu-moro-omim-ma>. Acesso em 31/01/2018.

⁴ Considerando-se que o *tercinado* do swing jazzístico, obviamente, não se trata de uma divisão absolutamente igual. O termo *jazz waltz* é assim definido pelo *The New Grove Dictionary of Jazz*: “Na linguagem do jazz (e bastante independente de suas conotações de dança) um termo que pode ser aplicado a qualquer peça em 3/4”. (2002, vol. 3, 874. Tradução do proponente)

⁵ A associação dessa sequência harmônica com o título de *Tristeza do Jeca* foi realizada na dissertação de mestrado de Daniel Grajew (2017), orientada pelo Prof. Dr. Ivan Vilela (ECA-USP), sobre o *pianismo* de Egberto Gismonti.

⁶ Tomo como exemplo o trabalho de CONDE (2017) que ilustra arranjos para a música andina colombiana de Álvaro Romero (1909-1999) que, além de peças que tem o ritmo próprio da Polca, apresenta uma série de outros ritmos característicos colombianos que, de modo semelhante ao choro carioca, se amoldam aos tipos formais da Polca.