

Audiotatilidade e invenção em *Frevo* de Egberto Gismonti

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO IMPROVISAÇÃO MUSICAL EM SEUS MÚLTIPLOS ASPECTOS

Diones Correntino

Instituto de Artes da UNICAMP/EMAC-UFG-dionescorrentino@hotmail.com

Paulo José de S. Tiné

Instituto de Artes da UNICAMP-paulotine70@gmail.com

Rafael dos Santos

Instituto de Artes da UNICAMP-rdsantos.piano@gmail.com

Resumo: Neste artigo é proposta uma análise fenomenológica e comparativa de duas performances da música *Frevo* gravadas por Gismonti, a do disco *Egberto Gismonti Solo* (1979) e a do disco *Alma* (1986). Com o suporte teórico de ferramentas da Musicologia Audiotátil desenvolvida por Vincenzo Caporaletti esta pesquisa pretende avaliar o pianismo de Gismonti a partir da perspectiva da “invenção” audiotátil, a qual, está ligada a um modo de fazer e abordar “valores audiotáteis”, que, no plano estético formal, são representados artisticamente por obras gravadas.

Palavras-chave: Egberto Gismonti. Música audiotátil. Improvisação. Frevo

Audiotactility and Invention in Frevo by Egberto Gismonti

Abstract: This article proposes a comparative and phenomenological analysis between two recorded performances of *Frevo* by Gismonti, which are included on the discs *Egberto Gismonti Solo* (1979) and *Alma* (1986). With the support of theoretical tools based on Audiotactile Musicology developed by Vincenzo Caporaletti, this research aims to evaluate Gismonti’s pianism from the perspective of audiotactile invention, which, is related to a way of doing and approaching “audiotactile values”, that, in the formal plan, are represented artistically by recorded works.

Keywords: Egberto Gismonti. Audiotactile Music. Improvisation. Frevo

1. Introdução

Há nas práticas musicais contemporâneas um tipo de criação artística de expressivo valor estético que encontra ressonância em performances gravadas de determinados músicos acostumados às práticas de improvisação. Tal fenômeno criativo se dá sobretudo quando, estimulados pela necessidade de criação, reelaboração e experimentação formal, tais músicos, atuantes tanto como intérpretes, e também como compositores e improvisadores, adotam e criam para seu repertório um tipo de performance que se caracteriza por empreender conhecimentos fônicos não vinculados pela norma epistêmica associada à tecnologia da escritura, ou seja, os critérios cognitivos e estéticos normatizados, via matriz cognitiva visual, pela teoria moderna ocidental de música.

De certa forma essas performances em sua grande parte estão vinculadas a gêneros da música do mundo como o jazz, a música indiana, a música instrumental brasileira ou a *world music* em geral, portanto, práticas culturais que carregam conteúdos gestuais de diversidade expressiva e que se relacionam aos elementos formais nomeados na *etnoteoria* das músicas do mundo como *groove*, *drive*, balanço, *ahead of the beat*, *flow*, *gamelan* ou *swing*. Assim, tais

particularidades também se ligam diretamente aos repertórios e práticas estéticas cujo o campo artístico é definido como o campo da “música popular”.

Todavia, sem querer adentrar aos problemas relacionados à classificação genérica de certas produções e repertórios tidos no senso comum com o rótulo de “popular”, ou seja, como se todas as tradições não vinculadas pela escritura compartilhassem dos mesmos critérios formais e estéticos, neste artigo, é proposta uma análise fenomenológica e comparativa entre duas performances gravadas da música *Frevo*¹ de Gismonti. Para tal análise comparativa este artigo faz uso da transcrição da performance gravada no disco *Alma* (1986), realizada por Magalhães Pinto e Borém (2013), e a transcrição, realizada para esta pesquisa, da performance de *Frevo* gravada no disco *Egberto Gismonti-Solo* (1979), lançado pela gravadora ECM. Tal escolha se justifica por serem estes os únicos fonogramas de Gismonti onde a música *Frevo* foi gravada com a concepção de piano solo.

Portanto, à luz de critérios taxonômicos da Musicologia Audiotátil, sobretudo com o suporte das publicações recentes de Vincenzo Caporaletti (2011, 2012, 2015, 2018), procura-se olhar para o processo criativo e pianístico de Gismonti como sendo um tipo de produção que envolve um certo dinamismo formal, cujo o perfil artístico está para além de uma definição somente sociológica, mas relaciona-se a um tipo de produção que se caracteriza por particularidades específicas, tanto, no campo cognitivo, através de uma relação inseparável entre sujeito e objeto, quanto, no campo estético, através da formatividade estabelecida pela relação entre produção e invenção.

Assim, procura-se discutir o pianismo de Gismonti como sendo do tipo audiotátil, ou seja, seu perfil artístico está ligado à “invenção” de um modo de fazer, que, através de obras gravadas, representa e inscreve, no plano estético formal, tanto os “valores audiotáteis” quanto os critérios artísticos relacionados com aprendizados sensório-motores fundamentados em uma racionalidade corpórea. Desta forma, entende-se que Gismonti induz um modo de conhecimento individual por meio de uma mediação endossomática, cuja a artisticidade é negociada por um conjunto de experiências de caráter transcultural do artista.

2. Egberto Gismonti e Performance na MPIB: Paradigmas analíticos

A produção artística de Gismonti é reconhecida como de difícil classificação entre os críticos. Além de ter uma vasta produção discográfica que vai desde o gênero canção até obras sinfônicas, também atua como *performer* solo, tanto como pianista e violonista, sempre apresentando um alto grau de complexidade e invenção através de sua artisticidade² instrumental. Apesar desta difícil classificação Gismonti é reconhecido no cenário

internacional como um músico inegavelmente dotado de uma gestualidade brasileira, entretanto, sua música apresenta aspectos híbridos possivelmente advindos do seu contato e interesse em inúmeras tradições culturais³.

A música de Egberto Gismonti é inconfundivelmente brasileira e um híbrido complexo. Seu pai, que veio do Líbano, tocou música árabe para ele; sua mãe era uma siciliana e amava ópera. Um dia Manfred Eicher o convidou para ir a Oslo. Ao ter uma permissão negada de saída do país para sua banda, Gismonti viajou para a nevada Noruega na única companhia de seu percussionista, Naná Vasconcelos. Lá eles gravaram *Dança das Cabeças*, um glorioso passeio auditivo pela Bacia Amazônica, dedicado aos índios que Gismonti tinha vivido. Ele diz sobre eles: “Eles não conversam sobre natureza, eles são natureza, eles não conversam sobre música, eles são música!” (LIPPEGAUS, 2007, p.264, tradução minha)⁴

Ao tocar na problemática de se rotular ou generalizar práticas artísticas completamente peculiares em seu processo formativo, cognitivo e estético, como visto em Gismonti, este artigo toma como mote o paradigma analítico levantado por Cirino (2009) em sua pesquisa intitulada *Narrativas Musicais: Performance e Experiência na Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB)*.

Segundo Cirino, a fenomenologia da performance do músico atuante na MPIB pode ser descrita como uma prática criativa em que o instrumento musical faz parte do próprio corpo do instrumentista, ou seja, “...apontam para a primazia do sensível na medida em que corpos humanos são pensados como instrumentos e os instrumentos também são pensados e utilizados como corpos ou extensões dos corpos...” (Cirino, p.24, 2009). E ainda:

Para abordar um objeto empírico com propriedades tão fluidas, o melhor seria implodir as categorias musicais de interpretação, composição, arranjo e improvisação por não serem definidoras das especificidades presentes na MPIB. Estes termos, utilizados para falar de características e qualidades musicais de uma peça ou de um músico, quando tomados de forma isolada, não são capazes de fornecer noções significativas para o entendimento da MPIB. (CIRINO, 2009, p.15)

As constatações apontadas por Cirino apontam para um paradigma no campo da análise musical e, de certa forma, são determinantes para se continuar a pensar uma alternativa teórica que amplie o debate sobre as características da performance do músico atuante na MPIB. Tal paradigma foi destacado por Caporaletti (2018) e está relacionado à prática analítica, que, ao longo de seu desenvolvimento histórico e teórico, consolidou-se através de uma separação ontológica entre composição e interpretação, ou seja, entre a imutabilidade do texto projetado na partitura e a performance realizada.

Ora, esta objetiva posição “diante de” (*ob-jectum*, em alemão *Gegen-stand*) do Objeto, é congruente com o processo de evaporação da plenitude do vivido, da desintegração das inflexões irreduzíveis e das declinações da singularidade criativa, e é profundamente devedora da sistematização teórica das diferentes escolas e tendências da teoria musical ocidental. Além disso, é ativada uma homologia estrutural na mesma estrita natureza alográfica que a música de arte assumiu com a cisão entre o compositor e o executante, estabelecida pela própria tecnologia da

escritura ocidental. Que estas condições sejam estritamente congeniais ao *ethos* da música moderna é uma constatação elementar da antropologia musical. (CAPORALETTI, p.3, 2018).

Portanto, a partir do problema fenomenológico apresentado por Cirino sobre a atuação do instrumentista na MPIB, a musicologia audiotátil parece apontar para um aprofundamento das questões relacionadas à performance, à cognição e aos processos da pesquisa artística que caracterizam não só a atuação do instrumentista da MPIB, cujo o perfil artístico de Gismonti pode ser enquadrado, mas também a atuação de instrumentistas atuantes em outros gêneros ligados à *etnoteoria* do mundo e vinculados pela tecnologia audio.

3. Musicologia Audiotátil

A Musicologia Audiotátil tem sido desenvolvida desde o fim dos anos 1970 por Caporaletti e foi ampliada em produções recentes de Araújo Costa (2015; 2016 e 2018) e Cugny (2016). Este campo musicológico foi fundado a partir da ideia de Formatividade⁵, ou seja, é um desdobramento do modelo estético Pareysoniano, que, em diálogo com as áreas da Mediologia e das Ciências Cognitivas, projeta um modelo teórico específico das experiências formativas e musicais vistas em gêneros como o jazz, o pop e a *world music*.

A Musicologia Audiotátil estabelece um modelo teórico com o objetivo de orientar uma perspectiva taxonômica das experiências cognitivas e fenomenológicas relacionadas a um conjunto de sistemas conceituais, práticas, textos, repertórios, objetos e comportamentos musicais que se originaram, durante o século XX, em tradições como o jazz, o rock, o pop e a *world music* em geral. Portanto, a audiotatibilidade implica o reconhecimento de uma identidade fônica compartilhada antropologicamente por mediadores culturais, os quais, influenciam a experiência de processos cognitivos psico-físicos específicos e que se relacionam com aprendizados sensório-motores fundamentados através de uma racionalidade corpórea.

A concepção teórica da Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA) é baseada em um conjunto de experiências inerentes a uma fenomenologia criadora de repertórios e gêneros musicais contemporâneos, os quais, não podem ser apreendidos através dos parâmetros da tradição culta (e escrita) ocidental (notadamente a dos períodos romântico e pós-romântico, quando se consolida o estatuto normativo da partitura, e que encontra seu auge ideológico no *Werktreue Ideal* – a absoluta fidelidade ao detalhe semiográfico – a partir aproximadamente da metade do século XIX). Seu campo privilegiado é constituído pelas tradições musicais populares urbanas e midiáticas, do jazz, do rock e da *world music*.

Segundo Caporaletti (2012, p.11), os princípios epistêmicos que fundamentam a tecnologia da partitura ligados à *Werktreue Ideal* são aqueles valores associados ao sistema notacional: linearidade, repetição uniforme, sucessão serial, homogeneização dos caracteres gráficos em relação à segmentação da experiência sonora, hierarquização divisiva das durações, quantificação e a indiferenciação do espaço diastemático sobre o modelo espacial cartesiano.

3.1 Categorias da Teoria das Músicas Audiotáteis

A Teoria das Músicas Audiotáteis comporta quatro definições fundamentais: o *Princípio Audiotátil* (PAT), a *Codificação Neo-Aurática* (CNA), a *Extemporização* e a *Subsunção Mediática*, instâncias conceituais responsáveis por caracterizar um modelo taxonômico que se distingue fenomenologicamente de outros sistemas musicais e experiências.

O *Princípio Audiotátil* (PAT) é definido como um tipo específico de percepção, cognição e abordagem do tipo psico-física da realidade sonora. Assim, o PAT é forjado através do efeito da mediação cultural das tecnologias sobre a dimensão sensorial e sobre o processo cognitivo do *medium* audiotátil (a partir da noção de *medium* formador de experiências). Através da abordagem musical pelo PAT podem ser analisadas as determinantes causais presentes na dimensão “poiética” e “estésica” de um sistema somático-psíquico, midiaticamente ativo, e presentes na sonoridade operada por meio de uma racionalidade corpórea relacionada a repertórios específicos. Assim, é possível entender a fenomenologia de um *medium* psico-corpóreo, alternativo ao *medium* da notação, “...o qual numa perspectiva epistemológica, – por ser ao mesmo tempo abstrato (matemático) e fundado na espacialidade sensorial da visão–, determina um tipo específico de percepção e cognição primária da realidade sonora...”.(Caporaletti, 2012 p.4).

Através da *Codificação Neo-Aurática* (CNA), os componentes audiotáteis são objetivados ou textualizados na fono-fixação. Isso quer dizer que os “valores audiotáteis” aparecem imprimidos na gravação através da inscrição gestual relacionada à codificação neo-aurática (CNA), que, vincula-se ao parâmetro cognitivo psico-físico do *medium*. Desta forma, através da fono-fixação, a musicologia audiotátil entende que música audiotátil é legítima ao assumir o status positivo das categorias que definem a estética moderna ocidental: identidade autoral, originalidade criativa, mobilidade da norma estética e autonomia da obra, ou seja, os significados semânticos associados à escritura na música ocidental de tradição notacional.

Outro fator relevante para a definição da CNA, segundo a musicologia audiotátil, é que os efeitos do tipo estético-cognitivos produzidos pela CNA carregam componentes

formais bastante distintos quando comparados às músicas de tradição oral, pois, os repertórios dessas tradições, apesar de serem baseados no PAT, não se desenvolvem ao longo do processo histórico através da fonografia. Assim, o regime de fonografia possibilita, via CNA, o compartilhamento de um modo de apreensão do som cujo o critério é dado eminentemente pela imagem acústica fono-fixada na matriz áudio (tecnologia).

A *Extemporização* pode ser definida como uma prática objetivada de um modelo mental construído em uma performance em tempo real, análoga, mas não idêntica às práticas de interpretação de uma partitura. O modelo mental construído na prática de extemporização é culturalmente e antropológicamente compartilhado e transmitido por agentes atuantes com a música improvisada, porém, não é reconhecido como improvisação pelos agentes antropológicos que participam desta musicalidade, como por exemplo, nas comunidades do jazz ou outras comunidades étnicas experienciadas musicalmente no PAT.

Para a Fenomenologia Auditotátil, a *Subsunção Mediática* acontece quando o meio visivo da partitura, não formador da experiência, é abordado através da experiência auditotátil, ou seja, os valores e critérios fônicos pertinentes à energia psicocinética da audiotatibilidade e que são ressignificados por uma sonoridade com base nos signos semiográficos inscritos por meio da escritura na partitura.

4. Análise Fenomenológica e Comparativa da Interpretação de Frevo

Com relação à análise das gravações a partir das transcrições, pode-se notar que Gismonti propõe na introdução da gravação de *Frevo* para o disco *Egberto Gismonti Solo* (1979), um tipo de abordagem sonora mais livre e indefinida, no entanto, colorida por ataques timbrísticos ao piano (Ver figura 1 abaixo).



Figura 1-Parte Inicial de *Frevo* em 00:00 – Disco *Egberto Gismonti Solo* (1979)-ECM

Ao contrário da primeira versão, no disco *Alma* (1986) (figura 2 abaixo), a gravação de *Frevo* é feita já com a apresentação do tema, inserindo, sobretudo na mão esquerda, um tipo de abordagem mais contrapontística.



Figura 2- Parte Inicial de *Frevo* em 00:00- Disco *Alma* (1986)

É possível perceber a abordagem extemporizativa em 0:24 na gravação de 1979 (Ver figura 3 abaixo). Nesta gravação a abordagem pianística se mostra mais preenchida pelas duas

mãos, dando uma ideia de contraste sonoro mais próximo a uma textura grovêmica.



Figura 3- Extemporização em 0:24- Disco *Egberto Gismonti Solo* (1979)-ECM

Na gravação de 1986, em 0:06, a mesma parte da música se mostra mais vazia quanto ao nível de preenchimento textural e sonoro entre as duas mãos, porém, com uma abordagem grovêmica e extemporizada explorada na mão esquerda. (Ver figura 4 abaixo)



Figura 4- Extemporização em 0:06 *Disco Alma* (1986)

Na gravação de 1979, em 1:14, Gismonti aborda a mão esquerda através de um processo de subsunção mediática, que, de certa forma, parece estar mais modelizada e mimetizada a partir das configurações de acentos da caixa que acontecem nas manifestações tradicionais de frevo. (Ver figuras 5 e 6 abaixo)



Figura 5- Subsunção Mediática em 1:14-Disco *Egberto Gismonti Solo* (1979)-ECM

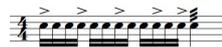


Figura 6- Caixa de Frevo conforme indicado por Rocca (1986, p.42)

Na gravação de 1986, em 0:31, Gismonti prefere a abordagem da mão esquerda de forma mais diluída, contrapontística e timbrística, e não tão próxima das acentuações da caixa de frevo, como evidenciadas nas manifestações tradicionais do gênero. (Ver figura 7 abaixo)

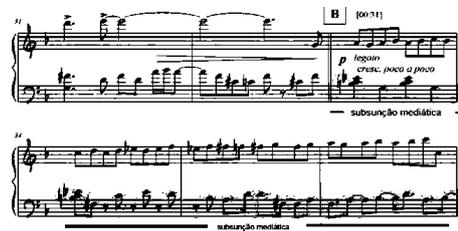


Figura 7 - Região de Subsunção Mediática 0:31-*Disco Alma* (1986)

5. Considerações Finais

A partir da análise fenomenológica das duas gravações pode-se deduzir que a abordagem pianística e a performance de Gismonti na música *Frevo* apresenta um alto grau de dinamismo formal e, em um certo sentido, é orientada por um conjunto de critérios artísticos que são muito mais próximos da abordagem improvisativa, porém, orientados em uma forma idealizada e modelizada a partir do itinerário artístico experimentado pelo músico ao longo da sua carreira.

Apesar das duas performances apresentarem certas semelhanças quanto ao aspecto formal e estrutural nas escolhas de arranjo e soluções aos problemas técnico-interpretativos ao piano, podem ser consideradas como organismos independentes, autônomos e prenes de carga autoral na relação de uma gravação com a outra.

Quanto ao aspecto da audiotatibilidade do pianismo de Gismonti fica nitidamente evidente que as fontes sonoras tradicionais que fundamentam sua pesquisa artística são diluídas em sua abordagem pianística, pois, o artista procura dar soluções aos problemas técnico-pianísticos a partir de uma relação de invenção influenciada por aspectos que são pertinentes aos recursos sonoros potenciais do instrumento piano, estando, assim, a serviço de encontrar um próprio modo de fazer, inventar e atualizar seus processos criativos com base em uma fonte original, no caso, sua composição *Frevo*.

De certa forma, a distância temporal entre as duas gravações parece evidenciar que a performance para as suas composições são sempre uma oportunidade de reinventá-las a partir de um conjunto de experiências que o músico recolhe ao longo da sua carreira como artista, portanto, parece ir ao encontro do que Pareyson propõe sobre a formatividade artística:

“...sempre se trata de fazer, inventando ao mesmo tempo o modo de fazer, de sorte que a execução seja a aplicação da regra individual da obra no próprio ato que é a sua descoberta, e a obra “saia bem feita” enquanto, no fazê-la, se encontrou o modo como se deve fazer”. (PAREYSON 1993, p.21)

Referências

CIRINO, Giovanni. *Narrativas Musicais: Performance e Experiência na Música Popular Instrumental Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2009.

CUGNY, Laurent; GIVAN, Benjamin; CAPORALETTI, Vincenzo. *Improvisation, Culture, Audiotactilité: Édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre em ré mineur BWV 1043 de J.S. Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt*. Paris: Outre Mesure, 2016.

HATTEN, Robert S. *Opening The Museum Window: Improvisation and its inscribed values in Canonic Works by Chopin and Schumman*. [In] *Musical Improvisation: Art, Education and Society*. [Org]: Gabriel Solis and Bruno Nettle. University of Illinois, 2009.

LIPPEGAUS, Karl. *Colours, Densities, Forms: How ECM Changed Folk Music*. [Trad.] J.Brandford Robinson. [In] *Horizons Touched: The Music of ECM*. Org. Steve Lake e Paul Griffiths. Londres: Granta Books, 2007.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. [Trad] Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes. 1993.

ROCCA, Edgard. *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão: com adaptações para bateria*. Escola Brasileira de Música, 1986.

Dissertações ou Teses

ARAÚJO COSTA, Fabiano. *Poétiques du “Lieu Interactionnel-Formatif”: sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l’expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique*. Tese de Doutorado em Musicologia [sob orientação de Laurent Cugny]. Université Paris-Sorbonne, 2016.

Artigo em Periódico

ARAÚJO COSTA, Fabiano. *Pluralité de “spuntus” et formativité audiotactile: un regard sur l’improvisation musicale collective*. Università degli Studi di Milano: Itinera (revista di filosofia e di teoria delle arti), n.10, p.216- 233, 2015.

_____. *Remarques sur l’expérience esthétique interactionnelle chez Miles Davis en 1969: le projet de “Bitches Brew” et les concerts avec le 3^o Quintette*. Epistrophy, n^o 1, Jazz et Modernité/ Jazz and Modernity. Publicado em outubro de 2015. Disponível em <<http://www.epistrophy.fr/remarques-sur-l-experience.html?lang=fr>>. Acesso em 04 de setembro de 2018.

MAGALHÃES PINTO, Marcelo Gama e Mello; BORÉM, F. *O caos organizado de Egberto Gismonti em Frevo*. Belo Horizonte: Per Musi-n.28, p.102-124, 2013.

Partitura publicada

MAGALHÃES PINTO, Marcelo Gama Mello; BORÉM, F. *Frevo*. Belo Horizonte: Per Musi. n^o 28. Belo Horizonte: UFMG, p.125-144, 2013. Partitura Transcrita e Editada.

Gravação em CD

ALMA. Egberto Gismonti (compositor). Egberto Gismonti: piano e sintetizadores; Nando Carneiro, sintetizadores. Rio de Janeiro: EMI-Odeon Fonográfica, 1987a. Relançado em 1993 pela Tom Brasil Produções Musicais Ltda.

EGBERTO GISMONTI: Solo. Egberto Gismonti (compositor). Egberto Gismonti: piano, violão 8 cordas e cooking bells. Alemanha: ECM, 1979. [CD].Gravado em 1978 no Talent Studio, Oslo. Produzido por Manfred Eicher. Lançado em 1979. (Cd de audio n^o827135-2).

Trabalhos publicados online

CAPORALETTI, Vincenzo. *Ghost Notes: Issues of Inaudible Improvisations*. [In] *Beyond Notes: Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, 2011. Ed.

por Rudolf Rasch. Disponível em <<https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

_____. *Neo Auratic Encoding: Phenomenological Framework and Operational Patterns*. [In] *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, 2015. Disponível em <<https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

_____. *Phenomenological and Musical Analysis*. [Trad] Brent Waterhouse. Disponível em <<https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

_____. *Milhaud, Le Boeuf sur le Toit e o Paradigma Audiotáti*, 2012. Disponível em <<https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

_____. *Some Remarks on the Epistemological Bases for a Musicology of Popular Music*. Disponível em < <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

_____. *Uma musicologia audiotátil*. [Trad.] de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1-17. Disponível em: <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/08eefd43>>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

Notas

1A música Frevo foi gravada nos seguintes álbuns Nó caipira (1978) EMI-Odeon LP, CD Brasil; Egberto Gismonti Solo (1979) ECM Records /EMI -Odeon LP, CD Alemanha; Alma (1986) EMI-Odeon LP, CD Brasil; Sanfona (1980) EMI-Odeon LP, CD Alemanha; Meeting Point: Egberto Gismonti and Vilnius SynphonicOrchestra (1997) Alemanha; e Egberto Gismonti & Charlie Haden no Montreal Festival (2001) CD.

² Este termo está sendo entendido como definido por Hatten, (2009, p.281-282, tradução minha). Segundo este autor, há um conjunto de valores associados ao campo da improvisação na música ocidental e que estão relacionados com a percepção de se tocar com competência estilística, bem como estratégias de inovação que compreende a capacidade de ampliar ou complexificar o conteúdo estilístico.

³ Além do contato com compositora e professora Nádia Boulanger, que o orientou a seguir seu caminho composicional ao invés de dedicar-se à composição clássica europeia, outro fator que determinou a personalidade e as características estilísticas de Egberto talvez tenha sido o encontro com Barraqué, discípulo de Anton Weber. 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. No entanto, o compositor não faz música serial ou atonal, mas possivelmente, uma livre apropriação de aspectos timbrísticos presentes na estética serial.

⁴ Egberto Gismonti's music is unmistakably Brazilian and an extremely complex hybrid. His father, who came from Lebanon, played Arab music to him; his mother was a Sicilian and loved opera. One day Manfred Eicher invited him to Oslo. Failing to obtain an exit permit for his band, Gismonti travelled to snowy Norway in the sole company of his percussionist, Naná Vasconcelos. There they recorded *Dança das Cabeças*, a glorious auditory tour of the Amazon Basin, dedicated to the Indians with whom Gismonti had lived. He says of them: "They don't talk about nature, they are nature; they don't talk about music, they are music!"

⁵ A musicologia audiotátil tem como uma de suas bases a *Teoria da Formatividade* de Luigi Pareyson (1993). A teoria estética do filósofo Luigi Pareyson denominada *Teoria da Formatividade* é, sobretudo, uma teoria sobre o processo artístico, ou seja, uma construção epistemológica do itinerário de trabalho e diálogo deliberado do artista com sua matéria no intuito de construir uma *forma* e um conhecimento, o conhecimento artístico. Essa forma de constituir, ou *modo de formar*, estabelece-se por leis próprias do processo formativo que opera de modo dialético entre a intenção, produção e o juízo estético do artista em sua relação com a matéria. Portanto, este sujeito, em contato com a matéria e domínio sobre ela, constrói *formas* através de uma artisticidade e técnica artística que a *formatividade* demanda. Pareyson define a *formatividade* como uma atividade comum a toda experiência humana destinada a constituir uma *forma*. Nesse sentido, a *formatividade* é um conceito geral sobre a maneira de formar do humano, e que, enquanto *formatividade geral*, se preza à realização de uma determinada finalidade que se adequa a uma *forma* estabelecida para realização de tal fim. Na *formatividade artística*, a ação formativa se estabelece pela procura dinâmica da regra artística realizada por um *medium*, ou seja, um artista que atua interagindo de forma especificada com a matéria e constituindo, durante o itinerário artístico – ou *forma formante*, o processo em que se dará a o resultado final – a *forma formada* – ou êxito artístico.