

**A BRASILIDADE NA MÚSICA DE EGBERTO GISMONTI** <https://doi.org/10.63330/aurumpub.006-014>

**Thiago Vinicius Alves Ueda**  
Mestrado em música  
Universidade Estadual de Maringá  
E-mail: uedathiago@gmail.com

**RESUMO**

Nesse texto se busca entender panoramicamente o material estruturante de algumas obras selecionadas de Egberto Gismonti. É notório que o referido multi-instrumentista possui um estilo peculiar em suas composições devido à miscigenação de elementos da música erudita, popular e folclórica regional brasileira. Nesse sentido, dentre as características elencadas por Mário de Andrade no Ensaio sobre a música brasileira, percebeu-se que na música de Gismonti ocorriam com frequência Terças Caipiras, Rebatimentos, Melodias com perfis descendentes e o Término de frase na mediantes. Além disso, constatou-se que Gismonti utiliza o modo misto, mixolídio com quarto grau elevado, e a escala hexacordal, escala maior sem a sensível, que segundo Paz (1949) são os modos com maior constância na música folclórica brasileira. Estes elementos conferem um caráter genuinamente brasileiro à sua música. No entanto, a sua música não se restringe à ocorrência destes elementos. Notou-se que outras estratégias faziam parte da paleta criativa do compositor: mudança brusca de centro tonal, apojatura harmônica sem resolução, tratamento especial à linha de baixo, além da transposição de ritmos brasileiros para o piano. Por meio de pesquisas bibliográficas e transcrições literais, pretende-se elencar procedimentos composicionais e características brasileiras inerentes à obra de Egberto Gismonti.

**Palavras-chave:** Composição; Música Brasileira; Egberto Gismonti.

**ABSTRACT**

This text seeks to gain a panoramic understanding of the structuring material of some selected works by Egberto Gismonti. It is well known that this multi-instrumentalist has a peculiar style in his compositions due to the miscegenation of elements from classical music, popular music and regional Brazilian folklore. In this sense, among the characteristics listed by Mário de Andrade in Ensaio sobre a música brasileira, it was noticed that Gismonti's music frequently featured Terças Caipiras, Rebatimentos, Melodies with descending profiles and the Ending of a phrase in the middle. It was also found that Gismonti uses the mixed mode, mixolydian with a raised fourth degree, and the hexachordal scale, a major scale without the sensitive scale, which according to Paz (1949) are the most common modes in Brazilian folk music. These elements give his music a genuinely Brazilian character. However, his music is not restricted to the occurrence of these elements. It was noted that other strategies were part of the composer's creative palette: abrupt change of tonal center, harmonic apogee without resolution, special treatment of the bass line, as well as the transposition of Brazilian rhythms to the piano. Through bibliographical research and literal transcriptions, the aim is to identify compositional procedures and Brazilian characteristics inherent in Egberto Gismonti's work.

**Keywords:** Composition; Brazilian music; Egberto Gismonti.



## 1 INTRODUÇÃO

MANNIS (2012, p.231) estende os conceitos sobre o processo de composição musical. Segundo ele:

O processo gerativo de uma obra (musical, sonora) envolve diversas etapas desde o estímulo inicial, a motivação, organização do Material, produção de idéias, construção da estrutura e da forma, integração para a consolidação geral do processo, concluindo na realização e na concretização sonora – até chegar à escuta: fruição. Não necessariamente nessa exata ordem, nem com todos esses mesmos itens.

Desta maneira, a composição musical pode ser entendida como um sistema formado por três elementos principais: a obra musical, o compositor e o processo criativo. Neste sistema, o processo criativo atua como um elemento de ligação entre o compositor e a obra.

Define-se o processo criativo como o conjunto de ações planejadas e tomadas consciente ou inconscientemente pelo compositor desde o ímpeto inicial até a concretização da obra.

A definição supracitada evidencia o que já era imaginável: não é possível explicar integralmente o processo criativo como um mero conjunto lógico de passos ordinários, pois envolve além de aspectos musicais, aspectos psicológicos, psicoacústicos, cognitivos e sociais.

MANZOLLI (1997, p.2) afirma que cada processo criativo é único devido às influências ambientais, mas está interligado ao desenvolvimento histórico do compositor, uma vez que “entre o domínio sonoro e a estratégia de escolha encontram-se os métodos de estruturação musical e este conhecimento faz parte da bagagem teórica e/ou prática do compositor”.

Uma vez em que há influências ambientais externas no processo criativo, justifica entender a biografia, formação musical e as principais influências de um compositor. Por exemplo, Egberto Gismonti é um compositor e músico multi-instrumentista reconhecido internacionalmente, cuja relevância decorre da apropriação de materiais genuinamente brasileiros tratados com erudição e originalidade.

Natural do Carmo, Rio de Janeiro, nasceu em 5 de dezembro de 1947, e desde cedo foi incentivado a estudar música. WANDER (2007,s.p.) pontua que Gismonti iniciou seus estudos ao piano, influenciado por seu pai libanês; No caso do violão, este entrou na vida de Gismonti de maneira mais natural por influência materna. Em Paris, estudou com Nadia Boulanger<sup>1</sup> e Jean Barraqué<sup>2</sup>, e ao voltar para o Brasil concentrou-se na música e cultura brasileiras. Egberto Gismonti acredita que para executar música brasileira de maneira idiomática deve-se conhecer o Choro, pois o “choro representa a base da nossa música. [...] Para tocar, entender, ser, para pensar a música brasileira, todos devem atravessar o conceito e a música

---

1 Figura central no ensino de composição na Europa no século XX. Compositora francesa de música erudita e professora de diversos compositores de renome tais como: Piazzolla, Stravinsky, Philip Glass, Walter Piston e Camargo Guarnieri.

2 Exímio compositor francês que desenvolveu um estilo individual de serialismo. Faleceu precocemente aos 45 anos.



do choro”<sup>3</sup> BERNOTAS (2008,s.p)<sup>4</sup>.

ANDRADE (1928) elenca diversas características da música brasileira, das quais ocorrem na obra de Gismonti: Terças Caipiras, herança do repertório sertanejo; Rebatimentos, repetições regulares das notas de uma melodia, herança do repertório flautístico das “orquestrinhas”; Melodias com perfis descendentes; Término de frase na medianta, predileção em finalizar frases na terça no acorde.

Outra característica notável da música de Gismonti é a transposição de ritmos brasileiros para o piano, simulando outros instrumentos. PINTO (2009, p.9) afirma que:

No seu disco *Alma* (GISMONTI, 1987), Gismonti, através de uma ou duas linhas melódicas, mas com grande complexidade rítmica, consegue transpor ritmos populares para a erudição do piano. Suas composições, que misturam linguagens musicais diversas – o jazz, a música erudita e a música popular brasileira-, são o reflexo dessa mistura de estilos, como se observa em sua obra *Frevo*.

Outras recorrências estilísticas têm raízes mais incertas, por exemplo, ocorre com frequência nas músicas de Egberto Gismonti a finalização de uma fórmula tonal sobre uma tetrade maior, com a sétima maior e a quinta aumentada ou a execução de arpejos com notas alternadas. Fato é que, o compositor aprende com a estratégia de escolhas e com o desenvolvimento de peças anteriores, e a partir deste ponto a composição não parte mais de um estado bruto, mas há um conjunto de ações que pré-moldam o material. Sobre este fenômeno de realimentação e recorrência composicional, o compositor húngaro LIGETI afirma que:

A concepção primária de novas peças contém a marca dos processos de trabalho utilizados no desenvolvimento de peças anteriores. A consequência disto é um efeito de realimentação: o estado bruto é pré-moldado por experiências ganhas durante a composição e é, portanto, já não completamente ‘bruto’  
LIGETI (1983, p.126).<sup>5</sup>

Já para o musicólogo ADAMI:

Quanto mais marcante é para o compositor um elemento de sua música, mais ele fica marcado em sua ontologia criativa, e terá maior permanência dentro de seus processos composicionais (2010, p.4).

Ao encontrar recorrências composicionais pode-se recursivamente entender parte do processo criativo, pois as recorrências nada mais são que marcas do processo de trabalhos anteriores. Outro argumento que pode esclarecer a caracterização da construção musical consiste em buscar quais foram os referenciais do compositor.

---

3 “Choro represents the foundation of our music,” he has declared. “To play, to understand, to be, to think Brazilian music, everyone must cross by the concept and the music of choro.”

4 Tradução de PINTO (2009)



No âmbito da música erudita, Ravel e Villa-Lobos são referenciais para Egberto Gismonti. Segundo BERNOTAS (2008) o repertório de Ravel o atraiu por suas orquestrações inovadoras e os seus *chord voicings*. Com relação a influência de Villa Lobos, Gismonti afirma:

O Villa-Lobos foi o sujeito que teve a parabólica mais bem instalada no Brasil. E o mentor da parabólica do Villa-Lobos – parabólica é coisa positiva; quer dizer “antenido” com o Brasil – foi o Mário de Andrade. AMARAL (2008, s.p.).

Egberto Gismonti utiliza ostinatos à Villa-Lobos nas peças a “Prole do Bebê”, que são por sua vez formados por linhas independentes que constituem uma textura polifônica, e, por meio desses bordões são acrescidos estruturas harmônicas, linhas melódicas e a superposição das canções folclóricas.<sup>5</sup>

MELO (2007, p.193) sintetiza esta complexa rede de influências que caracterizam Egberto.

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.

Por meio de pesquisas bibliográficas e transcrições literais pretende-se elencar procedimentos composicionais e características brasileiras inerentes à obra de Gismonti e, a partir disso pressupõe-se que esse estudo contribuirá para futuramente mapear o processo criativo da música popular brasileira.

A segunda seção apresentará alguns procedimentos composicionais, além de evidenciar as características brasileiras e o modalismo presentes na obra de Egberto. A terceira seção apresenta as considerações finais deste texto e propõe prognósticos para a continuação deste trabalho.

## 2 PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS

### 2.1 OSTINATOS

A música realizada pelos negros também foi considerada como característica do povo brasileiro. Ela aparece nas obras de Egberto Gismonti através dos ostinatos. O termo ostinato refere-se a uma frase claramente definida, tanto em aspectos rítmicos e de altura, que se repete consistentemente ao longo de uma passagem ou peça.

SCHNAPPER (2001, p. 782) define o termo como sucessivas repetições de um padrão musical. Trata-se de um recurso versátil para obter gradação de texturas, estruturas rítmicas complexas a partir de linhas individuais ou meramente facilita a confecção de um plano de fundo com ligeiro movimento.

Na porção central da peça “07 anéis”, do Álbum Infância (1991), há dois ostinatos, um executado

---

<sup>5</sup> Tradução de ADAMI (2010, p. 43)

ao piano, e outro com um sintetizador, que funcionam como um plano de fundo para as aparições da linha do violoncelo dobradas pela mão esquerda de Egberto.

Figura 01 – Ostinato sintetizador, 02:30 - 06:20



Figura 02 – Ostinato piano, 03:47 - 6:20



Na música *Brincadeira*, do álbum “*El viaje*” (1992), há dois ostinatos executados ao som de sintetizador, cujas linhas individuais são simples: o primeiro delinea as estruturas harmônicas do trecho, tríades de Ré maior e Mi maior, respectivamente; o segundo apresenta fragmentos da escala com perfil descendente, e fragmentos da escala com notas de passagem intercaladas.

Figura 03 – *Brincadeira* – Álbum *El viaje* (1992), 00:00-00:55



Figura 04 – *Brincadeira* – Álbum *El viaje* (1992), 00:10 - 00:55



De acordo com a teoria da Gestalt, um evento cuja repetição se dá de forma idêntica e previsível tende a ser percebido de forma arrefecida. FALCÓN (2010, s.p.) falando sobre o este tema afirma que: “Uma vez escutado o padrão e confirmada sua repetição, nossa percepção não precisa fazer mais esforço para reconhecê-lo, já que ele já é familiar.” Logo, a fim de manter o interesse do ouvinte, Gismonti utiliza o recurso da variação motívica do ostinato, assim como nos mostram os exemplos abaixo.

Figura 05 – *Lundu #2* – Álbum *Música de sobrevivência* (1993), 00:00 - 00:08



Figura 06 – *Lundu #2* - Álbum *Música de sobrevivência* (1993), 00:10 - 00:15





melódicos, e encaixam-se neste princípio as apojeturas, notas de passagem, bordaduras, retardos, suspensões, escapadas, dentre outras.<sup>6</sup>

Como exemplo, na “Sonata n. 06 para Piano”, em Fá maior de Beethoven, a mão esquerda delinea os acordes de dó maior e de sua dominante sol maior, respectivamente. No entanto, imediatamente anterior a nota dó, utiliza-se uma apojetura melódica, a nota si. Da mesma forma, adiante, a nota dó sustenido faz apojetura na nota ré, do acorde de dominante. Os dois casos demonstram o uso de apojeturas com resolução, ou seja, o uso de notas não estruturais às estruturas harmônicas que resolvem numa nota pertencente à estrutura harmônica que repousa a passagem musical.

Figura 11 – Sonata n 6 para Piano, Op. 10, n.2 em Fá Maior de Beethoven.



Em contrapartida ao exemplo clássico, notou-se na música de Gismonti o uso de apojeturas sem resolução. Ou seja, notas não estruturais, logo, vizinhas às estruturais, permanecem, e se sustentam numa dada passagem harmônica sem apresentar resolução. Nos casos encontrados ocorreram até saltos entre notas de apojetura sem resolução. Cria-se o efeito de prolongamento da sensação de dissonância.

Figura 12 – Música Sete Anéis – Álbum Música Viva (1996) 01:00 - 01:04

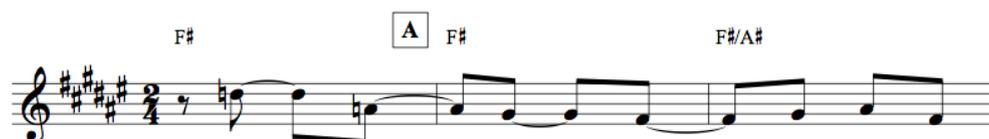
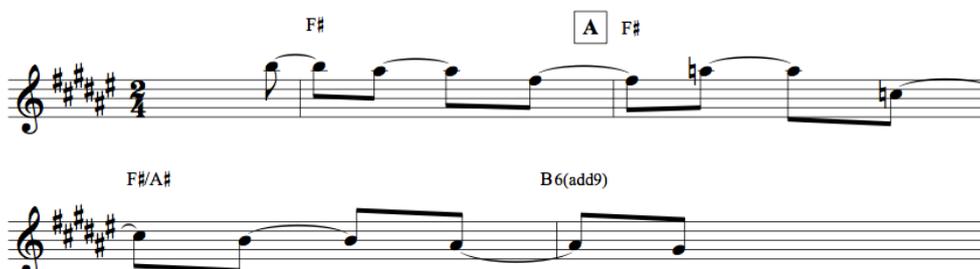


Figura 13 – Música Sete Anéis – Álbum Música Viva (1996) 01:27 - 01:32



<sup>6</sup> É possível encontrar informações mais detalhadas sobre prolongamentos melódicos no Tratado de Harmonia de Zamacois Volume III.

Figura 14 – Música Frevo – Álbum Alma (1987) 01:09 - 01:52



### 2.3 MUDANÇAS BRUSCAS DE CENTRO TONAL

Percebeu-se na música de Gismonti o uso extensivo da forma binária simples, em boa parte de suas obras. Tem-se claro uma seção A, e uma seção B, que são repetidas várias vezes. Esta construção não engendra a monotonia e o desinteresse, pois há muita variação tímbrica, rítmica, motívica, ou seja, cada repetição é executada de uma maneira diferente.

No entanto, após apresentar diversos materiais sob uma mesma harmonia, Gismonti propõe uma mudança brusca de centro tonal para que se crie um contraste acentuado.

Na música “Sete Anéis”, do álbum “Infância” (1991), o compositor propõe uma modulação da tonalidade de Fá sustenido maior para Sol maior aos 01:52. Embora visualmente num piano as tonalidades pareçam próximas, harmonicamente, tratam-se de tonalidades muito distantes. Esta distância entre tonalidades pode ser medida em termos das notas em comum.

Logo, as tonalidades relativas, aquelas que possuem os mesmos acidentes, são consideradas as mais próximas, seguidas por aquelas de se diferenciam por apenas um acidente e assim por diante. No caso supracitado há apenas duas notas em comum entre as escalas referidas.

### 2.4 ELEMENTOS DA MÚSICA BRASILEIRA

#### 2.4.1 Terças caipiras

Mário de Andrade já ressaltava que até mesmo nas modas caboclas aparecem com frequência o uso das terças caipiras, que são herança da música sertaneja. Recurso este que consiste em adicionar um intervalo de terça paralela, simples ou composto, ascendente ou descendente, direto ou inverso, diatônico ou cromático, a cada nota de uma melodia.

OLIVEIRA (2009, p.40) enfatiza a relevância deste recurso:

embora o canto em terças seja o elemento mais importante, a presença de determinados instrumentos oferece também um elemento de estabilidade e reconhecimento à música sertaneja enquanto gênero musical”. Além do canto em terças e sextas, a música sertaneja caracteriza-se pelo uso da viola caipira e, às vezes, do acordeon.

Haja vista o interesse de Egberto Gismonti pela música brasileira, ele utiliza amplamente o recurso das terças caipiras em suas composições como nos é mostrado nas figuras 15 e 16.

Figura 15- Música 7 anéis, Álbum Infância (1991), 00:15-00:20, 00:36-00:40



Musical notation for Figure 15, showing a melody and accompaniment in G major with a capo on the 7th fret. The melody starts with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5. The accompaniment consists of parallel thirds: B6(add9), G#9/B#, and F#C#.

Em outras circunstâncias, os intervalos de terça não são executados simultaneamente, resultando numa sonoridade pulverizada, que apesar das variações motívicas remetem ainda à raiz sertaneja.

Figura 16 - Música 7 anéis, Álbum Música Viva (1996), 00:12-00:15.



Musical notation for Figure 16, showing a melody and accompaniment in G major with a capo on the 7th fret. The melody starts with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5. The accompaniment consists of parallel thirds: B6(add9), G#9/B#, and F#C#.

Outros compositores brasileiros como Heitor Villa Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri também fizeram uso sistemático de materiais musicais tipicamente caipiras, como as terças paralelas, imitações do idioma do violão/viola, e incluíram em suas músicas aspectos rítmico-melódicos de determinados gêneros caipiras, como a toada, por exemplo. BENCKE (2010, p.66) pontua que Camargo Guarnieri utilizou-se das terças caipiras na sua Sonatina n.1, nos compassos de 122 até p 144, nos quais este procedimento é aplicado como um contraponto à repetição do segundo tema.

Figura 17- Sonatina n. 01, Mozart Camargo Guarnieri. Compassos 122-144, extraído de BENCKE (2010, p.66)



Villa-Lobos na sua peça “12 Estudos para Violão” (1929), mais especificamente, o de número 05, em Dó maior, propõe um exercício contrapontístico, com uma nítida alusão à viola caipira, com acompanhamento em terças. Do mesmo modo, Francisco Mignone, no estudo número 09, em Sol Maior, do seu caderno de 12 Estudos para Violão (1970), incita o trabalho de arpejos num primeiro plano, e assim como Villa Lobos, propõe a interpretação em terças imitativas da viola caipira.

#### 2.4.2 Perfil melódico descendente

Percebe-se que a música brasileira possui uma forte tendência a apresentar perfis melódicos descendentes. ANDRADE (1928, p. 47), confirma esta constatação afirmando que: “nossa melódica afeiçoa as frases descendentes”. Ele continua apresentando exemplos, tais como: “No sublime “Rasga Coração” (Choros n.º 10 ed. Max Eschig, Paris) onde tudo parece descer”.

Com certeza ocorrem excertos de frases com caráter ascendente na literatura musical brasileira, mas o que Mário de Andrade queria mostrar naquele momento era a predominância do perfil melódico descendente e a sua caracterização como elemento musical brasileiro. Passagens ascendentes que ocorrem possuem caráter ornamental como melismas ou notas rebatidas de passagem. Arpejos ascendentes são frequentemente usados para adequar a tessitura, como ocorre em Odeon, de Ernesto Nazareth.

Figura 18- Odeon (1910) de Ernesto Nazareth.

As mudanças apontando para o registro agudo se justificam pois se o movimento descendente for continuado indiscriminadamente, haverá extrapolação da tessitura do instrumento e falta de inteligibilidade do material musical. Em outro contexto, as frases que possuem perfil descendente, são precedidas por um impulso ascendente.

Figura 19 – GISMONTI, Loro, Extraído do livro The Brazilian Jazz Real Book p. 169

Figura 20 – GISMONTI, Karatê, extraído do livro The Brazilian Jazz Real Book p.150  
com humor

### 2.4.3 Término de frase na mediante

Na música popular brasileira, as frases, além de possuírem um perfil melódico descendente, geralmente caminham em direção ao repouso na mediante, a terça do acorde de tônica, influência de certo modo da organização melódica em terças paralelas.

ANDRADE (1928, p.48) pontua que “embora não seja possível generalizar, nós (brasileiros) temos uma tal ou qual repugnância pela fraqueza crua da tônica”. Ele continua afirmando que também é comum encontrar na literatura da música brasileira, frases que repousam nos outros graus da tríade.

Embora não se saiba ao certo porque a percepção se afeiçoa do término de frase na mediante, proponho aqui uma possível causa para esta preferência. A terça revela o caráter da estrutura harmônica que suporta a frase. Por outro lado, o encerramento de uma frase na fundamental soa desinteressante, por ser óbvio, e o repouso na quinta pode parecer prolixo uma vez que esta sonoridade é um reforço de harmônico da fundamental, em termos intervalares, um diapente em relação à nota primeiro grau. No estudo da harmonia a quinta pode até estar ausente numa escrita coral caso a fundamental esteja em duplicidade. Por outro lado, terminar a frase numa nota que representa um grau alto, um harmônico distante, pode dificultar o a construção de uma relação de estabilidade.

Mário de Andrade argumenta que “As quedas prá mediante atingem às vezes uma audácia deliciosa que nem por exemplo no refrão instrumental do “Tatú subiu no pau” de Eduardo Souto (ed. C.Carlos Gomes, S. Paulo)”. ANDRADE (1928, p.48)

Mesmo na contemporaneidade, o procedimento de repousar a nota final da frase na terça do acorde é amplamente utilizado. Tome com um exemplo a melodia do *standard* de jazz “Autumm Leaves”.

Figura 21- Extraído de Real Book of Jazz Volume1 p. 36

36.

(1st Staff) **AUTUMN LEAVES** - Sam Miller

Mário de Andrade argumenta que certas frases de origem europeia, em que a gente percebe um modismo português, passam a possuir um caráter mais brasileiro se a frase terminar na mediantes.

Figura 22- Extraído de Andrade (1928, p.48) demonstra o modismo português.

Figura 23- Extraído de Andrade (1928, p.48), demonstra a brasilidade.

#### 2.4.4 Tratamento à linha dos baixos

A preocupação com a linhas dos baixos não é uma temática atual. Conceitualmente, as inversões de acordes têm por objetivo suavizar os movimentos da voz inferior, que outrora movia-se por saltos.

Em especial, há na música popular brasileira um forte apelo à construção de uma linha melódica mais maleável para os baixos, transcendendo o simples uso dos baixos na fundamental dos acordes. Mário de Andrade afirma que:

Nada nos impede por exemplo que os processos de melodia acompanhante que os nossos violeiros empregam sistematicamente no baixo, passe prás outras vozes da polifonia. Esse baixo se manifesta às vezes como melodia completa e independente, apenas concordando harmonicamente com a melodia da voz principalis. Andrade (1928, p. 53)

Figura 24- Música 7 anéis, Álbum Infância (1991) 00:00 – 00:12

Um tratamento semelhante é dado à linha de baixo da música Loro, vide Figura 19. Nesta peça, a primeira dominante individual aparece em terceira inversão, portanto com o baixo na sétima exigindo a resolução na terça da próxima estrutura harmônica, subdominante. O procedimento de tonicização continua até a cadência, na qual o caminho cromático evocativo é precedido por saltos.

Egberto Gismonti demonstra bastante cuidado com as linhas do baixo, apresentando linhas criativas do ponto de vista rítmico e suaves do ponto de vista melódico, com uma relativa ocorrência de linearidade cromática.

### 2.4.5 Ritmo

A raiz miscigenada da música brasileira proporciona uma riqueza de parâmetros incontáveis. Como resultado direto deste radical possuímos vários gêneros musicais característicos de cada região, instrumentos específicos, modalismos próprios, mas o aspecto mais rico da música brasileira talvez seja o ritmo, a “ginga” que os estrangeiros tanto falam. Mário de Andrade já salientava sobre esta riqueza:

Um dos pontos que provam a riqueza do nosso populario ser maior do que a gente imagina é o ritmo. Seja porque os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja porque dão só a síntese essencial deixando as sutilezas para a invenção do cantor, o certo é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito. Andrade (1929, p. 21)

Na música “Sete Anéis” há um duo de piano e cello, onde a mão esquerda do piano dobra a linha do cello, enquanto a mão direita realiza ostinatos. Nesta porção da peça, percebe-se na música de Egberto

a diluição característica da síncope em tercina com acentuação central, herdado do jeito de cantar.

Figura 25- Seção A da música 7 anéis, Álbum Infância (1991) 04:13 – 04:22

The musical score for Figure 25 consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system shows a bass line starting with a dotted quarter note followed by eighth notes. The second system continues the bass line with eighth notes and a quarter note. The third system concludes the section with a final cadence.

### 2.4.6 Rebatimentos

Mário de Andrade pontua que essa fórmula esquemática é frequente na nossa música popular e se manifesta numa infinidade de variações. Esse procedimento, herdado da prática flautística, consiste em delinear um perfil melódico com notas repetidas. Andrade ainda argumenta que há amplo uso deste recurso nos contrapontos de flautas das orquestrinhas populares e nos grupos de choro.

Figura 26 – Música 7 anéis, Álbum Infância (1991) 00:00 – 00:12

The musical score for Figure 26 is a single system of piano accompaniment in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score includes a box labeled 'A' above the first measure. Chord symbols are placed above the staff: F# above the first measure, F#/A# above the second measure, B6(add9) above the third measure, G#9/B# above the fourth measure, F#/C# above the fifth measure, D+ above the sixth measure, B/D# above the seventh measure, C#/E# above the eighth measure, and F# above the ninth measure. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures.

Figura 27 – Música Frevo, Álbum Alma (1987); Transcrição Pinto (2009, p. 91), 00:38-00:40



Figura 29 – Loro, extraído do Brazilian Jazz Real Book p. 169

## 2.4.7 Modalismo na Música Brasileira

É comum na história da música atrelar o conceito de modo com uma escala. No entanto, WISNIK (1989, p.68) apresenta uma definição mais abrangente de modalismo: “Nas sociedades pré-modernas, um modo não é apenas um conjunto de notas, mas uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso.”

Por exemplo, nas músicas indiana e persa, respectivamente, os raga e radif além de definir os elementos que constituem cada modo, também fornecem explicações sobre como se deve executar as notas, seus ornamentos e microtonalidades.

Na música brasileira, também há um conjunto de ações que são intuitivamente/tradicionalmente executadas quando se está sobre um modo específico. Por exemplo, estando sobre um modo mixolídio, atinge-se preferencialmente o sétimo grau por movimento ascendente. Já no caso do modo lídio, ou do modo misto mixolídio com o quarto grau elevado, este deve ser atingido preferencialmente por movimento descendente.

Paz pontua que o modo mixolídio e a escala hexacordal do segundo tipo são os modos com maior constância na música folclórica brasileira:

Notamos que todos os autores fizeram menção ao modo mixolídio (Escala maior com o sétimo grau abaixado) como sendo uma constância em nossa música. O mesmo podemos dizer da escala hexacordal (Escala maior sem a sensível) PAZ (1949, p.32).

Em relação à escala maior, as notas que geralmente aparecem alteradas nos modos nordestinos são o quarto grau elevado, e o sétimo grau abaixado. Siqueira ( apud Paz 1949, p.31) explica que as alterações no modo decorrem do desequilíbrio dos harmônicos do instrumento pife, uma flauta muito comum naquela região.

A seguir, as figuras de 30 a 33 demonstram o uso do modo misto, mixolídio com o quarto grau elevado, e as figuras 34 e 35 demonstram a escala hexacordal e uma de suas aplicações na música Palhaço do Álbum Circense (1980).

Figura 30 – Brincadeira, Álbum El Viaje (1992) 00:14 – 00:54

E7(#11)



E7(#11)

E7(#11)

E7(#11)

Figura 31 – Mixolídio – Uso da sexta descendente em detrimento à sétima. Natura festa do interior, Álbum Música de sobrevivência (1993) 00:15 – 00:20

F#7



Figura 32 – Escala Hexacordal (Escala Maior sem a sensível)



Figura 33 – Escala Hexacordal, Palhaço Álbum Circense (1980). Extraído de The Brazilian Jazz Real Book p. 199

### 3 CONCLUSÃO

Nesse texto se busca entender panoramicamente o material estruturante de algumas obras selecionadas de Egberto Gismonti. É notório que o referido multi-instrumentista possui como vimos anteriormente, é notório que o referido multi-instrumentista possui um estilo peculiar em suas composições devido à miscigenação de elementos da música erudita, popular e folclórica regional brasileira.

Nesse sentido, as características elencadas por Mário de Andrade no Ensaio sobre a música brasileira são elucidadoras, pois dentre elas percebeu-se que na música de Egberto ocorriam com frequência Terças Caipiras, Rebatimentos, Melodias com perfis descendentes, Término de frase na mediantes.

Além disso, constatou-se que Egberto utiliza o modo misto, mixolídio com quarto grau elevado, e a escala hexacordal, escala maior sem a sensível, que segundo Paz (1949) são os modos com maior constância na música folclórica brasileira. Estes elementos conferem um caráter genuinamente brasileiro à música de Egberto. No entanto sua música não se restringe à ocorrência destes elementos.

Notou-se que outras estratégias faziam parte da paleta criativa do compositor: mudança brusca de centro tonal, apojetura melódica e harmônica sem resolução, tratamento especial à linha de baixo, além da transposição de ritmos brasileiros para o piano.

Tornou-se comum na história da música, o aproveitamento de material folclórico nacional em alguma fase da atividade composicional de diversos compositores. Por exemplo, compositores russos tais como: Prokofiev, Shostakovich e Tchaikovsky, retornaram cada um à sua maneira às raízes folclóricas e inseriram elementos desta natureza nos seus processos criativos.

Se por um lado, a simples apropriação de material não configura um progresso composicional, por outro lado, nestes casos específicos temos exemplos de compositores que souberam fazer a transposição dos materiais de danças, ritmos, e motivos folclóricos para a confecção do repertório.



Este processo é retratado na literatura por *misreading*, BLOOM (1997). Termo que não possui tradução apropriada no português, mas transmite a ideia de “desleitura”. Sobre esta temática MOLINA afirma que:

Bloom desidealiza a tradição, torna-a não prescritiva e mostra o quanto a “encarnação poética” de um poeta mais jovem é devedora de um mecanismo – pleno de angústia, segundo ele – de desleitura da instrução que simultaneamente o forja. (2005, p. 1177)

Este recurso de desapropriação poética foi utilizado, por exemplo, por Debussy após o contato com a música do Oriente, também, por John Coltrane ao compor “*Giant Steps*” abstendo-se do paradigma dos “*change chords*” convencionais, e, no contexto da música tradicional, os grandes compositores utilizam-se da mesma desleitura para incluírem o material folclórico de seus países sem soar ingênuo.

Da mesma forma, no campo da música popular, Egberto Gismonti soube aproveitar os substratos da música brasileira, alterando-os de forma inteligente, conferindo originalidade e complexidade às suas obras, sem perder a genuinidade da música brasileira.

Se com este trabalho conseguimos mapear alguns estereótipos brasileiros na música de Egberto Gismonti, ressaltamos que este material é o embrião de pesquisas ulteriores. Pretende-se em trabalhos futuros estudar como Gismonti realiza as desleituras do material estruturador de suas peças com vista à construção do seu processo criativo.



## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3.ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- ADAMI, F. K. “Sinfonia *Sistêmica*: os processos criativos e a concepção estética dos ciclos vitais” (Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010).
- AMARAL, Carlos Eduardo. *O único objetivo que tenho é dar toda a minha obra*. Disponível em: <[http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2478&Itemid=134](http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2478&Itemid=134)>. Acesso em: 20 julho 2014.
- BENCKE, Ester. *Música e Expressão do Nacionalismo nas Sonatinas para piano de Camargo Guarnieri*. Dissertação de Mestrado. 210p. Florianópolis: PPG UDESC, 2010.
- BERNOTAS, Bob. *Egberto Gismonti – 2008 Art of Jazz Lifetime Achievement Award Winner*. Disponível em: <[http://www.artofjazz.org/performance\\_achievement\\_gismonti.cfm](http://www.artofjazz.org/performance_achievement_gismonti.cfm)>. Acesso em: 30 jun. 2014.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 1997.
- FALCÓN, J. A. Aplicação das leis da Gestalt para a detecção de padrões rítmico-melódicos na música Kashmir de Led Zeppelin e seu uso como ferramenta analítica. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, Volume XIII, Janeiro de 2010.
- LIGETI, György. “Ligeti-Ligeti”. In: Ligeti, G. et al. *György Ligeti in conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself* (London: Eulenburg, 1983), 124-137.
- MANNIS, J. A. Teoria, crítica e música na atualidade/ Maria Alice Volpe (org.). – Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012 . 284 p. : il. ; 21cm. -- (Série Simpósio internacional de musicologia da UFRJ ; v.2)
- MANZOLLI, J. *Criatividade Sonora e Auto-organização* (Campinas: Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora, 1997). Disponível em [http://www.nics.unicamp.br/acervo/arquivos/02.97.v1\\_criativid.pdf](http://www.nics.unicamp.br/acervo/arquivos/02.97.v1_criativid.pdf) – Acesso em: 15 setembro de 2014.
- MELO, Rurion . “O ‘popular’ em Egberto Gismonti”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, v. 78, p. 191-200, 2007.
- MOLINA, S. J.J, Performance musical como desleitura, In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2005, Rio de Janeiro, XV Congresso, Anais, p.1175-1181.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. *Migulim foi pra cidade virar cantor*. Tese de doutorado em Antropologia. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2009.
- PAZ, Ermelinda A. O modalismo na música brasileira. Brasília: Musimed, 2002.
- PINTO, Marcelo Gama e Mello de Magalhães. *Frevo para piano de Egberto Gismonti: Uma análise De Procedimentos Populares e Eruditos Na Composição e Performance*. Dissertação de mestrado: Belo Horizonte, UFMG, 2009.



SCHNAPPER, Laure. “Ostinato”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed. V. 18. London: Macmillan, 2001, p. 782.

WANDER, Edson. *Ele, Egberto*. Disponível em: <[www.overmundo.com.br/overblog/ele-egberto](http://www.overmundo.com.br/overblog/ele-egberto)>. Texto de 7 de junho, 2007 (Acesso em 15 de junho, 2014).

WIDMER, Ernst. “Bordão e bordadura”. *ART*. Salvador: 004, jan.mar, 1982. pp 9-46.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.