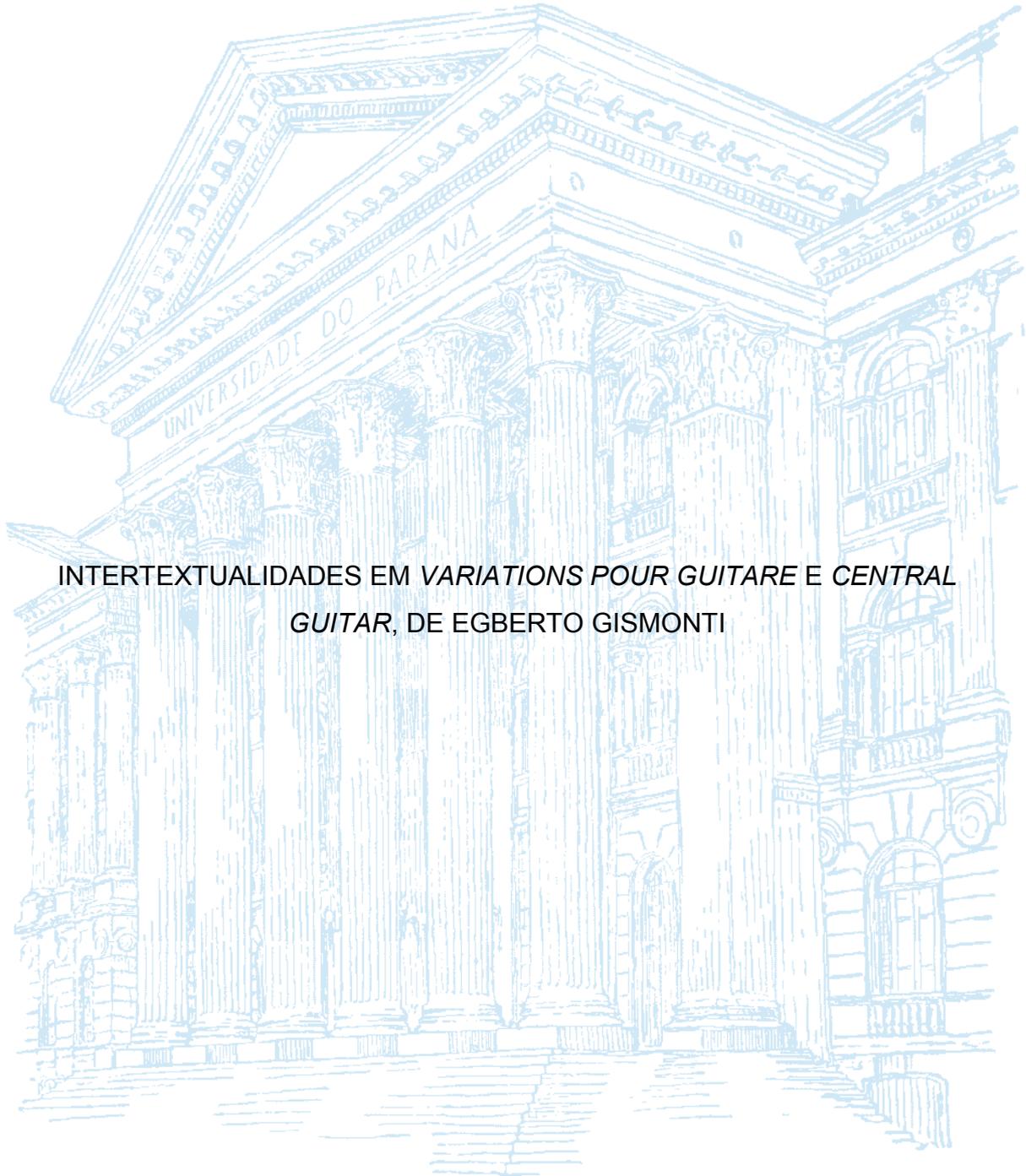


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
RAFAEL LOPES DOS SANTOS



INTERTEXTUALIDADES EM *VARIATIONS POUR GUITARE* E *CENTRAL GUITAR*, DE EGBERTO GISMONTI

CURITIBA
2018

RAFAEL LOPES DOS SANTOS

INTERTEXTUALIDADES EM *VARIATIONS POUR GUITARE E CENTRAL
GUITAR*, DE EGBERTO GISMONTI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Teoria, Criação Musical e Estética Musical.

Orientador: Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque.

CURITIBA

2018

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)
(Elaborado por: Sheila Barreto CRB9-1242)

Santos, Rafael Lopes dos
Intertextualidades em *Variations pour Guitare* e *Central Guitar*, de Egberto Gismonti. / Rafael Lopes dos Santos – Curitiba, 2018.
129 f.

Orientador : Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque.
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Análise Musical. 2. Música - Intertextualidade. 3. Egberto Gismonti.
I. Título.

CDD 780

PARECER

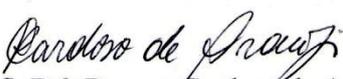
Defesa de dissertação de mestrado de **Rafael Lopes dos Santos** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Norton Dudeque**, **Orlando Fraga** e **Roseane Yampolschi**, arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: “**Intertextualidades em Variations pour Guitarre e Central Guitar, de Egberto Gismonti**”.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Norton Dudeque (UFPR)		APROVADO
Orlando Fraga (UNESPAR)		APROVADO
Roseane Yampolschi (UFPR)		APROVADO

Curitiba, 11 de abril de 2018.


Prof.^a Dr.^a Rosane Cardoso de Araújo
Coordenadora do PPGMúsica



AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, em especial ao meu orientador, professor Dr. Norton Eloy Dudeque, que confiou no meu projeto de estudo e dedicou seu tempo e conhecimento, contribuindo muito no desenvolvimento desta dissertação.

Aos professores Dra. Roseane Yampolschi e Dr. Orlando Fraga, pela participação na banca de qualificação e defesa, contribuindo positivamente para o aprimoramento desta pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro concedido para a realização desta pesquisa.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, que contribuíram de forma enriquecedora neste processo, me proporcionando grande aprendizado.

Ao secretário do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, Gabriel Snak Firmino, pela ajuda.

Aos meus familiares Alfredo Moraes, Rejane Bondanza, e Isabela Moraes por todo o suporte dado durante cada etapa na minha trajetória.

A Mariana Sirena, por toda ajuda e incentivo.

Aos amigos, professores e alunos, que sempre me apoiaram nessa caminhada.

RESUMO

Esta pesquisa consiste na análise musical das peças *Variations pour Guitare* (1970) e *Central Guitar* (1973), de Egberto Gismonti, por meio da intertextualidade. Paralelamente à análise, busca-se compreender o contexto musical e social no qual o compositor estava inserido na primeira metade da década de 1970, assim como, de que forma o meio contribuiu para a construção deste repertório. Além da alusão a figuras da música brasileira, investiga-se possíveis influências de elementos motivicos, citações, paródias, paráfrases e idiomatismos de compositores do século XX. A metodologia utilizada está apoiada na análise das partituras, audição de gravações das peças, artigos publicados na internet e entrevistas concedidas por Gismonti. A análise musical é desenvolvida com base na associação da intertextualidade com conceitos da teoria dos gestos, tópicos e contornos musicais.

Palavras-chave: Egberto Gismonti. Análise Musical. *Variations pour Guitare*. *Central Guitar*. Intertextualidade na música.

ABSTRACT

This research consists of a musical analysis of Egberto Gismonti's *Variations pour Guitare* and *Central Guitar*, through intertextuality. Furthermore, it is sought to understand the musical and social context in which the composer was living in the first half of the 1970s, as well as how these factors contributed to the construction of this repertoire. In addition to the reference to Brazilian music, we observe possible influences of motivic elements, citations, parodies, paraphrases and idioms of composers of twentieth century. The methodology used is based on the analysis of scores, listening to the recordings of pieces, articles published on the internet and interviews given by Gismonti. The musical analysis developed is based on the association of intertextuality with concepts of the theory of gestures, topics and musical contour.

Keywords: Egberto Gismonti. Musical analysis. *Variations pour Guitare*. *Central Guitar*. Intertextuality in music.

LISTA DE FIGURAS E TABELAS

Tabela 1 - Estrutura geral da peça <i>Variations pour Guitare</i>	38-39
Figura 1 - <i>Introdução de Variations pour Guitare</i>	40
Figura 2 - Primeiro compasso da <i>Introdução de Variations pour Guitare</i> e contorno melódico.....	41
Figura 3 - <i>Passacaglia Op. 1</i> , pág. 5.....	42
Figura 4 - Gráfico de contorno melódico, motivo da <i>Passacaglia Op1</i> , pág. 5.....	43
Figura 5 - <i>Passacaglia Op. 1</i> , pág. 32.....	43
Figura 6 - <i>Passacaglia Op. 1</i> , pág. 33.....	44
Figura 7 - Contorno melódico do motivo da seção intermediária da <i>Passacaglia Op. 1</i> , pág. 33.....	44
Figura 8 - <i>Três pequenas peças para violoncelo e piano Op.11</i> , compasso 2, mov. I.....	45
Figura 9 - <i>Três pequenas peças para violoncelo e piano Op.11</i> , compassos 4-6, mov. I.....	46
Figura 10 - <i>Três pequenas peças para violoncelo e piano Op.11</i> , compassos 1-3, mov. II.....	46
Figura 11 - <i>Três pequenas peças para violoncelo e piano Op.11</i> , compasso 2-5, mov. III.....	46
Figura 12 - Canção I das <i>Três canções para voz, clarinete em mi bemol e violão Op.18</i> , pág. 1.....	47
Figura 13 - Contorno melódico em <i>Três canções para voz, clarinete em mi bemol e violão Op.18</i> , compasso 2 pág. 1.....	48
Figura 14 - Canção I das <i>Três canções para voz, clarinete em mi bemol e violão Op.18</i> , pág. 2.....	48
Figura 15 - Contorno melódico do gesto executado pelo clarinete na canção I das <i>Três canções para voz, clarinete em mi bemol e violão Op.18</i> , pág.2.....	49
Figura 16 - Canção II das <i>Três canções para voz, clarinete em mi bemol e violão Op.18</i> , pág. 3.....	50
Figura 17 - <i>Variações para piano Op.27</i> , compassos 19-21, var. I.....	50
Figura 18 - <i>Variações para piano Op.27</i> , compassos 5-6, var. II.....	51
Figura 19 - <i>Variações para piano Op.27</i> , compassos 7-9, pág. 1, var. III.....	51

Figura 20 - Contorno melódico de gesto na variação III, compassos 5-6, da peça <i>Variações para piano Op.27</i>	52
Figura 21 - <i>Variations pour Guitare</i> , excertos da <i>Introdução e Finale</i>	53
Figura 22 - Exemplo de figurações na peça <i>Variações para orquestra Op.30</i> , pág. 1, de Anton Webern,.....	54
Figura 23 - <i>Variações para orquestra Op.30</i> , pág. 21.....	54
Figura 24 - Contorno melódico de motivo em <i>Variações para orquestra Op.30</i> , pág. 21.....	55
Figura 25 - <i>Variações para piano Op.27</i> , compassos 1-6, var. III.....	56
Figura 26 - Variação do gesto da tópica "weberniana" com uso de acordes em <i>Variations pour Guitare</i> , compassos 15-18, var. II.....	57
Figura 27 - <i>Variations pour Guitare</i> , var. I.....	58
Figura 28 - <i>Continuum</i> , György Ligeti.....	59
Figura 29 - <i>Variations pour Guitare</i> , 3º sistema, var. I, contornos.....	62
Figura 30 - <i>Variations pour Guitare</i> , c.20, var. I, contorno.....	63
Figura 31 - <i>Variations pour Guitare</i> , 7º sistema, var. III, contorno.....	64
Figura 32 - <i>Variations pour Guitare</i> , c.10, <i>Finale</i> , contorno.....	64
Figura 33 - Contornos em <i>Elogio de la Danza</i> , Leo Brouwer.....	65
Tabela 2 - Estrutura geral da peça <i>Central Guitar</i>	68
Figura 34 - Gesto temático de <i>Central Guitar</i> , página 1.....	69
Figura 35 - Gesto rítmico em <i>Berimbau</i> , c. 57.....	69
Figura 36 - <i>Sons de Carrilhões</i> , João Pernambuco.....	70
Figura 37 - Figurações rítmicas e de alturas na voz superior do gesto temático de <i>Central Guitar</i>	71
Figura 38 - Melodia do choro <i>Um a Zero</i> , de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Compassos 1-12.....	71
Figura 39 - Gesto temático de <i>Central Guitar</i> , página 1.....	72
Figura 40 - <i>Concerto para Violão</i> (Villa-Lobos), segundo movimento.....	73
Figura 41 - Alturas na voz superior do motivo no gesto temático de <i>Central Guitar</i> e contorno melódico.....	73
Figura 42 - Alturas na voz superior do motivo no <i>Concerto para Violão</i> e contorno melódico.....	74
Figura 43 - Alturas na voz superior da variação do motivo em <i>Central Guitar</i> e contorno melódico.....	74

Figura 44 - Gesto em <i>cluster</i> de <i>Central Guitar</i> , pág. 1.....	75
Figura 45 - Reapresentação dos gestos de <i>clusters</i> com acordes em bloco, <i>Central Guitar</i> , pág. 5-6.....	76
Figura 46 - <i>La Espiral Eterna</i> , Leo Brouwer, pág. 1.....	77
Figura 47 - Alturas no gesto em <i>cluster</i> de <i>Central Guitar</i>	78
Figura 48 - Agrupamento de notas com contorno semelhante em <i>La Espiral Eterna</i> , de Leo Brouwer, pág. 1.....	78
Figura 49 - Comparativo de alturas em <i>Central Guitar</i> x <i>La espiral Eterna</i>	79
Figura 50 - <i>Continuum</i> , György Ligeti.....	80
Figura 51 - Comparativo de alturas em <i>Central Guitar</i> e <i>Continuum</i>	81
Figura 52 - Gestos retóricos em <i>Central Guitar</i> , pág. 1.....	82
Figura 53 - Figurações similares em <i>Elogio de la Danza</i> , c. 1.....	83
Figura 54 - Exemplo de gesto retórico em <i>Central Guitar</i> , pág. 2.	83
Figura 55 - Comparativo de contornos <i>Central Guitar</i> x <i>Elogio de la Danza</i>	84
Figura 56 - Comparativo de contornos <i>Central Guitar</i> x <i>Elogio de la Danza</i>	85
Figura 57 - Gesto cadencial em <i>Central Guitar</i> , pág. 2.....	86
Figura 58 - Gesto cadencial no <i>Estudo n. 12</i> , c. 13.....	87
Figura 59 - Localização do gesto cadencial no <i>Estudo n. 12</i> , c. 13.....	88
Figura 60 - Acordes paralelos com saltos, <i>Concerto para Violão</i> de H. Villa-Lobos.....	88
Figura 61 - Acordes paralelos movimento por graus conjuntos, <i>Concerto para Violão</i> de H. Villa-Lobos.....	89
Figura 62 - Intervalos de 2ª menor no gesto temático de <i>Central Guitar</i> ,.....	92
Figura 63 - Intervalos de 2ª menor no <i>Estudo 9</i> , de Leo Brouwer.....	92
Figura 64 - Escrita em <i>Central Guitar</i> , pág. 3.....	93
Figura 65 - Escrita em <i>La Espiral Eterna</i> , pág. 5.....	93
Figura 66 - Acordes paralelos no <i>Prelúdio I</i> , de Villa-Lobos.....	94
Figura 67 - Acordes paralelos no gesto cadencial de <i>Central Guitar</i>	94

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	INTERTEXTUALIDADE	16
2.1	GESTO MUSICAL.....	21
2.2	TÓPICAS MUSICAIS.....	26
2.3	CONTORNOS.....	28
3	EGBERTO GISMONTI	31
3.1	O PERÍODO 1968-1973.....	31
3.2	O PROCESSO CRIATIVO.....	33
3.3	GISMONTI E A INTERTEXTUALIDADE.....	35
4	COMENTÁRIOS ANALÍTICOS	37
4.1	<i>VARIATIONS POUR GUITARE</i>	38
4.1.1	Alusões e tópica "weberniana".....	39
4.1.2	Intertextualidade estilística.....	57
4.1.3	Intertextualidade idiomática.....	60
4.2	<i>CENTRAL GUITAR</i>	66
4.2.1	Alusões.....	67
4.2.2	Tópica "brejeiro".....	69
4.2.3	Intertextualidades motivicas.....	71
4.2.4	Intertextualidades idiomática e paródica.....	81
4.2.5	Intertextualidades estilística e paráfrase.....	85
4.3	INTRATEXTUALIDADES.....	88
4.4	"AFINIDADES" COMPOSICIONAIS.....	90
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
	REFERÊNCIAS	98
	ANEXOS	102

1 INTRODUÇÃO

Com a presente pesquisa, pretende-se investigar, através de uma perspectiva de análise musical intertextual, a obra para violão de Egberto Gismonti, trabalhando a partir das peças: *Variations pour Guitare* (1970) e *Central Guitar* (1973). Paralelamente à análise do texto musical, busca-se compreender o contexto em que o compositor estava inserido no período, assim como de que forma o meio pode ter contribuído para a construção das obras.

Através de elementos musicais relevantes que possam ser comparados entre si, tem-se a intenção de identificar e exemplificar eventuais influências e/ou referências que Egberto Gismonti faz a diferentes obras de compositores do século XX, como Heitor Villa-Lobos, Leo Brouwer, György Ligeti, Anton Webern, entre outros. A opção por abordar esta diversidade de paradigmas composicionais se dá com o objetivo de investigar de forma mais ampla os elementos musicais que integram o repertório selecionado para esta análise.

Nascido em 1947, Egberto Gismonti iniciou seus estudos musicais ao piano por volta dos seis anos de idade. Portanto, parte importante do seu processo de formação e desenvolvimento como instrumentista e compositor se deu durante as décadas de 1950 e 1960. Este período foi marcado por diversas transformações importantes na sociedade, assim como pela existência e surgimento de uma grande variedade de estilos composicionais e experimentações sonoras que, provavelmente, de alguma forma influenciaram Gismonti durante a sua trajetória.

Uma das maiores dificuldades em se propor uma síntese em qualquer aspecto da música de vanguarda a partir do final dos anos 50 é a enorme diversidade estilística entre os compositores e, muitas vezes, até mesmo dentro da obra de um mesmo compositor. A comunicação global aumenta notavelmente em volume e velocidade (...), assim como a tensão na política internacional; a filosofia oriental e a cultura *beatnick* se difundem no meio universitário e temos a ascensão inexorável da cultura *pop*. Estes e outros fatores fazem da década de 60 um caldeirão em constante ebulição e é evidente que toda esta movimentação se estende à música de vanguarda: influências as mais diversas mesclam-se, novos métodos e técnicas composicionais são experimentados, e até mesmo a própria concepção de música é colocada em questão (SOUZA, 2004, p. 130).

A diversidade de parâmetros estilísticos foi, certamente, um dos aspectos que caracterizaram a trajetória musical de muitos compositores do século XX. De acordo com David Souza Martins (2007), o estilo acabou se tornando cada vez mais uma

marca individual, e não mais coletiva, visto que cada compositor pôde vislumbrar a liberdade de adotar aquilo que desejasse aos seus próprios procedimentos musicais. A música considerada moderna¹ abriu as portas para uma série de possibilidades criativas e multiplicidade de estilos (MARTINS, 2007, p. 10).

Segundo Lara Greco e Lúcia Barrenechea (2008), a música denominada pós-moderna se caracteriza por esta diversidade de influências e diálogos musicais que se manifestam de diversas maneiras, como por meio do “emprego das formas tradicionais e de citações e referências estilísticas que remetem à música do passado - ou até mesmo à obra de determinado compositor” (GRECO, BARRENECHEA, 2008, p. 39), o que caracteriza as intertextualidades. Moema Olival (1990), afirma que esses processos intertextuais se efetivam através da sequência, assimilação, transformação e a coexistência entre as referências dentro da totalidade estrutural de uma obra, o que, segundo a autora, na música pós-moderna diz respeito à confluência de citações e diferentes estilos.

Com isso, “percebe-se que a coexistência de vários estilos na música no Pós-Modernismo acaba por transformar as próprias relações de intertextualidade em material composicional” (GRECO, BARRENECHEA, 2008, p. 39). Nesse sentido, levando em conta pesquisas já realizadas a respeito de Gismonti, como por exemplo a dissertação de Marcelo de Magalhães Pinto, chamada *Frevo para piano de Egberto Gismonti: uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance*, apresentada em 2009, pode-se afirmar que o diálogo entre os universos chamados popular e erudito é parte importante do repertório do compositor, assim como evidentes ocorrências de intertextualidades.

A partir da realização das primeiras pesquisas acerca do tema, nota-se que uma abordagem intertextual pode se constituir também como uma estratégia eficaz para análise musical, sendo utilizada como ferramenta analítica nos mais diferentes repertórios e estilos. Acredita-se que a intertextualidade como parte do processo de composição, seja ele consciente ou inconsciente por parte do compositor, é um aspecto relevante nos processos de criação artística. Por meio desta pesquisa, busca-se estudar esta perspectiva de forma a contribuir para um maior entendimento do universo violonístico do compositor.

¹ No seu texto, o autor se refere à música moderna como aquela que surge a partir do século XX.

Os estudos acadêmicos acerca de Egberto Gismonti, tanto em pesquisas musicológicas quanto referentes à performance musical, em sua maioria, tratam da sua obra pianística. A partir desta constatação, surge a necessidade de compreender a respeito das características musicais e procedimentos composicionais que são representativos na construção da sua obra para violão, o que se constitui uma lacuna na produção científica. Assim como, eventualmente, de que forma tais características possam ser relacionadas com a sua obra para piano.

Nos últimos anos, é possível observar que a obra para violão de Gismonti vem crescendo em termos de representatividade artística. Sua participação em grandes festivais e encontros, como o *Córdoba Guitar Festival*, *Festival de Violões da UFRGS*, *Festival Internacional de Violão Leo Brouwer*, entre outros, demonstra o alcance que sua produção tem atingido no universo do instrumento. Além disso, ele também tem realizado apresentações como violonista em concertos, ao lado de importantes orquestras como a Sinfônica Nacional da Lituânia e a Filarmônica do Japão.

Os seus processos de criação e performance musical se desenvolvem de forma simultânea em muitos momentos, onde a atividade improvisatória é o meio pelo qual Egberto conduz o fluxo de uma obra. Em depoimento colhido por Santos (2016) o compositor fala da partitura musical como um guia, a partir do qual o intérprete pode executar explorando recursos diversos, numa espécie de continuação do ato composicional por meio da improvisação. A partir desta constatação, é interessante observar que as peças que são objeto da análise nesta dissertação são o oposto disso; pois além de serem algumas das únicas das suas obras para violão que foram editadas, se caracterizam por terem sido escritas do início ao fim sem sinais aparentes desta "abertura" a possibilidades improvisatórias, além da linguagem atonal, que não era recorrente no repertório do compositor até aquele momento.

Levando em conta o fato de que as peças *Variations pour Guitare* e *Central Guitar* são muito diferentes do restante do repertório do compositor, com ausência de tonalidade, assim como não tendo referências documentais prévias de análise, surgiram dúvidas no momento da escolha de ferramentas analíticas que pudessem abarcar e exemplificar as ideias musicais de maneira sólida. O que, neste caso, entendemos como necessário é uma descrição das unidades musicais determinantes nos trechos das obras, como a análise de parâmetros rítmicos, de

articulação, dinâmica e direcionamento melódico. Tratar esta complexidade a partir da análise de gestos, de uma maneira mais ampla, apoiado na teoria dos contornos musicais foi o modo escolhido para conseguirmos relacionar os parâmetros desejados, possibilitando uma exemplificação e descrição dos exemplos de forma eficaz; para que, após isso, se identifique eventuais relações de intertextualidade.

A análise musical é desenvolvida a partir da identificação de gestos musicais, com base em artigos de Brian Ferneyhough e de Robert Hatten, apresentada no livro *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (2004). A partir disso, utilizam-se alguns conceitos sobre *contornos musicais*, mais especificamente referentes à melodia, baseando-se nos estudos realizados por Michael L. Friedman, em 1985, e Robert D. Morris, em 1993. Com a análise de gestos e contornos representativos no repertório, busca-se uma comparação de suas características gerais, estruturação, contornos melódicos, texturas, rítmicas, etc; selecionando, dessa forma, materiais musicais que possam ser interpretados como intertextualidade.

A primeira parte da dissertação destina-se à revisão bibliográfica dos conceitos e teorias utilizadas para o embasamento da análise musical. Inicialmente, tratamos das questões relativas à intertextualidade no processo de composição e criação, caracterizando suas especificidades em música e esclarecendo conceitos de análise que serão empregados durante o trabalho. Para isso, foram utilizados materiais dentro da produção acadêmica, como textos, artigos disponíveis na internet, capítulos de livros, teses e dissertações. A seguir, abordamos alguns conceitos das teorias de gesto, tópicas e contornos musicais, pois estas são as ferramentas selecionadas como base para exemplificação e classificação dos materiais musicais nos comentários analíticos.

Em um segundo momento, a ideia é traçar um breve panorama a respeito do contexto social, histórico e musical de Gismonti no período de 1968 a 1973, com o objetivo de compreender de que forma tais aspectos possam ter influenciado na composição das obras. Foram utilizados matérias de jornais, revistas, entrevistas disponíveis na internet e alguns trabalhos acadêmicos já realizados que tratam, de alguma maneira, do universo violonístico e do processo criativo do compositor.

Na terceira parte temos a descrição da análise musical realizada. Como já mencionado, as intertextualidades selecionadas no repertório são identificadas a partir da comparação de gestos musicais semelhantes e, além disso, é importante

destacar que utilizamos também as tópicas musicais como uma possível categoria intertextual. Nessa parte do texto, primeiramente tratamos da obra *Variations pour Guitare* e algumas das suas características webernianas; na sequência, com a análise da peça *Central Guitar*, abordamos eventuais alusões que Gismonti faz a compositores como Leo Brouwer e Villa-Lobos por exemplo.

Portanto, com este trabalho, pretende-se gerar algum conhecimento que, de algum modo, contribua para compreensão da obra de Gismonti, que possa ser utilizado por compositores e instrumentistas, tanto em seus trabalhos musicais quanto em pesquisas musicológicas. Considerando estas peças, compostas ainda no início da carreira do compositor, o trabalho pode ser também um ponto de partida para estudos de análise do restante do seu repertório para violão.

2 INTERTEXTUALIDADE

Sob o ponto de vista filosófico, autores como Bakhtin, Kant e Decartes, por exemplo, observam o diálogo como um fenômeno universal que permeia toda atividade de discurso humano, bem como todas as relações e manifestações da existência humana. De acordo com Bakhtin (1963), todo diálogo implica comunicação, e toda a comunicação implica linguagem e discurso. Devido à amplitude e complexidade do tema, muitas pesquisas acadêmicas acerca dos processos de diálogo têm sido desenvolvidas em diversas áreas, assim como, investigações sobre a intertextualidade em Música e artes, como podemos verificar nos trabalhos de Martins (1987), Wellmer (1994), Nogueira (2003), Zani (2003), Souza (2009), entre outros.

A pesquisadora Julia Kristeva foi quem, na década de 1960, introduziu o termo “intertextualidade”, através do seu trabalho *Introdução à semiótica* (1969). De acordo com Gomes (2010), a autora baseou-se nas noções de dialogismo² e polifonia formuladas por Mikhail Bakhtin em *Problemas da obra de Dostoiévski*, publicado em 1928. Kristeva parte do princípio de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Assim sendo, um texto é, de certa maneira, ele próprio em um outro – ou outros – que o precede(m)” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Entretanto, apesar do surgimento do termo *intertextualidade* ter ocorrido no século XX, pode-se afirmar que, a influência de um texto em outro não é uma novidade dos tempos pós-modernos. Segundo Rodolfo Coelho de Souza (2009), a relação intertextual é um fenômeno arcaico que, de uma forma complexa, permeia e influencia as artes de todos os tempos em nossa cultura ocidental.

Segundo Aristóteles, todos os poetas posteriores estavam condenados a escrever sob a sombra de Homero, tomando sua poesia como referência. ...todos os autores da cultura ocidental, de épocas posteriores à era mítica de Homero, estão inevitavelmente condenados a trilhar o caminho das intertextualidades em todo e qualquer processo criativo que empreenderem (SOUZA, 2009, p. 53).

² Segundo Bakhtin, o dialogismo é o processo de interação entre textos que ocorre na polifonia, tanto na escrita quanto na leitura, o texto não é visto de modo isolado, mas sim relacionado com outros discursos similares.

Charles Rosen, com o artigo intitulado *Influence: Plagiarism and Inspiration*, publicado em 1980, realizou um dos primeiros estudos musicais a respeito do tema. Neste artigo, o autor apresenta uma análise de uma possível influência exercida por Frédéric Chopin, com seu *Scherzo Op. 31*, na obra *Scherzo Op. 4*, de Johannes Brahms. Rosen afirma que a influência é um processo benéfico, algo que instiga os compositores a explorarem a sua personalidade na obra. Os compositores reagem ao estudar obras de compositores precursores, reinterpretando-os, e dessa forma, a influência torna-se algo complexo de identificar. Por isso, Rosen afirma que só é possível considerar a influência musical como algo hipotético.

Lucas Barbosa (2005) também aponta que a influência, de modo geral, é um aspecto fundamental na criação artística. Segundo o autor, ao tomar conhecimento da música dos seus antecessores, o compositor reinterpreta as ideias musicais por meio da utilização do material compositivo neles contidos, a partir da sua própria visão, desenvolvendo um tratamento singular segundo seu poder criativo e originalidade.

Michael Leslie Klein (2005), que dedica um livro à questão da intertextualidade baseado na teoria de Harold Bloom³, comenta sobre a relação existente entre os termos *intertextualidade* e *influência*:

Uma distinção deve ser feita entre *influência* e *intertextualidade*, porque o primeiro conceito implica uma intenção ou a colocação histórica de uma obra no seu tempo e na sua origem, enquanto o segundo implica uma noção mais geral de cruzamento de textos que pode inclusive envolver uma reversão do sentido histórico. Uma leitura intertextual não se confina à constatação de influências (KLEIN, 2005, p. 4, tradução nossa)⁴.

No dicionário *Grove Music Online*, J. Peter Burkholder apresenta uma definição específica sobre a intertextualidade na música. No verbete, o autor afirma que o termo vem sendo aplicado desde os anos 1980, e é algo mais amplo do que apenas um empréstimo de determinado elemento musical. Segundo o autor, a

³ O crítico literário estadunidense Harold Bloom, por meio do livro *A Angústia da Influência* de 1973, motivou diversos músicos teóricos a adaptar e aplicar a sua teoria derivada da linguística para a análise da linguagem musical.

⁴ ...a distinction needs to be made between influence and intertextuality, where the former implies intent or historical placement of the work in its time or origin, and the latter implies a more general notion of crossing texts that many involve historical reversal. An intertextual reading is not confined to the finding of influences (KLEIN, 2005, p. 4).

intertextualidade se refere ao reaproveitamento de um estilo geral ou linguagem, bem como de uma melodia. Além disso, enquanto o empréstimo é uma relação em uma só direção em que uma peça toma emprestada de outra, a intertextualidade abrange relações mútuas, como por exemplo quando duas obras utilizam a mesma convenção, mas nenhum dos compositores estava ciente da outra peça.

“Desde o início do século XX, o uso da intertextualidade com função ideológica ou como recurso estilístico começou a ter um peso considerável na estética contemporânea” (NOGUEIRA, 2003, p. 2). Esta ocorrência, segundo Moema Olival (1990), se efetiva através da assimilação, transformação e coexistência entre as referências dentro da totalidade estrutural da obra, o que na música pós-moderna é comumente caracterizado pela confluência de citações e estilos diversos. Joseph Straus (1990) defende a ideia de grande parte do repertório contemporâneo como eventos relacionais, e não como entidades orgânicas autônomas. Também nesse sentido, considerando esta inter-relação contínua entre obras, Klein afirma: “a estrutura de uma peça de música é uma outra estrutura” (KLEIN, 2005 apud SOUZA, 2009, p. 59).

No campo musical, diferentes abordagens de análise intertextual vêm sendo desenvolvidas e aplicadas em estudos nos mais diversos repertórios. No Brasil, por exemplo, podemos destacar o trabalho de Barbosa e Barrenechea (2003), que propõe um modelo analítico a partir da teoria de Harold Bloom. Os autores constroem uma terminologia própria com o objetivo de classificar os possíveis intertextos em música. Em seu trabalho, são sugeridas sete categorias de relações intertextuais ou tipos de intertextualidade:

Motívica ou *Entidades Orgânicas Elementares*: onde um elemento musical com proporções reduzidas, mantendo sua identidade sonora, é copiado e transportado para dentro de outro contexto musical;

Extrato: que diz respeito à citação ou inserção literal de um trecho musical, sendo a intervenção nesta citação mínima ou inexistente;

Idiomática: onde se emprega a escrita peculiar que caracteriza a maneira como um determinado compositor explora a sonoridade de um instrumento específico;

Paráfrase: que descreve a livre reelaboração de uma citação, numa dialética de transformação e semelhança;

Estilística: que significa a apropriação da maneira como um determinado compositor trata e emprega os recursos e as técnicas compositivas;

Paródica: onde ocorre a inversão do sentido original do texto, configurando-o em outro sentido numa recriação com um caráter subversivo;

Reinvenção: tipo de intertextualidade em que o compositor excede todo o seu potencial criativo individual, pois a releitura feita do material compositivo dos seus antecessores ocorre de forma totalmente livre.

Muitos dos pesquisadores que trabalham com a intertextualidade classificam as eventuais relações dos textos musicais através deste tipo de categorias, que podem ser, em muitos casos, semelhantes; como exemplo disso temos o linguista brasileiro José Luiz Fiorin⁵ e o musicólogo mexicano Rúben López Cano⁶. Ambos apontam a *alusão* como um tipo de intertextualidade existente, categoria que também consideramos eficaz para a análise do repertório de Egberto Gismonti para violão.

Segundo Manfrinato (2013), a *alusão* pode ser entendida como uma forma representativa de intertextualidade, que faz sutil referência a um texto musical conhecido. Diferente da citação, a alusão não se faz como uma reprodução explícita, mas sim, "como uma construção que reproduz a ideia central de algo já discursado e que, como o termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral" (ZANI, 2003, p. 123). Já Gomes (2010) comenta que este tipo de intertextualidade é uma espécie de citação em que o conteúdo citado fica implícito, e cabe ao ouvinte identificá-la.

⁵ Fiorin considera que existem três classificações básicas de intertextualidade: a *citação*, a *alusão* e a *estilização*.

⁶ Cano aponta cinco tipos de intertextualidade: sendo a *citação*, *paródia*, *transformação de um original*, *tópica* e *alusão*.

Nos estudos baseados em teorias intertextuais, a análise está diretamente ligada a quanto conhecemos das obras em questão, assim como, ao que sabemos a respeito da trajetória, da vida e dos processos composicionais do compositor. Se consideramos a alusão como uma espécie de citação indireta em que o intertexto é lembrado nas entrelinhas, podemos relacioná-la, como afirma Gomes (2010), a técnicas e procedimentos composicionais reutilizados pelos compositores. "Compor à maneira de determinado compositor ou de determinada estética musical remete a esse compositor ou estética sem, contudo, deixar transparecer explicitamente a fonte original" (MANFRINATO, 2013, p.61). Dessa forma, este tipo de intertexto se relaciona e, de certa maneira, acaba funcionando como um complemento à *intertextualidade estilística* de Barbosa e Barrenechea (2003).

Contudo, no cerne de cada uma destas categorias intertextuais citadas é possível, de certa forma, identificar características que remetem à uma espécie de *paráfrase* ou *paródia* de um outro texto. O que significa, considerando em um nível mais amplo, uma análise que aponta inicialmente para duas direções que caracterizam a forma como a intertextualidade se manifesta. Primeiramente temos a paráfrase que, em geral, apresenta um reaproveitamento de materiais de modo mais semelhante ao original, como uma reafirmação; já a paródia sustenta uma reelaboração que pode expressar uma intertextualidade menos perceptível à primeira vista. É importante frisar que, em suas obras, um compositor pode fazer uso de paráfrases e paródias de si próprio, não apenas de outros compositores. Esta prática, segundo Affonso Romano de Sant'Anna⁷, pode ser denominada como *intratextualidade* ou *autotextualidade*, e, como percebemos, é algo muito recorrente no repertório de Egberto Gismonti.

Estes são alguns exemplos da maneira como categorias e tipos de intertextualidades vem sendo trabalhados. No entanto, esses conceitos por vezes se contradizem, se complementam ou mesmo podem ser utilizados simultaneamente. Nesta pesquisa, serão abordadas categorias intertextuais diversas, que, juntamente com conceitos da teoria das tópicas musicais, serão especificadas e discutidas mais amplamente na medida em que forem apresentados os exemplos analíticos. A análise intertextual é realizada a partir da identificação e comparação dos contornos

⁷ O linguista Affonso Romano de Sant'Anna, em seu livro *Paródia, Paráfrase & Cia* (1985), apresenta quatro tipos de intertextualidade: a *apropriação*, *paródia*, *estilização* e *paráfrase*.

melódicos e da estruturação geral de gestos musicais que possuem, na nossa opinião, relevância na construção das obras.

2.1 GESTO MUSICAL

Devido ao fato de utilizarmos os gestos de uma forma ampla para o embasamento da análise musical, trataremos sobre definições e aspectos que consideramos importantes sobre o tema. Nesta pesquisa, o gesto é tratado a partir das suas teorias na música e, mais especificamente, com o foco na análise das suas representações na escrita musical das composições, assim como na sonoridade e efeitos que estes gestos escritos podem gerar.

O gesto musical abrange um grande número de definições e conceitos complexos, possuindo muitos tipos abordagens e interligando diversas áreas da música, como a performance instrumental, a escuta e a composição. Podendo indicar uma imagem mental, ação ou propriedade, sua associação de significados conhecidos aos sons se dá de forma cultural ou até mesmo pessoal e arbitrária. Segundo Martins (2007), os gestos musicais são inerentes a qualquer tipo de processo artístico, podendo ser admitidos como “matéria-prima de todo e qualquer fenômeno musical” (p.13). Isso decorre da possibilidade de, a partir dos gestos, apontarmos para intrincadas relações que existem entre execução, criação, apreciação e ensino de música.

O gesto musical, segundo Hatten, se apresenta a partir de uma formação energética do som que é projetada no tempo, o que o autor chama de *gesto aural* (HATTEN, 2004, p. 95). Para Hatten, o gesto consiste no contorno característico que confere a estes sons seu significado expressivo, não se resumindo em meras ações físicas envolvidas na produção de uma série de sons. São, portanto, unidades perceptivas sintetizadas com elementos musicais como, por exemplo, timbres, tempos, articulações e dinâmicas, que por meio de suas combinações formam unidades expressivas.

O pesquisador David Martins, em seu trabalho *Gestos Musicais na Fantasia para Piano, Clarinete e Fagote de Heitor Villa-Lobos*, de 2007, comenta que o gesto musical pode ser atribuído a uma diversidade de elementos como: uma pequena frase musical, o movimento do intérprete ao executar uma obra, e até mesmo ao movimento dos pés de um ouvinte no decorrer de um concerto (MARTINS, 2007, p.

12); podendo envolver, portanto, além das características aurais, aspectos físicos e visuais. Dentre outras coisas, por exemplo, o gesto musical pode ser inferido tanto da execução de uma obra quanto da partitura. Segundo o autor, nota-se em pesquisas do século XXI o conceito de gesto não só uma ação física, mas também como uma intenção.

Na música o entendimento do gesto passa por um grande número de componentes diretamente associados à criação e à execução musical. No momento em que um compositor dá forma a uma idéia musical, ocorre, mesmo que no plano abstrato, um gesto musical. Da mesma forma, a ação física de um intérprete no momento de seu recital evidencia, de forma mais concreta, os gestos que fazem a música realmente existir (ZAGONEL, 1992, p. 8).

No entanto, o gesto não é um elemento abstrato, pois pode se manifestar, por exemplo, por um timbre específico ou pelo idiomatismo de uma escrita para um instrumento. Ele possui significados e uma energia expressiva, que se traduzem, segundo Souza (2004), através de valores paramétricos como altura, duração, ritmo, dinâmica, entre outros. Segundo Ferneyhoug (1998) o gesto confere aos sons uma rede muito complexa de significações, e assim, constitui-se como uma forma de representação, que pode ser relacionada a conceitos diversos, como aqueles já estabelecidos no repertório musical, de acordo com a intenção composicional.

O compositor pode projetar no texto musical os diferentes níveis da hierarquia gestual por meio da utilização em maior ou menor grau dos diversos parâmetros musicais disponíveis, tais como diferenças de texturas, o timbre e a instrumentação, a dinâmica, variações agógicas e de andamento, uso de articulações, e assim por diante (MATSCHULAT, 2011, p. 21).

Segundo Josias Matschulat (2011), a partir do momento em que um gesto é formado por mais de um evento musical, há uma conexão destes eventos um com o outro, através de um sentido de continuidade no tempo, sendo estes percebidos não como uma série de eventos individuais, mas sim como algo com significado maior. Nas palavras de Hatten (2004), esta conexão de gestos no decorrer do tempo pode unir dois ou mais gestos musicais, formando uma unidade gestual mais extensa e mais complexa. Desse modo, em um trecho musical, gestos de maior duração podem ser formados por uma série de gestos de menor duração.

Considerando estes conceitos iniciais, Ferneyhough aponta para outras duas ideias que se associam à noção de gesto: a textura e a figura, que também são elementos centrais nos processos composicionais na música denominada pós-tonal. É importante ressaltar que estas noções de gesto, figura e textura podem ser consideradas formas diferentes de abordagem, pelas quais é possível observar determinada unidade musical. Portanto, não têm uma relação de conflito e de objeção entre elas, assim como não são tipos diferentes de estruturas musicais, ao contrário, são complementares.

De acordo com as ideias de Ferneyhough, a figura, em resumo, "é um complexo induzido de métodos paramétricos suficientemente específicos para descrever um gesto, mas também suficientemente gerais para deduzirem outros gestos" (CASTELLANI, 2010, p. 7). Portanto, a noção de figura diz respeito a uma série de características específicas de um gesto, que possibilitam a ligação entre diferentes gestos, desenvolvendo o movimento da composição através da sua desagregação.

É no momento da desagregação que a estrutura do gesto é capaz de se tornar expressiva, ou seja, uma significação momentânea dentro do fluxo temporal. O gesto é tanto responsável por um presente do discurso musical, no momento em que é percebido como unidade, como formalmente transitório, através de sua dissolução, que indica novas direções possíveis para o material se reconfigurar (CASTELLANI, 2010, p. 5).

Cada gesto, gerado em determinado contexto, pode ser considerado uma unidade portadora de suas características figurais. Mas qualquer unidade gestual está em constante transformação, subordinada às variações que ocorrem nos parâmetros que a constituem. Logo, estes diferentes elementos que formam a unidade gestual são interligados, da mesma forma que, conseqüentemente, o gesto e a figura se relacionam diretamente. Como afirma Ferneyhough, a figura é "uma maneira de perceber, de categorizar e de mobilizar as constelações gestuais" (FERNEYHOUGH, 2000 apud SOUZA, 2004, p. 156).

Já a textura pode ser considerada uma espécie de superfície sonora, que nos possibilita perceber determinado trecho musical de forma mais global. Segundo Ferneyhough, pode ser entendida como o efeito gerado por uma escrita que resulta da sobreposição de gestos que interagem em um contexto mais amplo. Nesse

sentido, a noção de textura indica uma característica geral, a partir de um estudo fundamentado em conceitos musicais já estabelecidos.

As texturas são o objeto da escuta musical, o nível mais global de atribuição das identidades sonoras. São reagrupadas em classes, que permitem representar a afinidade dos gestos colocados na partitura. (COURTOT, 2009 apud CASTELLANI, 2010, p. 99, tradução do Autor).

Em muitos contextos a noção de textura se amplia e se torna mais recorrente como uma finalidade, como o foco central da composição, especialmente na música da segunda metade do século XX. O compositor György Ligeti, que também é discutido nesta dissertação, possui algumas composições com este viés, por exemplo, as obras *Atmosphères* (1961) e *Lontano* (1967). Nestes exemplos mencionados, assim como em outros tantos, é possível observar uma espécie de diálogo entre diferentes texturas, que por sua vez são compostas por agrupamentos de gestos no decorrer do tempo.

Adotamos estas três noções a partir dos estudos de Ferneyhough, pois ele as define de um modo eficaz e objetivo, o que facilita para o embasamento desta análise. Neste trabalho seguimos o conceito de gesto musical de modo mais amplo, pois acreditamos que estes não são unidades musicais limitadas ou fechadas, que estão prontas para serem utilizadas ignorando os contextos das obras. Pois tanto na sua aplicação no processo de composição quanto na performance, o mais importante, de acordo com Castellani (2010), é a possibilidade de construção e reconstrução dos gestos musicais.

Considerando esta capacidade de transformação dos gestos, no decorrer de uma obra estes podem continuamente reformular suas conexões, resultando em uma reconstrução de suas estruturas e significados. Nesse sentido, Boulez defende a ideia de que é a partir do gesto da composição que se efetivam as relações das estruturas com o material sonoro (BOULEZ, apud ZAGONEL, 1992, p. 35). Com isso, a figura do compositor assume o papel de criador, organizador e manipulador dos gestos, através da representação das suas intenções musicais. E o gesto, para ser interpretado e colocado em relação com outros gestos, utiliza a escrita musical como intermediária, caso contrário, como afirma Souza (2004), cada ocorrência gestual seria única, particular e isolada das demais.

Contudo, nesta pesquisa, para efeitos de clareza nos apontamentos da análise, estão sendo utilizadas algumas nomenclaturas e classificações para os tipos de gestos musicais identificados. Hatten (2004) apresenta, inicialmente, cinco categorias para classificação dos gestos: *espontâneos*, *temáticos*, *dialógicos*, *retóricos* e *tropológicos*. Destas, selecionamos duas que, na nossa concepção, podem ser utilizadas consistentemente no repertório de Egberto Gismonti analisado nesta dissertação:

Gestos temáticos: são os que se destacam em primeiro plano como entidades significantes e que são utilizados consistentemente no decorrer de uma obra ou movimento, sendo aqueles que o compositor utiliza como base para o discurso musical. O autor comenta que os gestos temáticos não estão restritos a aspectos melódico-estruturais ou rítmicos; podem ser tratados como motivos e estão sujeitos a processos de variação e desenvolvimento (p.135).

Gestos retóricos: são gestos que interrompem o fluxo musical, contribuindo na trajetória dramática e no gênero expressivo, o que pode gerar novas manifestações na forma da música. Este tipo de gesto tem a capacidade de redirecionar a atenção do ouvinte, através do uso de pausas, mudanças e deslocamentos inesperados por exemplo.

Além disso, propomos uma classificação de gestos mais ampla e objetiva, definida a partir dos elementos e parâmetros musicais que os caracterizam, como por exemplo:

Gestos harmônicos: são caracterizados pelo uso frequente de uma determinada formação harmônica, no caso, atonal.

Gestos rítmicos: são gestos musicais que apresentam figurações rítmicas características.

Gestos cadenciais: se referem ao discurso em relação a forma musical, tanto para a finalização, transições, continuidade e/ou introdução de novas ideias.

Gestos texturais: dizem respeito às características da textura e da densidade musical.

Em resumo, podemos considerar os gestos como associações de parâmetros musicais com potencial de transformação, flexíveis, portadores de significado expressivo a partir de um contexto. A partir deste conceito, podemos estabelecer uma relação também com a teoria das tópicas musicais, que acreditamos ter grande

utilidade para análise do repertório de Egberto Gismonti; principalmente devido ao fato deste, assumidamente, utilizar em suas obras representações de significados já reconhecidos em diferentes contextos.

2.2 TÓPICAS MUSICAIS

É possível associar gestos e significados específicos através de estilos e períodos muito diferentes. Esta associação de gestos musicais e significados específicos, como afirma Martins, sintetiza não só elementos puramente musicais, mas também significados pré-estabelecidos, surgindo um novo significado a partir destas relações (MARTINS, 2007, p. 15).

De acordo com Hatten (2004), estas combinações de vários elementos musicais que geram outros novos elementos, ou significados, não se aplicam apenas aos gestos, mas também às *tópicas musicais*. Leonard Ratner, em seu livro *Classic Music: Expression, form, and style*, de 1980, apresentou a definição original da teoria das tópicas musicais.

De seu contato com a devoção, poesia, drama, entretenimento, dança, liturgia, com o militar, a caça e a vida das classes desfavorecidas, a música no início do século XVIII desenvolveu um espectro de figuras características que se tornou um rico legado para os compositores clássicos. Algumas destas figuras são associadas com vários sentimentos e afeições; outras possuem um sabor característico. Elas são aqui designadas como tópicas – sujeitos do discurso musical (RATNER, 1980, p.9, tradução nossa)⁸.

Para Kofi Agawu, a compreensão de uma obra a partir da teoria das tópicas requer que o analista, ou o intérprete, tenha conhecimento prévio do universo de estilos conhecidos do compositor, assim como de suas audiências (AGAWU, 2009, p.43). Sendo as tópicas resultado de construções deliberadas, e não algo que ocorre naturalmente, Agawu comenta que, a partir deste conhecimento prévio do universo

⁸ From its contact with worship, poetry, drama, entertainment, dance, ceremony, the military, the hunt, and the life of the lower classes, music in the early 18th century developed a thesaurus of characteristic figures, which formed a rich legacy for classic composers. Some of these figures were associated with various feelings and affections; others had a picturesque flavor. They are designated here as topics - subjects for musical discourse (RATNER, 1980, p. 9).

da composição, as tópicas se constituem ferramentas importantes para descrição de aspectos da música.

Rúben Lopez Cano (2005) afirma que as tópicas musicais possibilitam uma abordagem analítica mais eficaz para os estudos dos processos de intertextualidade. Segundo o autor, as tópicas são constituídas de elementos musicais que remetem a algum gênero ou estilo, fazendo referência a elementos genéricos, não a uma obra específica (CANO, 2007, p. 34). A partir desta afirmação, podemos considerar as tópicas como uma categoria dentro da intertextualidade.

Em seu texto *Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro*, de 2009, Acácio Piedade comenta que as tópicas são elementos estruturais na obra, como motivos, texturas, variações etc; sendo estes portadores de significados que constituem o texto musical (p.127). Segundo o autor, as tópicas se constituíram a partir de complexas relações culturais, históricas e sociais, levando em conta realidades regionais, nacionais e internacionais.

Piedade ressalta também que a teoria das tópicas se aplica perfeitamente para estudo da música brasileira, principalmente no que chama de “âmbito da construção de identidades” (PIEADADE, 2007, p. 4). Em sua pesquisa, o autor busca identificar e caracterizar tópicas na música brasileira, e, segundo ele, uma abordagem analítica por meio desta teoria permite uma eliminação de fronteiras entre música erudita e popular, podendo aplicar estes conceitos para análise no repertório de diversos compositores como Pixinguinha, Chico Buarque, Egberto Gismonti, Heitor Villa-Lobos, dentre outros.

De acordo com Matschulat, gestos musicais e a teoria das tópicas estão muito relacionados um com o outro, “visto que os primeiros fornecem a síntese requerida para formação dos últimos” (MATSCHULAT, 2011, p. 26). Além disso, do ponto de vista do intérprete, o entendimento das tópicas presentes na música, afeta diretamente a forma como ele compreende e interpreta os gestos musicais no momento de estudo e execução de uma peça.

2.3 CONTORNOS

Os contornos musicais são, segundo Morris (1993), um dos conceitos mais evidentes no campo da percepção musical, mais até que os conceitos de alturas ou classe de alturas. O autor faz essa afirmação porque a percepção dos contornos está ligada unicamente a habilidade do ouvinte em perceber relações entre os sons como iguais, mais altas, ou mais baixas, sem necessariamente discernir a exata diferença existente entre eles, em termos técnicos.

Para a música do século XX, as classes de alturas têm importância não apenas em um nível superficial de análise, mas, por vezes, segundo Friedmann (1985), foi a única e verdadeira fonte para análise das relações estruturais na música do período. Porém, a partir da década de 1980, pesquisas sobre timbre, métrica e articulações têm ajudado a "reparar" este favoritismo das classes de alturas para análise do repertório pós-tonal, tornando possível interpretar os contornos não só como relações entre alturas, mas também para analisar dinâmicas e densidades de acordes por exemplo.

Nesta pesquisa, a análise musical dos gestos musicais e tópicos é desenvolvida com base em alguns tópicos da teoria dos *contornos musicais*, mais especificamente, a partir dos estudos realizados por Michael L. Friedmann e Robert D. Morris. Nesse sentido, Friedmann (1985) comenta que cada gesto musical pode ser entendido como uma matriz que contém características rítmicas, timbrísticas, de alturas e contornos, as quais podem ser desenvolvidas e tratadas de maneira independente uma das outras. No caso deste trabalho, utiliza-se a análise especificamente referente aos contornos melódicos dos trechos selecionados no repertório.

Em seu trabalho *New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour*, Robert Morris busca definir os vários elementos e suas respectivas relações dentro do que chama de "*contour-spaces*"⁹, afim de solidificar uma teoria que possa articular algumas das intenções composicionais. Já Friedmann e Marvin por exemplo, trabalham com um outro tipo de abordagem, focando mais no objetivo

⁹ Morris define o termo "*countor-spaces*" como sendo os espaços, ou "ambientes", na música, onde podemos identificar contornos diversos.

de desenvolver uma metodologia analítica para o estudo dos contornos musicais dentro do repertório da música pós-tonal.

O artigo de Morris inicia com uma revisão sobre o que vem sendo feito em relação a teoria dos contornos e suas aplicações na análise musical. Na sequência, apresenta um breve estudo de aspectos presentes na *Peça para Piano Op. 19 No. 4*, de Schoenberg, onde mostra como a teoria de contornos pode interagir com outros métodos analíticos mais tradicionais. Na terceira parte do texto elabora uma abordagem para estudo dos contornos, que podem ser representados na forma de matrizes ou gráficos. Segundo o autor, o *contorno de intervalos* de um trecho musical pode ser relacionado como 0 (iguais), - (descendentes) ou + (ascendentes). Além disso, podemos classificar as alturas em um trecho musical de 4 notas utilizando 0 (para a nota mais grave) e 3 para a nota mais aguda por exemplo, estabelecendo uma classificação numérica para o contorno de determinado trecho.

No seu trabalho *A Methodology for the Discussion of Contour: its application to Schoenberg music*, Michael Friedmann estabelece conceitos importantes para a prática da análise musical com base nessa teoria. O autor propõe, assim como Morris, duas categorias gerais para descrever os contornos: a associação de intervalos utilizando os sinais (+) e (-) Friedmann nomeia como *CAS (Contour Adjacency Series)*; já a classificação numérica dentro de um trecho musical selecionado é nomeada como *CC (Contour Class)*.

O CAS descreve a série de movimentos direcionais de forma ascendente ou descendente na melodia. Repetições de notas não são levadas em conta, assim como não há diferenciação entre notas curtas e longas. Importante frisar que, com o CAS, não podemos identificar a relação de contorno entre alturas não consecutivas que ocorrem com mudança de direção. Em um exemplo contendo três notas, sendo o CAS < +, - >, é impossível saber se a terceira nota é mais baixa ou mais alta em relação à primeira. Portanto, o CAS é uma descrição geral da série de movimentos entre alturas sequenciais no decorrer do tempo. Friedmann afirma que esta pode ser uma ferramenta eficiente para análise geral do contorno de um trecho ou motivo, assim como para descrever seus retrógrados e inversões.

O *Contour Class (CC)* "é uma abordagem mais específica e inclusiva de tratar relações de contorno entre alturas em uma unidade musical" (FRIEDMANN, 1985, p.

227)¹⁰. Com esta ferramenta podemos descrever as relações de contorno entre todas as notas, não apenas entre adjacentes como no CAS, além de podermos refletir a ocorrência de notas repetidas. No CC, 0 é a altura mais grave, e n-1 (n = número de notas diferentes na unidade musical) é a nota mais alta. Em resumo, o CC aponta numericamente a posição das alturas em relação uma com a outra, enquanto o CAS descreve a série de movimentos entre alturas, como ascendentes ou descendentes. Friedmann (1985) afirma que, através do CC, nós podemos observar a atitude do compositor e o modo como trabalha a construção da linha melódica.

Com esta forma de abordagem da teoria dos contornos, o objetivo do autor é dissociar as classes de alturas das relações de contorno, afim de descrever características do movimento melódico que são independentes das classificações de conjuntos. Segundo Friedmann isso possibilita "medir relações internas dentro de uma unidade musical, não as frequências e distâncias absolutas" (FRIEDMANN, 1985, p. 230)¹¹. Portanto, no CC, os números de registro da posição e a ordem temporal numérica das notas estão presentes, mas a classe de alturas é desconsiderada.

¹⁰ ...is a more specific and inclusive account of the contour relations among the pitches in a musical unit (FRIEDMANN, 1985, p. 227).

¹¹ ...measures internal relations within the musical unit, not the absolute frequencies and distances (FRIEDMANN, 1985, p. 230).

3 EGBERTO GISMONTI

Nascido na cidade do Carmo, no estado do Rio de Janeiro, em 5 de dezembro de 1947, Egberto Gismonti Amim esteve imerso, desde cedo, em um ambiente musical. Sua obra tem sido interpretada em muitos lugares do mundo, gravada por artistas como Sarah Vaughan, Herbie Hancock, Yo Yo Ma, Martha Argerich, Wayne Shorter, Henry Mancini, Elis Regina, Duo Assad, Paco de Lucia, dentre outros.

"Criador de uma linguagem violonística particular, Gismonti ficou notabilizado pelo uso de violões de 8, 10, 12 e 14 cordas" (Santos, 2016, p.16). É dono de uma discografia representativa que em 2016 chegou à marca de 70 discos, ao longo de 50 anos de carreira, além de seus trabalhos como arranjador e compositor de música para teatro e cinema.

Por influência de seu pai, que era de origem libanesa, Egberto iniciou seus estudos de piano aos 6 anos de idade, no Conservatório Brasileiro de Nova Friburgo. Já o violão apareceu na sua vida na adolescência, por influência da mãe, que tinha descendência italiana. Por não haver um professor do instrumento em sua cidade, seguiu os estudos de forma autodidata transcrevendo de ouvido alguns discos que ganhava de presente do seu pai, como por exemplo Baden Powell. Esse processo o fez transferir alguns princípios técnicos do piano para o violão e, muito provavelmente, teve grande parcela na criação de sua linguagem violonística, que é notadamente original.

3.1 O PERÍODO 1968-1973

Em 1968, Gismonti participa do III Festival Internacional da Canção (FIC), no Rio de Janeiro, com sua composição *O Sonho*. Na ocasião, sua música foi interpretada pelo grupo *Os Três Moraes*, para os quais fez seu primeiro trabalho de arranjo para orquestra. Esta participação, mesmo não tendo sido premiada no festival, o tornou conhecido por muitas figuras do universo da música popular, o que fez com que a música *O Sonho* recebesse diversas gravações de cantores brasileiros e estrangeiros. Em um período de dois anos, "*O Sonho* já havia sido gravada mais de 20 vezes, no Brasil e no exterior, por músicos como Maísa, Elis Regina, Henry Mancini e Paul Mauriat" (SANTOS, 2016, p. 21).

Em 1969, realiza o lançamento de seu primeiro disco, intitulado *Egberto Gismonti*, composto por seis faixas instrumentais e seis canções. De acordo com Vilela (1998), pela ideia inicial o disco teria a participação de Tom Jobim, o que acabou não se concretizando. Ainda neste mesmo ano, Gismonti é premiado no Brasil por trilha sonora de cinema, realiza shows com importantes artistas nacionais como Elis Regina e Wilson Simonal, além de ter sua música gravada pelas cantoras Marília Medaglia e Maysa.

Dado seu sucesso no campo da canção, sua reputação é reconhecida também no exterior, o que fez com que a atriz e cantora francesa Marie Laforêt¹², que estava de passagem pelo Brasil, o convidasse para escrever todo o repertório de seu show, além de "fechar também com ele um contrato de trabalho como chefe de orquestra e arranjador" (Vilela, 1998, p.30). Este convite de Laforêt acabou por ser um dos divisores de água da carreira de Gismonti, pois a partir deste trabalho, em 1970, passou a viver em Paris e deu início aos seus estudos com Jean Barraqué¹³ (discípulo de Anton Webern), com quem estudou composição, e Nadia Boulanger¹⁴, com quem estudou análise musical. Segundo Marchese (2016), sua passagem em Paris foi decisiva para o surgimento da sua música de violão de concerto, no caso, *Variations pour guitare* (1970) e *Central Guitar* (1973).

Durante o final da década de 1960, Gismonti deu início à sua vasta produção discográfica, que conta com um repertório dividido entre canções e obras instrumentais destinadas a diversas formações e estilos. Um ano após o lançamento do seu primeiro disco, lançou o álbum *Sonho 70*, trabalho que possui grandes orquestrações nos arranjos de canções e peças instrumentais; em 1971, no Lp *Orfeo Novo*, pode-se destacar o caráter camerístico das obras, além do violão muitas vezes aparecer em primeiro plano nas estruturas musicais; o disco *Água e Vinho*, produzido em 1972, possui 9 canções e apenas uma faixa instrumental, que utiliza instrumentação com violão, saxofone, clarinete e violoncelo; em 1973, lança o

¹² Marie Laforêt é uma atriz e cantora nascida na França em 1939. Gravou cerca de 20 discos, assim como atuou em mais de 30 filmes, principalmente nas décadas de 1960, 70 e 80.

¹³ Jean Henri Alphonse Barraqué (1928 - 1973) foi um compositor francês que desenvolveu estudos sobre o serialismo na música.

¹⁴ Nadia Juliette Boulanger (1887 - 1979) foi uma compositora francesa e renomada educadora musical. Foi professora de diversos importantes compositores do século XX, como Ástor Piazzolla e Igor Stravinsky.

disco *Árvore*. Segundo o crítico Maurício Krubusly (1974), neste álbum, Egberto por vezes retoma alguns de seus temas já gravados anteriormente, reinventando-os com alterações no andamento, ritmo e harmonia. Isto caracteriza o que Affonso Romano de Sant'anna chama de *intratextualidade*, que ocorre quando “o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo...” (SANT'ANNA, 2007, p. 62).

3.2 O PROCESSO CRIATIVO

Primeiramente, tomando por base os trabalhos acadêmicos direcionados à obra de Gismonti, pode-se afirmar que existe um equilíbrio entre os universos popular e erudito em sua produção. Segundo Santos (2016), em Gismonti, a música popular é uma matriz à qual a técnica deve se ajustar, gerando o que o autor chama de “caos organizado”, por considerar uma estrutura altamente coerente em torno de pequenos motivos, gerada por meio de uma liberdade improvisatória que organiza os materiais temáticos.

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

De acordo com Santos (2016), a improvisação é uma das marcas da performance musical de Egberto Gismonti. No entanto, praticamente todos os autores pesquisados descreveram momentos em que a improvisação é determinante na sua linguagem, não só em termos de performance como também nos processos de composição e arranjo. Portanto, neste caso não podemos desvincular performance, composição e improvisação, o que nos leva à possibilidade de considerar a sua performance ao vivo como um processo composicional, permitindo considerar a música “um objeto em constante construção e reconstrução, nas mais diversas esferas, tais como forma, melodia, harmonia, ritmo, ethos, poética, nome da obra, dentre outras” (SANTOS, 2016, p. 37).

Como exemplo podemos citar a música *Sonhos de Recife*, em que, segundo Borges (2005), a improvisação não se baseia em estruturas de variações da própria obra, como ocorre no jazz, por exemplo, mas sim em novos elementos,

completamente distintos e estruturados, onde pode ocorrer a inserção de um trecho de outra composição. De acordo com a pesquisa realizada, percebe-se que na obra *Frevo* a improvisação se revela mais próxima do choro, pois baseia-se em alterações rítmicas diversas como antecipações, retardos, diminuições, aumentações, fragmentações; além de variações melódicas, espacialização das alturas, etc.; elementos que sustentam uma coerência temática do início ao fim da peça. Em entrevista concedida a Santos (2016), Egberto comenta a sua visão a respeito da forma que segue esses possíveis caminhos, ou variações, no seu processo criação:

Eu considero que cada composição tem pequenas aberturas que possibilitam que se saia um pouco para direita ou para esquerda, mas que na realidade são bem estruturadas, no sentido de uma história que está sendo contada. (...) Não gosto de música pela música e aprendi isso com grandes musicólogas. Na Argentina foi Fedora, no Brasil a Ester Sciliar e a terceira, a Nádía Boulanger” (SANTOS, 2016, p. 41).

A performance deste compositor é sempre norteadada por processos que lembram um tema com variações; porém, de acordo com Santos (2016), em Egberto temos de “substituir as melodias de óperas oitocentistas pelos próprios temas do compositor, que são amplamente reutilizados e reconstruídos” (p.40). Este é um ponto fundamental da obra musical de Egberto Gismonti: as reiteraões de materiais temáticos ou intertextualidades.

De acordo com Gismonti, “os intérpretes são considerados compositores, pois podem tocar explorando as habilidades e recursos que possuem, no que diz respeito à formação instrumental, forma, textura e à improvisação” (SILVA, 2014, p. 36). Nesse sentido, a composição passa a ser somente um script, que tem a função de organizar o papel de cada instrumentista durante a performance. “Este movimento de completude entre intérprete e obra é intrínseco na performance de Gismonti” (SANTOS, 2016, p. 53).

Em depoimento colhido por Borges, Gismonti também afirma que a sua performance ou composição varia de acordo com o ambiente e o público. Funciona como um diálogo entre a performance do artista, a sala de concerto e as expectativas do público. De acordo com Santos (2016), ele estabelece uma interação entre compositor e plateia, o que pode refletir “um diálogo direto entre aquele que compõe e aquele que escuta, pois, ao manipular o arranjo da obra, o

intérprete passa a ter domínio sobre a esfera composicional da música” (SANTOS, 2016, p. 53).

3.3 GISMONTI E A INTERTEXTUALIDADE

Na obra de Egberto Gismonti existe uma grande recorrência de intertextualidades. Podemos citar inúmeros exemplos "explícitos de processos intertextuais, como as antologias poéticas ou as músicas para teatro, cinema, ballet e televisão" (SANTOS, 2016, p. 42). Como mencionado anteriormente, o autor afirma que um ponto fundamental nos processos musicais de Gismonti é a reiteração de materiais temáticos ou intertextualidades, que musicalmente se manifestam, muitas vezes, numa forma similar à de tema e variações. Em depoimento colhido por Santos (2016), Egberto comenta:

Sempre me dei ao “luxo” familiar de mudar o rumo da prosa da música que eu venho tocando, sempre fazendo a mesma [música] com variações. Por que se já fiz uma vez, duas três... eu tenho que fazer outra coisa, que isto eu já cansei, agora eu quero isto... (SANTOS, 2016).

É possível afirmar que as intertextualidades em Gismonti se manifestam muitas vezes em regravações de suas composições, em que são adicionados trechos de outras músicas, suas ou de outros, além dos processos de releitura e variações sobre peças de outros compositores. Como exemplo, dentre tantos, podemos citar a peça *Variações sobre um tema de Leo Brouwer*, que faz parte do disco *Árvore*, lançado em 1973. Nesta composição, Gismonti elabora um arranjo e variações para o tema do *Estudo nº4* para violão, de Leo Brouwer, sobrepondo a parte instrumental com a letra e melodia da música *Cravo e Canela*, de Milton Nascimento. No caso do disco *Trem Caipira* (1985), Gismonti dedica todo o trabalho a releituras da obra musical de Heitor Villa-Lobos.

Em depoimento concedido a Juliano C. Santos (2016), Egberto fala que resolveu fazer transcrições para piano dos madrigais¹⁵ de Carlos Gesualdo. Segundo o compositor, sua intenção é que a transcrição não tenha nenhuma

¹⁵ O compositor italiano Carlos Gesualdo escreveu, entre os anos 1594 e 1611, seis livros de madrigais a cinco vozes. No seu depoimento, Gismonti não especifica quantas ou quais peças de Gesualdo utilizou para as suas transcrições.

semelhança com a música coral. Para fazer os madrigais, conta que imaginou como se eles tivessem sendo cantados no nordeste brasileiro, segundo suas palavras, "no lugar mais seco que tem, que não vai ter ressonância nenhuma" (SANTOS 2016, p. 178). De acordo com Gismonti, a partir da imaginação desta mudança de ambiente dos madrigais ele pôde modificar os elementos que desejava, adaptando-os, como se as obras fizessem parte da contexto social nordestino; e acima de tudo, para ele, a partir dessa abordagem, a música de Gesualdo se tornou expressiva e significativa para ser tocada ao piano.

Os exemplos citados acima exemplificam, de um modo geral, apenas algumas das formas da aplicação das intertextualidades como processo composicional na criação de Egberto Gismonti. Na sequência do texto, no capítulo 4, temos a descrição da análise musical, considerando, especificamente, as possíveis intertextualidades encontradas nas obras *Variations pour Guitare* e *Central Guitar*.

4 COMENTÁRIOS ANALÍTICOS

Neste capítulo, a análise musical de cada uma das peças será apresentada separadamente, afim de tornar mais fácil a compreensão e trabalhar com mais clareza os diferentes aspectos das mesmas. Primeiramente, trataremos de características gerais e análise da obra *Variations pour Guitare*, e num segundo momento, o mesmo na peça *Central Guitar*. Para uma melhor organização e detalhamento, as análises aqui apresentadas são separadas em categorias e subcategorias com base nos conceitos intertextuais identificados. Em termos de intertextualidade, fundamentamos o processo analítico em estudos de autores como José Luiz Fiorín (1994), Affonso Romano de Sant'Anna (2007), Barbosa e Barrenechea (2003) e Rúben Lopez Cano (2007).

O ponto de partida escolhido para a análise foi, através da escuta musical e análise de partituras, identificar gestos musicais relevantes no repertório dos compositores pesquisados. A partir destes gestos, na nossa visão representativos na construção obras, foi feita uma análise comparativa, afim de identificar possíveis semelhanças e diferenças no tratamento dos materiais musicais. Analisamos aspectos como ritmo, textura, harmonia, configuração intervalar, dentre outros. Além disso, quando entendemos necessário, utilizamos conceitos da teoria dos contornos musicais como apoio e embasamento para o processo de análise, especificamente para os contornos melódicos, com base nas pesquisas de Friedmann (1985) e Morris (1993).

A partir da realização da análise e comparação dos gestos é possível identificar e descrever possíveis intertextualidades nas referidas obras de Egberto Gismonti. Para o desenvolvimento deste processo analítico, em resumo, aplicamos uma combinação de alguns conceitos da teoria dos gestos, contornos musicais, intertextualidade e tópicos. Selecionamos essas teorias com o objetivo de mapear os diferentes elementos presentes na obra do compositor, que são muito diversos entre si e abrangem um espectro amplo em termos de estilo musical e composicional, o que é uma característica presente na música do século XX.

4.1 VARIATIONS POUR GUITARE

Editada pela francesa *Max Eschig*, *Variations pour Guitare* é dedicada ao compositor austríaco Anton Webern. Composta em 1970, esta peça surgiu a partir do contato de Gismonti com o violonista brasileiro Turíbio Santos. De acordo com Juliano C. Santos (2016), em um encontro ocorrido na cidade de Paris, em 1970, Turíbio solicitou a Gismonti algumas composições para violão; que viriam a ser *Central Guitar* e *Variations Pour Guitare*. Em depoimento colhido pelo violonista uruguaio Betho Davezac, Egberto comenta sobre esta obra:

Nesta peça eu usei o serialismo de uma maneira livre. Minha vontade era a de recapturar as cores, a profundidade a limpeza e, acima de tudo, a atmosfera que Webern emprega em sua música vocal. Eu dediquei esta peça a ele, pois sua música é muito importante para mim, porém eu não tenho a pretensão de estabelecer comparações entre minha música e a dele (DAVEZAC, 1976).

Esta obra é organizada no formato tema e variações, dividido em 5 partes: *Introdução*, variações *1*, *2*, *3* e *Finale*. Uma característica marcante em cada uma das partes é a constante troca de indicações de caráter e andamento. Além disso, na variação número *3* temos uma escrita musical sem a utilização de compassos. A seguir, apresentamos uma tabela que demonstra a organização formal da obra, além de suas respectivas subdivisões relativas a indicações de caráter:

<i>Introdução</i>	<i>Tranquillo ma un poco energico</i> (compassos 1 ao 5)
<i>Variação 1</i>	<i>A tempo, deciso ma un poco scherzando</i> (compassos 6 ao 15) <i>Poco scherzando</i> (compassos 16 ao 22) <i>Pesante a tempo</i> (compassos 23 ao 25) <i>Pesante ma poco a poco piú energico</i> (compassos 24 ao 31)
<i>Variação 2</i>	<i>Un poco animato</i> (compassos 32 ao 35) <i>A tempo ma grazioso misterioso</i> (compassos 36 ao 38) <i>A tempo un poco grazioso</i> (compassos 39 ao 41) <i>Animato</i> (compassos 42 ao 49)

Varição 3	Scherzando, animato, ma forte e grazioso (1º ao 4º sistema p. 4) Pesante, a tempo (5º sist. p. 4 - 1º sist. p. 5) Scherzando ma animato e grazioso (1º ao 2º sist. p. 5)
Finale	Pesante ma a tempo (3º ao 6º sist. p. 5 - compassos 50 ao 60)

Tabela 1 - Estrutura geral da peça *Variations pour Guitare*.

É importante destacar que no período em que compôs esta peça, Egberto estava estudando análise musical com o professor Jean Barraquè, que era discípulo e amigo de Anton Webern. Segundo o próprio Gismonti, nesse período, ele teve "a oportunidade de estudar, aprender e desenvolver um bom conhecimento sobre a música de 12 tons" (MARCHESE, 2016, p. 102). Um dos exercícios que Barraquè propunha na época era uma tradução e adaptação com novos exemplos do livro *Introduction à la Musique de Douze Sons*, de René Leibowitz. Em entrevista concedida a Marchese (2016), Egberto comenta que esse estudo influenciou diretamente a dedicatória da peça *Variations pour Guitare* a Anton Webern.

4.1.1 Alusões e tópica "weberniana"

Em termos de intertextualidade, de uma forma geral, podemos considerar a obra *Variations pour Guitare* como uma grande *alusão* que Egberto faz à música de Webern. De acordo com Gomes (2010), este tipo de intertextualidade se caracteriza como uma espécie de citação indireta de um texto, onde pode-se perceber técnicas e procedimentos composicionais reutilizados pelos compositores. Com base no que Gismonti relata a respeito da sua intenção ao compor esta obra, que seria a de reproduzir uma atmosfera e uma ambientação característica da música weberniana, observa-se, logo na *Introdução* (fig.1), figurações muito semelhantes às utilizadas pelo compositor austríaco; tanto em termos melódicos como texturais.

INTRODUCTION $\text{♩} = 60$
 Tranquillo ma un poco energico

poco a poco - - - - - calmando - -

Harm. Harm. Harm. Harm.

f dolce f

Figura 1 - Introdução de *Variations pour Guitare*.

É importante ressaltar que a forma *tema e variações*, que é o caso desta peça de Gismonti, consiste numa série de tratamentos de um mesmo tema, ou motivo por exemplo, de diversas formas. Conseqüentemente, as figurações aqui analisadas também passam por esses processos de variação durante as diferentes seções da música, o que é possível observar também através das configurações dos seus contornos melódicos. No entanto, primeiramente, vamos abordar a análise a partir do gesto inicial da peça, que serve como base para as variações que ocorrem no restante da obra.

No primeiro compasso da *Introdução* (fig.2) temos este gesto musical temático que é bastante importante, pois, além de configurar o material musical base para as variações de Gismonti, pode caracterizar de forma consistente alguns aspectos da sonoridade de Webern. No restante do trecho ocorrem algumas elaborações do material deste compasso, com variações principalmente melódicas, rítmicas e texturais. A seguir temos o exemplo destacado deste primeiro compasso, assim como o seu respectivo contorno melódico:

The figure shows a musical staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody consists of six notes: G4 (quarter), F#4 (quarter), G#5 (quarter), A5 (quarter), B5 (quarter), and G4 (quarter). The G4 at the end is a natural octave below the G4 at the beginning. Below the staff, there are guitar-specific markings: a bracket under the first two notes labeled '6', a circled '1' under the first note, a '2' under the second note, '7' under the third and fourth notes, and a '1' under the fifth note. To the right of the staff is a line graph representing the melodic contour. The line starts at a low point, rises to a peak at the second note (F#4), falls to a trough at the third note (G#5), rises to a higher peak at the fourth note (A5), and then falls to a low point at the sixth note (G4).

CAS < -, -, +, +, - >

CC < 3, 2, 0, 4, 5, 1 >

Figura 2 - Primeiro compasso da *Introdução de Variations pour Guitare* e contorno melódico.

No início da linha melódica aparece um intervalo descendente de 7^a maior, com as notas Sol e Lá^b; seguindo para Fá#, num salto de 10^a descendente, sendo tocado simultaneamente um efeito de percussão; na sequência temos um movimento ascendente deste Fá# para Sol#, ultrapassando a extensão de duas oitavas; finalizando o motivo principal aparece um intervalo ascendente de 3^a menor, chegando a uma nota Si, já no registro agudo. O último movimento melódico do compasso tem intervalo de 10^a descendente, sendo executado um Sol natural no registro médio e um Sol# no registro grave simultaneamente, funcionando como uma conexão da peça para uma variação de texturas que virá a seguir. A partir da análise inicial percebe-se que esta ideia melódica ocorre em uma extensão maior do que três oitavas, com intervalos distantes entre si e, no caso deste exemplo, com uma mudança de direção repentina num único salto melódico maior que duas oitavas.

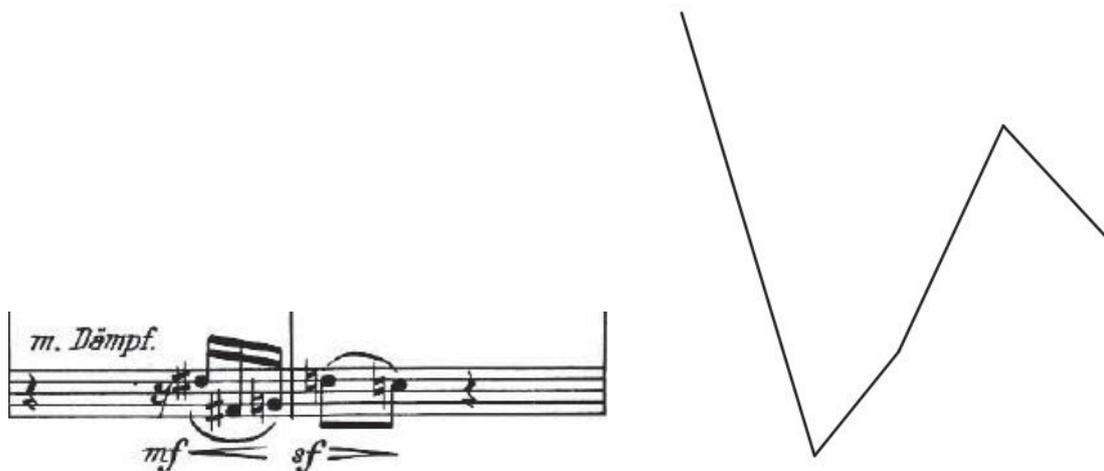
A partir das pesquisas, audições e análises do repertório de Anton Webern pôde-se constatar uma grande recorrência deste tipo de figuração, em termos de textura, movimento melódico, ritmo e registro. Na sequência, apresentamos um apanhado de exemplos com estas características que aparecem dentro da obra do compositor austríaco, onde por vezes, podem apresentar pequenas variações melódicas, rítmicas, de alturas, contornos, texturas e inversões do trecho. As obras escolhidas para exemplificação datam de períodos distintos da carreira de Webern, afim de demonstrar que este tipo de gesto está presente de forma consistente em

sua obra, o que de algum modo pode determinar o que Gismonti chama de "atmosfera" do compositor.

Os primeiros exemplos se referem à obra *Passacaglia Op.1*(fig. 3), para orquestra, composta em 1908. A forma *Passacaglia* é originária da Espanha, no século XVII. Consiste numa espécie de tema e variações, onde a ideia central ou motivo pode ser repetida em ostinato que, neste caso, em Webern, passa pelas diferentes vozes da composição. Esses motivos podem aparecer não só em seu estado original, mas também de forma variada, com acréscimo de notas, inversão de movimento ou intervalos por exemplo.

Figura 3 - *Passacaglia Op.1*, pág. 5.

No trecho selecionado acima, que pertence a uma peça do início da carreira do compositor, podemos observar uma unidade musical com algumas relações interessantes com o gesto selecionado em Gismonti. Temos um motivo de cinco notas com um contorno melódico semelhante, iniciando na forma de um retrógrado em relação ao exemplo de *Variations pour Guitare*. Importante ressaltar que, nesse caso específico, apesar de contorno da melodia ser equivalente, os intervalos utilizados por Webern não ultrapassam o registro de uma oitava, sendo 6ª maior desc., 2ª menor asc., 5ª justa asc. e 2ª maior desc. A seguir temos o gráfico de contorno melódico desta unidade:



CAS < -, +, +, - >

CC < 4, 0, 1, 3, 2 >

Figura 4 - Gráfico de contorno melódico, motivo da *Passacaglia* Op1, pág. 5.

Na seção intermediária aparece uma figuração que é repetida de forma recorrente, passando por diversas vozes da *Passacaglia* de Webern, como podemos observar nas figuras 5 e 6. Nota-se que por vezes o motivo aparece variado, com algum tipo de inversão intervalar, como na voz superior (fig. 6).

Figura 5 - *Passacaglia* Op. 1, pág. 32.

1. 18

Clav. 1. & 2.

Ba. *ppf*

Viol. 1. & 2. *ppf*

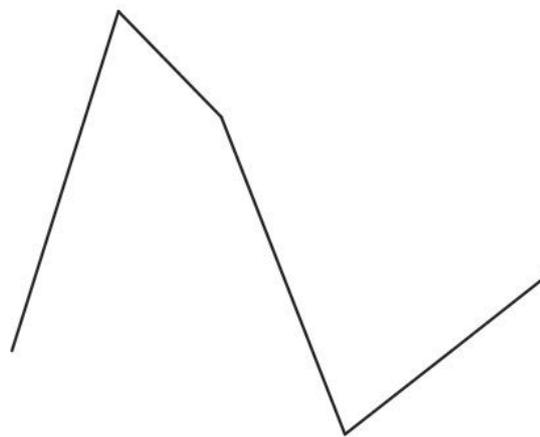
string.

cresc.

U. B. 7095

Figura 6 - *Passacaglia Op. 1*, pág. 33.

A seguir apresentamos o gráfico de contorno melódico do motivo principal da seção intermediária da *Passacaglia Op. 1* (fig.7), como vemos nas vozes inferiores das figuras 5 e 6. Nesse caso temos um movimento ascendente seguido de dois movimentos descendentes consecutivos, finalizando o motivo com dois movimentos ascendentes; o que se reflete num gráfico com variação no direcionamento das movimentações melódicas.



CAS < +, -, -, +, + >

CC < 1, 4, 3, 0, 1, 2 >

Figura 7 - Contorno melódico do motivo da seção intermediária da *Passacaglia Op. 1*, pág. 33.

Com estes exemplos (figuras 3, 5 e 6) podemos ter uma ideia da quantidade de repetições, variações e desenvolvimentos com esse tipo de figuração que o compositor faz durante a obra. Obviamente, em Webern, a superposição destes elementos sendo executados simultaneamente geram um efeito textural diferente daquele gerado por Gismonti na sua obra para violão solo; no entanto, se considerarmos cada um destes agrupamentos, percebe-se uma semelhança relativa ao contorno melódico, assim como em relação à parte rítmica.

Na obra *Três pequenas peças para violoncelo e piano Op.11*, composta em 1914, aparecem alguns gestos com saltos e configurações intervalares mais semelhantes ao gesto presente em *Variations pour Guitare*. Neste caso, as distâncias entre as alturas se ampliam, tanto na linha melódica do violoncelo (fig. 9), mas principalmente na parte do piano (figuras 8, 10 e 11). Os motivos variam pouco em extensão, com a utilização de quatro, cinco ou seis notas, que se movimentam em saltos de 10^a e 7^a por exemplo, assim como em Gismonti; porém com pequenas variações e inversões no contorno melódico. Por vezes, em diversas obras, Webern também utiliza este gesto como material dialogante entre as vozes e instrumentos diferentes. Na figura 10 temos um exemplo de como isso ocorre entre o violoncelo e o piano.

CAS < -, -, +>

CC < 3, 2, 0, 1>

Figura 8 - *Três pequenas peças para violoncelo e piano Op.11*, compasso 2, mov. I.

accel. - - - - - rit. - - - tempo

4 am Steg *pp*

5 *pizz.* *arco* *f* *mf* *pp*

6 am Griffbrett *p*

rit. *pp*

Figura 9 - Três pequenas peças para violoncelo e piano Op.11, compassos 4-6, mov. I.

No exemplo destacado da linha do violoncelo (fig. 9) podemos perceber um movimento de 3^a menor descendente, seguido por um salto de 9^a maior descendente; a seguir ocorre uma mudança brusca de direção, saltando uma 11^a acima, seguida de intervalo descendente de 7^a maior e o último movimento descendente em 2^a maior, que chega em um intervalo harmônico formado pelas notas Réb na voz superior e Láb na voz inferior.

Sehr bewegt (♩=ca 160)

1 ohne Dämpfer *f*

2 *p*

3 *mf*

Figura 10 - Três pequenas peças para violoncelo e piano Op.11, compassos 1-3, mov. II.

ppp

pp

pp

pp

Figura 11 - Três pequenas peças para violoncelo e piano Op.11, compasso 2-5, mov. III.

Já na composição *Três canções para voz, clarinete em mi bemol e violão Op.18*, de 1925, é muito constante a utilização de gestos semelhantes permeando quase que a totalidade da obra, apresentando saltos com mais de duas oitavas e súbitas mudanças de direção no movimento melódico. Com as constantes mudanças no direcionamento, invariavelmente, os gestos acabam tendo no contorno melódico uma espécie de "zigue-zague", assim como em *Variations pour Guitare*. Com base nos exemplos, podemos perceber a ocorrência deste tipo de gesto, seus desenvolvimentos e variações melódicas, rítmicas e até mesmo na textura (figuras 12-16).

DREI LIEDER
für Gesang, Es-Klarinette und Gitarre

I

Anton Webern, Op.18

Sehr ruhig (♩ = ca 54) rit. - - - tempo

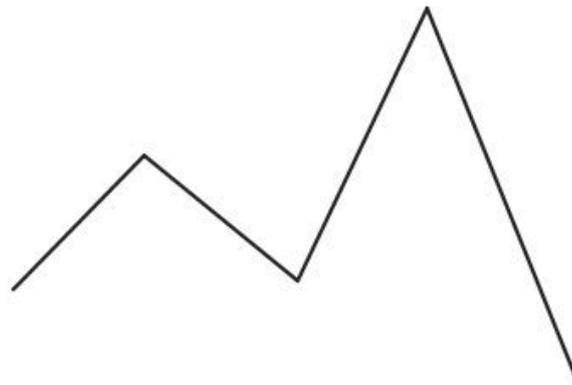
Gesang

Es-Klarinette^m

Gitarre^m

Figura 12 - Canção I das *Três canções para voz, clarinete em mi bemol e violão Op.18*, pág. 1.

A seguir, na figura 13, temos a exemplificação do contorno melódico do primeiro gesto executado pela voz (fig. 12), na primeira das *Três Canções*. Podemos observar a movimentação melódica com constantes mudanças no direcionamento, com saltos de 4^a Justa ascendente, 4^a Justa descendente, 7^a menor ascendente e concluindo o trecho com movimento descendente de 8^a aumentada, chegando na nota Sib.



CAS < +, -, +, - >

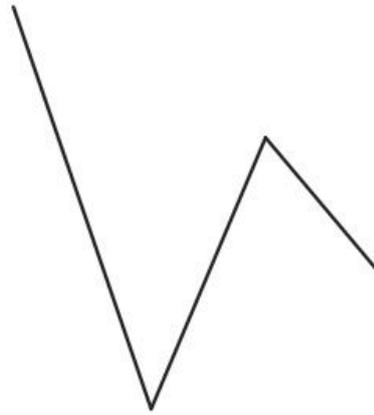
CC < 1, 2, 1, 3, 0 >

Figura 13 - Contorno melódico em *Três canções para voz, clarinete em mi bemol e violão Op.18*, compasso 2 pág. 1.

Figura 14 - Canção I das *Três canções para voz, clarinete em mi bemol e violão Op.18*, pág. 2.

No decorrer da peça, nas partes dos três instrumentos, é possível perceber a recorrente utilização destes gestos com saltos e mudanças constantes no direcionamento melódico (fig. 14). Seleccionamos, neste exemplo da primeira canção, um trecho da linha do clarinete para exemplificar uma das formas que ocorre a movimentação e variação do contorno melódico (fig.15). No exemplo (fig. 14) podemos observar um salto descendente maior do que duas oitavas, seguido por

um salto melódico ascendente de 13^a; a última movimentação no gesto é menor do que uma oitava, com um intervalo descendente de 8^a diminuta.



CAS < -, +, - >

CC < 3, 0, 2, 1 >

Figura 15 - Contorno melódico do gesto executado pelo clarinete na canção I das *Três canções para voz, clarinete em mi bemol e violão Op.18*, pág. 2.

A partir da análise foi constatado que esse tipo de gesto musical é empregado de forma recorrente nas *Três Canções para voz, clarinete em mi bemol e violão Op.18*. Na figura 16 apresentamos alguns outros exemplos de como Webern emprega essas figurações, nesse caso na segunda canção. É importante destacar que essa forma de movimentação melódica, com constantes mudanças de direção e saltos muitas vezes maiores do que uma oitava, como já mencionado, possui grande semelhança com o tipo de figuração que Gismonti utiliza nas suas variações para violão.

Figura 16 - Canção II das Três canções para voz, clarinete em mi bemol e violão Op.18, pág. 3.

Especialmente na obra *Variações para piano Op.27*, composta em 1936, é possível encontrar uma série de figurações trabalhadas de forma mais aproximada com os exemplos selecionados em *Variations pour Guitare*. Nesta peça, Webern utiliza grande número de saltos com mais de uma ou duas oitavas por exemplo, além disso, os contornos melódicos dos gestos, como ilustrado nos exemplos anteriores, continuam a apresentar uma movimentação em uma espécie de "zig-zague", como inicialmente exemplificado nos exemplos das figuras 17 e 18.

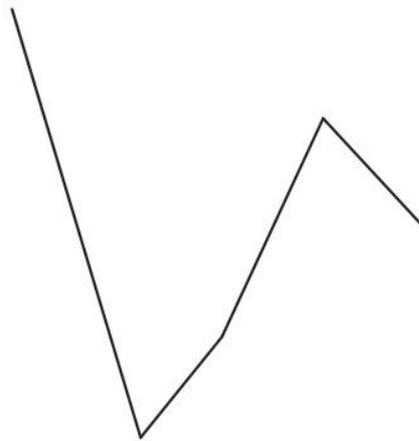
Figura 17 - *Variações para piano Op.27*, compassos 19-21, var. I.

Figura 18 - *Variações para piano Op.27*, compassos 5-6, var. II.

Nos exemplos acima, nas figuras 17 e 18, que são, respectivamente, excertos das variações 1 e 2 de Webern, temos uma escrita musical formada por uma linha melódica que utiliza dois sistemas e duas claves diferentes de forma simultânea. Esse tipo de escrita é utilizada, nesse caso, devido à grande quantidade de saltos e à extensão que Webern utiliza nas melodias da peça, onde parece haver uma espécie de diálogo entre sons graves e agudos, configurando uma textura musical que é característica da sonoridade weberniana.

Mais especificamente, em termos de comparação à obra de Gismonti, temos a terceira variação do Op. 27 do compositor austríaco que é formada quase na totalidade por esse tipo de gestos. Nesse caso, além do contorno melódico similar, saltos e mudança de direção na melodia, temos uma textura praticamente idêntica em relação ao que ocorre em Gismonti. Podemos comparar este exemplo de Webern (fig. 19) com dois excertos extraídos de *Variations pour Guitare* (fig. 21).

Figura 19 - *Variações para piano Op.27*, compassos 7-9, pág. 5, var. III.



CAS < -, +, +, - >

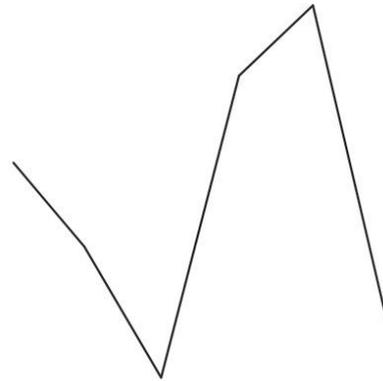
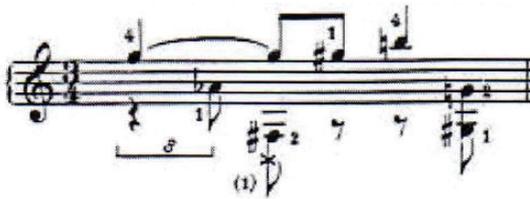
CC < 4, 0, 1, 3, 2 >

Figura 20 - Contorno melódico de gesto na variação III, compassos 5-6, da peça *Variações para piano Op.27*.

A partir da análise verificamos que, na *Varição 3* de Webern, esses gestos musicais que se repetem de forma recorrente apresentam o direcionamento melódico, assim como o próprio gráfico do contorno, muito semelhante e, por vezes, possuem até mesmo uma configuração idêntica em grande parte da peça. Como exemplo disso, temos dois destes gestos exemplificados na figura 19. Apesar de possuírem uma configuração rítmica e alturas diferentes, têm um gráfico de movimentação e contorno melódico absolutamente idêntico (fig. 20), fato que ocorre constantemente nesta variação.

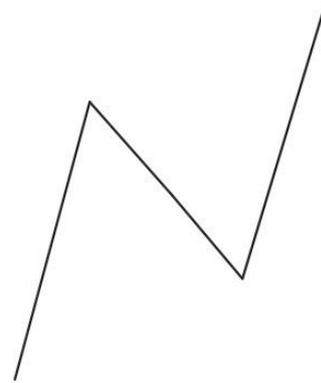
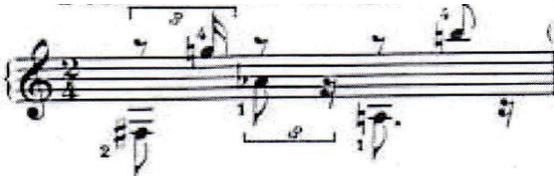
Podemos relacionar o gráfico de contorno melódico deste exemplo da peça *Variações para piano Op.27* (fig. 20), de Anton Webern, com dois excertos selecionados da *Introdução e Finale* das variações de Gismonti. No caso do exemplo do contorno em Webern (fig. 20), o motivo que o compositor utiliza é formado por cinco notas, iniciando com um grande salto melódico descendente, seguido por dois saltos ascendentes e um descendente mais curtos; configurando um gesto com uma movimentação inicial brusca, do registro agudo em direção ao grave. Já em Gismonti, com o motivo formado por cinco ou seis alturas, a linha melódica avança de forma mais equilibrada, não possuindo um salto com muito mais amplitude do que os demais (fig. 21). No entanto, de uma forma geral, os gestos que os compositores empregam possuem a textura similar, assim como um tipo

movimentação e diálogo entre sons graves e agudos que soam de forma semelhante.



CAS < -, -, +, +, - >

CC < 3, 2, 0, 4, 5, 1 >



CAS < +, -, -, + >

CC < 0, 3, 2, 1, 4 >

Figura 21 - *Variations pour Guitare*, excertos da *Introdução e Finale*.

É importante destacar que, tanto em *Variations pour Guitare* quanto em *Variações para piano Op.27*, os compositores empregam uma série de variações desses gestos analisados (figs. 17 - 21); utilizando, por exemplo, variações no direcionamento melódico, no timbre, na textura, no ritmo, dentre outros. Os trechos empregados nesta análise foram selecionados com a finalidade de ilustrar alguns exemplos pontuais do material musical que podemos encontrar nas obras.

Na peça *Variações para orquestra Op.30*, composta em 1940, já mais para a parte final da carreira de Anton Webern, os motivos e estruturas se desenvolvem de modo mais parecido como ocorre em *Variações para piano Op.27* e na obra de

Gismonti. Na figura 22, a título de ilustração, temos dois exemplos do tipo de figuração empregada pelo compositor austríaco logo no início da obra. Os gestos com texturas muitas vezes pouco densas, assim como o uso de intervalos distantes com grandes saltos do grave para o agudo e vice versa, parecem caracterizar em alguns aspectos a ambientação que Egberto teve intenção de captar e representar na sua composição para violão.

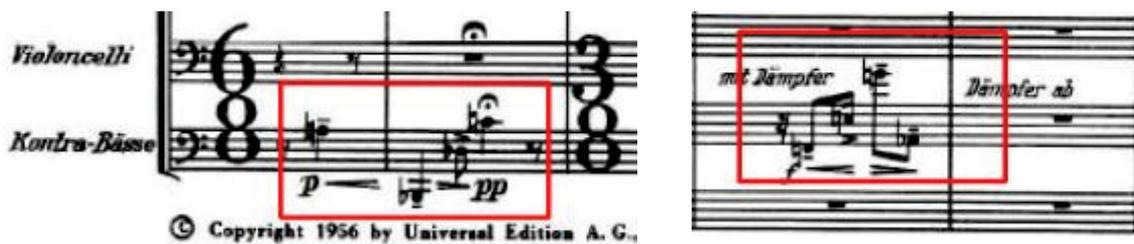


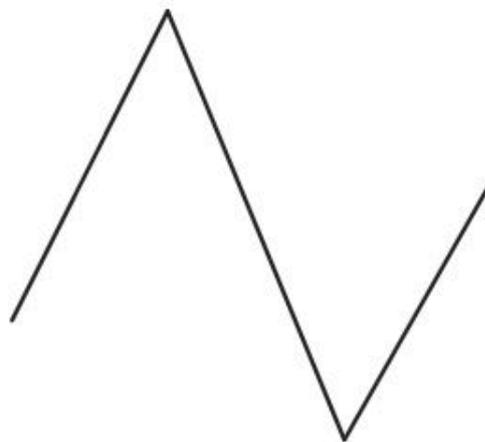
Figura 22 - Exemplo de figurações na peça *Variações para orquestra Op.30*, pág. 1, de Anton Webern,

Figura 23 - *Variações para orquestra Op.30*, pág. 21.

Selecionamos um trecho da seção intermediária das variações de Webern, onde temos um gesto musical executado pela flauta, oboé e clarinete (fig. 23). Neste exemplo, a linha melódica do motivo inicial, nos dois primeiros compassos, é formada por quatro notas, iniciando com um salto ascendente da nota Fá# até um Mib; seguido de um brusco movimento descendente maior que duas oitavas, chegando na nota Ré; o motivo se encerra com um salto ascendente maior do que uma oitava, finalizando na nota Si. Na sequência, o exemplo apresenta duas

variações deste motivo inicial (fig. 23). Na primeira, composta por três notas, temos um movimento ascendente de 8ª aumentada, que resolve com um intervalo descendente de 2ª aumentada; já a segunda variação do motivo, também formada por três notas, apresenta um salto descendente maior do que uma oitava, da nota Lá até um Fá#, e a seguir, finaliza o gesto com um movimento ascendente de 8ª diminuta, chegando na nota Fá.

Analisando o contorno melódico do motivo inicial do trecho selecionado, nos dois primeiros compassos do exemplo (fig. 23), observamos, de uma forma geral, o mesmo tipo de construção motivica que encontramos nas outras peças de Webern analisadas neste trabalho. Assim como no *Op.1*, *Op.11*, *Op. 18* e *Op. 27* do compositor, nas *Variações para orquestra Op.30* também temos motivos formados por cerca de quatro sons que alternam constantemente o direcionamento, da mesma forma que se desenvolvem com grandes saltos melódicos. Na figura 24 apresentamos o gráfico com a configuração do movimento e contorno da linha melódica deste exemplo citado.



CAS < +, -, + >

CC < 1, 3, 0, 2 >

Figura 24 - Contorno melódico de motivo em *Variações para orquestra Op.30*, pág. 21.

Portanto, a partir deste apanhado realizado através da pesquisa e audição no repertório de Anton Webern, podemos concluir que, independentemente do período

Na obra *Variations pour Guitare*, como visto anteriormente, o objetivo de Egberto Gismonti era capturar e reproduzir um pouco da ambientação sonora criada por Anton Webern, especialmente na sua obra vocal. Para concretizar essa espécie de alusão à obra do compositor austríaco, Egberto se apropriou, dentre outras coisas, deste tipo de gesto musical que aqui chamamos de tópica "weberniana". Durante a obra, o compositor emprega este material musical da tópica de diversas maneiras; por exemplo com uma textura rarefeita como vemos no exemplo da figura 25; com o acréscimo de notas rápidas e idiomatismos específicos do violão nos motivos melódicos; além disso, com o emprego de acordes que intensificam a textura em alguns momentos, como podemos observar na figura 26.



Figura 26 - Variação do gesto da tópica "weberniana" com uso de acordes em *Variations pour Guitare*, compassos 15-18, var. II.

4.1.2 Intertextualidade estilística

No início da primeira variação da peça *Variations Pour Guitare* Gismonti utiliza um gesto musical com a técnica do tremolo (fig. 27), o que é muito recorrente na sua obra violonística. No primeiro compasso deste trecho temos um tremolo com as notas Lá e Sol# que se estende até o sexto compasso. A partir do segundo compasso vão sendo acrescentadas notas que devem ser executadas sobrepostas em relação ao tremolo, ampliando a textura musical em termos rítmicos e de densidade. A primeira nota acrescentada é o Sol natural, que aparece com as figurações rítmicas de duas mínimas no segundo compasso e quatro semínimas no terceiro compasso. Na sequência temos as notas Lá e Sol, em intervalo de 7^a, aparecendo agrupadas em figurações rítmicas de quatro semínimas no quarto compasso, oito colcheias no quinto compasso e doze colcheias no sexto compasso agrupadas em quiálteras de 6. No sétimo compasso Gismonti encerra o tremolo,

utilizando na voz superior quatro agrupamentos de quiálteras de 6, com as notas Sol# e Lá; na voz inferior aparecem quatro agrupamentos de quiálteras de 3, com as notas Lá e Fá. É importante destacar que após o encerramento do tremolo, no último compasso do gesto selecionado, a sonoridade do efeito gerado pela técnica do tremolo ainda está presente, devido a utilização das notas Sol# e Lá nas quiálteras de 6 na voz superior.

1^{re} VARIATION (♩ = 108 - 160 - 60 - 80)
 a Tempo, deciso ma un poco scherzando
 ♩ = 108
 (1) *f*

p cresc. poco a poco - - - - - fff

Figura 27 - Variations pour Guitare , var. I.

Logo a partir do segundo compasso deste gesto percebe-se a formação de um *cluster*, composto pelas notas Sol, Sol# e Lá. Este agrupamento vai progressivamente se tornando mais denso em termos de textura na medida em que notas vão sendo adicionadas e repetidas nos compassos seguintes, assim como a partir de uma dinâmica crescente que é indicada a partir do compasso 6. Todos esses elementos já mencionados descrevem um gesto que soa como uma espécie de massa sonora que surge e vai crescendo aos poucos, até atingir seu ápice em termos de densidade, se encerrando abruptamente com uma dinâmica *fortississimo*.

Podemos observar muitas destas características presentes no gesto selecionado da primeira variação de Gismonti também na obra *Continuum* (fig. 28), de 1968, do compositor húngaro György Ligeti. Nesta peça, escrita para cravo, Ligeti explora o efeito de massa sonora que os *clusters* geram no decorrer do tempo, neste caso, durante toda a obra.

György Ligeti **Continuum**

Prestissimo *

Figura 28 - *Continuum*, György Ligeti.

Em termos de comparação, percebe-se que a peça de Ligeti também possui um determinado agrupamento de notas repetido muito rapidamente, que vai crescendo e se tornando mais denso no decorrer da música. O compositor trabalha esse efeito de um modo semelhante ao utilizado por Gismonti no gesto selecionado de *Variations Pour Guitare* (fig. 27), acrescentando notas. Nos dois primeiros sistemas da obra (fig. 28) Ligeti utiliza agrupamentos das notas Sib e Sol repetidas continuamente na voz superior, e de modo invertido na voz inferior, com as notas Sol e Sib. No terceiro sistema é acrescentada a nota Fá na voz superior, formando o agrupamento Sib, Sol e Fá, que passa a ser continuamente repetido enquanto a voz inferior se mantém da mesma forma inicial. Já no quarto sistema é acrescentada a nota Láb na voz inferior, que passa a ter agrupadas as notas Sol, Láb e Sib,

enquanto a voz superior mantém as repetições das notas Sib, Sol e Fá simultaneamente.

Como podemos observar (fig. 28), este processo de adição de notas e variação dos agrupamentos continua no decorrer da peça *Continuum*, o que gera um crescimento em termos de densidade, assim como ocorre no exemplo de Gismonti (fig. 27). Portanto, podemos considerar esta relação como uma intertextualidade relativa ao estilo composicional, visto que os dois compositores utilizam um mesmo tipo de recurso para construir gestos similares. De acordo com Barbosa e Barrenechea (2003), a intertextualidade *estilística* se caracteriza quando determinado compositor trata e emprega recursos ou técnicas composicionais de modo semelhante a outro. Em resumo, neste caso os dois compositores trabalham inicialmente com agrupamentos de duas alturas repetidas muito rapidamente, cada um com a técnica específica dos instrumentos utilizados, gerando uma textura com efeito¹⁶ de uma espécie de massa sonora. Na sequência, outras notas são acrescentadas formando *clusters*, intensificando a dinâmica e a textura, gerando mais tensão na música.

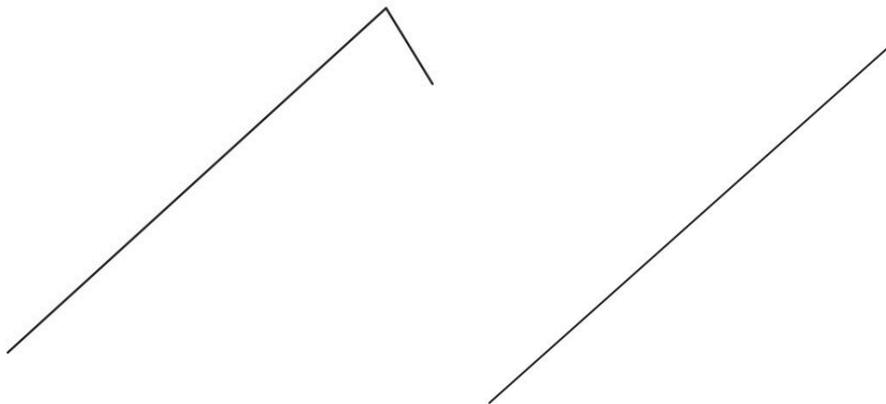
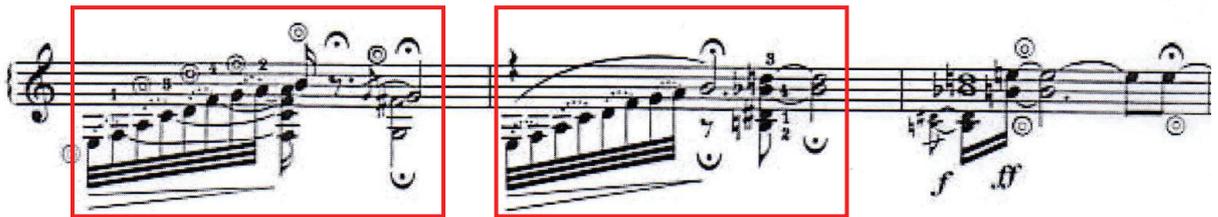
4.1.3 Intertextualidade idiomática

Nas variações 1 e 3 de *Variations Pour Guitare*, assim como no trecho *Finale*, temos um outro tipo de figuração que também aparece de forma recorrente na obra de Gismonti. Este tipo de gesto se caracteriza pelo uso de movimentos rápidos, pausas, mudanças e deslocamentos inesperados, tendo a capacidade de, por exemplo, redirecionar a atenção do ouvinte. Segundo Hatten (2004), podemos classificar estes gestos como *retóricos*, pois estes interrompem o fluxo musical, contribuindo na trajetória dramática e no gênero expressivo, o que pode gerar novas manifestações na forma da música.

Na *1ª Variação* de Gismonti, logo após o gesto com o uso de tremolo, percebe-se a primeira ocorrência de gestos com movimentos rápidos em direção ao registro agudo, com pausas súbitas, seguido por um acorde com notas longas e

¹⁶ No caso da obra *Continuum*, consideramos o efeito sonoro gerado como uma espécie de adaptação da micropolifonia; recurso composicional que Ligeti utilizou no seu repertório para orquestra. Segundo o próprio compositor, a micropolifonia consiste na sustentação de um acorde em *cluster* que se move como uma massa sonora, gerando uma mudança gradual, um tipo de entrelaçamento na harmonia da música.

fermata (fig. 29). Neste exemplo Egberto utiliza este tipo de gesto duas vezes seguidas, modificando apenas a finalização de cada um. Na primeira vez em que aparece temos um rápido movimento escalar ascendente de nove notas: Mi, Fá, Lá, Dó, Ré, Fá, Sol, Lá e Si. Neste trecho temos ligaduras de articulação a cada duas notas, técnica amplamente utilizada no repertório do violão, assim como ligadura de prolongamento nas notas Fá, Dó e Fá (uma oitava acima), gerando um efeito de acorde arpejado até a chegada na nota Si, que é interrompida abruptamente por uma pausa de colcheia com fermata. O gesto se completa com um acorde com as notas Sol, Fá# e Sol (uma oitava acima, em apojatura); este acorde contrasta com o movimento escalar inicial do gesto devido a sua longa duração, pois está escrito com a figuração rítmica de mínimas e fermata.



CAS < +, +, +, +, +, +, +, +, - > CAS < +, +, +, +, +, +, +, +, + >

CC < 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 6 > CC < 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 >

Figura 29 - *Variations pour Guitare*, 3º sistema, var. I, contornos.

No compasso seguinte do mesmo trecho (fig. 29), a ideia do gesto anterior se repete com algumas alterações. O movimento escalar ascendente é idêntico, finalizando na nota Si, porém, esta é executada com figuração rítmica de mínima pontuada com fermata, e sem o acorde sustentado como ocorre no compasso anterior. Na sequência, o gesto é finalizado com um acorde diferente da finalização do primeiro, neste caso com quatro sons: Si, Ré#, Sib e Ré natural.

Ainda na 1ª *Variação* temos outro exemplo de como Gismonti utiliza este tipo de gesto (fig. 30). Podemos perceber que neste caso também ocorre um movimento ascendente, desta vez utilizando alguns saltos, com as notas Mi, Sol#, Lá, Ré#, Ré, Sol#, Sol e Dó, finalizando com um movimento de 2ª menor descendente, chegando na nota Si. Neste exemplo o compositor não finaliza o gesto com um acorde, como ocorre anteriormente, mas sim com a nota Si prolongada por dois tempos no compasso.



CAS < +, +, +, -, +, -, +, - >

CC < 0, 1, 2, 4, 3, 6, 5, 8, 7 >

Figura 30 - *Variations pour Guitare*, c.20, var. I, contorno.

Já na 3ª *Variação*, Egberto explora de maneira diferente este gesto, que neste caso também interrompe o discurso abruptamente com deslocamentos e mudanças inesperadas. No entanto, no trecho selecionado (fig. 31) podemos observar, assim como nos exemplos anteriores (fig. 29), um gesto musical composto em geral por

duas partes distintas: a primeira com um rápido movimento melódico, e a segunda com uma finalização em acorde. O que se diferencia neste exemplo é a forma como aparece a primeira parte do gesto, com apenas quatro notas tocadas com saltos melódicos, não mais em movimento escalar. Aqui temos um salto de 10^o descendente, de Dó# até Lá#, seguido de um salto ascendente de 8^a diminuta até a nota Lá; o trecho inicial do gesto se encerra com um salto de 5^a justa descendente, até a nota Ré. Também é importante destacar que esta movimentação melódica mencionada, com o uso de diferentes saltos em direções opostas que geram uma espécie de movimento em zigue-zague, é muito utilizada na obra *Variations Pour Guitare*, assim como é recorrente em toda a obra de Anton Webern, como já apontado anteriormente nesta dissertação.

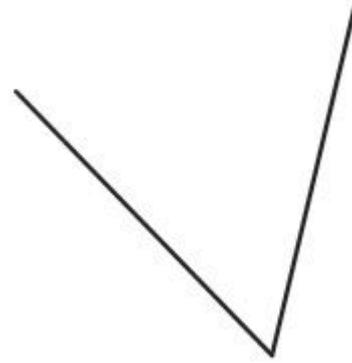


CAS < -, +, -, + >

CC < 3, 0, 2, 1, 4 >

Figura 31 - *Variations pour Guitare*, 7^o sistema, var. III, contorno.

O gesto que finaliza a peça *Variations Pour Guitare* (fig. 32), no trecho *Finale*, possui uma configuração semelhante ao gesto selecionado da 3^a variação (fig. 31). No início temos 4 notas rápidas, neste caso, com movimento melódico descendente: Sol#, Mi, Si e Fá; na sequência ocorre uma súbita interrupção por uma pausa de semicolcheia com fermata, seguida por pausa de semínima. Na segunda parte do gesto aparece um acorde de seis sons, dinâmica *fortississimo* e fermata, formado pelas notas: Sol, Lá, Ré, Sol, Dó e Mi.



CAS < -, -, -, + >

CC < 3, 2, 1, 0, 4 >

Figura 32 - *Variations pour Guitare*, c.10, *Finale*, contorno.

A partir da identificação destes gestos em *Variations pour Guitare*, podemos relacionar alguns exemplos à figurações que estão presentes nas composições de Leo Brouwer. Para exemplificar esta possível relação escolhemos o primeiro sistema da peça *Elogio de la Danza*, composta em 1964, onde esse tipo de figuração aparece logo de início como parte de um dos motivos principais (fig. 33), que é variado e desenvolvido no decorrer da música. No entanto, vale ressaltar que ,em Gismonti, este tipo de gesto ocorre não como parte de temas ou motivos, mas sim com função de transição e variação de discurso durante a peça, interrompendo o fluxo musical.

Lento ($\text{♩} = 44-46$)

p *mp cresc.* *mf (dejar vibr.)*

CAS < +, +, +, +, + >

CAS < +, +, +, +, + >

CC < 0, 1, 2, 3, 4, 5 >

CC < 0, 1, 2, 3, 4, 5 >

Figura 33 - Contornos em *Elogio de la Danza*, Leo Brouwer.

Podemos observar que, assim como o compositor brasileiro, Brouwer utiliza um gesto que possui um rápido movimento melódico ascendente que finaliza em uma nota longa. No exemplo de *Elogio de la Danza* (fig. 33) temos as notas Fá#, Lá#, Si, Ré e Dó#, sendo esta última sustentada por três tempos. Outra semelhança é a utilização de ligadura de prolongamento nas notas executadas durante o movimento ascendente inicial; este recurso termina gerando o efeito de um acorde arpejado assim que se atinge a nota Dó#, no compasso seguinte. Logo na sequência da primeira apresentação deste gesto, ele reaparece no compasso seguinte com uma variação ao final; a nota Dó# é sustentada por apenas um tempo e, a seguir, o acorde todo é articulado novamente e o motivo é desenvolvido de forma mais ampla na sequência da peça.

A partir da análise dos exemplos selecionados podemos observar que a ideia geral dos gestos, nas obras de Gismonti e Brouwer, é basicamente a mesma,

principalmente em termos rítmicos, de contorno melódico e de textura. Além disso, a utilização de ligaduras de sustentação gera um efeito muito característico dos instrumentos de cordas pinçadas, no caso o violão. Portanto, consideramos possível classificar esta relação intertextual como *idiomática*, pois, de acordo com Barbosa e Barrenechea (2003), este tipo de intertextualidade caracteriza a maneira como um compositor explora a sonoridade de um instrumento específico. No caso desta análise, os dois compositores utilizam os mesmos recursos técnicos para obtenção de gestos muito semelhantes em termos rítmicos, de estrutura, contorno e textura. O que os diferencia é o momento onde cada um emprega este gesto musical, enquanto Brouwer utiliza como um dos motivos principais, Gismonti aplica em transições em diferentes trechos de *Variations pour Guitare*.

4.2 CENTRAL GUITAR

Editada pela francesa *Max Eschig*, *Central Guitar* (1973), segundo Marchese (2016), inaugura a utilização das técnicas expandidas no repertório do violão brasileiro. Esta obra é dedicada ao violonista Turíbio Santos. Segundo Juliano C. Santos (2016), em um encontro que aconteceu na cidade de Paris, em 1970, Turíbio solicitou a Gismonti algumas composições para violão; que viriam a ser *Central Guitar* e *Variations Pour Guitare*. Em entrevista concedida a Marchese, em 2016, Gismonti fala sobre o surgimento da obra:

A peça "Central Guitar" nasceu por curiosidade inquietação que eu tinha enquanto imaginava os sons disformes que a música contemporânea usava no período dos anos 70/80 (sobretudo em peças para formações pequenas) sendo usados no violão. Fui procurando efeitos, coisas incomuns, timbres, sonoridades, efeitos indomáveis (como as notas resultantes de escalas tocadas pela mão esquerda enquanto a direita "abafa" a audição das notas naturais, etc.) Curiosamente, toquei esta peça muito tempo durante os anos 70. Nunca a gravei porque vários músicos o fizeram com qualidade (MARCHESE, 2016).

Esta peça, como afirma Gismonti, possui um grande número de efeitos incomuns, gerados a partir de técnicas instrumentais muito peculiares, que são descritas na bula da obra. Logo, possui um grande número de gestos físicos e/ou instrumentais como por exemplo o movimento das mãos do intérprete no ato da execução. No entanto, nesta análise não abordaremos este tipo de gesto, mas sim,

o gesto aural, a partir das sonoridades e texturas percebidas através da escuta musical.

Visto que *Central Guitar* não possui uma numeração contínua de compassos, para fins de análise e panorama geral da obra, a indicação da localização dos elementos musicais será feita também através da numeração das páginas e dos sistemas na partitura. Adotando por base a edição original feita pela *Max Eschig*, na tabela abaixo, a peça é dividida estruturalmente em partes com diferentes andamentos e indicações de caráter, que apresentam elementos gestuais, articulações e texturas distintas.

Vivo	1º sist. (p. 1) - c. 1, 3º sist. (p. 1.)
Lento	c. 2, 4º sist. (p. 1) - c. 2, 1º sist. (p. 3)
Deciso e Rápido	c. 3, 1º sist. (p. 3) - 5º sist. (p. 3)
Lento e Contemplativo	1º sist. (p. 4) - 1º sist. (p. 5)
Vivo	2º sist. (p. 5) - 4º sist. (p. 6)
Lento e ad libitum	1º sist. (p. 7) - 2º sist. (p. 7)
Tempo Vivo	3º sist. (p. 7) - c. 2, 4º sist. (p. 7)
Final	c. 3, 4º sist. (p. 7) - 4º sist. (p. 8)

Tabela 2 - Estrutura geral da peça *Central Guitar*.

4.2.1 Alusões

O linguista José Luís Fiorin (1994), propõe a *alusão* como uma categoria intertextual. Na música, conforme Manfrinato (2013), este tipo de intertextualidade pode fazer referência sutil a um texto conhecido, seja de um compositor, gênero ou estilo. Dessa forma, de acordo com Zani (2003), a alusão não se constitui uma

citação explícita, mas sim uma espécie de reaproveitamento de materiais que reproduz a ideia central de algo que já foi discursado por outro autor.

Partindo deste conceito da alusão como uma categoria intertextual, aliado ao processo de desenvolvimento da linguagem violonística de Gismonti, podemos relacionar o gesto temático identificado em *Central Guitar* (fig. 34) com obras do repertório do violão brasileiro. Primeiramente, é possível fazer uma referência mais direta ao gesto rítmico encontrado na música *Berimbau*, de 1963 (fig. 35), de Baden Powell, pois, como dito anteriormente, este foi uma das maiores influências na trajetória de Gismonti. Inclusive, anterior a esta alusão em *Central Guitar*, na composição *Salvador* (1969), temos uma citação explícita da obra *Berimbau*, além de dedicatória da peça a Baden Powell.

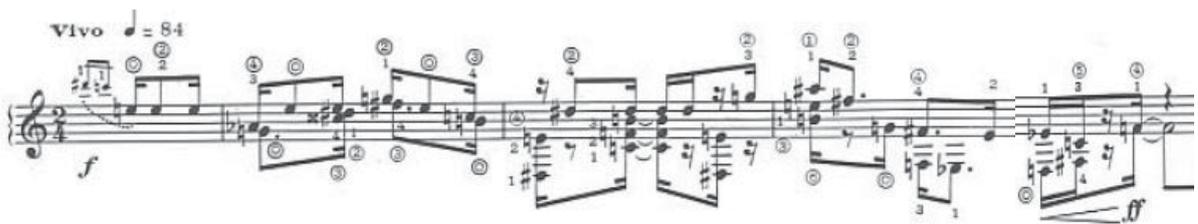


Fig. 34 - Gesto temático de *Central Guitar*, página 1.



Fig. 35 - Gesto rítmico em *Berimbau*, c. 57.

Ao comparar os exemplos acima, percebem-se relações no caráter rítmico, pelo uso de agrupamentos de semicolcheia, colcheia e semicolcheia, além da articulação e acentuação, reforçados pelo andamento semelhante que os dois compositores utilizam nos trechos, remetendo a sonoridades características da música brasileira. Como exemplo complementar podemos utilizar o início da parte B da peça *Sons de Carrilhões* (fig. 36), composta em 1926, do compositor e violonista

João Pernambuco, onde também encontramos este tipo de figuração rítmica recorrente no repertório brasileiro.



Figura 36 - *Sons de Carrilhões*, João Pernambuco.

Comparando os gestos rítmicos deste exemplo (fig. 36) e de *Central Guitar* (fig. 34), percebe-se que João Pernambuco apresenta um padrão na apresentação das figurações rítmicas, sendo o primeiro grupo com semicolcheia, colcheia e semicolcheia; o segundo com duas colcheias; o terceiro idêntico ao primeiro; e o quarto formado por quatro semicolcheias. Já Egberto Gismonti utiliza quase que constantemente o agrupamento com semicolcheia, colcheia e semicolcheia; alternando apenas uma vez no segundo compasso do gesto (fig. 34), com figuração de quatro semicolcheias, e, no terceiro compasso, utilizando grupo com duas semicolcheias, pausa de semicolcheia e uma outra semicolcheia. No entanto, essas pequenas variações na configuração dos gestos rítmicos analisados é algo que não torna os trechos contrastantes, ao contrário, acabam soando como complementares rítmicamente.

4.2.2 Tópica “brejeiro”

Considerando a figuração rítmica geral do gesto temático selecionado de *Central Guitar* como característico do gênero *choro*, pode ser possível relacionar este exemplo também à teoria das *tópicas musicais*, mais especificamente à tópica “brejeiro”. Segundo Acácio Piedade (2013), esta tópica se caracteriza, entre outras coisas, pelos deslocamentos rítmicos e figurações sincopadas, que aparecem transformadas por brincadeiras, subversões e desafios. Ainda que harmonicamente a sonoridade no *choro* seja discrepante em relação ao atonalismo que temos em Gismonti, em termos rítmicos, texturais e de articulações o gesto temático analisado possui elementos semelhantes em relação ao *choro* e à tópica “brejeiro”. Se

considerarmos a voz superior no exemplo de *Central Guitar* (fig. 37), é possível observar o que Piedade chama de "brincadeiras", que ocorrem a partir dos deslocamentos rítmicos e figurações sincopadas.



Fig. 37 - Figurações rítmicas e de alturas na voz superior do gesto temático de *Central Guitar*.

O que também pode ser levado em conta para uma comparação do trecho com a tópica "brejeiro" é a forma como Gismonti construiu sua performance e habilidades ao violão. Segundo autores como Vilela (1998), Santos (2016) e Marchese (2016) por exemplo, Egberto teve todo seu contato inicial e processo de aprendizagem do instrumento a partir da música brasileira, repertório onde essas figurações sincopadas são muito recorrentes. Dentro deste universo podemos destacar o compositor Baden Powell como uma das maiores influências na formação de Gismonti.

Na figura 38 podemos observar exemplos de elementos característicos da tópica brejeiro, com destaque para as figurações sincopadas, que permeiam todo o trecho e, segundo Acácio Piedade (2013), são características do choro e jazz brasileiro. O trecho escolhido para ilustrar a tópica é parte do choro *Um a Zero*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, composta em 1929.

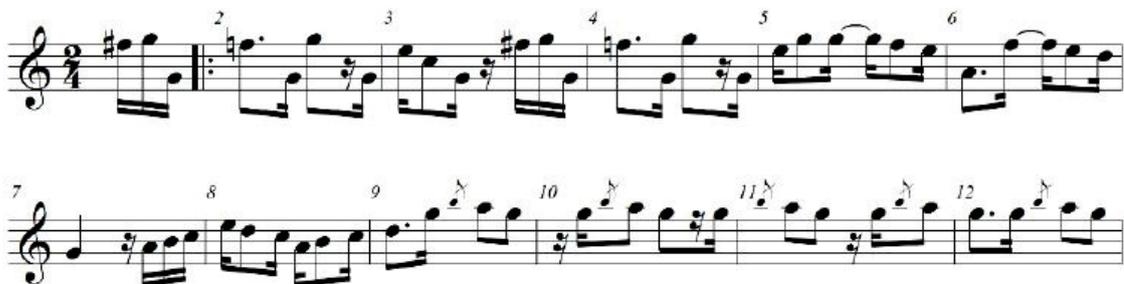


Fig. 38 - Melodia do choro *Um a Zero*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Compassos 1-12.

4.2.3 Intertextualidades motívicas

Vamos iniciar este tópico tomando por base os *gestos temáticos*, que, recapitulando, como afirma Hatten, se destacam em primeiro plano como entidades significantes que aparecem consistentemente no decorrer de uma obra ou movimento, sendo utilizados como base para o discurso musical. Nas obras estudadas, selecionamos alguns gestos temáticos semelhantes para comparação entre si.

Logo no início da peça, como mencionamos anteriormente, aparece o que podemos considerar como o principal gesto temático de *Central Guitar*. Este gesto é reapresentado mais duas vezes no decorrer da música, no trecho denominado *Lento* (a partir do 3º compasso da página 2), com uma pequena variação rítmica; e no trecho *Tempo vivo* (no 3º sistema da página 7), apresentando uma variação no contorno melódico e na textura, com o uso de harmônicos. Vale ressaltar que as características rítmicas reaparecem praticamente inalteradas em ambos os casos. A seguir, na figura 39, colocamos novamente o exemplo do gesto temático da peça de Gismonti, isso para facilitar a visualização dos trechos comparados neste tópico.



Fig.39 - Gesto temático de *Central Guitar*, página 1.

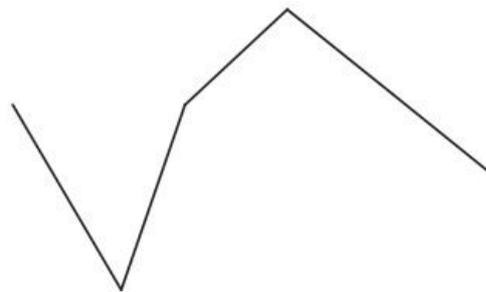
Em termos de análise intertextual, podemos relacionar este trecho da obra de Gismonti com um gesto rítmico que ocorre no segundo movimento do *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* (1951), de Heitor Villa-Lobos (fig. 40). As figurações rítmicas em ambos os casos remetem à música brasileira, mais especificamente ao gênero *choro*; possuindo também um contorno melódico semelhante em alguns momentos. É muito provável que este concerto tenha influenciado Egberto Gismonti em algum momento, isso porque além de ele ter mencionado em depoimentos sua admiração por Villa-Lobos, como vemos em Santos (2016) e Marchese (2016),

também comenta que estudou e executou todo o repertório do compositor para violão.



Fig. 40 - *Concerto para Violão* (Villa-Lobos), segundo movimento.

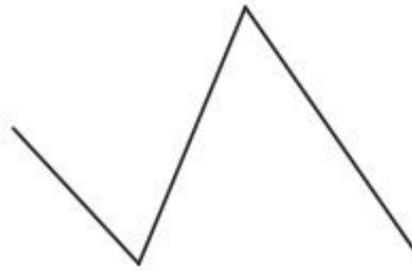
Referente ao contorno melódico da voz superior, é possível observar algumas semelhanças nos trechos (fig. 41 e 42), como por exemplo, o uso de motivos iniciados por notas repetidas, seguido de movimento descendente, ascendente e novamente descendente, como exemplificado nos gráficos abaixo:



CAS < -, +, +, -, - >

CC < 2, 0, 2, 3, 2, 1 >

Fig. 41 - Alturas na voz superior do motivo no gesto temático de *Central Guitar* e contorno melódico.

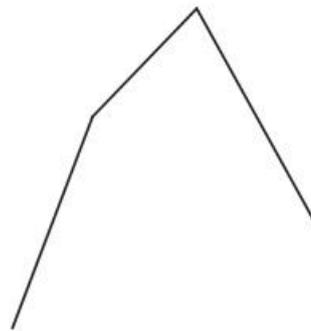


CAS < -, +, - >

CC < 1, 0, 2, 0 >

Fig. 42 - Alturas na voz superior do motivo no *Concerto para Violão* e contorno melódico.

Pode-se destacar também que, na partitura de Villa-Lobos, o motivo é repetido duas vezes, havendo uma pequena variação rítmica e de altura após essas duas exposições. Enquanto que em Gismonti existe uma pequena inversão do movimento melódico no contorno já na segunda vez em que o motivo é apresentado (fig. 43).



CAS < +, +, - >

CC < 0, 2, 3, 1 >

Fig. 43 - Alturas na voz superior da variação do motivo em *Central Guitar* e contorno melódico.

A seguir, logo na sequência do gesto temático principal de *Central Guitar*, aparece uma importante figuração de gestos em *cluster* (fig. 44), que é mais adiante rerepresentada na peça com uma variação rítmica, textural e de registro, sendo

executada com o uso de acordes em bloco, após o trecho *lento e contemplativo* (fig. 45).

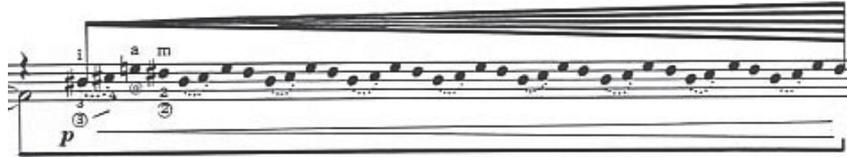


Fig. 44 - Gesto em *cluster* de *Central Guitar*, pág. 1.

The image displays a musical score for guitar, consisting of six systems of music. Each system is written for a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = 88$ at the beginning.

- System 1:** Features a *sul pont* instruction and a series of sixteenth-note chords. Dynamics include *ppp* and *f*. A circled section contains six chords, with a *b* marking below the final one.
- System 2:** Includes a *ME* marking and a series of chords with accents. Dynamics range from *p* to *f*. Fingerings (1), (3), and (a) are indicated.
- System 3:** Features a *ME* marking and a series of chords with accents. Dynamics range from *p* to *ppp*. A *sempre* marking is present above the system.
- System 4:** Includes a *ME* marking and a series of chords with accents. Dynamics range from *p* to *mf*. A *sempre* marking is present above the system.
- System 5:** Features a *ME* marking and a series of chords with accents. Dynamics range from *p* to *ppp*. A *sempre* marking is present above the system.
- System 6:** Includes a *ME* marking and a series of chords with accents. Dynamics range from *p* to *ppp*. A *sempre* marking is present above the system.

The score concludes with a *Rapido* section, marked *ppp*, *ppp*, *ppp*, and *ppp*. It includes a *gliss.* instruction and a *pizz.* instruction. A circled section contains six chords, with a *b* marking below the final one.

Fig. 45 - Reapresentação dos gestos de *clusters* com acordes em bloco, *Central Guitar*, pág. 5-6.

Num primeiro momento, é possível relacionar estes gestos formados por *clusters* (fig.44) com elementos da peça *La Espiral Eterna*, de 1971, do compositor e violonista cubano Leo Brouwer (fig. 46). Através da pesquisa realizada pôde-se comprovar que, desde a década de 1970, Gismonti possui contato, e até mesmo uma relação de amizade com Leo Brouwer, o que deve de alguma maneira influenciar a música de ambos em algum aspecto. Em depoimento concedido a Santos (2016), Egberto menciona que os dois compositores são muito amigos, e Brouwer é um de seus ídolos pelo comportamento e dignidade que tem com a música. Além disso, o compositor cubano dedicou a Gismonti alguns estudos para piano, as *Gismontianas*, onde explora a polirritmia como material principal.

LA ESPIRAL ETERNA

The musical score for "La Espiral Eterna" by Leo Brouwer, page 1, is presented on a single treble clef staff. It consists of 16 numbered measures, each containing a cluster of notes. The notes are often beamed together and have a wavy line underneath, indicating a tremolo effect. Fingerings (1, 2, 3) are indicated for many notes. Dynamics include ppp, pp, p, mp, and poco. A performance instruction "dejar vibrar siempre" is present under measure 1. The piece concludes with a wavy line and the word "poco".

Fig. 46 - *La Espiral Eterna*, Leo Brouwer, pág. 1.

Em *La Espiral Eterna*, segundo Fraga (2016), o *cluster* é o que garante sentido de unidade à música, sendo o elemento de ligação das quatro seções da peça. A primeira seção apresenta uma escrita musical em módulos com agrupamentos de alturas, que podemos considerar como gestos e suas variações em sequência (fig. 46). Alguns destes agrupamentos de notas que aparecem em Brouwer possuem um contorno melódico muito semelhante (fig. 48) e, em alguns casos, exatamente igual ao exemplo dos *clusters* em Gismonti (fig. 47 e 49), além do efeito sonoro gerado durante a performance das obras ser muito similar.

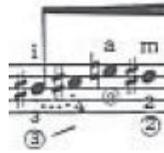


Fig. 47 - Alturas no gesto em *cluster* de *Central Guitar*.

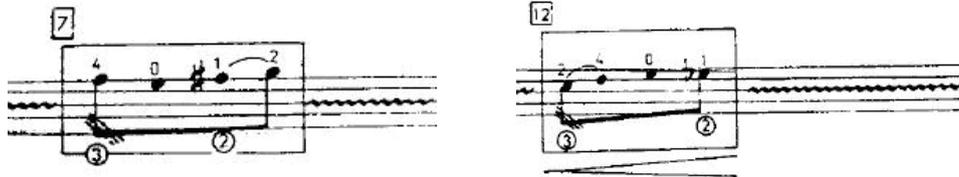
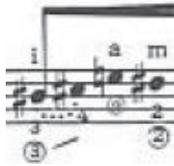


Fig. 48 - Agrupamento de notas com contorno semelhante em *La Espiral Eterna*, de Leo Brouwer, pág. 1.

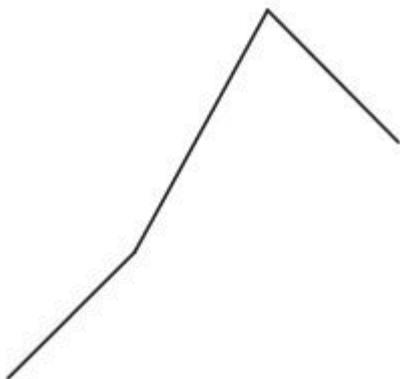
Nos gráficos da figura 49 temos o comparativo do contorno melódico de um dos exemplos:

a) Gismonti

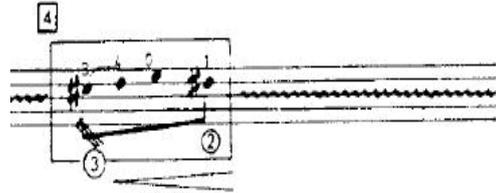


CAS < +, +, - >

CC < 0, 1, 3, 2 >



b) Brouwer



CAS < +, +, - >

CC < 0, 1, 3, 2 >

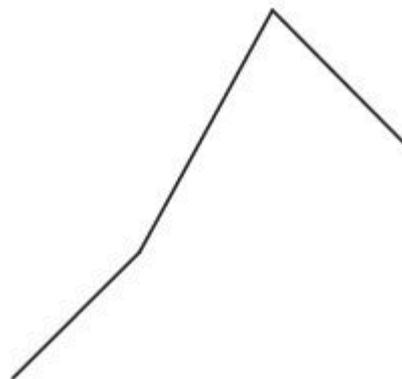


Fig. 49 - Comparativo de alturas em *Central Guitar* x *La espiral Eterna*.

Este mesmo gesto presente na obra de Gismonti pode ser relacionado, assim como em *Variations pour Guitare*, também a outro importante compositor do século XX, György Ligeti, mais especificamente à sua obra para cravo chamada *Continuum*, de 1968 (fig. 50). Nesta peça, assim como Leo Brouwer, Ligeti explora o efeito de massa sonora que os *clusters* geram no decorrer do tempo, neste caso, durante toda a obra, como podemos observar na figura 50.

György Ligeti **Continuum**

Prestissimo *

Fig. 50 - *Continuum*, György Ligeti.

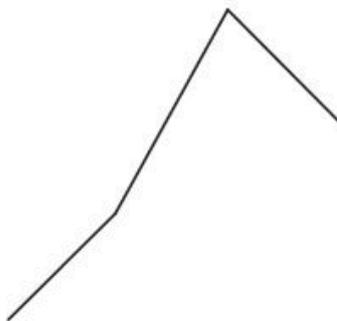
A seguir, na figura 51, temos a comparação entre agrupamentos de alturas encontrados em *Continuum* e o gesto selecionado em *Central Guitar*, assim como os gráficos dos seus respectivos contornos:

a) Gismonti



CAS < +, +, - >

CC < 0, 1, 3, 2 >

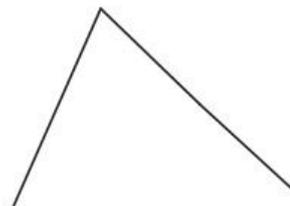


b) Ligeti



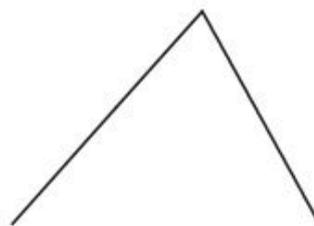
CAS < +, -, - >

CC < 0, 2, 1, 0 >



CAS < +, +, - >

CC < 0, 1, 2, 0 >

Fig. 51 - Comparativo de alturas em *Central Guitar* e *Continuum*.

Em termos de análise intertextual, a partir da comparação destes gestos de Gismonti com gestos presentes em Villa-Lobos, Brouwer e Ligeti, podemos considerar o que Barbosa e Barrenechea (2003) chamam de intertextualidade *motívica* ou *entidade orgânica elementar*. Segundo os autores, este tipo de intertextualidade se caracteriza quando um elemento musical com proporções reduzidas, mantendo sua identidade sonora, é transportado para dentro de outro contexto musical. Estes materiais reaproveitados integram os gestos temáticos como

parte importante, e a partir da sua utilização podem gerar variações e serem desenvolvidos em outros trechos da música.

4.2.4 Intertextualidades idiomática e paródica

Dando prosseguimento à análise, no trecho *Lento*, temos um *gesto retórico* que aparece de forma recorrente em *Central Guitar* (fig. 52). Segundo Hatten (2004), os gestos retóricos são gestos que interrompem o fluxo musical, contribuindo na trajetória dramática e no gênero expressivo, o que pode gerar novas manifestações na forma da música. Este tipo de gesto tem a capacidade de redirecionar a atenção do ouvinte, através do uso de pausas, mudanças e deslocamentos inesperados por exemplo.

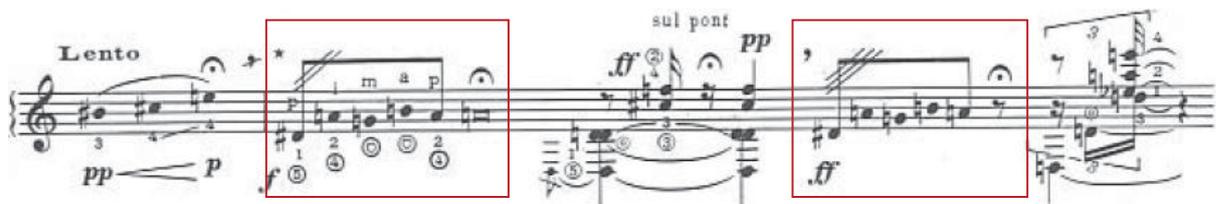


Fig. 52 - Gestos retóricos em *Central Guitar*, pág. 1.

A partir da identificação destes gestos em Gismonti, podemos relacionar alguns exemplos à figurações que estão presentes na composição *Elogio de la Danza* (1964), de Leo Brouwer. Na peça do compositor cubano, esses elementos aparecem logo de início como parte de um dos motivos (fig. 53), que é variado no decorrer da música. Já em Gismonti, após a primeira aparição, este gesto retorna na seção intermediária criando contrastes, mudanças inesperadas, muitas vezes permeando o texto musical durante o processo de desenvolvimento do gesto temático principal de *Central Guitar* (fig. 54).

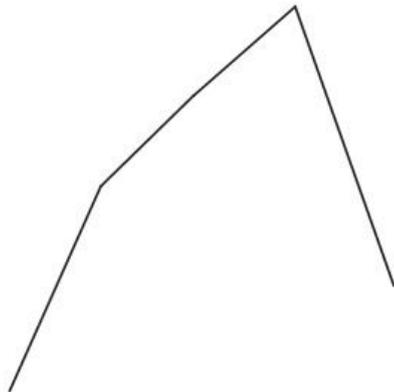
movimento contrário. A seguir, nas figuras 55 e 56, podemos observar a exemplificação das movimentações melódicas desses gestos, assim como os gráficos dos seus respectivos contornos melódicos:

a) Gismonti

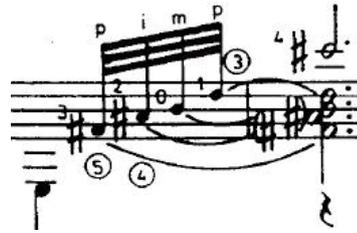


CAS < +, +, +, - >

CC < 0, 2, 3, 4, 1 >



b) Brouwer



CAS < +, +, +, +, + >

CC < 0, 1, 2, 3, 4 >

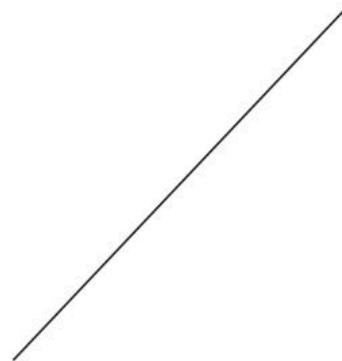


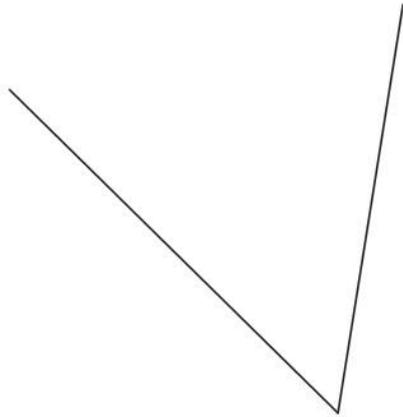
Fig. 55 - Comparativo de contornos *Central Guitar* x *Elogio de la Danza*.

a) Gismonti



CAS < -, -, -, -, + >

CC < 4, 3, 2, 1, 0, 5 >



b) Brouwer



CAS < -, -, -, -, - >

CC < 5, 4, 3, 2, 1, 0 >

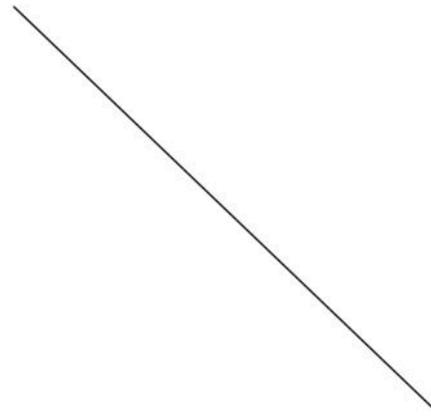


Fig. 56 - Comparativo de contornos *Central Guitar* x *Elogio de la Danza*.

4.2.5 Intertextualidades estilística e paráfrase

Outro gesto selecionado para análise é o *gesto cadencial* que ocorre no trecho *Lento* de *Central Guitar*, no 3º sistema da página 2 (fig. 57). De acordo com Hatten (2004), este tipo de gesto articula o discurso musical-temporal que compõe a forma musical, tanto para finalização, continuidade e/ou introdução de novas ideias musicais. Na peça de Gismonti, este gesto cadencial aparece logo após a primeira reexposição do gesto temático principal, conduzindo a música para um novo momento, que é desenvolvido a partir de materiais derivados do gesto temático principal e dos gestos retóricos já abordados neste trabalho.

Fig. 57 - Gesto cadencial em *Central Guitar*, pág. 2.

Primeiramente, é possível comparar este trecho com o gesto cadencial que aparece no *Estudo n.12* para violão, de 1953, de Heitor Villa-Lobos (fig. 58). Podemos considerar, neste caso, também duas categorias intertextuais propostas por Barbosa e Barrenechea (2003), a *paráfrase* e a intertextualidade *estilística*. Como afirmam os autores, a *paráfrase* descreve a livre reelaboração de um material

musical, em uma dialética de transformação e semelhança. Já a intertextualidade *estilística*, se caracteriza pela maneira como um determinado compositor trata e emprega os recursos e as técnicas composicionais.



Fig. 58 - Gesto cadencial no *Estudo n. 12*, c. 13.

Considerando os dois trechos exemplificados, notam-se, por exemplo, algumas semelhanças consideráveis em relação ao contorno melódico e estruturação dos acordes. Em ambos os casos, temos a utilização de acordes de três sons, em movimentos paralelos por graus conjuntos. Existe uma diferença clara no modo como cada um dos compositores aplica este recurso, Villa-Lobos o faz com movimentos contínuos descendentes, enquanto Gismonti trata o material de forma inversa, com movimento contínuo ascendente. No entanto, na estrutura dos acordes temos três notas; no *Estudo n.12*, temos na formação dos acordes os intervalos de 5º e 3º, respectivamente; em *Central Guitar*, temos a estrutura formada também por intervalos de 5º e 3º, bem como algumas variações, com intervalos de 5º e 4º, 3º e 4º, 4º e 4º (os dois últimos utilizados por Gismonti na voz superior do exemplo). É importante ressaltar que os dois compositores utilizam o material da mesma maneira, finalizando determinado trecho, o que caracteriza a intertextualidade estilística; porém, em Villa-Lobos, após este gesto temos uma variação temática da primeira parte do estudo (fig. 59), enquanto que, em Gismonti, o gesto encaminha o discurso para a seção de desenvolvimento da peça (fig. 57).

Étude Nº 12

Animé

Heitor Villa-Lobos

Animé

Fig. 59 - Localização do gesto cadencial no *Estudo n. 12*, c. 13.

Contudo, esse tipo de figuração também aparece em outras obras dos compositores, por exemplo no *Concerto para Violão e pequena orquestra* (1951), de Heitor Villa-Lobos, especificamente no trecho *Vivo*, no terceiro movimento. Neste caso, em geral, temos uma pequena alteração na configuração intervalar dos acordes, formados aqui por intervalos de 3º e 4º. Além disso, os acordes continuam a aparecer em paralelo, porém, não só em movimentos conjuntos (fig. 61) como também em saltos de 6º, 7º e 8º, entre outros (fig. 60).

Fig. 60 - Acordes paralelos com saltos, *Concerto para Violão* de H. Villa-Lobos.



Fig. 61 - Acordes paralelos movimento por graus conjuntos, *Concerto para Violão* de H. Villa-Lobos.

4.3 INTRATEXTUALIDADES

De uma forma geral, podemos relacionar o conceito de paráfrase com o termo reelaboração por *reafirmação*, e a paródia com o termo reelaboração por *contraposição*. Esta pode ser considerada uma classificação inicial para as intertextualidades. A partir disso, um compositor pode utilizar paráfrases e paródias, além de outros compositores, também de si mesmo. Esse conceito é definido pelo linguista Affonso Romano de Sant'Anna como *intratextualidade*, ou *autotextualidade*, onde o compositor reelabora o seu próprio material composicional, se apropriando de si mesmo.

Esse tipo de procedimento é algo recorrente nos processos composicionais de muitos compositores, de diversas correntes estéticas, e muitos, de certa forma, com alguma relação ao universo de Gismonti; seja por meio de seus estudos musicais, amizade ou gravações realizadas. Como exemplo podemos citar Heitor Villa-lobos, com a obra *Mômo Precoce, fantasia para piano e orquestra sobre "O Carnaval das Crianças Brasileiras"*, de 1929, que é uma adaptação orquestral do conjunto de oito peças para piano solo, intitulado *O Carnaval das Crianças Brasileiras*, composto entre 1919 e 1920; o guitarrista e compositor norte americano Pat Metheny, que transformou a música *The way Up*, de 1978, em uma obra extensa, com lançamento em disco no ano 2005; além do cubano Leo Brouwer, que a partir da *Peça sem Título N.º 1* compôs a obra *La Ciudad de Las Columnas*, no formato tema e variações, também anos após a primeira.

Considerando o universo criativo de Gismonti, a intratextualidade por si só já seria um assunto suficiente para a realização de uma grande pesquisa, devido ao número de ocorrências possíveis de identificar. No entanto, aqui apenas tentamos explicitar como o compositor utiliza as obras *Variations pour Guitare* e *Central Guitar* nesse processo, além de algumas características gerais e exemplo da forma como aplica a autotextualidade nas suas criações. Por exemplo, no disco *Solo*, lançado

em 1979, por exemplo, Egberto regrava a música *Frevo Rasgado* no formato piano solo. Porém, na seção intermediária do arranjo, adiciona um trecho de caráter melódico improvisatório cuja harmonia do acompanhamento é a mesma utilizada no tema da composição intitulada *Palhaço*, gravada no disco *Circense*, também produzido em 1979.

Outro exemplo disso, mas agora referente ao seu repertório para violão, é a música *Karatê*, parte do disco *Circense*, lançado em 1980. O tema principal dessa peça foi utilizado na forma de uma paródia de um gesto temático para outro, passando a fazer parte da seção intermediária do tema da música intitulada *Dois Violões*, presente no disco *Dança dos Escravos*, produzido em 1989. Nesse caso, após a exposição do tema em *Dois Violões*, Gismonti explora o material temático originário da peça *Karatê* numa espécie de tema e variações, que passa a se tornar o material principal da composição, perdurando até o final da música.

No entanto, podemos observar diferenças entre o repertório citado nos exemplos acima e as peças que são objeto desta análise. Enquanto o repertório analisado nesta dissertação apresenta quase que uma exploração de efeitos sonoros no violão, utilizando uma abordagem atonal como linguagem principal, as obras *Karatê*, *Dois Violões*, *Frevo Rasgado* e *Palhaço* apresentam características opostas. Nessas peças, é possível perceber muito claramente melodias e harmonias com caráter tonal, e até mesmo modal, muitas vezes lembrando universos populares e folclóricos brasileiros. Então, surge o questionamento: de que forma Egberto Gismonti reaproveita o material musical das obras *Variations pour Guitare* e *Central Guitar*? Se é que o faz.

Primeiramente, a partir da análise pudemos constatar que na construção das obras, muito provavelmente, o compositor sofreu influências de compositores como Villa-Lobos, Leo Brouwer, Ligeti, dentre outros. Portanto, na sua essência, essas peças não apresentam reelaborações de materiais do próprio Gismonti. Logo, elas passam a ser consideradas como possíveis fontes de materiais musicais que o compositor pode ter reutilizado em um outro momento; hipótese que acabou se confirmando durante a pesquisa.

Porém, através da pesquisa bibliográfica e audição de fonogramas, percebe-se que o modo como Egberto conduz o reaproveitamento dos elementos de *Variations pour Guitare* e *Central Guitar* se difere daquele que utiliza para as outras obras citadas. A diferença fundamental é que, ao invés de utilizar as figurações

originais como parte de novos gestos temáticos, como ocorre nos exemplos citados anteriormente, o compositor as utiliza como parte de seções intermediárias e transições das suas músicas; ou seja, em locais onde deseja gerar mais tensão na textura através de dissonâncias e repentinas mudanças rítmicas.

Em entrevista concedida a Yuri Marchese (2016), Egberto Gismonti comenta que chegou a executar essas duas peças em concertos algumas vezes durante a década de 1970. Além disso, consta que não realizou nenhuma gravação das mesmas porque outros violonistas o fizeram com competência. Entretanto, em uma das respostas dessa mesma entrevista, diz: "sigo usando essas e outras peças como complementos, cadências, de outras músicas" (MARCHESE, 2016, p. 104); o que reforça a ideia da utilização desses materiais musicais com a finalidade de gerar tensão, funcionando como uma espécie de gestos cadenciais, em trechos de transição que levam a outros tipos de texturas.

Portanto, no seu repertório, podemos identificar que Gismonti utiliza as intratextualidades de diversas formas, desenvolvendo a reafirmação ou a contraposição dos elementos, através de recursos semelhantes em termos de estilo composicional, idioma, ou ainda por citação e alusão por exemplo. Como já mencionado, a partir da pesquisa realizada, percebe-se que as autotextualidades no universo do compositor, assim como as intertextualidades, também ocorrem de modo assumido, e necessitaria de uma ampla pesquisa para que o assunto fosse trabalhado e discutido de forma mais completa e satisfatória.

4.4 "AFINIDADES" COMPOSICIONAIS

De acordo com Marchese (2016), Egberto Gismonti teve contato próximo com o compositor cubano Leo Brouwer, no início da década de 1970. Além disso, partir das pesquisas realizadas, foi possível observar que os dois compositores mantêm contato até os dias de hoje, inclusive realizando alguns trabalhos em parceria. Esse fato se torna relevante, visto que é possível estabelecer algumas relações de semelhança entre alguns recursos e técnicas composicionais que aparecem na obra dos compositores.

Como exemplo, podemos destacar a utilização recorrente de intervalos de 2ª menor, principalmente de forma harmônica (fig. 62 e 63):

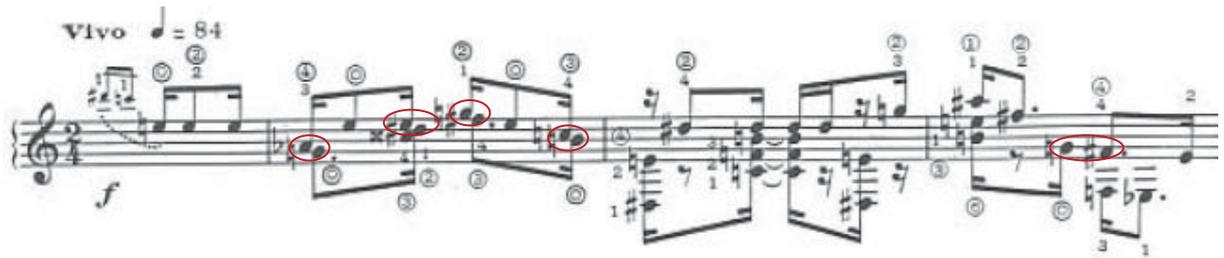


Fig. 62 - Intervalos de 2ª menor no gesto temático de *Central Guitar*,

The image displays a musical score for guitar, identified as 'Estudo 9' by Leo Brouwer. The score is written in treble clef and includes various guitar-specific notations such as fingering numbers, natural signs, and slurs. Several intervals of a minor second are circled in red, highlighting the thematic gesture. The piece is marked with a forte 'f' dynamic and includes the instruction 'a Tº'.

Fig. 63 - Intervalos de 2ª menor no *Estudo 9*, de Leo Brouwer.

Outro exemplo é a especificidade da escrita musical empregada para o violão, utilizando muitos efeitos e características idiomáticas do instrumento (fig. 64 e 65), que são representados na partitura de maneira similar em alguns casos:

The image shows a musical score for guitar, titled 'Rapido' and marked with a forte 'f' dynamic. The score is written in treble clef and includes various guitar-specific notations such as fingering numbers, natural signs, and slurs. The piece is marked with a forte 'f' dynamic and includes the instruction 'Golpe' and 'pp'.

Fig. 64 - Escrita em *Central Guitar*, pág. 3.

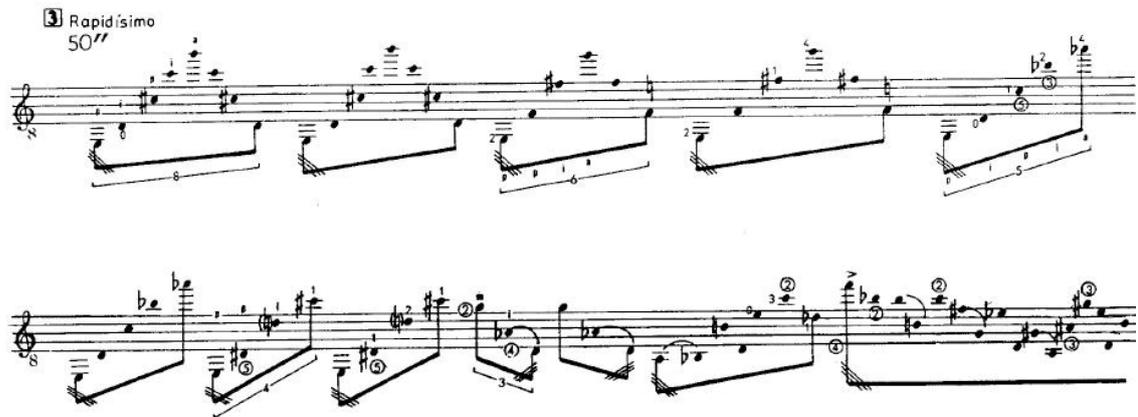


Fig. 65 - Escrita em *La Espiral Eterna*, pág. 5.

Em termos de “afinidades” composicionais, Villa-Lobos é outro compositor que podemos relacionar à Gismonti. Exemplificando essa questão, em depoimento colhido por Santos (2016), Gismonti afirma que estudou todo o repertório de Villa-Lobos para violão, além de ter dedicado um disco inteiramente ao repertório deste, intitulado *Trem Caipira* (1985). Um dos aspectos que mais chamam a atenção, nesta citada relação de influência, é a utilização de acordes em paralelo (fig. 66 e 67), principalmente no que diz respeito ao repertório para violão dos dois compositores. Podemos observar estas características nos exemplos a seguir, assim como no *Estudo n.12*, de Villa-Lobos (fig. 59).



Fig. 66 - Acordes paralelos no *Prelúdio I*, de Villa-Lobos.

The image displays a musical score for guitar, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The score is divided into two main sections of parallel chords. The first section consists of five chords labeled c.1 through c.5, with a dynamic marking of *mf* below the first chord. The second section consists of three chords labeled c.6 through c.8, with a dynamic marking of *f* below the first chord. The chords are written in a way that shows their parallel structure, with some chords having a '3' or '6' above them, possibly indicating a triplet or a specific voicing. The score includes various musical notations such as stems, beams, and slurs, indicating the flow and articulation of the chords.

Fig. 67 - Acordes paralelos no gesto cadencial de *Central Guitar*.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o processo inicial desta pesquisa existiram alguns questionamentos básicos que embasavam a busca de materiais: primeiro é a respeito do significado das peças, ou o modo como *Variations pour Guitare* e *Central Guitar* se inserem no contexto de Gismonti, tendo em vista suas peculiaridades se comparadas ao restante da obra do compositor; e em seguida, quais os compositores, estilos ou elementos musicais foram significativos em termos de influência para a composição das mesmas, e de que modo manifestam-se estas intertextualidades. Além disso, com o objetivo de analisar satisfatoriamente este tipo de repertório, a metodologia analítica empregada também foi objeto de constante discussão e pesquisa.

O desenvolvimento da análise com base em categorias intertextuais gerou algumas reflexões importantes durante o estudo. No nosso entendimento, toda relação intertextual, *a priori*, pode ser considerada como uma paráfrase de outro texto. A partir dessa afirmação, se por ventura esta paráfrase for uma reelaboração mais ampla, com algum tipo de inversão no sentido original, podemos considerar como uma paródia; onde existe uma reutilização de determinado texto, porém, de uma forma mais modificada em relação à original. Em resumo, podemos relacionar o conceito paráfrase com o termo reelaboração por *reafirmação*, e a paródia com o termo reelaboração por *contraposição*.

Na nossa visão, esta pode ser, de uma forma geral, a caracterização inicial de uma intertextualidade. A partir disso seria possível identificar de que maneira se desenvolve esta reafirmação ou a contraposição dos elementos, de acordo com os procedimentos aplicados, através de semelhança de estilo, idioma, por citação ou alusão por exemplo. A seguir, podemos considerar especificamente por meio de qual parâmetro ou tipo de figuração musical a influência se manifesta; a partir do ritmo, da melodia, das configurações de alturas, da dinâmica, da textura etc.

Após a realização deste trabalho, considerando essas questões, acreditamos que a classificação de intertextualidades através de categorias mais delimitadas serve como suporte, mas não é algo necessariamente indispensável. Mas ressaltamos que, com certeza, a utilização dos tipos de intertextualidade propostos por autores como Barbosa e Barrenechea (2003), Rúben Lopez Cano (2007), Ilza Nogueira (2003), Joseph Straus (1990) e outros tantos, ajudam muito em termos de embasamento e objetividade no processo analítico. No entanto, o que realmente

consideramos importante em uma análise intertextual é a caracterização de reaproveitamento dos materiais, identificando o que se assemelha ou difere neste processo; o que pode ocorrer das mais diversas formas, não estando estritamente dentro de uma determinada categoria isolada. Assim como as obras artísticas não se encerram em si mesmas, as formas como as intertextualidades se manifestam configuram um intrincado de relações que não se confinam em um único conceito.

Com isso, acreditamos que a abordagem empregada neste estudo analítico também pode se constituir uma forma interessante para a observação das intertextualidades. A seleção de elementos a partir de conceitos da teoria dos gestos musicais de uma forma mais ampla, considerando sua relevância na construção das obras analisadas, nos possibilita aplicação em uma série de gêneros e estilos musicais. Podemos comparar diferentes gestos entre si, em termos de ritmo, alturas, dinâmicas, texturas, harmonia etc; no caso deste trabalho, utilizamos também a teoria dos contornos musicais como apoio na exemplificação de algumas observações. Na nossa visão, isso pode se configurar um processo eficaz, com uma maior abertura e talvez mais adaptável ao repertório escolhido para a pesquisa, podendo até comparar, em algum nível, gestos de composições pertencentes a diferentes correntes estéticas, como *Blues*, *Jazz* e música brasileira por exemplo.

Em resumo, mais do que categorizar ou nomear intertextos, o mais relevante é identificar as semelhanças e diferenças no reaproveitamento de determinado material musical. Para aprofundamento de uma possível forma ou metodologia baseada nestas ideias seria necessária a realização de mais pesquisas a respeito do tema, a fim de embasar e definir conceitos que possam ser aplicados de forma satisfatória a diferentes repertórios.

Considerando as características das peças *Variations pour Guitare* e *Central Guitar*, percebemos que este repertório é bastante diferente do restante da obra violonística do compositor. Ao contrário das obras mais conhecidas, essas peças nunca foram gravadas em disco, assim como, poucas vezes foram executadas em público por Gismonti. Com a realização da pesquisa pudemos compreender que a composição destas músicas, também por serem do início da carreira do compositor, tem uma relação direta com o que o mesmo estava estudando na época, constituindo-se, as obras, de uma forma geral, como estudos composicionais. Em entrevista concedida a Marchese, Gismonti comenta: "a razão de compor essas

duas peças cultas (...) está ligada aos cursos que eu fazia enquanto morava e trabalhava em Paris nos anos 70" (MARCHESE, 2016, p. 102).

Segundo Santos (2016), pouco tempo depois da sua chegada em Paris, Gismonti conhece o violonista brasileiro Turíbio Santos. A partir de uma conversa Turíbio pediu que Egberto compusesse algumas obras para violão, pois assim seria possível assinar um contrato com a editora *Max Eschig* para ter suas obras publicadas, além de levar as peças ao conhecimento de outros instrumentistas para que fossem executadas. Esse pedido de Turíbio impulsionou a escrita de algumas músicas, dentre elas *Variations pour Guitare* e *Central Guitar*. Vale ressaltar que neste período, na primeira metade da década de 1970, Gismonti esteve muito envolvido com conceitos trabalhados por Nadia Boulanger e Jean Barraquè, seus professores na época.

Ao contrário do restante do seu repertório para violão, *Variations pour Guitare* e *Central Guitar* são peças originalmente mais fechadas em termos de forma, escritas do início ao fim sem sinais aparentes de "aberturas" a possibilidades improvisatórias. No entanto, verificamos que essas duas obras servem até os dias de hoje como material musical que Gismonti utiliza, através da improvisação, principalmente como base para cadências ou transições em outras obras suas, sejam elas gravadas ou tocadas em concertos.

Em termos de intertextualidade, a partir da análise de *Variations pour Guitare*, percebemos grande influência da música dodecafônica, especialmente de Anton Webern. Realizamos um apanhado de peças do compositor austríaco, sendo estas de diferentes períodos, com a finalidade de exemplificar e comparar gestos musicais semelhantes em relação aos gestos temáticos presentes em Gismonti. Com isso, sugerimos a existência de uma tópica "weberniana", a qual Gismonti explora com diferentes texturas na sua peça. Além disso, alguns trechos específicos das variações possuem elementos que sugerem reaproveitamento de materiais musicais que encontramos em György Ligeti e Leo Brouwer, principalmente em relação à textura e idiomatismo.

Na peça *Central Guitar*, com a realização da análise foi possível constatar que a obra se constitui como uma exploração de diferentes gestos, efeitos e figurações, como uma espécie de "colcha de retalhos". Neste caso, apesar da linguagem atonal, Gismonti alude, em termos rítmicos, à música brasileira como o choro por exemplo. Além disso, constatamos referências a obras de Leo Brouwer, Villa-Lobos e Ligeti,

em termos de intertextualidade motívica, paráfrase, paródia, idioma e estilo. No caso específico desta música, em relação aos recursos composicionais, assim como Santos (2016) e Marchese (2016), percebemos grande influência de Brouwer, na utilização de intervalos de 2ª menor e 7ª maior nas melodias; e Villa-Lobos, principalmente com a utilização de trechos com acordes em paralelo.

Assim, percebe-se o pioneirismo deste trabalho ao analisar as peças *Variations pour Guitare* e *Central Guitar* sob a óptica da intertextualidade. Embora o repertório para violão de Egberto Gismonti venha ganhando atenção nos últimos anos, poucos trabalhos são baseados especificamente nessas peças. Além disso, quando se adentra em pesquisas a respeito das obras, verifica-se inexistir uma abordagem com este viés analítico. Contudo, pode-se afirmar que existe uma abertura para subseqüentes estudos a respeito de intertextualidades e autotextualidades em Gismonti, assim como sobre o desenvolvimento da sua obra para violão após o início da década de 1970.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Lucas de Paula. *A Intertextualidade Musical Como Fenômeno: Um Estudo Sobre a Influência de Chopin Nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2005.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia Silva. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi* (vol. 8). Belo Horizonte: 2003, p. 125-136.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia* (2ª ed.). Tradu. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

BURKHOLDER, J. Peter. Intertextuality. Grove Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52853>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

BROUWER, Leo. *Elogio de la Danza*. 1964.

_____. *La Espiral Eterna*. 1971.

CANO, Rúben López. Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* (vol. 21, n. 1). La Rioja: 2005, p. 59-76.

CANO, Rúben López. Música e intertextualidad. *Cuadernos de teoría y crítica musical* 104. Habana: 2007, p. 30-36.

DUDEQUE, Norton. Pacific 231 de Honegger e a Tocata Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade. *Opus* (vol. 19, n. 2). Porto Alegre: 2013, p. 39-56.

FERNEYHOUGH, B. “A presença de Adorno”, *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, N.º 8/9. São Paulo: Atravéz, 1994.

_____. *Brian Ferneyhough: Collected Writings*. Amsterdam: Harwood, 1998.

_____. *Compositeurs d'aujourd'hui: Brian Ferneyhough*. Paris: l'Harmattan, Ircam, 1999.

FIORIN, José Luiz. Polifonia Textual d Discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade. São Paulo: Edusp, 1994. p. 29-36.

FRAGA, Orlando. La Espiral Eterna, de Leo Brouwer: o uso livre do serialismo na sua organização de alturas. *Música Hodie* (v.15, n.1). Goiânia: 2015, p. 187-196.

FRIEDMANN, Michael L.. A Methodology for the Discussion of Contour: Its Application to Schoenberg's "Music". *Journal of Music Theory* (v.29, n.2). New Heaven: 1985, p. 223-248.

FIORIN, José Luiz. Polifonia Textual d Discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade. São Paulo: Edusp, 1994. p. 29-36.

GISMONTI, Egberto. *Central Guitare*. Editions Max Eschig, 1973.

GOMES, Tarcísio Filho. *A prática intertextual em peças para piano de Almeida Prado: elementos de análise para a construção da performance*. Tese de doutorado, UNICAMP, Campinas, 2010.

HATTEN, Robert S.. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

KLEIN, Michael Leslie. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

KORSYN, Kevin. Toward a new poetics of musical influence. *British Journal-Music Analysis* (vol. 10, n. 1/2), 1991, p. 3-72.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

LIGETI, György. *Continuum*. B. Schott's Söhne, 1970.

MANFRINATO, Ana Carolina. *Bachianas Brasileiras Nº 4, de Heitor Villa-Lobos: um estudo de intertextualidade*. Dissertação de mestrado, UFPR, Curitiba, 2013.

MARCHESE, Yuri Martins de Castro. *Egberto Gismonti e sua obra para violão de seis cordas: um estudo sobre aspectos técnicos e interpretativos*. Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2016.

MARTINS, David Souza. *Gestos musicais na Fantasia Concertante para Piano, Clarinete e Fagote de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado, UFG, Goiânia, 2007.

MARVIN, Elizabeth West; LAPRADE, Paul A.. Relating Musical Contours: Extension of a Theory for Contour. *Journal of Music Theory* (v. 31, n. 2). New Haven: 1987, p. 225-267.

MATSCHULAT, Josias. *Gestos musicais no Ponteio nº49 de Camargo Guarnieri: análise e comparação de gravações*. Dissertação de Mestrado, UFRGS, Porto Alegre, 2011.

MORRIS, Robert D.. New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour. *Music Theory Spectrum* (v. 15, n. 2). Oakland: 1993, p. 205-228.

NOGUEIRA, Ilza. A estética intertextual na música contemporânea: considerações estilísticas. *Brasíliana* (v. 13). 2003, p. 2-12.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. Intertextualidade ou Plágio? Considerações Teórico-Práticas. *Signótica* (Ano II). 1990, p. 153-161.

PERNAMBUCO, João. *Sons de Carrilhões*. Ricordi Brasileira S/A, 1992.

PIEPADE, Acácio Tadeu de Camargo. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade. *El oído pensante* (vol. 1, n. 1). Buenos Aires: 2013, p. 1-23.

POWELL, Baden. *Berimbau*. Transcrição de Marcelo Fortuna.

RATNER, Leonard Gilbert. *Classic Music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.

ROSEN, Charles. Influence: Plagiarism and Inspiration. *19th - Century music* (vol. 4, n. 2). California: 1980, p. 87-100.

SANTOS, Juliano Camara. *A Composição e Performance Violonística de Egberto Gismonti*. Dissertação de mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2016.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2007.

SOUZA, André Ricardo de. *Ação e Significado: em busca de uma definição de gesto musical*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo, 2004.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. "Intertextualidade na Música Pós-Moderna." In *Arte e Cultura V: estudos interdisciplinares*, 53-73. São Paulo: Annablume, 2009.

STRAUS, Joseph Nathan. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Havard University Press, 1990.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour Guitare & Petit Orchestre*. Editions Max Eschig, 1955.

_____ . *Etude n.12 pour guitare*. Editions Max Eschig, 1953.

VILELA, Sibila Godoy. *Dança das cabeças: a trajetória musical de Egberto Gismonti*. Dissertação de mestrado, Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1998.

YAMPOLSKI, Roseane. "Intertextualidade e estetismo na música pós-moderna." In *Anais XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 448-453. Brasília: ANPPOM, 2006.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão* (v. 9, n.1), 2003, p.121-132.

ANEXOS

Entrevista de Egberto Gismonti concedida a Yuri Marchese, via e-mail, no dia 20 de setembro de 2016, como parte integrante da dissertação: *Egberto Gismonti e sua obra para violão de seis cordas: um estudo sobre aspectos técnicos e interpretativos*.

Olá, Gismonti!

A maior parte do repertório brasileiro para violão que foi escrito entre 1970 e 1973 é basicamente de caráter nacionalista (como as obras de Mignone, Katunda, Guerra-Peixe, entre outros), diferente de suas duas peças que possuem caráter experimental. Central Guitar, inclusive, é pioneira nesse aspecto (com independência de mãos, percussão sob o braço do violão, entre outras novidades). Qual foi a motivação para compor "Variations" e "Central Guitar" com essa linguagem?

Lembro que sua observação acima "A maior parte do...de caráter nacionalista" se refere ao estilo de música que podemos chamar de "música culta", aquela que é mais pensada, idealizada, do que a música que chamamos de popular, de caráter folclórico ou não. Isso considerado, eu acrescento que desde esta época segui 2 linhas de produção, invenção ou composição - apesar dos vinte poucos anos completados, hoje sei que já existia em mim (certamente de forma oculta mas ativa) a necessidade ou o impulso de abrangência em linguagens que representassem minha formação musical:

- Por um lado: Conservatório Brasileiro de Música durante 14 anos, incluindo especialização em contraponto, fuga, composição e orquestração além de curso superior de piano;

- Por outro: a música popular Libanesa (por parte de pai) e Italiana (por parte de mãe) além da Brasileira existente em cada cidade que morei acompanhando minha família nas inúmeras mudanças: ladainhas, valsas, boleros, sambas, choros, etc. Isso dito, concluo que a parte "popular" até você a misturou com a parte "cultura"... "Variations" e "Central" não são sequer primas de 3º grau de "Salvador".

O curioso é que se completam.

A razão de compor essas duas peças cultas (que hoje são mais conhecidas do que as outras 3 ou 4) está ligada aos cursos que eu fazia enquanto morava e trabalhava em Paris nos anos 70.

Com o Jean Barraquè, discípulo e amigo de Anton Webern, tive a oportunidade de estudar, aprender e desenvolver um bom conhecimento sobre a música de 12 tons, chamada por nós de dodecafônica.

Um dos exercícios mais intensos que cumpri foi a tradução e adaptação com novos exemplos do livro "Introduction à la musique de douze sons" de René Leibowitz. Esse estudo influenciou a dedicatória à Anton Webern na peça "Variations".

A peça "Central Guitar" nasceu por curiosidade e inquietação que eu tinha enquanto imaginava os sons disformes que a música contemporânea usava no período dos anos 70/80 (sobretudo em peças para formações pequenas) sendo usados no violão. Fui procurando efeitos, coisas incomuns, timbres, sonoridades, efeitos indomáveis (como as notas resultantes de escalas tocadas pela mão esquerda enquanto a direita "abafa" a audição das notas naturais, etc. Curiosamente, toquei esta peça muito tempo durante os anos 70. Nunca a gravei porque vários músicos o fizeram com qualidade.

Porém, pouco a pouco incorporei a série de "liberdades" de uso do violão e terminei chegando ao instrumento que toco há tantos anos, décadas... o violão de 10 cordas com afinações incomuns, mas, confortáveis para o raciocínio pianístico - onde as duas mãos são absolutamente independentes. Dessa forma, hoje uso variantes desenvolvidas das ideias plantadas no início dos anos 70.

A sua prática violonística da época influenciou o modo como você compôs essas peças?

Creio que esta resposta está inserida na anterior. O Modus Operandi das composições "contemporâneas" dos anos 60/70 que eu tive acesso nas audições semanais numa das salas da ORTF, Paris (Office de Radiodiffusion Télévision Française), me estimularam a pensar "ruídos, timbres, sons inusitados" para o violão. Além do propósito sonoro da pesquisa, era muito importante lembrar que Anton Webern havia estabelecido uma linha divisória entre sua música e a que faziam Arnold Schoenberg e Alban Berg. Ele considerava que o timbre era o

elemento fundamental à determinação da modernidade. A prova verdadeira disso foram suas orquestrações de Bach que, na primeira audição, não foram reconhecidas pelos ouvintes (professores e musicólogos) como peça escrita por Bach. A história que ouvi muitas vezes dizia que reconheceram Bach depois de algum tempo. Considerando que Webern não trocou ou retirou nenhuma nota dos originais de Bach. Essas peças ou essas orquestrações foram gravadas pela direção de Pierre Boulez.

Registros de jornais do ano de 1973, analisados por Sibila Godoy, mostram alguns concertos em que obras de Baden Powell, Villa-Lobos, Leo Brouwer e Antônio Lauro (citando só os violonistas) foram apresentadas por você. Esses compositores/violonistas tiveram alguma influência na sua composição para violão? Se sim, de que forma?

É verdade, eu tocava compositores que de uma forma ou outra me ensinavam a pensar o instrumento "violão". Desde sempre o violão é um instrumento autodidata, os cursos, os métodos as escolas - na maioria das vezes - não consideram que este instrumento pode voar e representar, de forma direta, muitos povos. Isso já seria o bastante para que mais respeito houvesse no estudo deste instrumento. Mas, indo ao que interessa, a escolha de peças do Baden (que fiz o exercício inverso para estudar - ouvia o disco e o copiava como se fora um ditado, assim cheguei as partes que tocava); Villa Lobos, bem mais fácil de achar as partes, mas, ainda difícil nos anos 70; Leo, tive a sorte de conhece-lo quando tinha 27 anos e fui convidado para o Festival na Martinica, "Carrefour de la Guitare", dirigido por ele. Assim consegui as partes e pude seguir tocando-o;

Antonio Lauro conheci sua música durante os primeiros anos de 70 quando morava em Paris. Conheci alguns músicos Venezuelanos que não tinham a maioria das partituras, mas concordavam em tocar as peças enquanto eu as gravava no meu 1º gravador K7. Depois fazia o exercício do ditado, copiava e escrevia as peças que queria estudar e tocar.

Poderia contar da sua participação no concurso da ORTF em 1971? A dissertação da Sibila Godoy informa que suas peças foram à final tendo Oscar Cáceres como seu intérprete e na biografia do Hermínio Belo de Carvalho (um

dos jurados do concurso) a informação é a de que você venceu o concurso. Pois bem, qual foi o resultado? Quantas (e quais) peças compôs para o concurso? "Variations" foi uma delas?

Na realidade o concurso de composição ou instrumentista da ORTF, que Turíbio Santos foi ganhador, eu nunca participei.

Eles tinham outros concursos que algumas peças minhas foram tocadas por violonistas amigos do Turíbio - que recebeu a dedicatória da peça "Central Guitar", mas que preferiu repassa-la para outros violonistas especializados em música moderna. Achei normal, gostei das observações feitas e fui presenteado por amigos dele, Christophe Julien, Walter Abt, Betho Davezac e outros, com execuções de peças minhas - que participaram de vários concursos (composição ou música para interpretação). Não posso lhe informar sobre os resultados por não ter certeza. Isso exigiria uma pesquisa profunda na documentação dos anos 70. Caso você tenha necessidade destes itens esclarecidos, por favor, procure através da internet.

Chegou a tocar "Variations" e "Central Guitar" em concerto?

Algumas vezes.

Por que nunca as gravou?

Por que sigo usando essas e outras peças como complementos, cadências, de outras músicas.

Em várias entrevistas vemos que Baden Powell foi sua maior influência ao violão. Além da música do Baden, qual foi o repertório que você estudou em seu período de desenvolvimento técnico no instrumento?

Como você sabe, eu era pianista e tinha alguma formação quando comecei a procurar repertório para violão - nesta época eu morava em Nova Friburgo, que na época, anos 60, era uma cidade de população média ($\pm 30, 40$ mil habitantes) mas, que por sorte, tinha o Conservatório Brasileiro de Música, ligado diretamente ao Conservatório do Rio de Janeiro, dirigido pela Sra. Antonieta de Souza na Av. Graça

Aranha - onde fiz todos os anos de especialização após os 9 anos básicos para formação em repertório, teoria musical, contraponto e fuga.

Quais as principais diferenças da sua performance ao violão de seis cordas com relação ao de dez cordas?

A principal, desde há muito anos, é que o violão de 6 cordas eu não uso mais profissionalmente.

Quais questões técnicas tiveram de ser adaptadas aos violões de oito e dez cordas quando deixou de usar o violão de seis cordas?

Na realidade os violões com mais cordas vieram facilitar meu pensamento polifônico e polirrítmico.

Boa sorte,
Egberto,

Depoimento de Egberto Gismonti concedido a Juliano Camara Santos, em 2016, como parte integrante da dissertação: *A Composição e Performance Violonística de Egberto Gismonti*.

1. Sobre as modificações no violão

Eu tenho um ponto de vista sobre o violão, que eu experimentei varias soluções, uma delas foi expandir o número de cordas. Modificar a posição das cordas, que é muito condicionante ao ponto de vista de criação, de escrita e de vícios. Eu conheço razoavelmente orquestra hoje em dia, porque eu faço isso a vinte anos sem parar. Acho que o violão é o instrumento mais viciado que existe sobre o ponto de vista da execução, do ater, do comportamento e etc. Isso não é uma crítica negativa, é uma crítica que pretende-se ser positiva.

Eu comecei a achar que estava faltando extensão. Porque eu venho de piano eu não venho de violão. Então faltava coisa: 'esse Mi aqui está alto de mais, eu quero uma coisa mais grave, não é possível'. E agudo... tá bom, mas se a escala tivesse mais três, quatro ou cinco trastes ajudaria também o raciocínio musical. Tudo começa quando eu estou em Nova Friburgo, estudando violão de forma autodidata absoluta, porque o que eu podia era transferir os conhecimentos teóricos de piano, os estudos, os Beringers (...). Eu fiz todos eles no violão. Eu não tinha o que fazer porque eu não sabia como que estudava violão. Mas eu tinha uma audição muito boa e um solfejo muito bom, porque eu tive um professor que não foi brincadeira. Dulce Vaz Siqueira e Aurélio Silveira, são os dois professores de piano. (...) E o violão foi evoluindo, até que eu cheguei e esbarrei: 'mas cadê a nota grave? Cadê não sei o que?'. Isso nos anos sessenta e seis ou sete. Eu tinha seis ou sete anos de violão...caseiro! (...) E ai cheguei as afinações por experimentação. Como não existia outro violão além de 7 cordas, porque eu descobri o choro. Eu sai a caça de um sujeito que chamava não sei o que Romão não sei de quê. Que era um luthier com um violão ruim, precário! (...) Eu disse: 'eu quero um violão que tenha um traste e uma escala gorda, maior assim.' (...) 'Quantas cordas?', 'Bota oito'. Eu digo, aumentar duas em seis já é uma imensidão. 'Então que largura?', 'Mais ou menos igual lá o de seis, aí você imagina e pega mais duas e aumenta.' Um negócio feito assim, uma galega danada, o violão desafinava que é uma beleza! Não tinha demarcação de traste certo.(...) Aí chegou o violão de oito. Aí eu digo: 'bom eu já

toco um pouco do seis cordas, não vou mudar muito essas seis cordas aí porque se não eu vou ficar maluco'. Aí esticava uma corda, aí um outro 'não uso uma corda de cello'. Aí usava e não dava certo. Tudo isso sozinho porque não tinha a quem recorrer. Um belo dia alguém me dá uma corda de marca *maxxima*, alemã. Que não cordas feitas sob medida. E eu ponho ela na mais grave e começo a afinar, afinar e por uma decisão sem nenhum critério técnico eu digo 'essa corda tá com uma tensão proporcional as outras e ela está afinada um quinta abaixo da sexta, era um lá'. E afinava bem de mais, era uma beleza de corda. Aí comecei a tocar, com o espaço vazio da sétima. E alguém disse: ' vamos arranjar uma de sete cordas e você bota um Dó e fica Mi, Dó e Lá.' Digo 'Ah boa ideia!' Aí experimentei e digo 'mas não faz o menor sentido isso, quero outra corda aqui, não quero essa não'. Eu não sabia porque. (...) Um belo dia eu disse 'eu tenho que tentar alguma coisa aqui, eu não sei o que eu vou fazer' Aí tinha um corda, besta, de nylon dessas ai. (...) Aí botei e sai afinando (...) eu não sabia direito onde é que eu ia afinar. E era uma corda três, era uma terceira corda. Eu fui afinando... e parei no lá. E digo 'ah que engraçado, tem duas oitavas de extensão, interessante isso'. E levei um tempo, viu? Eu não tinha certeza, mas levei um tempo . E tudo o que eu fiz no início, usando o violão de 8 cordas com essa afinação normal, deu um resultado profissional excepcional. (...) O primeiro disco que eu gravei com isso, eu não explorava ainda como parte do violão a ser tocável. Eu tocava muito pouco, apesar de ter traste e tudo. Então eu usava muito cordas soltas, soltas soltas. E gravei um disco, que aliás é o único na minha vida que chegou a um número que nenhum carmense, por mais bêbado que estivesse, imaginaria que o disco ia vender 1 milhão de discos, que é o *Dança das Cabeças*. "Eu gravei isso com o maluco do meu amigo Naná Vasconcelos e não tinha uma partitura pronta. Tinha uma ideia: dois curumins andando numa floresta, pronto! E o troço começou a resultar e eu digo 'mas essa corda aqui é excepcional, mas isso aqui eu vou ter que mudar, as vezes eu quero uma coisa de Sol também, porque só esse lá tá muito chato. E comecei a achar que estava muito chato. E nesse andanças, aí já estou em meados dos anos 70. Andanças europeias, eu sempre saia para ir em lojas de instrumento e loja de violão era o que mais tinha na época. (...) Um dia eu entro em uma loja em Córdoba e digo 'eu estou procurando um instrumento de *mas cuerdas*'. (...) 'Ah tem um que toca o Narciso Ypes. O Ypes toca em um violão e 10 cordas muito bonito'. (...) 'Quanto custa?', 'Tanto' e paguei e levei o instrumento, tirei as quatro cordas graves. Então aqui eu tenho um violão e

aqui eu tenho espaço suficiente para procurar. E aí foi um processo que não está fundamentado em método nenhum, (...) porque quando você não tem onde se basear. O meu conceito era todo piano, meu negócio era, eu queria um piano com cara de violão. A escolha das cordas é puramente musical. E por que mais cordas? É porque eu ficava muito aborrecido por causa da extensão que não andava. Não andava em relação ao que eu normalmente estudava e tocava.

2. Pelo piano ser definido como um instrumento de percussão, você acredita esse dado tem alguma relação com o fato de você levar muitos elementos percussivos para a sua linguagem violonística?

Não, o instrumento de percussão é tudo o que bate, que pinça e etc. O violão também seria um também. Eu como não tenho uma experiência profunda com outros instrumentos, apenas de tocar um pouco de flauta, clarinete e etc. Mas eu não tenho... não sou um solista, a ponto de entrar e ficar uma hora tocando e me dá como satisfeito. A coisa de ser percussivo é o princípio da construção do instrumento. Não existe violão que não pinçe. Existem violões, e eu tô fazendo isso, que você tem duas funções simultâneas. Uma de piano, batendo em cordas, pra isso eu tive que chegar em um braço desenhado com uma altura de traste que é meio quadrada, arredondada...é uma confusão danada, pra não ficar [demonstra o barulho de ruído]. E uma mão direita que está pinçando ao mesmo tempo.

O fato do violão, dentro do meu conceito de polifonia e polirritmia, não disponibilizar mais de duas vozes compostas. Voz composta é aquela que bifurca as vezes [solfeja]. No meu conceito não tem mais de duas vozes compostas, eu fui diminuindo a maneira de tocar piano, diminuindo o número de notas, acordes e etc... e comecei a dissolver harmonias e acabei na coisa mais precária, historicamente falando, que é o contraponto. Eu trabalho com duas vozes em piano e trabalho com duas vozes no violão. Isso me dá uma dimensão musical que não é pianística e que não é violonística. Claro que qualquer música pode ser executada em qualquer instrumento.

3. Sobre escrever para outros músicos

Profissionalmente, para outros, eu comecei a escrever umas peças; para quem eu conheço pessoalmente e sei que tem seriedade suficiente para estudar até morrer, antes de dar a coisa como pronta, que é o Odair Assad. (...) E escrevi pra ele duas coisas ou três. *Memória e Fado*, tem dois violões tocando e é uma pessoa só tocando. Aquilo não é melhor nem pior, aquilo são dois violões em um. (...) Então, o piano me leva a pensar os outros instrumentos com essa característica. (...) Aquilo ali são dois pontos de vista, que é polifonia. É orquestra pura!

4. A música como uma história sendo contada.

Eu considero que cada composição, tem pequenas aberturas que possibilitam que se saia um pouco para direita ou para esquerda, mas que na realidade são bem estruturadas, no sentido de história que está sendo contada. (...) Não gosto de música pela música. E aprendi isso com uma das maiores musicólogas, ou algumas das maiores. Na Argentina foi Fedora, no Brasil a Ester Scliar e a terceira a Nádía Boulanger.

5. A determinação de algo externo para se compor

Essa é uma das músicas que parte de um conceito; depois que eu fiz essa eu fiz outras. Tem uma outra que chama Dança dos Escravos, que aí tem percussão de fato tocando e a mão esquerda tocando outra coisa. Mas aí é pianismo puro porque o piano pode tocar...Ou seja, as músicas de violão, a maioria delas de uns anos pra cá são feitas sempre em função de alguma necessidade por qualquer que seja o nível de obrigação. Eu quero chegar no seguinte: eu componho música e eu faço música para preencher coisas que me são pedidas. Não é a toa que eu fiz trinta filmes, trinta peças de teatro, vinte e cinco ballets... me pedem para fazer uma coisa e eu sou obrigado a fazer o mais convincente para o diretor que está pensando o que ele quer. Por mais que eu tenha descoberto com o passar dos anos que coreógrafos, diretores, são muito mais abstratos do que parecem, quer dizer, no fundo o fato de não saberem o que querem, te falam qualquer coisa e você tem que

acreditar ou não. Apesar de eu saber que eles estão me falando o que eles não sabem, eu procuro chegar bem próximo.

Então isso me dá um ponto de vista de espectador da música que não é muito normal em compositor. Quer dizer, eu gosto de olhar aquilo que eu descrevi; como é que chegou o lundu, dos compositores que eu conheço que fazem música chamada culta, mais escrita; jamais fariam da estrutura menor, sobretudo quando a música já está pronta, já tá bem sucedida no sentido de bem executada, então, não gostam de falar que a coisa é tão simples como ela é. Ela é muito simples mesmo. Aliás, se você espremer isso, o que vai pingar é o seguinte: tudo que é simples pra você é porque você faz muito bem feito. Não tem outro jeito. Por isso que eu falo para os meus filhos “vão ter um concerto, tão com medo? Não entrem no palco. Desmarquem. Vão pra casa estudar. O problema é de vocês, não é do teatro.”

6. Sobre compor sem o instrumento

Isso me deu uma audição de solfejo muito clara e que me serve. Escrever para orquestra eu não sento em piano nunca. Porque se sentasse, ou até pra escrever para piano, eu vou condicionar o que eu sei tocar, e eu não quero. Ninguém pode pensar que sentando no piano e tocando, tá tocando uma orquestra porque não tá tocando orquestra. Eu não acho que o violão seja um propulsor de ideias para a composição. Eu não acho que seja necessário ter o instrumento ao lado. *Memória e Fado* e *Choro*, que o Odair já toca os dois, se eu sentasse no violão eu taria (sic) lascado, porque eu jamais admitiria que aquilo ali pudesse ser tocado. Então eu parto sempre do *escrever*.

Claro que eu tenho um parâmetro de violão e de outros instrumentos, então não vai inventar o que é impossível. O violão depois serviu muito pra definir o que eu tinha que retirar da ideia ou acrescentar na ideia. No caso *Memória e Fado* foi isso. No caso de coisas minhas (...). *Lundu* eu queria que tivesse como centro emocional os atabaques tocados em lundu. Eu tenho músicas com nome do gênero musical. *Maracatu*, por exemplo, eu passei semanas rabiscando, indo ao piano, rabiscando... até que o piano transformou-se no caixa do maracatu, é só isso.(...) Enquanto o piano não tocou isso eu digo ‘não serve pra ser maracatu’. E no caso de *Lundu*, (...) pra que eu tenha os atabaques que são feitos, não com madeira de grandes qualidades e as amarrações são feitas com cordas, no lundu eles tem som moco.

Som moco é aquele que não tem ressonância, que cai no pé. (...) Pra conseguir som moco no violão eu tenho que usar a técnica pianística e não violonística, que vem a ser o que? (...) pra conseguir que o som seja curto eu tenho que fazer [solfeja].

Quando cheguei a essa conclusão, pra que o violão não fique desequilibrado, no corpo, eu tenho que procurar posições que sejam quase idênticas, que percorram as 10 cordas para cima e para baixo. Porque se eu tiver que trocar de posição, não vai dar certo isso. Isso tudo antes de compor. Porque tem um mecanismo para fazer o violão virar um atabaque. Se eu parto da música eu não vou chegar ao atabaque. Então o meu ponto de vista, mais ou menos concordo com você, porque eu mais ou menos sou compositor tradicional. Você talvez jamais, se te dessem vinte possibilidades, você jamais imaginaria que o *Lundu* nasce da ideia de que o violão tem que virar um atabaque com um som moco, pra ser o atabaque de madeira ruim amarrado com corda.

Depois que eu conclui isso aí eu fui pro violão e disse 'pra que eu tenha uma posição indo e vindo a vontade aqui, essas cordas vão ter que facilitar uma certa posição'. Qual é um certa posição que são afinados os atabaques? A maioria dos atabaques de lundu são afinados em terças e quintas. (...) Então eu vou querer a minha afinação em quartas, porque que me possibilita fazer as quintas abrindo dois espaços, dois trastes em cada corda, porque isso vai me dar quinta e quinta, quinta e quinta. E eu tenho quase que cromática com as quintas.

A música não é feita só com a vontade de fazer. A música é com a vontade de representar alguma coisa. Isso é um dado também que foge ao pouco, digamos, ao tradicional. Apesar de eu escrever muito pra orquestra ou muito pra o que seja, a música nasce a partir de uma obrigação ou determinação. O contrário também acontece, (...) mas *Memória e Fado* e o *Choro*, eu não pude olhar instrumento. Se eu pego o violão pra pensar, o raciocínio vai onde eu já sei e eu não quero isso. Eu começo a escrever a música, como ela tem que ser. (...) Aí eu abro dois pentagramas grandes, as vezes até três, e vou escrevendo tudo o que precisa ter. Depois achato três em dois, olho a partitura e digo 'será que isso aqui é possível?'

7. Formação musical e trajetória com o violão

Eu tinha que tocar em violão alguma coisa que fosse mais "preciosa" do que os discos que meu pai trazia. Dilermando Reis, que tocava valsa, eu achava tudo muito

bonito, mas eu digo 'não é isso que eu queria tocar'. E o meu pai, que vinha ao Rio volte e meia. (...) Ele trazia pra mim discos. (...) E um dia ele trouxe um disco do Baden Powell chamado *O Mundo Musical de Baden Powell*. Um disco gravado em Paris e tal. E eu fiquei fascinado por aquilo e eu falei: 'que diabo de violão é esse? Esse é um violão só? Que maravilha! E como que faz essa coisa rítmica?' Porque aquilo ali virou uma seção de trezentos ritmistas tocando junto. (...) Eu disse, só tem uma maneira de eu saber o que é isso. Eu vou transcrever isso. Punha o disco e transcrevia. Tanto que eu até vir para o Rio de Janeiro, eu achava que violão escrevia em dois pentagramas e a oitava que tava soando. Eu não sabia que era instrumento transpositor. (...) E transcrevi o disco inteiro. E transcrevi o disco do Baden, quando acabei o disco do Baden e aí fiz um outro disco não sei de quem e aí caiu na minha mão um disco de um norte americano (...), um violonista gitano, que tocava uma coisa misteriosíssima, que não era jazz, era outro negócio. E depois apareceu o Garoto (...) e comecei a transcrever todo mundo. E aí o violão passou a ser um instrumento (...). E aí o violão foi nascendo como um instrumento de valia. O violão é parte da estrutura que me sustenta como músico. Violão não é violino, nem cello, nem viola, nem trompete, sem flauta, oboé, fagote na minha vida. Violão é igual piano. E esses dois juntos fazem a música que eu penso. (...) Não dá pra falar de um sem falar do outro. E aí o violão, eu só decidi encordoamento, afinação, porque o meu estudo de violão inicial... Eu morava em Friburgo, cidade serrana aqui perto. Duas, três horas de carro. E naquela época durava mais porque a estrada era pior e tal. E não tinha, como até hoje não tem, orientação, pedagógica séria para violão. Aliás, só tinha pra piano, que eu estudava, não sei se vocês sabem disso; que a única filial do conservatório brasileiro de música estava em Friburgo. Então eu dei a sorte de estar numa cidade que tinha um conservatório brasileiro de música, onde a partir dos anos que eu estudei no conservatório, a gente tinha um período de oito anos, no máximo, podiam ser sete, para completar, se diplomar, etc. E depois mais alguns, quatro, cinco, chamados especialização. E paralelo à esse curso, a gente estudava no modelo do conservatório de Paris, estudava teoria em geral, solfejo em geral, contraponto, fuga, composição, orquestração e análises musicais. E como o conceito era todo francês, se estudava o repertório europeu. Quando eu terminei meus nove anos e completei com o exame que era feito no Theatro Municipal; a banca no palco, tinha dois pianos, porque além de todo repertório que tinha que tocar, tinham três concertos que tinham que ser escolhidos qual que seria

na hora e tinha um segundo pianista que lia o segundo piano...Terminei feliz da vida. Ganhei uma bolsa para ir pra Viena como intérprete de piano. Fui, não pra fazer essa bolsa, mas fui para trabalhar com uma cantora francesa, atriz, Marie Laforet, não tinha nada que ver com isso, mas eu não queria ir pra Viena... “O que eu vou fazer em Viena? Não quero mais saber de estudar piano desse jeito, porque é um *catatau* de material”. Você deve saber disso, né? Você sabe, certamente. Quer dizer, ninguém toca (que estudou piano de fato) ninguém toca dois prelúdios e duas fugas, toca o cravo bem temperado inteiro. Ninguém toca uma sonata ou duas de Beethoven, toca tudo. Num concerto, toca no mínimo uns dez. Não é brincadeira o negócio. Eu digo a coisa tradicional e acadêmica. Então eu tava um pouco cansado disso. Passei por uns professores que me deram abertura pra pensar diferente, como Jacques Klein na especialização, na avenida Graça aranha. Eu sempre toquei de cór tudo, porque se eu tenho que ler, tem mais um despachante no meio. Como eu nunca estudei com o instrumento, só estudo a partitura e depois eu pego o instrumento porque eu não quero o despachante no meio. E aí o violão foi nascendo como um instrumento de valia, porque até... Na minha cidade lá no interior, no Carmo, o violão era usado assim... Nunca ninguém sentou sozinho num bar com amigos para tocar violão. Eram quatro tocando juntos sempre. Violão é meio que um instrumento de integração e quando eles acham que estão tocando uma música, estão tocando três diferente. Ninguém toca a mesma coisa, então... O conceito de música de câmara é mais moderno, é Charles Ives. Cada um toca uma coisa e sabe a letra, né? Bom, o violão foi evoluindo até que eu cheguei e esbarrei e “cadê a nota grave? Cadê não sei o quê?”. Isso nos anos sessenta e seis, sete... Eu tinha seis, sete anos de violão. Caseiro. Caseiro continua, mas enfim... Mais caseiro do que... Eu digo “mas como é que eu vou fazer aqui, não tô entendendo.”

8. Tom Jobim e Baden Powell

O Tom um dia apareceu no Geraldo e o Geraldo disse assim: “Tom, você vai ouvir aqui um músico extraordinário”. E o Tom Jobim já era o Tom Jobim. Já tinha feito tudo na vida, o Frank Sinatra e o diabo. E o Tom, benevolente como poucos, sentou e disse “espere, eu vou pegar uma dose de whisky antes de você começar”, e eu comecei a tocar. Violão, piano, piano, violão; toquei umas músicas dele e tal. Terminou, ele disse assim “Geraldo, eu posso levar o menino lá pra casa? Paulinho

tem que ouvir ele um pouco.” Passei dois, três dias na casa dele e ele ligou pro Baden e disse “Baden, vem aqui em casa que você vai conhecer um violonista”. Então você imagina, Tom Jobim... Menino, como eu, sentado... ouvir o Tom dizer “vem conhecer um violonista”, eu fiquei morrendo de medo. E quando Baden chegou, eu fiquei muito sem graça e o Baden disse “o Tom disse que você sabe tocar muito bem”, e eu “é, é, mais ou menos”, e ele disse “então toca aí”. E eu não sabia o que tocar. E eu comecei a tocar tudo o que eu tinha transcrito dele no *Mundo Musical [de Baden Powell]*. Comecei com o *Choro para Metrônomo*, que aquilo é uma encrenca danada e ha trinta anos atrás, muito mais encrenca ainda. E eu transcrevi tudo. Quando acabou ele disse assim “quem te ensinou a tocar isso?”, eu disse “ué, ninguém me ensinou não, eu tirei do seu disco”, e ele “mas como tirou do disco?” Não era uma época comum na qual as pessoas mexessem com música escrita, né? Ou não falavam sobre isso, todo mundo era muito autodidata. E, resumo da ópera é que essa liberdade de mexer na música do Baden que me levou a mexer nas minhas músicas, me deu um aprendizado que eu trago até hoje. Eu estou falando de Salvador. Tem que falar de um monte de coisa porque as minhas coisas não acontecem assim, são lentas e progressivas. Regravar coisas, refazer coisas me levou a ter hoje uma discoteca, que está dentro dessas gavetas aqui, um monte de coisas em cima do piano...

9. Sobre o raciocínio não temperado no violão

E fui descobrindo que tinha dificuldades que eu não tinha noção do que era aquilo como dificuldade, né? Porque piano você tem uma visão global e é um instrumento temperado. (...) Eu quando sento não tenho um raciocínio de nada que não seja temperado. Quando eu pego o violão eu tenho um raciocínio oposto. Apesar de traste, mas aquilo ali só delimita o possível lugar que a nota vai soar direito. Certeza você não tem nenhuma.

10. Turíbio Santos e Villa-Lobos

Ah bom, tem um dado aí sobre o conservatório brasileiro de música.

Quando eu ganhei a bolsa e depois fui pra Paris, não pela bolsa mas fui pra Paris; quando eu sentei com Nadia Boulanger, depois de meia hora de conversa ela disse

assim: “estou muito impressionada e *desolé*, entristecida de vê-lo como um rapaz com muito talento de música que não sabe nada da música brasileira.” Eu tinha estudado no conservatório francês, que a gente chamava de brasileiro de música. Então eu sabia que tinha Villa-Lobos... Villa-Lobos era aquele tipo que pegava uma vassoura no estádio do Vasco... solfejo... canto orfeônico pra reger criança, era coisa política e eu ouvi isso a vida inteira. Não estava relacionando com música. Claro que tinha as Bachianas, que eu já tinha ouvido... Até porque nos últimos anos de piano, a gente ganha senhas, carnê aliás, pra assistir - na época - assistirmos concertos ao meio dia, onze horas, dez horas da manhã, no Municipal, com repertório vasto e sempre tinha um brasileiro no meio. Foi lá, inclusive, que eu conheci Mário Tavares que eu pensei que fosse só um bom regente; Mário Tavares é um grande compositor que nem todo mundo conhece. Lá em conheci Guerra Peixe, lá eu fui conhecer o Radamés Gnattali. Fui conhecer todo mundo e todos muito benevolentes. Custou muito tempo, aí eu tomei um susto danado sobre o negócio do Villa-Lobos. E pouco a pouco, morando em Paris eu descobri alguém que tinha um ponto de vista sobre o Brasil, muito valioso e para violão, que é o senhor Turíbio Santos. Sentamos (...) e o Turíbio disse: ‘ahh eu queria que você escrevesse umas peças para mim. Eu gostaria de fazer um repertório...’ (...) E escrevi umas músicas como *Central Guitar*, por exemplo que é dedicada à ele, depois *Variações para Guitarra*. E o Turíbio foi de uma franqueza, que na época eu não entendi, com vinte anos não vai entender com facilidade um não né? Não é tão fácil. Mas ele me disse: ‘olhe essa sua música, eu vou fazer de tudo para ela ser bem executada por um monte de gente. Vou querer que ela esteja na minha coleção da Max Eschig e vou querer que você assine um contrato com a Max Eschig como compositor, para ter coisas editadas. Porque eu sinto que a sua música é maravilhosa. Mas eu não tenho preparo para tocar. Não é técnica, eu não tenho a crença de que essa música possa me representar. Isso é de uma beleza!! Pouca gente que não convive com Turíbio sabe que o Turíbio é um sujeito que tem essa dimensão e conhece os próprios limites, que não são poucos e pequenos, são muito largos. Quer dizer, um sujeito que espalha Villa-Lobos nos quatro cantos da França a ponto de invadir a Europa inteira, não é brincadeira.

E conheci o Turíbio, no que conheci o Turíbio (...) aí ele começou a me mostrar e no primeiro dia que ele me mostrou alguma coisa ele me mostrou todos os prelúdios e

uma coisa atrás da outra. Mas que compositor! Pera, deixa eu conhecer esse compositor aqui. Eu sabia, claro, tinha as Bachianas e tal que eu já tinha ouvido.

- Você chegou a tocar alguma coisa pra violão do Villa-Lobos?

Toquei tudo. Turíbio me fez a cabeça. (...) Toquei coisa como o diabo, do Villa.

11. Benevolência

Essa geração; eu tô falando porque eu tenho dois filhos de trinta e poucos que é mais ou menos a mesma coisa, eles ressentem de uma coisa que eles me ouviram falar a vida inteira que é a benevolência de pessoas. Eu conto pra eles, o Baden, o Tom, o Guerra-Peixe, o Radamés... Eu sei que vinte e nove são responsáveis por eu ter tido coragem de fazer uma música que todo mundo dizia “isso é muito ruim, isso é maluco. Ninguém vai gostar disso”, e eles me deram o apoio. Eu acho que hoje em dia tem muito pouco..., né? Todo mundo apressado. Quer chegar naquela cadeira e corre que não tá percebendo que já passou por ela trinta vezes e não viu, né?

12. Experimentações com scordaturas e afinações reentrantes.

Meu conceito era todo piano. Meu negócio é que eu queria um piano com cara de violão, era o que eu queria. E comecei a experimentar e disse assim “tem que ter uma corda melhor do que esse Lá aqui aí procurei a fábrica da *maxxima* e pus e disse: vocês fariam uma corda que chegasse a oitava abaixo à sexta?”, “não, só fazemos até o fá, sétima abaixo.” Eu pensei “como alemão é muito chato, muito teimoso, essa corda vai ser o meu *mi*, tá na cara que isso é meu *mi*”. Comprei uma, fui pro hotel... Quando aquilo fez [solfeja], eu disse “ah, eu não to acreditando nisso.” Eu digo “bom, então aquela lá vai ficar na oitava”. Porque eu queria uma correspondência de alturas. Mal sabendo que entre a sexta e a décima, iriam entrar duas cordas agudas. E aí eu lembrei da terceira corda que uma vez eu montei lá e depois eu digo “eu vou colocar com um semi tom e porque isso vai me criar tríades que o violão não tem. Aí, eu pianista pensando - nesse momento ele cantarola - isso não tem em violão. Eu disse “isso aqui vai me possibilitar coisas...” e fui mexendo, mexendo. E hoje em dia eu uso mais de uma afinação. Mas não são tantas não. Tem uma afinação que expandiu o violão pra outro lado que eu nunca tinha

imaginado, que aí possibilitou entrar percussão pra valer. Que é praticamente em quartas, as cordas normais, *fá dó sol ré*, e algumas, as quatro graves, ao invés de *lá lá, fá sustenido ou sol na nona, fá ou mi na décima...* É que eu tô escrevendo, tô compondo. Quando eu vou pro violão eu digo “ih, mas essa nota repetida aqui, eu preciso dela. Como é que eu vou conseguir isso, hein? Não faz sentido apoiar de alguma forma apoiar aquela corda, aquela nota”. Aí eu não tenho a menor dúvida. Vou lá, afino ela *não sei o que* e refaço a digitação do resto inteiro. Tem certos pontos culminantes que a nota tem que ter, ela solta, ainda mais no violão.

E hoje em dia, eu uso mais de uma afinação, mas não são tantas não. Tem uma afinação que expandiu o violão para um lado que eu nunca tinha imaginado, que aí possibilitou entrar a percussão pra valer, que é praticamente em quartas. (...) E como eu tenho uma audição boa e adquiri mais técnica do violão que eu toco, eu pude me dar ao luxo de desafinar algumas cordas, né? Pensar em uma outra afinação. Desafina e ele passa a ser transpositor não mais do instrumento que se escreve oitava acima e, sim, de notas outras que estão transpostas em relação a posições que eu tenho.

13. Encordoamento

E eu fui apertando corda pra direita, corda pra esquerda, “o que eu vou fazer com isso aqui? Jogo fora... E entrou na última fase, isso já tem quinze anos, que eu descobri que eu não precisava usar as cordas de nylon desencapadas, nenhuma das cordas que eu sempre comprava. Uma vez eu tava em Saquarema, onde eu tinha uma casa e meus filhos eram miúdos ainda, a gente estava brincando na praia, eles tinham oito, nove anos... E alguém tava pescando com molinete e quando acabou jogou o molinete no chão. E eu me aproximei daquilo, peguei na corda e disse “isso parece um sol... Posso levar? Ele disse pode, desculpa, joguei o lixo e eu disse: não o lixo tá ótimo.” Então a escolha das cordas é puramente musical e o porquê mais cordas é porque eu ficava muito aborrecido por causa da extensão que não andava. Não andava em relação ao que eu normalmente estudava e tocava.

A primeira e a segunda [cordas do violão de 12 estão em uníssono]...

Quando eu consigo [encordoamento] 0.0.8 e que eu tô com muito boa disposição eu oitavo a primeira, segunda também. O grande problema é que torna o violão pesado pra diabo e o braço daquilo ali tem duas oitavas inteiras, isso significa que o cavalete

é mais dentro do corpo e que as coisas ficam muito mais pesadas... E a mão direita, que a gente habitua... Apesar de eu não ser violonista, eu tenho o hábito de tocar na posição certa. Nesse violão você teria que trazer a mão muito mais pro lado esquerdo e começa a ficar meio fora de posição porque o cavalete é meio adiantado. Pra esse violão aí, eu suspendo o pé. Ponho mais dois, três centímetros que força o violão a ficar mais inclinado senão eu não vou aguentar ficar assim, né? Aí força a mão a ficar numa posição mais paralela às cordas e tal.

14. Influência de Ralph Towner

O de doze, originalmente, foi o Ralph Towner que fez pra mim quando a gente fez uma turnê juntos. Terminou e eu fui à São Paulo no Sugiyama e consegui convencê-lo a fazer uma viola de doze cordas para nylon. Ele disse “eu não quero fazer”, mas eu “não, é para um amigo meu, o Ralph Towner, que toca muito bem”, mal sabendo que ele, Ralph Towner tinha mandado fazer um violão de oito cordas de aço com quatro duplas que aí ele estaria me dando o instrumento que é o instrumento que ele toca que é a viola de doze cordas e o de oito cordas que sou eu que toco. Aí eu afinei e fiz um jeito de afinar que coube perfeitamente. E afinado em ré transpositor pra ter essas oitavas todas de extensão pra poder usar a corda 08, porque a corda 09 aqui arreventaria a mão e o próprio instrumento.

15. Arranjos feito por outros violonistas e a manutenção da tonalidade original

O João e o Douglas do Brasil Guitar Duo, que são muito amigos e tal, de vez em quando eles vem. Aí passam o dia aqui, o dia inteiro pra gente corrigir... Porque eles estão montando um disco com coisas minhas e eu dou as partituras de orquestra e eles usam como os Assad usavam sempre, né? Tocavam as orquestras e depois corrigia. Não é o conceito de adaptação mas as vezes faltava, sobrava nota... Mas o João tá fazendo uma coisa que foge da regra também de violonista que eu to adorando: o João sabe que a tonalidade determina a composição. Então se a música é feita em sol bemol, ela é sol bemol. Ele mantém as tonalidades originais todas. Porque quem escreve composição; quem escreve tá ouvindo notas e as notas são as notas que tá ouvindo, não tá ouvindo o intervalo só. E quando muda a

tonalidade eu fico: “ó, tá tudo muito bem, mas vocês gravaram doze, treze, quatorze no tom completamente errado”... “Não, mas ninguém nota”... eu disse “eu noto”.

16. Transcrições e arranjo

O troço do lundu, do atabaque, do som mouco, tem o mesmo grau de dificuldade ou de complexidade ou de raciocínio ou de responsabilidade, que eu agora to fazendo transcrições... Sabe quem é a Sonia Rubinsky? Pianista; aquela imensa amiga... Em Paris a gente sempre vai pra casa dela, fica tocando... Eu resolvi fazer transcrições de um compositor que eu adoro, já fiz homenagens com música sinfônica que é o Carlos Gesualdo, dos madrigais... Eu tô transcrevendo madrigais do Gesualdo para piano e como não pretendo que a transcrição do piano tenha nenhuma *parecência* com a música coral, apesar de piano ter uma adoração, aquela ressonância... mas não é isso. Piano não é isso. Você não pode modificar o instrumento. Ou seja, na minha cabeça não tem isso de jogar um monte de bola de gude, pedaço de ferro e tocar em cima... que deixa de ser piano. Isso eu não quero. Eu sou muito tradicional com negócio de instrumento. Pra fazer os madrigais, eu resolvi que eles estariam sendo cantados no nordeste brasileiro no lugar mais seco que tem, que não vai ter ressonância nenhuma. Pronto. Isso muda o conceito que nasce dentro da inquisição quando aumenta o tamanho das igrejas e o catolicismo determina que as igrejas vão ficar maiores e que ao invés de uma pessoa cantando, tem duas, tem três, até que conclui que o melhor mesmo seria cantar duas coisas diferentes mas que rodasse sempre, não parasse nunca, não tivesse pausa nunca. Aí é o negócio da ressonância que junta com o gótico, desenho, arquitetura. Pronto. Eu tirei isso tudo e a música de Gesualdo que é uma maravilha de música, da pra tocar no piano como Glenn Gould toca Bach, sem pedal, sem nada. Não é cravo. A música dele é tão forte que precisa de piano. Não é cravo. Cravo não presta pra isso porque é muito delicado. Não presta para o lundu. Eu tô te dando parâmetros diferentes mas eu to falando de violão de uma certa forma, mas eu não posso falar de violão só. O violão é parte da estrutura que me sustenta como músico. Violão não é violino, nem cello, nem viola, nem trompete, flauta, oboé, fagote, na minha vida. Violão é igual piano. E esses dois juntos fazem a música que eu penso. Então não dá pra falar de um sem falar do outro.

17. Sobre as fôrmas de mão esquerda

O violão é cheio de códigos, né? Você faz assim, faz assado... é tudo código. (...) O Que você toca aqui, você toca aqui.... apenas o sentimento, sonoridade etc, é diferente mas... você tem códigos! Bem definidos.

18. Sobre a interpretação de Lundu

Você sabe como se processa o *Lundu* quando eu toco aquilo? Você talvez nunca tenha pensado que a mão esquerda tem que pensar piano. Piano é instrumento de força numa alavanca. Pra alavanca levantar o martelo e bater. (...) Você tem que treinar a mão esquerda sem instrumento. Se você não treinar (...) o [dedo] mínimo, por exemplo, você não vai nunca ter força pra sustentar o som moco. (...) O mínimo vai fazer abrir a nota e você não vai saber tocá-lo junto com a mão direita e tirar ao mesmo tempo. Isso não é o hábito violonístico.

A liberdade que você está se referindo é sobretudo as duas vozes e a acentuação, porque a acentuação que determina a polifonia e polirritmia. Dentro do *Lundu* eu posso raciocinar em dois, ou em três ou em seis, ou o que seja, mas eu posso colocar os acentos uma semicolcheia sempre pra frente. Aí o *Lundu* descaracteriza e passa a ser outra coisa.

19. Análise de interpretação através de gravações

Te dar um exemplo, tem duas caixinhas ali de discos, uma tem o Toscanini e a outra tem o Vladimir Horowitz. Isso são as primeiras gravações das composições a partir da década de trinta, quarenta. E por que que eu tenho isso? Pra entender como é que a música foi feita. Que a música foi feita; o compositor tá cheio de razão quando faz, acha que foi a melhor coisa do mundo até que a música começa a ser tocada e ela ganha uma vida independente do compositor. O meu entendimento é muito simples de música. É assim: o Vladimir Horowitz... dentro daquela caixinha tem os vinte e dois concertos que ele fez no Carnegie Hall onde se repetem vinte peças no mínimo. E nada melhor do que você ouvi-lo tocando aos vinte anos, aos vinte e três, aos vinte e nove, aos trinta e cinco. Você entende como é que a música modifica totalmente ele.

Ravel... eu tenho as primeiras gravações da obra de Ravel. E os andamentos não tem nada que ver com os andamentos que as músicas se transformaram. Pra mim é muito longe. Dentro do Toscanini... que isso aí é toda a obra que ele gravou com a orquestra RCA [aponta para estante]. Ele foi diretor da filarmônica de Berlim, do Scala de Milão e da RCA dos Estados Unidos. E aquilo ali é a coleção de noventa e dois CDs de tudo que ele gravou com a RCA. E eu fui diretamente na nona sinfonia para resolver um problema que eu trazia nas costas ha dez anos. Eu li e originalmente a nona sinfonia foi escrita pra coral e orquestra pra setenta e um músicos. Setenta e uma pessoas, pronto. Entre quatorze instrumentistas. Eu digo “mas não é possível. Aquilo com setenta músicos não é possível. Considerando o coral, virou música de câmara”. Karajan, por exemplo, fazendo só de coral trezentos e quarenta pessoas cantando e tal. Eu ouvi e descobri que a nona sinfonia não tem, originalmente, o espírito heróico que o Karajan deu. Ficou fácil de entender, porque o Karajan era um nazista de mão cheia então foi fácil entender que ele transformou aquilo num hino ao nazismo e etc. Agora, você ouvir o original, demonstra não só a solidez mas a fragilidade do compositor. É isso que me interessa em composição.

20. Sobre as recriações e regravações

Eu não fiz 69 discos (e o número 70 vai sair agora) não é a toa. Porque todas as regravações que eu fiz (...), nos primeiros oito ou nove discos tem umas quatro músicas que se repetiram... dois anos depois, repetiram de outra maneira.

Como eu nunca fui do ramo da música e muito menos do métier da música, (...) eu refazia para consertar o que eu tinha considerado errado, um, dois, três disco atrás. Não é muito comum. O sujeito grava a música x e dois anos depois regrava a música x diferente, porque declara (e eu sempre declarei isso, não é de hoje não)... eu tô fazendo porque estava errado. ‘Mas como errado?’ É porque eu acertei na época, eu estava feliz na época; eu achei que estava uma beleza... depois eu achei que estava horrível e fui refazendo. Tem até disco meu (...), o mais marcante chama *Corações Futuristas*, que o disco saiu... seis meses depois saiu a segunda versão do disco...com capa, de outra cor inclusive, escrito: segunda mixagem. Eu sempre tive tanta liberdade na decisão da música, que eu sempre quis que ela tivesse mais atualizada possível. Não tem nada a ver com modernidade.... é atualizada. Depois eu parei de fazer isso porque a chance que me apareceu pra fazer uma quantidade

imensa de discos... não dava pra ficar corrigindo todos os outros discos, se não ia ter uma confusão danada.

A fragilidade, a vulnerabilidade... Porque a música que eu faço, ela só é boa ou ela só é ruim porque você ouviu e disse que ela é boa ou ruim. Porque não é vantagem nenhuma eu achar que eu tô uma beleza. Que eu sou um compositor maravilhoso. E eu não termino nada que eu não ache que esteja um espetáculo. As vezes é um desastre absoluto que eu mesmo corrijo. Se tem a oportunidade, eu vou lá e refaço pra fazer direito, em relação ao que eu havia pensado. Então essa coisa de fazer e desfazer foi me dando uma convivência com música que foi muito além de tudo o que eu poderia imaginar. E a prova dos nove dessa história me foi dada de forma concreta, absoluta, a três, quatro meses. Existe uma revista nos Estados Unidos, de música, que não é uma revista como é o livro dos records, mas tem uma seção na revista destinada à coisas inusitadas de música. E uma música minha ganhou um setor por uma razão que acho que responde a sua pergunta. Eu tenho uma música chamada *Bodas de Prata*, que eles listaram e disseram assim: “isto é fora de qualquer regra”. A música foi gravada em setenta e cinco... Eu tava passando nos Estados Unidos; o Airtón Moreira me levou à muitos lugares e acabou me levando na casa do Herbie Hancock e lá pelas tantas, ele disse assim: “nós temos hoje à noite um encontro com a Sarah Vaughan, cantora Sarah Vaughan de jazz, uma beleza”. Resumo da ópera, eu fui e ele disse: “toque pra ela aquelas suas canções”, e uma delas era *Bodas de Prata*. E ela disse “que música louca que troca de acordes a cada três segundos. Por que que tem tanto acorde?” e eu “porque eu não sei ficar parado”. Aquelas brincadeiras. E ela disse “quero gravar isso”. E eu fui no estúdio no dia seguinte e toquei com ela. Isso foi setenta e tal. Passaram-se trinta anos, essa música foi gravada de Sarah Vaughan, passando por três, quatro, cinco cantoras incluindo Keith Wallace, a própria Flora, Jane Duboc... Saxofonistas como Wayne Shorter, como Jan Garbarek,... Que foi virando, virando, até que chegou e foi gravada pelo Yo-Yo Ma também e tocada pela Martha Argerich, porque eu escrevi para dois pianos pro festival dela e fomos tocar juntos. E isso foi publicado dizendo assim: a música pode não ter fronteira nenhuma. E acrescentaram dizendo: e ocasionalmente, noventa por cento das gravações, é o mesmo pianista tocando a mesma música (Que sou eu). Isso é uma coisa que responde a pergunta de repetir, não repetir, fazer... A música não é feita pra uma pessoa tocar. A música é pra ser tocada por qualquer pessoa, de qualquer forma. É assim que é o meu pensamento.

Quando eu faço *Memória e Fado* pro Odair e um monte de gente... No Japão tem três ou quatro duetos de violão que eu conheci, que vão ao hotel e ficam lá parados quinze horas na porta, que sentaram e tocaram o *Memória e Fado* do Odair em dois violões. Tava beleza também. O meu negócio é que a música minha ou de qualquer outra pessoa não pare. Esse é que é meu interesse.

21. Leo Brouwer

Ele pegou quatro, cinco arranjos que eu já tinha feito, refez os arranjos, acrescentou quatro violões e botou orquestra de cordas e fez dez estudos para piano, que são chamados *Diez Bocetos para Piano*, dos quais sete são dedicados pra mim, que é uma maneira que eu toco, polirrítmica em piano e chama *Gismontiana*, a tal peça, e o outro chama *Exercício de Piano*, que são músicas. Ou seja, a música se modifica tanto que ela passou pela mão de um sujeito que é meu amigo e é um dos ídolos que eu tenho pelo comportamento que ele tem, dignidade que ele tem com música. O Léo, aquilo ali, eu não conheço ninguém tão reto com a música. É a música em primeiro lugar, segundo e terceiro. O resto vem depois. E como a gente é muito amigo, eu sei que ele é assim. Então eu tenho uma admiração danada e a música vai se mudando, porque a música, depois de feita, independe do compositor. E se o compositor é burro o suficiente pra teimar que deveria ser como ele tá pretendendo, a música dele não vai viver nunca. Vide Anton Webern, que eu gosto demais de ler Webern, eu não gosto de escutar Webern. Eu leio tudo dele. Que as soluções técnicas que ele dá são maravilhosas. Vocês sabem da história dele, que ele fez orquestração de uma fuga e apresentou e ninguém reconheceu nada. Maravilhoso. Porque é o timbre que vale. Eu digo, o modernismo está no timbre, sobretudo. No que ele mudou o timbre, Bach deixou de ser Bach. Os caras só perceberam minutos depois. Enfim, isso é mais te respondendo porque que a música se mexe. Porque ela tem vida própria.

Música é um negócio espetacular. Quer dizer, isso que você tá fazendo não resolve diretamente nada na sua vida, nada na minha, mas abre uma janela que você vai continuar usando pra outras coisas e eu também, e por consequência que você abriu uma janela pra você, você abriu pra todo mundo que vai te ouvir. É lindo. O processo é esse.

22. Gravação

Sabe um negócio de músico que reclama sempre de microfone na hora de gravação? Eu tive gravadora. Montei uma gravadora chamada Carmo que produziu quarenta e tal discos e eu não fiz pra ser bonzinho com ninguém não. Eu fiz porque eu queria entender melhor o comportamento dos músicos. Sobretudo os amigos próximos que eu tinha. E descobri que a maioria dos músicos reclamam muito de microfonação, quando não estão prontos pra tocar. A culpa cai sempre no técnico. A coisa mais comum que tem é o músico falar “ih, fui gravar, ficou uma porcaria, o técnico era horrível, o microfone era horrível, o estúdio era horrível”, é tudo sempre horrível. E eu prefiro partir das coisas muito simples. Eu parto numa gravadora fora chamada ECM Records, que é uma companhia que trabalha com música chamada culta e música improvisada, música folclórica, música de todo tipo, sem discriminação nenhuma. Você vai ter desde Arvo Pärt, vai ter Steve Reich, vai ter todo mundo misturado até com a minha proposta de fazermos berimbau e orquestra. Ele [Manfred Eicher] não sabia o que era berimbau e quando eu falei o que era, ele disse “mas isso é um instrumento?” e eu disse “é, o instrumento na mão dele é como se fosse um Pablo Casals tocando cello, pronto. Comparação não tem. E ele um dia; eu perguntando sobre a qualidade de som, a qualidade da companhia, “qual é a técnica?” e ele disse “tem vários pontos de vista. O que eu prefiro, vou te explicar fazendo uma pergunta”. E isso que ele falou serve pra instrumento, serve pra tudo na minha vida. Ele disse assim “você tem um cassete mono em casa?”, eu digo “tenho”. “Você já gravou alguma vez nesse cassete?”, eu digo “já”. “Gostou?”, eu disse “ah, tem umas coisas ótimas”, e ele “então a melhor gravação é essa. A melhor gravação é a que você toca e fica feliz. Não é a que ficou bem gravada. Se foi bem gravada, melhor. Se você tá feliz e sabe o que você quer...”

23. Sobre o palco e o respeito ao público

Conheço poucos violonistas que apesar de estarem atrás da cortina antes de um concerto, esperando... A plateia já está lá... Já deu o primeiro sinal, o segundo; e ele tá afinando, tá afinando, tá afinando, tá afinando e quando ele entra no palco, ele demora três quatro minutos para começar. O meu ponto de vista não é do violonista, o meu ponto de vista é de quem sai de casa. Eu tenho uma absoluta devoção ao

público. Não é só do ponto de vista comercial não. Eu descobri, rodando o mundo, que tinha que se arranjar alguma fórmula que me compensasse o sacrifício de viajar tanto. Porque isso pode ser muito bom pra mãe, pro pai, pra tia, “rodou o mundo, foi não sei aonde”, mas por conta disso eu acabei descobrindo uma medida que me compensa em relação ao público que é a minha cidade natal, do ponto de vista romântico, eu só tenho lembrança dela com dois mil habitantes, três mil habitantes... o Carmo. Eu sei que tem oito, nove mil hoje, até porque eu frequento. Mas cada lugar que eu chego, eu olho nas salas assim e [penso] “hoje tem um Carmo, hoje tem meio Carmo”. É porque eu sei e tenho consciência de que se eu fiz uma carreira, apesar de cheio de companhias envolvidas, editoras, o *diabo a quatro*, eu fiz uma carreira fundamentada na sustentação pessoal e financeira que me deram os espectadores no mundo todo. Por conta disso... Aliás, meus filhos aprenderam essa lição muito. Quando tinham 14, 15 anos; tocavam uma música só cada um e eu disse “tá na hora de turnê, *vambora*.” E eles acabavam nem tocando. Não tocavam nada, mas aprendiam o que era palco. Tem uma linha divisória que a gente não enxerga entre fora do palco e dentro do palco. Entrando e ultrapassando essa linha, o pensamento só pode ser um, que se tiver uma pessoa, quinhentas, mil, quatro mil, dez mil, etc... São pessoas que anotaram numa agenda que “dia tal fulano vai tocar e eu quero ver.” No dia específico tomaram banho a tempo, comeram a tempo, pegaram uma condução qualquer, estacionaram ou não; fila, compraram ingresso; entraram, sentaram e quando você entra no palco, sem exceção, o público está sorrindo para quem vai tocar. Com expectativas grandes, que a tradução eu tenho como seguinte: “Escuta, ô fulano que está no palco, eu tô te dando o que tem de mais precioso na minha vida que é o meu tempo. E por conta disso, eu não aceito certas atitudes como essa de violonistas em geral que entram e aumentam em três, quatro minutos, a expectativa de quem está ouvindo. O violão é um instrumento que foge à realidade dos solistas no mundo. O violão não tem... Existe um vídeo do Julian Bream forçando o Stravinsky a ouvir (todo mundo conhece esse vídeo) antes de uma leitura de uma peça importante. O stravinsky diz “não, peraí, sai pra lá.” Isso é uma coisa muito de violonista. Não é crítico o seu ponto de vista.

Seu ponto de vista ‘ser violonista’. Mas como eu tenho o piano e tenho a orquestra como instrumentos principais na minha vida, o violão passou o sê-lo... Mas eu comparo e digo assim “tem coisas em violão que não podem existir. Na minha apresentação, não. Eu chego ao absurdo de carregar um luthier comigo viajando.

Pra que o violão... Eu toco dois ou três, eu viajo com dois ou três... Um está comigo. Eu não uso estante pra colocar violão, nada disso. Eu entro com um, que eu acabei de afinar, eu entro e toco. E caso o violão desafine, eu considero que isso é um acaso de destino e acabou. Se eu puder afinar, eu afino. Se eu não puder, eu vou até o fim e depois afino. Isso não muda grande coisa para quem tá ouvindo, mas muda pra sensação de que, “puxa, mas essa gente dedica tanto tempo a se preparar...” Porque as filas são insuportáveis hoje pra tudo. O seu tempo de vida que você dá pra tudo é outra coisa insuportável. Porque é insuportável. Cada um de nós que fica num trânsito preso, numa fila de banco, numa fila de feira... Não interessa que fila; Não gosta. E eu considero que as pessoas que vão nos dar o seu tempo como profissão... Claro que eles recebem de troco alguma coisa e nos dão de troco muito mais que o tempo, mas eu considero isso... Daí eu tento separar do seu ponto de vista sociológico e musical, porque eu não misturo essas duas coisas. Então é o ponto de vista de um pianista e não de um violonista.

24. Música dodecafônica

Música contemporânea era toda aquela que eles chamavam de contemporânea. Aí passou, não deu muito certo como linguagem; não deu muito certo do seu ponto de vista atrativo à vida. E eu tô falando baseado nos estudos que eu fiz durante meu período longo na França, que eu fiquei um ano morando lá, além da Nadia Boulanger eu fui estudar com Jean Barraqué, que era discípulo de Anton Webern. E quando vim pro Brasil, fiz a tradução do Introdução à Música dos Doze Sons que é a bíblia dos Doze Sons, do René Leibowitz, e nunca foi editado. A rádio MEC me pediu isso. E o Edino Krieger na época, *não sei o quê*... Nunca foi editado porque eu fui procurando adaptar a linguagem do livro à história nossa de miscigenação, de ter que ter uma relação, né? A miscigenação é uma inquietação do dodecafonismo dentro da história sociológica do princípio do século passado. E acabou que o livro provava, no fim, que não era possível admitir que essa música existisse, essa música dodecafônica. E é claro que eles riram muito quando eu dei ao Edino [Krieger], na época, ele leu e disse assim “essa sua tradução é fabulosa, ela contradiz tudo. Já conversou com o Koellreutter?”, eu disse “não, deixa o Koellreutter quieto lá na dele. Não quero essa discussão e tal”.

25. Estudo com instrumentos mudos

E isso aí serve pra mim pra qualquer coisa. Por exemplo, aqui embaixo, que eu tenho o segundo andar aqui embaixo, eu tenho um piano grande, ali dentro eu tenho um Stanley três quartos, e eu comprei um Baldwin, que é o pior piano que tem porque eu só gosto de estudar... É um piano mudo. Eu tenho um piano mudo aqui, mas como eu gosto de piano mudo mesmo em forma de piano, o Baldwin; eu boto feltro em cima e ele faz [cantarola]... e é ruim demais. Mas tem entre cinquenta e uma a quarenta e oito gramas, o teclado e eu estudo assim. Meus vizinhos todos perguntam “você mudou? Não tá mais morando aqui?”, eu digo “to”. E eles, “estuda?”, eu digo “estudo”, porque não ouve nada, né? Ali, tem um violãozinho aqui dentro de uma caixinha, que o Mario Jorge Passos fez pra mim que é a cópia... Isso é violão mudo... Isso eu carregava nos anos oitenta, noventa; eu carregava na minha bolsa, isso e meu piano mudo que é essa caixinha aqui. O negócio de técnica de piano... Primeiro que eu estudo música sem instrumento. Eu prefiro. Seja pra ler, seja pra tocar piano, eu prefiro sem instrumento. Então o instrumento é usado num momento apropriado que o instrumento deve ser usado. O que eu preciso é que os dedos estejam em forma, preparados pra tocar; e também eu não tenho nenhuma organização de estudar todos os dias. Isso é minha discussão com a Sônia [Rubinsky]. “Mas como você não estuda todo dia durante seis horas?”, eu digo “tá maluca? Se eu fizer isso eu não vou cuidar de editora, eu não vou cuidar de nada, eu não vou viver minha vida. Deixa pra lá.” Quando, por exemplo, eu cheguei dessa turnê da Ásia; foi massacrante. Turnê na Ásia é o cão. Cheguei e tô acabando meu retiro de instrumento, de tudo. Já to no meu quinto, sexto dia que não quero saber de nada disso.