



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

DIONES FERREIRA CORRENTINO

**Estudo das Performances de Piano Solo Gravadas por
Egberto Gismonti entre *1973-1979* a partir da Perspectiva
Audiotátil**

CAMPINAS
2021

DIONES FERREIRA CORRENTINO

**Estudo das Performances de Piano Solo Gravadas por
Egberto Gismonti entre *1973-1979* a partir da Perspectiva
Audiotátil**

**Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte
dos requisitos exigidos para obtenção do título de
Doutor em Música, na área Música: Teoria,
Criação e Prática**

Orientador: Paulo José de Siqueira Tiné

Coorientador: Antonio Rafael Carvalho dos Santos

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO
ALUNO DIONES FERREIRA CORRENTINO, ORIENTADO PELO PROF. DR. PAULO
JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ

CAMPINAS
2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

C817e Correntino, Diones Ferreira, 1982-
Estudo das performances de piano solo gravadas por Egberto Gismonti
entre 1973-1979 a partir da perspectiva audiotátil / Diones Ferreira Correntino.
– Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Paulo José de Siqueira Tiné.
Coorientador: Antonio Rafael Carvalho dos Santos.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Gismonti, Egberto, 1947-. 2. Piano. 3. Música instrumental - Brasil. 4.
Musicologia audiotátil. 5. Jazz. I. Tiné, Paulo José de Siqueira, 1970-. II.
Santos, Antonio Rafael Carvalho dos, 1953-. III. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Study of solo piano performances recorded by Egberto Gismonti
from 1973-1979 by audiotactile perspective

Palavras-chave em inglês:

Gismonti, Egberto, 1947-

Piano

Instrumental musica - Brazil

Audiotactile musicology

Jazz

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Paulo José de Siqueira Tiné [Orientador]

Fabiano Araújo Costa

Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles

Tháís Lima Nicodemo

José Alexandre Leme Lopes Carvalho

Data de defesa: 16-07-2021

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-1441-9729>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1658388585705755>

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

DIONES FERREIRA CORRENTINO

Orientador: PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ

Coorientador: ANTONIO RAFAEL CARVALHO DOS SANTOS

MEMBROS:

1. PROF. DR. PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ
2. PROF. DR. FABIANO ARAÚJO COSTA
3. PROF. DR. PAULO DE TARSO CAMARGO CAMBRAIA SALLES
4. PROFA. DRA. THAÍS LIMA NICODEMO
5. PROF. DR. JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

Data da Defesa: 16.07.2021

à minha família Marcos Antônio Correntino da Cunha, Ana Rosa Ferreira da Cunha, Rejane Correntino e Gabriel Correntino. Aos meus pais pelo amor e pelo apoio irrestrito para que eu pudesse estudar, realizar os meus sonhos e seguir na música

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 CAPES-PrInt – nº do processo 88887.467327/2019-00

Acredito que um trabalho de doutorado faz parte de uma importante etapa na vida de um músico, não só pelo reconhecimento acadêmico, mas também no sentido de que, se olharmos para trás, será impossível não reconhecer o papel fundamental de pessoas que passaram por nossas vidas, e, além das pessoas, as instituições, sem as quais o trabalho e o crescimento se tornaria impossível. Agradeço imensamente!!!!

Novamente agradeço aos meus pais, pelos discos e pelos livros que estavam em casa, pelo primeiro piano de brinquedo e por terem me levado para ter aulas de música...

À Antônia Augusta, minha vó, pela ajuda na compra do primeiro piano.

Ao Centro Cultural Professor Gustav Ritter, pelos primeiros ensinamentos formais e pelas professoras que me ensinaram os primeiros caminhos na música: Ana Cláudia, Luciana Soares, Beatriz Pavan, Edna Rabello...

À Escola de Música e Artes Cênicas e à Universidade Federal de Goiás pelo apoio

Ao Instituto de Artes UNICAMP, pelo curso, pelo apoio e pela bolsa de estudos para realizar o doutorado sanduíche em Paris. Ao meu orientador Prof. Paulo Tiné e co-orientador Prof. Rafael dos Santos pelo incentivo, orientação e todo o apoio para realizar parte do doutorado no curso de musicologia da Sorbonne Université. Ao professor José Roberto Zan pelas aulas no grupo de pesquisa e por inspirar a profundidade.

À CAPES, pela bolsa de estudos para realizar parte do doutorado na França.

À Maison du Brésil pelo apoio e estadia em Paris.

Ao professor Laurent Cugny e à Sorbonne Université, pelo acolhimento durante minha estadia na França.

Ao José Eduardo Pimentel (Balança) e Nine por me hospedaram em Campinas durante as etapas da prova do doutorado na Unicamp.

Às pessoas que diretamente ou indiretamente me ensinaram o que eu pude aprender até hoje na imensa caminhada do mundo da música: Luiz Medalha, Sérgio Kuhlmann, Jarbas Cavendish (in memorian), Cláudio Dauelsberg, Fabiano Araújo, Paulo Braga, Evaldo Araújo (in memorian), Glacy Antunes, ... e a todos os músicos que habitam a minha cabeça!!!!

Aos amigos: Isac Almeida e Klésley Brandão pelo apoio em Campinas em momentos difíceis e Ludovic Guivarch.

À Yara de Mello pelo apoio e carinho nos primeiros anos do doutorado

RESUMO

Esta tese é uma investigação sobre as performances de piano solo que estão registradas na fonografia do músico Egberto Gismonti a partir do recorte temporal 1973-1979. A pesquisa aborda os fonogramas com faixas de piano solo que foram lançados antes do disco *Alma* (1986), álbum que, acredita-se, consagra Gismonti como *pianista/compositor* no gênero Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB). Em um primeiro momento procura-se identificar a lógica criativa da mistura de tradições musicais de Gismonti a partir de um panorama de escolas que compartilham do paradigma da *trasculturalidade*, não sendo, portanto, uma prática criativa exclusivamente brasileira. Com o suporte teórico de ferramentas da Teoria das Músicas Audiotáteis desenvolvidas pelo musicólogo Vincenzo Caporaletti, e sua exegese através das contribuições do musicólogo Fabiano Araújo Costa, esta pesquisa pretende avaliar os processos criativos de Gismonti a partir da perspectiva da “invenção” audiotátil, a qual está ligada a um modo de abordar e criar “valores artísticos” relacionados à fenomenologia autográfica da cultura audiotátil. Considerando que a Teoria das Músicas Audiotáteis centra especial atenção aos diferentes *modos de formar* das culturas, esta pesquisa entende que Egberto atua através de um modo performativo de empréstimos de modelos cognitivos e lógicas formativas das dimensões culturais as quais se interessa, artisticamente, em pesquisar. Desta forma, procura-se entender que a problemática da inseparabilidade entre sujeito e objeto presente no *agir artístico* de Egberto se traduz no problema estético pareysoniano *obra e pessoa*, uma vez que, a sua *formatividade*, ao *inventar* e estabelecer as próprias leis criativas, revelam seu estilo pessoal de se projetar enquanto *forma formada*. A pesquisa contém ainda duas transcrições completas e inéditas na produção acadêmica brasileira, a saber: (1) *Tango*, disco *Árvore* (1973), lançado pela gravadora EMI- Odeon; (2) *Frevo*, disco Egberto Gismonti Solo (1979), lançado pela gravadora ECM.

Palavras- Chave: Egberto Gismonti. Piano Solo. Música Instrumental Brasileira. Musicologia Audiotátil. Jazz.

ABSTRACT

This thesis is an investigation about the solo piano performances that are registered in the phonography of the musician Egberto Gismonti from 1973-1979. The research addresses the phonograms with solo piano tracks that were released before the album *Alma* (1986), an album that, it is believed, establishes Gismonti as a *pianist/composer* in the Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB) genre. At first, it seeks to identify the creative logic of Gismonti's mixture of musical traditions from a panorama of schools that share the paradigm of transculturality, not being, therefore, an exclusively Brazilian creative practice. With the theoretical support of Audiotactile Music Theory tools developed by musicologist Vincenzo Caporaletti, and its exegesis through the contributions of the musicologist Fabiano Araújo Costa, this research aims to evaluate Gismonti's creative processes from the perspective of the audiotactile “invention”, which is related to a way of approaching and creating “artistic values” related to the autographic phenomenology of the audiotactile culture. Considering that the Theory of Audiotactile Music focuses special attention on the different ways of forming of the cultures, this research understands that Egberto acts through a performative mode of borrowing cognitive models and formative logics from cultural dimensions which he interests in to research artistically. In this way, we seek to understand that the problem of the inseparability between subject and object present in Egberto's artistic action translates into the Pareysonian aesthetic problem of work and person, since, his formativeness in inventing and establishing his own creative laws reveals his personal style of projecting himself as formed form. The research also contains two complete and unpublished transcriptions in Brazilian academic production, namely: (1) *Tango*, album *Árvore* (1973), released by the EMI-Odeon record label; (2) *Frevo*, album *Egberto Gismonti Solo* (1979), released by the ECM label.

Keywords: Egberto Gismonti. Solo Piano. Brazilian Instrumental Music. Audiotactile Musicology. Jazz

RÉSUMÉ

Cette Thèse est une enquête sur les performances au piano solo qui se trouvent dans la phonographie du musicien Egberto Gismonti de la période 1973-1979. La recherche aborde les morceaux au piano solo qui ont été publiés avant l'album *Alma* (1986), un album qui consacre Gismonti en tant que pianiste / compositeur dans le genre musique populaire instrumentale brésilienne (MPIB). Dans un premier temps, nous cherchons à identifier la logique créative du mélange des traditions musicales de Gismonti à partir d'un aperçu des écoles qui partagent le paradigme de la *transculturalité*, et qui ne sont donc pas une pratique créative exclusivement brésilienne. Avec le soutien théorique des outils de la théorie de la musique audiotactile développée par le musicologue Vincenzo Caporaletti, et son exégèse à travers des contributions du musicologue Fabiano Araújo Costa, cette recherche vise à évaluer les processus créatifs de Gismonti du point de vue de l'« invention » audiotactile qui est liée à une façon d'approcher et de créer des « valeurs artistiques » liées à la phénoménologie autographique de la culture audiotactile. Considérant que la Théorie des Musiques Audiotactiles concentre une attention particulière sur les différentes façons de *former* dans les cultures, cette recherche comprend qu'Egberto agit à travers d'un mode performatif d'emprunts de modèles formatifs cognitifs et logiques des dimensions culturelles auxquelles il s'intéressait artistiquement. Ainsi, on cherche à comprendre que le problème de l'inséparabilité entre le sujet et l'objet présent dans l'action artistique d'Egberto se traduit par le problème esthétique pareysonian *ouvre* et *personne*, puisque, sa *formativité* dans l'acte d'*invention* et d'établissement des ses propres règles créatives, révèle son style personnel de projection comme *forme formée*. La recherche contient également deux transcriptions complètes et inédites dans la production académique brésilienne, à savoir: (1) *Tango*, album *Árvore* (1973), publié par EMI-Odeon; (2) *Frevo*, album Egberto Gismonti Solo (1979), publié par ECM.

Mots-clés: Egberto Gismonti. Piano Solo. Musique instrumentale brésilienne. Musicologie audiotactile. Jaz

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1- CAPA DO DISCO A TRIBUTE TO EGBERTO GISMONTI	31
FIGURA 2- COMPARATIVO SOBRE O FUNCIONAMENTO DOS REGIMES	34
FIGURA 3- PADRÕES OPERATIVOS DA CNA- PERSPECTIVA DIACRÔNICA.....	81
FIGURA 4- APRESENTAÇÃO DO TEMA A PARTIR DA VERSÃO DE VILLA-LOBOS	89
FIGURA 5- FIGURA 5 - APRESENTAÇÃO DO TEMA A PARTIR DA VERSÃO GISMONTI ATÉ O MINUTO DE 0:00 ATÉ 0:14.	89
FIGURA 6- ESTRUTURAÇÃO DA HARMONIA E DOS BAIXOS COMO COMPOSTA POR VILLA-LOBOS PARTIR DA VERSÃO PARA PIANO E SOPRANO- COMPASSO 1 AO 3.....	90
FIGURA 7- REARMONIZAÇÃO DE GISMONTI DO MINUTO 0:00 ATÉ 0:14	90
FIGURA 8- ABORDAGEM EXTEMPORIZADA DA HARMONIA DE GISMONTI.....	90
FIGURA 9- HARMONIA ESCRITA POR VILLA-LOBOS NA VERSÃO PARA PIANO	91
FIGURA 10- REARMONIZAÇÃO DE GISMONTI A PARTIR DO MINUTO 0:26 ATÉ 0: 41	91
FIGURA 11- TEMA E EXTEMPORIZAÇÃO DA HARMONIA DE GISMONTI A PARTIR DO MINUTO 0:26 ATÉ 0: 41.....	91
FIGURA 12- EXTEMPORIZAÇÃO DA HARMONIA DE GISMONTI NA MÃO ESQUERDA - 0:26 ATÉ 0: 41	92
FIGURA 13- SOLUÇÕES CONTRAPONTÍSTICAS DE GISMONTI NO SYNTH 3 A PARTIR DO MINUTO 3:00 DA GRAVAÇÃO	93
FIGURA 14- TRECHO DA VERSÃO PARA PIANO E SOPRANO ESCRITA POR VILLA-LOBOS - COMPASSOS 12 E 13	93
FIGURA 15- TRECHO DA VERSÃO PARA VIOLÃO E SOPRANO ESCRITA POR VILLA-LOBOS 12 E 13	93
FIGURA 16- TRECHO DA VERSÃO PARA ORQUESTRA DE CORDAS E SOPRANO	94
FIGURA 17- SOLUÇÃO CONTRAPONTÍSTICA DE GISMONTI NO SYNTH 3 A PARTIR DO MINUTO 3:00 DA GRAVAÇÃO.....	94
FIGURA 18- ANÁLISE HARMÔNICA DA MÚSICA TANGO	109
FIGURA 19- FRASES DA SECCÃO A (COMPASSO 2 AO 9).....	111
FIGURA 20- FRASES E MOTIVOS DA SECCÃO B (COMPASSO 10 AO 18)	111
FIGURA 21- ESQUEMA DA PERFORMANCE DE TANGO EM ÁRVORE (1973)	114
FIGURA 22- EXTEMPORIZAÇÃO FUNK (ACORDES DM E GM) A PARTIR DO COMPASSO 22 – MINUTO 1:21	115
FIGURA 23- GROOVE DE FUNK CONFORME STEWART (2000)	115
FIGURA 24- EXTEMPORIZAÇÃO DOS ACORDES DM E GM A PARTIR DO COMPASSO 31 E MINUTO 1:37	116
FIGURA 25- GROOVE PRÓXIMO AO FUNK EM 2:52 ATÉ 2:56 -ACORDE DE EBM (COMPASSO 71)	116
FIGURA 26- EXTEMPORIZAÇÃO COM AS NOTAS DOS ACORDES C E D7 –	117
FIGURA 27- EXTEMPORIZAÇÃO COM OS ACORDES C E D7.....	118
FIGURA 28- ESQUEMA DA PERFORMANCE DE TANGO EM DANÇA DAS CABEÇAS (1977)	124
FIGURA 29- INÍCIO COM TIMBRES PRÓXIMOS À TEXTURA PONTILHISTA DE 0:00 À 1:00 NA VERSÃO DE TANGO PARA PIANO SOLO EM DANÇA DAS CABEÇAS (1977).	125
FIGURA 30- EXTEMPORIZAÇÃO DE BAIÃO EM 4:02 ATÉ 4:41	126
FIGURA 31- EXTEMPORIZAÇÃO NA MÃO ESQUERDA.....	126
FIGURA 32- MÃO ESQUERDA A PARTIR DE 9:24 LEMBRANDO OS MOTIVOS 1, 2, 3, E 4	127
FIGURA 33- MINUTO 00:00 ATÉ 00:43 –	128
FIGURA 34- PARTE INICIAL EM 19:34 ATÉ 19:45 DA INTRODUÇÃO DE <i>Baião Malandro</i> –	129
FIGURA 35- PARTE INICIAL EM 00:00 ATÉ 00:09 DA INTRODUÇÃO DE <i>Baião Malandro</i> –	130
FIGURA 36- MINUTO 19:45 ATÉ 19:50 ARPEJO NA MÃO DIREITA EM Db(#5) EM <i>Baião Malandro</i> -.....	130
FIGURA 37- MINUTO 0:09 ATÉ 0:12 ARPEJO NA MÃO DIREITA EM Db EM <i>Baião Malandro</i> -DISCO ALMA (1986) – COMPASSO 9 AO 10- TRANSCRIÇÃO GOMES (2016).	131
FIGURA 38- MINUTO 21:03 ATÉ 21:12 DO DISCO SOL DO MEIO DIA (1978) – COMPASSO 33 AO 39.....	132
FIGURA 39- MINUTO 1:06 ATÉ 1:12 DO DISCO ALMA (1986) –.....	132
FIGURA 40- MINUTO 21:23 ATÉ 21:32 DO DISCO SOL DO MEIO DIA (1978) - COMPASSO 48 AO 53	133
FIGURA 41- MINUTO 3:05 ATÉ 3:17 DO DISCO ALMA (1986) –.....	133
FIGURA 42- SECCÃO B DE ANO ZERO CONFORME ANÁLISE DE CYRINO (2016) – PARTITURA MONDIAMUSIC.....	135
FIGURA 43- MELODIA (CONTRALTO) DA LETRA PRESENTE NA SECCÃO B CONFORME CYRINO (2016)	136
FIGURA 44- ANÁLISE DAS SECCÕES DE ANO ZERO CONFORME PARTITURA MONDIAMUSIC	137
FIGURA 45— EXTEMPORIZAÇÃO DO BLUES PARA OS ACORDES G – C/G E D7 –.....	138
FIGURA 46- REPETIÇÃO DO TRECHO COM A HARMONIA EM 0:37 ATÉ 0:57 DA SECCÃO B	138
FIGURA 47- EXTEMPORIZAÇÃO C, C/G E Cm7/G- MINUTO 1:05 ATÉ 1:35	139
FIGURA 48- MÃO ESQUERDA EXTEMPORIZADA NA SECCÃO B – MINUTO 2:28 ATÉ 3:51–	139
FIGURA 49- ESQUEMA DA PERFORMANCE DE ANO ZERO EM EGBERTO GISMONTI SOLO (1979)	141
FIGURA 50- PARTE INICIAL DE FREVO EM 00:00 – DISCO EGBERTO GISMONTI SOLO (1979) –ECM	142
FIGURA 51- PARTE INICIAL DE <i>FREVO</i> EM 00:00 – DISCO ALMA (1986) –	143

FIGURA 52- PARTE INICIAL DE <i>FREVO</i> EM 00:00 –	143
FIGURA 53- EXTEMPORIZAÇÃO EM 0:06 <i>DISCO ALMA (1986)</i> –	143
FIGURA 54- SUBSUNÇÃO MEDIOLÓGICA NA MÃO ESQUERDA EM 1:14 –	144
FIGURA 55- CAIXA DE <i>FREVO</i> CONFORME INDICADO POR CÔRTESES.....	144
FIGURA 56- SUBSUNÇÃO MEDIOLÓGICA NA MÃO ESQUERDA 0:31- <i>DISCO ALMA (1986)</i> –	145
FIGURA 57- MINUTO 3:31 INÍCIO DA IMPROVISACÃO COM BASE NA ESTRUTURA HARMÔNICA DE <i>PALHAÇO</i> . PARTE INICIAL DE <i>FREVO</i> EM 00:00 –	146
FIGURA 58- GROOVE DA MÃO ESQUERDA A PARTIR DO MINUTO 2:00.....	147
FIGURA 59- GROOVE DA MÃO ESQUERDA A PARTIR DO MINUTO 1:10 NO DISCO <i>ALMA (1986)</i> –	147
FIGURA 60- TRANSCRIÇÃO DE CIRANDA NORDESTINA DO MINUTO 1:15 ATÉ 2:24 –	149
FIGURA 61- IMPROVISACÃO EM RÉ DÓRICO E EXTEMPORIZAÇÃO DA MÃO ESQUERDA.....	150
FIGURA 62- PROCEDIMENTOS TONAIIS A PARTIR DO SEGUNDO CADENCIAL.....	150

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
I. Itinerário de questões durante a pesquisa	17
II. Paradigmas da Dimensão Cultural	21
1. Dimensões Poéticas e Lógicas Criativas da Improvisação que fazem referência à mistura de tradições musicais:	
O problema da Transculturalidade	21
<i>a. Third Stream School.....</i>	<i>21</i>
<i>b. Música Popular Instrumental Brasileira.....</i>	<i>24</i>
<i>c. Música Universal: Hermeto Pascoal.....</i>	<i>25</i>
<i>d. Final da Prática Comum e Era Pós-Moderna do Jazz</i>	<i>25</i>
<i>e. O Paradigma ECM: Projeto Transcultural</i>	<i>27</i>
<i>Discussão.....</i>	<i>29</i>
<i>Dimensões Poéticas: Afrológica e Eurológica.....</i>	<i>29</i>
III. Problemáticas.....	32
1. Problemática inicial: paradigma da ontologia da prática na MPIB.....	32
2. Problemática: Materialidade da Música e Ontologia dos Regimes sobre o funcionamento da obra musical.....	33
IV. Perspectivas Teóricas.....	35
<i>a. Noção de Produto como Materialidade da improvisação na Crítica musicológica de Laurent Cugny.....</i>	<i>35</i>
<i>b. Noção de “Work of Jazz” na crítica musicológica de Laurent Cugny.....</i>	<i>37</i>
<i>c. Relação dialética entre Performance e Gravação.....</i>	<i>38</i>
<i>Discussão.....</i>	<i>39</i>
V. Caminho Teórico	40
1. Discussão da perspectiva teórica e do panorama estético cultural	40
CAPÍTULO I	46
1. Egberto Gismonti	46
1.1 Egberto Gismonti e Paradigmas da Crítica Especializada.....	48
1.2 Egberto Gismonti e Paradigmas da Literatura Acadêmica	53
1.3 A Pesquisa sobre a Performance Pianística de Egberto Gismonti	56
1.4 A Pesquisa sobre Egberto Gismonti em perspectiva audiotátil	63

CAPÍTULO II	65
1. Formatividade de Luigi Pareyson	65
2. Formatividade enquanto modelo especificado da Formatividade Audiotátil.....	67
CAPÍTULO III	72
1. Musicologia Audiotátil	74
2. Categorias Teóricas da Musicologia Audiotátil	76
2.1 <i>O Princípio Audiotátil (PAT).....</i>	76
2.2 <i>Codificação Neo-Aurática (CNA).....</i>	77
a. <i>Codificação Neo-Aurática Primária ou Subversão da Integridade Diacrônica do Evento Sonoro na Fase Estética.....</i>	79
b. <i>Codificação Neo-Aurática Secundária ou Subversão da Integridade diacrônica do Evento Sonoro na Fase Poética.....</i>	79
2.3 <i>Extemporização (EXT).....</i>	82
2.4 <i>Lugar Interacional Formativo (LIF).....</i>	83
2.5 <i>Subsunção Mediológica.....</i>	84
2.6 <i>Continuous Pulse.....</i>	86
3. Aplicação dos Conceitos da TMA em um caso específico da produção de Gismonti: O caso do Trem Caipira (1986)	86
3.1 A Versão Gismontí para a Ária das Bachianas Brasileiras nº 5 de Villa-Lobos.....	88
3.2 Aspectos da Recriação de Gismonti.....	92
4. Discussão.....	98
CAPÍTULO IV.....	96
1. Escrita Pianística, Técnica Pianística e Tecnologia da Técnica no Quadro das Músicas Audiotáteis.....	98
2. Discussão do problema musicológico apresentada por De Souza Araújo.....	98
3. A noção de Técnica Objetiva e Técnica Subjetiva	100
4. Discussão com Trabalhos Acadêmicos sobre a produção pianística de Gismonti e o problema levantado por De Souza Araújo.....	101
CAPÍTULO V.....	105
1. A música Tango	106
1.1 <i>Análise da Música Tango a partir da primeira versão (canção) – disco Água Vinho (1972).....</i>	107
1.2 <i>Análise Harmônica.....</i>	108
1.3 <i>Análise das Frases de Tango.....</i>	110
1.4 <i>Estrutura da performance da primeira versão de Tango (canção) – Disco Água e Vinho (1972).....</i>	111
2. Tango (piano solo) - Disco Árvore (1973) – EMI (Odeon).....	112
a. <i>Soluções pianísticas audiotáteis na versão para piano solo de Tango em Árvore (1973).....</i>	114

3. A música Tango e o disco Dança das Cabeças (1977) – ECM.....	119
3.1 <i>Tango, segunda versão ao piano solo.....</i>	123
3.2 <i>Estrutura da Performance da terceira versão de Tango (piano solo) - Disco Dança das Cabeças (1977).....</i>	123
3.3 <i>Soluções pianísticas audiotáteis na versão para piano de Tango em Dança das Cabeças.....</i>	125
4. As músicas Coração e Baião Malandro – disco Sol do Meio dia (1978) –ECM.....	127
4.1 <i>Coração</i>	128
4.2 <i>Baião Malandro.....</i>	128
5. As músicas Ano Zero, Frevo e Ciranda Nordestina - disco Egberto Gismonti Solo (1979) – ECM.....	134
5.1 <i>Ano Zero</i>	135
5.2 <i>Frevo</i>	142
5.3 <i>Ciranda Nordestina.....</i>	148
Considerações Finais.....	151
Bibliografia.....	156
ANEXO I	173
Transcrições realizadas para a tese	
ANEXO II.....	226
Produções	

INTRODUÇÃO

Eu me lembro sim que o primeiro disco que eu ganhei na vida, do meu pai, foi um disco... do Thelonious Monk, que tem um cachorro basset na capa, completamente pinéu, achei estranhíssimo, eu disse assim para ele ... mas ô meu pai, você gosta dessa música? Mais ou menos, mas não tem importância, tem que acostumar, vai ouvindo aí pra acostumar com essas coisas porque eu acho você vai ter vontade de fazer umas músicas assim meio esquisita....!

Entrevista de Gismonti ao Programa Ensaio

Este trabalho é uma investigação sobre as performances de piano solo que estão registradas na fonografia do músico Egberto Gismonti a partir do recorte temporal 1973- 1979. A pesquisa aborda os fonogramas com faixas de piano solo que foram lançados antes do disco *Alma* (1986), álbum que, acredita-se, consagra Gismonti como *pianista/compositor* no gênero Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB). A quantidade de fonogramas coletados para esta pesquisa abarca o total de 7 gravações, sendo que a música *Tango*, gravada no disco *Árvore -EMI* (1973)², é a composição pela qual Gismonti dá início à sua trajetória de gravações para piano solo. A partir de então, o âmbito desta pesquisa toma como referência as gravações que foram registradas nos álbuns *Dança das Cabeças* (1977)³; *Sol do Meio Dia -ECM* (1978)⁴ e *Egberto Gismonti Solo - ECM* (1979)⁵.

Através do suporte das transcrições, procura-se caracterizar a lógica criativa de Gismonti como sendo permeada por um conjunto de procedimentos geradores de modelos estético-fônicos (*extemporizações*) que puderam desenhar e construir o estilo expressivo do pianista ao longo de sua carreira. Quanto ao referencial teórico que consubstancia esta pesquisa, será sobretudo através da *Teoria das Músicas Audiotáteis* de Vincenzo Caporaletti⁶ e

¹Entrevista de Egberto Gismonti ao programa Ensaio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E5TkoCeyIoI>. Acesso em 30 out. 2020.

² GISMONTI, Egberto. *Árvore*. CD. EMI. 1973.

³ GISMONTI, Egberto. *Dança Das Cabeças* (CD). ECM. 1977.

⁴ GISMONTI, Egberto. *Sol do Meio Dia* (CD). ECM. 1978.

⁵ GISMONTI, Egberto. *Solo* (CD). ECM.1979.

⁶ Vincenzo Caporaletti (1955) é musicólogo, guitarrista, compositor, professor de musicologia geral e musicologia transcultural da Universidade de Macerata na Itália e co-diretor, ao lado de Fabiano Araújo Costa e Laurent Cugny, do Centre de Recherche International sur le jazz e les Musiques Audiotactiles da Université Paris Sorbonne. No início dos anos 70 na Universidade de Bolonha, ainda discípulo de Umberto Eco, Caporaletti começa a desenvolver um estudo sobre o problema da formatividade musical tendo como objeto de estudo a fenomenologia do *swing*.

sua exegese nos trabalhos de Fabiano Araújo Costa⁷ que será feita a análise e crítica musicológica.

A *Teoria das Músicas Audiotáteis* centra especial atenção sobre as diferentes qualidades formativas das culturas, uma vez que considera que os critérios de comunicação definidos pelo par mediológico *visualidade/audiotatibilidade*, respectivamente representados sob a forma dos *mediuns formadores da experiência partitura/fonografia*, são observados a partir das influências estético-cognitivas que exercem no sujeito antropológico.

(ARAÚJO COSTA, 2017, p. 10). A partir de então sua Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA) tem sido desenvolvida desde o fim dos anos 1970 e tem como principais produções bibliográficas as seguintes publicações: *La Definizione dello swing: Il fondamento estetico del jazz e delle musiche Audiotattili* (2000), *Swing e Groove: Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili* (2004); *I processi improvvisativi nella musica: Un approccio globale* (2005); *Esperienze di analisi del jazz* (2007); e *Introduzione alla Teoria delle musiche audiotattili: Un Paradigma per il Mondo Contemporaneo* (2018).

⁷ A Teoria das Músicas Audiotáteis obteve contribuições críticas relacionadas à fenomenologia da Formatividade Audiotátil. Tais emancipações conceituais foram desenvolvidas em publicações de Araújo Costa (2015a; 2015b; 2016; 2017; 2019), bem como por Cugny (2016). Este último, estabeleceu uma ampliação do debate da musicologia audiotátil a partir dos trabalhos de Araújo Costa.

I. Itinerário de questões durante a pesquisa

O interesse pela música de Egberto Gismonti é bastante antigo. Ela foi importante para o despertar do meu interesse, aos 15 anos, em um tipo de sonoridade bastante distinta das que eu tinha familiaridade naquele período de estudos do piano clássico. Na época eu não sabia como acessar aquelas informações, já que, o que eu ouvia não existia em partitura com todos os detalhes da harmonia, do ritmo, do improvisado e da criatividade. Não só Gismonti passou a fazer parte do meu universo musical, mas toda uma gama de músicos que pareciam fazer música pelos mesmos princípios e afetos.

Ao longo da minha formação acadêmica como pianista no universo da chamada música de concerto, sempre interessei-me pelo estudo da performance atrelada ao da composição, da improvisação e do arranjo a partir de artistas pertencentes à música instrumental brasileira e do jazz: sentia que havia um laço em comum, do ponto de vista da complexidade da performance pianística, entre Egberto Gismonti e Keith Jarrett. No entanto, sempre me pareceu insuficiente explicar a música desses artistas a partir de conceitos que articulam possíveis traços de identidades ligados à determinadas características geográficas, étnicas ou nacionais, pois, a poética⁸ pianística presente no gesto criativo desses músicos sempre me pareceu semelhante do ponto de vista da consciência dos problemas artísticos que ambos possuem. O que sempre permaneceu como questão motivadora para a contínua escuta dos discos desses músicos foi sem dúvida o interesse na forma como construíram suas trajetórias artísticas ao trabalhar conjuntamente a performance, a composição e a improvisação. Outra questão que sempre se mostrou pertinente com relação aos dois influentes músicos é: como é possível saber que tal artista foi influenciado por Keith Jarrett ou Egberto Gismonti pelo simples fato de ao abordarem seus respectivos instrumentos lembrarem a sonoridade do toque dos artistas pelo qual foram influenciados?

⁸ A poética aqui é entendida como elemento indispensável da atividade artística (Pareyson, 1984, p.26) e do *modo de formar* do artista. Faço referência também ao problema estético (*arte e pessoa*) próprio à formatividade da *experiência artística*, que, na qualidade da *experiência estética* da produção de *formas artísticas*, age inventando o próprio *modo de formar e interpretar* as regras que são próprias ao processo de constituição da obra. Para Pareyson, o problema da *arte e pessoa* refere-se à arte como atividade formativa, uma vez que, consiste numa presença, ao mesmo tempo tríplice e única da pessoa na arte: como *energia formante*, como *modo de formar* e como *obra formada* (Pareyson, 1984, p.85-86). In: PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

Durante o mestrado trabalhei com a música de Egberto Gismonti a partir de uma peça bastante conhecida (*7 Anéis* do disco *Alma*, 1986). Meu objetivo naquele período era procurar possíveis conexões entre as narrativas que estava habituado a ouvir, que indicam, não só no senso comum – mas também a partir de outras análises acadêmicas – que Egberto faz parte daquele tipo de músico brasileiro que se representa artisticamente a partir de um certo ideal estético construído da música brasileira, ou seja, das misturas entre a cultura popular e a música de concerto, como visto no movimento modernista⁹.

Durante a pesquisa realizada no mestrado foi bastante difícil explicar qual era o princípio artístico ou a própria prática musical que fez com que a música de Egberto se tornasse o que é. As músicas de Gismonti, sobretudo as peças para piano, por não estarem totalmente escritas, foi sempre a partir do disco e da performance gravada em vídeo que consegui acessar um pouco da realidade “concreta” de sua arte. Devido ao próprio problema do objeto e da dificuldade de acessar a materialidade da música, as decisões teóricas que acabei tomando para explicar a tão famigerada “mistura” passaram a ser os instrumentos teóricos próximos ao que a sociologia brasileira havia construído. Agora, neste trabalho, não pretendo negá-las totalmente, mas penso ter alcançado uma melhor alternativa teórica para discutir os problemas analíticos que sempre apareceram na performance de Gismonti e de músicos que desenvolvem um percurso criativo semelhante.

Durante o curso de doutorado, a decisão sobre qual caminho de pesquisa percorrer passou por inúmeros questionamentos e amadurecimento de ideias. O primeiro projeto ainda continha justificativas da importância da pesquisa em torno de questões ligadas à identidade brasileira no campo da música instrumental (MPIB). No primeiro momento eu havia decidido por pesquisar os processos de escrita das composições e dos arranjos do disco *Cartas Brasileiras* da compositora Léa Freire. Minha principal justificativa de pesquisa estava centrada em torno dos problemas da escrita e das composições que estavam em formato *lead sheet* e o posterior processo de adaptação para grandes formações camerísticas. Junto a isso, eu também procurava articular ideias de um possível gesto modernista que se atualiza nesse disco, pois, a sonoridade das composições, refletem o mundo estético que sempre me atraiu.

⁹Faço referência ao projeto nacional idealizado por Mário de Andrade. Ver em REILY, Suzel. *Macunaíma's Music: National Identity and Ethnomusicological Research in Brazil*. *Ethnicity and Identity: The Musical Construction of Place*. Berg: M. Stokes, 1994.

Acho interessante citar aqui que cheguei a pensar na possibilidade de investigar e transcrever algumas faixas do disco *Music for September* (piano solo) do pianista ucraniano Vadim Neselovsky¹⁰. Esse pianista, de formação clássica, mas que também estudou jazz no New England Conservatory e hoje é professor da Berklee College of Music, em Boston, além de me impressionar como músico, também me surpreendeu em uma entrevista sobre o lançamento de seu disco. Segundo Neselovsky, por mais que tenha estudado jazz, ele não se via como um pianista que se dedicaria à performance de *standards* de jazz. Sua decisão de fazer a música que ele faz veio após um convite para tocar músicas folclóricas ucranianas. A partir de então, ele passou a considerar a possibilidade de tocar *standards* de jazz ao piano solo a partir de todas as influências que teve durante sua formação. Novamente, o mesmo problema estético em torno da improvisação, da performance e sobretudo dos problemas da criação musical mostrou-se semelhante ao problema que sempre me apareceu na performance de Gismonti.

Quanto ao referencial teórico, meu contato com a Teoria das Músicas Audiotáteis e com a Teoria da Formatividade, de Luigi Pareyson, deu-se através de uma série conferências e trabalhos do professor Fabiano Araújo Costa. Inicialmente em 2016, no curso “Música Audiotátil: Um novo olhar sob o fenômeno improvisativo”, e a conferência “Análise de processos composicionais, extemporâneos e improvisativos de ‘músicas audiotáteis’”¹¹, ministrados no XVI SEMPEM - Seminário Nacional de Pós-Graduação em Música da UFG, EMAC/UFG¹². Outros dois momentos foram decisivos na maturação do problema e definição do referencial teórico, a saber, a conferência “O Paradigma Musicológico Audiotátil”, realizada em 2017, no Instituto de Artes da Unicamp¹³, na programação do Iº Ciclo de Seminários de Musicologia do CRIJMA¹⁴, e a conferência “Notas sobre a trajetória de Egberto Gismonti na ECM entre 1976 e 1995: interações, transculturalidade e identidade artística”, no V Festival de Música Contemporânea Brasileira, realizado em 2018, na Unicamp.

¹⁰ Disponível em: <https://vadimneselovsky.com/about>. Acesso em 20 maio, 2021.

¹¹ <http://encontropianoemac.wixsite.com/encontropianoemac/services>

¹² <http://sempem2016.weebly.com/dr-fabiano-arauacutejo-costa-ufes.html>

¹³ <https://www.iar.unicamp.br/evento/1o-ciclo-de-seminarios-de-musicologia-do-crijma/>.

¹⁴ <https://crijmabrasil2017.wixsite.com/crijmabrasil2017-pt>.

As diversas temáticas divulgadas nessas palestras como a transculturalidade, a formatividade e a audiotatibilidade são tratadas e aprofundadas nos trabalhos de Araújo Costa¹⁵ e são ecoadas e referenciadas na presente tese. Ao adotá-las, procuro contribuir com o campo de estudos problematizando a experiência criativa de Gismonti na especificidade da sua obra de piano solo registrada entre 1973 e 1979.

Dito isto, mostrarei a seguir algumas problemáticas que apareceram na presente pesquisa quanto à possibilidade de contextualização do sentido da “mistura” de tradições em diferentes universos poéticos da música improvisada. Esses universos são descritos a partir das práticas de improvisação que se utilizam da lógica criativa da “fusão” de tradições musicais. Essa mistura revela o caráter de uma experiência artística cuja lógica poética dá-se pela relação trans-intercultural da dimensão tecnológica-comunicativa (e não no essencialismo étnico, geográfico, racial)¹⁶. Entre essas lógicas criativas podemos citar: (a) *A Third Stream School de Gunther Schuller*, (b) *A Música Instrumental Brasileira das décadas de 60 e 70*, (c) *a Música*

¹⁵ Especialmente sua tese, de 2016, *Poétiques du lieu-interactionnel-formatif. Sur les conditions de constitution et reconnaissance mutuelle de l'expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique*, que encontra-se em curso de publicação, em língua inglesa, com o título: *Audiotactile Interactions. Transcultural Artistry in Jazz and World Post-1969 Music*. Roma: Aracne. Coll. “Musicologie e Culture”. (em curso de publicação).

¹⁶ Faço referência aqui a George Lewis e seu artigo *Improvised Music after 1950 – Afrological and Eurological Perspectives*. A crítica de Lewis é a de que a marca da transculturalidade das músicas improvisadas do pós-guerra são oriundas de um dinamismo comunicacional gerado pela complexa teia de influências culturais, tecnológicas, políticas e atitudes estéticas presentes em um contexto sócio-histórico específico. Para o autor, a marca da transculturalidade nas músicas improvisadas está circunscrita à existência de novas atitudes estéticas e dimensões poéticas as quais o autor nomeia como sendo as poéticas afrológica e eurológica. Segundo Lewis, são noções alternativas à interpretação que carrega o componente “culturalista” cuja semântica está associada ao que o autor chama “essencialismo étnico”, ou seja, a explicação que circunscreve a música improvisada como sendo ligada às noções semânticas de raça, cor, nacionalidade ou origem. Para Lewis, a poética das músicas improvisadas traduz a realidade transcultural e transracional da comunicação entre os improvisadores. “Além disso, o surgimento de músicos que não reivindicam raízes nas formas europeias ou americanas serviu ainda para identificar a natureza transcultural da música improvisada. Improvisadores como o percussionista coreano Kim Jin Hi, o multi-instrumentista japonês Torikai Ushio e o percussionista sul-africano Thebe Lipere tornaram-se parte da crescente internacionalização da música improvisada. Seus exemplos enfatizam os perigos do pensamento essencialista em relação à conexão entre música, raça e origem nacional. A biografia recente do pianista sul-africano Chris McGregor (McGregor 1995) é um guia útil para algumas dessas questões transnacionais e transculturais” (LEWIS. 1996, P.113, tradução minha).

In recent years, moreover, the emergence of musicians who do not claim roots in either European or American forms has further served to identify improvised music's transcultural nature. Improvisers such as the Korean percussionist Kim Jin Hi, the Japanese multi-instrumentalist Torikai Ushio, and the South African percussionist Thebe Lipere have become part of the increasing internationalization of improvised music. Their examples emphasize the dangers of essentialist thinking with regard to the connection between music, race, and national origin. The recent biography of the South African pianist Chris McGregor (McGregor 1995) is a useful guide to some of these transnational and transcultural issues. (LEWIS. 1996, P.113) *In: LEWIS, George. Improvised Music after 1950 – Afrological and Eurological Perspectives – In: The Other Side of Nowhere – jazz, improvisation, and communities in dialogue*, Daniel Fischlin, Ajay Hebe, ed., Middleton, Wesleyan University Press, p.131-162, 1996. P.113

Universal de Hermeto Pascoal; (d) o Final da Prática Comum¹⁷ e Era Pós-Moderna do Jazz (e) O paradigma ECM: Projeto Transcultural.

II. Paradigmas da Dimensão Cultural

1. Dimensões Poéticas e Lógicas Criativas da Improvisação que fazem referência à mistura de tradições musicais: O problema da Transculturalidade¹⁸

a. *Third Stream School*

No que tange ao problema transculturalidade da música de Gismonti vista como sendo a fusão de várias tradições, a pesquisa ainda coloca como problema a categoria *Third Stream*, ou a Terceira Corrente do Jazz, tendência estética iniciada na década de 60 por Gunther Schuller¹⁹. Ran Blake, pianista, compositor e um dos fundadores juntamente com Gunther Schuller do

¹⁷ Esta noção está sendo aplicada no sentido a que se referiu Piston em PISTON, Walter. Armonía. Revisada e Ampliada por Mark DeVoto. Madri: IdeaMúsica, 2012.

¹⁸ Faço referência ao termo “*Transcultural*” a partir da noção desenvolvida na forma Transcultural (contínua transformação) / Intercultural (Interação com a Cultura). O conceito foi desenvolvido pelo grupo AEATG- Association Européenne pour l’Analyse Transculturelle de Groupe. O grupo teve início em 1985, na cidade de Maastrich, na Holanda, quando da inauguração do primeiro seminário de análise transcultural. O seminário reuniu diversos pesquisadores com experiência em diferentes abordagens teóricas no campo da psicoterapia de grupo e contou com 70 psicoterapeutas oriundos de diferentes países europeus e 12 psicanalistas fundadores da associação. Disponível em: < <https://www.eatga.net/who-we-are/history/> >. Acesso em 12 de julho de 2021. O conceito-chave do grupo foi construído a partir de questões especulativas sobre o desenvolvimento da (inter)subjetividade do ser antropológico a partir de sua contínua interação com elementos da cultura (língua, religião, nacionalidade, profissão, grupo social, ideologia, espaço geográfico.). Em síntese, o grupo investiga como se dão os processos das dinâmicas interacionais dos seres humanos em suas qualidades cognitivas de incorporar (fazer parte do corpo) e internalizar (aprendizado) elementos da cultura. Disponível em: < <https://www.eatga.net/concept/cultural-dimension-of-family/> >. Acesso em 12 de julho de 2021. Segundo Elisabeth von Strachwitz, no início do grupo as publicações do grupo AEATG concentravam-se sobretudo na dimensão do inconsciente do “eu” cultural referindo-se ao conceito chave de “matriz” (S.H.Foulkes). Segundo Strachwitz, ao longo de contínuos aperfeiçoamentos do conceito *Trasscultural*, em uma conferência em Berlim acontecida no ano de 2007 intitulada “Différence Culturelle – Perlaboration Transculturelle”, o termo foi discutido a partir da definição do prefixo *trans* como tendo dois significados : au-delà (além) e “à travers” (através) e sob a premissa de “C’est “à travers” les expériences inter-culturelles que l’espace trans-culturel gagne du sens (É através as experiências interculturais que o espaço transcultural ganha sentido). Segundo Strachwitz, no seminário o conceito se aperfeiçoou para um entendimento de que não há possibilidade da experiência *transcultural* (contínua transformação) sem a experiência *intercultural* (interação com a cultura) In: STRACHWITZ, Elisabeth Von. Que Signifie “Trasculturel” ? Questions à Suivre. Association Européenne pour l’Analyse Transculturelle de Groupe. Newsletter 19th year/nr.18 – new serie nr.10. s/a.

¹⁹ Gunther Schuller foi compositor e trompista do Metropolitan Ópera de Nova York e músico do noneto de Miles Davis. Segundo Bellest & Malson (1989), a corrente *Third Stream* tratou não de misturar jazz e música erudita europeia, mas de realizar uma síntese, “ultrapassando assim, os dois fluxos separados” (Bellest & Monson, 1989, p.100) A *Third Stream Music*, segundo Bellest & Malson, tinha interesse nos materiais musicais da música politonal e polimodal e estruturas da música pré-serial. Como exemplos, os autores sugerem um álbum de John Lewis com interpretações de *Around the Blues* de Hodeir ou Modern Jazz Quartet. In: Bellest, Christian; & Malson, Lucien. Jazz. (Trad. Paulo Anderson Fernandes Dias). Campinas: Papirus, 1989.

Third Stream Department no New England Conservatory, na década de 1970,²⁰ em Boston, em seu artigo *Teaching Third Stream*, destaca que, em sua concepção original, a *Third Stream school* procurou articular sobretudo as práticas da música jazzística com a música de tradição europeia. Com o passar dos anos, houve então a junção e experimentação com outras tradições étnicas. O interesse das práticas vinculadas pela *Third Stream* era o desenvolvimento da personalização do som e da “autografia” sonora do artista.

Quando Gunther Schuller e eu fundamos o departamento *Third Stream* no New England Conservatory, eu ampliei sutilmente a definição original de Schuller. Por que as duas práticas tributárias representam apenas o clássico e jazz? Por que não substituir um dos muitos estilos e tradições da música étnica? O que seria rotularia a música tribal percussiva vital da Nigéria misturada com os gritos dos Ainu de norte do Japão? Cerca de dois anos depois, meus colegas e eu demos um passo adiante em direção a uma visão mais clara de definição descrevendo a música do *Third Stream* como um rótulo para uma música sem barreiras. Na época isso parecia o significado menos rígido e menos doutrinário. Mas isso ainda define um produto acabado, uma entidade. No decorrer nos últimos meses, comecei a usar o termo Terceira Corrente como verbo. Agora estou convencido de que é um processo, uma ação, e se o produto final deve ser rotulado, um novo termo como "salsa" será cunhado, ou terá o nome do autor, por exemplo, Mingus. (BLAKE, 1981, p.1, tradução minha)²¹.

Para Gunther Schuller o programa estético e poético da *Third Stream School* também definia um certo ideal norte-americano da democracia cultural.

A *Third Stream* não apenas sobreviveu, ele floresceu e expandiu seus horizontes. De sua ideia original de fundir conceitos e técnicas do clássico com as do jazz, ela se ampliou - de maneiras que são um corolário apropriado para nosso conhecimento expandido de culturas não ocidentais e do rápido encolhimento de nosso globo - para abranger, pelo menos potencialmente, todos a música étnicas, vernáculas e folclóricas do mundo. É uma música não tradicional que exemplifica o pluralismo cultural e a liberdade pessoal. É para quem tem algo a dizer criativamente / musicalmente, mas que não necessariamente se encaixa nos moldes predeterminados nos quais nossa cultura sempre deseja nos pressionar. A *Third Stream*, mais do que qualquer outro conceito de música, permite que aqueles indivíduos que, por acidente de nascimento ou localização, exprimam uma experiência cultural diversificada, e se expressem de

²⁰ Atualmente o *Third Stream Department* se chama Contemporary Improvisation no New England Conservatory. Disponível em: <https://necmusic.edu/faculty/ran-blake> . Acesso em 20 ago. 2021.

²¹ When Gunther Schuller and I founded the Third Stream department at New England Conservatory, I broadened Schuller's original definition very slightly. Why must the two tributaries represent only classical and jazz? Why not substitute one of the many styles and traditions of ethnic music? What would one label the vital percussive tribal music of Nigeria blended with the cries of the Ainu from northern Japan? About two years later my colleagues and I went a step further towards a clearer definition by describing Third Stream music as a label for an anti-label music. At the time this seemed the most relaxed and least doctrinaire meaning. But this still defines a finished product, an entity. During the last few months, I have begun to use the term Third Stream as a verb. Now I am convinced that it is a process, an action, and if the final product must be labeled, a new term such as "salsa" will be coined, or it will carry the name of the author, e.g., Mingus. [IN] Blake, R. Third Stream and the Importance of the Ear: A Position Paper in Narrative Form. College Music Symposium, 21(2), 139–146, 1981. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40374112>. Acessado em 10 abr., 2021.

maneiras exclusivamente pessoais. Com efeito, é a quintessência da música americana. (SCHULLER, Gunther, 1986, p.120, tradução minha)²²

Em outro momento, Schuller, ao colocar ênfase sobre o aspecto específico e particular da criatividade como característica fundamental da *Third Stream*, parece ir diretamente ao ponto sobre as questões que esta pesquisa pretende tratar mais adiante sobre a questão da formatividade audiotátil enquanto experiência formativa cognitiva dos médiums formadores da experiência, a saber: o esquema conceitual oralística, escrita e audiotátil.

Third Stream é uma forma de compor, improvisar e executar que aproxima as músicas, em vez de as segregar. É uma forma de fazer música que sustenta que todas as músicas são igualmente criadas, coexistindo numa bela irmandade de músicas que se complementam e alimenta uma a outra. É um conceito global que permite que a música do mundo - escrita, improvisada, transmitida, tradicional, experimental - se reúna, se aprenda a se formar, reflita a diversidade e o pluralismo humano. É a música da reaproximação, da entente- não da competição e do confronto. É o resultado lógico do caldeirão americano: *E pluribus unum*. (SCHULLER, 1986, p.119, tradução minha)²³.

E ainda:

Oh, sim, quase esquecemos... O que a *Third Stream* não é: não é jazz com cordas; não é jazz tocado em instrumentos clássicos, não é música clássica tocada por músicos de jazz; não é inserir um pouco de Ravel ou Schoenberg entre as mudanças de be-bop - nem o contrário; não é jazz em forma de fuga; não é uma fuga realizada por músicos de jazz; não foi projetado para eliminar o jazz ou a música clássica; é apenas mais uma opção entre muitas para o músico criativo de hoje (SCHULLER, 1986, p.120, tradução minha)²⁴.

²² *Third Stream* has not only survived, it has flourished and expanded its horizons. From its original idea to fuse classical and jazz concepts and techniques, it has broadened out – in ways that are an apt corollary to our expanded knowledge of non-Western cultures and the rapid shrinking of our globe – to embrace, at least potentially, all the world’s ethnic, vernacular, and folk music. It is a nontraditional music which exemplifies cultural pluralism and personal freedom. It is for those who have something to say creatively/musically but who do not necessarily fit the predetermined molds into which our culture always wishes to press us. *Third Stream*, more than any other concept of music, allows those individuals who, by accident of birth or station, reflect a diversified cultural background, to express themselves in uniquely personal ways. It is in effect the *quintessential American music*. In: SCHULLER, Gunther. *Musings: the musical worlds of Gunther Schuller, a collection of his writings*. New York: Oxford University Press, p.120, 1986.

²³ *Third Stream* is a way of composing, improvising, and performing that brings musics together rather than segregating them. It is a way of making music which holds that all musics are created equal, coexisting in a beautiful brotherhood/sisterhood of musics that complement and fructify each other. It is a global concept which allows the world’s music – written, improvised, handed-down, traditional, experimental – to come together, to learn from one another, to reflect human diversity and pluralism. It is the music of rapprochement, of *entente*- not of competition and confrontation. And it is the logical outcome of the American melting pot: *E pluribus unum*. In: SCHULLER, Gunther. *Ibid.* p.119, 1986.

²⁴ Oh, yes, we almost forgot. What *Third Stream* is not: It is not jazz with strings ; It’s not jazz played on classical instruments, It is not classical music played by jazz players ; It is not inserting a bit of Ravel or Schoenberg between be-bop changes- nor the reverse ; It is not jazz in fugal form; It is not a fugue performed by jazz players; It is not designed to do away with jazz or classical music; It is just another option amongst many for today’s creative musician. In: SCHULLER, Gunther. *Ibid.* p.120 1986.

b. Música Popular Instrumental Brasileira

Gismonti esteve também exposto à dimensão cultural que possibilitou a gestação da Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB)²⁵ na década de 70. Ana Maria Bahiana²⁶(1979, p.83) destaca que Egberto e Hermeto foram os músicos que mais exemplificavam a transição gradual do samba/jazz para uma tendência musical mais misturada com outras tradições. Segundo a autora, o gênero abarcava principalmente manifestações em diálogo com o jazz de grupos de músicos que haviam atuado como acompanhadores de cantores durante a bossa-nova.

Ainda com relação à prática da música instrumental a que Gismonti esteve influenciado, Heraldo do Monte²⁷ destaca que a década de 1960 também marcou um maior interesse dos músicos em explorar sonoridades das tradições folclóricas do Brasil.

... a década de 60 foi a década das primeiras vezes né... e a gente começou a fugir das tendências bebopianas, Charlie Parkianas que a gente tinha, para formar um tipo de improvisação bem brasileira mesmo... com sotaque, com acentuações, com notas, com escalas nordestinas quando possível, quando o tema pedia... e tudo isso era tudo a primeira vez porque os trios de bossa nova que nós tínhamos tocavam samba, estilo bossa nova; e na hora de improvisar, eles improvisavam jazzisticamente (informação verbal)²⁸.

²⁵ Durante os anos 70, juntamente com o surgimento de uma nova concepção de música instrumental praticada nos centros urbanos, principalmente no eixo Rio-São Paulo, criou-se o nome “Música Instrumental” – ou como preferem os próprios músicos, “música improvisada” ou “música instrumental brasileira” – para caracterizar as criações de compositores como Paulo Moura, Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal. O termo foi adotado como classificação de categoria estética do gênero urbano praticado por instrumentistas sobretudo na década de 70. Essa terminologia estava associada às manifestações musicais em diálogo com jazz e aos trabalhos de músicos que tiveram formação musical através da bossa nova, uma vez que, excluía as manifestações de choro, música erudita e músicas com letra. Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal na segunda metade da década de 70, segundo Bahiana, alteraram profundamente a expressividade na Música Instrumental. Além disso, a autora destaca alguns acontecimentos que também transformaram o ambiente musical urbano no Brasil e permitiram a prática de novas informações estilísticas na música popular instrumental, a saber: o surgimento dos festivais de jazz de 78 e 80, a revalorização do choro e de música improvisada, e o aparecimento de uma indústria fonográfica interessada em propiciar liberdade de criação e sem interferência quanto ao direcionamento e concepção do produto artístico. Outro ponto apresentado pela autora salienta que os jovens que vivenciaram o surgimento do rock e suas múltiplas vertentes passaram a ser um tipo de público que se interessava pelas experimentações da nova música instrumental, e ainda davam mais valor à performance dos músicos. *In: BAHIANA, Ana. Música Instrumental: O caminho do improviso à Brasileira. Ana Maria Bahiana, José Miguel Wisnick; Margarida Autran (Org.). Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979. P.77-79*

²⁶ *Ibid.*, p.83.

²⁷ Violonista e Compositor e um dos principais integrantes do Grupo Quarteto Novo de Hermeto Pascoal.

²⁸ Depoimento fornecido por Heraldo do Monte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8p8C0AafSQ0>. Acesso em 12 fev., 2016.

c. *Música Universal: Hermeto Pascoal*

Música Universal é uma confraternização entre os povos através da música feita com bom gosto! É o mundo em Som! É a mistura de povos, de ideias, de tendências e de tudo que inclui Som, assim como o vento e ar que respiramos é o mesmo, as nuvens que acumulam água que voa e depois tomamos, A Música Universal não tem fronteira²⁹.

Itiberê Zwarg

É também nesse mesmo período que se dá início o surgimento da escola de Hermeto Pascoal, denominada pelo músico como “Música Universal”, e caracterizada como sendo a música sem preconceitos. Segundo Itiberê Zwarg, a escola da Música Universal ou Escola Jabour prioriza a forma particular de compor de Hermeto na qual se observa a exploração de uma abordagem poli-harmônica, polirítmica e rica em combinações timbrísticas, englobando todos os estilos e valorizando as tradições da música popular brasileira e da música regional do Brasil e do mundo³⁰.

d. *Final da Prática Comum e Era Pós-Moderna do Jazz*

Esta pesquisa considera que as produções para piano solo de Gismonti no recorte temporal adotado estão circunscritas à dimensão poética da lógica criativa jazzística. Segundo Laurent Cugny³¹, o final da *prática comum*³² na historiografia do jazz dá início nos anos 1960 à era moderna e, nos anos 1970, à era pós-moderna. Para o musicólogo, à luz de Béatrice Ramaut Chevassus³³, a era pós-moderna é caracterizada por três tendências bastante presentes

²⁹ Ver em ZWARG, Itiberê. Caderno de Partituras da Oficina de Música Universal da Pró-Arte. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Humaitá, 1950. Pag-15.

³⁰ *Ibid.*, Pag. 15-16

³¹ CUGNY, Laurent. 1975: La fin d’une intrigue? Pour une nouvelle périodisation de l’histoire du jazz. Artigo não publicado. Université Paris Sorbonne (Paris IV), 2015. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02098952/>. Acesso em 4 abr., 2020.

³² Com relação à prática comum, Laurent Cugny (2010, p.2, tradução minha) faz referência aos elementos formais que compatilharam de relativa estabilidade nas manifestações do jazz que estiveram circunscrita aos anos 1930 e 1959. O autor destaca que os parâmetros comuns, apesar de uma descrição limitada, abarcam os procedimentos que estão ligados a: mistura de duas linguagens harmônicas como a tonalidade e o blues; estrutura limitada à forma canção a partir das versões AABA ou ABAC e o blues; compasso 4/4 e assimilações de 2/4 ou 2/2; condução em *walking bass*; condução da bateria em tercinas; presença de secção rítmica com bateria, baixo e instrumento polifônico, sendo o piano (em sua grande maioria) e também guitarra ou vibrafone. *In*: CUGNY, Laurent. 1975: La fin d’une intrigue? Pour une nouvelle périodisation de l’histoire du jazz. Artigo não publicado. Université Paris Sorbonne (Paris IV), 2015, p.2. Disponível em: < <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02098952/>>. Acesso em 4 abr., 2020.

³³ RAMAUT- CHEVASSUS, Béatrice. *Musique et postmodernité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

na dimensão estética da cultura dos anos 1970: uma nova atitude em relação ao passado, um gosto pelo ecletismo e uma necessidade de comunicabilidade.

Segundo Cugny, é sobretudo a partir do surgimento do jazz modal na década 60 e do *free jazz* na década de 70 que a paisagem sonora do gênero diferencia-se pelo desenvolvimento de novos parâmetros relacionados à interação. Segundo o autor, a desestabilização da *prática comum* hegemônica até a década de 60 contribuiu até mesmo para uma dificuldade de seus representantes em definir a identidade sonora das novas práticas com o rótulo “jazz”. Apesar das novas experiências serem reconhecidas por seus praticantes como tributárias das práticas anteriores, o termo “música improvisada” foi adotado para se qualificar as novas experimentações (CUGNY, 2009, p.543, tradução minha)³⁴.

e. O Paradigma ECM: Projeto Transcultural

“Teve um negócio ... tem um prêmio chamado Jonas Grammy ... que me deu até esse prêmio... aliás chamado Dança das Cabeças... um disco que gravei com Naná Vasconcelos, que a princípio ... a gente acabou de gravar o disco e eu me lembro um olhando pra cara do outro dizendo assim ... Disco, tumbadora e piano!!!! Isso tá faltando alguma coisa!!!! Claro! Hoje em dia é normal você pensar em um disco com esse tipo de formação, mas em 1976 não era...”³⁵

Egberto Gismonti

A ECM (Edition Contemporary Music) é um selo de música europeu fundado pelo produtor alemão Manfred Eicher e é internacionalmente reconhecida pelo acabamento de som

³⁴ On voit donc que c’est plus à une phénoménologie du jazz qu’à une ontologie qu’on en appelle. Y compris, par ce qui peut apparaître comme un détour, pour revenir sur la question de l’identité. Le mot “jazz” a souvent été rejeté, parfois par ses représentants les plus illustres. À partir des années 1970, ce rejet s’est de plus en plus répandu, particulièrement dans l’affirmation de “musiques improvisées” qui, tout en se reconnaissant plus ou moins une paternité dans le jazz, revendiquent un affranchissement de sa tutelle. Cet état de fait trouve son origine dans le grand bouleversement des années 1960, en particulier la division entre deux grands paradigmes, initiés respectivement par le *free jazz* et le *jazz modal*. C’est peut-être une autre tâche de la musicologie du jazz à venir : prendre acte de ce schisme, chercher à le comprendre, à le penser, en renouvelant la réflexion sur l’identité du jazz, en émancipant celle-ci d’une simple revendication d’indépendance ou d’appartenance, comme c’est encore souvent le cas aujourd’hui. De façon plus générale, c’est la sortie de la pratique commune et son corollaire, ce que j’ai appelé, comme d’autres mais très provisoirement et faute de mieux, “*jazz postmoderne*” (débutant vers 1975), qui ne me semblent pas encore avoir été actés et pensés. In: CUGNY, Laurent. *Analyser Le Jazz*. Paris : Outre Mesure, 2009.p-543

³⁵ Entrevista de Egberto Gismonti ao programa Ensaio TV cultura.1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E5TkoCeyIoI>. Acesso em 30 out., 2020.(informação verbal).

dado à produção, mixagem e masterização de seus discos, cujo slogan inicial foi “o som mais belo, depois do silêncio”³⁶.

A produtora é também internacionalmente reconhecida por projetar artistas experimentais no cenário internacional. A característica peculiar a qual se interessa a ECM é a originalidade de artistas que de alguma forma traduzem ou personalizam uma influência étnica ou popular de seu país de origem.

Dino Saluzzi abraça seu bandoneon, e as vastas extensões de sua terra natal no norte da Argentina se espalham diante de nossos olhos. A música de Egberto Gismonti irradia amor pelos choros do “fin-de-siècle” (fim do século). O claronista de John Surman oscila entre Bach e carretéis irlandeses³⁷. Assim vai. (LIPPEGAUS, 2007, p. 263, tradução minha)³⁸.

A sonoridade da ECM está mais próxima da estética experimental e os artistas do selo são músicos improvisadores de várias partes do mundo. Segundo Piedade³⁹ o som da ECM é marcado por grande liberdade e abertura à improvisação, sendo que o ritmo não apresenta apego a pulsação e nem remete à dança. Quanto à concepção da improvisação (solos) o autor destaca que há uma maior liberdade quanto à exploração dos músicos, os quais muitas vezes também possuem formação na música erudita.

Paul Rinzler em seu artigo⁴⁰ “The ECM style” publicado em 1990 caracteriza a sonoridade do selo ECM como sendo de caráter aberto, claro, suave e macio, enquanto que a harmonia possui aspectos criativos ligando espacialidade, uso de tríades, policordes e ostinatos. O aspecto rítmico é descrito como sendo marcado por uma tendência fluida e ausente de pulsação articulada, e, as composições dos artistas possuem a tendência de ter uma estrutura

³⁶ “...Le plus beau son après le silence...” [In] CUGNY, Laurent. 1975: La fin d’une intrigue? Pour une nouvelle périodisation de l’histoire du jazz. Artigo não publicado. Université Paris Sorbonne (Paris IV), 2015, p.12. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02098952/>. Acesso em 4 abr., 2020.

³⁷ Dino saluzzi squeezes his bandoneon, and the vast expanses of his northern Argentinean homeland spread out before our eyes. The music of Egberto Gismonti radiates love for the *fin-de-siècle choros*. John Surman’s dark bass clarinet oscillates between Bach and Irish reels. So it Goes. LIPPEGAUS, Karl. Colours, Densities, Forms: How ECM Changed Folk Music. [Trad.] J.Brandford Robinson. In: Horizons Touched: The Music of ECM. [Org] Steve Lake e Paul Griffiths. Londres: Granta Books, 2007.p-263

³⁸ Op. cit 2007

³⁹ PIEDADE, Acácio Tadeu de C. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. In: Jazz Planet, E. Taylor Atkins (ed.). Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p. 49

⁴⁰ RINZLER, Paul, Defining a New Style in Jazz History : The ECM Style , IAJE Jazz Research Papers, n. 10, 1990, p. 99-105.

fraseológica irregular (RINZLER, 1990, p.99-105 *apud* ARAÚJO COSTA, 2016, p.269, tradução minha)⁴¹.

De acordo com Cugny (2015)⁴², além de lançar discos de inúmeros artistas improvisadores como Jan Garbareck, Paul Bley e Chick Corea, a ECM fez reviver um formato de performance (sobretudo a partir do lançamento de discos de Keith Jarrett) que estava em desuso no universo das gravações de jazz: *o piano solo*.

Após o sucesso de crítica de *Facing You*, Eicher lançou um álbum triplo, *Solo Concerts Bremen - Lausanne*, resultante de dois concertos solo de Keith Jarrett dados em 1973. Seguiu-se então o sucesso mundial, tão amplo quanto inesperado, de *Köln Concert*, gravado da mesma forma em janeiro de 1975. Esse sucesso deve-se, claro, ao toque superlativo do pianista e ao cuidado da produção... (CUGNY, 2015, p.12, tradução minha)⁴³.

Em primeiro lugar, E.C.M. reviveu um formato que caiu relativamente em desuso: o piano solo. Desde o apogeu do ragtime, stride piano, *Fats Waller* e *Art Tatum*, esse exercício não estava mais entre os favoritos dos pianistas. Outros boppers além de Thelonious Monk (Bud Powell, por exemplo) o praticavam, mas geralmente preferiam o apoio de uma seção rítmica. Entre a morte de Art Tatum (1956) e o final da década seguinte, o formato experimentou uma relativa baixa. Bill Evans tentará uma curiosa experiência com três pianos tocados por ele mesmo, mas esperará até 1968 para dedicar um álbum inteiro ao formato do solo (*Alone*). Desde seus primeiros anos, E.C.M. gravou vários solos: Chick Corea (*Piano Improvisations*, vol. 1 e 2), Paul Bley (*Open, to Love*), e antes de *Köln Concert*, Keith Jarrett com os dois álbuns mencionados. Este não é o renascimento de um formato para dormir, mas uma renovação profunda. Com esses pianistas, o piano solo não é mais o exercício de virtuosismo personificado por Tony Jackson, James P. Johnson ou Art Tatum, mas uma espécie de expressão mais romântica (o modelo seria então procurado ao lado de Duke Ellington de *Piano Reflections*). E obviamente, o momento era propício para tais inovações... o que as centenas de milhares de cópias vendidas do *Köln Concert*

⁴¹ Dans l'article "Defining a New Style in Jazz History: The ECM Style" publié en 1990, Paul Rinzler a énuméré une série de traits caractéristiques qui identifient la musique créée sous les auspices de ce label. L'auteur utilise des adjectifs comme « ouvert, clair, spacieux, doux, souple » pour décrire le caractère général de la sonorité. En tant que valeurs esthétiques, il use les termes « simplicité, économie, et répétition ». Plus spécifiquement, au niveau de l'harmonie, sont identifiés le rythme harmonique spacieux, l'harmonie triadique à côté d'harmonies complexes comme des polyaccords dissonants, et des ostinatos. La mélodie est spacieuse, les rythmes ont une tendance plutôt fluide et à l'absence de pulsation trop articulée ». Les compositions sont issues des musiciens et tendent à une structure phraséologique irrégulière, avec un usage significatif de vamps. *In*: ARAÚJO COSTA. Poétiques du "Lieu Interactionnel-Formatif" : sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l'expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique, Tese de Doutorado em Musicologia [sob orientação de Laurent Cugny], Université Paris-Sorbonne, 2016, p.269.

⁴² *In*: CUGNY, Laurent. 1975: La fin d'une intrigue? Pour une nouvelle périodisation de l'histoire du jazz. Artigo não publicado. Université Paris Sorbonne (Paris IV), 2015, p.12. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02098952/>. Acesso em 4 abr., 2020.

⁴³ "Après le succès critique de *Facing You*, Eicher publia un triple album, *Solo Concerts Bremen - Lausanne*, issus de deux concerts en solo de Keith Jarrett donnés en 1973. Survint ensuite le succès planétaire aussi large qu'inattendu de *Köln Concert*, enregistré de la même façon en janvier 1975. Ce succès doit bien entendu au jeu superlatif du pianiste et au soin de la production..." [in] CUGNY, Laurent. 1975: La fin d'une intrigue? Pour une nouvelle périodisation de l'histoire du jazz. Artigo não publicado. Université Paris Sorbonne (Paris IV), 2015, p.12. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02098952/>. Acesso em 4 abr. 2020.

tiveram que mostrar, além de todas as expectativas com *Facing You* e *Solo Concerts Bremen - Lausanne*, é que foram as primeiras pérolas de um longo colar de gravações solo de Keith Jarrett (série em andamento). (CUGNY, 2015, p.12, tradução minha)⁴⁴.

A dificuldade de relacionar uma *prática comum* quanto ao aspecto criativo de Egberto, aparece também no artigo de Ana Maria Bahiana em um trecho no qual a autora comenta sobre o disco *Dança das Cabeças* (1977), primeiro fonograma de Gismonti em parceira com o selo europeu ECM, e gravado com a colaboração do percussionista Naná Vasconcelos.

O trabalho no exterior, para a ECM, em colaboração com o notável percussionista Naná – “exilado” na Europa desde 74 – desenvolveu e apurou essa fala musical onde a liberdade essencial do improviso é entendida em si mesma, sem pagar tributo a nenhuma forma já estabelecida, como o jazz – os procedimentos musicais de Egberto são originais, próprios, obedecem aos impulsos e controles de seu criador e só podem ser chamados de “jazzísticos” se tomamos o termo como sinônimo exato do improviso e livre associação musical, o que não seria verdadeiro (BAHIANA, 1979, p-83-84)⁴⁵.

Discussão

Dimensões Poéticas: Afrológica e Eurológica

Como visto anteriormente, o problema da “mistura” de tradições musicais a partir de várias lógicas da improvisação está presente em diversas escolas da música improvisada, não sendo, portanto, uma exclusividade da música brasileira. Esse paradigma da criação musical e da música improvisada do pós-guerra foi apontado por George Lewis em seu artigo publicado

⁴⁴ “Tout d’abord, E.C.M. a revivifié un format tombé relativement en disgrâce : le piano solo. Depuis les grandes heures du ragtime, du piano stride, de Fats Waller et Art Tatum, cet exercice ne figurait plus parmi les favoris des pianistes. D’autres boppers que Thelonious Monk (Bud Powell par exemple) l’ont pratiqué mais ils préféraient généralement le soutien d’une section rythmique. Entre la mort d’Art Tatum (1956) et la fin de la décennie suivante, la formule connaît un creux relatif. Bill Evans tentera bien une curieuse expérience à trois pianos joués par lui-même, mais il attendra 1968 pour consacrer un album entier à la formule du solo (Alone). Dès ses premières années, E.C.M. enregistre plusieurs solos : Chick Corea (Piano Improvisations, vol. 1 and 2), Paul Bley (Open, to Love), et avant le Köln Concert, Keith Jarrett avec les deux albums sus-mentionnés. Il ne s’agit pas du revival d’une formule endormie, mais bien d’un renouvellement en profondeur. Avec ces pianistes, le piano solo n’est plus l’exercice de virtuosité incarné par Tony Jackson, James P. Johnson ou Art Tatum, mais une sorte d’expression plus romantique (le modèle serait alors à chercher du côté du Duke Ellington de Piano Reflections). Et de toute évidence, l’époque était prête pour de telles innovations, ce que devaient montrer au-delà de toute attente les centaines de milliers d’exemplaires vendus de Köln Concert, avec Facing You et Solo Concerts Bremen - Lausanne, premières perles d’un long collier d’enregistrements solo de Keith Jarrett (série en cours).” *In*: CUGNY, Laurent. 1975: La fin d’une intrigue? Pour une nouvelle périodisation de l’histoire du jazz. Artigo não publicado. Université Paris Sorbonne (Paris IV), 2015, p.12. Acesso em 4 de abril de 2020. Disponível em: < <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02098952/>>

⁴⁵ BAHIANA, Ana. Música Instrumental, O caminho do improviso à Brasileira. (Org) Ana Maria Bahiana, José Miguel Wisnick; Margarida Autran. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979, p.83-84.

em 1996 – *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*⁴⁶. O autor aponta para dois modelos poéticos das músicas improvisadas pós 1950, a saber: afrológico (*afrological*) e eurológico (*eurolological*).

Segundo George Lewis, as dimensões afrológica e eurológica representam em um mesmo momento histórico duas poéticas marcadas pela transculturalidade, e, em um certo sentido, são oriundas de novas atitudes poéticas e estéticas surgidas em um contexto histórico específico marcado pela complexa teia de influências culturais e comunicacionais entre os improvisadores. A descrição estética de duas dimensões poéticas da música improvisada do pós-guerra, em um certo sentido, faz parte da crítica musicológica às categorias reducionistas ao que o autor chamou de *essencialismo étnico*, as quais identificam as práticas musicais improvisadas como condicionadas às características étnicas, geográficas ou de raça de um determinado povo⁴⁷.

Assim, minha construção de sistemas "Afrológicos" e "Eurológicos" da musicalidade improvisada refere-se à localização social e cultural e é teorizada aqui como historicamente emergente ao invés de essencialmente étnica, respondendo assim pela realidade da comunicação transcultural e transracial entre os improvisadores. Por exemplo, a música afro-americana, como qualquer música, pode ser executada por uma pessoa de qualquer "raça" sem perder seu caráter como historicamente *Afrológico*, assim como uma execução de música vocal Karnática de Terry Riley não transforma um raga na forma Eurológica. Minhas construções não fazem nenhuma tentativa de delinear etnicidade ou raça, embora sejam projetadas para garantir que a realidade do componente étnico ou racial de um grupo sociomusical historicamente emergente deva ser enfrentada direta e honestamente (LEWIS, 1996, p.93, tradução minha)⁴⁸.

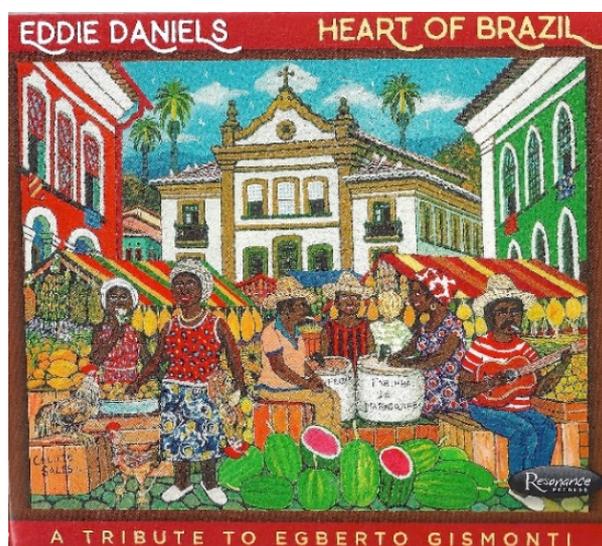
⁴⁶ LEWIS, George. *Improvise Music after 1950 – Afrological and Eurological Perspectives* – In: *The Other Side of Nowhere – jazz, improvisation, and communities in dialogue*, Daniel Fischlin, Ajay Hebe, ed., Middleton, Wesleyan University Press, p.131-162,1996.

⁴⁷ Segundo George Lewis (1996), a *dimensão afrológica* está mais próxima das tendências estéticas do jazz sobretudo a partir do *bebop* na figura de Charlie Parker e outras expressões mais radicais como vistas no *free jazz* a partir da articulação com questões políticas extramusicais nos Estados Unidos, como os movimentos de afirmação da identidade negra, a luta contra o *apartheid*, a contínua luta de classes, a luta pelos direitos civis e os discursos pelo reconhecimento do jazz como música de identidade negra. Por outro lado, a *dimensão eurológica* está mais próxima à improvisação livre, sobretudo as músicas que se ligam à escola de John Cage, e à música composta (escrita) a partir de formas mais abertas à improvisação. Quanto à esta última pode-se destacar as práticas criativas cuja sonoridade está mais próxima aos repertórios da tradição da música ocidental europeia e aos novos modelos de improvisação presentes na música de improvisação livre na Europa. In: LEWIS, George. *Improvise Music after 1950 – Afrological and Eurological Perspectives* – [in] *The Other Side of Nowhere – jazz, improvisation, and communities in dialogue*, Daniel Fischlin, Ajay Hebe, ed., Middleton, Wesleyan University Press,1996.

⁴⁸ Thus, my construction of "Afrological" and "Eurological" systems of improvisative musicality refers to social and cultural location and is theorized here as historically emergent rather than ethnically essential, thereby

A crítica de George Lewis aplica-se por exemplo à forma como foi representada a capa (figura 1) do disco *A Tribute to Egberto Gismonti (Heart Of Brazil)*⁴⁹ do clarinetista de jazz Eddie Daniels. Por mais que tenha sido lançado no ano de 2018, em pleno século XXI, a natureza da música de Gismonti e, em um certo sentido, a música brasileira, aparecem como ligadas à oralidade, à elementos rústicos, à identidade negra e prevalecendo também um certo aspecto da ausência de modernidade⁵⁰.

Figura 1- Capa do disco *A Tribute to Egberto Gismonti* (2018) do clarinetista Eddie Daniels



Fonte: Ver em DANIELS, Eddie. *Heart of Brazil – A tribute to Egberto Gismonti*. Resonance Records. [CD] Lançado em 2018. Encarte

accounting for the reality of transcultural and transracial communication among improvisers. For example, African American music, like any music, can be performed by a person of any "race" without losing its character as historically Afrological, just as a performance of Karnatic vocal music by Terry Riley does not transform the raga into a Eurological music form. My constructions make no attempt to delineate ethnicity or race, although they are designed to ensure that the reality of the ethnic or racial component of a historically emergent sociomusical group must be faced squarely and honestly. *In: LEWIS, George. Improvise Music after 1950 – Afrological and Eurological Perspectives – In: The Other Side of Nowhere – jazz, improvisation, and communities in dialogue, Daniel Fischlin, Ajay Hebe, ed., Middleton, Wesleyan University Press, p.93,1996.*

⁴⁹ DANIELS, Eddie. *Heart of Brazil – A tribute to Egberto Gismonti* (clarinetista, sax tenor); Josh Nelson (piano); Kevin Axt (baixo), Maurício Zottarelli (bateria); HARlem Quartet: Ilmar Gavilán (violino), Melissa White (violino), Jamey Amador (viola), Feliz Umansky(cello). Gravado em 2017: Resonance Records. [CD] gravado entre Abril e Julho de 2017 no Resonance Recording Studios, Beverly Hills, CA. Produzido por George Klabin. Lançado em 2018.

⁵⁰ Interessante notar que a sonoridade do disco é bastante diferente da representação da capa.

O autor procura destacar que a diferença entre as duas lógicas criativas dá-se a partir de critérios de valoração artística circunscritos a valores e atitudes ligados à *espontaneidade*, à *liberdade* e à *personalidade*. Com relação à espontaneidade, a visão afrológica prioriza o conhecimento estilístico, o conhecimento de modelos que funcionam como uma espécie de vocabulário e a personalização do som como uma espécie de singularização artística (*story telling*). Já a tradição eurológica prioriza o gesto mais puro possível, livre de intenções idiomáticas, prescindindo da memória e de experiências anteriores quanto ao reconhecimento de estilos, nada premeditado ou pré-elaborado, e, a indeterminação (John Cage) é um valor creditado à essa prática.

III. Problemáticas

1. Problemática inicial: paradigma da ontologia da prática na MPIB

No campo da etnografia musical, as características da performance do músico atuante na MPIB, foram investigadas por Geovani Cirino (2009)⁵¹ no livro *Narrativas Musicais: Performance e Experiência na Música Popular Instrumental Brasileira*.

Em uma primeira etapa o autor procura discutir o campo da MPIB do ponto de vista da imprecisão conceitual do gênero, visto como não portador de práticas comuns. Cirino destaca que os agentes atuantes definem a MPIB como um gênero que compartilha um fazer musical singular, polissêmico, constituído de várias tendências estéticas em que estão em constante relação de aproximação e distanciamento das práticas vinculadas às marcas sonoras da música brasileira

Segundo o autor, o “tipicamente brasileiro” que soa nos conjuntos da MPIB é polivalente e não se resigna a um “Brasil único” e oficial (CIRINO, 2005, p.199)⁵². O autor destaca que músicos como Hermeto Pascoal e Hamilton de Holanda se preocupam muito mais com uma universalização das linguagens do que uma definição da música que fazem como estancada em um rótulo.

⁵¹ CIRINO, Giovanni. *Narrativas Musicais: Performance e Experiência na Música Popular Instrumental Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2009.

⁵² Ver em CIRINO, Geovani. *Narrativas Musicais: Performance e Experiência na Música Popular Instrumental Brasileira*. (tese de mestrado) Universidade de São Paulo: São Paulo, 2005. P-199

O que interessa para músicos como Hermeto Paschoal ou Hamilton de Holanda é a universalização das linguagens e a ruptura com rótulos e divisões como brasileiro/estrangeiro, erudito/popular e moderno/tradicional, ao mesmo tempo em que afirmam a preferência pela música brasileira. O que está em jogo não é a música em si a ser tocada, brasileira ou não, popular ou não, moderna ou não, mas sim a supremacia do instrumento, o domínio técnico do instrumento para tocar qualquer tipo de música pois o ideal é “dominar as linguagens, porque aí você pode fazer o que quiser”. Nesse sentido, o músico instrumental atua, de certa forma, como um poliglota musical. Esta é primazia do sensível. O intérprete é apenas um instrumento do instrumento musical (CIRINO, 2005, p-63)

Uma problemática importante do trabalho de Cirino e que foi o vetor paradigmático para o desenvolvimento desta pesquisa é que, segundo o autor, a característica da performance do músico atuante na MPIB é marcada por uma relação em que o instrumento musical faz parte do próprio corpo do instrumentista, ou seja, “[...]apontam para a primazia do sensível na medida em que corpos humanos são pensados como instrumentos e os instrumentos também são pensados e utilizados como corpos ou extensões dos corpos[...].” (CIRINO, 2009, p.24). E ainda:

Para abordar um objeto empírico com propriedades tão fluidas, o melhor seria implodir as categorias musicais de interpretação, composição, arranjo e improvisação por não serem definidoras das especificidades presente na MPIB. Estes termos, utilizados para falar de características e qualidades musicais de uma peça ou de um músico, quando tomados de forma isolada, não são capazes de fornecer noções significativas para o entendimento da MPIB. Apesar de tais considerações continuar-se-á a percorrer a eles devido ao fato de serem estes os termos utilizados pelos próprios músicos, e também por serem os termos disponíveis no acervo léxico de nossa língua que se referem às noções utilizadas em suas representações verbais (CIRINO, 2009, p.15).

2. Problemática: Materialidade da Música e Ontologia dos Regimes sobre o Funcionamento da Obra Musical

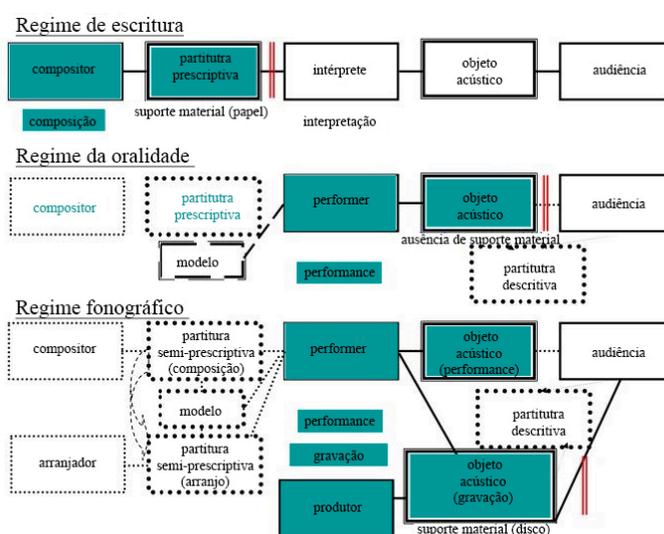
No artigo *La Théorie des Musiques Audiotactiles et les études sur le jazz*⁵³ Laurent Cugny (2016) faz uma referência crítica ao essencialismo a partir de dicotomias as quais o jazz aparece geralmente associado, a saber: *branco/negro; escrita/oralidade; escrita/improviso; erudito/popular*. Em *Analyser le Jazz* (2009)⁵⁴, Cugny já havia apontado suas críticas ao caráter *oralístico* para se referir ao jazz, uma vez que, seu quadro (figura 2) representativo dos *regimes*

⁵³ CUGNY, Laurent. *La Théorie des Musiques Audiotactiles et les Études sur le Jazz*. In: *Improvisation, Culture, Audiotactilité: Édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre em ré mineur BWV 1043 de J.S. Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt*. Paris: Outre Mesure, 2016.

⁵⁴ CUGNY, Laurent. *Analyser Le Jazz*. Paris: Outre Mesure, 2009.

sobre o funcionamento da obra musical (*regime oralidade, regime de escritura e regime fonográfico*) já demonstrava as particularidades ontológicas do *regime fonográfico*⁵⁵. No regime fonográfico, a “ação comunicativa” e formação da experiência estética se dá pela presença do disco, uma vez que ele é o suporte tecnológico que fixa o aspecto da materialidade musical. O performer, por sua vez, é o *medium* que projeta os valores estéticos fônicos no processo de fono-fixação e atua em interface a partir de uma relação de influências cognitivas que são próprias ao sistema fonográfico.

Figura 2- Comparativo⁵⁶ sobre o funcionamento dos regimes da Obra Musical como proposto por Cugny



⁵⁵ É importante frisar que as teses críticas de Cugny à musicologia do jazz estão circunscritas aos anos de 2009 e 2010, principalmente no livro *Analyser le Jazz* (2009) e alguns apontamentos no artigo não publicado *À Propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzistiques* (2010). Somente a partir de 2016, após apontamentos críticos e contribuições teóricas ao problema da formatividade audiotátil realizadas pelo musicólogo Fabiano Araújo Costa que Cugny recorrerá à Teoria Audiotátil para fundamentar suas teses críticas aos caminhos da musicologia do jazz, em particular, ao culturalismo advindo da *new musicology*. Será a partir do problema da formatividade audiotátil e a consideração sobre o *medium* formador da experiência antropológica-cognitiva no processo formativo audiotátil que Cugny apontará que o problema da definição da natureza do jazz reside sobre a problemática de uma prática que demanda uma formatividade cognitiva específica à audiotatibilidade.

⁵⁶ DE SOUZA ARAÚJO, Patrícia. *Technique Pianistique et Créativité Audiotactile*. (tese de mestrado sob orientação de Laurent Cugny). Faculté des Lettres. Sorbonne Université, 2018. P-33. O quadro foi retirado deste trabalho, embora tenha sido feita a tradução para o português para esta pesquisa. O quadro também se encontra disponível no artigo do autor não publicado, o qual fez parte de um seminário organizado em 13 de abril de 2010 por Nicolas Meeùs no Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMP). O seminário foi intitulado “La problématique de l’identité de l’oeuvre musicale. Ver em CUGNY, Laurent. *Quelques Considérations sur les régimes de l’oeuvre musicale*. (artigo não publicado). Université Paris Sorbonne-Paris IV, 2010. Disponível em: < <https://www.laurentcugny.org/textes--bibliographies--master>>. Acesso em em 20 de agosto de 2021. Ver também DE SOUZA ARAÚJO, Patrícia. *Especificidades da técnica pianística no contexto das músicas audiotáteis*. *RJMA-Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, n. 3, Caderno em Português, CRIJMA-IREMus-Sorbonne, (em curso de publicação). <https://www.iremuscns.fr/fr/publications/revista-de-estudos-do-jazz-e-das-musicas-audiotateis-caderno-em-portugues>.

Fonte: Analyser le Jazz (2009) (CUGNY, 2009,2010 *apud* DE SOUZA ARAÚJO, 2018, p.33)

A partir do quadro representado por Cugny, pode-se referir que o performer é o artista que atua através da performance, a qual, por sua vez, aparece interligada e dependente do processo de fono-fixação.

IV. Perspectivas Teóricas

a. Noção de Produto como Materialidade da improvisação na Crítica musicológica de Laurent Cugny

Para fundamentar sua posição crítica que corrobora com a existência da materialidade⁵⁸ da música improvisada, no artigo *La Théorie des Musiques Audiotactiles et les Études sur le Jazz*⁵⁹, Cugny recupera o tradicional debate sobre os estudos da improvisação a partir de duas dicotomias presentes nos estudos acadêmicos sobre o tema, a saber: improvisação *não-idiomática e idiomática* e *processo e produto*.

A oposição *Processo x Produto* é um dos debates mais frequentes no estudo da improvisação e a natureza dessa problemática se resume ao fato de que as práticas de improvisação podem ser divididas a partir do caráter idiomático e não idiomático (ou livre).

⁵⁸ Paul Rinzler (2008, p.182, tradução minha) propõe a noção de materialidade na performance a partir de uma consubstancial reflexão acerca da tradicional polaridade *processo x produto*, que, em sua original concepção está relacionada ao debate *não-idiomático e idiomático* da improvisação. Para o autor, a necessidade de se diferenciar a natureza ontológica das práticas em suas especificidades de projeção concreta (material) e não- concreta (não material), respectivamente a polaridade composição (partitura) e a improvisação (performance), não implica em dizer que uma prática improvisacional como o jazz ou a própria improvisação prescindia da relação e existência de um produto. Para o autor, a própria experiência da performance e a produção musical do improvisador, por mais que não tenha a sua materialidade projetada em uma partitura, constitui uma espécie de repertório do *performer* e sua projeção material na gravação pressupõe em si uma relação de *produto* cuja natureza é tangível. First, we may distinguish two different types of product: material and non-material. The product created when a composer composes is a composition, which is embodied materially as a musical score. But a broader conception of product is possible. A performer's product, so to speak, is music, performed and audible. A product need not necessarily be a physical thing, like a score or a recording, but is, most broadly, merely the result of some action or behavior. The improviser is a performer, so the improviser produces an audible musical product. But the improviser is also acting as a composer, too, determining not only notes and rhythms, but nearly all other aspects of music as well. We may correctly reject the material product of the composer's score as irrelevant for the jazz improviser because scores are not characteristically used in jazz as a compositional tool, and this rejection can then lead to a valuable focus on process, as we have seen. But this should not lead to a complete rejection of product in the broader sense because the improviser, as a performer, is creating a non-material product, the music of a performance. Regardless of how it is created, the product of a jazz ensemble is the music it creates, whether that music is notated, recorded, made tangible in any form, or not. [In] RINZLER, Paul. *The Contradictions of Jazz: Studies in Jazz* n.57. Maryland: The Scarecrow Press, p.182, 2008).

⁵⁹ Ver em CUGNY, Laurent. *La Théorie des Musiques Audiotactiles et les Études sur le Jazz*. [In] *Improvisation, Culture, Audiotactilité: Édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre em ré mineur BWV 1043 de J.S. Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhart*. Paris: Outre Mesure, 2016. P.20-30

No mesmo artigo Cugny destaca cinco abordagens principais que fazem parte do debate acadêmico sobre o tema da improvisação e as classifica conforme os aspectos problemáticos de investigação: entre elas estão a *posição absolutista ou metafísica*, a *posição sociológica*, a *posição política*, a *posição espiritualista* e a *posição relativista ou musicológica*.

A *posição absolutista* tende a ver a improvisação como um gesto improvisacional cuja natureza ontológica é a própria expressão individual. Para essa posição a improvisação prescinde de qualquer premeditação e conhecimentos musicais idiomáticos, os quais são percebidos como bloqueadores da espontaneidade e da livre expressão. Para a posição absolutista, o caráter evanescente da improvisação é um valor que deve ser preservado, sendo que ela perde essa qualidade se ela se fixa pela gravação ou pela transcrição notacional.

A *Posição Sociológica* liga a prática da improvisação como sendo resultante das relações sociais e culturais no seio de uma determinada comunidade e é particular à um modo de existir de um povo. A *posição política* é um desdobramento da posição sociológica e orienta a análise da improvisação a partir de uma visão sobre a expressão do lugar social característico da sociedade de classes. Para a abordagem política a aparente “liberdade” da improvisação pode ser entendida como expressão da democracia direta, ou seja, uma aproximação do estético com o político no sentido de que há na improvisação livre uma consciência política de indivíduos livres, que, expressam no campo da música, uma espécie de oposição, rebeldia ou contestação a um sistema de regras determinadas pela sociedade capitalista organizadora do trabalho e divisora da mão-de-obra (oposto por exemplo ao modelo da orquestra sinfônica).

Para a *posição espiritualista* a improvisação é vista como um meio de introspecção individual que serve à descoberta do próprio eu, ou seja, é uma forma pela qual o indivíduo realiza uma auto-descoberta no intuito de alcançar uma realização pessoal.

A *posição relativista* ou *musicológica* orienta um entendimento da improvisação ou gesto improvisacional musical como uma modalidade particular de produção musical, ao lado também de outras modalidades tais como a gravação, a escritura, a interpretação ou a composição. Para o autor, esta modalidade é diametralmente oposta à *posição absolutista*, pois orienta uma concepção de análise da improvisação a partir das questões e aportes musicológicos que descrevem a prática da improvisação como estando ancorada tanto na prática musical quanto na aquisição de conhecimentos musicais específicos para a realização da performance.

Para as correntes que atuam no campo da improvisação não idiomática (ou livre), a improvisação é entendida como um “gesto improvisacional” que deve ser concebido como separado das fontes idiomáticas. Tal proposição considera que a análise da improvisação como produto seria inútil porque faltaria a ela um aspecto de materialidade que a música de tradição

escrita apresenta com a partitura. Para Cugny, essa posição parece querer alcançar um certo “idealismo” ou uma certa visão particular do mundo através da improvisação. O autor aponta que há uma ambiguidade nessa corrente analítica, a qual Cugny define como posição absolutista. Segundo Cugny, a não consideração da materialidade da prática da improvisação e sua correspondente influência no próprio processo artístico, constrói uma percepção que “dessacraliza” a própria performance, e a não consideração sobre a aquisição de uma base de competência faz com que apareça uma dimensão ordinária da realidade, cujo caráter é a “desidealização”.

Para Cugny, a posição absolutista se mostra ambígua porque a “idealização” da improvisação a qual se vê ligada a valores como “liberdade” ou “espontaneidade” também se mostra “desidealizada” porque a não consideração sobre uma base de competência dessacraliza, faz-se também aparecer uma dimensão ordinária da realidade, cujo caráter é a “desidealização”.

É nesse sentido que Cugny aponta uma crítica à posição absolutista destacando que essa corrente passa uma ilusão falsa de que o processo não é co-dependente do produto.

Em linhas gerais, a noção de produto se apresenta para Cugny em forma de materialidade do aspecto estético da música. Para autor, a escritura composicional, a partir do medium da partitura, e a improvisação, a partir do medium do disco, são duas modalidades de um mesmo gesto musical, pois, a gravação da improvisação é uma forma de “escrever” os valores estéticos ligados à identidade da improvisação.

b. Noção de “Work of Jazz” na crítica musicológica de Laurent Cugny

A noção de “work of jazz”⁶⁰ como proposta por Cugny (2019, p. 35-37, tradução minha) orienta uma recepção da noção de “composição” para o jazz em sentido diferente ao que é percebido na tradição da música escrita ocidental. O autor orienta que a performance no regime da música escrita remete ao valor cultural que preserva a subordinação à composição escrita e aos códigos que estão pré-escritos. De um certo modo a tradição da performance no regime da escritura não atua no sentido de subsumir a composição. Para o autor, a composição de jazz ou o modo de existência do objeto acústico de sonoridade “jazz” não existe fora da performance.

⁶⁰ Tradução de “oeuvre de jazz” a partir da tradução para o inglês do livro *Analyser le Jazz*. In: CUGNY, Laurent. *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach*. [Trad] Bérengère Mauduit. University Press Mississippi, 2019. P.20-37

Isso quer dizer que um “work of jazz” só pode se apresentar através de um modo performativo que é particular à atuação de um músico. Dessa forma, a “composição” de jazz é um material, mais ou menos aberto, que serve como ponto de partida para a performance, tornando-se um “work of jazz”, no momento em que o músico elabora a sonoridade mediada por uma intenção estética particular ao universo da música jazzística. Este universo é mediado desde sua origem⁶¹ pela influência direta do fonograma, o qual se tornou o suporte material tecnológico possível dos valores estéticos e culturais compartilhados pelo gênero.

No que apontou Cugny sobre o que seja um “work of jazz” esta pesquisa considera que a música de Gismonti aqui analisada também compartilha desse modo de existir, pois, não só o suporte tecnológico para fixação da obra é o mesmo, mas também o conjunto de elementos estéticos e idiomáticos reunidos na sonoridade das gravações, a saber: a improvisação, as extemporizações, o groove e as pertinências estéticas ligadas à criatividade das sonoridades da música improvisada de caráter jazzístico. Todavia, esta pesquisa não considera que Gismonti seja um músico de jazz, mas que sua forma de organizar os materiais composicionais e a sonoridade em sua performance de piano solo, parte de uma lógica jazzística que se projeta no horizonte da cultura pelo processo de fono-fixação.

c. Relação dialética entre Performance e Gravação

No caso do jazz, a relação dialética entre performance e gravação é destacada por Georgina Born como sendo pertencente à uma tradição musical em que a fonografia faz parte da pedagogia do ensino do gênero e da forma como a percepção estética é construída e compartilhada socialmente.

A ontologia do jazz é essencialmente material e social, construída em torno de movimentos oscilantes entre duas fases, dois centros de prática criativa. Por um lado,

⁶¹ Cugny relata que a origem da história do jazz está circunstrita entre o nascimento da Buddy Bolden’s Orchestra em 1900 (cronologicamente definido como pré-história do jazz, ainda uma fase oral) e a origem das primeiras gravações em 1917 (cronologicamente definido como fase elemental- origem dos primeiros documentos fonográficos), a saber, com a música “Livery Stable Blues” e “Dixieland Jass Band One-Step”, as quais foram realizadas em 26 de fevereiro de 1917 pela Original *Dixieland Jass Band*. “People agree to consider the recording of “Livery Stable Blues” and “Dixieland Jass Band One- Step” by the Original Dixieland Jass Band on February 26, 1917, as the first jazz recording. The date is a benchmark for the beginning of a history of jazz in the sense that this is when phonographic traces started being available, with the consequence that the music became directly accessible through recording”. In: CUGNY, Laurent. *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach*. (Trad.) Bérengère Mauduit. University Press Mississippi, p.6-7, 2019, tradução minha.

há o momento da performance (PI) como ação dialógica e participativa, ancorada em uma estética da improvisação colaborativa, uma estética que envolve uma experiência específica de intersubjetividade musical e do lugar, no qual a interação é ao mesmo tempo musical e social. Por outro lado, há a captura deste momento sob a forma da gravação (RI), uma objetivação que é produtiva na medida em que permite que a performance improvisada seja difundida e conhecida para além de seu tempo e lugar de origem - forma sob a qual a performance gravada se torna o meio acústico de educar e socializar outros músicos e gerações subsequentes, que passam a ter os meios para criar algo novo ou para retomar, retrabalhar ou transformar o original (P1) em novas performances improvisadas (BORN, p.27, 2005 *apud* CANONNE, p.210,2017, tradução minha)⁶².

Discussão

A partir do panorama de escolas que compartilham do paradigma da transculturalidade e mistura de tradições o problema fenomenológico apresentado por Cirino sobre a atuação do instrumentista na MPIB, “[...]corpos humanos são pensados como instrumentos e os instrumentos também são pensados e utilizados como corpos ou extensões dos corpos[...]”, não se apresenta como sendo uma exclusividade do gênero e dos artistas vinculados à etiqueta sociológica Música Instrumental Brasileira, pois a marca da mistura de tradições também está presente em instrumentistas atuantes em outras escolas e poéticas igualmente projetadas pela fonografia

Dentro do que foi apresentado sobre a natureza ontológica do regime fonográfico, esta pesquisa considera que os fonogramas escolhidos são diretamente influenciados pela dimensão estética, ontológica e cultural das músicas que se projetam na cultura através da fonografia. Enquanto que a gravação exerce importância fundamental para a constituição e organização da prática estética normativa do jazz através dos elementos de interação e virtuosidade compartilhados entre os músicos pertencentes à essa tradição, no caso do regime de escritura,

⁶² L'ontologie du jazz est principalement matérielle et sociale, construite autour de mouvements d'oscillation entre deux phases, deux foyers de pratique créative. D'un côté, il y a le moment de la performance (PI) comme action dialogique et participative, ancrée dans une esthétique de l'improvisation collaborative, une esthétique qui implique une expérience spécifique de l'intersubjectivité musicale et du lieu, et dans laquelle l'interaction est à la fois musicale et sociale. D'un autre côté, il y a la capture de ce moment sous la forme de l'enregistrement (RI), une objectivation qui est productive en ce qu'elle permet à la performance improvisée d'être diffusée et connue au-delà de son temps et de son lieu d'origine- forme sous laquelle la performance enregistrée devient le moyen acoustique d'éduquer et de socialiser d'autres musiciens et les générations ultérieures, qui ont ensuite les moyens de créer quelque chose de nouveau ou de reprendre, retravailler ou transformer l'original (P1) en de nouvelles performances improvisées. Ver em CANONNE, Clément. Improvisation et Enregistrement. [In] Quand l'enregistrement change la musique. [org] Alessandro Arbo e Pierre-Emmanuel Lephay Hermann: Paris, p.195-217, 2017. P.210

a natureza tanto formativa quanto cognitiva dá-se de outra forma, não sendo o fonograma o objeto principal da mediação da performance.

A posição relativista de Cugny, ou seja, a consideração da improvisação fono-fixada como sendo uma possibilidade de fixação da materialidade do musical (produto) servirá para reforçar nesta pesquisa que Gismonti, ao longo de sua carreira, construiu um conjunto de formas musicais que estão expressas em sua maneira particular em lidar com problemas artísticos do piano.

Nesse sentido, a pesquisa considera que essas formas são negociadas por um processo de decisão consciente de Gismonti sobre como complexificar sua criatividade e performance no instrumento, formando assim, um conjunto de repertórios estético-fônicos (extemporizações) que constituem uma indetidade inventiva do próprio músico.

No que apontou Cugny sobre o que seja um “work of jazz”, consideramos que a música de Gismonti aqui analisada também compartilha desse modo de existir, pois, não só o suporte tecnológico para fixação da obra é o mesmo, mas também o conjunto de elementos estéticos e idiomáticos reunidos na sonoridade das gravações, a saber: a improvisação, as extemporizações, o groove e as pertinências estéticas ligadas à criatividade das sonoridades da música improvisada de caráter jazzístico. Todavia, esta pesquisa não considera que Gismonti seja um músico de jazz, embora, sua forma de organizar os materiais composicionais e construir a sonoridade em suas performances de piano solo, partem de uma lógica jazzística.

V. Caminho Teórico

1. Discussão da perspectiva teórica e do panorama estético cultural

A constatação da existência de um panorama tão diverso de poéticas e que se assemelham bastante às práticas criativas de Gismonti confirmaram minha intenção de prosseguir a pesquisa à luz da Teoria das Música Audiotáteis, dialogando com as problemáticas da transculturalidade, formatividade e audiotatibilidade levantadas por Araújo Costa (2016)⁶³, onde o autor cria a categoria de poéticas do lugar interacional-formativo (LIF), identificando o locus do advento artístico de interações culturais através da fenomenologia audiotátil, e Araújo

⁶³ ARAÚJO, Costa. Poétiques du “Lieu Interactionnel-Formatif”: sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l’expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique. Tese de Doutorado em Musicologia [sob orientação de Laurent Cugny], Université Paris-Sorbonne, 2016.

Costa (2018b)⁶⁴ onde o autor coloca em perspectiva uma agenda de pesquisa articulando a música popular brasileira e a musicologia audiotátil⁶⁵.

Em linhas gerais, a Musicologia Audiotátil procura orientar um conjunto taxonômico baseado nas experiências musicais a partir da identificação direta das implicações estético-cognitivas ligadas às músicas e aos repertórios cujo princípio formador da experiência dá-se a partir da dicotomia *visualidade/escritura*. Enquanto sistema teórico que visa estudar a maneira de formar em diferentes culturas, seu campo privilegiado são as músicas cujo suporte de fixação dá-se pela tradição da fonografia, a saber: os repertórios que remetem diretamente às tradições do jazz, do rock, da *world music* e as músicas populares em geral.

Uma consequência direta dessa nova tomada de consciência no campo da musicologia é a imediata distinção conceitual entre *oralidade/audiotatibilidade* enquanto sistemas específicos *formadores da experiência* e construção de sentido de um *texto*. No caso do *texto* audiotátil a mediação antropológica dá-se pela fonografia, o que, enquanto sistema, organiza um tipo de interação dinâmica e comunicativa entre os sujeitos antropológicos através do suporte tecnológico material dado pelo disco. A característica do *texto* mediado pela oralidade é de natureza evanescente e não há mediação de um suporte tecnológico.

Seja como for, o traço distintivo da oralidade, do ponto de vista estético e da antropologia do texto, é a não permanência da mensagem e a flutuação textual: são condições que, quer queira ou não, na reprodução técnica da chamada “oralidade secundária”, estão ausentes enquanto opera a “fonofixação”. Do ponto de vista metodológico, se dá então o caso de duas ocorrências, diametralmente opostas, identificadas com a mesma etiqueta (“oralidade”): é uma condição que não parece garantir um gradiente de distintividade epistemologicamente válido (CAPORALETTI, 2012, p.18)⁶⁶.

Caporaletti (2012, p.15-16)⁶⁷ ilustra os limites conceituais do termo “oralidade” citando, como exemplo, que o termo carrega um tipo de carga semântica que relaciona preconceitos conexos a uma explicação que esteve associada à hermenêutica dos textos bíblicos, como os

⁶⁴ ARAÚJO COSTA, Fabiano. Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução, [Trad.] Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, p. 1-33. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/86e90f9b>, 2018b.

⁶⁵ Cf. *supra* p. 16 e 17. Ver em ARAÚJO COSTA, Fabiano. Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução, [Trad.] Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, p. 1-33. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/86e90f9b>, 2018b.

⁶⁶ CAPORALETTI, Vincenzo. Milhaud. Le Boeuf sur le toit e o paradigma audiotátil. In: Manoel A. Corrêa do Lago (Org.), O Boi no Telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês, São Paulo, Instituto Moreira Salles, p.15-16, 2012.

⁶⁷ *Id.*

Evangelhos, ou da épica eslava. Para o autor, nessas manifestações o componente verbal-denotativo é preponderante e, como tal, marcou semanticamente a noção de oralidade desde sua primeira configuração como instrumento heurístico. Entretanto, de forma distinta, a audiotatibilidade carrega em si as noções formativo-gestuais da mediologia e prescinde desse caráter verbocêntrico, pois, sua forma específica cognitiva é de caráter da “apropriação/compreensão somático-gestual da forma sonora” (CAPORALETTI, 2012, p.16).

A oralidade, de fato, é inerente a um critério de comunicação, enquanto a interface audiotátil é um meio de constituição do fenômeno sonoro, que pode subsumir no interior das próprias peculiaridades formativas, em certas condições, registros transmitidos através da notação, portanto, não orais. A noção de oralidade concerne à transmissão de uma mensagem, ao passo que a de audiotatibilidade diz respeito ao modo e ao processo no qual a mensagem – a substância musical – é genética e estruturalmente configurada (CAPORALETTI, 2012, p.15)⁶⁸.

Para este trabalho, esta pesquisa adota o recorte temporal dividido entre os anos de 1973 e 1979 no intuito de investigar os fonogramas de Gismonti onde foi gravada sua performance como pianista solo. O recorte parte então desde a primeira gravação que se deu a partir da música *Tango*, registrada no disco *Árvore-EMI (1973)*, e seguirá até o disco *Egberto Gismonti Solo - ECM (1979)*, último disco com faixas de piano antes do álbum *Alma (1986)*.

As gravações que incluem performances de piano solo dentro desse recorte temporal (quadro 1) são: *Tango* (disco *Árvore* e disco *Dança das Cabeças*, faixa 2 até o minuto 12:50); *Baião Malandro-faixa 5* (versão para piano solo de *Baião Malandro* a partir de 19:38 no disco *Sol do Meio Dia*); *Coração* (disco *Sol do Meio Dia*); *Frevo*; *Ano Zero e Ciranda Nordestina* (disco *Egberto Gismonti Solo*).

Quadro 1 - Músicas gravadas por piano solo entre 1973-1979 por Gismonti

Disco <i>Árvore EMI ; 1973</i>	<i>Tango</i>
Disco <i>Dança das Cabeças ECM ; 1977</i>	<i>Tango (até 12:50 da faixa 2)</i>
Disco <i>Sol do Meio Dia ECM; 1978</i>	<i>Coração; Baião Malandro (a partir do minuto 19:38)</i>
Disco <i>Egberto Gismonti Solo ECM; 1979</i>	<i>Frevo; Ciranda Nordestina; Ano Zero</i>

Fonte: Elaborada pelo autor

⁶⁸ Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. Milhaud. Le Boeuf sur le toit e o paradigma audiotátil. In: Manoel A. Corrêa do Lago (Org.), O Boi no Telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012. p. 15.

Mas por que essas gravações? Acredito que haja nelas um traço relacionado às práticas criativas e às decisões estéticas que forjaram a forma como Egberto passou a se relacionar com o piano, com a composição e com a improvisação. Essas decisões que, em um momento, foram importantes para projetar Egberto como artista singular no cenário da música popular brasileira, em outro, foram importantes alguns distanciamentos. Um exemplo desse afastamento será a música *Tango*. Essa música foi gravada primeiramente no álbum *Água e Vinho* (1972) com letra de Geraldo Carneiro. No disco *Árvore* (1973), a gravação de piano solo foi orientada a partir de escolhas estéticas muito mais próximas de levadas do *funk*, do blues e do jazz. Entretanto, a partir da gravação para o disco *Dança das Cabeças* (1977), Gismonti demonstrou uma abordagem de *Tango* muito mais próxima da influência sonora das matrizes sonoras brasileiras, como o baião.

É dessa forma que a pesquisa procura evidenciar que o distanciamento das formas não vistas como brasileiras puderam também fazer com que Gismonti alcançasse representação como artista da cultura brasileira no cenário internacional, sobretudo, a partir da parceria com a ECM, prestigiosa companhia e selo de jazz europeu internacionalmente conhecida por gravar músicos que de alguma forma traduzem uma cultura étnica do país de origem. De alguma forma, a pesquisa também toma como plano de fundo o problema da identidade brasileira⁶⁹ na mundialização a partir do conceito de internacional-popular como pensado por Michel Nicolau Netto à luz de Renato Ortiz:

A identidade mundial vai se traduzir no campo cultural naquilo que Renato Ortiz chamou de internacional-popular. Com este termo pensamos nas manifestações que perdem sua territorialidade, que não se ligam diretamente a uma identidade nacional ou étnica, que perdem sua marca de origem e se reterritorializam na vida cotidiana,

⁶⁹ A ideia de identidade nacional está sendo usada conforme Michel Nicolau Netto (2009) em seu livro *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*. Para o autor a noção da identidade brasileira no contexto globalizado se traduz como uma espécie da “*Marca Brasil*”. Essa noção de “*Marca Brasil*” é vista pelo autor a partir da sua vinculação com as narrativas forjadas em torno da identidade nacional e seus mecanismos de consagração de discurso, agora, em um contexto globalizado. É através dos mecanismos de consagração que o autor procura observar como as culturas nacional-popular, internacional-popular e popular-restrita são representadas no contexto globalizado como manifestações legítimas da identidade nacional. Nesse trabalho, o autor mostra como a ideia da diversidade, propagada como sendo uma característica da Música Brasileira, passa a ter significados de consumo cada vez mais globais, uma vez que está articulada “se concorda com diversidade, aqui deve ficar no feminino singular(está articulada). se concordar com “significados de consumo de ficar assim:” uma vez que estes estão articulados (...)” a valores definidos por relações de força, que, em um primeiro momento, foram controladas pelo estado, mas que, no contexto contemporâneo, passam a ser cada vez mais controladas e distribuídas desigualmente no contexto mercadológico. In: NETTO, Michel Nicolau. *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*. São Paulo: Annablume, 2009.

sendo assumidas, de maneiras diferentes em cada lugar, como uma cultura comum a todo o mundo (NETTO, 2007, p.169)⁷⁰.

No contexto da musicologia brasileira no qual se discute as características de performance de músicos atuantes na (MPIB), como visto a partir de diversas problemáticas levantadas por Giovani Cirino (2009)⁷¹, e a partir do paradigma fenomenológico da performance que caracteriza uma inseparabilidade entre sujeito e objeto⁷², a musicologia audiotátil torna-se um campo produtivo para reposicionar o sentido das narrativas históricas que se associam a questões semânticas do nacionalismo e dos programas de arte estabelecidos em torno de uma construção da identidade nacional. Nesse sentido, o campo teórico da musicologia audiotátil pode ampliar o debate musicológico em direção à um plano conceitual que relaciona questões ligadas à dimensão criativa e à lógica de produção do sonoro do sujeito antropológico, pois, para além da crítica que faz aos estudos de ordem culturalista, a musicologia audiotátil procura estabelecer um diálogo a partir das noções teóricas estabelecidas no campo da cognição, da mediologia, da interação e, principalmente, da estética da formatividade.

A problemática sobre a identidade da sonoridade pianística gismontiana definida como experimental, futurista, impressionista, mestiça, ou brasileira vem agora através desta pesquisa propor um novo campo de discussão sobre questões sempre presentes na pesquisa sobre o compositor: como os materiais composicionais são dissolvidos pela abordagem do instrumentista? Como ocorre essa “mistura de tradições” entre o que chamamos de erudito e popular? De que forma podemos alcançar um entendimento em linhas gerais sobre o sentido da técnica e dos aspectos criativos percebidos nas gravações de piano solo de Egberto?

A partir da discussão do panorama estético transcultural e da perspectiva musicológica dessa pesquisa, a estrutura deste trabalho será mostrada a partir da seguinte ordem de capítulos:

No *capítulo I* apresento uma breve biografia da carreira de Egberto Gismonti. Em seguida são mostradas algumas visões da crítica especializada que de alguma forma tratam de uma certa opinião comum sobre como a música de Egberto Gismonti é percebida. Logo após,

⁷⁰ CIRINO, Giovani. Discursos Identitários em Torno da Música Popular Brasileira. (dissertação de mestrado). Unicamp: Campinas, 2007.

⁷¹ CIRINO, Giovanni. Narrativas Musicais: Performance e Experiência na Música Popular Instrumental Brasileira. São Paulo: Annablume, 2009.

⁷² “O autor destaca que a prática criativa da performance do músico atuante na MPIB é marcada por uma inseparabilidade entre corpo e instrumento “...apontam para a primazia do sensível na medida em que corpos humanos são pensados como instrumentos e os instrumentos também são pensados e utilizados como corpos ou extensões dos corpos”(CIRINO, 2009, p.24).

são mostrados alguns paradigmas da pesquisa acadêmica já realizada sobre a música de Egberto Gismonti.

No *capítulo II*, a noção de Formatividade Audiotátil de Vincenzo Caporaletti será mostrada através do trabalho de Fabiano Araújo Costa (2016; 2017). Esse capítulo torna-se pertinente na pesquisa para compreender como a noção original de Pareyson percorre uma diversidade de leituras críticas até se especificar em chave cognitiva antropológica na Teoria das Músicas Audiotáteis, através do equilíbrio entre o *personalismo ontológico pareysoniano* (Pareyson) e a *teoria das formas na cultura* (Umberto Eco). É dessa forma que as análises sobre as transcrições das performances em seu aspecto particular de criação de formas extemporizadas passam a se equilibrar como resultantes de um contexto complexo da cultura, embora haja a presença do agir formativo atrelado ao personalismo ontológico pareysoniano.

No *capítulo III* a pesquisa apresenta os principais conceitos da Musicologia Audiotátil, a saber: Princípio Audiotátil (PAT); Codificação Neo-Aurática (CNA); Extemporização (EXT); Lugar Interacional Formativo (LIF) e Subsunção Mediologia. Para aplicação de alguns conceitos da Teoria das Músicas Audiotáteis, a pesquisa toma como material especulativo a gravação da *Ária das Bachianas n.5 de Villa-Lobos*, gravada por Gismonti no disco *Trem Caipira* (1986).

No *capítulo IV* apresento uma discussão com o trabalho *Technique Pianistique et Créativité Audiotactile* de Patrícia De Souza Araújo (2018) e três trabalhos da literatura acadêmica que trataram especificamente do problema *composição-performance* e “*estilo pianístico*” em Egberto Gismonti. O objetivo é iluminar o problema conceitual implícito existente entre as noções de estilo, *escritura* e *técnica* quando colocado o quadro conceitual da fenomenologia audiotátil.

No *capítulo V* apresento as análises dos discos analisados e das transcrições das performances de piano solo produzidas no recorte temporal 1973 – 1979. As análises das transcrições apresentam uma contextualização com os conceitos da Musicologia Audiotátil a fim de aprofundar as discussões já realizadas no âmbito acadêmico em torno da produção musical de Egberto Gismonti.

CAPÍTULO I

1. Egberto Gismonti

Egberto Gismonti é compositor, pianista e violonista brasileiro nascido em Carmo a 5 de dezembro de 1947. Dessa pequena cidade do interior do estado do Rio de Janeiro ficaram as lembranças da mãe e das tias que tocavam e cantavam no coro da igreja, e do tio Edgar Gismonti, compositor oficial, contratado pela Prefeitura. Egberto iniciou seus estudos musicais muito por influência dos pais e da família e seus estudos de piano se deram dos 5 anos até os 18, quando concluiu sua formação no Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro. Sempre interessado em explorar, investigar e questionar as possibilidades dos instrumentos que lhe eram apresentados, procurou desde cedo inventar seus próprios exercícios técnicos ao piano e ao violão, não se limitando a tocar somente o que era apresentado em partitura. Terminado o conservatório, entrou para a Faculdade de Arquitetura, preparando-se, ao mesmo tempo, para a carreira de concertista. Todavia, acabou recusando uma bolsa para estudar música em Viena quando se conscientizou da possibilidade de se tornar compositor e seguir uma vida profissional com a música.

Em 1968, no III Festival Internacional da Canção, evento consagrado por revelar novos valores da música popular brasileira, Egberto apareceu pela primeira vez em público, defendendo *O Sonho*, de sua autoria. Embora não tenha se classificado, era um início de carreira, pois a música serviu para projetá-lo internacionalmente. A partir de então, as possibilidades musicais de Egberto passaram a ser cada vez mais solicitadas em orquestrações, em arranjos e na composição de trilhas sonoras para cinema. No ano de 1969, gravou seu primeiro LP, *Egberto Gismonti*. No final desse mesmo ano, Gismonti esteve em Paris como acompanhante da cantora Marie Laforêt (1939-2019), e a temporada, prevista para um mês, acabou se estendendo por um ano.

Quando esteve em Paris, Gismonti também teve contato com a professora e compositora Nádía Boulanger (1887-1979) e o compositor Jean Barraqué (1928-1973), discípulo de Anton Weber (1883-1945). Um fato importante na carreira de Gismonti, durante a estadia na França, foi que Nádía Boulanger o orientou a seguir seu caminho composicional ao invés de dedicar-se à composição de tradição escrita europeia. O encontro com Barraqué, segundo Egberto, também foi importante para algumas das decisões estéticas que tomou ao longo de sua carreira. Em

entrevista dada a Carlos Fregtman⁷³, Gismonti expõe como se deu seu contato com a música de Weber e o contato com o compositor Jean Barraqué.

A primeira revelação relativa ao impulso criador teve uma estreita vinculação com a obra de Antón Webern. Nos anos setenta, convivi por um longo período com Jean Barraqué, um discípulo de Webern, e percebi que a qualidade ou propriedade do seu trabalho era muito relativa; notei que eu tinha estabelecido um vínculo puramente racional com a sua obra, desprovido de laços afetivos. O conceito estético e formal podia ser analisado de modo muito profundo, mas não era absolutamente sentido. Para poder compreender melhor aquilo a que Barraqué se propunha, cheguei a fazer uma tradução e adaptação da “Bíblia dos Doze Tons”, denominada Introdução à Música dos Doze Tons, de René Leibovitz. Eu tinha vinte e um anos quando conheci Barraqué, e, com essa idade, o “fogo do desejo”, a chama da inconsciência ou da irresponsabilidade que me habitavam tinham uma grande dimensão. Hoje, talvez essa chama seja mais leve, mas muito mais administrável. ((FREGTMAN-GISMONTI, 1989, pág.26)

...tive a oportunidade de conhecer um discípulo direto de Antón Webern, que eu considerava o auge da concentração musical. Naquele momento eu não sabia que, quatro ou cinco anos depois, terminaria por abominar a música do discípulo e do mestre. Aconteceu algo muito curioso: comecei a adorar a forma escrita da música de Webern, mas não tolerava ouvi-la. Ao mesmo tempo, surgiu um problema ainda maior, que se transformou numa descoberta importantíssima para a minha carreira. Possuindo uma boa leitura musical, tomei consciência de que, lendo a música de Webern eu sentia um prazer em “ouvi-la” em minha cabeça. Quando a lia, eu a ouvia em minha imaginação e ela me agradava; mas, se a executavam, me aborrecia. Passei um tempo com uma dúvida incrível, pois não conseguia discernir o que me agradava ou desagradava em relação a Webern. Eu escutava a senti que era uma música desagradável, mas, por outro lado, os caminhos da partitura me faziam vibrar de emoção. (FREGTMAN-GISMONTI, 1989, pág.26)

A seguir estão algumas opiniões da crítica musical que geralmente aparecem para se referir à música de Gismonti. De certa forma são visões comuns à forma como são percebidas as práticas criativas, não só como as vistas em Egberto, mas também as de outros músicos que compartilham de semelhante prática criativa como instrumentistas. A dificuldade de se definir a natureza estética da sonoridade desses músicos, ora vista como música popular, ora como jazz, ou ora como uma mistura de várias coisas é, de certa forma, o que musicologia audiotátil vai problematizar a partir de conceitos que procuram circunscrever a *maneira de formar* de diferentes culturas em suas lógicas estético-cognitivas específicas.

⁷³ FREGTMAN, Carlos Daniel; GISMONTI, Egberto. Música Transpessoal: Uma Cartografia Holística da arte, da Ciência e do Misticismo. São Paulo: Cultrix, 1989. p. 26.

1.1 Egberto Gismonti e Paradigmas da Crítica Especializada

A produção artística de Gismonti é reconhecidamente como de difícil classificação entre os críticos. Além de ter uma vasta produção discográfica que vai desde o gênero canção até obras sinfônicas, o músico atua principalmente como performer solo apresentando suas composições, tanto como pianista e violonista, sempre com alto grau de complexidade do virtuosismo e da improvisação. Apesar da difícil classificação, Gismonti é reconhecido no Brasil como um artista da chamada Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB) e, no cenário internacional, como um músico, ora do jazz, ora da *world music*. Tais considerações e dificuldades de classificação são sempre presentes porque sua música apresenta aspectos híbridos, certamente, devido ao contato e interesse em inúmeras tradições culturais que vão desde o jazz, a bossa-nova, o samba, a música minimalista, a música clássica europeia, a música folclórica brasileira, a música indiana e o rock progressivo.

Na passagem a seguir, Lippegas (2007) descreve a música de Gismonti como sendo “inconfundivelmente brasileira” e comenta sobre um “passeio auditivo pela bacia amazônica” como uma possível sensação lúdica sugerida pelas imagens sonoras do disco *Dança das Cabeças* (1977)⁷⁴

A música de Egberto Gismonti é inconfundivelmente brasileira e um híbridocomplexo. Seu pai, que veio do Líbano, tocou música árabe para ele; sua mãe era uma siciliana e amava ópera. Um dia Manfred Eicher o convidou para ir a Oslo. Ao ter uma permissão negada de saída do país para sua banda, Gismonti viajou para a neveda Noruega na única companhia de seu percussionista, Naná Vasconcelos. Lá eles gravaram *Dança das Cabeças* (1976), um glorioso passeio auditivo pela Bacia Amazônica, dedicado aos índios que Gismonti tinha vivido. Ele diz sobre eles: “Eles

⁷⁴ O catálogo de lançamentos de discos da ECM que está no livro *Horizons Touched: The Music of ECM* apresenta a data do disco *Dança das Cabeças* como 1976. No entanto, o encarte do disco apresenta o ano de 1976 como sendo o ano da gravação, e o ano de lançamento como sendo o ano de 1977. Ao longo do trabalho adotei como referência o ano de lançamento como sendo 1977 imprido no CD *Dança das Cabeças*.

não conversam sobre natureza, eles são natureza, eles não conversam sobre música, eles são música!”⁷⁵ (LIPPEGAUS, 2007, p.264, tradução minha)⁷⁶.

⁷⁵ Egberto Gismonti's music is unmistakably Brazilian and an extremely complex hybrid. His father, who came from Lebanon, played Arab music to him; his mother was a Sicilian and loved opera. One day Manfred Eicher invited him to Oslo. Failing to obtain an exit permit for his band, Gismonti travelled to snowy Norway in the sole company of his percussionist, Naná Vasconcelos. There they recorded *Dança das Cabeças*, a glorious auditory tour of the Amazon Basin, dedicated to the Índios with whom Gismonti had lived. He says of them: “They don't talk about nature, they are nature; they don't talk about music, they are music!”. LIPPEGAUS, Karl. **Colours, Densities, Forms: How ECM Changed Folk Music.** [Trad.] J.Brandford Robinson. [In] *Horizons Touched: The Music of ECM.* [Org] Steve Lake e Paul Griffiths. Londres: Granta Books, 2007.

⁷⁶ Transcrição de um trecho da Entrevista de Gismonti ao programa ensaio da TV Cultura, gravado em 1992, onde o artista faz referência ao episódio descrito por Lippegaus: “Amazônia... a primeira vez que eu tive nessa região, Xingu, Alto, Baixo, Xingu foi a cerca de dez anos atrás... nessa primeira ida a intenção era... era ver de perto a floresta, era ... grava..., fotografar... acontece lá chegando eu fui surpreendido... pela generosidade ... generosidade de alguns índios, que eu tive a honra de me aproximar, dentre eles, o Sapain e o Raoni, que me ensinaram de maneira espetacular o que significa ser guardião da mata, conseqüentemente, da vida.. o que eu acho é a isso é que... A Amazônia, o que que é a Amazônia? A Amazônia é a alma viva desse continente ... não é só o pulmão de mundo, não ... é a alma ... porque o pulmão a gente vê... e acreditando que o que se vê não é essencial, e a Amazônia é a essência... e eu tenho uma lembrança que aconteceu no primeiro dia que o Sapain me convidou pra ir à aldeia dele, a aldeia Yawalapiti.. nessa primeira ida ao Xingu eu fiquei morando no posto Leonard , que fica a uns três quilômetros da ideia Yawalapiti... e um belo dia depois de muitas insistências e tentativas de chegar ao Sapain, insistências que essas que não eram as tradicionais , como mandar bilhetes ou o que fosse , enfim ficar parado, na entrada principal da aldeia , vendo o Sapain andar de um lado pro outro e eu tocando violão e flautas... violão que ele não se interessou nada , muito bem o fez , mas se interessou pelas flautas que eu tocava, e um belo dia ele manda me chamar, veio o irmão dele , se chama Iutú, diz assim .. Sapain tá chamando ... EG: é pra já ... Isso quatro, cinco horas da manhã que é quase de tarde ... mas bom... a música que me matou ... a primeira coisa que eles tocaram , que eu não sei nome , não sei nada, na medida que cada uma das músicas que eles tocaram , dentro dessa oca, chamada oca sagrada, onde moram os três jacuís ... jacuí é o instrumento usado pelo cantador para representar a voz do espírito ... isso é linguagem de índio... isso que dizer que é o seguinte...o instrumento é usado como instrumento que traz a voz do espírito que é a música , e o tocador passa a ser o instrumento e a música , haja visto que quando eles tocam, alguns .. e o Sapain sobretudo o outro é o Arrú ... que é um grande cantador, que é uma maravilha! Eles não são chamados de tocadores de flauta, eles são os cantadores de Jacuí... e uma das primeiras coisas que eles tocaram... que eu me lembro muito bem porque foi a primeira, eu não estava variando, delirando, desnordeado, ainda... não dá muito pra reproduzir, mas é uma música que dizia... (Gismonti tenta reproduzir tocando a nota Fá no grave do piano como que tentando lembrar da música que tinha ouvido no Xingu)... enquanto isso tem o pé esquerdo que bate firme no chão que é de terra.. tum ... tum e o pé direito que é grosso feito os pés do Portinari... faz assim (tum tum) cara, eu fiquei... inteiramente enlouquecido, e lá pelas tantas eu não sabia quem era o índio, quem era a música, quem era a flauta ... quem era ... aí eu disse... é a primeira vez na vida que eu vejo música!! Foi o maior presente que eu ganhei!!! Foi um presente inclusive de uma religiosidade, uma religiosidade... sem limites!!!!... o que que é religião? religião é um milagre... um milagre.... o milagre! Não é religião católica, nem qualquer outra... é a religião que o ser humano tem de ter... é a crença no essencial, é a crença no que não vê... o que a gente vê não é essencial ... as únicas coisas essenciais são: De onde vivemos? Para onde vamos? E o fato de estarmos aqui conversando, falando... é porque estamos vivos, e se estamos vivos é porque existe milagre ... e eles me mostraram o milagre da música, que é a música não ser um instrumento, um instrumentista, ou ... eles me mostraram que isso é uma coisa só... foi uma coisa impressionante! De lá pra cá, que tem dez anos, isso se mantém vivo, e qualquer uma das pessoas que nos ouvem e no vê sabe que nos dias atuais, da pirotécnica, da eletrônica, uma sensação que dura dez anos é que foi carimbada a fogo na alma! Porque foi profunda!!!! Muito lindo!! Amazônia, Xingu, Sapain, Arrú, Raoni... *In:* Entrevista de Egberto Gismonti ao programa Ensaio TV cultura.1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E5TkoCeyIoI> . Acesso em 30 out. 2020.

Segundo Moraes (1983)⁷⁷, o disco *Dança das Cabeças*, LP gravado em Oslo pelo selo alemão ECM ao lado do percussionista brasileiro Naná Vasconcelos, foi reputado como o disco mais importante de 1977 pela imprensa especializada internacional. O disco também recebeu o prêmio de *Disco do Ano* em cinco países e nas mais diferentes categorias: música pop na Alemanha, MPB no Brasil, folclórica no Japão, experimental na Inglaterra e jazzística nos Estados Unidos.

Em uma outra publicação sobre o mesmo disco, Luiz Chagas (2004) destaca a premiação recebida pela revista especializada em jazz, *Down Beat*. A partir dessa premiação, o disco obteve diversos outros prêmios rendendo turnês pelo mundo para Gismonti. Além disso, Chagas comenta que o disco foi premiado na Inglaterra como melhor disco *pop*, nos Estados Unidos como folclórico e na Alemanha como erudito⁷⁸.

Foi na ECM que surgiu *Dança Das Cabeças*, gravado por Naná e Egberto, em 1976, premiado na Inglaterra como pop, nos Estados Unidos como folclórico e na Alemanha como erudito. Foi disco do ano pela *Down Beat*, revista especializada em jazz. Rendeu diversos outros prêmios e uma turnê mundial – que não passou pelo Brasil lógico⁷⁹ (CHAGAS, 2004 *apud* SOUZA CHAGAS, 2016, p.24).

Sidney Molina (2002)⁸⁰ descreve a música de Egberto Gismonti como sendo herdeira de tradições cunhadas tanto por músicos da música popular brasileira, como Pixinguinha, Nazareth e Baden Powell, quanto a música de caráter modernista inspirada em Villa-Lobos, além da complexidade polirrítmica e o polimodalismo de Stravinsky. No entanto, destaca que a música de Gismonti também é a tradução particular de um certo Brasil idealizado pelo compositor, e, o caráter estético que o rotula de “músico experimental” torna-se insuficiente para definir toda a complexidade de seu repertório.

Cabe reformular a crítica predominante até os anos 80, que preteria seu conceito particular de Brasil em nome de um vago “experimentalismo”: o caráter experimental está longe de ser o que há de mais importante na música de Gismonti. Ela é herdeira

⁷⁷ MORAES, J.T. Desbravadores Irrefreáveis de Um Novo Mundo Sonoro. *In*: Egberto Gismonti & Hermeto Paschoal: História da Música Popular Brasileira (Grandes Compositores). (texto do encarte de LP) Lançado em 1983. Brasil: Abril Cultural 1983.

⁷⁸ *In*: SOUZA CHAGAS, Paulo Henrique Barbosa. O berimbau de Naná Vasconcelos na Música Contemporânea. (dissertação de mestrado). Departamento de Música da Universidade de Évora. Évora, 2016.p.20-24

⁷⁹ Entrevista publicada do website: <<http://www.brasileiros.com.br>> feita pelo colunista Luiz Chagas em 2004. Data de acesso: 27/05/2016. *In*: SOUZA CHAGAS, Paulo Henrique Barbosa. O berimbau de Naná Vasconcelos na Música Contemporânea. (dissertação de mestrado). Departamento de Música da Universidade de Évora. Évora, 2016.p.24

⁸⁰ Ver em MOLINA, Sidney. Egberto Gismonti. *In*: Música Popular Brasileira Hoje. 2º edição. [Org], Arthur Nestrovsky. São Paulo: Publifolha, 2002. P.81

de certa matriz instrumental da MPB, que tem como pilares o virtuosismo de Pixinguinha, o piano de Nazareth e o violão de Baden Powell. A este, devem-se adicionar Villa-Lobos e um Stravinsky traduzido para o sertão nordestino. Podemos agrupar sua produção em duas categorias: a complexidade das “músicas de sobrevivência”, peças de caráter urbano, densas e polirrítmicas, e a simplicidade das canções instrumentais – herdeiras de *A lenda do Caboclo*, de Villa Lobos –, baseadas na música dos interiores do Brasil. São exemplos do primeiro grupo “*Forró*”, “*Forrobodó*” e “*Karatê*”; do segundo, “*Água e Vinho*”, “*Palhaço*” e “*Um anjo*”. Lembremos também que sua atuação não se esgota nas interpretações ao piano, teclados violões e flautas indígenas: há que considerar – cada vez mais – as orquestrações, a escrita de câmara e as trilhas de cinema. MOLINA, 2002, p.81).

Em uma notícia do *Jornal do Brasil* do dia 2 de novembro de 1976, o historiador e crítico de música José Ramos Tinhorão publicou uma matéria sobre o trabalho do disco *Água e Vinho*. A crítica é um exemplo de como a chamada linha tradicionalista se posicionava, desde o lançamento da Revista de Música Popular, perante os trabalhos que eles viam como distantes de um certo ideal de representação da identidade nacional. Segundo esses críticos, era o samba de linhagem carioca que poderia ser considerado o mais autêntico gênero representante da cultura brasileira. Na matéria publicada, Tinhorão destaca uma certa dificuldade de entendimento da proposta estética do disco *Água e Vinho*:

Pouco mais de dois meses após o lançamento do disco de Antônio Carlos Jobim intitulado *Urubu*, em que a pretensão sofisticada dos arranjos situava suas composições numa espécie de limbo musical, nem popular, nem erudito, outro compositor caído das alturas do ensino de conservatório, o ex-jovem Egberto Gismonti, volta a apresentar ao público mais uma dessas diluições sonoras, agora sob o título significativo de *Água e Vinho* (TINHORÃO, 1976 p.28).

Nesses discursos da linha tradicionalista⁸¹ encontrava-se uma forte resistência aos processos tecnológicos associados à música popular, como as mídias de divulgação de massa,

⁸¹ O trabalho de Silvano Fernandes Baia (2011) sobre a historiografia da música popular no Brasil é mostrado a partir do recorte temporal 1971-1990 e identifica a pesquisa em Música Popular Brasileira a partir de três dicotomias e debates, a saber: (1) *brasilidade e influências estrangeiras*; (2) *erudito e popular*; (3) *modernidade e tradição*. Esse trabalho é fundamental para perceber as problemáticas que se articularam em torno da pesquisa sobre Música Popular no âmbito acadêmico. Baia classifica a primeira dicotomia como sendo identificada com o ideal de um projeto nacional, o “Nacionalismo Musical”, ou seja, o projeto modernista de uma grande música nacional iniciado por Mário de Andrade e orientado em guiar a experiência estética da música brasileira a partir de uma experimentação formal com folclore e a música de concerto. A segunda dicotomia é impulsionada por considerações analíticas em torno da música popular urbana que de alguma forma não fizeram parte do debate idealizado pelo pensamento modernista de Mário de Andrade, ou seja, daquelas experiências criativas com a chamada música popular não necessariamente articulada em torno do folclore e das questões da identidade nacional, mas, das músicas populares urbanas divulgadas pelo rádio ou pelo disco. Nesse contexto os debates estão centrados em torno da polaridade *erudito X popular*. A terceira dicotomia está relacionada ao debate modernidade/tradição. Nesse contexto, destacam-se principalmente os debates entre os ideais da corrente

a televisão ou o rádio. Tal concepção carrega noções significativas de um materialismo e determinismo sócio-histórico marxista e, para essa corrente, a música popular deveria refletir a realidade da vida das massas populares, que, destituídas de poder econômico e político, estavam à margem do processo de desenvolvimento social e econômico. A música quando não era realizada no sentido de se representar uma certa identidade de classe social, era considerada um produto menor e com características de alienação. A passagem abaixo sobre a crítica de Tinhorão ilustra essa postura da corrente tradicionalista:

Afinal, o que é que Egberto Gismonti quer provar com sua música? Segundo ele mesmo afirma, não espera ser considerado “um músico popular que faz música erudita” nem “um músico erudito que faz música popular”, porque, “inclusive” – diz o candido Egberto – “não há diferença entre música erudita e popular, que se encontram definitivamente em Jimi Hendrix. O que existe é um som, que é acompanhado ou não pelas pessoas”. Bem, então aí estaria a chave para entender o sentido oculto dessa espécie de palinódia sonora a que se reduz a música do compositor, aliás tão parecida pela forma à imagem da fotografia da capa: uma mala-manhada costura de chavões de orquestração em moldes eruditos, desajeitadamente vestida como uma roupa surrada, sobre a representação inanimada do que seria a música popular. Se é assim, a quem Egberto Gismonti dirige a sua diluição da água clara da inspiração popular com o requintado vinho da música em nível erudito? As grandes camadas populares certamente não é, porque 75% de brasileiros que vivem à base do salário mínimo não se reconhecem nesse universo sonoro tão distante da sua valente realidade musical feita de ritmos rigorosos e imagens poéticas objetivas e diretas. A minoria dos que têm acesso a informações musicais mais amplas também não, porque estes não se deixam enganar pelos clichês sonoros encaixados como remendos na hora da montagem dessa árida e trabalhosa construção musical a que se reduz o artesão sem humildade de músico compositor. Sobram, então, em 100 milhões de brasileiros, os cinco ou 10 mil representantes das ilusões da ascensão social, que atualmente compram discos capazes de fazê-los sentir-se pessoas inteligentes e de bom gosto. Embora, naturalmente, todos eles não passem da segunda

tradicionalista e a corrente mais ligada aos ideais de modernidade da cultura brasileira. A primeira corrente firmou-se em uma construção de discurso ideológico, de caráter nacionalista, o qual elegeu o samba de linhagem carioca como a música autêntica e legítima da identidade brasileira. Tal perspectiva se consolidou nos anos 1950, com a Revista de Música Popular, fundada justamente sobre a perspectiva folclorista dos jornalistas Francisco Guimarães (conhecido como Vagalume) e Orestes Barbosa, que valorizavam o passado musical dos anos 1920 e 1930. Tal construção ideológica girava em torno dos discursos sobre *tradição e autenticidade* da música popular brasileira. Nesses discursos encontra-se uma forte resistência aos processos tecnológicos associados à música popular como as mídias de divulgação de massa, a televisão ou o rádio. A contraposição à corrente tradicionalista foi inaugurada com os debates e ideias promovidas pelo livro *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, publicado em 1968 por membros do chamado “Grupo Música Nova”. Dentre esses membros estavam Gilberto Mendes, Júlio Medaglia, Augusto de Campos e Brasil Rocha Brito. Tais ideias faziam eco aos argumentos iniciados por Caetano Veloso, que, até então, estudante do curso de filosofia da Universidade Federal da Bahia (UFBA), defendia a ideia de uma linhagem evolutiva da música popular brasileira com a incorporação da modernidade, assim, demonstrando claro interesse na abertura da música brasileira à incorporação de sonoridades estrangeiras advindas do jazz, da música de vanguarda ou do rock. Para essa corrente, a música popular brasileira deveria ser orientada a partir de uma perspectiva linear evolutiva, portanto, a partir da sequência histórica *choro/samba/samba-canção/bossanova/tropicália*. In: ARAÚJO COSTA. Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução”, trad. De Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, p. 1-33. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/86e90f9b-p11-14>, 2018. Acesso em 20 de abril de 2020.

geração de equivocados que há alguns anos, compravam discos de André Kostelanetz pensando que era “música clássica” (TINHORÃO,1976, p.28)⁸².

1.2 Egberto Gismonti e Paradigmas da Literatura Acadêmica

Nesta parte da pesquisa serão mostrados alguns trabalhos acadêmicos no âmbito de discussões que entrelaçam problemáticas relativas aos processos criativos de Egberto Gismonti. Os trabalhos de Cyrino (2016), Gilioli (2018), Tiné (2018) aparecem como as principais produções para esta pesquisa.

Beatriz Cyrino (2016)⁸³ aprofundou o debate sobre a música de Gismonti a partir de uma pesquisa de doutorado sobre a sonoridade da música do compositor. É por meio da tese da “*desconstrução- construtiva*” que a autora procura visualizar a transição gradativa da linguagem da canção para o mundo da música instrumental na produção fonográfica de Egberto. Para a autora, o procedimento da “*desconstrução-construtiva*”, pode ser definido através da forma pela qual o compositor escolheu trabalhar, re-arranjar e reorganizar um material composicional já pré-existente. Beatriz Cyino destaca que a canção “*O sonho*”, gravada no disco *Egberto Gismonti* (1969), além de inserir Egberto no circuito dos festivais (destacadamente o Festival da Canção de 68), mostra a passagem gradativa de Gismonti para a música instrumental, sobretudo as formas gravadas nos discos *Sonho 70* (1979) e *Orfeu Novo* (1971).

No campo da canção, a autora observa um certo distanciamento da concepção sonora e das características estéticas no que tange ao conceito metalinguístico entre letra e música, ou seja, a característica da “canção crítica”⁸⁴ como proposto por Naves (2010). Esse perfil de canção que, em um primeiro momento, nos anos 50 durante a bossa nova, propiciou uma experimentação formal do conteúdo textual entre letra e música, durante os anos 60, quando do nascimento da MPB, procurou articular a poética da letra da canção a partir de uma relação

⁸² TINHORÃO, José Ramos. Água & Vinho de Egberto Gismonti: Água no vinho, nem água nem vinho. *Jornal do Brasil (RJ) de 1970 a 1979*. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=150190 Acesso em 18 fev. 2021.

⁸³ MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. Um coração futurista: Desconstrução Construtiva nos Processos Compositivos de Egberto Gismonti na Década de 1970. (tese de doutorado) Unicamp: Campinas, 2016.

⁸⁴ NAVES, Santuza Cambraia. Canção Popular no Brasil: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

intrínseca entre o estético e o cultural⁸⁵ propiciando assim a posição do artista enquanto intelectual e formador de opinião do ambiente político.

Beatriz Cyrino destaca ainda que a produção de Egberto aponta para uma tendência diluidora das práticas estéticas brasileiras de cunho modernista que se imaginavam mantenedoras de uma tradição orgânica que pudesse representar o comprometimento com algum projeto nacionalista no Brasil. Para a autora, Gismonti está inserido em um contexto já fragmentado pela pós-modernidade, uma vez que, seu gesto artístico é sugestivo e marcado por um distanciamento das narrativas que se forjaram em torno da construção de um estado-nação, ou seja, aquelas visões de mundo que se viam como combatentes dos fenômenos do mundo moderno e dos elementos vistos como diluidores de uma identidade nacional pura. A autora aponta então que a obra de Gismonti seguiu em direção a uma concepção mais plural, vanguardista, experimental, e que, para além de uma busca pessoal de um estilo próprio, Egberto estabeleceu intenso diálogo com as estratégias e condições do mercado fonográfico, com as novas tecnologias e com as músicas do mundo. Para Cyrino, a dimensão estética da música de Egberto é marcada fortemente pela pluralidade de ideias e informações tecnológicas pertinentes a um mundo globalizado, fragmentado e marcado por uma enigmática diversidade de opções e possibilidades de projeção no mercado internacional da música.

Renato Gilioli (2018)⁸⁶ propõe uma leitura da obra gismontiana a partir do conceito de “estética da mestiçagem”, cunhada pelo próprio autor. Gilioli destaca que Gismonti passa a ter maior influência dos conceitos da literatura musical e teórica de Mário de Andrade a partir da década de 1980, e essas influências podem ser sentidas nas músicas contidas nos álbuns *Alma* (1987), *Dança dos Escravos* (1989), *Infância* (1991), *Casa das Andorinhas* (1992) e *Meeting Point* (1997). Dentre as influências de Mário de Andrade destacadas por Gilioli e entendidas como sendo “tipicamente brasileiras”, estão o uso de notas rebatidas na descendente, síncopas, influência da modinha, utilização de intervalos de terça (e sexta) e do uso de melodias folclóricas.

Gilioli destaca que antes do contato com a literatura de Mário de Andrade (e particularmente na década 1970), as músicas de Gismonti não utilizavam sistematicamente

⁸⁵ MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. Um coração futurista: Desconstrução Construtiva nos Processos Compositivos de Egberto Gismonti na Década de 1970. (tese de doutorado) Unicamp: Campinas, 2016, p39-40.

⁸⁶ GILIOLI, Renato de Sousa Porto. Do Ensaio ao Palco: A “gramática” musical de Mário de Andrade em Egberto Gismonti. [In] Egberto Gismonti e Mariza Rezende. Anais do V Festival de Música Contemporânea Brasileira: Campinas, 2018.

elementos da “gramática” musical brasileira proposta por Mário. Para o autor, as produções desse período podem ser vistas como “sendo uma combinação de elementos do *mainstream* da MPB com música erudita (contemporânea), tintas de jazz, rock e outros gêneros” (GILIOLI, 2018 p.18). Entre os exemplos claros de uma possível gramática andradiana assumida por Gismonti a qual está ligada à ideia de identidade nacional, Gilioli cita que o álbum *Meetin Point* (1997) é um exemplo de um gesto criativo brasileiro próximo ao que idealizou Mário de Andrade. O autor cita que a música folclórica “*Pagode*”, presente na faixa orquestral “*Música de Sobrevivência*”, e a melodia “*A pedrinha vai*”, usada por Gismonti na faixa orquestral “*A pedrinha cai*”, foram registradas no livro *Melodias Registradas por meios não mecânicos*⁸⁷ de Oneyda Alvarenga, uma que vez é uma espécie de continuação do *Ensaio sobre a Música Brasileira*⁸⁸ de Mário de Andrade.

Paulo Tiné (2018) em seu artigo⁸⁹ sobre as escolhas estético musicais de Egberto Gismonti a partir da peça “*Forró*”⁹⁰, destaca que a obra de Egberto se consagra pela influência poética de três universos de criação. Para o autor, a poética composicional de Gismonti permanece em estado de fricção através do paradigma *Brasilidade – Vanguarda – Sacralidade*, e aparece no conjunto da sua obra através de um modo pessoal de apreensão do musical e pela particularidade expressiva ligada à performance do compositor.

A primeira influência poética, no caso a *brasilidade*, apresenta-se pelo uso sistemático de materiais e gêneros da cultura brasileira que, em geral, estão em unidade com o assim chamado *nacional-popular*. Essa característica da música de Gismonti também é uma tendência criativa que aponta fortemente para os ideais de construção de uma identidade brasileira, como visto na década de 1960, em debates promovidos pelo Centro Popular de Cultura (CPA)⁹¹. Para Tiné, a noção de brasilidade pode também ser entendida a partir do interesse do Gismonti na

⁸⁷ ALVARENGA, Oneyda (org.). *Melodias registradas por meios não mecânicos*. 1º volume. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, Departamento de Cultura, Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, 1946.

⁸⁸ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 2ª ed, 1972.

⁸⁹ TINÉ, Paulo. A escolhas estético-musicais de Egberto Gismonti a partir da peça “*Forró*”: *Brasilidade, vanguarda e sacralidade*. [In] Egberto Gismonti e Mariza Resende. *Anais do V Festival de Música Contemporânea Brasileira*: Campinas, 2018.

⁹⁰ A peça *Forró* foi gravada pela primeira vez pelo conjunto “*Egberto Gismonti Group*” em 1993 e o lançamento deu-se no disco *Música de Sobrevivência*.

⁹¹ Sobre o CPC, Holanda diz “... a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós 64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a ‘fé no povo’, estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética” (HOLANDA, 1992, p.17, *apud* TINÉ, 2018, p.82).

obra de Villa-Lobos⁹² e Mário de Andrade, e a partir da adoção de ritmos e gêneros característicos da música brasileira (baião, maracatu, samba, etc.).

Segundo Tiné, a característica da *vanguarda* apresenta-se pelo uso sistemático de elementos e materiais criativos presentes em programas poéticos de compositores europeus do século XX, e também pelo uso de procedimentos harmônicos do jazz moderno.

A característica de *sacralidade* sucede pela assimilação das poéticas que são resultantes de desdobramentos da contracultura, cuja incorporação ocorre a partir da influência do movimento tropicalista surgido na segunda metade da década de 1960. Tiné aponta que a influência da contracultura em Gismonti pode ser entendida também a partir de um fenômeno típico da subjetividade pós-moderna. Segundo o autor, Egberto também esteve próximo a uma postura artística vista entre as décadas de 1960 e 1970 a qual adotou comportamentos da cultura *hippie*. Esses acontecimentos também foram marcados pela procura de novas formas de prática religiosa como alternativa filosófica-pessoal de se explicar a própria existência no mundo. O sentido da *sacralidade* na música de Gismonti também se apresenta através do uso de elementos e instrumentos musicais presentes em manifestações onde a música é parte importante de um ritual religioso.

Essa flagrante diversidade de rótulos e ausência de unidade na opinião da crítica especializada e acadêmica sobre a música de Egberto Gismonti aponta para os paradigmas e problemas que comumente aparecem nos debates sobre os processos criativos do compositor. Em linhas gerais, fazem parte dos desdobramentos teóricos que procuram definir a música de Egberto como sendo marcada pela oposição *popular/erudito* ou pela dualidade *oralidade/escritura ou improvisação/composição*. Isso não quer dizer que tais narrativas são confusas, mas que apenas comprovam a dificuldade em estabelecer, do ponto de vista da musicologia, o que realmente a música de Gismonti representa enquanto identidade sonora e poética criativa.

1.3 A Pesquisa sobre a Performance Pianística de Egberto Gismonti

Nesta parte serão mostradas as pesquisas acadêmicas feitas no âmbito de discussões sobre o tema do piano e da interpretação das obras de Egberto Gismonti.

⁹² Tiné ilustra a gravação do álbum *Trem Caipira* (1986) em que Gismonti homenageia Villa-Lobos.

Os trabalhos de Silva (2005)⁹³, Magalhães Pinto (2009)⁹⁴, Gomes (2015)⁹⁵, Grajew (2016)⁹⁶ e Ribeiro (2019)⁹⁷ aparecem como as principais produções.

Cândida Luiza Borges da Silva (2005) em seu trabalho de mestrado intitulado, *A interpretação e o pianismo de Egberto Gismonti em sua obra Sonhos do Recife*⁹⁸, trabalhou com uma pesquisa sobre a performance e o caráter do pianismo de Gismonti na gravação da peça “Sonhos de Recife”. Como parâmetro de discussão sobre o pianismo e sobre a interpretação, a autora trabalhou com a análise da partitura⁹⁹ e com a gravação¹⁰⁰ em vídeo do show realizado por Egberto na Argentina em 2003, no teatro Cólón. A partir da análise da partitura, que, segundo a autora, apresenta poucas indicações quanto ao caráter da peça, Cândida Silva procurou descrever parâmetros que serviram de base técnico-interpretativa para a performance gravada pelo compositor. Embora não tenha sido anexada ao trabalho, segundo a autora, a peça analisada é a única música de Gismonti totalmente escrita¹⁰¹.

⁹³ SILVA, Cândida Luiza Borges. *A interpretação e o pianismo de Egberto Gismonti em sua obra “Sonhos De Recife”*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2005.

⁹⁴ PINTO, Marcelo Gama e Mello de Magalhães. *Frevo para piano de Egberto Gismonti: uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2009.

⁹⁵ GOMES, Vinícius Bastos Gomes. *O estilo pianístico de Egberto Gismonti*. (dissertação de mestrado). Unicamp: Campinas, 2015.

⁹⁶ GRAJEW, Daniel. *O pianismo de Egberto Gismonti em Sete Anéis e Karatê*. (dissertação de mestrado). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2016.

⁹⁷ RIBEIRO, Erika Maria. *O pianismo e seus elementos na música de Egberto Gismonti*. (tese de doutorado). Centro de Letras e Artes da Unirio. Rio de Janeiro, 2019.

⁹⁸ Segundo a autora, a peça foi escrita em 1995 no Rio de Janeiro. Na partitura consta o seguinte comentário “*Música inspirada no ritmo do frevo, dança popular da cidade no Recife no nordeste do Brasil*.”

⁹⁹ Há uma gravação no youtube apenas com o áudio. A partir do minuto 22:20. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=n_wCGfTiYVo. Acesso em 30 out. 2020.

¹⁰⁰ A música “Sonho de Recife” também aparece no disco *Infância* lançado pela gravadora ECM em 1991. A música aparece na faixa 6 tocada sem interrupção com o nome de *Recife & O amor que move o Sol e outras estrelas*. O disco foi gravado pelo grupo de Egberto Gismonti (*Egberto Gismonti Group*) que na época era formado por Egberto Gismonti (compositor, arranjador, piano, violões); Nado Carneiro (sintetizadores, guitarra); Zeca Assumpção (contrabaixo acústico); Jaques Morelenbaum (violoncelo). Foi gravado na Alemanha e produzido por Manfred Eicher.

¹⁰¹ Segundo entrevista de Gismonti dada a autora, a peça foi escrita com todas as notas a serem tocadas porque foi feita para uma pianista russa, Tatiana Pavlova, amiga de Gismonti, a qual tem formação clássica e não toca outros gêneros diferentes dos da tradição da música escrita...[A Tatiana, além de concertista, fazia ensaios de ballet, etc., daquele tipo de pianista que bota um “não sei o quê” na frente e ela sai tocando. Ela tem muita competência, mas ela não ultrapassa o limite da competência nunca, apesar de tocar pra burro. Então, quanto mais coisas técnicas, melhor para ela se exprimir, porque ela se exprime através da linguagem técnica. [...] Isso está encrencado desse jeito por causa da Tatiana. Essa partitura não foi feita para edição, foi feita para Tatiana tocar. Então, o que tenha de notas que não sejam convenientes... Ela toca todas essas notas... Se a partitura fosse a medida, eu não tocaria nada, porque a minha partitura não tem nada.] (GISMONTI *apud* SILVA, p.27, 2003) [...] Isso tudo que está escrito é porque, apesar de eu gostar demais da Tatiana, eu não posso dar pra ela só umas anotaçõezinhas, que eu daria por Nando [Carneiro], que não é pianista (GISMONTI *apud* SILVA, p.27, 2003).

A pesquisa também articula a definição de pianismo às categorias definidas na literatura acadêmica e à tradição pedagógica ligada ao ensino do piano. Entre essas categorias destacam-se as noções de dedilhado, técnica, respirações, articulações, postura, toques, acentuação, fraseado, sonoridade, agógica, pedalização e dinâmica. Para caracterizar a interpretação de Gismonti, a autora descreve que a concepção pianística de Egberto é ligada à um forte senso rítmico na qual a criatividade é marcada pela habilidade de improvisar e desenvolver polifonias. A definição de parâmetros técnico-pianísticos escolhidos por Gismonti para a performance de “Sonhos de Recife” foi desenvolvida a partir do que foi encontrado na partitura, mesmo com poucas indicações do compositor. Como conclusão, a autora descreve o pianismo e o processo criativo da interpretação de Gismonti como marcado pela singularidade de sua formação plural, tanto como pianista como compositor.

Marcelo Gama e Mello de Magalhães Pinto (2009) em seu trabalho de mestrado intitulado, *Frevo para piano de Egberto Gismonti: uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance*¹⁰², trabalhou com a análise formal da transcrição do áudio da gravação de *Frevo* registrada no disco *Alma* (1986). Para análise da transcrição, o autor propôs um entrecruzamento de dados a partir do cotejamento de informações entre as características das matrizes sonoras e formais do gênero tradicional frevo. O objetivo da pesquisa foi observar como aconteceu a intersecção entre processos composicionais da prática escrita e práticas da performance da tradição do frevo.

Para alcance dos resultados o autor utilizou a transcrição da performance gravada no LP *Alma*, a partitura presente no encarte do disco e a partitura de *Frevo* publicada no *songbook* de Gismonti lançado pela editora suíça Mondiamusic¹⁰³. A partir de uma confluência de dados relacionados à trajetória artística de Gismonti e um levantamento histórico sobre as características estilísticas e históricas do gênero frevo no Brasil, a conclusão da pesquisa é que

¹⁰² Em 2013, o autor também publicou na revista *Per Musi*, juntamente com o professor Fausto Borém, um artigo intitulado *O caos organizado de Egberto Gismonti em Frevo*. Nesse artigo é apresentada uma análise entre os procedimentos de desenvolvimento temático e improvisação na composição *Frevo* de Gismonti. Os autores destacam que determinados processos de criação de Gismonti foram construídos de forma pessoal através de um hibridismo que se manifesta através do contato do compositor com processos criativos relacionados ao jazz, ao gênero popular frevo, à improvisação e à música de tradição escrita. Essa última característica foi descrita como sendo advinda do contato de Gismonti com o repertório dos estudos de Chopin, O cravo bem temperado de Bach, peças de Villa-Lobos, gravações e músicas de Baden Powell, estudos de violão, peças da primeira e segunda escola de Viena e peças vanguardistas do repertório composto no período pós-1950. A pesquisa procura mostrar que Gismonti obtém grande unidade composicional em sua performance apenas com o uso recorrente de motivos que resultam em poucas variações.

¹⁰³ GISMONTI, Egberto. *Egberto Gismonti: livro e partituras (songbook)*. Suíça: Mondiamusic, 1990.

a composição (entendida a partir da transcrição) de *Frevo*, além de envolver uma série de procedimentos formais oriundos de diferentes tradições culturais, é um tipo de *frevo ventania*¹⁰⁴.

Vinícius Gomes (2009) em sua pesquisa de mestrado intitulada, *Alma: O estilo pianístico de Egberto Gismonti*, trabalhou com as transcrições das performances de composições de Gismonti gravadas no disco (LP) *Alma (EMI-Odeon, 1986)*¹⁰⁵. Segundo o autor, a pesquisa buscou destacar a singularidade estilística ao piano solo de Gismonti a partir da análise da interpretação de suas próprias composições.

Para a realização da pesquisa e alcance dos resultados foram feitas as transcrições das versões gravadas, a análise harmônica das partituras em formato *lead sheet* publicadas no encarte do disco *Alma*, e a análise harmônica das transcrições.

As análises realizadas a partir das transcrições foram determinantes para avaliar o grau de distanciamento das fontes originais (partituras impressas em formato *lead-sheet*) que Gismonti realizou e realiza quando toca suas composições, pois, como apontou Gomes, há sempre uma versão atualizada de suas músicas a cada apresentação. Para análise estilística das transcrições, entendidas como sendo a própria composição, Gomes propõe a metodologia de Larue (1970), a qual orienta uma atenção especial aos aspectos e parâmetros estéticos percebidos em torno da Sonoridade, Harmonia, Ritmo, Melodia e Dinâmica. Entre as novidades encontradas nas análises das transcrições, a pesquisa destaca a inserção de estruturas harmônicas que não estão presentes nas partituras do encarte, mas que fazem parte do

¹⁰⁴ Segundo o autor, após ilustrar diversos exemplos de frevo, ele conclui que a composição de Gismonti trata-se de um *frevo ventania*. Ver em PINTO, Marcelo Gama e Mello de Magalhães. *Frevo para piano de Egberto Gismonti: uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2009.p-73. Segundo Magalhães Pinto, esse estilo de frevo é uma variação do frevo-de-rua cuja característica é marcada por pouca densidade sonora, linha melódica movimentada e as notas raramente ultrapassam o pentagrama. Como exemplo, ou autor cita a composição *Comendo Fogo*, composto por Levindo Ferreira. (MAGALHÃES PINTO, 2009, p. 25)

¹⁰⁵ O álbum (LP) *Alma* (EMI-Odeon,1986) contém as faixas *Baião Malandro, Palhaço, Loro, Maracatu, Karatê, Frevo, Água e Vinho, Infância e Cigana*. Em 1993, o CD *Alma ao vivo* foi lançado pela Tom Brasil Produções Musicais. O CD lançado como coletânea tem treze faixas e conta com oito das nove faixas presentes no LP de 1986 (exceto *Infância*). Nesse CD também estão incluídas 5 peças executadas ao vivo em apresentações que aconteceram no SESC Pompéia realizadas pela Tom Brasil Produções Musicais em 1993. As composições incluídas são *Ruth* (composição de Antônio Gismonti, avô de Egberto), *Sanfona, A fala da paixão, Realejo e 7 Anéis*. O CD *Alma ao Vivo* contém no encarte todas as partituras das músicas incluídas no CD, o que, como novidade, é uma expansão do encarte do LP de 1986, pois, além de nova impressão do encarte com as músicas do LP, foram incluídas as partituras inéditas de *7 anéis, Ruth, Sanfona, A fala da Paixão e Realejo*. Todavia, as partituras não correspondem fielmente ao que foi gravado.

vocabulário musical ao qual Gismonti sempre recorre para improvisar e atualizar a performance de suas composições¹⁰⁶.

Daniel Grajew (2016), em sua pesquisa de mestrado intitulada “*O pianismo de Egberto Gismonti em Sete Anéis e Karatê*”, propõe duas análises a partir das transcrições das performances gravadas de *Karatê* (álbum *Alma* de 1986) e *7 Anéis* (álbum *Alma* de 1993)¹⁰⁷. Para obtenção dos resultados, foi feita uma análise comparativa entre as transcrições e as partituras publicadas no livro *songbook* do compositor. A análise realizada visou destacar a forma com que Egberto Gismonti apresenta recursos de novidade formal quando toca suas composições.

Do ponto de vista do material composicional presente no universo criativo de Gismonti, a pesquisa destaca a presença de fontes e recursos estilísticos presentes no repertório da música clássica ocidental, os quais vão desde o contraponto bachiano até a música atonal de Anton Webern e Jean Barraqué. No mundo da música popular, Grajew destaca a forte presença de elementos da música folclórica, choro, jazz, rock e da canção popular brasileira.

Do ponto de vista do que o autor reconhece como a existência de uma “liberdade” ou de uma “interpretação” mais livre de Gismonti ao tocar suas próprias músicas, a pesquisa aponta que essa característica pode ser explicada pela relação simbiótica existente entre *intérprete/compositor*, particularidade específica da performance no caso de Gismonti. Grajew,

¹⁰⁶ Aqui cabem duas críticas à pesquisa, a saber: na análise da música *Baião Malandro*, há uma comparação da parte chamada de “introdução”, cuja foi gravada na versão do álbum *Alma* (1986), com a primeira versão gravada no LP *Carmo* (EMI-Odeon-1977), registrada com grupo instrumental. Na análise, o autor faz menção à chamada “introdução” de *Baião Malandro* gravada em *Alma* como sendo um tipo de *Vamp*, próximo a uma sequência rítmica de acordes em Ré bemol, sendo que, a versão da introdução gravada em *Carmo*, foi realizada com notas repetidas de Ré Bemol. A primeira crítica é que a versão da “introdução” de *Baião Malandro* com notas repetidas gravada em *Carmo* foi também gravada com a mesma abordagem técnico-pianística ao piano solo no disco *Sol do Meio Dia* (EMC, 1978). Nesse disco, *Baião Malandro* aparece a partir do minuto 19:38, faixa 5, gravada sem interrupção com as músicas *Café*, *Sapaïn*, *Dança Solitária n.2* e *Baião Malandro*. A segunda crítica é que na análise da música *Frevo*, o autor faz uma comparação com a primeira versão gravada no formato instrumental no LP *Nó Caipira* (EMI-1972). Segundo Gomes, a maneira de realizar o acompanhamento foi o que mais sofreu alterações de uma versão para outra. Talvez a versão mais propícia para a realização da análise comparativa fosse a primeira gravação de *Frevo* ao piano solo, realizada no disco *Egberto Gismonti Solo* (ECM-1979), sobretudo, porque, é a versão onde todas as partes da composição são incluídas, semelhante à versão que foi realizado no disco *Alma*. A versão de *Frevo* presente no disco *Nó Caipira*, foi gravada com redução de partes da composição, como também notou o autor da pesquisa.

¹⁰⁷ Há uma imprecisão com relação às datas de lançamento do disco *Alma* informadas pelo autor em sua tese, a qual informa as datas e as seguintes músicas analisadas: *Karatê* (álbum *Alma* de 1987) e *Sete Anéis* (álbum *Alma* de 1996) (GRAJEW, 2016, p.14). O primeiro disco *Alma* (LP) lançado no Brasil foi impresso com a data 1986, e o CD *Alma ao Vivo* relançado pela Tom Brasil Produções Musicais foi impresso com a data de 1993 e não 1996. No entanto, no encarte do CD *Alma ao vivo* está contida a informação de que o primeiro disco *Alma* foi lançado pela EMI em 1987. Estou colocando as informações neste trabalho que estão de acordo com as datas de lançamento informadas nos encartes dos respectivos discos— *Alma* (LP) (EMI-Odeon), 1986 e *Alma ao Vivo* (CD) (Tom Brasil) 1993.

ao mostrar depoimentos do próprio compositor, também mostra detalhes da singular pesquisa artística de Gismonti, feita de modo auto-didata. No depoimento, Egberto fala sobre sua formação pianística e como sua trajetória com o universo da música escrita influi em sua maneira de tocar o violão. Gismonti destaca que sua familiaridade com os procedimentos harmônicos permitidos pelo idiomatismo do piano, também influenciou muitas de suas adaptações realizadas ao violão, resultando em instrumentos de 8 ou 10 cordas. Segundo o compositor, essas adaptações partem de sua necessidade artística de trazer, ao próprio violão, sua particular abordagem de distribuir as notas dos acordes no piano.

É um violão que é normal até a sexta corda e tem mais 4, sendo que a sétima é aguda, a oitava é grave, a nona é aguda e a décima é grave. Por que isso? Porque tem certas inversões de acordes que eu estou habituado a ouvir por causa do piano que o violão normalmente não executa ou se executasse seria com tanto malabarismo (eu não gosto). Então eu resolvi partir para o violão de mais cordas para facilitar a minha vida, pra poder exprimir aquilo que eu desejo (...) É para isso, é para ter um tipo de extensão que têm os pianistas, que têm uma extensão maior”. (GISMONTI, depoimento para Fernando Faro no programa ensaio, 1992, *apud* GRAJEW, 2016 p. 38)

De um modo geral, a pesquisa de Grajew dá mais atenção aos processos criativos e aos materiais composicionais que funcionam como base de competência para as performances realizadas por Gismonti.

Érika Ribeiro (2019), em seu trabalho de doutorado intitulado, *O pianismo e seus elementos na música de Egberto Gismonti*, propõe uma investigação sobre o perfil do “pianismo” de Egberto Gismonti observado no disco *Alma (1986)*. Uma das constatações da pesquisa de Ribeiro é que existem poucas reflexões acadêmicas sobre o “aspecto interpretativo” da performance pianística de Gismonti e, segunda a autora, há uma quantidade maior de discussões em torno dos aspectos composicionais. Ribeiro propõe uma análise que parte de sua própria experiência musical, tanto como pianista de formação clássica, quanto outras, que se deram ao longo da sua trajetória artística, uma vez que, a pianista teve contato com músicos e repertórios da música popular instrumental brasileira¹⁰⁸. A pesquisa de repertório e material para a construção do recital final de defesa de doutorado teve como base as partituras publicadas no encarte do disco *Alma* e as transcrições realizadas por Marcelo Magalhães Gomes Pinto (2009), Vinicius Gomes (2015), Daniel Grajew (2016), Thomas Mueller (não consta data) e Vladimir Cangassu (não consta data).

¹⁰⁸A autora faz menção à possível influência que teve em sua trajetória musical a partir do contato e convivência com músicos como Léia Freira, Yamandu Costa, Déborta Gurgel, Fábio Torres, Tatiana Parra, Luis Leite, Joana Queiroz, entre outros.

A pesquisa relata a experiência da escuta de várias performances de Gismonti como base para a construção da “interpretação” das partituras das músicas do disco *Alma*. Entre as contribuições mais significativas da pesquisa está a revisão histórica dentro da literatura acadêmica quanto ao uso do conceito técnico atribuído a “*pianismo*”. É a partir dessa revisão que a autora busca atualizar o uso do termo para experiências artísticas como as de Gismonti.

Ribeiro chama a atenção para o desenvolvimento de uma habilidade para que a própria autora reconhece como um “*conhecimento interpretativo*” de repertórios, o que inclui tanto o conhecimento de peças consagradas na literatura pianística, nas quais a técnica é mediada pelo texto escrito, quanto a aquisição de uma técnica advinda da experiência da “*imersão*”¹⁰⁹ em contextos possíveis de um desenvolvimento do “*pianismo*”. A autora entende que prática da improvisação permite desenvolver um repertório de “*técnicas pianísticas*” e que esse processo de aprendizagem pode ser desenvolvido a partir do contato com outros estilos musicais.

A partir dessas diretrizes a pesquisa destaca a existência de algumas problemáticas, tanto para a análise das características interpretativas e performativas, quanto ao uso do termo técnico “*pianismo*” para performances como as de Gismonti. Para Ribeiro, o problema apresenta-se justamente porque se trata de um caso particular em que a prática musical envolve a trajetória de um músico, que, além de multi-instrumentista, é também compositor e intérprete de suas próprias obras, colocando-se assim, “como parte da tradição musical que constrói um “*pianismo*” como consequência de sua criação” (RIBEIRO, p.16, 2019). Entre os músicos representantes dessa tradição a autora cita Liszt e Beethoven, entre outros, como exemplo¹¹⁰.

¹⁰⁹ Ver em RIBEIRO, Erika Maria. O pianismo e seus elementos na música de Egberto Gismonti. (Tese de doutorado). Centro de Letras e Artes da Unirio. Rio de Janeiro, 2019.p-20

¹¹⁰ Entre as principais noções estabelecidas para o termo técnico “*pianismo*” elencadas por Ribeiro (2019) destacam-se: (1) *Pianismo ligado à ideia de Identidade Musical*, (2) *Pianismo ligado à ideia que une técnica e interpretação*; (3) *Pianismo ligado à ideia de imagem sonora*; (4) *Pianismo e Persona Musical*.

A noção de (1) *Identidade musical e “pianismo”* como pensado por Ribeiro faz referência ao processo de mediação cultural estabelecido pela inter-relação entre o individual e o coletivo, cujos valores artísticos, exigências musicais e sensibilidades, são valorados e legitimados em contextos culturais específicos em que se dá a performance de cada artista. A identidade pianística, segunda essa noção, pode ser compreendida a partir das abordagens sonoras realizadas pelo pianista, o que inclui, o repertório de toques e sonoridades próprias à cultura musical que o músico compartilha ou experencia. Em outro momento da pesquisa, ainda dentro do tópico da identidade do “*pianismo*”, a autora recupera a noção de memória para fazer menção ao termo “*pianismo*” como estando também ligado a tradições pedagógicas de ensino da literatura do piano. Para a autora, essas tradições de ensino preservam certas características pedagógicas ligadas à preferência de andamentos, agógica e à pedalização. A autora dá destaque às assim chamadas escolas do piano, entre elas, as escolas russas, francesas, inglesas e vienense. A noção do “*pianismo*” também aparece no trabalho da autora como estando ligado a um processo intercultural de construção de uma identidade étnica, como visto no termo “*pianismo africano*”. O conceito de “*pianismo africano*” cunhado

1.4 A Pesquisa sobre Egberto Gismonti em perspectiva audiotátil

Os trabalhos até aqui apresentados apresentam visões distintas quanto ao aspecto performativo de Egberto como pianista. Uma nova maneira de abordar a música de Gismonti em perspectiva audiotátil foi iniciada por Araújo Costa no ensaio analítico “Egberto Gismonti et Nana Vasconcelos chez ECM”, no quarto capítulo de sua tese de doutorado, de 2016, além da conferência “Notas sobre a trajetória de Egberto Gismonti na ECM entre 1976 e 1995: interações, transculturalidade e identidade artística”¹¹¹, de 2018, e o capítulo “O choro e outras fontes audiotáteis da música brasileira em 7 Anéis de Egberto Gismonti: uma filologia groovêmica”, em curso de publicação, de Araújo Costa e De Souza Araújo, apresentado no Congresso *Lo choro brasiliano. Prospettive musicologiche e didattiche tra repertorio e prassi esecutive*, em outubro de 2019¹¹².

pelo pianista, compositor e pesquisador Akin Euba, uma das maiores referências em música africana, refere-se a um estilo pianístico cuja estética é construída pela relação intercultural das gestualidades da música de percussão africana (sinos, tambores, xilofones e música *mbira*) com os processos harmônicos da música europeia. Os materiais que compõem o repertório do chamado “*pianismo africano*” são baseados no uso de modalismo, canções tradicionais e ataques percursivos que constroem a identidade sonora da música africana. Para a noção estabelecida como (2) “*Pianismo*” ligado à ideia que une técnica e interpretação, Ribeiro alia duas situações. Em primeiro lugar está o conceito de “*pianismo*” usado para identificar habilidades que não se encaixam em determinadas tradições ou escolas de piano, como é o caso dos pianistas improvisadores que desenvolvem um “*pianismo*” muito em função das necessidades musicais e estéticas da performance. A segunda situação refere-se ao uso do termo “*pianismo*” para os casos em que a técnica é desenvolvida em função de determinadas dificuldades fisiológicas e limitações corpóreas, mas que se adaptam ao próprio fazer musical e à uma necessidade artística. Nesse caso o uso de “*pianismo*” liga-se à ideia de superação, onde, em um primeiro momento, as características físicas impediam o desenvolvimento da atividade pianística, mas, em alguns casos, compõem a própria identidade artística e concepção musical do artista. A autora cita como exemplo o pianista de jazz Michel Petrucciani (1962-1999). O uso de (3) *Pianismo ligado à ideia de imagem sonora* é usado no sentido de que o artista desenvolve sua técnica pianística em função de uma necessidade artística, ou seja, é o entendimento de que a performance é um ato de criação, e, sendo um ato criativo, o pianista é influenciado diretamente por um psiquismo que constrói uma imagem musical, de modo que essa imagem sonora é desenvolvida a partir de uma relação dinâmica que é intrínseca ao próprio desenvolvimento do “*pianismo*”. Dessa forma, o conceito de “*pianismo*” é entendido no sentido de que a habilidade se desenvolve a partir das necessidades de uma concepção artística que pode estar ou não ligada a uma tradição ou escola musical. O uso de (4) *Pianismo e persona musical* é usado para os casos em que os processos criativos atuam consubstancialmente aos significados do “*pianismo*” e ao fazer musical como um todo. Esse é o caso dos pianistas que não estão necessariamente ligados à uma tradição pedagógica do instrumento, embora o fazer musical é influenciado pelo ambiente que o cerca, a cultura musical e o conjunto de repertórios aprendidos ou desenvolvidos pela prática da improvisação presente na trajetória musical do artista. Ribeiro cita por exemplo o pianista Keith Jarrett. In: RIBEIRO, Erika Maria. O pianismo e seus elementos na música de Egberto Gismonti. (tese de doutorado). Centro de Letras e Artes da Unirio. Rio de Janeiro, 2019, p 20-40

¹¹¹ Disponível na íntegra em <https://www.youtube.com/watch?v=2vo5A7ZAmM8>.

¹¹² ARAÚJO COSTA, Fabiano e DE SOUZA ARAÚJO, Patrícia. O choro e outras fontes audiotáteis da música brasileira. Convegno internazionale Lo choro brasiliano. Prospettive musicologiche e didattiche tra repertorio e prassi esecutive, Conservatorio “Francesco Cilea” di Reggio Calabria, 25 ottobre 2019. E ARAÚJO COSTA, Fabiano e DE SOUZA ARAÚJO, Patrícia. O choro e outras fontes audiotáteis da música brasileira em 7 Anéis de Egberto Gismonti : uma filologia groovêmica. In: Lo choro brasiliano. Prospettive musicologiche e didattiche tra repertorio e prassi esecutive, Atti del Convegno Internazionale di Studi, [a cura di] Giovanni Guaccero e Nicolò Maccavino, Edizioni del Conservatorio di Música “Francesco Cilea” (in corso di pubblicazione).

Nesta tese sigo essa mesma trilha de investigação, procurando contribuir com um recorte específico e aprofundado sobre a atividade de Gismonti ao piano solo. Dentre as principais diferenças entre a abordagem audiotátil e as abordagens mencionadas nos tópicos anteriores está uma discussão crítica sobre o problema da noção de *escritura e técnica*.

A Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA) considera a experiência musical a partir de suas especificidades formativas em diferentes culturas. No caso da experiência entre interpretação e improvisação, a TMA oferece especial atenção ao caráter formativo-cognitivo operado pela oposição mediológica *visualidade/audiotatibilidade*, uma vez que, o *medium formador da experiência* no contexto da música escrita ocorre pela partitura, enquanto que, no contexto da música audiotátil, o *medium formador da experiência* se dá pelo *Princípio Audiotátil* (PAT) que projeta os valores artísticos e criativos reificados pelo disco. Essas considerações trazem consequências diretas para a forma como a música de caráter audiotátil irá ser analisada do ponto de vista do aspecto formativo.

Em seguida, o conceito de *Formatividade*, uma das bases teóricas fundamentais da Teoria das Músicas Audiotáteis, será mostrado com o objetivo de compreender como a sua ideia original ligada ao “personalismo ontológico” pareysoniano percorre um caminho de leituras através das obras de Umberto Eco até se especificar como *Formatividade Audiotátil* no projeto musicológico de Vincenzo Caporaletti.

CAPÍTULO II

Sou um crítico de jazz bastante sensível para compreender as minhas limitações, e percebo que o que estou pensando está abaixo do plano em que o pobre Johnny trata de avançar com as suas frases truncadas, seus suspiros, suas raivas súbitas e seus choros. A ele não interessa nem um pouco que o ache genial, e nunca se envaideceu de sua música estar muito além da que os seus companheiros tocam. Penso melancolicamente que ele está no princípio do seu sax enquanto eu vivo obrigado a me conformar com o final. Ele é a boca e eu a orelha, isso pra não dizer que ele é a boca e eu... Todo crítico, aí, é o triste final de algo que começou como sabor, como delícia de morder e mascar. E a boca se move outra vez, gulosamente a grande língua de Johnny recolhe um esguichozinho de saliva dos lábios. As mãos fazem um desenho no ar.

Trecho do livro *O Perseguidor*¹¹³, de Julio Cortázar

A principal questão do pensamento especulativo no modelo filosófico sobre estética de Luigi Pareyson¹¹⁴ reside no problema de que para o autor o artista é aquele que enquanto faz, inventa o próprio modo de *fazer*. E, a *formatividade*, enquanto experiência do *fazer* comum a todas as atividades humanas, quando se especifica no “agir artístico” da experiência artística, atua como *Formatividade Artística*. A *Formatividade*¹¹⁵ artística é então o processo artístico pelo qual se verifica o itinerário de trabalho e diálogo deliberado do artista com sua matéria no intuito de construir uma *forma* e um conhecimento¹¹⁶, o conhecimento artístico.

1. Formatividade de Luigi Pareyson

A *Formatividade*, termo técnico surgido em 1954 a partir das teses filosóficas sobre estética de Luigi Pareyson, enquanto atividade comum a toda experiência humana, só se torna específica da atividade artística quando assume o caráter da intencionalidade de um “agir artístico” na produção de um conteúdo ou de uma matéria que em si é dotada de *exemplaridade*. Esse dinamismo da atividade artística – através do qual atua um “agir artístico” que em si é um

¹¹³ O Perseguidor é um livro do escritor argentino Júlio Cortázar em homenagem à Charlie Parker

¹¹⁴ Luigi Pareyson (Piasco, 4 de fevereiro de 1918 – Milão, 8 de setembro de 1991).

¹¹⁵ PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. [Trad.] Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

¹¹⁶ Pareyson faz referência ao ato de interpretar como ato formativo do conhecimento interpretante de formas por pessoas. “É também formativo o conhecimento, e o conhecimento sensível, que capta a “coisa”, produzindo ou “formando” a sua imagem, de tal modo que esta sai “perfeita”, bem acabada, ou seja, revele e capte, ou melhor, seja a coisa. (PAREYSON, 1984, p.14)

“agir estético” – é realizado pela intenção da *forma formante*¹¹⁷. A *forma formante* age então a partir de um itinerário de trabalho que contém em si a regra artística que a própria obra exige do artista ao inventar o próprio modo de fazer¹¹⁸. É nesse sentido que existe uma simultaneidade entre *invenção* e *execução* em um *fazer formativo* que revela todo um conteúdo espiritual do artista, uma vez que a *artisticidade* do artista materializa a *forma formada*, ou *êxito artístico* ou a *exemplaridade*, que em si já contém o valor estético singular da obra.

[...] os artistas encontram a forma enquanto a executam, isto é, só escrevendo, ou pintando, ou cantando, delineiam a imagem, e mesmo quando, sob o prepotente estímulo da inspiração, parece-lhes que o que fazem é so transformar em sinais físicos uma imagem impetuosamente formada na sua fantasia, na realidade, põem-se à prova, com a própria extrinsecação, que desse modo confirma-se como inseparável da concepção (PAREYSON, 1984, p.141)¹¹⁹.

Para Pareyson, o caráter do itinerário em que se dá a formação da obra se mostra a partir de duas experiências distintas e relativas ao tempo de nascimento da forma. Em um primeiro momento, *criação* e *execução* são movimentos do fazer artístico que existem de forma separada da extrinsecação da matéria. No segundo momento, *criação* e *execução* são entendidas como movimentos do fazer artístico que atuam em unidade com a *formatividade*¹²⁰.

Estas duas concepções são diametralmente opostas : para a primeira , o artista é primeiro inventor , e depois copiador da própria obra , porque ela precede a execução , enquanto , para a segunda , mais que inventor da sua obra o artista é seu espectador , porque ela nasce quando ele já terminou o seu trabalho ; para a primeira , a execução é um caminho seguro , já traçado , que consiste no reproduzir externamente uma imagem interior , e para a segunda , uma aventura que não se sabe como irá terminar , e na qual para aquilo que está por fazer único guia é aquilo que já está feito. (PAREYSON, 1984, pag.140)¹²¹.

A ideia geral que está imbricada no conceito de formatividade é que, para além da experiência da contemplação, a experiência estética da formatividade é a própria experiência da produção artística, o que inclui o que seja a noção de criatividade, pois, a produção artística envolve o ato de inventar, de dar formas artísticas que em si são dotadas de *exemplaridade*. Com relação à noção de *exemplaridade*, enquanto algo que demanda um certo agir de

¹¹⁷ Pareyson faz menção ao complexo itinerário através do qual o artista, tentando, corrigindo e refazendo, produz a obra. Nesse itinerário se encontram problemas pertinentes à estética como: a inspiração, o exercício, a improvisação, e “o diálogo com a matéria e o domínio sobre ela conseguido justamente através da obediência que ela reclama” (PAREYSON, 1993, p.14).

¹¹⁸ e “... de sorte que a execução seja a aplicação da regra individual da obra no próprio ato que é a sua descoberta...” (PAREYSON, 1993, p.21).

¹¹⁹ PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

¹²⁰ A primeira concepção refere-se principalmente à noção Croceana sobre o processo de formação da obra, uma vez que, o processo de ideação da obra é entendida como uma imagem interior que se resolve antes antes de tudo no espírito do autor.

¹²¹ PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

reconhecimento que é sugerido pela própria obra, Pareyson destaca que a experiência da apreciação com a *exemplaridade* suscita e sugere a um outro, enquanto artista, um modelo de *êxito* de pela qual a atividade artística deve-se guiar. Segundo o autor, é característica de toda obra que tem como êxito a capacidade de se tornar critério de apreciação e de juízos de valor, tornando-se estímulo e norma de novas obras (PAREYSON, 1993, p.133)¹²².

2. Formatividade enquanto modelo especificado da Formatividade Audiotátil

Araújo Costa (2016; 2017; 2019), criador do conceito original de *Lieu Interactionnel-Formatif (LIF)*¹²³ e principal responsável pela ampliação recente do problema da formatividade audiotátil no projeto musicológico de Vincenzo Caporaletti, mostrou em seu ensaio¹²⁴ *O problema da formatividade nos trabalhos de Umberto Eco: origens, posicionamentos e uma leitura recente no campo da musicologia*, como o conceito de *formatividade*, em sua forma original pareysoniana, percorre uma trajetória de leituras e críticas, sobretudo com Umberto Eco¹²⁵ (1932-2016) até se especificar, em chave antropológica cognitiva, como *formatividade audiotátil* no modelo musicológico caporalettiano.

Araújo Costa (2017, p. 5-6), à luz de Pareyson, destaca que a noção de formatividade enquanto especificidade geral da *operatividade* humana, está ligada à dimensão prática de ações que ocupam a vida ordinária do humano, e, enquanto formatividade artística é um fazer que se realiza na dimensão estética. O autor destaca que o caráter da formatividade geral da operatividade humana também está ligada ao sentido de “unitotalidade” da pessoa, e, por essa razão, a *formatividade* tem a capacidade de operacionalizar e de se especificar a partir de

¹²² PAREYSON, Luigi. Estética: Teoria da Formatividade. [Trad] Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

¹²³ ARAÚJO, Costa. Poétiques du “Lieu Interactionnel-Formatif”: sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l’expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique. Tese de Doutorado em Musicologia [sob orientação de Laurent Cugny], Université Paris-Sorbonne, 2016. A primeira parte da tese de Araújo Costa (2016) trata exaustivamente da especificação cultural da formatividade pareysoniana como formatividade audiotátil e se encontra em curso de publicação: ARAÚJO COSTA, Fabiano. Audiotactile Interactions. Transcultural Artistry in Jazz and World Post-1969 Music. Roma: Aracne. Coll. “Musicologie e Culture”. (em curso de publicação).

¹²⁴ ARAÚJO COSTA, Fabiano. O problema da formatividade nos trabalhos de Umberto Eco: origens, posicionamentos e uma leitura recente no campo da musicologia. [In] Obras Abertas: Leituras de Umberto Eco. [Org]. Márcia de Oliveira Castro Jardim, David Ruiz Torres, Viviana Mônica Vermes, Elisa Ramalho Ortigão. PROEX Universidade Federal do Espírito Santo: Vitória, 2017.

¹²⁵ Segundo Araújo Costa (2017) as obras *A definição da arte (1968 [1955-1963])*; *Obra aberta (1962)*; *A estrutura ausente (1968)* e *Tratado geral de semiótica (1975)* são as principais produções críticas de Eco que tratam do problema da formatividade.

dimensões distintas do fazer humano, a saber: a *dimensão teórica* (pensamento), a *dimensão prática* (a moral) e a *dimensão artística* (estética, definida como formatividade). Para Araújo Costa, a formatividade pode ser percebida na *dimensão prática (função transitiva)* a partir de ações ordinárias da vida, enquanto que, na *dimensão estética (função intransitiva)*, especifica-se enquanto *forma artística*.

Na *formatividade geral* predomina a função prática do formar, que é uma função transitiva (uma função prática, portanto, para fazer alguma coisa, por exemplo: utilizamos um certo material para uma determinada finalidade, como assinar, apagar, ou cavar). Na *formatividade artística*, por sua vez, predomina a função estética, que é intransitiva, no sentido que ela não é funcional à outra dimensão, mas uma função em si e por si mesma. (ARAÚJO COSTA, 2017, p.6).

O autor mostra que o desdobramento do modelo estético pareysoniano no projeto musicológico de Caporaletti tem como origem o argumento central da problemática levantada por Eco na antologia de ensaios *a Definição da Arte (1958)*. Essa problemática consiste em uma crítica à tese pareysoniana sobre a *metafísica da figuração* pela qual Pareyson “pressupõe a presença de um *Figurador* que constitui as formas naturais inteiramente como pontos de partida de possíveis interpretações, “*spuntos*”¹²⁶, não pontos de partida amorfos e casuais, mas densos de intenção” (ECO, 2011, p.23 *apud* ARAÚJO COSTA, 2017, p.7).

O modelo de formatividade pareysoniano pressupõe que o dinamismo da ação interpretativa enquanto “*personalismo ontológico*” é marcado por uma ação intencional que prescinde do aspecto cultural sobre a ação interpretativa. Em seu ensaio, Araújo Costa destaca que a perspectiva crítica de Eco se fundou sobretudo na consideração do *personalismo ontológico* sob o prisma da perspectiva estruturalista, o que, como consequência, resultou em um modelo da formatividade compreendida agora como “produto da cultura”, ou seja, é “a substituição do *personalismo ontológico* de Pareyson para uma *teoria das formas nas culturas*” (ARAÚJO COSTA, 2017, p.9).

Em consequência disso surge a concepção de que o papel do artista é o de ser consciente e portador da visão de mundo de sua época (no contexto contemporâneo da segunda metade do séc. XX, portanto, a ambiguidade da comunicação, as infinitas

¹²⁶ A ideia de *insight* é o que remete à noção de *spunto*. Segundo Pareyson (1993, p.79) o *insight* é um despertar pelo qual o artista percebe que o momento de formação da obra se iniciou e então passa a vivenciar a experiência artística da formação da obra. Estou usando a noção de *spunto* conforme desenvolvida por Araújo Costa no artigo “*Pluralité de “spuntos” et formativité audiotactile: un regard sur l’improvisation musicale collective*”. Nesse artigo, Araújo Costa (2015, p.219,) mostra que a noção de “*spunto*” na teoria estética de Luigi Pareyson é o reconhecimento intuitivo ou heurístico de um material cujo valor é atribuído pelo artista à alguma coisa que é pertinente ao processo da forma formante. O artigo está Disponível em: <<https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/6661>>.

possibilidades da forma, e a completa liberdade de interpretação) enquanto o papel do intérprete (Eco prefere o termo “fruidor”) é o de recriar a seu modo, o produto indefinido e aberto proposto pelo artista (ARAÚJO COSTA, 2017, p. 8 -9).

O problema da *formatividade* – enquanto específica ao modelo da formatividade auditotátil – é mostrado por Araújo Costa (2017, p.10) a partir do estudo especulativo que Vincenzo Caporaletti realizou sobre a natureza da experiência formativa musical, tendo como objeto o fenômeno do *swing*. Segundo o autor, Caporaletti deu início ao seu projeto musicológico ao tomar o problema da formatividade estruturalista de Eco – enquanto formatividade geral – e correlacioná-lo aos problemas teóricos específicos da cognição.

O estudo de Caporaletti procurou investigar como acontece a formatividade nas dimensões mais específicas que caracterizam a cognição e a corporeidade de fenômenos musicais ligados diretamente ao *swing*. Segundo Araújo Costa, será sobretudo a partir da crítica à noção de “canal” comunicativo (*medium*)¹²⁷ de Eco em perspectiva com as teorias da comunicação da escola de Toronto de Marshall McLuhan (*the medium is the message*) que Caporaletti formaliza seu modelo de formatividade enquanto *formatividade audiotátil*. Partindo da constatação de que o *medium* é o suporte mediológico principal da comunicação (e não o conteúdo) pela qual uma mensagem é veiculada, Caporaletti considerou que a dinâmica comunicativa não ocorre por uma relação de neutralidade do canal comunicativo, uma vez que, as características tecnológicas que são próprias à sua natureza acabam por alterar substancialmente o conteúdo da mensagem.

De posse desse argumento, o autor passa a considerar mais detidamente o fato que o canal comunicativo da música de tradição escrita é distinto do canal comunicativo da música de tradição oral. No entanto, atentando não apenas à dimensão mediológica da comunicação, mas também à dimensão cognitiva, o autor passa a considerar a distinção mcluhiana entre as culturas (os *media*) “visual” e “audio-tátil”. A crítica caporaletiana consistirá, a partir de então, na categorização em chave antropológica e mediológico-cognitiva dos *media* implicados nas fases produtiva (poiética) e receptiva (estésica) das experiências musicais nas culturas identificando seus respectivos princípios epistêmicos (ARAÚJO COSTA, 2017, p.11-12)

¹²⁷ Segundo Araújo Costa, Eco concebe a noção de *medium* como o esquema da linguística: *eminente* (emissor da mensagem) – *destinatário* (receptor da mensagem) – *canal* (aquele que qualifica e individualiza a mensagem). Ver em ARAÚJO COSTA, Fabiano. O problema da formatividade nos trabalhos de Umberto Eco: origens, posicionamentos e uma leitura recente no campo da musicologia. In: Obras Abertas: Leituras de Umberto Eco. [Org]. Márcia de Oliveira Castro Jardim, David Ruiz Torres, Viviana Mônica Vermes, Elisa Ramalho Ortigão. PROEX Universidade Federal do Espírito Santo: Vitória, 2017. P.11

Araújo Costa (2017, p.12) destaca que é a partir da crítica caporalettiana que o conceito de *medium formador da experiência* ganha pertinência ao invés do conceito de *medium comunicativo* (oral/escrito)¹²⁸, uma vez que, para Caporaletti, é o *medium* influenciador da experiência que exerce a comunicação e influência cognitiva no sujeito antropológico. Segundo Araújo Costa, o modelo linguístico que caracteriza o canal de mediação e comunicação do par mediológico *oralidade/escritura*, passa então a ser considerado a partir de sua qualidade estético- cognitiva e “para um horizonte mais amplo da factualidade poética” (ARAÚJO COSTA, 2017, p-12).

“[...] a partir desse argumento, é possível entender que a mediação se desvincula do horizonte comunicacional do modelo linguístico, para um horizonte mais amplo da factualidade poética, de natureza não verbal, assumindo um papel formativo-estruturante-contextual. Nesse quadro, o *princípio audiotátil* surge como *medium* conceitual que define a natureza psico-cinética do *swing* e como fundamento estético do *swing*” (ARAÚJO COSTA, 2017, p12).

Assim, o conceito de *Princípio Audiotátil* (PAT) vai então considerar que os indutores estético-formativos da experiência audiotátil são racionalizados por uma energia psico-corpórea que operacionaliza os valores relacionados à dimensão estética-criativa e personalizante do *swing*, os quais são projetados no *medium* da gravação.

Segundo Araújo Costa (2017), a noção de *Formatividade Audiotátil* na musicologia de Caporaletti é construída da relação dialética das críticas de Eco à noção de formatividade pareysoniana. Esse dinamismo dialético da formatividade que se dá a partir da passagem de uma teoria das formas (*personalismo ontológico*) para a uma *teoria das formas na cultura* (*modelo de Eco*), é destacado por Araújo Costa (2017) como:

O delicado equilíbrio entre essas orientações epistemológicas pode ser sintetizado da seguinte maneira: de um lado a formatividade audiotátil retém de Eco a visão da formatividade como produto da cultura, especificando os efeitos das mediações culturais sobre a maneira de formar de diferentes culturas musicais, e neste sentido, a maneira como as culturas se representam artisticamente. De outro lado, a formatividade audiotátil retém a visão pareysoniana de formatividade pessoal, especificando a ideia de forma formante em perspectiva mediológico-cognitiva (ARAÚJO COSTA, 2017, p.12-13).

¹²⁸ O Medium formativo comunicativo é distinto da noção de canal de comunicação e determina um modelo específico de percepção/cognição. Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. Milhaud. Le Boeuf sur le toit e o paradigma audiotátil. [In] Manoel A. Corrêa do Lago (Org.), O Boi no Telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês, São Paulo, Instituto Moreira Salles, p.6, 2012.

Para Araújo Costa (2017, p.13) o equilíbrio estabelecido entre a formatividade que caracteriza o “personalismo” e o “existencialismo” pareysoniano, e o modelo da formatividade de Eco, como forma da estrutura contextual, foi fundamental para a formulação teórica da noção de *Formatividade Audiotátil* na musicologia de Vincenzo Caporaletti¹²⁹. Como consequência desse dinamismo o autor destaca três horizontes de compreensão: (1) atualização da formatividade originalmente ligado ao personalismo pareysoniano, (2) a compreensão sobre a fenomenologia do *swing* e a (3) a formatividade estabelecida pelo viés das mediações culturais das músicas na era eletrônica.

A seguir a pesquisa mostra os principais conceitos da Musicologia Audiotátil e uma experimentação desses conceitos a partir da análise da versão da Ária das Bachianas Brasileiras nº 5 de Villa Lobos gravada por Gismonti no disco *Trem Caipira (1986)*.

¹²⁹ Segundo Araújo Costa, Vincenzo Caporaletti construiu seu modelo teórico sob o nome de Teoria das Músicas Audiotáteis a partir de sua especulação filosófica sobre a natureza fenomenológica do *swing* e da improvisação em tradições musicais diretamente ligadas ao jazz. Segundo o autor, é no livro *La Definizione dello swing: Il fondamento estetico del jazz e delle musiche Audiotattili (2000)*, obra diretamente influenciada por sua tese de doutorado produzida na década de 1970 na Universidade de Bolonha, sob a direção de Umberto Eco, que Caporaletti inicia seu projeto teórico de publicações sobre a Teoria da Formatividade Audiotátil. O fato é que, segundo Araújo Costa, as primeiras produções bibliográficas de Caporaletti estiveram diretamente influenciadas pelo modelo conceitual de Formatividade em perspectiva estruturalista como proposta por leituras de Umberto Eco. O autor destaca que o termo Formatividade só aparece como referência direta à Pareyson em um artigo de Caporaletti publicado em 2008 sob o título *La Théorie de la musique audiotactile et ses relations avec l'improvisation dans la musique contemporaine*. Será somente no livro *Swing Swing e Groove: Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili (2014)* que Caporaletti reformula suas teses originais sobre a Teoria Audiotátil fazendo um retorno à formatividade como também ligada ao “personalismo ontológico” de Pareyson. In: *Poétiques du “Lieu Interactionnel-Formatif”*: Sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l'expérience esthétique musicale audiotactile (*post-1969*) comme objet artistique, p.7-8, 2016

CAPÍTULO III

“...a música nunca surge da música; seria como dizer que uma criança nasce de uma criança. Nada é criado do nada. A música é o culminar de anos de trabalho e escuta, e isso fica ainda mais evidente quando a criação é feita no momento. Eu diria mesmo que a improvisação é um gênero musical em si.... eu percebo que quando toco três personalidades coexistem em mim: o improvisador, o compositor e o pianista. O improvisador está ali, sentado ao teclado, confiando em sua capacidade de encontrar um caminho musical que o leve de A a B. Ele não tem ideia do que será B, entretanto, porque B é sugerido por A. Então, aí é o compositor que envia o material sonoro ao improvisador, se esse perdeu momentaneamente o fluxo ou se está sem ideias. Ele deve, portanto, se apressar em sugerir um B, usando sua formação cultural e seu conhecimento. De certa forma, o compositor é um banco de dados. Já o pianista é o intérprete. Deve ouvir os outros dois e cumprir a sua missão: estar à altura do nível técnico para cumprir o que lhe é pedido, portanto saber gerir a dedilhação, o estilo, a interpretação dos silêncios. Ele também deve estar atento ao que está acontecendo em seu corpo: evitar as câimbras nos dedos, lembrar-se de respirar...”¹³⁰

Keith Jarrett

Faz parte do repertório das chamadas músicas audiotáteis as músicas que são constituídas pelos sistemas complexos de interação musical, improvisação e extemporização, e cuja pertinência estética dos elementos formais do objeto musical é dada pela existência dos conteúdos singularizantes reconhecidos como *swing*, *grooves* e *groovemas*.

Vincenzo Caporaletti aprofundou o problema pareysoniano da formatividade a partir do

¹³⁰ Au milieu des années 1960, Miles Davis venait écouter tous les concerts de Keith Jarrett. Un soir, au club Caméléon, à Saint-Germain-des-Prés, il lui a demandé: “Comment fais-tu? Comment peux-tu jouer à partir de rien?” Il a répondu: “Je ne sais pas. Mais, en réalité, la question qui se pose est plutôt de savoir si un musicien conçoit le “rien” comme un «manque de quelque chose» ou comme «un plein» qui surgit spontanément. Quand je me suis assis au piano, lors de ces deux concerts au Japon, je n'avais aucune idée de ce que j'allais jouer. Pas de première note, pas de thème. Le vide. J'ai totalement improvisé, du début à la fin, suivant un processus intuitif. Une note engendrait une deuxième note, un accord m'entraînait sur une planète harmonique qui évoluait constamment. Je me déplaçais dans la mélodie, les dynamiques et les univers stylistiques, pas à pas, sans savoir ce qui se passerait dans la seconde suivante. Mais la musique ne naît jamais de la musique; ce serait comme dire qu'un enfant naît d'un enfant. Rien ne se crée à partir du rien. La musique est l'aboutissement d'années de travail et d'écoute, et cela est plus évident encore quand la création est faite dans l'instant. Je dirais même que l'improvisation est un genre musical en soi. Lorsque je pense au concert de Cologne mais, surtout, à ceux du Japon, je m'aperçois qu'au moment où je joue il y a trois personnalités qui cohabitent en moi: l'improvisateur, le compositeur et le pianiste. L'improvisateur est là, assis au clavier, se fiant à sa capacité à trouver un chemin musical qui le conduise de A à B. Il n'a cependant aucune idée de ce que B va être, car B est suggéré par A. Ensuite, il y a le compositeur qui envoie du matériel sonore à l'improvisateur, si ce dernier a momentanément perdu le flux ou s'il est en panne d'idées. Il devra donc s'empresser de suggérer un B, en employant son bagage culturel et son savoir. En quelque sorte, le compositeur est une base de données. Quant au pianiste, c'est l'exécutant. Il faut qu'il soit à l'écoute des deux autres et qu'il accomplisse sa mission: être à la hauteur technique afin de réaliser ce qu'on lui demande, donc savoir gérer le doigté, le style, l'interprétation des silences. Il doit aussi être attentif à ce qui se passe dans son corps: prévenir les crampes aux doigts, ne pas oublier de respirer... Extrato de artigo publicado por Paola Genone a partir da entrevista concedida pelo pianista Keith Jarrett. O artigo foi publicado em 9 de maio de 2005. Disponível em: https://www.lexpress.fr/culture/musique/keith-jarret-l-improvisation-est-la-seule-facon-d-etre-present-et-fidele-a-soi-meme_486028.html. Acesso em 4 mar. 2021 (tradução minha).

paradigma da fenomenologia audiotátil. Para o musicólogo, as práticas musicais podem ser definidas a partir da relação cognitiva dada pelo par mediológico *visualidade/audiotatibilidade*. A formatividade do regime de tradição escrita é orientada pelos valores estéticos associados ao *medium formador da experiência* da notação (partitura), enquanto, no regime audiotátil (fonografia), a formatividade é regida pelo *medium* da racionalidade corpórea (*Princípio Audiotátil*) imprimida na fono-fixação. Nesse último, os valores estéticos são os componentes associados à pertinência criativa, existencial e idiossincrática associados ao *groove*, à *extemporização*, à *interação* e ao *swing*.

O principal fator distintivo entre o *medium* da escritura e o *medium* fonográfico é que a *formatividade* específica do primeiro sucede preeminentemente pela presença da partitura como suporte tecnológico. Há, portanto, a preeminência de um sistema operativo do tipo visual, cujo itinerário da cognição é diretamente influenciado pela carga epistêmica dos elementos inseridos no suporte tecnológico da partitura¹³¹. Já no regime de fonografia, ou audiotátil, a formatividade cognitiva- específica acontece pela relação direta com o disco.

¹³¹ Segundo Caporaletti (2016, p.38-39, tradução minha), esses elementos podem ser definidos por categorias como *linearidade uniforme*, *segmentação da experiência*, *homogenização de categorias*, *repetibilidade uniforme* e *reducionismo quantitativo*. *Linearidade*: Trata-se da linearidade implicada pela leitura da partitura cuja apreensão do tempo dá-se pela linearidade cronológica de eventos sucessivos que estão pré-escritos. Ao contrário do pensamento não visual para partitura, a cognição audiotátil permite mais facilmente utilizar os espaços, a elasticidade rítmica e, de certa forma, inclui uma imagem mental mais espacializada e menos linear. *Segmentação da Experiência*: no regime de escritura os dois marcadores mais flagrantes do regime de notação são as notas marcadas pela altura e a barra de compasso. A nota é não somente um fato da escritura, mas, antes de tudo, ela é por excelência uma unidade que especifica uma altura e uma duração definida. A barra de compasso é por excelência um fator técnico que fragmenta o tempo musical. Contrariamente a esses recursos técnicos da experiência visual, o caminho audiotátil se constrói foneticamente e implica uma apreensão global não segmentada e que é mediada artisticamente pelo médium auditivo/audiotátil. O médium ativo permanece no sonoro, indo de som a som e fazendo uma espécie de economia de uma representação gráfica segmentada, e, nesse sentido, vai além da segmentação. *Homogenização das Categorias*: as categorias musicais definidas pela altura, duração, nuances, e etc... são unidades categóricas que podem ser tratadas e orientadas a partir de um tipo de sonoridade legitimada pela tradição da escritura. Em uma outra realidade, o aspecto audiotátil representa a sonoridade de forma conjunta, sincrônica, na sua combinação única e inseparável entre sujeito (médium audiotátil) e objeto (realidade sonora), e de forma infinitamente variada. *Repetibilidade Uniforme*: a escrita na partitura cumpre uma fenomenologia possível de ser repetida, justamente porque as categorias e elementos que expressam a escritura são homogenizados e são de natureza exossomática. Por outro lado, na experiência audiotátil, as unidades formais expressas pelos micro-ritmos, as *ghost notes*, o *swing* e *groove* aparecem discretos e não são possíveis de serem notados. *Reduccionismo Quantitativo*: É outra faceta da partitura que reduz a dimensão do sonoro ou das qualidades discretas da realidade sonora. Aqui reside a principal crítica etnomusicológica à transcrição de músicas cuja tradição se dá pela oralística ou pela audiotatibilidade. A crítica etnomusicológica é que a transcrição somente pode representar os fenômenos quantitativos (altura do som, duração e etc) e não apreende a realidade do sonoro. Nesse sentido, uma apreensão prioritariamente visual do que auditiva da transcrição, traria uma leitura não compatível com a realidade, pois, ou o som percebido na gravação é consubstancial ao próprio som, ou o signo gráfico o representa, grafando-o. Ver em CUGNY, Laurent. *La Théorie des Musiques Audiotactiles et les Études sur le Jazz. In: Improvisation, Culture, Audiotactilité: Édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur BWV 1043 de J.S. Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt*. Paris: Outre Mesure, 2016.

Para Caporaletti, o par mediológico *visualidade/audiotatibilidade* enquanto *mediuns formadores da experiência*, representam fenomenologicamente duas naturezas distintas da música e se assemelham bastante ao que Nelson Goodman¹³² definiu ser a distinção entre a natureza das artes visuais (*autográfica*) e a música, notadamente a música de tradição escrita (*alográfica*). A natureza *autográfica* das artes visuais existe no sentido de que a identidade textual da obra está ligada diretamente ao “peso” da mão do artista e, portanto, uma cópia de um quadro será sempre uma falsificação da obra original de um pintor. Para Caporaletti, a experiência da visualidade dada pela partitura representa a natureza *alográfica*, enquanto que, a música na sua manifestação audiotátil está próxima da natureza *autográfica*. Ao exemplificar a natureza alográfica da música, Caporaletti, à luz de Goodman, exemplifica que uma cópia da 5ª Sinfonia de Beethoven não impedirá que a música seja tocada como escrita na partitura, pois, o caminho para a execução terá como base as regras epistêmicas e pedagógicas associadas normalmente ao contexto cultural que preserva as normas da teoria musical¹³³.

1. Musicologia Audiotátil

A *Teoria das Músicas Audiotáteis* (TMA) considera três grandes realidades musicais: (1) a música ocidental de tradição escrita, como a música associada aos períodos clássico, romântico e pós-romântico; (2) as músicas de tradição oralística; (3) as músicas audiotáteis cujo suporte de fixação dá-se pela tradição da fonografia e que comportam os repertórios dos gêneros reconhecidos como jazz, o rock, e a *world music*. A TMA reconhece três esquemas conceituais de representação *textual* e funcionamento da obra musical, a saber: o *esquema conceitual diático* (presença de uma matriz visual e separação ontológica entre as atividades de composição e interpretação); *esquema conceitual oralístico* (predominância da performance de caráter evanescente e ausência de suporte fixo que materializa o musical) e o *esquema conceitual audiotátil* (predominância da performance e a materialidade do musical é fixado pela fono-fixação).

Ao considerar os efeitos diretos na forma de representação do musical a partir da influência direta dos *mediuns formadores da experiência*, a TMA apresenta a possibilidade de

¹³² GOODMAN, Nelson. *The Languages of Art: An Approach of a Theory of Symbols*. [2ª ed]. The Bobbs-Merrill Company, 1968.

¹³³ Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. Neo Aromatic Encoding. Phenomenological Framework and Operational Patterns. *In: Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, 2015, 238-239 Disponível em: <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>, Acesso em 12 de novembro de 2018.

reagrupar as músicas em termos de prática e processualidade e não mais a partir de critérios de origem (etnicidade, raça, gênero) ou de recepção (erudito, popular, contemporâneo).

Entre as músicas que seriam espontaneamente classificadas no campo das músicas populares, como o tango e a bossa nova, por exemplo, encontramos a música de Astor Piazzolla, e trabalhos discográficos como *Matita Perê*, e *Urubu*, de A. C. Jobim que, em relação ao estatuto que conferem à partitura, são muito próximos da música de arte europeia, em termos de mediação cognitiva e de prática (ARAÚJO COSTA, CUGNY, CAPORALETTI, 2018, p.3).¹³⁴

A TMA considera que o regime de fonografia comporta repertórios fônicos que se apresentam em forma de textos objetivados pela gravação fonográfica e, segundo Caporaletti, a natureza fenomenológica desse regime pode ser entendida como um tipo de síntese entre dois esquemas conceituais da dimensão musical, o esquema *diático* e *oralístico*. O esquema conceitual diático é a relação típica que se estabelece entre *compositor/intérprete* ou *obra/intérprete* no contexto do regime de escritura. Esse sistema permite olhar o trabalho musical como uma polaridade que ocorre pela separação bidimensional entre composição e interpretação ou entre a imutabilidade do texto encontrado na partitura e qualquer performance realizada¹³⁵.

O esquema conceitual que Caporaletti define como *oralístico* faz parte de uma dimensão musical cuja natureza ontológica é a evanescência, sendo que sua forma de existência no processo histórico não exige a participação de um suporte tecnológico que fixa a materialidade do fenômeno musical (como a partitura ou a gravação)¹³⁶. A forma de existência do esquema *oralístico* quando mediado pela gravação é preminentemente documental, pois foi esse o perfil de desenvolvimento da documentação etnográfica até então amplamente difundida ao longo da segunda metade do século XX. Essa forma de registro associado ao esquema oralístico foi

¹³⁴ Ver em CUGNY, Laurent, ARAÚJO COSTA, Fabiano, CAPORALETTI, Vincenzo, “Programa”, trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Auditáveis*, Caderno em Português, no 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1-7. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/7d1ce753>. Acesso em 20 de abril de 2021. P.3

¹³⁵ Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. Neo Arautic Encoding. Phenomenological Framework and Operational Patterns. *In: Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, 2015, 233-234 Disponível em: <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>, Acesso em 12 de novembro de 2018.

¹³⁶ Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. **Neo Arautic Encoding. Phenomenological Framework and Operational Patterns**. [In] *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, 2015, p.240, Disponível em <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>, Acesso em 12 de novembro de 2018

responsável por proporcionar uma imagem histórica de manifestações tradicionais, o que também caracterizou a chamada “patrimonialização” da herança cultural¹³⁷.

Para a TMA, os repertórios que se apresentam em forma de textos objetivados pela gravação fonográfica, vão ser definidos por Caporaletti como um tipo de síntese entre os dois esquemas conceituais da dimensão musical, o esquema *diático* e o *oralístico*. O autor define esse modo específico de representação do texto sonoro como esquema *audiotátil*. Nesse esquema conceitual, as noções de autoria, originalidade criativa e autonomia – elementos fundamentais da estética moderna – são reconfiguradas e o problema da autoridade textual é ressignificada¹³⁸.

2. Categorias Teóricas da Musicologia Audiotátil

2.1 O Princípio Audiotátil (PAT)

O *Princípio Audiotátil (PAT)* é o *medium formador da experiência* estética-cognitiva do *swing* e dos valores audiotáteis induzidos por uma racionalidade corpórea e é definido como um tipo específico de percepção, cognição e abordagem do tipo psico-física da realidade sonora. O PAT é forjado através do efeito da mediação cultural das tecnologias sobre a dimensão sensorial e sobre o processo cognitivo do *medium audiotátil*. Através da abordagem musical pelo PAT podem ser analisadas as determinantes causais presentes na dimensão “*poiética*” e “*estésica*” de um sistema somático-psíquico, midiaticamente ativo, e que está presente na sonoridade operada por meio de uma racionalidade corpórea relacionada a repertórios específicos¹³⁹. Isso implica

¹³⁷ Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. *Analyse Phénoménologique et Musicale*. [In] *Improvisation, Culture, Audiotactilité: Édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre em ré mineur BWV 1043 de J.S. Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt*. Paris: Outre Mesure, 2016. P. 61

¹³⁸ Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. *Neo Arautic Encoding. Phenomenological Framework and Operational Patterns*. [In] *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, 2015, 235. Disponível em <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>, Acesso em 12 de novembro de 2018.

¹³⁹ Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. *Milhaud. Le Boeuf sur le toit e o paradigma audiotátil*. In: Manoel A. Corrêa do Lago (Org.), *O Boi no Telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012.p.4

em dizer que, no contexto audiotátil, a “*persona*”¹⁴⁰, que é próprio conteúdo do artista, imprime no processo de fono-fixação um conjunto de experiências estético-fônicas¹⁴¹.

2.2 Codificação Neo-Aurática (CNA)

A *Codificação Neo-Aurática (CNA)* é a identidade textual da música audiotátil, uma vez que os componentes audiotáteis são objetivados e textualizados na gravação e aparecem imprimidos através da inscrição gestual relacionada à Codificação Neo-Aurática (CNA). A codificação Neo-Aurática é o processo pelo qual é possível reconhecer o texto autográfico inscrito na fono-fixação¹⁴². Para Caporaletti, em tradições como o rock, o jazz e a world music, os valores estéticos pertinentes ao processo criativo do PAT se desenvolvem ao longo do processo histórico pela tradição fonográfica¹⁴³. O que é colocado em ação pela CNA é uma forma fenomenológica de experiência/conhecimento de processos musicais mediados por uma corporalidade dotada de uma formatividade concreta que induz os valores estéticos pertinentes ao processo criativo. Para Caporaletti (2015, p.240-241)¹⁴⁴, a possibilidade de considerar a CNA em forma de texto audiotátil, o qual se projeta no plano estético sob a forma de obra gravada,

¹⁴⁰ Pareyson faz referência à experiência formativa enquanto ligada à uma formatividade intrínseca à um pessoa, que, durante a experiência artística, opera ao mesmo tempo os processos da *forma formante*, *o modo de formar* e a *forma formada*. Nesse sentido, o conteúdo da pessoa é a própria energia formante que se consolida na *forma formada*. “A pessoa toda torna-se gesto do fazer, *modo de formar*, estilo...” (PAREYSON, 1984, p.86)

¹⁴¹ Quanto à observação do comportamento do fenômeno audiotátil ao longo da história da música ocidental, Caporaletti (2018, p.62-63) explica que, do ponto de vista diacrônico, o princípio audiotátil (PAT) estabeleceu-se como uma instância diferencial de outras práticas, justamente no momento em que na história da música ocidental consolidou-se as bases da teoria ocidental a partir de critérios da externalização exossomática. A partir de então a noção de música também passa a ser definida pelas próprias prerrogativas experienciais e formativas cujo sistema teórico de notação musical considerou sob a lógica interna do pensamento científico racional cartesiano. Concomitantemente ao aparecimento desse novo sistema de representação de valores legitimadores do saber musical, surge também a ideia de que a improvisação é uma prática anterior ao processo de escrita. Do ponto de vista sincrônico, o princípio audiotátil pode ser entendido como uma interface ativa e cognitiva de um médium psico-corpóreo que, a partir da abordagem interpretativa mediológica, induz um modo de conhecimento e representação da música que é coerente com suas condições orgânicas, ou, que identifica um modelo noético intrinsecamente conectado a uma racionalidade corpórea específica. A cognição audiotátil toma forma independente das representações exossomáticas, normativas e devedoras dos sistemas teóricos formalizados pelos sistemas de regras baseados em combinações de unidades discretas de produção de textos e modelos a partir de especificidades lógicas que justificam a tecnologia da notação da música ocidental. Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. Some Remarks on the Epistemological Bases for a Musicology of Popular Music. (s/d). Disponível em: <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>. Acesso em 12 nov. 2018.

¹⁴² Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. Neo Auratic Encoding. Phenomenological Framework and Operational Patterns. In: Musical Listening in the Age of Technological Reproduction, 2015, p 239-340. Disponível em: <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>, Acesso em 12 nov. 2018.

¹⁴³ CAPORALETTI, Vincenzo. Analyse Phénoménologique et Musicale. In: Improvisation, Culture, Audiotactilité: Édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre em ré mineur BWV 1043 de J.S. Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt. Paris: Outre Mesure, 2016. P. 64

¹⁴⁴ Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. Ibid., p 240-241.

conduz a obra audiotátil às categorias da estética moderna tardia, a saber: autonomia da norma estética, autoria, originalidade criativa, consciência artística e recepção desinteressada. No que tange à consciência artística e intenção do agir estético que projeta os valores audiotáteis em forma de obra gravada, Caporaletti considera que nesse processo é inaugurada uma nova *aura*, o que, fenomenologicamente, se apresenta em sentido contrário ao que foi pensado por Walter Benjamin¹⁴⁵. Nesse sentido, a TMA entende a fonografia como processo constitutivo da cognição musical e não como um dispositivo cultural de dominação das massas¹⁴⁶.

Por outro lado, nas músicas das culturas tradicionais, por mais que haja a existência do *PAT*, a interação e a influência do *medium* cognitivo fonográfico não é uma norma que determina a permanência e o próprio desenvolvimento da tradição ao longo do processo histórico.

Os três esquemas conceituais identificam três implementações distintas operadas pela *codificação neo-aurática: operativo/compensativo* (esquema diádico), *documentário* (esquema oralístico) e *criativo* (audiotátil).

Quadro 2 - Modelo Triádico dos Padrões Operacionais da Codificação Neo-Aurática em Perspectiva Sincrônica (tradução minha)¹⁴⁷.

Esquema Conceitual	Fenomenologia	Identidade Textual	Padrões Operacionais da CNA
Diática (Tradição da Escrita Europeia-Separação Compositor e Intérprete)	Alográfica	Tensão dialética entre partitura e performance	Otimizador/compensativo
Oralística (Tradições da Música Oral)	Autográfica / Evanescente	Performance é única manifestação do texto	Documento Etnográfico
Audiotátil (Jazz, Rock, World Music, Pop)	Autográfica	O áudio(vídeo) é o texto	Criativo

Fonte: Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. Neo Auratic Encoding. Phenomenological Framework and

¹⁴⁵ BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. [Trad] Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014.

¹⁴⁶ Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. *Op. Cit.* The repertoires of oral traditions, also based on the formative mediation of the atP, did not originate or develop historically through the formative medium of phonographic recording, which intersects with them only *a posteriori*, as an ethnomusicological document. Instead, from its initial musical conceptualization up to its phenomenological manifestations, audiotactile music (including so-called urban popular traditions) is permeated by the formative/cognitive influence of the phonographic recording medium. I have traced back the theoretical component to the notion of 'neo-auratic encoding' (NaE), differing from the idea of the loss of aura for the artwork in the era of mechanical reproducibility, as theorized in 1936 by Walter Benjamin.

¹⁴⁷ Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. Neo Auratic Encoding. Phenomenological Framework and Operational Patterns, p.242. [In] Musical Listening in the Age of Technological Reproduction. Disponível em: <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>, p.242, 2015. Acesso em 12 nov. 2018.

Operational Patterns, p.242. [In] Musical Listening in the Age of Technological Reproduction. Disponível em: <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>, p.242, 2015.

A TMA define a fenomenologia da CNA a partir das noções de *CNA Primária* e *CNA Secundária* considerando sua manifestação ao longo do processo histórico sob o ponto de vista diacrônico:

a. Codificação Neo-Aurática Primária ou Subversão da Integridade Diacrônica do Evento Sonoro na Fase Estética

A ideia de CNA Primária ou *Subversão da Integridade Diacrônica do Evento Sonoro na Fase Estética* corresponde à relação do *medium* fonográfico atuando como um referencial psico-cognitivo e indutor das características estéticas de um objeto artístico construído via CNA. Além da importância documental do registro sonoro, a CNA primária é a fase onde há a influência mútua dos efeitos psico-cognitivos e estéticos na formatividade audiotátil de um *médium*, ou seja, a influência das imagens acústicas na experiência do fenômeno audiotátil no processo psico-cognitivo do Sujeito, e a consciência dessa possibilidade de inscrição dos valores audiotáteis e critérios artísticos a partir da fono-fixação.

b. Codificação Neo-Aurática Secundária ou Subversão da Integridade diacrônica do Evento Sonoro na Fase Poética

Por outro lado, a ideia de CNA secundária ou *Subversão da Integridade Diacrônica do Evento Sonoro na Fase Poética*, avalia as produções musicais gravadas pós-1950. A CNA Secundária corresponde ao momento ou dimensão cultural em que há a possibilidade de interferência em uma nova sonoridade a partir das técnicas tecnológicas oriundas das experiências com a fita magnética, das edições e montagens, dos dispositivos de gravação multi-pista, das técnicas de *overdubing* e as alterações timbrísticas, ou seja, o momento histórico onde se tornou possível tanto a transformação da natureza sonora gravada quanto a manipulação de outros efeitos estéticos da matéria fono-fixada.

Quadro 3 - Subversão da Integridade Diacrônica nas Fases Poética e Estética com Duas Mudanças Antropológicas¹⁴⁸

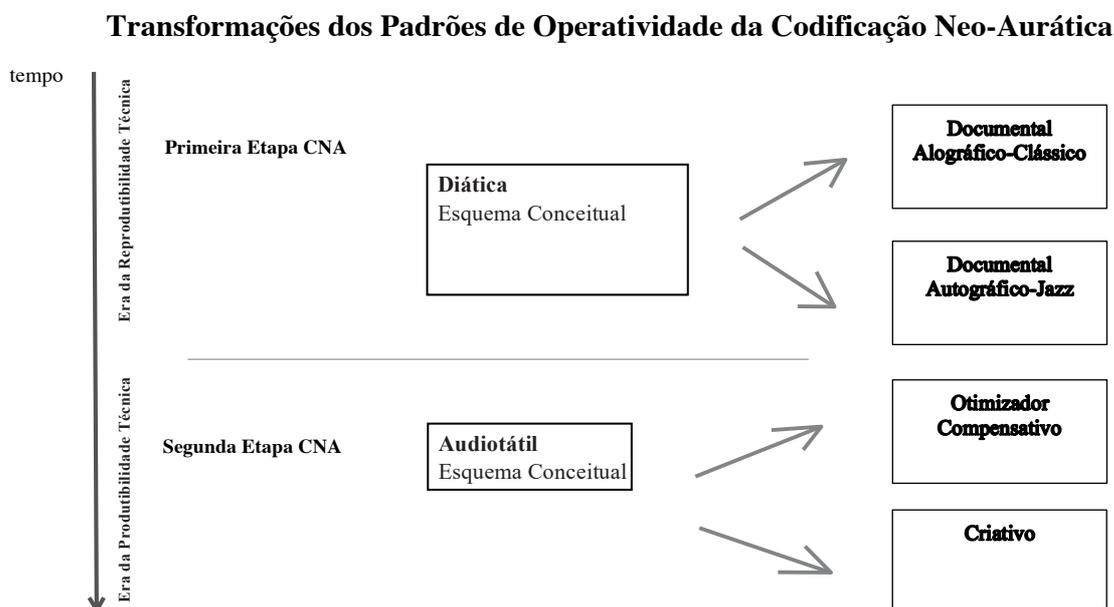
<i>Pré-1950</i>	<i>Primary CNA</i>	Subversão da integridade diacrônica na fase estética
<i>Post-1950</i>	<i>Secondary CNA</i>	Subversão da Integridade Diacrônica do Evento Sonoro também na Fase Poética

Fonte: Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. Neo Arautic Encoding. Phenomenological Framework and Operational Patterns, p.245. *In*: Musical Listening in the Age of Technological Reproduction. Disponível em: <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>, p.242, 2015.

O surgimento da possibilidade de gravação em fita magnética após 1950, ofereceu um recurso à disposição no processo de manufatura artística do áudio, que, em um certo sentido implicou na alteração da percepção da fenomenologia do evento sonoro, “[...] tomando de empréstimo a já bem estabelecida técnica e estética de montagem da arte cinematográfica” (Caporaletti, 2015, p.246, tradução minha)¹⁴⁹. Caporaletti destaca que o esquema conceitual audiotátil passou a controlar as práticas audiotáteis do rock, transformando também a imagem do jazz (com a passagem crucial pelo jazz-rock) e introduzindo uma modificação radical na percepção da tradição da música ocidental. Para Caporaletti, a primeira metade do século XX pode ser definida como a era da reprodutividade técnica. Por outro lado, a segunda metade do século XX pode ser definida como a era da produtibilidade técnica da arte musical de natureza audiotátil e autográfica. O esquema abaixo (figura 3) ilustra o perfil fenomenológico das duas CNAs.

¹⁴⁸ Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. Neo Arautic Encoding. Phenomenological Framework and Operational Patterns, p.245. *In*: Musical Listening in the Age of Technological Reproduction. Disponível em: <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>, p.242, 2015. Acesso em 12 nov. 2018. P.245

¹⁴⁹ Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. Neo Arautic Encoding. Phenomenological Framework and Operational Patterns, p.242. [In] Musical Listening in the Age of Technological Reproduction. Disponível em: <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>, p.246, 2015. Acesso em 12 nov. 2018.

Figura 3- Padrões Operativos da CNA- Perspectiva Diacrônica¹⁵⁰

Fonte: Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. Neo Auratic Encoding. Phenomenological Framework and Operational Patterns, p.247. In: Musical Listening in the Age of Technological Reproduction. Disponível em: <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>, p.247, 2015.

Com relação à natureza da diacronicidade operadas pela CNA de algumas músicas audiotáteis Caporaletti destaca à luz de Carls Belz:

O rock existiu principalmente em registros. Neste, a música é bastante diferente do jazz e da música folclórica tradicional a que está relacionada. Embora o jazz e outros tipos de música folclórica existissem em discos, eles não se originaram naquele meio. Na maior parte, eles se originaram e se desenvolveram através de performances ao vivo. O rock, parece-me, geralmente fez o oposto. Os registros eram o meio inicial da música (BELZ 1972, *apud* CAPORALETTI, 2015, p.247, tradução minha)¹⁵².

Para Caporaletti a possibilidade de inscrição textual via CNA modela um tipo de consciência e lógica de produção artística dos sujeitos participantes da dimensão cultural circunscrita à fonografia e audiotatibilidade. Essa particularidade fenomenológica própria a

¹⁵⁰ Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. Neo Auratic Encoding. Phenomenological Framework and Operational Patterns, p.247. In: Musical Listening in the Age of Technological Reproduction. Disponível em: <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>, p.247, 2015. Acesso em 12 de novembro de 2018.

¹⁵² Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. Neo Auratic Encoding. Phenomenological Framework and Operational Patterns, p.242. In: Musical Listening in the Age of Technological Reproduction. Disponível em: <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>, p.247, 2015. Acesso em 12 nov. 2018.

fenomenologia audiotátil vai de encontro à perspectiva crítica benjaminiana¹⁵³, pois, a TMA reconhece a fonografia como parte do processo cognitivo musical, e não como um dispositivo de dominação cultural de massa. Essa nova tomada de consciência desenvolvida sob à luz de uma nova fenomenologia foi descrita por Araújo Costa (2018) como:

Assim, quando a combinação PAT + CNA age como *medium* formador da experiência, ela “pode subsumir, no interior das especificidades da formatividade audiotátil, em certas condições, as informações comunicadas através da notação”. Isso porque em função da consciência da CNA (que confere a qualidade textual autográfica dos valores musicais ativados pelo PAT) o critério artístico emergente tem uma motivação cognitivo-expressiva audiotátil (no caso, ligada à constituição de um *groove* ou de uma energia groovêmica) capaz de evocar as fontes audiotáteis latentes na obra escrita. Trata-se, portanto, de uma operação distinta do processo clássico de interpretação da partitura, porque o *groove* gravado torna-se uma nova fonte audiotátil em potencial (ARAÚJO COSTA, 2018, p.4)¹⁵⁴.

2.3 Extemporização (EXT)

A *Extemporização*¹⁵⁵ pode ser definida como uma prática substancialmente diferente das reconhecidas como improvisação e interpretação, no sentido que, é dotada de um caráter criativo guiado por uma intenção formativa personalizante de novos conteúdos estabelecidos pela relação de uma energia formante com materiais da cultura. Assim, podemos entender que em práticas reconhecidas como audiotáteis a extemporização ocorre em: introduções de sambas com levadas típicas que caracterizam uma época ou um artista específico ou grupo; formas de se mostrar a condução de uma melodia de um *standard* de jazz ou da música popular

¹⁵³ BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. [Trad] Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014.

¹⁵⁴ Ver em ARAÚJO COSTA, Fabiano. “Groove e escrita na Tocata em Ritmo de Samba nº. 2 de Radamés Gnattali”. trad. De Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, p. 1-23. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/7ebd0ad3>, 2018.

¹⁵⁵ Nesta pesquisa, a extemporização é entendida como sendo um modelo dotado de intenção musical e pela qual existe a marca de uma tradição, e “onde os músicos-improvisadores tem consciência das regras às quais eles submetem sua própria liberdade” (Lotard Jacob, 1987, p.46, tradução minha) “où les musiciens-improvisateurs ont conscience des règles auxquelles ils soumettent leur propre liberté ...” [In] LOTARD- JACOB, Bernard. L'improvisation dans le musiques de tradition orale. Centre National de Recherche Scientifique, du ministère de la cultura(direction de la musique) et la maison des science d'homme.SELAF: Paris, p-46-58, 1987. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=oajvy2ds544C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false Acesso em 25 jul. 2021.

brasileira; *vamps*¹⁵⁶ da música norte-americana; levadas de cavaquinho, violão ou pandeiro que são reconhecidos como elementos formais nos gêneros populares da música urbana ou MPB; *grooves* típicos de contrabaixo que dão movimento à uma performance sugestiva à entrada de uma bateria e criação de ambientes harmônicos estáticos em forma de textura impressionista que sugerem um ambiente mais meditativo. Em termos de elaboração estética operada pelo PAT, a extemporização é uma prática de implementação textual de um valor artístico da performance cujo objetivo é a elaboração e a complexificação de um *modelo* que inaugura um novo material. Para a musicologia audiotátil a extemporização alcança o *status* de texto (CNA) autográfico quando implementada pela energia psico-corpórea da formatividade audiotátil fono-fixada pela gravação.

É a forma do processo constitutivo de codificação textual nas músicas nas quais age o PAT, “interpretação” de um trecho do qual não existe a unidade textual fixada em notação segundo os critérios da “fidelidade à partitura”, mas que se substancia como “modelo” ou “matriz” na consciência do performer. (CAPORALETTI, 2012, p.30)¹⁵⁷

2.4 Lugar Interacional Formativo (LIF)

O musicólogo Fabiano Araújo Costa¹⁵⁸ caracterizou o LIF como sendo um espaço de interação criativa e invenção conjunta no ato de uma performance construída em tempo real. O modelo deste novo conceito parte do princípio de que o LIF é constituído pela ação formativa audiotátil de caráter interpessoal, uma vez que o modo performativo do LIF se efetua pelo reconhecimento mútuo do fenômeno da interação musical através da qual a pertinência poética se organiza por via de critérios de valoração artística pertinentes à formatividade audiotátil. O

¹⁵⁶ O conceito de *vamp* na música popular ou no jazz é uma parte introdutória ou uma progressão de transição de acordes básicos repetidos até a entrada solista. Embora o termo *vamp* possa ser entendido como quase sinônimo de ostinato no jazz, ele também comporta a ideia de que sua realização se dá a critério do instrumentista. É esse o sentido da extemporização. Em algumas formas de jazz (*modal*, *jazz-rock*, *latin jazz*) e música popular (especialmente o *funk*), a música pode ser toda baseada na sucessão de *vamps* mais ou menos abertos ou improvisados.

Disponível em:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028965>. Acesso em 19 out. 2020 (tradução minha).

¹⁵⁷ CAPORALETTI, Vincenzo. Milhaud. Le Boeuf sur le toit e o paradigma audiotátil. [In] Manoel A. Corrêa do Lago (Org.), O Boi no Telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês, São Paulo, Instituto Moreira Salles, p.30, 2012.

¹⁵⁷ Idem op. 7

¹⁵⁸ ARAÚJO COSTA, Fabiano. Poétiques du “Lieu Interactionnel-Formatif”: sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l’expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique, Tese de Doutorado em Musicologia [sob orientação de Laurent Cugny], Université Paris-Sorbonne, 2016.

conceito ganha força especulativa na Teoria das Músicas Audiotáteis por problematizar sobre a forma de organização de formas artísticas pertinentes à interação, ao *groove* e à improvisação musical. O LIF é construído durante o curso da forma formante a partir de critérios pertinentes à formatividade audiotátil, sendo que, a interação atua como construção coletiva de um objeto artístico dotado de exemplaridade. Para Araújo Costa (2016, p.51, tradução minha) a construção da *forma formada* no LIF não é um lugar determinado, mas determinante, uma vez que é um lugar liberador e produtor de suas próprias determinações¹⁵⁹.

2.5 Subsunção Mediológica

A *Subsunção Mediológica* é a possibilidade do médium audiotátil inserir uma abordagem audiotátil, via energia psico-corpórea, quando realiza a leitura da matriz cognitiva visual representada pela partitura. Nessa experiência artística, os valores e critérios fônicos pertinentes à energia psicocinética da audiotatibilidade subsumem os signos semiográficos da escritura. O quadro comparativo de Araújo Costa (2018, p.3) exemplifica a relação de subsunção a partir da dicotomia *visualidade/audiotatibilidade*.

¹⁵⁹ Em sua tese o autor destaca três situações e tendências poéticas contemporâneas da constituição do *LIF*, em particular, projetos que são influenciados por práticas criativas de improvisação e extemporização, que, na história do jazz remetem às produções pós 1969. Partindo do estudo especulativo dos problemas estéticos encontrados em três projetos artísticos singularizados por programas poéticos do jazz contemporâneo, o autor procura investigar como se deu os modos de interação e constituição do *LIF* a partir de decisões artísticas pertinentes à constituição do objeto artístico gravado. Do ponto de vista da dimensão estética, o autor destaca que o traço da *trans-inter* culturalidade dos projetos é marcado tanto pela diferença étnica e origem dos artistas quanto pela abordagem bastante pessoal quanto à forma de tocar seus instrumentos. Entre os projetos artísticos estudados, Araújo Costa propõe a investigação do LIF a partir de três programas poéticos, a saber : (1) o *programa jazzístico* do terceiro quinteto de Miles Davis criado em 1969 e os projetos que adotaram um tipo de mistura entre procedimentos criativos do rock e do funk, sobretudo a partir do disco *Bitches Brew*, (2) o *programa transcultural ECM* a partir das experiências musicais de músicos oriundos de diferentes partes do mundo como o projeto do Trio Codana formado pelo brasileiro Naná Vasconcellos e os norte-americanos Colin Walcott e Don Cherry; o trio (Garbarek-Gismonti-Haden) formado por Egberto Gismonti como músico brasileiro, o norte-americano Charlie Haden e o norueguês Jan Garbarek; e o disco *Dança das Cabeças (1977)* de Egberto Gismonti (que contou com a participação de Naná Vasconcellos); (3) O *projeto de música brasileira contemporânea* do trio brasileiro *Baobab* a partir da experiência de subsunção mediológica de três músicos (piano, violão e pandeiro) em processo de interação improvisacional e extemporisativa com a fonte visual (composição) escrita por Radamés Gnatalli-*Toccata em ritmo de Samba n.2* (1981). In: ARAÚJO COSTA, Fabiano. Poétiques du “Lieu Interactionnel-Formatif”: sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l’expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique, Tese de Doutorado em Musicologia [sob orientação de Laurent Cugny], Université Paris-Sorbonne, 2016.

Quadro 4- Modelos Paradigmáticos do processo de Subsunção Mediológica em função do contexto Formativo- Conforme proposto por Araújo Costa¹⁶⁰.

	Contexto formativo visual	Contexto formativo audiotátil
Médium prevalente formador de experiência	Matriz visual	PAT
Meio subordinado	Corporeidade	Notação/Teoria musical

Fonte: Conforme proposto por Araújo Costa (2018^a, p.3). *In*: ARAÚJO COSTA, Fabiano. “Groove e escrita na Toccata em Ritmo de Samba n.º 2 de Radamé Gnattali”. trad. De Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, n.º 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, p. 3.

Isso não impede que esses mesmos regimes se apropriem dos meios e da lógica dos outros. O regime escritura tem por médium operacional da tecnologia da notação, o regime audiotátil, o Princípio Audiotátil (PAT). Isso não impede que as modalidades operacionais do PAT sejam empregadas em uma obra do regime de escritura no momento da performance. Os membros de um quarteto de cordas que executam um quarteto de Beethoven, ao tocar, vão adaptar seu fraseado, sua internalização do tempo, seu sentimento rítmico aos dos outros membros do quarteto. Durante uma apresentação de jazz, os artistas podem usar uma partitura. Mas, no primeiro caso, os membros do quarteto irão primeiramente ler a partitura e só então adaptarão sua forma de tocar para se adequar aos outros membros. É a partitura que regula a performance. No segundo caso, a partitura dá indicações (de harmonia, melodia, ritmo), mas ela não é jamais inteiramente prescriptiva (exceto em raras exceções). O êxito da performance dependerá de uma coerente implementação do PAT. Ele é o regulador da performance. A subsunção mediológica designa especificamente o médium operacional regulador, compatível com o esquema conceitual do regime a qual música pertence (CUGNY, 2021, p.31)¹⁶¹.

¹⁶⁰ Conforme proposto por Araújo Costa (2018^a, p.3). *In*: ARAÚJO COSTA, Fabiano. “Groove e escrita na Toccata em Ritmo de Samba n.º 2 de Radamé Gnattali”. trad. De Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, n.º 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, p. 3. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/7ebd0ad3>, 2018.

¹⁶¹ Ver em CUGNY, Laurent. *Recentrer la Musique : Audiotactilité et ontologie de l'oeuvre musicale : Musique d'écriture, jazz, pop, rock*. Ouvrage publié avec le soutien de Sorbonne Université et l'Institut de recherche en musicologie (IReMus). Lyon : Symétrie, 2021. Cela n'empêche pas ces mêmes régimes d'emprunter aux modes et logiques des autres. Le régime d'écriture a pour médium opératoire la technologie de la notation, le régime audiotactile, le principe audiotactile (PAT). Cela n'empêche pas que des modalités opératoires du PAT seront employées dans une œuvre d'écriture au moment de l'interprétation. Les membres d'un quatuor à cordes exécutant un quatuor de Beethoven, au moment de jouer, vont adapter leur phrasé, leur intériorisation du tempo, leur sentiment rythmique à ceux des autres membres du quatuor, c'est à dire mettre en œuvre des opérations relevant du PAT. Lors d'une performance de jazz, les performeurs pourront s'aider d'une partition. Mais dans le premier cas, les membres du quatuor vont d'abord lire la partition et ensuite seulement adapter leur jeu en fonction des autres membres. C'est la partition qui est régulatrice de la performance. Dans le second cas, la partition donne des indications (d'harmonie, de mélodie, de rythme) mais elle n'est jamais (sauf exception rarissime) entièrement prescriptive. La réussite de la performance tiendra à une juste mise en œuvre du PAT. C'est celui-ci qui est régulateur de la performance. La subsomption médiologique désigne précisément le médium opératoire régulateur, en cohérence avec le schème conceptuel du régime dont relève la musique concernée

2.6 Continuous Pulse

A continuous pulse poder definida como as alterações rítmicas possíveis e variáveis no curso contínuo da performance em tempo real. É a manifestação idiossincrática dos valores audiotáteis mediados pela energia psico-corpórea do PAT. Durante o curso contínuo da performance a pulsação teórica atua em unidade com as projeções rítmicas, variáveis e contextuais dos *performers* em situação de interação. Segundo Cugny (2021, p.32)¹⁶² na performance solo, a *continuous pulse* pode se definida como sendo as alterações ou mudanças de intensidade rítmicas durante o curso contínuo da performance.

Em suma, pode-se dizer que são os valores cinéticos e os vocabulários estético-fônicos que um *performer* imprime no processo audiotátil mediada por uma racionalidade corpórea dotada da intenção poéticas auditátil.

Cada músico tem uma maneira de exprimir este fervor energético, uma maneira idiossincrática de “manter o tempo” mesmo que em uma simples articulação, ou ainda em sua mera sugestão, induzindo-a com alusões cheias de conhecimento com realizações fônicas diretamente dependentes de seu próprio *habitus* corpóreo. Esta é a pré-condição teórica de uma construção pulsiva que carrega em si a característica existencial do vivido, do Ser-aí do Sujeito que se faz Objeto, por isso indissociável, ao menos no plano teórico, de uma representação que funde Sujeito-Objeto-Relação (CAPORALETTI, 2018,p.6)¹⁶³.

3. Aplicação dos Conceitos da TMA em um caso específico da produção de Gismonti: O caso do Trem Caipira (1986)

Q: Por que você não gosta do modo como Glenn Gould toca?

A: Ele foi exatamente o que não quero ser como performer.

Com todos os seus talentos extraordinários e domínio do piano e o sentimento que ele alcança tudo o que ele tem vontade de fazer, para mim ele contradiz o compositor quase sempre.

Q: O que podemos entender de sua massiva popularidade?

A: A segurança de sua entrega, a excentricidade, e o fato que alguns ouvintes querem ouvir coisas de um modo que eles jamais ouviram antes, sem se perguntarem quanto de relevância isso tem para a peça. Sempre houve alguns

¹⁶² *Ibid.*, P.32

¹⁶³ Ver em CAPORALETTI, Vincenzo, “Uma musicologia audiotátil”, trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, no 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1-17. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/08eefd43>. P.6

*excêntricos, e ele foi um deles*¹⁶⁴.

Alfred Brendel sobre Glenn Gould

Acho pertinente mostrar uma passagem polêmica ocorrida com Egberto Gismonti e que foi registrada em uma entrevista dada ao jornal *A Folha de São Paulo*, em 1985, quando do lançamento do álbum *Trem Caipira* (1986). De certa forma, as noções teóricas da Musicologia Audiotátil contribuem para uma alternativa musicológica que aprofunda a compreensão sobre a prática fundante da performance de Egberto para a música de Villa-Lobos.

*Trem Caipira*¹⁶⁵ é o único disco da carreira do multi-instrumentista fluminense dedicado a Villa-Lobos. O álbum foi produzido pelo próprio Egberto e lançado pelo selo Carmo, que também pertence a Gismonti. A Carmo, junto a outros selos da década de 1980, como o Som da Gente, *Vison* e, posteriormente com o advento do *compact disc* (CD), Velas, Pau Brasil, Biscoito Fino, entre outros, caracterizaram parte da produção instrumental brasileira, mais propriamente do eixo Rio-São Paulo. Tal fato pode ser entendido pela fragmentação e independência das assim chamadas *majors* (grandes gravadoras) e devido ao barateamento do custo da produção nesse período. Assim, a liberdade para produzir e criar tornou-se mais independente de uma lógica de mercado ligada à venda de discos. Talvez isso justifique a ousadia do intérprete Egberto Gismonti em suas adaptações, por exemplo, no uso de recursos eletrônicos que, acredita-se, foram bastante polêmicas. Ao ser questionado sobre quais foram os critérios elencados para escolher algumas peças de Villa-Lobos, entre as quais estavam as *Bachianas Brasileiras* e as *Serestas*, Gismonti responde:

Primeiro: como eu pretendia tocar a música de Villa-Lobos do meu jeito, escolhi tudo aquilo que eu pudesse tocar. Segundo: não quis mexer em nada que tivesse forma definitiva, como “Floresta Amazônica”, por exemplo, quis, sim mexer naquilo que fosse canção extraída do folclore ou da música popular brasileira. Aí achei oitenta. E tive tempo de ficar tocando essas músicas. Das oitenta, trinta eu tocava bem. Das

¹⁶⁴ Entrevista com o pianista austríaco Alfred Brendel em que ele emite sua opinião sobre o pianista canadense Glenn Gould. Disponível em: <https://www.mercurynews.com/2007/03/11/alfred-brendel-doesnt-think-of-himself-as-a-legend/> Acesso em 21 fev. 2021. Tradução minha

Q. What don't you enjoy about Glenn Gould's playing?

A. He was exactly what I don't want to be as a performer. With all his extraordinary gifts and the control of the piano and the feeling that he gives you that he achieves what he wants to do, for me he contradicts the composer almost habitually.

Q. What accounts for his massive popularity?

A. The security of his delivery, the eccentricity, and the fact that some listeners want to hear things in a way they have never heard things done before, without asking how much relevance it has to the piece. There have always been some eccentrics, and he was one of them.

¹⁶⁵ GISMONTI, Egberto. *Trem Caipira*. (CD). EMI-Odeon/Carmo, 1986

trinta, selecionei as que me representavam alguma história, para poder musicar essa história. Não ia fazer arranjos das músicas, pois ele era ótimo arranjador. O que eu tenho é de aproveitar a melodia, harmonia e contraponto, a forma que ele deu à obra para saber de que modo eu a estou lendo. GISMONTI *apud* GIRON, 1985, p.46)¹⁶⁶

Em outro momento da entrevista, Gismonti responde a uma pergunta que é dirigida no intuito de provocar o compositor sobre a existência de uma possível crítica dos músicos eruditos ao disco *Trem Caipira*¹⁶⁷, no que é considerado uma espécie de “infidelidade à partitura” e à música de Villa-Lobos:

Eu prefiro não falar sobre eles. Com certeza, cometi infidelidade para com a música erudita. E como estou certo de que os compositores brasileiros como Villa-Lobos não são eruditos, mas clássicos brasileiros, me vejo no direito de tocar o tempo todo com prazer e não erudição. Porque o Brasil não é país erudito. E é curioso que tudo o que está na minha interpretação conste na partitura. É só ter coragem de perceber o que Villa-Lobos achava. Não é à toa que o terceiro movimento da Bachiana nº 4 saiu no Brasil com o nome de “Miudinho”, uma dança brasileira. Que erudição é esta? Villa-Lobos é um sujeito cheio de humor e de prazer (GISMONTI *apud* GIRON, 1985, p. 46).

Essas duas falas de Gismonti – para além do ideal ligado à identidade brasileira assumido pelo compositor – comportam implicitamente os problemas estéticos que esta pesquisa pretende discutir à luz da Musicologia Audiotátil.

3.1 A *Versão Gismonti* para a *Ária das Bachianas Brasileiras nº 5* de Villa-Lobos

“Você tem três perguntas, as outras duas primeiro porque não serão mais importantes que Villa-Lobos....com certeza!! Tá certo, é o braço direito, é o braço esquerdo, e Villa-Lobos é o corpo completo, é a cabeça, é tudo ... pronto!!! Villa-Lobos, eu conheço bem, inclusive, considerando o abusado que ele foi... me permito conhecer tanto aquilo que eu tenho tocado e estudado e tal, que eu já as toco, músicas do Villa, como se minhas fossem!!! Me divirto com esse tal de Villa-Lobos, me divirto, é genial, é genial!!!!”¹⁶⁸.

Egberto Gismonti

¹⁶⁶ GIRON, Luís Antônio. “O Villa-Lobos que Gismonti reinventou”. Folha de São Paulo. Entrevista dada à Luís Antônio Giron para o jornal Folha de São Paulo publicado em 27 de novembro de 1985. Acesso em 06 ago. 2019.

¹⁶⁷ Participaram deste disco os músicos Egberto Gismonti: piano, teclados; Nivaldo Ornelas: saxofone soprano; Bernard Wistraete: flautas; Jaques Morelembaum: violoncelo; Gungaô: kalimba; Pita Filomena: assobio; Alexandre do Bico: flautinha do Chaplin; Ge Mima: xilofone; Bibi Roca: bateria.

¹⁶⁸ Entrevista de Egberto Gismonti ao programa Ensaio TV cultura.1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E5TkoCeyIoI> . Acesso em 30 out. 2020.

A análise a seguir mostra de forma aproximada quais os possíveis desvios das normas da tradição escrita que estão presentes na gravação sob o critério audiotátil da *Subsunção Mediológica*. Para a análise de como se deu a apresentação do tema principal no início da gravação, aqui será proposta a comparação da versão para piano e soprano de Villa-Lobos (Ver figuras 4, 6 e 9) com a transcrição da versão de Gismonti (figura 5). Em seguida será feita a comparação com a harmonia escrita por Villa-Lobos (figura 6) e a rearmonização de Gismonti (figuras 7 e 10) a partir de sua “leitura livre”, como o próprio compositor disse ter feito em sua entrevista¹⁶⁹ ao jornal A Folha de São Paulo. Esse modo performativo que se diz “livre” caracteriza-se por “atrasos” ou *ralletandos* micro-temporais e de alguma forma alude às formas de extemporização (figuras 8, 11 e 12) vinculadas às práticas jazzísticas, sobretudo as vinculadas à introdução de canções.

Figura 4- Apresentação do Tema a partir da Versão de Villa-Lobos para piano e soprano-compassos 1 ao 3

Piano

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras No 5*. (PARTITURA) New York: Associated Music Publishers (Hall Leonard version), 1986. Catálogo W390 (voz e piano)

Figura 5- Apresentação do Tema a partir da versão Gismonti até o minuto de 0:00 até 0:14.

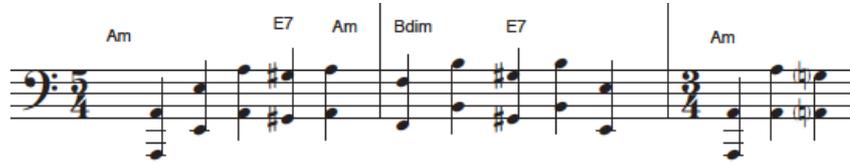
Piano

tempo livre

Fonte: Ver Anexo I – Transcrição de Diones Correntino

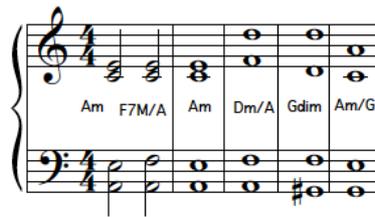
¹⁶⁹ GIRON, Luís Antônio. “O Villa-Lobos que Gismonti reinventou”. Folha de São Paulo. Acesso em 06 de agosto de 2019. Entrevista dada à Luís Antônio Giron para o jornal Folha de São Paulo publicado em 27 nov. 1985.

Figura 6- Estruturação da Harmonia e dos baixos como composta por Villa-Lobos partir da versão para piano e soprano- compasso 1 ao 3



Fonte: Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras No 5. (PARTITURA)* New York: Associated Music Publishers (Hall Leonard version), 1986. Catálogo W390 (voz e piano)

Figura 7- Rearmonização de Gismonti do minuto 0:00 até 0:14



Fonte: Ver Anexo I – Transcrição de Diones Correntino

Figura 8- Abordagem extemporizada da Harmonia de Gismonti na Mão Esquerda de 0:00 até 0:14.



Fonte: Ver Anexo I – Transcrição de Diones Correntino

Comparamos aqui outro trecho da rearmonização de Gismonti a partir da abordagem extemporizada do minuto 0:26 até 0:41 da gravação (Ver figuras 9, 10, 11 e 12).

Figura 9- Harmonia escrita por Villa-Lobos na versão para piano e soprano-compasso 7 ao 11

Chord symbols and figured bass notation for measures 7-11:

- Measure 7: Dm, D7(b9) (IV, IV2)
- Measure 8: Gm, C7 (VII, III7)
- Measure 9: F, Bb (VI, #)
- Measure 10: Em7(b5), A7 (V, 16/5)
- Measure 11: Dm, G7 (IV, I7#)

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras No 5.* (PARTITURA) New York: Associated Music Publishers (Hall Leonard version), 1986. Catálogo W390 (voz e piano)

Figura 10- Rearmonização de Gismonti a partir do minuto 0:26 até 0: 41

Chord symbols and figured bass notation for measures 15-24:

- Measure 15: D7(b(9))
- Measure 16: Gm(7M), Gm7
- Measure 17: Gm
- Measure 18: Gm/F
- Measure 19: C/E
- Measure 20: C7
- Measure 21: F/A

Fonte: Ver Anexo I – Transcrição de Diones Correntino

Figura 11- Tema e Extemporização da Harmonia de Gismonti a partir do minuto 0:26 até 0: 41

Chord symbols and performance markings for measures 8-17:

- Measure 8: Gm7
- Measure 9: Gm
- Measure 10: Gm/F
- Measure 11: C/E
- Measure 12: C7
- Measure 13: F/A

Performance markings: *Afrettando* (measures 10-17), *Mais Calmo* (measures 14-17).

Fonte: Ver Anexo I – Transcrição de Diones Correntino

Figura 12- Extemporização da Harmonia de Gismonti na mão esquerda - 0:26 até 0: 41

The image shows a musical score for the left hand, consisting of two staves. The first staff starts at measure 7 and ends at measure 9, with a chord of D7(b9) above it. The second staff starts at measure 10 and ends at measure 12, with chords Gm7, Gm, Gm/F, C/E, C7, and F/C above it. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it in measure 11.

Fonte: Ver Anexo I – Transcrição de Diones Correntino

3.2 Aspectos da Recriação de Gismonti

Em um outro momento da gravação pode ser observado o critério audiotátil da *Consciência Neo-Aurática Secundária*. Nesse momento, além de introduzir sintetizadores¹⁷⁰, podemos notar que Gismonti insere outras soluções contrapontísticas, diferentes das que foram escritas na parte original de Villa-Lobos. Para exemplificar destacamos o minuto 3:00, principalmente a solução contrapontística dada no *Synth 3* (ver figuras 13 e 17) e o mesmo trecho na música de Villa-Lobos na versão para piano e soprano (ver figura 14), violão e soprano (ver figura 15) e a versão para orquestra de cordas e soprano (ver figuras 16).

170 O encarte do disco Trem Caipira traz informações sobre os sintetizadores utilizados por Gismonti: 2 OBXA; 1 POLLY 800; 2 EX 800; 1 QZ 101; 1 DX; 1 DSX; 1 TR 808; 1 DDM 200; 1MSQ 700; 1SVC 350 ; 1 MINIDOC; 1 SH 101; 1 ODISSEY II.

Figura 13- Soluções Contrapontísticas de Gismonti no Synth 3 a partir do minuto 3:00 da gravação

Synth 1

Synth 2

Synth 3

Pno.

C(#5) A7 Dm E4 F E4 E7

timbre próximo a uma trompa

Fonte: Anexo I – transcrição de Diones Correntino

Figura 14- Trecho da versão para piano e soprano escrita por Villa-Lobos - compassos 12 e 13

Soprano

Piano

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras No 5.* (PARTITURA) New York: Associated Music Publishers (Hall Leonard version), 1986. Catálogo W390 (voz e piano)

Figura 15- Trecho da versão para violão e soprano escrita por Villa-Lobos 12 e 13

Soprano

Guitar

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras No 5*. (PARTITURA) New York: AssociatedMusic Publishers (Hall Leonard version), 1986. Catálogo W391 (voz e violão).

Figura 16- Trecho da Versão para orquestra de cordas e soprano escrita por Villa-Lobos-compassos 11 e 12

The image shows a musical score for Soprano and Cello I-IV. The Soprano part is in treble clef with a 4/4 time signature. It features a melodic line with triplets and slurs. The Cello I part is in alto clef with a 4/4 time signature, mirroring the Soprano's melody. Cello II has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Cello III and Cello IV provide a bass line, with Cello IV marked 'pizz' (pizzicato).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras No 5*. (PARTITURA). Partitura manuscrita para orquestra de violoncelos e soprano. Transcrição da fonte original por Diones Correntino

Figura 17- Solução Contrapontística de Gismonti no Synth 3 a partir do minuto 3:00 da gravação.

The image shows a musical score for Synth 3 and Pno. The Synth 3 part is in treble clef with a 4/4 time signature. It features a melodic line with a note marked 'timbre próximo a uma trompa'. The Pno. part is in treble and bass clefs with a 4/4 time signature, providing a rhythmic accompaniment.

Fonte: Anexo I – Transcrição de Diones Correntino

4. Discussão

A análise da versão “Gismonti” para a Ária das Bachianas Brasileiras nº 5 nos mostra um tipo de abordagem performativa caracterizada por duas modalidades especificadas pela musicologia audiotátil, a saber, uma *interpretação não-normativa*, que desestabiliza as noções significativas e culturais ligadas à *tradição escrita*, e a *extemporização*, que nesse caso específico, encontra ressonância significativa nas práticas consagradas pela estética associada

à projeção de critérios técnico-fônicos modelizados culturalmente nas informações jazzísticas. Em sua versão, Gismonti não se coloca na posição de tradutor ou intérprete dos códigos semiográficos como estabelecido pela cultura visual, mas se apropria deles de um modo particular no intuito de estabelecer uma atividade criativa, do tipo composicional, onde o sujeito não se separa do objeto. Portanto, a versão “Gismonti” para a música de Villa-Lobos se insere no quadro paradigmático relacionado à invenção audiotátil, cuja característica é dada por formas particulares e singulares ligadas a regras individuais de uma *formatividade* artística contemporânea na relação com os meios tecnológicos.

O que é possível perceber na versão de Gismonti é uma abordagem criativa que dá outro sentido poético à música de Villa-Lobos e, de certa forma, aparece influenciada diretamente, do ponto de vista da cognição, pelo caráter livre que é comum às introduções de canções da música popular urbana ou introduções de baladas de jazz.

A relação com a fonte visual se consuma partir de uma abordagem entre modalidades cognitivas distintas. A primeira pode ser vista como uma espécie de fidelidade ao texto de Villa-Lobos a partir da aderência à notação das alturas evidenciada pela partitura. Por outro lado, a segunda pode ser vista como uma espécie de “infidelidade”, a partir da constatação que Gismonti procura se singularizar pela busca de outro ambiente harmônico e pela condução livre de caráter extemporizativo que desestabiliza as noções normatizadas pela partitura.

CAPÍTULO IV

Estudei com dona Liddi Chiafarelli Mignone, esposa de Francisco Mignone, até a idade de 13 anos. Foi quando o jazz me chamou. E eu atendi ao apelo. Passei cinco anos e meio sem frequentar um só concerto, sem ouvir uma música clássica, e tocando muito jazz em todos os momentos livres que tinha. Esse foi justamente o tempo das grandes “jam sessions” que Carlinhos e Jorge Guinle organizavam, onde se reuniam todos os amantes do jazz. Ah, essas “jam sessions”, eram memoráveis. Ao lado disso tudo, eu continuava a estudar no Santo Inácio e a me preparar para seguir a carreira diplomática.

Entrevista do pianista Jaques Klein à Clarice Linspector¹⁷¹.

Historicamente, no campo da música de tradição escrita, a ideia de criação e interpretação foram colocadas separadas a partir da atribuição de papéis dados ao compositor e ao intérprete. Ao primeiro foi atribuída a atividade da criação e escrita dos elementos musicais na partitura e, ao segundo, o papel da tradução ou interpretação dos códigos escritos. A origem histórica dessa transformação ocorre na passagem da idade média para a modernidade, no que confirma também um maior prestígio ligado à ciência e ao pensamento científico racional no ocidente.

Sabe-se que, desde a Idade Média, os teóricos consideravam a prática musical como uma arte menor, subordinada à teoria e à ciência da música, única disciplina fundada sobre uma racionalidade digna deste nome. Por sua vez, a ideia de um ato criador ligada ao gênio individual remete à ideia de uma prioridade dada, a partir do século XIX, à concepção das obras musicais e não à sua performance (ARBO, 2020, p.131, tradução minha)¹⁷².

¹⁷¹ KLEIN, Jacques *In*: LISPECTOR, Clarice. Entrevistas Rio de Janeiro. ROCCO, 2007, *apud* RIBEIRO, 2019, p.48-49). Jacques Klein (1930-1982), pianista brasileiro, foi um dos maiores pianistas do século XX. Vencedor do Concurso Internacional de Piano de Genebra em 1953. Tocou com a Orquestra Filarmônica de Londres, em parcerias com Salvatore Accardo e Friedrich Gulda. Foi professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Universidade de Miami. Foi diretor da Sala Cecília Meireles e da Orquestra Sinfônica Brasileira. (Retirado do site Instituto Piano Brasileiro). <http://institutopianobrasileiro.com.br/enciclopedia/Jacques-Klein>). Jacques Klein durante a adolescência teve grande vivência na música popular chegando a compor com Dorival Caymi, a quem dedicou um tributo instrumental lançado pelo trio Sinter. Chegou a tocar em Nova York com o pianista de jazz Art Tatum. É importante ressaltar que Gismonti foi aluno de Jaques Klein.

¹⁷² ARBO, Alessandro. “Quelques Réflexions Sur Le Statut De La Performance Musicale.” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 50, no. 1/2, 2019, pp. 123–142. JSTOR, www.jstor.org/stable/26844662. Acesso em 29 out. 2020. “On sait que, dès Moyen- âge, les théoriciens considéraient la pratique musicale comme un art mineur, subordonné à la théorie ou “science de la musique”, seule discipline fondée sur une rationalité digne de ce nom. À son tour, l’idée d’un acte créateur lié au génie individuel débouche sur l’idée d’une priorité accordée, depuis le XIX siècle, à la conception des œuvres musicales plutôt qu’à leur exécution.”

Essa relação é bastante importante porque também define o que veio a ser o sentido da técnica do intérprete a partir de um conjunto implicante de valores culturais construídos na prática social da música de tradição escrita¹⁷³.

Nesta parte do trabalho, a pesquisa coloca em perspectiva crítica as considerações do trabalho de Patrícia De Souza Araújo (2018) em *Technique Pianistique e Créativité Audiotactile*¹⁷⁴ e três trabalhos da literatura acadêmica que investigaram o “estilo pianístico” de Egberto Gismonti, a saber : *Frevo para piano de Egberto Gismonti: uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance* de Marcelo Magalhães Pinto (2009)¹⁷⁵; *Alma: O estilo pianístico de Egberto Gismonti* de Vinícius Gomes (2015)¹⁷⁶ e *O pianismo de Egberto Gismonti em Sete Anéis e Karatê* de Daniel Grajew (2016)¹⁷⁷.

Em sua pesquisa, De Souza Araújo propôs um estudo sobre a história da técnica pianística a partir de uma perspectiva crítica que reconsidera as noções de *técnica*, *escritura* e *tecnologia da técnica* quando colocado o quadro paradigmático apresentado pela Teoria das Músicas Audiotáteis. O trabalho de De Souza Araújo tem pertinência nesta pesquisa porque pode auxiliar na crítica musicológica consideramos necessária para a discussão e ampliação do debate das análises de produções acadêmicas que abordam a noção de “interpretação” e “estilo pianístico” de Egberto Gismonti, uma vez que, é pelo viés da transcrição descritiva que as análises são feitas.

Para prosseguir na demonstração do problema será necessário definir a noção de *técnica* e *escritura* como apontado pela autora à luz Kaemper.

¹⁷³ Ver em ABDO, Sandra. *Execução/ Interpretação Musical: uma abordagem filosófica*. Belo Horizonte: PerMusiv.1, p.16-24, 2000.

¹⁷⁴ DE SOUZA ARAÚJO, Patrícia. *Technique Pianistique et Créativité Audiotactile*. (dissertação de mestrado sob orientação de Laurent Cugny). Faculté des Lettres. Sorbonne Université, 2018. *Id.* Especificidades da técnica pianística nas músicas audiotáteis. RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 3, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université. <https://www.iremuscnrs.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>. Em curso de publicação; e *Id.* *Technique et créativité: quel rapport dans la musique?* RJMA – Revue d’études du Jazz et des Musiques Audiotactiles, Cahier en Français, nº 3, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université. <https://www.iremuscnrs.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>. Em curso de publicação.

¹⁷⁵ PINTO, Marcelo Gama e Mello de Magalhães. *Frevo para piano de Egberto Gismonti: uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2009.

¹⁷⁶ GOMES, Vinícius Bastos Gomes. *O estilo pianístico de Egberto Gismonti*. (tese de mestrado). Unicamp: Campinas, 2015.

¹⁷⁷ GRAJEW, Daniel. *O pianismo de Egberto Gismonti em Sete Anéis e Karatê*. (tese de mestrado. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2016.

1. Escritura Pianística, Técnica Pianística e Tecnologia da Técnica no Quadro das Músicas Audiotáteis

Para a discussão do problema *técnica pianística x criatividade audiotátil*, De Souza Araújo trabalhou com três conceitos do livro *Techniques Pianistiques: L'évolution de la Technologie Pianistique* de Gerd Kaemper¹⁷⁸, a saber: (1) a *escritura pianística*, (2) a *técnica pianística* e a (3) *tecnologia da técnica*. Esses conceitos serviram de base no trabalho da autora para a discussão da noção de *técnica* quando comparada com o quadro paradigmático da teoria das músicas audiotáteis. Ao longo do desenvolvimento histórico da música de teclado na Europa e posterior sistematização de métodos de ensino para piano, entre os séculos XIX e XX, De Souza Araújo, à luz de Kaemper, mostra que essas categorias se fixaram na literatura musicológica a partir de conceitos que caracterizam uma separação distinta de problemas teóricos musicais, uma vez que, a *técnica (gesto das mãos)* liga-se aos problemas da execução, enquanto que a *escritura* (materiais da teoria musical) associa-se aos problemas da composição e da escrita¹⁷⁹.

2. Discussão do problema musicológico apresentada por De Souza Araújo

A partir das definições de Kaemper, De Souza Araújo aponta a existência de problemas de ordem conceitual em diferentes publicações da literatura do jazz, principalmente os métodos de piano. Ao investigar diferentes trabalhos que investigam a forma de apreensão, transmissão e realização artística da música jazzística¹⁸⁰, a autora percebe que há uma constante confusão

¹⁷⁸ KAEMPER, Gerd. *Techniques Pianistiques: L'évolution de la Technologie Pianistique*. Paris: Alphonse Leduc, 1978 (1965).

¹⁷⁹ Segundo De Souza Araújo, Kaemper conclui que há uma falta de precisão conceitual quando nos referimos à técnica pianística de Beethoven, Chopin ou Debussy se fazemos referência às suas composições ou ao seu estilo instrumental.”¹⁰⁵ (Kaemper, 1978, p.7)apud De Souza Araújo, 2018, p.15, tradução minha). “...c'est un manque de précision que de parler de la technique de Beethoven, du jeune Chopin ou de Debussy si l'on se réfère à leurs compositions et à leur style instrumental...”

¹⁸⁰ Entre os autores que foram utilizados pela autora para exemplificar o modo de transmissão, ou seja, a *perspectiva dos que ensinam a técnica*, estão Joplin (1908); Valério (2003; 2005; 2010 e 2013), respectivamente as publicações: Scott Joplin, *School of Ragtime: 6 exercises* 112 e Jhon Valério, *Stride & Swing Piano; Bebop Jazz Piano; Post-Bop Jazz Piano; Latin Jazz Piano; Jazz Piano Technique: Exercises, Etudes & Ideas for Building Chops; Post-Bop Jazz Piano*. Entre os autores que partem de uma pesquisa reflexiva do modo de aprendizagem, ou seja, a *perspectiva dos que aprendem*, pelo próprio auto-didatismo, estão Sudnow (1978) e Cugny (2018), respectivamente as publicações *Ways of the Hand :A Rewritten Account* e ; *Sur trois solos de Bill Evans et une*

entre o que seja *escritura e técnica*.

De Souza Araújo apresenta a seguinte crítica: as publicações da literatura do jazz que fazem uso da transcrição descritiva de uma performance gravada, geralmente fazem referência ao “estilo de um pianista” descrevendo o uso dos materiais da teoria musical (composição) que estão grafados na transcrição. O problema conceitual então aparece porque a noção de estilo – se tomamos como usada na música escrita – está ligada ao aspecto material da *escritura*, uma vez que revela as características composicionais de uma época e torna possível a normatização sistêmica quanto ao uso da escrita e dos valores estéticos pré-determinados pelo compositor.

No contexto da música jazzística, a preeminência dos valores audiotáteis relacionada às dimensões criativas do *groove*, da *extemporização* e do *swing*, dependem diretamente da criatividade e idiosincrasia do artista que atua pelo “agir comunicativo” do Princípio Audiotátil (PAT).

Ao tomar a noção de *texto*, a partir da dicotomia *visualidade/audiotatibilidade*, respectivamente representado pelos *mediuns* formadores da experiência, partitura/fonografia, De Souza Araújo destaca que a análise formal da transcrição descritiva (partitura), quando tomada como sendo o *texto* do regime fonográfico, acaba por provocar uma confusão entre o que seja *técnica e escritura* porque no contexto da música audiotátil, a técnica do artista não está condicionada pelas pré-determinações da composição escrita mas atua em função de uma projeção estética que é própria à pertinência da identidade sonoro-criativa do PAT. A autora conclui então que teoria da técnica do jazz se confunde com a teoria da improvisação e que os métodos de jazz fazem uso da gravação e da transcrição no processo de aquisição da técnica.

Pode-se inferir então que o problema da inseparabilidade entre compositor e intérprete na música audiotátil existe porque a sua maneira de existir e formar reflete ao mesmo tempo duas práticas, a saber, a da execução (conjunto de movimentos das mãos que produzem os efeitos sonoros da audiotatibilidade) e o da composição (escritura, acordes, condução de vozes, contracantos, melodias). Entretanto, a temporalidade entre as duas práticas está unida pelo caráter contínuo da improvisação e da invenção em tempo real da música audiotátil. Esse aspecto é substancialmente distinto da música de tradição escrita, uma vez que temporalidade

expérience d'appropriation- Un essai d'analyse énergétique. Entre os que aprendem a técnica pela *perspectiva da própria experiência estética* estão os autores Ludovic Florin (2013) em *Pour une recherche sur l'improvisation formulaire gestuelle de Cecil Taylor e; Benjamin Givan (2009), Thelonious Monk'Pianism*. Ver DE SOUZA ARAÚJO, Patrícia. *Technique Pianistique et Créativité Audiotactile*. (Tese de mestrado sob orientação de Laurent Cugny). *Faculté des Lettres. Sorbonne Université*, 2018. P- 38-41

da composição se faz em momento distinto da execução (performance)¹⁸¹. Segundo De Souza Araújo, no caso do improvisador, onde existe o componente da invenção no curso da performance, o texto musical é criado dentro de uma temporalidade continuada, portanto, não existe espaço para as “tentativas”, como no caso do compositor da música escrita, que pode escrever e apagar quantas vezes quiser uma ideia musical (De Souza Araújo, 2018, p13)¹⁸².

3. A noção de Técnica Objetiva e Técnica Subjetiva

Entre as definições de Caporaletti usadas por Souza Araújo estão as noções de *técnica objetiva* e *técnica subjetiva*. A autora procura então articular essas noções no contexto de seu funcionamento a partir do piano. No regime de escritura, a técnica instrumental é de natureza *objetiva* e é entendida a partir de uma submissão e construção do gestual das mãos com base no detalhe da escritura na partitura e, no sentido que, “*a priori*, é capaz de resolver toda a situação possivelmente executável no instrumento” (DE SOUZA ARAÚJO, 2018, p.37, tradução minha)¹⁸³, pois está à serviço da interpretação de um texto. Assim, a didática da *técnica objetiva* é descrita por Caporaletti como sendo de natureza *exosomática*, uma vez que demanda a ativação de uma cognição do tipo psico-física necessária para a apreensão dos códigos semiográficos pré-inscritos.

Por outro lado, no contexto *audiotátil*, o processo estético-formativo implica o reconhecimento de valores criativos pertinentes ao PAT e, dessa forma, o gestual ligado à audiotatibilidade exige a incorporação de valores específicos cuja pertinência estética se encontra na realização criativa e idiossincrática de elementos discretos como o *swing* e o *groove*. A *técnica subjetiva* pertinente à audiotatibilidade é então descrita por Caporaletti como sendo do tipo *endossomática*, ou seja, é a experiência do corpo que forma a experiência cognitiva e serve às exigências expressivas do estilo do artista. A partir de então, entende-se que o “estilo da

¹⁸¹ De Souza Araújo faz referência a este dado como proposto por Ed Sarath. SARATH, Ed. A New Look at Improvisation. Journal of Music Theory. Duke University Press, vol. 40 no 1, p.1-38, 1996

¹⁸² Ver em DE SOUZA ARAÚJO, Patrícia. *Technique Pianistique et Créativité Audiotactile*. (dissertação de mestrado sob orientação de Laurent Cugny). Faculté des Lettres. Sorbonne Université, 2018. Par rapport à l’aspect temporel de l’invention dans la performance, dont le phénomène formatif le plus caractéristique est l’improvisation, ce phénomène ne se déroule pas dans une temporalité différée comme dans le cas du compositeur. L’improvisateur, comme le musicien de jazz, auquel nous nous intéresserons dans le point suivant, crée un texte musical dans une temporalité continue, donc il n’existe plus d’espace pour des « tentatives » telles qu’elles se présentent dans le cas du compositeur dans la musique savante. (De Souza Araújo, 2018, p13)

¹⁸³ Ver em DE SOUZA ARAÚJO, Patrícia. *Technique Pianistique et Créativité Audiotactile*. (tese de mestrado sob orientação de Laurent Cugny). Faculté des Lettres. Sorbonne Université, 2018.p.37

escritura audiotátil” ou a “poética composicional audiotátil” é a projeção de um texto fonofixado (CNA) mediado por uma “técnica intuitiva” na qual o princípio formativo é dado pelo princípio audiotátil (PAT). Para Caporaletti, a *técnica subjetiva* está a serviço do estilo expressivo do músico e é consubstancial à própria natureza sonora do PAT, uma vez que sua existência se dá de forma sincrônica ao processo criativo¹⁸⁴.

[...] Eu coloco entre aspas a palavra “técnica” porque para mim, no caso da música audiotátil, é falacioso falar adequadamente em termos filosóficos de “técnica”, pois, este conceito (a técnica), em sentido geral, como sistema de regras de natureza exomossomática, é completamente dependente, congenial e substancial à matriz cognitiva visual. Nós podemos falar no caso das músicas audiotáteis de técnica subjetiva em oposição à técnica objetiva da música clássica de tradição escrita, ou da ativação/interface físico-gestual. Nesse caso, o modelo epistêmico é a “sensibilidade contextual” e ele age através das unidades globais e gestálticas, e pelos modelos que não dependem de um sistema combinatorial de unidades segmentadas, mas age de forma homóloga na forma, ao sistema operativo da modalidade imaginativo-criativa e da poética composicional audiotátil¹⁸⁵ (CAPORALETTI, 2015, p.78 *apud* DE SOUZA ARAÚJO, 2018, p.37, tradução minha)¹⁸⁶.

4. Discussão com Trabalhos Acadêmicos sobre a produção pianística de Gismonti e o problema levantado por De Souza Araújo

Dentre as pesquisas acadêmicas que explicitamente procuraram tratar do tema do “Pianismo” em músicas de Egberto Gismonti, estão os trabalhos de Gomes (2015), Grajew (2016) e Ribeiro (2019). Nesta parte do trabalho, tomo como referência as pesquisas dos dois primeiros justamente por serem os que tomaram como metodologia investigativa o estudo de transcrições, processo semelhante ao presente trabalho. Os trabalhos são respectivamente teses

¹⁸⁴ Entrevista dada à autora em 10 de junho de 2015. Ver em DE SOUZA ARAÚJO, Patrícia. *Technique Pianistique et Créativité Audiotactile*. (Tese de mestrado sob orientação de Laurent Cugny). Faculté des Lettres. Sorbonne Université, 2018.p.75-77

¹⁸⁵ [...] Je mets entre guillemets le mot “technique” parce que selon moi dans ce cas [de la musique audiotactile] il est fallacieux de parler proprement en termes philosophiques de technique car ce concept [la technique], en général, comme système de règles de nature exosomatique, est strictement dépendent, congénial et consubstanciel à la matrice cognitive visuelle. On peut parler dans le cas des musiques audiotactiles de *technique subjective* par opposition à la *technique objective* de la musique classique, ou de l’activation ou/interface physico-gestuelle). Dans ce cas le modèle épistémique est à “sensibilité contextuelle” et il agit par des unités globales et gestaltiques, et des modules qui ne relèvent pas d’une combinatoire systématique d’unités segmentées, d’une façon homologue à la forme, au système opératif de la modalité imaginative-crétative et de la poétique compositionnelle audiotactile. Ver em DE SOUZA ARAÚJO, Patrícia. *Technique Pianistique et Créativité Audiotactile*. (tese de mestrado sob orientação de Laurent Cugny). Faculté des Lettres. Sorbonne Université, 2018. P.84

¹⁸⁶ Entrevista dada à autora em 10 de junho de 2015. Ver em DE SOUZA ARAÚJO, Patrícia. *Technique Pianistique et Créativité Audiotactile*. (tese de mestrado sob orientação de Laurent Cugny). Faculté des Lettres. Sorbonne Université, 2018.p.84

de mestrado que tiveram como títulos: (1) *Frevo para piano de Egberto Gismonti: uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance*; (2) *Alma: O estilo pianístico de Egberto Gismonti* e (3) *O pianismo de Egberto Gismonti em Sete Anéis e Karatê*.

O problema musicológico levantado por Souza Araújo (2018) é justamente o que aparece nas três referidas teses, pois, o estudo do “pianismo”, ou seja, aquilo que é considerado como a *técnica* do instrumentista (gesto das mãos), ou aparece confundido com a noção de *escritura* composicional (estilo), ou no sentido de uma *técnica objetiva* que se adapta ao caráter da peça.

O trabalho de Magalhães Pinto (2009) apresenta uma estrutura dividida em quatro capítulos. O capítulo 3 é o capítulo especialmente dedicado à análise da transcrição da performance de Gismonti para a música *Frevo*. O problema que tratou Souza Araújo pode ser visto na descrição comparativa que Magalhães Pinto faz entre a transcrição da performance realizada por Gismonti e uma peça (composição escrita) de J.S.Bach. Aqui o problema do *status textual* da música audiotátil (gravação) se apresenta quando a transcrição é tomada como sendo a composição, uma vez que, a temporalidade da execução entre o improvisador e o compositor são fenomenologicamente distintas.

Outro procedimento encontrado em *Frevo* é o desenvolvimento motivico, feito por meio de transformações e fusões de características temáticas. Tal procedimento foi utilizado por Haydn e depois por Beethoven. Um ponto comum entre os estilos de performance de Gismonti e de músicos do período barroco é o gosto pela improvisação e uma mão esquerda contrapontística. Esse tipo de escrita fragmentada para o teclado aparece muito antes de Egberto Gismonti. J. S. Bach, por exemplo, em sua Fuga BWV 867 (BACH, 1997), também interrompe a atividade melódica de linhas nas mãos esquerda e direita, de modo que o fluxo rítmico geral seja contínuo. Em outras palavras, embora as vozes sejam fragmentadas, o resultado sonoro final é de continuidade (MAGALHÃES PINTO, 2009 .p.47-48).

O trabalho de Gomes (2015) apresenta a uma estrutura dividida em três capítulos, sendo que no *capítulo 1* é apresentado um histórico do disco *Alma*, e no *capítulo 2* são apresentadas as análises das transcrições e a descrição analítica dos materiais composicionais encontrados na partitura *lead sheet* e na transcrição. Os parâmetros usados seguem a proposta de Larue (1970)¹⁸⁷ a partir das diretrizes (HAMDA). Nessa pesquisa, Gomes (2015) utiliza principalmente as partituras *lead sheet* para análise da (H)Harmonia e as partituras das

¹⁸⁷ LARUE, Jan. Guidelines for Style Analysis. New York: Norton, 1970.

transcrições para análise do (A)Acompanhamento e (M)Melodia. Os parâmetros propriamente da execução e sonoridade percebida na gravação foram destacados pelas categorias da (D)Dinâmica e (A)Articulação.

Na passagem abaixo, o problema levantado por Souza Araújo (2018) aparece a partir do que o autor escreveu sobre a descrição metodológica da análise com base na partitura *lead sheet* (entendida pelo autor como sendo a composição) e a transcrição (entendida pelo autor como sendo o *status textual* da composição de Egberto).

A utilização dos *lead sheets* como fonte de pesquisa foi de suma importância principalmente para a análise harmônica pois, como observamos posteriormente, algumas das formas de acompanhamento utilizadas pelo músico tornam o reconhecimento e a classificação dos acordes uma tarefa demasiadamente complexa por conta da complexidade da execução (como pode-se observar principalmente em Loro, Karatê e Frevó). (GOMES, 2015, p.3).

No capítulo 3, chamado de “*O estilo pianístico*”, o autor propôs novamente os parâmetros do capítulo anterior (HAMDA) no sentido de se descrever um possível estilo pianístico de Egberto, o que o próprio autor reconhece como impossível de se descrever como sendo de um estilo único. Abaixo está uma parte da conclusão da tese que faz menção ao estudo do pianismo de Gismonti:

Preferimos constatar, porém, que não encontramos um estilo pianístico ou musical em Egberto apenas. Gismonti se mostra um pianista de várias facetas, múltiplo. O mesmo instrumentista que desfere golpes em fortíssimo na região grave do instrumento em *Baião Malandro* executa melodias cantabile em *Cigana*. O pianista que varia o acompanhamento em curtíssimos espaços de tempo em *Infância*, inquieto, é o mesmo que repete uma mesma figura, durante todo o percurso musical de *Água e Vinho* (GOMES, 2016, p.168).

Agora uma parte da conclusão de Gomes (2015) a qual a problemática de De Souza Araújo (2018) torna-se pertinente:

Não há como não destacar o desenvolvimento técnico ao qual chegou a mão esquerda do pianista. A capacidade rítmica e melódica, além da independência com relação à direita demonstradas por Gismonti ao utilizá-la – conferindo enorme riqueza aos acompanhamentos – constitui, creio, uma característica técnica e estilística potencializada no pianista, um diferencial (GOMES, 2015, p.168).

No trabalho de Grajew (2016), o “pianismo” é relacionado com a análise das transcrições das gravações de Sete Anéis (Alma ao vivo 1993) e Karatê (Alma 1986). A estrutura do trabalho está dividida em dois capítulos, sendo que: No capítulo 1 é realizada uma descrição da biografia e carreira de Gismonti e no capítulo 2 é feita a análise das transcrições

abordando os materiais composicionais transcritos, dentre os quais estão: clusters, policordes, acordes com nona, rearmonizações, modalimos, polirritmias e cromatismos. A problemática do *status textual* da composição tomado como sendo a transcrição; e o problema da técnica entendida como o conjunto de gestos que se adaptam ao caráter escrito da peça (interpretação) aparece abaixo:

Um dos aspectos que se destacam no processo de escuta é o processo de deslocamento ou defasagem entre as mãos empregado por Gismonti, tanto de maneira aparentemente aleatória como na polirritmia definida. Esse processo de deslocamento ou defasagem é pouco abordado pelos pesquisadores e é talvez um dos pontos que diferenciam a interpretação do compositor, junto com o uso de clusters, apogiaturas e uso de padrões pouco usuais de acompanhamento ao piano (GRAJEW, 2016, p.15-16).

Todos esses trabalhos têm em comum o fato de que o conceito de “pianismo” aparece associado como tendo o mesmo sentido da prática de interpretação pertencente ao modo performativo da música escrita (onde a técnica aparece separada do processo criativo). A transcrição é entendida como sendo o *status textual (composição)* da música de Gismonti e é justamente o problema da técnica e criatividade audiotátil, como apontou Souza Araújo (2018), que apareceu em ambos os trabalhos, ou seja, os materiais são analisados isolados da problematização sobre a poética e o princípio que os projetou no fonograma.

A partir dessa discussão a pesquisa procura dar movimento ao debate acadêmico quanto ao uso das terminologias da musicologia audiotátil, a saber: *extemporização (EXT)*, *codificação neo-aurática (CNA)* e *subsunção mediológica* como ferramentas alternativas que problematizam com a noção de estilo e técnica quando usadas para abordar transcrição da gravação.

CAPÍTULO V

Quando conheci Baden Powell, lhe disse que tocava suas músicas, e ele pediu que as tocasse. Como eu havia tirado de ouvido todo o repertório do LP “O Mundo Musical de Baden Powell e escrito as partituras para estudar, tocava-as exatamente como ele-se eu não tinha a técnica, tinha o conhecimento de todas as notas que ele tocava. Ele me perguntou muitas vezes quem tinha me ensaiando, e eu dizia “tirei do disco...” O resumo disso é que, além da minha admiração e do respeito, nos tornamos amigos inseparáveis¹⁸⁸.

Gismonti, sobre Baden Powell.

O que a passagem da epígrafe acima pode nos dizer sobre a relação de Gismonti com a música de Baden Powell é que sua formação musical, para além da experiência com a teoria e o repertório da música escrita vivenciada em conservatório, foi também construída e influenciada diretamente pela cultura fonográfica (regime audiotátil). Em termos de discussão da Codificação Neo-Aurática (CNA) são dados extremamente importantes para que possamos compreender como Gismonti construiu um estilo pessoal e uma técnica subjetiva (nos termos de Caporaletti) mediada pelo PAT e pela influência direta da fonografia.

É, portanto, essa tradição ligada à audiotatibilidade e à possibilidade mimética de um repertório de componentes e critérios artísticos audiotáteis (*swing*, *groove*, extemporizações, entre outros) que Egberto parece ter se inspirado quando faz menção a Baden Powell. De todo modo, as transcrições e a escuta das performances revelam que os materiais da composição (possíveis definidores de um estilo) e a técnica (gestual das mãos) não se separam da performance de Gismonti justamente porque a sua atividade criativa como pianista/compositor se efetua pela incorporação de valores endógenos, que, em relação com a própria ontologia física do instrumento piano, permitem o aparecimento da dimensão autográfica própria à projeção estética (CNA) de um texto sonoro (extemporizações) que se singularizam no processo de fono-fixação.

Esta parte do trabalho será dedicada à análise dos fonogramas e das transcrições das gravações de piano solo no recorte temporal 1973-1979. Ao fazer uso das transcrições das gravações, o cotejamento das amostras será realizado a partir dos conceitos teóricos da TMA.

¹⁸⁸ Entrevista de Gismonti em *Músicos do Brasil*. Disponível em: <http://musicosdobrasil.com.br/egberto-gismonti>. (Acessado em 23/03/2015 *apud* GRAJEW, p.33, 2020).

O objetivo é avaliar de que forma o pianista/compositor construiu sua identidade artística no período escolhido traduzindo as influências musicais pelo viés da cognição audiotátil.

1. A música Tango

A primeira gravação da música *Tango* ao piano solo está presente no disco *Árvore* (1972). O disco¹⁸⁹ foi lançado em 1973 pela gravadora EMI-Odeon e é o quinto¹⁹⁰ disco da carreira de Gismonti. Além de ter atuado como orquestrador, arranjador, violonista e pianista, Egberto conta com a parceria do letrista e compositor Geraldo Carneiro em três canções, *Luzes da Ribalta*, *Memória e Fado* e *Encontro no Bar*. As outras faixas instrumentais são *Academia de Danças* (dividida em *Dança dos Homens* e *Dança das Sombras*), *Tango*, *Adágio*, *Variações sobre um tema de Léo Brower* e *Salvador*.

O disco é também um exemplo de como os processos criativos de Gismonti do ponto de vista das escolhas estéticas no campo da composição, se distanciavam cada vez mais dos parâmetros sonoros em relação ao que já vinha sendo produzido em termos de música popular no Brasil, ou seja, no caso da canção, a bossa nova, e caso da música instrumental, o samba jazz. Um bom exemplo desse distanciamento é a música instrumental *Dança das Sombras*, segunda parte¹⁹¹ da música intitulada *Academia de Danças*. Segundo entrevista¹⁹² do compositor, *Dança das Sombras* foi composta com base na técnica dodecafônica e é uma homenagem ao compositor austríaco Anton Weber. A música *Variações Sobre um tema de Léo Brower*, apesar de ser realizada em grande parte de forma instrumental, apresenta um procedimento composicional relacionado com o uso da citação, no qual Gismonti canta versos da canção *Cravo e Canela*¹⁹³ de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, gravada por Lô Borges e Milton Nascimento no Lp *Clube da Esquina* (1972).

¹⁸⁹ Dentre os músicos participantes que colaboraram em vários discos da carreira de Gismonti estão Mário Tavares (regência de faixas com orquestra em *Luzes da Ribalta*, *Memória e Fado* e *Adágio*), Paulo Moura (sax), Edson Lobo (contrabaixo), Tenório Júnior (pianista), Dulce Nunes (cantora) e Novelli (contrabaixo)

¹⁹⁰ Beatriz Cyrino apontou em seu trabalho, a partir de uma entrevista com Gismonti, que há uma certa controvérsia com relação à ordem e às datas de lançamento entre os discos *Água e Vinho* e *Árvore*, respectivamente percebidas nos fonogramas como 1972 e 1973. Essa discordância entre as datas dos fonogramas e a entrevista de Gismonti recolhida pela autora, a qual menciona que o disco *Árvore* foi lançado antes de *Água e Vinho*, podem apontar que possivelmente a produção dos dois trabalhos ocorreu em um curto espaço de tempo. Ver em

¹⁹¹ A primeira parte é “Dança dos Homens”

¹⁹² Entrevista de Gismonti dada a Beatriz Cyrino. Ver em MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. Um coração futurista: Desconstrução Construtiva nos Processos Composicionais de Egberto Gismonti na Década de 1970. Unicamp: Campinas, 2016. p. 200-217.

¹⁹³ O autor cita os versos cantando “A chuva cigana, a dança dos fios, o mel do cacau, o sol da manhã” em 1:40

A música *Tango*¹⁹⁴ no disco *Árvore* aparece como novidade na produção artística de Gismonti, pois, apesar de ter sido gravada com letra (letra de Geraldo Carneiro)¹⁹⁵ no disco anterior, *Água e Vinho* (1972), aparece agora como a primeira gravação de piano solo na discografia do compositor. A gravação é um exemplo de como a concepção e abordagem artística de Gismonti como pianista solo, sempre caracterizada como monumental e virtuosística, iria se desenvolver ao longo de sua carreira. Já nessa primeira gravação, podemos perceber grande parte do material temático relacionado à singularidade extemporizativa dos *grooves*, extemporizações e das particularidades harmônicas escolhidas pelo compositor.

A fim de realizar uma comparação com a versão para piano solo, a seguir, está descrita a análise harmônica (figura 22) e alguns elementos estruturais que compõem a música *Tango* a partir da gravação no disco *Água e Vinho*. Em seguida, será mostrada a estrutura da performance a partir do que foi realizado na primeira gravação. Posteriormente, será mostrado um esquema da performance (figura 24) gravada ao piano solo (segunda versão de *Tango*) e alguns aspectos das soluções pianísticas audiotáteis (figuras elaboradas por Gismonti na versão presente no disco *Árvore*. Como critério de comparação das soluções audiotáteis elaboradas para a música *Tango*, também será mostrada a versão de *Tango* para piano solo gravada no disco *Dança das Cabeças* (1977), nesse caso a terceira versão.

1.1 Análise da Música *Tango* a partir da primeira versão (canção) – disco *Água Vinho* (1972)

¹⁹⁴ No disco do clarinetista Eddie Daniels, *Heart of Brazil- A tribute to Egberto Gismonti*, há uma informação importante sobre o surgimento da música *Tango*. Segundo Egberto, *Tango* surgiu em uma época em que ele recebia bastante encomendas de música para teatro. No encarte Daniels diz: “... a música não é um tango tradicional, faz menção à forma, no entanto leva a lugares mais melancólicos e cerebrais (DANIELS, 2018, p.11, tradução minha). Retirado do encarte do disco “Gismonti composed *Tango*, he says, at a time in which he was employed heavily as writer of theater music. “At time I was asked for songs that were exaggeratedly dramatic, like a tango.” But this is no traditional tango; it references the form but takes it to moody, cerebral places.” Josh Nelson and I did that as a duo”, says Daniels. “It has some of that olé! thing, very Latin American. And then it goes into he ballad.” Ver em DANIELS, Eddie. *Heart of Brazil – A tribute to Egberto Gismonti* (clarinetista, sax tenor); Josh Nelson (piano); Kevin Axt (baixo), Maurício Zottarelli (bateria); HARlem Quartet: Ilmar Gavilán (violino), Melissa White (violino), Jamey Amador (viola), Feliz Umansky(cello). Gravado em 2017: Resonance Records. [CD] gravado entre April e Jullhode 2017 no Resonance Recording Studios, Beverly Hills,CA. Produzido por George Klabin. Lançado em 2018.

¹⁹⁵ *Uma manhã eu vi passar um barcando; Com as pessoas no seu casco girando; Eles falavam de sereias e ciganos; Pelas estradas que eu teria de seguir ;Mas é preciso iniciar a abordagem ;Porque morremos, todos os dias; Eu não podia abandonar o sol latino; E as pessoas continuam girando; Eles falavam de sereias e ciganos; Pelas estradas que eu teria de seguir ;Mas é preciso iniciar a abordagem; Porque morremos, todos os dias....*

Na versão com letra, Gismonti não se baseia no *template* da forma canção AABA, embora a utilize como estrutura da peça ao fazer do último A uma parte de improvisação de sax e teclado.

1.2 Análise Harmônica

Figura 18- Análise harmônica da música Tango

Tango

E. Gismonti

introdução

The score is written in 4/4 time and consists of two main sections, A and B, each with four phrases. Section A (measures 2-15) features a melodic line with various chords: **I7 alt** (D7 alt), **VI alt** (B7 (#9)(#11)), **bIIIm** (Eb7), **bVII7** (C7 sus (9)), **VIm** (Bm7), **Vm** (Am7), and **I7 alt** (D7 alt). Section B (measures 10-15) features a different melodic line with chords: **IIIm** (Em7(9)), **bVII** (C6(9,#11)), **VIm** (Bm7), **Vm** (Am7), **IVm** (Gm7), **bVII** (C), and **I** (D). The score includes labels for melodic motifs (motivo 1-4) and specific harmonic textures like 'Eb menor melódico', 'E Dórico', and 'C lídio'. A copyright symbol (©) is located at the bottom center of the page.

A estrutura harmônica da música *Tango* revela que seu centro tonal foi estabelecido na tonalidade de Ré Maior, no entanto, um interessante aparecimento do acorde de Ebm aparece no compasso 4. Na secção A, o acorde de D7 alt (I alt) vem acompanhado da melodia da canção na qual está baseada na escala alterada no tom de Ré, o que justifica o aparecimento do acorde de Ebm no quarto compasso, pois a escala alterada de Ré advém do sétimo grau da escala de Ebm melódico. O uso de “procedimentos modais”¹⁹⁶ para se voltar à reexposição do tema A é realizado a partir do uso do movimento paralelo de acordes, como nos compassos 5, Bm e Am, respectivamente VIIm e Vm, ou no compasso 9, Am, Gm e Fm, respectivamente Vm, IVm e bIIIIm, para se passar ao tema B¹⁹⁷. Do compasso 15 ao 18 o ambiente harmônico e melódico gira em torno dos modos de Dó jônico e ré mixolídio, enquanto as mudanças harmônicas dadas pelos acordes C e D7, dos compassos 16 ao 18, são provenientes do modo mixolídio no tom de Ré.

1.3 Análise das Frases de Tango

A música Tango apresenta duas secções bem definidas. A secção A apresenta quatro frases (figura 15), enquanto a secção B apresenta três frases (figura 16), as quais receberam letra. No entanto, a sugestão de um motivo (motivo 1) a partir do compasso 13, faz com que ele se torne elemento temático instrumental da composição a partir do compasso 14. Na gravação em

¹⁹⁶ Tiné (2014, p.115) faz opção pela expressão “procedimentos modais” ao invés da inadequada expressão “sistema modal”, como se para esse último fosse possível uma apropriação terminológica semelhante para o que se usa em “sistema tonal” (embora possa ser questionado). Um “sistema tonal” agrega, em seu bojo teórico, uma gama de valores estéticos e procedimentos que demandam a consciência de conceitos relacionados à prática usual de fundamentos técnicos que justificam uma hierarquia de notas, acordes, funções e regiões próprias ao funcionamento do “sistema tonal”, prática bastante diferente do modalismo. No caso da música de tradição escrita, o surgimento do sistema tonal pode ser entendido a partir do advento da afinação de igual temperamento, consolidado ao final do século XIX na música ocidental. A existência do modalismo na tradição da música escrita ocidental ocorreu a partir de uma adaptação de uma tradição étnica –normalmente destemperada – para o temperamento igual. Em um outro contexto estético, no caso do jazz, esses tipos de procedimentos modais, segundo Tiné, aparecem sobretudo a partir da saturação do uso de procedimentos tonais (como as estruturas harmônicas do *be-bop*). Para o autor, o jazz chega ao modalismo por vias diversas, mas é sobretudo a partir das propostas estéticas relacionadas às práticas harmônicas do *Cool Jazz* e do *West Coast* que o gênero adota a prática dos “procedimentos modais” e não através de uma apropriação da tradição étnica afro-americana, pois, esses elementos impregnam o gênero desde sua origem. In: TINÉ, Paulo José Siqueira. O modalismo em alguns compositores brasileiros pós bossanova. Belo Horizonte: Per Musi- n.29, pág 110-116, 2014. p.115,

¹⁹⁷ Os compassos 12 e 14 também se valem do mesmo procedimento a partir do uso dos acordes Bm, Am, Gm, respectivamente, VIIm, Vm e IVm.

Água e Vinho (1972), esse motivo faz parte do vocal cantado por Gismonti.

Figura 19- Frases da secção A (compasso 2 ao 9)

Fonte: Anexo I – Transcrição de Diones Correntino

Figura 20- Frases e motivos da secção B (compasso 10 ao 18)

Fonte: Anexo I – Transcrição de Diones Correntino

1.4 Estrutura da performance da primeira versão de Tango (canção) – Disco Água e Vinho (1972)

Quadro 5 –Estrutura da performance de Tango em Água e Vinho (1972).

0:00 até 0:02 – Introdução – 1 compasso
0:03 até 0:16 – Secção A - 4 compassos (letra)
0:17 até 0:32 – Secção A - 4 compassos (letra)
0:33 até 1:04 – Secção B - 10 compassos (letra e motivo temático com vocal)
1:04 até 1:06 – Introdução - 1 compasso
1:07 até 1:20 – Secção A - 4 compassos (letra)
1:21 até 1:35 – Secção A - 4 compassos (letra)
1:36 até 2:07 – Secção B - 10 compassos (letra e motivo temático com vocal)
2:08 até 2:09 – Introdução - 1 Compasso
2:10 até 2:37 – Improviso de Sax soprano na estrutura harmônica de A - 8 compassos (improviso)
2:38 até 3: 02 com <i>fade-out</i> – Improviso de teclado na Estrutura de A – 8 compassos (improviso)

Fonte: Elaborado pelo autor

2. Tango (piano solo) - Disco *Árvore* (1973) – EMI (Odeon)

Na segunda versão de *Tango*, ou primeira versão para piano solo, após a exposição extemporizada do tema, de 0:00 até 1:20, Gismonti faz uso da escala de tons inteiros no final da exposição para passar a outro momento de extemporização. A partir de então, Egberto elabora em 1:20 um *groove* de funk com base nos acordes de Dm e Gm (1:21 até 1:36)¹⁹⁸. Em outro momento, os acordes Dm e Gm (1:37 até 1:44) parecem estar mais próximos a arpejos extemporizados onde a pertinência estética parece estar mais próxima a um gesto sonoro para se alcançar as notas da ponta do acorde. De certa forma essa parte funciona como um elemento de novidade formal e pode ser vista como uma ponte.

Do minuto 1:44 até 1:50, o acorde extemporizado passa a ser Ebm e em 1:50 até 1:57 o acorde muda para Em. Do minuto 1:58 até 2:06 os acordes extemporizados são Dm e Gm novamente. Quanto à abordagem pianística, todos esses acordes da PONTE (novidade formal) seguem a mesma lógica de extemporização.

Do minuto 2:06 ao 2:43, Gismonti volta para o tema da composição conforme apresenta na secção A e B e insere bastante elementos sonoros e *grooves* advindos do funk e do blues. De 2:43 até 2:50, Gismonti volta novamente a usar a escala de tons inteiros para o acorde D7 alt com o uso dos rulo nos graves do piano. Ao mesmo tempo Egberto utiliza notas acentuadas na região média (Sol#; Ré; Fá#) até fechar com um glissando na nota Dó 6 no agudo. Em 2:50 ocorrem ataques com base no acorde Gm7(11), e, em 2:53 até 2:56, após o acorde B7(#9), Egberto elabora outro *groove* com base no acorde Ebm (figura 19) presente na Secção A da

¹⁹⁸ Do ponto de vista que possa revelar um tipo de extemporização que marcou uma época Thaís Nicodemo, em sua tese de doutorado intitulada *Começar de novo: A trajetória musical de Ivan Lins de 1970 a 1985*, destaca que no período da década de 1970 houve no Brasil um interesse por parte dos artistas em se aproximarem dos estilos de música chamados música negra americana (*black music*) principalmente o *gospel*, o *funk*, o *soul* e o *rhythm & blues*. Segundo a autora, ao mesmo tempo que o *soul* revelava um grande potencial para que as gravadoras ampliassem seu público no país, também revelava seu potencial crítico sobretudo por fazer parte das formas de expressão da música negra norte-americana que reivindicava pela ampliação dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos. Segundo a autora, este aspecto foi transposto por alguns artistas para a realidade brasileira através de suas canções e performances, representando uma produção de caráter reivindicativo durante o período mais repressivo do regime militar. (Nicodemo, 2014,p.16). Ver em NICODEMO, Thaís Lima. *Começar de novo: A trajetória musical de Ivan Lins de 1970 a 1985*. Tese (doutorado). Unicamp: Campinas, São Paulo 2014. p .16.

composição

A partir de 3:23 até 4:01 Gismonti insere outro elemento de novidade formal baseado em extemporizações com uso das notas dos acordes C e D7 (figura 20) presentes na secção B. A partir de 4:03 até 4:27, Egberto faz com uso da escala de tons inteiros para encerrar a performance (figura 21).

Em suma, Egberto tem como estrutura para a performance de *Tango* a própria estrutura AAB da composição. Com base nesse dado, podemos dividir a segunda versão de *Tango* conforme o esquema abaixo (figura 25):

Quadro 6 - Performance em partes de Tango em *Árvore* (1973)

0:00 até 1:20 – apresentação livre do tema extemporizado Secção A e B e uso da escala de tons inteiros com ponte para passar a outro momento de extemporização da música.

1:21 até 2:05 – PONTE - extemporização de groove com base nos acordes Dm, Gm, Ebm, Em e volta em Dm e Gm- Essa parte é um elemento de novidade formal na composição.

2:06 até 2:42 – reexposição extemporizada do tema com base na estrutura harmônica da composição e nas Secções A e B- inserção de elementos de groove do funk e do blues para extemporização do tema.

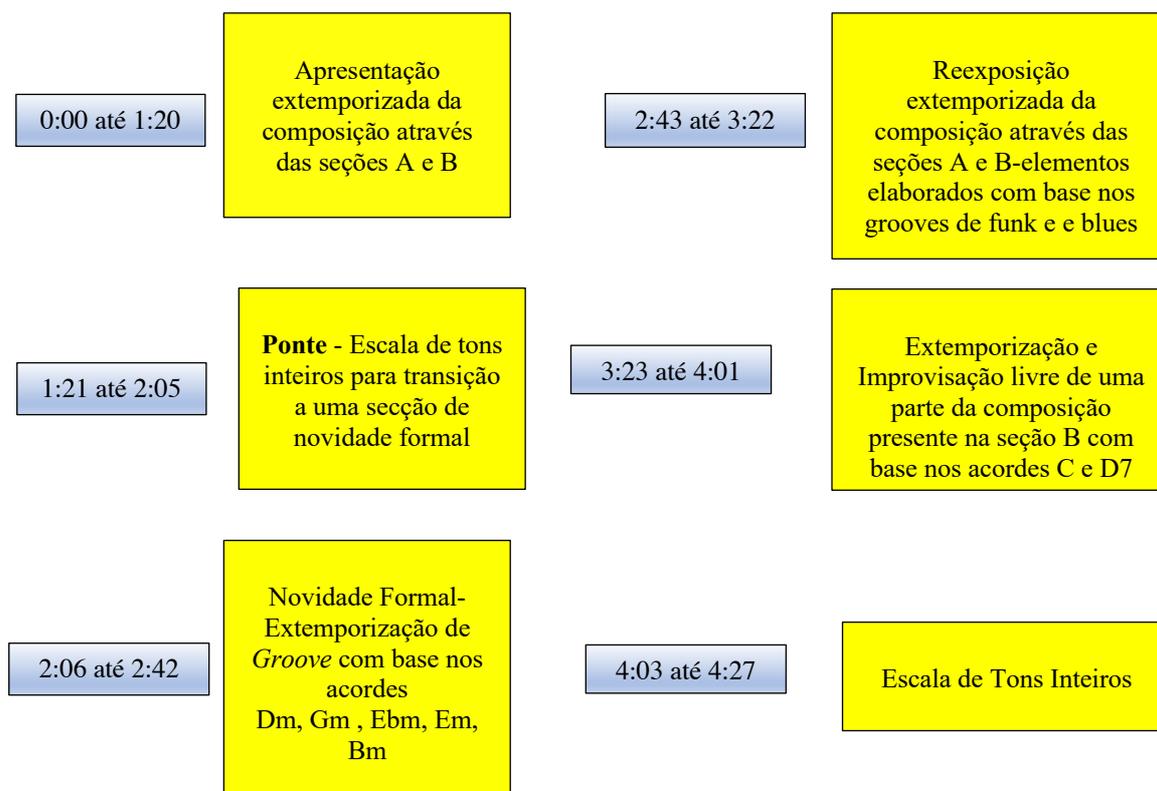
2:43 até 3:22 – reexposição extemporizada do tema com base na estrutura harmônica da composição e nas secções A e B, mas com início de D7alt em rulo no grave do piano. A composição é mostrada com mais complexidades elaboradas de extemporização.

3:23 até 4:01- Extemporização e improvisação livre de uma parte da composição presente na secção B cujo está baseada nos acordes C e D7.

4:03 até 4:27- Escala de Tons Inteiros para encerrar a performance.

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 21- Esquema da Performance de Tango em *Árvore* (1973)



Fonte : Elaborado pelo autor

*a) Soluções pianísticas audiotáteis na versão para piano solo de Tango em *Árvore* (1973)*

Para esta análise farei uso da transcrição da versão para piano solo de *Tango* no intuito de mostrar características da extemporização criativa de Gismonti e alguns elementos que foram inseridos somente nessa versão e que são drasticamente diferentes das soluções pianísticas realizadas na versão para piano solo do disco *Dança das Cabeças* (1973). Dessa forma pretende-se encontrar um tipo de gestualidade musical extemporizada que se tornou característica de Gismonti ao personalizar seus vocabulários fônicos.

A figura adiante pode ser ouvida a partir do minuto 1:21 da gravação e de certa forma é um exemplo de novidade formal que somente existe nessa versão. Gismonti procura extemporizar os acordes Dm e Gm¹⁹⁹ procurando por soluções de levada mais próximas ao

¹⁹⁹ O pianista Josh Nelson e o clarinetista Eddie Daniels no disco *Heart of Brazil – A tribute to Egberto Gismonti* (disco de Eddie Daniels) também trabalharam com a extemporização dos acordes Dm, Gm, Ebm, Em e Bm dentro de um groove de funk. Em termos de discussão da CNA (soma dos efeitos estéticos e cognitivos mediados pela fonografia) é um bom exemplo de como essa parte (PONTE) gravada no disco *Árvore* e inexistente no disco *Dança das Cabeças* (1977) foi apropriada e adaptada por outros músicos cuja nacionalidade não é brasileira.

groove e ao funk (figuras 26, 27,28,29,30,31).

Figura 22- Extemporização funk (acordes Dm e Gm) a partir do compasso 22 – minuto 1:21

The image displays three systems of musical notation for piano, labeled 'Pno.'. Each system is titled 'grooves próximos à levada de funk'.
 - The first system begins at measure 22, marked 'a tempo'. It features a treble clef with a 7/4 time signature. The bass line includes chords 'Dm' and 'Gm'. Percussion symbols (%) are placed above the bass line. A bracket labeled '6' spans the first six measures.
 - The second system starts at measure 26. It continues the rhythmic pattern with similar chordal structures and percussion symbols. A bracket labeled '6' spans the first six measures.
 - The third system starts at measure 28. It includes a treble clef with a 7/4 time signature. The bass line features chords 'Dm7(11)' and 'Gm7(9)(11)'. A note at the bottom right indicates 'imprecisão rítmica do arp.' (rhythmic imprecision of the arpeggio). A bracket labeled '6' spans the first six measures.

Fonte: Ver anexo I -transcrição de Diones Correntino

Figura 23- Groove de Funk conforme Stewart (2000)²⁰⁰ presente na canção *Mother Popcorn* (1969)

The image shows a musical staff in 4/4 time. The top staff contains a series of 'x' marks, representing a drum pattern. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Fonte: STEWART, Alexander. "Funky Drummer": New Orleans, James Brown and the Rhythmic Transformations of American Popular Music' in *Popular Music*. Vol 19/3. Cambridge: Cambridge University

²⁰⁰ Esta figura foi retirada e adaptada a partir do exemplo citado por Stewart (2000) do *groove* de bateria presente na canção *Mother Popcorn* (1969). STEWART, Alexander. "Funky Drummer": New Orleans, James Brown and the Rhythmic Transformations of American Popular Music' in *Popular Music*. Vol 19/3. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/853638?seq=12>. Acesso em 20 mar. 2021.

Press, 2000.

Figura 24- Extemporização dos Acordes Dm e Gm¹ a partir do compasso 31 e minuto 1:37

Pno.

32

modelo de extemporização

modelo de extemporização

imprecisão rítmica do arp

Dm7(11) Gm7(6)(9)

Fonte: Ver anexo I- Transcrição de Diones Correntino.

Figura 25- Groove próximo ao funk em 2:52 até 2:56 -acorde de Ebm (compasso 71)

71

groove

extemporização de acordes

5

Pno.

Ebm7(9)

Cm7(11)

Bm7(9)

Am7(9)

D7(b9,#11)

D7(#9)

Fonte: Ver anexo I – Transcrição de Diones Correntino

Figura 26- Extemporização com as notas dos acordes C e D7 –
minuto 3:23 ao 3:35 – compasso 84 ao 90.

The image displays a piano score for measures 84, 86, and 89. Each measure is shown in a grand staff with treble and bass clefs. Measure 84 begins with the instruction "mais livre" and features a D chord in the right hand and a bass line. Measure 86 contains D and C6(9,#11) chords. Measure 89 features C6(9,#11) and D chords. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment throughout.

Fonte: Ver anexo I – Transcrição de Diones Correntino

Figura 27- Extemporização com os acordes C e D7
 (aqui exemplo minuto 3:50 até 4:02- compasso 100 ao 104).
 Em 4:03 até 4:27 escala de tons inteiros (compasso 105 ao 107)

The image displays a piano score with five systems of music, each labeled with 'Pno.' on the left. The systems are numbered 100, 101, 102, 104, and 106 at the beginning of their respective staves. The first system (measures 100-101) is labeled 'extemporização de acordes'. The second system (measures 101-102) is also labeled 'extemporização de acordes' and includes a box labeled 'difícil definição' with an accent mark. The third system (measures 102-104) is labeled 'extemporização de acordes'. The fourth system (measures 104-106) is labeled 'extemporização de acordes' and 'escala de tons inteiros'. The fifth system (measures 106-107) is labeled 'escala de tons inteiros' and includes a 'Squ' marking.

Fonte: Ver Anexo I – Transcrição de Diones Correntino

3. A música Tango e o disco Dança das Cabeças (1977) – ECM

As abordagens a partir da sugestão de texturas pontilhistas é uma marca do piano gismontiano e estabelecem um outro referencial sonoro na MPIB. Acredito que, possivelmente, essa marca foi inspirada na música de Webern, compositor importante para a Segunda Escola de Viena liderada por Shöenberg. No entanto, o compositor não faz música serial ou atonal²⁰¹, mas, possivelmente, uma livre apropriação de aspectos timbrísticos presentes na estética serial. Gismonti, em uma entrevista no ano de 2021, disse ter tido contato com o *opus.27* de Anton weber quando esteve em Paris.

Só sei que eu o conheci, depois de ter sido expulso de um endereço que eu morava com a Dulce em um lugar lindo que tem em Paris que até hoje é muito bonito, foi ... foi... como que chama? Paisagem... Foi cenário de um filme lindo com a Catherine Deneuve chamado Belle de jour , uma coisa assim , eu fui morar nesse lugar com a Dulce chamado Bois de Vincennes e lá pelas tantas ... era um prédio assim com apartamentos maiores, tinha dois quartos, sala banheiro e não sei o quê, isso era uma coisa imensa, e e um dos quartos eu botei um piano alugado... tocava, tocava, tocava ... de manhã , de tarde , de noite ... e recebi uma carta do síndico , dizendo que eu devia me apresentar ... na reunião do dia tal não sei onde...lá não sei o quê, e lá chegando , era no próprio prédio, uma reunião, eles falaram durante dez , quinze minutos , e eu tentava entender direito ... e eu não estou tentando , não é possível!!! E no final deram um documento que dizia: este é um resumo assinado por todos os moradores e esse documento dizia que me convidavam para sair do prédio e ir embora porque não suportavam mais aquela música que mais parecia uma Dança do Fogo tocada erradamente... então a minha música deve a primeira qualificação na França como Dança do Fogo errada ... e eu danado da vida disse ... Dulce vamos achar um lugar bem rastaquera daqueles que têm três pessoas cantando, tocando trombone e contrabaixo, bateria, dois violinos tudo ao mesmo tempo, ela achou esse apartamento no Boulevard Pasteur e eu entrei no apartamento e disse agora o coro vai comer no segundo dia que eu já estava... já tinha um pianozinho alugado ... eu sentei e fui estudar o *opus 27 de Anton Weber* e comecei a estudar, porque eu já metido a estudar música dodecafônica, não sei o quê ... (EG é interrompido pelo barulho da porta) ...mas quem é desta vez? Abro a porta, é o porteiro ..que eu não sabia o nome .. não sabia nada ...e eu aqui pensei na mesma hora ... digo , vou lá ver ... pedir para parar de tocar !!! e eu atendi de forma inclusive mal educada ..mas quem tá querendo o quê ? estou estudando ...(EG repete o que ouviu do porteiro) me desculpa ter batido , eu fiquei curioso porque essa peça que é o *opus 27 do Anton Weber* , eu gosto muito ... (EG) fiquei olhando e me senti o pior dos seres humanos .. eu disse: mas que coisa! eu cheio de sabedoria!! Imagina! Né porque... um cara de vinte, vinte e um anos na França ... né!!!²⁰²

²⁰¹ Há uma composição para violão solo no catálogo de Gismonti chamada Central Guitar e que adota a técnica serial, no entanto, não é uma técnica que o compositor adota em músicas posteriores. Ver em GISMONTI, Egberto. Central Guitar. (partitura). Editions Max Eschig, 1976.

²⁰² Entrevista de Egberto Gismonti para uma live (durante a pandemia mundial da Covid 19) com a cantora Grazi Wirti. Realizada no dia 22 de Abril de 2021. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CN_MThHJ_dH/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 22 abr. 2021.

Essa marca pontilhista na estética audiotátil gismontiana o distancia consideravelmente do que vinha sendo feito pelos pianistas que atuaram na bossa-nova, cuja performance, além de explorar uma espécie de samba estilizado no piano, estava também influenciada pela égide estético-sonora dos pianistas Bill Evans, nos Estados Unidos, e, sobretudo, de Luizinho Eça no Brasil. A abordagem dos acordes ao piano de ambos ocorria sobretudo a partir da representação da harmonia em sua verticalidade.

O disco *Dança das Cabeças* (1977) é uma obra marcante na carreira de Gismonti. Além de ser o primeiro álbum do artista em parceria com o importante selo alemão ECM²⁰³ é também um disco que rendeu inúmeros prêmios a Egberto no exterior. Como dito anteriormente, *Dança das Cabeças* recebeu destaque como o disco mais importante do ano de 1977 pela imprensa especializada internacional e recebeu o prêmio do Disco do Ano em cinco países e nas mais diferentes categorias: música pop na Alemanha, MPB no Brasil, folclórica no Japão, experimental na Inglaterra e jazz nos Estados Unidos. O álbum foi gravado ao lado do percussionista Naná Vasconcelos e evidencia uma marca do gesto experimental explorado por Gismonti ao longo da sua carreira.

No disco, Gismonti toca violão de 8 cordas, piano, flautas de madeira e ainda utiliza a voz. Naná Vasconcelos toca instrumentos de percussão em geral, percussão corporal, berimbau e também utiliza a voz. O disco é dividido em 2 faixas que são tocadas ininterruptamente, e, mais uma vez, como no álbum *Árvore*, Gismonti inclui, a partir do procedimento de colagem, uma composição de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, *Fé Cega Faca Amolada*. Outras músicas já haviam sido gravadas por Gismonti em Lps anteriores como é o caso de *Celebração de Núpcias e Porta Encantada* (álbum *Academia de Danças*, 1975) e *Tango* (álbums *Água e Vinho*, 1972 e *Árvore*, 1973). O encarte do álbum é apresentado da seguinte forma:

²⁰³ No Catálogo discográfico da gravadora ECM publicados no livro *Horizons Touched: The Music of ECM* constam os seguintes álbuns de Gismonti: *Dança das Cabeças* (1976); *Sol do meio dia* (1977); Egberto Gismonti: *Solo* (1978); Egberto Gismonti & Academia de Danças: *Sanfona* (1981); Egberto Gismonti & Naná Vasconcelos: *Duas Vozes* (1984); Egberto Gismonti: *Dança dos Escravos* (1988); Egberto Gismonti Group: *Infância* (1990); Egberto Gismonti Group: *Música de Sobrevivência* (1993); Egberto Gismonti Trio: *ZigZag* (1995); Egberto Gismonti: *Meeting Point* (1995); Egberto Gismonti: *Works* (1997-1980- compilações); Egberto Gismonti: *selected recordings* (1977-1995)-compilações). Outros trabalhos nos quais Egberto participou com outros músicos são: Egberto Gismonti, Charlie Haden & Jan Garbarek: *Mágico* (1979); Egberto Gismonti, Charlie Haden & Jan Garbarek : *Folk Songs* (1979) ; Egberto Gismonti & Charlie Haden : *In Montreal* (1989).

Part I:	Quarto Mundo #1	(E.Gismonti)
	Dança das Cabeças	(E.Gismonti)
	Água Luminosas	(D.Bressane)
	Celebração de Núpcias	(E.Gismonti)
	Porta Encantada	(E.Gismonti)
	Quarto Mundo	(E.Gismonti)
 Part II		
	Tango	(E.Gismonti e Geraldo Carneiro)
	Bambuzal	(E.Gismonti)
	Fé Cega Faca Amolada	(M.Nascimento e Ronaldo Bastos)
	Dança Solitária	(E.Gismonti)

Fonte: GISMONTI, Egberto. *Dança Das Cabeças* (CD). ECM. 1977. Conforme Encarte

O disco *Dança das Cabeças* reúne grande parte das problemáticas investigadas pela musicologia audiotátil, tendo em vista que as necessidades de adaptação e a habilidade de reorganização do que tinha sido planejado para tocar com grupo, demandaram a Gismonti a necessidade de inventar um novo modo de tocar e realizar a gravação já marcada com o selo ECM. Ou seja, ao ter a permissão de saída do país negada para viajar com grupo para gravar na Noruega, Gismonti viajou na única companhia de Naná Vasconcelos e lá realizaram a gravação confiando em suas capacidades de comunicação e interação.

Araújo Costa (2016)²⁰⁴ analisou os modos de interação audiotátil do disco *Dança das Cabeças* a partir do seu conceito de *Lieu Interactionnel Formatif (LIF)*. Em sua análise, o autor partiu da situação anedótica sobre o imprevisto de Gismonti quanto à impossibilidade de viajar com seu quarteto para a Europa.

Segundo Araújo Costa, os dois músicos não se conheciam pessoalmente e o encontro dos dois em Paris, em 1976, antes da gravação, ocorreu justamente para que Gismonti não perdesse a oportunidade de participar do projeto com a ECM. Após receber seu violão de 8 cordas encomendado à um luthier de Paris, Gismonti telefonou para Naná para que houvesse um prévio conhecimento do repertório e então decidissem juntos como se daria a gravação entre os dois músicos. Para Araújo Costa, o fato de Gismonti saber que teria que adaptar todo um conjunto de preparações de ensaio, antes realizadas para funcionarem com o quarteto, e, agora,

²⁰⁴ ARAÚJO COSTA, Fabiano. Poétiques du “Lieu Interactionnel-Formatif”: sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l’expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique.. Tese (doutorado em Musicologia sob orientação de Laurent Cugny), Université Paris-Sorbonne, 2016, p-269-279.

adaptadas para o duo com Vasconcelos, é um fato privilegiado para a investigação da lógica audiotátil na situação do LIF. É a partir da necessidade de adaptação e alteração drástica da poética criativa para que o projeto artístico de Gismonti funcionasse em duo com Naná Vasconcelos que Araújo Costa procura descrever o processo de constituição do LIF do disco *Dança das Cabeças*.

Esse fato é o que leva autor a desenhar um conjunto de possibilidades especulativas com base na teoria audiotátil e na noção de *spunto* pareysoniano, uma vez que, esse conceito torna possível especular sobre a intuição, iniciativa pessoal e formatividade da regra artística que Gismonti e Naná Vasconcelos tiveram que assumir na constituição e reconhecimento do LIF. Segundo o autor a interação foi mediada pelo *PAT* e a energia psico-formante ligada ao repertório de *extemporizações* de ambos os músicos.

Lembremos a concepção parysoniana segundo a qual a improvisação é essencialmente produtora de *spuntos*. Mais especificamente, porém, o exercício de tocar junto neste contexto de encontro dos músicos é um contexto de reconhecimento interpessoal, ou seja, de reconhecimento mútuo de estilos pessoais, da maneira de produzir forma do outro. Concluímos que é, antes de tudo, no nível da extemporização que esse reconhecimento surge (ARAÚJO COSTA, 2016, p-273, tradução minha)²⁰⁵.

Em outro momento de sua análise, Araújo Costa enfatiza que o caráter experimental do disco está ligado diretamente ao fato de que a ECM permitiu que os músicos direcionassem livremente o conceito estético do disco, não havendo qualquer interferência quanto ao tamanho das faixas ou a interrupção repentina do processo criativo dos músicos.

Um fator significativo sobre o modo específico de constituição do LIF em *Dança das Cabeças* é o modelo de produção da ECM, caracterizado pelo valor máximo atribuído ao processamento atribuído ao tratamento da distribuição da imagem sonora na captação e na mixagem, bem como o descompromisso do projeto musical com exigências como orçamento, tempo de estúdio, pressão comercial, etc. Assim, Gismonti e Vasconcelos beneficiaram de condições ótimas de performances no Talent Studio em Oslo, e foram capazes de compor um LP cujo primeiro lado apresenta 25'15 "de música extemporizada contínua, com o violão de 8 cordas na primeira faixa, e a

²⁰⁵Rappelons-nous la conception pareysonienne selon laquelle l'improvisation a un caractère essentiellement producteur de *spuntos*. Plus spécifiquement, pourtant, l'exercice du jouer ensemble dans ce contexte de rencontre des musiciens est un contexte de reconnaissance interpersonnelle, c'est-à-dire de reconnaissance mutuelle des styles personnels, de la manière de forme de l'autre. On en conclut que c'est plutôt au niveau de l'extemporisation que cette reconnaissance a vu le jour. In: Araújo Costa. Poétiques du "Lieu Interactionnel-Formatif": sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l'expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique, Tese de Doutorado em Musicologia [soborientação de Laurent Cugny], Université Paris-Sorbonne, 2016, p.273.

segunda, 24'30 ” seguindo os mesmos critérios, desta vez com o piano (ARAÚJO COSTA, 2016, p.278, tradução minha)²⁰⁶.

3.1 *Tango, segunda versão ao piano solo*

O disco *Dança das Cabeças* na faixa 2 apresenta a música Tango até o minuto 12:50 da faixa 2. O esquema da performance segue como o quadro adiante (Quadro 7)

Quadro 7 – Performance em partes de Tango em *Dança das Cabeças* (1977)

0:00 até 1:00 – improvisação livre que sugere uma ambiência mais pontilhista
 1:00 até 2:26 – exposição do tema extemporizado através das secções A e B e uso da escala de tons inteiros em 2:24 para voltar à secção A ou reexposição do tema
 2:35 até 4:01 – reexposição do tema extemporizado através das secções A e B.
 4:02 até 4:41 – início de uma ponte onde há a inserção de um elemento de novidade formal em que a pertinência estética é a elaboração de um *groove* que se aproxima de um baião em G7.
 4:40 até 6:14 – Improvisação dentro da estrutura rítmica de baião com base em G7
 6:14 até 6:25 – Escala de tons inteiros para voltar ao tema
 6:25 até 8:23 – reexposição do tema extemporizado através das secções A e B.
 7:48 até 8:24 – improvisação livre
 8:24 até 9:54 – reexposição do tema extemporizado através das secções A e B. Inserção de elementos de novidade formal.
 9:54 até 12:50 – Extemporização e improvisação livre de uma parte da composição presente na secção B cujo está baseada nos acordes C e D7. Inserção de elementos de novidade formal no improviso da mão direita e tema na mão esquerda.

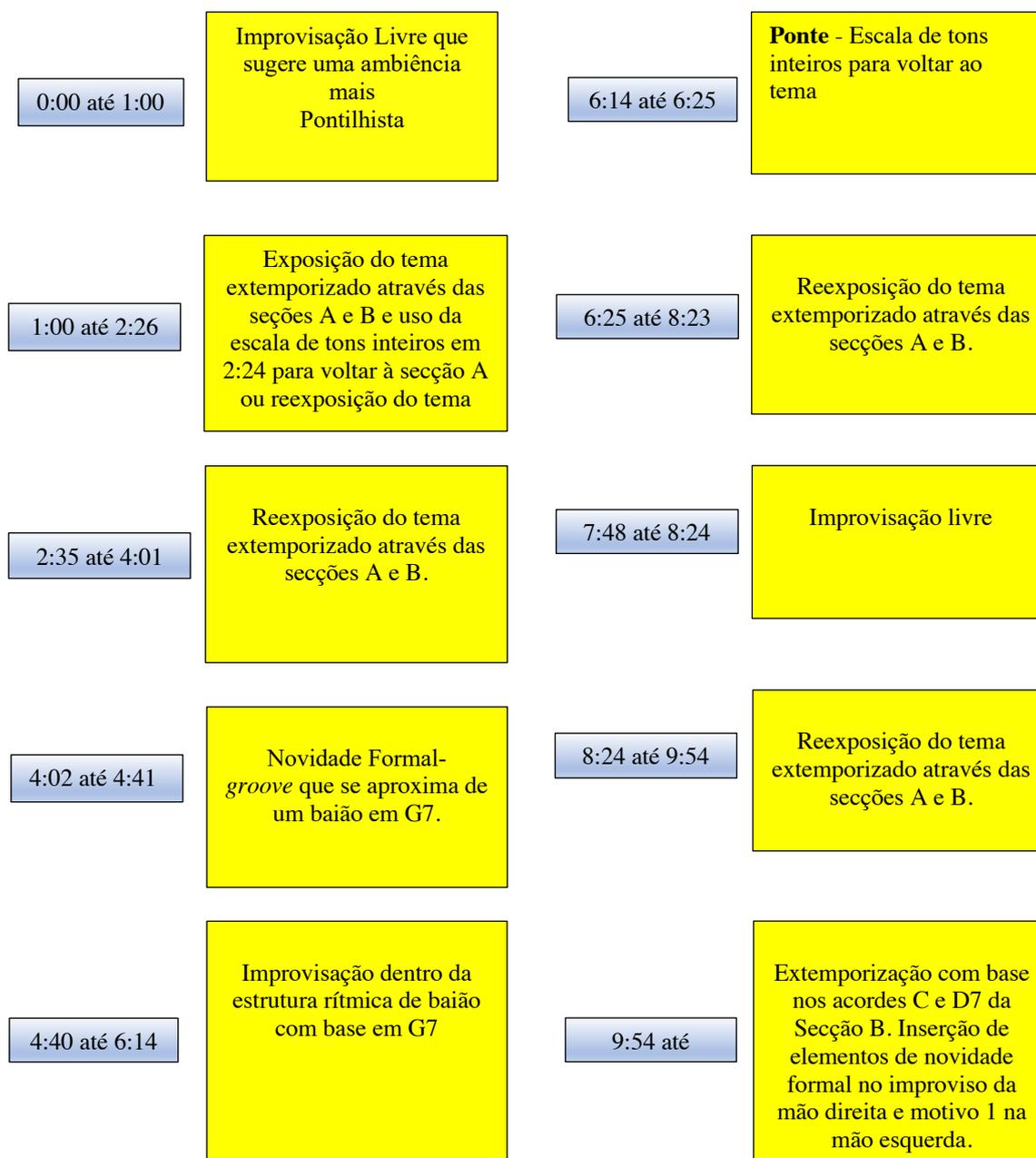
Fonte: Elaborado pelo autor

3.2 *Estrutura da Performance da terceira versão de Tango (piano solo) - Disco Dança das Cabeças* (1977)

²⁰⁶ Un facteur non négligeable concernant le mode spécifique de constitution du LIF dans *Dança das Cabeças*, c'est le modèle de production d'ECM, caractérisé par la valeur maximale attribuée au traitement du à la distribution des plans de l'image sonore dans la captation et dans le mixage, ainsi que l'absence de compromis du projet musical avec des éléments comme le budget, le temps en studio, la pression commerciale, etc. Ainsi, Gismonti et Vasconcelos ont bénéficié de conditions optimales au Talent Studio à Oslo, et ont pu composer un LP dont la première face comporte 25'15" de musique extemporanée continue, ayant la guitare à 8 cordes en avant, et la deuxième, 24'30" suivant le même critère, cette fois, avec le piano. *In*: Araújo Costa. Poétiques du "Lieu Interactionnel-Formatif": sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l'expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique. Tese (doutorado em Musicologia sob orientação de Laurent Cugny), Université Paris-Sorbonne, 2016, p.278.

A segunda versão de Tango ao piano solo presente no disco Dança das Cabeças apresenta 12:50 de música.

Figura 28- Esquema da Performance de Tango em Dança das Cabeças (1977)



Fonte: Elaborado pelo autor

3.3 Soluções pianísticas audiotáteis na versão para piano de Tango em Dança das Cabeças

Figura 29- Início com timbres próximos à textura pontilhista de 0:00 à 1:00 na versão de Tango para piano solo em Dança das Cabeças (1977)²⁰⁷.

Fonte: Ver Anexo I- Transcrição de Diones Correntino

A partir do minuto 4:02 até 4:41(figura 34), Gismonti insere um uma elaboração groovêmica que não havia aparecido em versões anteriores. Trata-se de um groove bastante próximo dos elementos rítmicos do baião, mas aqui personalizados por Gismonti.

²⁰⁷ Edição das notas com indicação de: Improvisação contínua com as notas dadas, permutando-as livremente, sempre staccato com ritmos irregulares conforme proposto por Jorge Antunes. Ver em ANTUNES, Jorge. Notação na Música Contemporânea. Brasília: Sistrum, 1989. p.144

Figura 30- Extemporização de baião em 4:02 até 4:41



Fonte: Ver Anexo I – Transcrição de Diones Correntino

A partir de 5:03 (figura 35), Gismonti insere outro elemento que se aproxima a uma elaboração rítmica de baião na mão esquerda, enquanto a mão direita passa a improvisar livremente (embora aparece a escala de Sol mixolídio #11). No minuto 6:14 Gismonti insere uma escala de tons inteiros para voltar ao tema A de *Tango*:

Figura 31- Extemporização na Mão Esquerda com elementos rítmicos do baião partir de 5:03 e improvisação na mão direita. Em 6:14 há o uso da escala de tons inteiros para voltar à secção A.

Fonte: Ver anexo I – Transcrição de Diones Correntino

A partir de 9:24 até 10:27 (figura 36), Egberto insere outro elemento na performance com base nos acordes C e D7 da secção. Enquanto que a mão esquerda parece querer lembrar os motivos 1, 2, 3, e 4 da composição, a mão direita procura explorar cromatismos.

Figura 32- Mão esquerda a partir de 9:24 lembrando os motivos 1, 2, 3, e 4 enquanto mão direita explora cromatismos.

The image displays four systems of musical notation for piano. The first system, labeled 'Piano', shows a simple melody in the bass clef. The second system, labeled 'Pno.', shows a complex chromatic line in the treble clef with a box around it. The third system, labeled 'Pno.', shows a melodic line in the treble clef with a slur and the text 'improviso cromático' above it. The fourth system, labeled 'Pno.', shows a similar melodic line in the treble clef with a slur and a box around it.

Fonte: Ver anexo I- Transcrição de Diones Correntino

4. As músicas *Coração* e *Baião Malandro*-disco *Sol do Meio dia* (1978) –ECM

O disco *Sol do Meio Dia* (1978) é o décimo segundo fonograma na carreira de Gismonti e o segundo da parceria com o selo alemão ECM. O disco contou com as participações de Ralph Towner (violão de 12 cordas e garrafa), Collin Walcott (tabla) e Jan Garbarek (sax soprano). Gismonti atuou no disco tocando piano, violão de 8 cordas, flauta, kalimba e garrafa. Segundo Egberto, o disco *Sol do MeioDia* surge de uma importante experiência pessoal vivendo com os índios no alto do Xingu e do contato com o mestre Sapain, líder da comunidade indígena. As faixas que compõem o álbum são *Palácio de Pinturas*, *Raga*, *Kalimba*, *Coração* (piano solo) e uma faixa gravada sem interrupção que contém as músicas *Café*, *Sapain*, *Dança Solitária n° 2* e *Baião Malandro* (piano solo). As duas faixas nas quais Egberto atuou como pianista solista trazem duas versões que ilustram a forma como Egberto estava a consolidar sua identidade artística do ponto de vista da improvisação e dos modelos extemporizados que passaram a compor sua forma de tocar suas músicas. A faixa *Coração* é um exemplo de como músicas como *Ano Zero* e *Ciranda Nordestina* presentes no disco *Egberto Gismonti Solo* (1979), *Água e Vinho*, *Cigana*, *Ruth* (composição de Antônio Gismonti, avô de Egberto) e *A Fala da Paixão* presente no disco *Alma*(1996), ou até mesmo a forma como Egberto gravou a introdução da *Bachianas n° 5* de Villa-Lobos parecem conter um certo tipo de prática de extemporização que

o músico procurou construir para a sua forma particular de se expressar ao piano.

4.1 Coração

A faixa *Coração* contém um elemento temático com as notas *Sol e Lá* que parecem funcionar como uma espécie de “insistência” que Egberto escolheu para realizar a música. O modo predominante de 00:00 até 00:37 é Sol eólio (figura 37), embora apareça, a partir do minuto 3:05 até 3:49, o modo jônico, para em seguida voltar ao modo de Sol eólio.

Figura 33- minuto 00:00 até 00:43 –
primeira parte da extemporização a partir de Sol eólio.

Coração
transcrição do disco *Sol do Meio Dia* - ECM E. Gismonti

The musical score for "Coração" is presented in three systems. The first system is for the piano, showing a melodic line with a circled note and a bracketed section labeled "motivo temático". Below it, the text "extemporização em Sol eólio" is written. The second system is for the voice, with a melodic line and a bracketed section labeled "motivo temático". Above the staff, the letters "Vm Im" are written. The third system is for the piano, with a melodic line and a bracketed section labeled "motivo temático". Below the staff, the chords "Dm7(11)" and "Gm" are written, followed by the text "cadência modal".

Fonte: Ver anexo I- Transcrição de Diones Correntino

4.2 Baião Malandro

Na faixa 5, a partir do minuto 19:38 (figura 38), *Baião Malandro* aparece interligada sem interrupção com as músicas *Café*, *Sapain* e *Dança Solitária n.2*. Essa música já tinha sido gravada com banda no LP *Carmo* (1977). Após a escuta da introdução e de outras partes das duas versões é possível perceber soluções pianísticas bastante diferentes das que foram realizadas em *Alma* (1986) e também em outras performances de Egberto. A comparação será

feita a partir da transcrição de *Baião Malandro* (figura 35) realizada por Gomes (2015)²⁰⁸.

Figura 34- Parte inicial em 19:34 até 19:45 da introdução de *Baião Malandro* –
Disco Sol do Meio Dia (1978) – Compasso 1 ao 16

Baião Malandro
transcrição a partir do disco *Sol do Meio Dia* E. Gismonti

Fonte: Ver anexo I – Transcrição de Diones Correntino

²⁰⁸ Ver em GOMES, Vinícius Bastos. O estilo pianístico de Egberto Gismonti. Tese (mestrado). Unicamp: Campinas, 2015.

Figura 35- Parte inicial em 00:00 até 00:09 da introdução de *Baião Malandro* – *Disco Alma (1986)* – Compasso 1 ao 8- Transcrição Gomes (2016).

Baião Malandro

♩=112

Fonte: Ver em GOMES, Vinícius Bastos. O estilo pianístico de Egberto Gismonti. Tese (mestrado). Unicamp: Campinas, 2015.

Uma outra diferença em relação às duas versões é que o arpejo da mão direita com base nas notas do acorde de Db, na primeira versão acontece com a alteração da quinta aumentada (figura 40), sendo portanto um arpejo com base nas notas do acorde de Db(#5). Na versão de *Baião Malandro* de *Alma* as notas do arpejo foram realizadas com base nas notas do acorde de Db (figura 37).

Figura 36- Minuto 19:45 até 19:50 arpejo na mão direita em Db(#5) em *Baião Malandro*-disco *Sol do Meio Dia (1978)* – compassos 18 e 19

F

Fonte: Ver Anexo I – Transcrição de Diones Correntino

Figura 37- Minuto 0:09 até 0:12 arpejo na mão direita em Db em Baião Malandro-disco Alma (1986) – compasso 9 ao 10- Transcrição Gomes (2016).

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '7', shows measures 7 and 8. The right hand plays a series of eighth-note arpeggios, while the left hand provides a steady bass line. The second system, labeled '10', shows measures 10 and 11. The right hand features a more intricate arpeggiated pattern with a slur and a fermata, while the left hand continues with a bass line. The key signature is D-flat major (three flats) and the time signature is 4/4.

Fonte: Ver em GOMES, Vinícius Bastos. O estilo pianístico de Egberto Gismonti. Tese (mestrado). Unicamp: Campinas, 2015.

Outra secção contrastante em relação às duas versões é que as soluções dadas ao trecho estabelecido pela harmonia Bm7(9) – E7(9, #11) – A7M – D7M(#5) – F#/G – Absus 7 – Db²⁰⁹, aparecem do ponto de vista da extemporização de Egberto como recursos que o compositor modeliza a cada performance (figura 38). É bastante interessante notar que este trecho não aparece nas partituras de *Baião Malandro* publicadas no songbook de Egberto Gismonti pela editora Mondiamusic, nem no encarte do LP *Alma* (1986) e nem no encarte do CD *Alma* (1993). Este fato dá a entender que é um tipo de estrutura que Egberto mantém para si e a utiliza em suas performances quando quer. A comparação é feita com a transcrição de Gomes (2016) a partir do minuto 1:06 (figura 43).

²⁰⁹ Um fato interessante do ponto de vista das informações aqui analisadas e do ponto de vista da discussão sobre CNA e da extemporização no quadro da TMA é que o pianista André Mehmari e o bandolinista Hamilton de Holanda quando fizeram o disco *Contínua Amizade* (2008) parecem ter se inspirado justamente nessas informações gravadas por Egberto no disco *Sol do Meio Dia* ao construírem a versão gravada para piano e bandolim.

Figura 38- Minuto 21:03 até 21:12 do disco *Sol do Meio Dia* (1978) – compasso 33 ao 39

Fonte: Ver anexo I – Transcrição de Diones Correntino

Figura 39- Minuto 1:06 até 1:12 do disco *Alma* (1986) –
 compasso 61 ao 66- Transcrição Gomes (2016)

Fonte: Ver em GOMES, Vinícius Bastos. O estilo pianístico de Egberto Gismonti. Tese (mestrado). Unicamp: Campinas, 2015.

Adiante está o mesmo trecho harmônico de *Baião Malandro* em *Sol do Meio Dia*, embora Gismonti tenha dado outras soluções a partir do minuto 21:23 (figura 40). A comparação é feita com a transcrição de Gomes (2016) a partir do minuto 3:05 (Figura 41).

Figura 40- Minuto 21:23 até 21:32 do disco Sol do Meio Dia (1978) - Compasso 48 ao 53

48 *Ilm* *V7/bVI* *bVI*
Pno. *Bm7(9)* *E7(9)(#11)* *A7M*

51 *bII* *#IV* *V7* *I*
Pno. *D7M* *G7M(#11)* *Absus 7* *Db*

Fonte: Ver anexo I – Transcrição de Diones Correntino

Figura 41- Minuto 3:05 até 3:17 do disco *Alma* (1986) –
Compasso 179 ao 189- Transcrição Gomes (2016)

Baião Malandro

178 *Non legato*
Pno. *Bm7(9)* *E7(9)(#11)* *A7M*

181 *D7M* *G7M(#11)* *Absus 7* *Db*

184 *Bm7(9)* *E7(9)(#11)* *A7M*

187 *D7M* *G7M(#11)* *Absus 7* *Db*

Fonte: Ver em GOMES, Vinícius Bastos. O estilo pianístico de Egberto Gismonti. Tese (mestrado). Unicamp: Campinas, 2015.

5. As músicas Ano Zero, Frevo e Ciranda Nordestina - disco Egberto Gismonti Solo (1979) – ECM

O disco *Egberto Gismonti Solo (1979)* é o décimo sexto disco da carreira de Gismonti e o terceiro em parceria com o selo ECM. Nesse disco, Egberto tocou violão de 8 cordas, surdo, piano e fez uso da voz. As músicas que compõem o disco são: *Selva Amazônica*, *Pau Rolou*, *Ano Zero (piano solo)*, *Frevo (piano solo)*, *Salvador e Ciranda Nordestina (piano solo)*. O álbum é um exemplo de como o conceito de piano solo de Egberto se desenvolveu até a gravação do disco *Alma (1986)*, disco que se tornou referência entre os músicos por colocar um outro referencial estético de performance na música instrumental brasileira.

Ao final da gravação do disco *Egberto Gismonti Solo (1979)*, Gismonti foi surpreendido pela produção da gravadora. Segundo Gismonti, a concepção que ele havia dado ao trabalho de piano solo não agradou à produção da ECM. Para eles, Egberto havia tocado suas composições de uma forma mais preparada, ou estudada, uma vez que, o que se esperava, era um disco onde o conceito formal e estético da sonoridade estivesse mais próximo dos discos anteriores feitos na gravadora, *Dança das Cabeças e Sol do Meio Dia*. Segundo os produtores, nesses discos Egberto tocou “como ele sente” e não “como sabe tocar”. Egberto ilustra essa passagem de sua carreira com o selo ECM em uma reportagem²¹⁰ do dia 9 de dezembro de 1978, quando esteve em São Paulo para apresentar, com o grupo Academia de Danças, as músicas do LP *Nó Caipira* em um show no Palácio de Convenções do Anhembi.

Foi o primeiro disco que gravei sozinho. Toquei piano, violão e um instrumento que nem sei o nome. É, descobri numa lojinha de Nova York. É japonês. Tem três cuias de metal. Agente pode bater nele para conseguir um som de *beels* (sinos) ou rodar a baqueta em suas bordas e dar “toeimmmmm” semelhante àquele que a gente faz quando passa a mão molhada nas beiradas de um copo de cristal. Mas gravar um disco solo foi duro pra mim. Uma parada. Eu estou acostumado a tocar com músico que pensam como eu e já sempre um palpite durante a gravação. Isso tá bom, isso não tá bom. Já eu sozinho no estúdio, não tinha isso. Outra coisa é que entendo música como um diálogo: você dá um toque, o músico que te acompanha responde. Seria pergunta e resposta. Você faz “tchem”, o músico responde “tchem tchem” e a coisa vai saindo. Em *Dança das Cabeças* minha conversa com Naná foi incrível: ele não só respondia como engatilhava outras perguntas. Gravei este LP em um dia: entrei no estúdio e saí com ele pronto. Quer dizer: isso é o que eu achava. Porque, no dia seguinte, apesar de não ser costume da gravadora, agora precisamos começar a fazê-la. Mas como? Não está pronta? Ele disse: você tocou como sabe tocar, não tocou como sente. Puxa, foi a maior lição da minha vida (GISMONTI *apud* SOARES, 1978, p.28).

²¹⁰ Entrevista dada a Dirceu Soares publicada em 9 de dezembro de 1978.

5.1 Ano Zero

A música *Ano Zero* foi gravada pela primeira vez no disco *Água em Vinho* (1972) com letra de Geraldo Carneiro. No disco *Corações Futuristas* (1976) recebeu versão instrumental com arranjo para piano, cordas, bateria e contrabaixo²¹¹.

Em sua análise da composição e das gravações de *Ano Zero*, Beatriz Cyrino (2016, p.153)²¹² destacou que a música é um canção na qual a forma reside na alternância entre A-B e, na qual B, compartilha da secção nomeada Interlúdio (0:51 até 0:58 na versão de *Água e Vinho*)²¹³. A secção B a qual se referiu Cyrino (figura 46) é elemento estrutural da composição e da letra proposta por Geraldo Carneiro. O elemento estrutural da peça no qual foi baseada a letra encontra-se na segunda voz da clave de sol (voz do contralto) (figura 47).

Figura 42- Secção B de Ano Zero conforme análise de Cyrino (2016) – partitura Mondiamusic

Fonte: Ver anexo I

²¹¹ A versão de *Água e Vinho* foi gravada na tonalidade de Ré Maior, no entanto, há uma modulação para Sol Maior em 2:22 onde o piano assume o tema da música. Em *Corações Futuristas* foi gravada em Sol Maior, tonalidade em que a partitura foi publicada pela Mondiamusi no songbook de Gismonti, embora ocorra uma modulação para Mi bemol maior em 2:25. Em 4:00 há o retorno para Sol Maior. Ver em MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. Um coração futurista: Desconstrução Construtiva nos Processos Compositivos de Egberto Gismonti na Década de 1970. (Tese de doutorado). Unicamp: Campinas, 2016. p.139-140.

²¹² Ver em MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. Um coração futurista: Desconstrução Construtiva nos Processos Compositivos de Egberto Gismonti na Década de 1970. (tese de doutorado). Unicamp: Campinas, 2016. P.139-140

²¹³ Exatamente o momento onde a canção diz “*Como um cigano dentro da escuridão, como marinheiro torto sem rumo no mar*”.

Figura 43- Melodia (contralto) da letra presente na Secção B conforme Cyrino (2016)

The image shows a musical score for a contralto voice and piano. The voice part (S) consists of two lines, labeled 1. and 2., with a repeat sign. The piano part (Pno.) is labeled CODA and includes a sequence of chords: G, C/G, G7, C, F/C, C7, F/C, C, Csus7, G6, G, F, G. The score is in G major and 4/4 time.

Fonte: Ver anexo I

Para a análise de *Ano Zero* gravada no disco *Egberto Gismonti Solo (1979)* preferi entender que essa composição está muito mais próxima de uma peça instrumental do que propriamente uma música que foi concebida para o template canção AAB, onde B é parte do refrão. Acho pertinente enfatizar que trata-se de uma composição, ao meu ver, muito mais próxima de uma elaboração instrumental para piano e que posteriormente recebeu letra e adaptações. Nesse sentido, propus a análise de secções conforme a análise abaixo (figura 48 e 49) na qual entendo que a secção B nomeada por Cyrino (2016), do ponto de vista de uma peça instrumental, se aproxima muito mais a uma CODA.

Figura 44- Análise das Secções de Ano Zero conforme partitura Mondiamusic

Ano Zero E. Gismonti

The musical score is divided into three main sections: Section A (measures 1-4), Section B (measures 5-16), and a CODA (measures 19-22). Section A features two motives: 'motivo 1' (measures 1-2) and 'motivo 2' (measures 3-4). Section B contains two phrases: 'frase 1' (measures 5-8) and 'frase 2' (measures 9-16). The CODA section (measures 19-22) is marked with a double bar line and the word 'CODA' in a box. The score includes vocal lines for Soprano (S) and piano accompaniment for Piano (Pno.). Chord symbols are provided for the piano part, such as G, C/G, F, G, Bb, Bb, D, C, C6, Bsus7(b9), B7, Cm(7M)/Eb, B(b9)/D#, Em9, D6, C7M(#11)(13), A7/C#, Dsus7, B(b9)/D#, Em, D6, C, C#(x5), Dsus7, and F. The score also includes performance markings like 'cont... frase 1', 'frase 1', 'frase 2', 'interlúdio', and '1.' '2.' for the CODA.

Fonte: Ver Anexo I

Quadro 8 - Análise das Secções e Ano Zero conforme partitura Mondiamusic

Secção A	uma frase com dois motivos- <i>motivo 1</i> (compassos 1 e 2), <i>motivo 2</i> (compassos 3 e 4)
Secção B	duas frases – <i>frase 1</i> início em anacruse (4 compassos)- compasso 5 ao 8 ; <i>frase 2</i> – início em anacruse (8 compassos) – compassos 9 ao 16
Coda	4 compassos – compasso 19 ao 22

Fonte : Elaborado pelo Autor

Em *Corações Futuristas* (1976) do ponto de vista da abordagem audiotátil na qual Gismonti explora a intenção do *blues* (figura 50) ouvida na introdução da gravação de *Ano Zero*, entre 0:00 e 0:07, é um modelo de extemporização que Gismonti, enquanto pianista, procura se afastar nos discos posteriores. Em *Egberto Gismonti Solo* (1979), esse tipo de modelo extemporizado não aparece na gravação de *Ano Zero*.

Figura 45— Extemporização do Blues para os acordes G – C/G e D7 –
Disco *Corações Futuristas* (1976) minuto 0:00 até 0:07

The musical score for piano (Pno.) shows a blues groove starting at measure 11. The key signature is one sharp (F#). The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes. The bass line in the left hand consists of eighth and quarter notes. The chords are G7, C/G, G7, C/G, and D7. The measures are labeled with Roman numerals: I7, IV, I7, IV, V7.

Fonte: Ver Anexo I-transcrição de Diones Correntino

No disco *Egberto Gismonti Solo* (1979), na exposição da secção B, Gismonti insere uma novidade quanto à forma de explorar sua composição. Em 0:37 até 0:57 (figura 51) Egberto repete o acompanhamento extemporizado na mão esquerda improvisando sobre a harmonia da composição C7M(#11)(13), A7/C#, Dsus 7, B(b9)/D#, Em e D6. Na reexposição da secção B a partir de 1:54 esta repetição da harmonia não acontece. No entanto, após a improvisação que acontece em 2:28 até 3:51 e posterior retorno da secção A (realizada duas vezes) e secção B, novamente Gismonti repete a harmonia C7M(#11)(13), A7/C#, Dsus 7, B(b9)/D#, Em e D6, o que ocasiona uma dilatação da estrutura da música e da performance. Entre 4:35 e 5:11, há novamente a repetição do trecho na reexposição de B enquanto o tema é extemporizado.

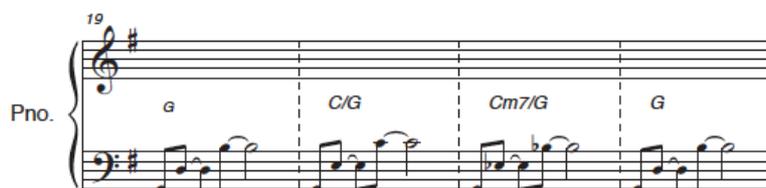
Figura 46- Repetição do trecho com a harmonia em 0:37 até 0:57 da secção B

The musical score for piano (Pno.) shows the repetition of a harmonic sequence starting at measure 15. The key signature is one sharp (F#). The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes. The bass line in the left hand consists of eighth and quarter notes. The chords are C7M(#11)(13), A7/C#, Dsus 7, B(b9)/D#, Em, and D6.

Fonte: Ver anexo I-transcrição de Diones Correntino

Em 1:05 até 1:35 (figura 52) insere uma harmonia na mão esquerda com base nos acordes G, C/G e Cm7/G (fundamental omitida) para improvisar antes de reexpor a secção A.

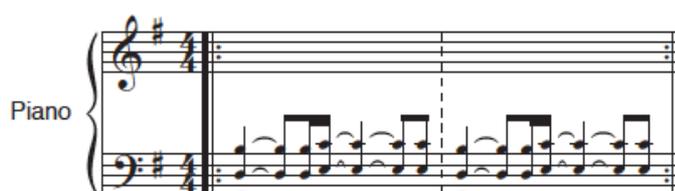
Figura 47- Extemporização C, C/G e Cm7/G- minuto 1:05 até 1:35



Fonte: Ver anexo I-transcrição de Diones Correntino

No disco *Egberto Gismonti Solo (1979)*, a parte da CODA (voz do contralto) de Ano Zero não é tocada por Egberto, embora o compositor tenha utilizado da harmonia desta secção para realizar um acompanhamento extemporizado na mão esquerda, baseado em G e G/C, para improvisar – minuto 2:28 até 3:51 (Quadro 8) na versão do disco *Egberto Gismonti Solo*²¹⁴. Após o improviso há o retorno para a secção A.

Figura 48- Mão Esquerda Extemporizada na Secção B – minuto 2:28 até 3:51–
disco *Egberto Gismonti Solo – ECM*



Fonte: Ver anexo I-transcrição de Diones Correntino

²¹⁴ Do ponto de vista de discussão sobre CNA e extemporização é possível pensar nas soluções pensadas por Keith Jarrett na mão esquerda na primeira parte do disco *Köln Concert (1975)* entre o minuto 2:21 e 2:58. Nesse ponto da gravação, o pianista encontrou soluções na mão esquerda para elaborar um acompanhamento extemporizado e improvisar com base em um acorde.

Quadro 9 - Esquema da estrutura da performance de Gismonti em *Ano Zero* – disco Egberto Gismonti Solo (1979)

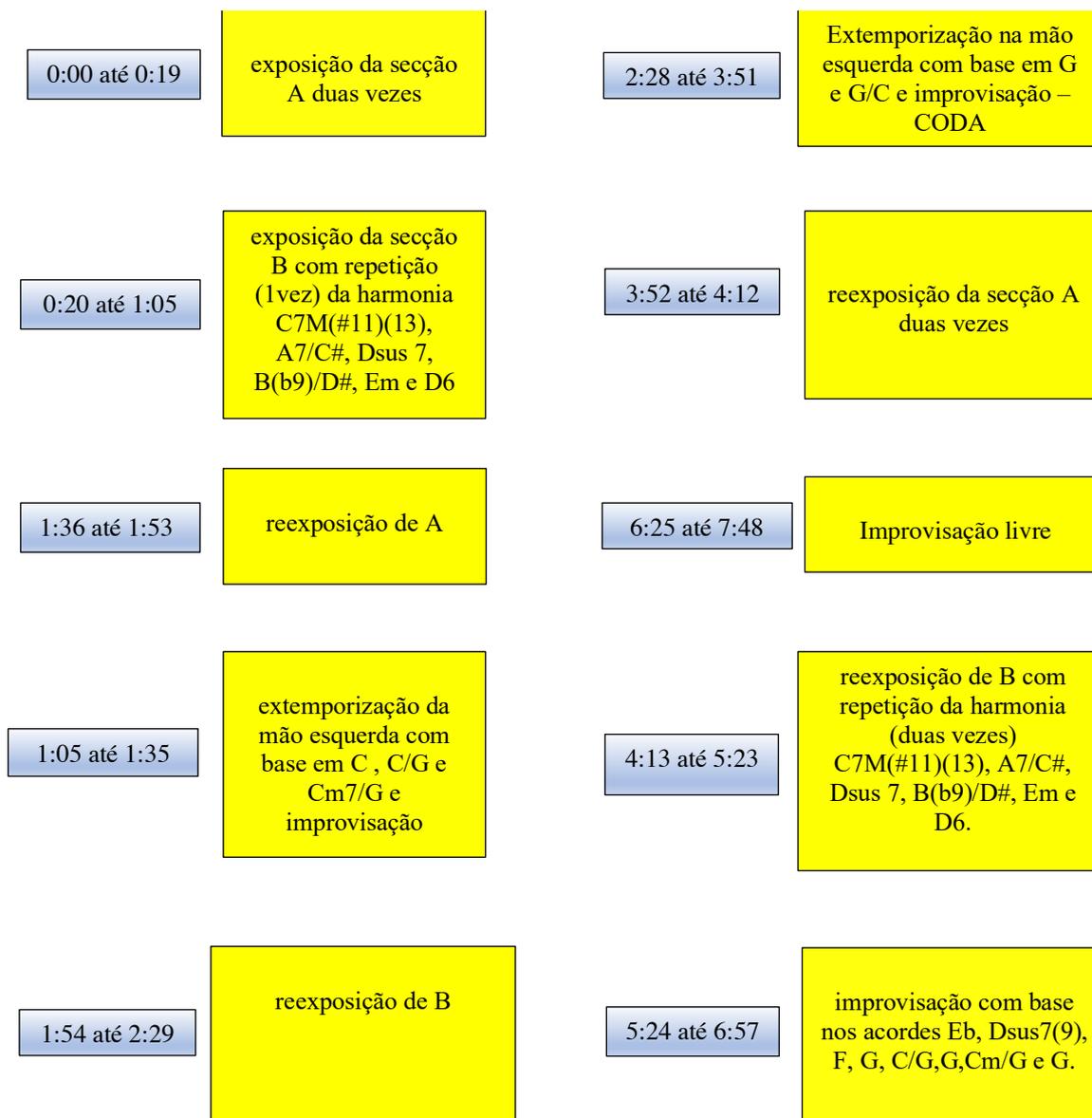
0:00 até 0:19 – exposição da secção A duas vezes
 0:20 até 1:05 – exposição da secção B com repetição (1 vez) da harmonia C7M(#11)(13), A7/C#, Dsus 7, B(b9)/D#, Em e D6
 1:05 até 1:35 – extemporização da mão esquerda com base em C, C/G e Cm7/G e improvisação
 1:36 até 1:53 – reexposição de A
 1:54 até 2:29 – reexposição de B
 2:28 até 3:51- extemporização na mão esquerda com base em G e G/C e improvisação – CODA
 3:52 até 4:12 – reexposição de A duas vezes
 4:13 até 5:23 – reexposição de B com repetição da harmonia (duas vezes) C7M(#11)(13), A7/C#, Dsus 7, B(b9)/D#, Em e D6.
 5:24 até 6:57 – improvisação com base nos acordes Eb, Dsus7(9), F, G, C/G,G,Cm/G e G.

Fonte:

Elaborado pelo autor

A performance de *Ano Zero* ao piano solo presente no disco Egberto Gismonti Solo (1979) pode ser dividida conforme o esquema adiante:

Figura 49- Esquema da Performance de Ano Zero em Egberto Gismonti Solo (1979)



Fonte : Elaborado pelo autor

5.2 Frevo

Para este trabalho, faremos uma análise comparativa entre duas performances gravadas da música *Frevo*²¹⁵. Para tal análise comparativa será feito uso da transcrição²¹⁶ da performance gravada no disco *Alma* (1986), realizada por Magalhães Pinto e Borém (2013) e a transcrição, realizada para esta pesquisa, da performance de *Frevo* gravada no disco *Egberto Gismonti-Solo* (1979). Tal escolha se justifica por serem estes os únicos fonogramas de Gismonti onde a música *Frevo* foi gravada com a concepção de piano solo. No disco *Nó Caipira* (1978) a música *Frevo* foi gravada com banda e não houve a performance de todas as partes da composição.

Com relação à análise das gravações a partir das transcrições, pode-se notar que Gismonti propõe na introdução da gravação de *Frevo* (figura 50) para o disco *Egberto Gismonti Solo* (1979), um tipo de abordagem sonora mais livre e indefinida, no entanto, colorida por ataques timbrísticos ao piano.

Figura 50- Parte Inicial de Frevo em 00:00 – Disco Egberto Gismonti Solo (1979) –ECM

Fonte: Ver anexo I – Transcrição de Diones Correntino

Ao contrário da primeira versão, no disco *Alma* (1986) (figura 51), a gravação de *Frevo* é feita já com a apresentação do tema, inserindo, sobretudo na mão esquerda, um tipo de abordagem mais contrapontística.

²¹⁵ A música *Frevo* foi gravada nos seguintes álbuns *Nó caipira* (1978) EMI-Odeon LP, CD Brasil; *Egberto Gismonti Solo* (1979) ECM Records /EMI -Odeon LP, CD Alemanha; *Alma* (1986) EMI-Odeon LP, CD Brasil; *Sanfona* (1980) EMI-Odeon LP, CD Alemanha; *Meeting Point: Egberto Gismonti and Vilnius SymphonicOrchestra* (1997) Alemanha; e *Egberto Gismonti & Charlie Haden no Montreal Festival* (2001) CD.

²¹⁶ Ver em PINTO, Marcelo Gama e Mello de Magalhães. *Frevo para piano de Egberto Gismonti: uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2009.

Figura 51- Parte Inicial de *Frevo* em 00:00 – *Disco Alma* (1986) –
Transcrição de Magalhães Pinto e Borém (2013)

Fonte: Ver em PINTO, Marcelo Gama e Mello de Magalhães. *Frevo para piano de Egberto Gismonti: uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2009.

É possível perceber a abordagem extemporizativa em 0:24 na gravação de 1979 (figura 52). Nesta gravação a abordagem pianística se mostra mais preenchida pelas duas mãos, dando uma ideia de contraste sonoro mais próximo a uma textura grovêmica.

Figura 52- Parte Inicial de *Frevo* em 00:00 –
Disco Disco Egberto Gismonti Solo (1979) – ECM

Fonte: Ver em Anexo I – Transcrição de Diones Correntino

Na gravação de 1986, em 0:06 (figura 53), a mesma parte da música se mostra mais vazia quanto ao nível de preenchimento textural e sonoro entre as duas mãos, porém, com uma abordagem grovêmica e extemporizada explorada na mão esquerda.

Figura 53- Extemporização em 0:06 *Disco Alma* (1986) –
Transcrição de Magalhães Pinto e Borém (2013)

Fonte: Ver em PINTO, Marcelo Gama e Mello de Magalhães. *Frevo para piano de Egberto Gismonti: uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2009.

Na gravação de 1979, em 1:14 (figura 54), Gismonti aborda a mão esquerda através de um processo de subsunção mediológica, que, de certa forma, parece estar mais modelizada e mimetizada a partir das configurações de acentos da caixa²¹⁷ que acontecem nas manifestações tradicionais de frevo (figura 55).

Figura 54- Subsunção Mediológica na mão esquerda em 1:14 –
Disco *Egberto Gismonti Solo* (1979) – ECM



Fonte: Ver anexo I – Transcrição de Diones Correntino.

Figura 55- Caixa de Frevo conforme indicado por Côrtes



Fonte: Ver em CÔRTEZ, Almir. *Improvizando em Música Popular: Um estudo sobre o choro, frevo e o baião e sua relação com a música instrumental brasileira.* (tese de doutorado). Campinas: Unicamp, 2012.

Na gravação de 1986, em 0:31 (figura 56), Gismonti prefere a abordagem da mão esquerda de forma mais diluída, contrapontística e timbrística, e não tão próxima das acentuações da caixa de frevo, como evidenciadas nas manifestações tradicionais do gênero.

²¹⁷ Durante a pesquisa para a conclusão deste trabalho e desta análise, publiquei um artigo no XXIX Congresso da Anppom realizado em Pelotas no ano de 2019. Faço uso agora desta tese para usar a figura proposta por Côrtes (2012, p.146) ao invés da figura usada no artigo proposta por Rocca (1986, p.42) por achar que é o melhor exemplo que se adapta à comparação aqui realizada.

Figura 56- Subsunção Mediológica na mão esquerda 0:31- *Disco Alma* (1986) –
Transcrição de Magalhães Pinto e Borém (2013)

The image shows a musical score for the left hand of a piano. It consists of two systems of music. The first system begins at measure 31 and includes a section labeled 'B' [00:31]. The dynamics are marked as 'p legato' and 'cresc. poco a poco'. The second system begins at measure 34. Both systems have a bracket underneath labeled 'subsunção mediática'.

Fonte: Ver em PINTO, Marcelo Gama e Mello de Magalhães. *Frevo para piano de Egberto Gismonti: uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2009.

Na versão de *Frevo* para piano solo gravada no LP *Egberto Gismonti- Solo* (1979) aparece um trecho da estrutura harmônica da música *Palhaço* a partir do minuto 3:31 (figura 62). Apesar de não citar explicitamente o tema da peça, Gismonti faz um improviso (do minuto 3:31 até 5:00) com base na conhecida estrutura harmônica da música $Ab/C - Fm7 | Bbm7 - Ebsus7 | Ab - Ab7 | Db - Eb7/Db$. Um fato interessante é que a música *Palhaço* só vai aparecer integralmente no álbum *Circense* (EMI-Odeon-1980). A partitura de *Palhaço* impressa no álbum de partituras do compositor da Mondiamusi (1990) apresenta a composição em compasso 3/4. No improviso apresentado por Egberto com base em um trecho da estrutura harmônica de *Palhaço*, o pulso está mais próximo de um compasso 4/4. A estrutura segue os seguintes acordes $Eb/Db ||: 4/4 Ab/C - Fm7 | Bbm7 - Ebsus7 | Ab - Ab7 | Db - Eb/Db:||$

Figura 57- Minuto 3:31 início da improvisação com base na estrutura harmônica de *Palhaço*. Parte Inicial de *Frevo* em 00:00 – *Disco Disco Egberto Gismonti Solo* (1979) – ECM

10 Frevo

Pno. 149 *Ad Libitum* improvisado... extemporização

Pno. 150 extemporização

Pno. 151 *Andante* SOLO Ab Fm7 Bbm7 Ebsus 7 improvisação com harmonia de Palhaço

Pno. 155 Ab Ab7 Db Eb/Db

Pno. 159 Ab/C Fm7 Bbm7 Ebsus 7

Fonte: Ver anexo I- Transcrição de Diones Correntino

A partir do minuto 2:00 (figura 58) do disco *Egberto Gismonti Solo*, percebe-se que Gismonti, considerando a mesma secção da música, insere uma elaboração groovêmica bastante diferente das soluções que realizou a partir do minuto 1:10 em *Alma* (1986), pois, nesse último percebe-se uma maior participação da mão de direita na elaboração do groove (figura 59).

Figura 58- Groove da mão esquerda a partir do minuto 2:00
no disco *Egberto Gismonti Solo (1979) – ECM*

Pno.

89

extemporização e groove na mão esquerda

93

mf

extemporização e groove na mão esquerda

96

extemporização e groove na mão esquerda

Fonte: Ver anexo I – Transcrição de Diones Correntino

Figura 59- Groove da mão esquerda a partir do minuto 1:10 no disco *Alma (1986) –*
Transcrição de Magalhães Pinto e Borém (2013)

Pno.

73

mf

63

Fonte: Ver em PINTO, Marcelo Gama e Mello de Magalhães. Frevo para piano de Egberto Gismonti: uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2009.

5.3 *Ciranda Nordestina*

A faixa *Ciranda Nordestina*, última faixa do álbum, ao piano solo inicia-se logo após 1:15 (figura 65) de música com o próprio Gismonti tocando *cooking bells*. Como o próprio nome diz, essa faixa faz alusão a diversos momentos possíveis de se reconhecer o modalismo típico da música folclórico do Nordeste. Os modos predominantes são Fá lídio, Mi bemol lídio, Fá mixolídio e Ré Dórico. *Ciranda Nordestina* apresenta-se muita mais como uma improvisação modal do que propriamente um tema ou canção mas que fortemente indica um tipo de gestual que se fará presente em várias performances de Egberto ao longo de sua carreira. É possível perceber que essa característica da extemporização da música de Egberto também se faz presente em música como *Cigana, Memória e Fado, Ruth, Mais que a Paixão*, como já dito na análise de *Coração*.

Esse gestual de certa forma faz alusão a muitas das adjetivações já usadas para caracterizar a música de Egberto como experimental, futurista ou livre. Em 6:09²¹⁸ (figura 61) Egberto inicia uma improvisação baseada em Ré dórico (figura 58), onde, além de explorar a mão esquerda a partir de uma extemporização em quintas juntas em que a predominância rítmica é o ritmo de baião, Gismonti explora improvisações aludindo a melodias em Ré dórico.

Em 7:26 até 7:32 (figura 67), momentaneamente vale-se de procedimentos tonais para em seguida voltar à improvisação modal com intenção mixolídia.

²¹⁸ Novamente em termos de CNA e extemporização podemos lembrar o Köln Concert (1975) de Keith Jarrett.

Figura 60- Transcrição de Ciranda Nordestina do minuto 1:15 até 2:24 –
 Disco Egberto Gismonti Solo (1979)-ECM

Ciranda Nordestina
 Transcrição a partir do disco Egberto Gismonti Solo- ECM E. Gismonti

The musical score is written for piano and consists of eight systems of staves. The first system is labeled 'Piano' and includes the instruction 'livre'. The second system is labeled 'Pno.' and includes the instruction 'extemporização em Fá lídio'. The third system is labeled 'Pno.' and includes the instruction 'extemporização em Fá lídio'. The fourth system is labeled 'Pno.' and includes the instruction 'extemporização em Fá lídio'. The fifth system is labeled 'Pno.' and includes the instruction 'extemporização em Fá lídio'. The sixth system is labeled 'Pno.' and includes the instruction 'extemporização em Fá lídio'. The seventh system is labeled 'Pno.' and includes the instruction 'extemporização em Fá lídio'. The eighth system is labeled 'Pno.' and includes the instruction 'extemporização em Fá lídio' and 'Mi bemol lídio'.

©

Fonte: Ver anexo I – Transcrição de Diones Correntino

Figura 61- Improvisação em Ré Dórico e extemporização da mão esquerda
 com ritmo de baião -minuto 6:09 até 7:13 –
 Disco *Egberto Gismonti Solo* (1979)-ECM

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. Both systems feature a right-hand staff with a melodic line and a left-hand staff with a rhythmic accompaniment. Brackets under the right-hand staves indicate 'extemporização em ré dórico'. The piano part has a steady eighth-note bass line, while the pno. part has a more complex, syncopated eighth-note pattern.

Fonte: Ver anexo I – Transcrição de Diones Correntino

Figura 62- procedimentos tonais a partir do segundo Cadencial
 Bm7(b5) -E7 alt, C7(#9) F7M(omit 3) –
 minuto 7:26 até 7:32 de *Ciranda Nordestina* –
 Disco *Egberto Gismonti Solo* (1979)-ECM

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system starts at measure 19 and includes chords Bm7(b5)(9), E7alt, and Am7(b5,9). The second system starts at measure 23 and includes chords C7(#9) and F7M(omit 3). The notation includes fingerings (e.g., 6, 5, 3) and articulation marks like accents and slurs.

Fonte: Ver anexo I – Transcrição de Diones Correntino

Considerações Finais

“Aqueles discos do cachorro basset continuaram, e, a essa altura, chegaram discos que não eram de cachorro basset mas eram do Baden Powell, e chegaram discos de Luiz Eça, e chegaram discos de Tom Jobim, e chegaram discos do diabo que o valha ... e eu vi que era aquilo mesmo ... e que beleza! e isso junto com aquilo e como meu pai nunca me disse ... que isso era diferente disto ou do daquilo... é tudo música, isso tudo é música... tudo isso aí é música, igualzinho... como ele nunca me disse, eu ia fazendo as minhas, ia fazendo as minhas coisas, ia fazendo minhas coisas, ia fazendo minhas coisas...”²¹⁹

Egberto Gismonti

As performances/gravações de Gismonti aqui analisadas puderam dar um panorama de como o pianista ao longo da sua carreira procurou se aproximar e se afastar de vocabulários fônicos extemporizados. A música *Tango* gravada no disco *Árvore* (1973) é um exemplo importante da transformação de procedimentos extemporizados que, em um primeiro momento, estiveram muitos mais próximos da influência de gêneros norte-americanos, como o blues, o funk e o jazz. Em um outro momento, sobretudo a partir da gravação do disco *Dança das Cabeças* (1977) e a possibilidade de projeção como artista representante da cultura brasileira no cenário internacional do jazz, por via do selo alemão ECM, Egberto passa a elaborar seu piano solo a partir de uma maior influência das matrizes sonoras da cultura brasileira.

Em suma, os conceitos da TMA parecem solucionar o problema da inseparabilidade entre instrumentista e instrumento levantado por Cirino (2009)¹. No caso de Gismonti, seu PAT (técnica subjetiva) estabelece uma relação criativa com os materiais composicionais através de uma dinâmica formativa pertinente aos valores culturais e estéticos da audiotatilidade, e, esses valores, são singularizados pelo artista justamente porque há uma consciência (CNA primária) de uma projeção autográfica mediada pelo processo de fono-fixação.

[...] se não há dúvida de que com a reprodutibilidade tecnológica se pode prescindir do *hic et nunc*, também é verdade que esses aspectos que podem ser atribuídos ao princípio audiotátil encontram-se na gravação do som o meio pelo qual fixar uma série de índices significativos das qualidades processuais /fenomenológicas que restabelecem, para essas formações musicais, um novo modelo de "auralidade" por meio do suporte tecnológico. Esta textualização objetiva, que distancia a forma musical da evanescência marcada nas culturas orais, dá à música audiotátil acesso às categorias da estética ocidental moderna - identidade autoral, originalidade criativa e a mobilidade das normas estéticas, a autonomia da obra, recepção não funcional - e

²¹⁹ Entrevista de Egberto Gismonti ao programa Ensaio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E5TkoCeyIoI>. Acesso em 30 out. 2020.

anula, para todos os efeitos práticos, a distinção entre música popular e erudita [...] (CAPORALETTI, p.65, 2016, tradução minha)²²⁰.

Se pelo lado da tradição da escrita pianística, a ontologia musical é definida pelo potencial e pelos limites que a escritura permite à própria prática, a qual é tributária da própria morfologia e configuração física/cultural que o instrumento piano oferece ao compositor, por outro lado, em casos como o de Gismonti, a ontologia musical é definida pela capacidade que o pianista tem de resolver problemas artísticos que são de outra ordem técnica e expressiva²²¹. A esse aspecto artístico que se apresenta na *maneira de formar* e extemporizar de Egberto, esta pesquisa toma como conclusão que a formatividade de Gismonti se apresenta no problema estético pareysoniano entre *obra* e *pessoa*, o qual pressupõe que o *ritmo* é o elemento da *forma formante* revelador do caráter de *isomorfismo* da experiência artística da *pessoa*, uma vez que ela é a própria obra *formada*²²². Se para Pareyson um dos problemas da arte se revela na inseparabilidade entre *arte* e *pessoa*, uma vez que, a formatividade artística se revela no agir intencional do artista que estabelece as regras da relação dialética entre a *forma formante*, o *modo de formar* e a *forma formada*²²³, em Gismonti, pode-se dizer que a característica do seu *isomorfismo* produziu modelos de extemporização que revelam seu estilo pessoal de se projetar enquanto forma formada. Essa fenomenologia da projeção da *persona*, enquanto formatividade

²²⁰ s'il n'y a aucun doute sur le fait qu'avec la reproductibilité technologique, l'on peut renoncer à *l'hic et nunc*, il est également vrai que ces aspects qui peuvent être attribués au principe audiotactile trouvent dans l'enregistrement sonore le moyen par lequel fixer un nombre d'indices significatifs des qualités processuelles/phénoménologiques qui ré-établissent, pour ces formations musicales, un nouveau modèle d'« auralité » par le biais du support technologique. Cette textualisation objective, qui distancie la forme musicale de l'évanescence marquée dans les cultures orales, donne à la musique audiotactile un accès aux catégories de l'esthétique occidentale moderne – l'identité auctorielle, l'originalité créative et la mobilité des normes esthétiques, l'autonomie de l'œuvre, la réception non-fonctionnelle – et annule, à toutes fins pratiques, la distinction entre musiques populaire et savante. Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. *Analyse Phénoménologique et Musicale* [In] *Improvisation, Culture, Audiotactilité: Édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre em ré mineur BWV 1043 de J.S. Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt*. Paris: Outre Mesure, 2016. P.65

²²¹ No sentido proposto por Pareyson sobre o problema do processo artístico e as regras da Arte. Para Pareyson, as regras da arte não verdades absolutas a tal ponto de haver um roteiro que garanta o êxito da atividade artística, ou seja, não uma lei geral e predisposta. No entanto, o filósofo reconhece que “há uma legalidade que é aquela querida pela obra singular, isto é, a regra individual da obra” (Pareyson 1984, p138-139). Segundo o autor a experiência da singularidade é sugerida pelo próprio artista, uma vez que, é ele que confere legalidade interna à obra. (Pareyson, 184, p139). Ver em PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

²²² Ver em ARAÚJO COSTA, Fabiano. *Poétiques du “Lieu Interactionnel-Formatif”: sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l'expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique* (tese de doutorado em Musicologia sob orientação de Laurent Cugny), Université Paris-Sorbonne, 2016, p-101-107

²²³ Pareyson faz referência à atividade formativa como experiência tríplice e única da pessoa na arte enquanto *energia formante*, como *modo de formar* e como *obra formada*. In: PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1984. P.85-86

específica do PAT gismontiano, cumpriu, no contexto fonográfico, exatamente os critérios autográficos conforme Nelson Goodman²²⁴.

O estilo de Gismonti como pianista foi forjado a partir de todos os elementos sonoros que o artista recolheu na cultura que lhe foi oferecida, seja na tradição escrita, a tradição fonográfica ou as tradições da oralidade. Contudo, pode-se perceber que Egberto organizou as fontes sonoras aqui analisadas conforme uma prática que é pertinente à lógica audioátil, ou seja, conforme uma dimensão estético-cultural que é altamente dependente do processo de fonofixação, e que, demanda a capacidade e perspicácia do artista em produzir formas artísticas singulares, como as *extemporizações* pianísticas criadas por Gismonti ao longo da sua trajetória.

No caso de Gismonti, é possível identificar que as culturas étnicas a que o compositor obteve contato, foram subumidas pelo seu gesto técnico criativo forjado pelo princípio audiotátil. É nesse sentido que a abordagem audiotátil de seu pianismo desestabiliza a carga semântica das fontes sonoras que fundamentam sua pesquisa artística, pois, o artista procura dar soluções aos problemas técnico-pianísticos a partir de uma relação de invenção que encontra resistência na matéria sonora e física pertinentes ao piano.

Como mostrado no início desta pesquisa, a lógica da “mistura” de tradições se apresenta em diversas escolas da música improvisada, não sendo, portanto, uma exclusividade da música instrumental brasileira e de nenhum dos programas de arte exemplificados nesta pesquisa, mas, sim, pertencente ao paradigma das poéticas transculturais como exemplificado por George Lewis. Desta forma, entende-se que Egberto criou suas extemporizações a partir de um modo performativo de empréstimos de modelos cognitivos e lógicas formativas das dimensões culturais a qual se interessou em pesquisar.

O conjunto de extemporizações de Gismonti têm também o caráter da “abertura” das poéticas contemporâneas, uma vez que, são fontes criativas que o compositor sempre recorre para dar continuamente existência à novas formas artísticas.

Há, com efeito, os que afirmam que a obra de arte é substancialmente incompleta e, por isso, não se oferece ao leitor senão reclamando que ele participe no ato criativo do autor e o prolongue por conta própria, com os mais diversos e originários complementos. E quem afirma isso apela para a própria intenção do artista, que com frequência prefere o não acabado ao acabado, muitas vezes para evocar, com a indeterminação do esfumado, uma misteriosa insondabilidade de significados, e às vezes programaticamente pretende mais sugerir do que definir, contando com o

²²⁴ Ver em CAPORALETTI, Vincenzo. Neo Auralic Encoding. Phenomenological Framework and Operational Patterns, p.242. [In] Musical Listening in the Age of Technological Reproduction. Disponível em: <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>, p.242, 2015. Acesso em 12 nov. 2018. P.242

prolongamento livre e inventivo do leitor , e até quer deixar a obra aberta , com a possibilidade de apresentá-la de modos diversos , chamando assim o espectador para a própria oficina de arte, solicitando-o a colaborar com a o autor (PAREYSON, 1984, p148)²²⁵.

Com relação às músicas que foram analisadas neste trabalho, acredito que a música *Tango* gravada no disco *Árvore* (1973) é um exemplo de como os modelos extemporizados por Egberto foram se transformando em consonância a um conjunto de situações e decisões profissionais da carreira do artista. A música *Tango* gravada no disco *Dança das Cabeças* (1977) é possivelmente o melhor exemplo da forma como Egberto estava a realizar a sua própria tradução de um universo étnico, no caso, as extemporizações de baião. A música *Tango* possivelmente serviu de base para a invenção e exploração extemporizativa de Gismonti ao piano solo até a gravação do disco *Dança das Cabeças*, já que a música não aparece mais em outros fonogramas e nem em performances ao vivo.

No disco *Sol do Meio Dia* (1978), a música *Coração* é um exemplo de uma forma muito mais próxima da extemporização que contém um valor estético do selo ECM, o qual pode ser entendido como sendo “mais livre”, reflexivo e meditativo, ou até, próximo ao que foi realizado por pianistas como Paul Bley em *Open, to love* (1973) e Keith Jarrett em *Fascing You* (1971) ou *Köln Concert* (1975). Em termos de definição da Codificação Neo-Aurática, Gismonti encontrava-se sob a influência da dimensão estética valorizados pelo selo ECM.

Já a música *Baião Malandro* é uma composição que contém várias traduções extemporizadas as quais Gismonti fez uso durante as performances que realizou em sua trajetória artística, embora, no disco *Alma* (1986), a música tenha sido expandida e atualizada a partir de outros conteúdos inventivos.

No disco *Egberto Gismonti Solo* (1979), a música *Ano Zero* é um exemplo de como Egberto passou a adotar uma extemporização de “linha mais ECM” em músicas de caráter lento. A faixa *Ciranda Nordestina* também apresenta esse tipo de conteúdo estético mais meditativo e reflexivo. No *Álbum Alma* (1986), é possível perceber a herança desse traço estético em músicas como *Cigana*, *Palhaço e Água e Vinho*. A introdução da *Ária das Bachians n° 5* de Villa-Lobos em *Trem Caipira* (1986), parece acompanhar essa mesma herança de extemporização.

²²⁵ PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética . 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1984. P.148

A Música *Frevo*, em *Egberto Gismonti Solo (1979)*, é possivelmente a forma composicional a qual Egberto define o que veio ser o amadurecimento de sua própria tradução do universo étnico brasileiro, embora tenha sido atualizada através de novos modelos extemporizados. As músicas *Baião Malandro*, *Karatê*, *Loro*, *Maracatu e Infância* parentes no disco *Alma (1986)*, acompanham essa mesma prática extemporizativa ligada ao traço criativo de Egberto.

Em suma, é pelo viés do critério audiotátil da extemporização que esta pesquisa considera que Egberto construiu grande parte de seu estilo ao piano solo, uma vez que, foi seu próprio modo de extemporizar e encontrar soluções próprias pelo viés de seu agir artístico que Gismonti pôde traduzir um universo de informações sonoras que fizeram parte da sua carreira.

BIBLIOGRAFIA

ADLER, Guido. **The scope, method and aim of musicology (1885): an English Translation with an historico-analytical commentary.** *In:* Yearbook for Traditional Music, vol. 13, p.1-21, 1981.

ARAÚJO COSTA, Fabiano. **Pluralité de “spuntos” et formativité audiotactile: un regard sur l’improvisation musicale collective.** *Itinera* (Rivista di filosofia e di teoria delle arti), n.10, Università degli Studi di Milano. p.216- 233, 2015a. Disponível em <https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/6661>. Acesso em 25 ago. 2021.

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

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

_____. **O problema da formatividade nos trabalhos de Umberto Eco: origens, posicionamentos e uma leitura recente no campo da musicologia.** *In:* Obras Abertas: Leituras de Umberto Eco. [Org]. Márcia de Oliveira Castro Jardim, David Ruiz Torres, Viviana Mônica Vermes, Elisa Ramalho Ortigão. PROEX Universidade Federal do Espírito Santo: Vitória, 2017. Disponível em https://www.academia.edu/43717677/ARA%C3%A9JO_COSTA_F_2017_O_problema_da_formatividade_nos_trabalhos_de_Umberto_Eco_origens_posicionamentos_e_uma_leitura_recente_no_campo_da_musicologia.. Acesso em 25 ago. 2021.

_____. **À l’écoute du ‘lieu interactionnel-formatif’,** *In:* Béatrice Ramaut-Chevassus & Pierre Fargeton [Org.] *Écoute multiple, écoute des multiples.* Paris, Éditions Hermann, coll. « Esthétique » (GREAM/CIEREC). Chapitre VII, p. 135-147, 2019. Disponível em https://www.academia.edu/40379411/ARA%C3%A9JO_COSTA_F_2019_%C3%80_l%C3%A9coute_du_lieu_interactionnel_formatif_. Acesso em 25 ago. 2021.

_____. ARAÚJO COSTA, Fabiano e DE SOUZA ARAÚJO, Patrícia. **O choro e outras fontes audiotáteis da música brasileira em 7 Anéis de Egeberto Gismonti : uma filologia groovênica.** *In:* Lo choro brasiliano. Prospettive musicologiche e didattiche tra repertorio e prassi esecutive, Atti del Convegno Internazionale di Studi, [a cura di] Giovanni Guaccero e Nicolò Maccavino, Edizioni del Conservatorio di Musica “Francesco Cilea”, in corso di pubblicazione.

_____. **Audiotactile Interactions.** *Transcultural Artistry in Jazz and World Post-1969 Music.* Roma: Aracne. Coll. “Musicologie e Culture”. Em curso de publicação.

ANTUNES, Jorge. **Notação na Música Contemporânea.** Brasília: Sistrum, 1989.

ABDO, Sandra. **Arte e Historicidade na Estética de Luigi Pareyson.** Belo Horizonte: Síntese

Nova Fase- N.69, p.193-206, 1995.

_____. **Execução/ Interpretação Musical: uma abordagem filosófica.** Belo Horizonte: PerMusi-v.1, p.16-24, 2000.

BARAKA, Amiri. **Blues People: Negro Music in White America.** New York: William Morrow, 1963.

BERGEROT, Franck. **Miles Davis: Introduction à l'écoute du jazz moderne.** Paris : Éditions du Seuil, 1996.

BAIA, Silvano Fernandes. **A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971-1999).** (tese de doutorado). Universidades Estadual de São Paulo: SãoPaulo, 2011.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.** [Trad] Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014.

BAHIANA, Ana; WISNICK, J.Miguel; AUTRAN, Margarida. **Anos 70: Música Popular.** Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979.

BAHIANA, Ana. **Música Instrumental, O caminho do improviso à Brasileira.** (Org) Ana Maria Bahiana, José Miguel Wisnick; Margarida Autran. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979.

BERLINER, Paul. **Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation.** Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BLACKING, John. **How musical is man?.** Seattle and London: University of Washington Press, 1973.

BELLEST, Christian; & MALSON, Lucien. **Jazz.** (Trad. Paulo Anderson Fernandes Dias). Campinas: Papirus, 1989.

BOWIE, Andrew, 2009. **Jazz.** An Introduction to Music Studies. Harper-Scott, J.P.E., Samson, Jim, ed: Cambridge, Cambridge University Press, p. 176-187, 2009.

BURGESS, Nadia. **A Study of Compositional Techniques Used in the Fusion of Art Music with Jazz and Popular Music.** (tese de doutorado). University of Sydney, 2014

BRAGAGNOLO, Bibiana. **A inclusão da performance na análise musical: problemas e possibilidades metodológicas.** Simpósio Brasileiro de Pós- Graduandos em Música. Anais do IV SIMPOM. Rio de Janeiro , 2016.

BOHLMAN, Philip V. **World Music: A Very Short Introduction.** New York: Oxford University Press, 2002.

_____. **Musicology as a Political Act.** The Journal of Musicology, vol. 11, no. 4, p. 411-436, 1993.

BOWEN, J. A. **Performance practice versus performance analysis: Why should**

performers study Performance? *Performance Practice Review*. Vol. 9, n.1, 1996.

COTRO, Vincent. **Chants Libres: Le free jazz en France, 1960-1975**. Paris: Outre Mesure, 1999.

CROCE, Benedetto. **Estetica como scienza dell'espressione e linguística generale**.(8^a ed). Rev, Bari: Laterza, 1945.

CESCA, Sara Cecília. **Teoria Della Formatività: Reflexão sobre a invenção e a produção artística em diferentes contextos educativos**. (tese de mestrado). Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2015.

CAMPBELL, Patricia. **Improvisation as Human Behavior**. In: *Musical Improvisation: Art, Education and Sociecity*. (Org): Gabriel Solis and Bruno Nettl. University of Illinois, 2009.

_____. **Deep Listening to the Musical World**. *Music Educators Journal*, 92(1), 30–36.: Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3400224> (2005). Acessado em 4 set. 2018

COOK, Nicholas. **Entre o Processo e o Produto: Música e/enquanto Performance**. [Trad] F. Borém. Vol. 14. Belo Horizonte: Per Musi, 2006.

_____. **Analysing Performance and Performing Analysis**. In: COOK, Nicholas; EVERIST. *Rethinking Music*. New York: Oxford Univ. Press., p. 239–261, 1999.

_____. **Changing the musical object: approaches to performance analysis**. In: *Music's Intellectual History: Founders, Followers and Fads*, ed. Zdravko Blazekovic (New York: RILM, forthcoming) p. 775 – 790, 2007.

CIRINO, Geovani. **Narrativas Musicais: Performance e Experiência na Música Popular Instrumental Brasileira**. (tese de mestrado) Universidade de São Paulo: São Paulo, 2005.

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

CAPORALETTI, Vincenzo. **“La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: il tempo doppio”**, in: V.Caporaletti (a cura di) *Ring Shout- Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, vol.1, p.77-112, 2002.

_____. **O processi improvvisativi nella musica**, Lucca, LIM, 2005.

_____. **Experienze di analisi dell jazz**, Lucca, LIM, 2007.

_____. **Milhaud. Le Boeuf sur le toit e o paradigma audiotátil**. In: Manoel A. Corrêa do Lago (Org.), *O Boi no Telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, p. 229-288, 2012.

_____. **Swing and Groove: Sui Fondamenti Estetici Delle Musiche Audiotattile**. Libreria Musicale Italiana, 2014.

_____. **Jazz e Musique Contemporaine: pour une nouvelle approche critique**. Trad. Ludovic Florin. In: Chapitre in "Rencontres du jazz et de la musique contemporaine", J-M.

Court et L. Florin (dir.), Toulouse, Presses Universitaires du Midi, p. 27-46, 2015. Disponível em https://www.academia.edu/37658752/Jazz_et_musique_contemporaine_pour_une_nouvelle_approche_critique?auto=download&email_work_card=download-paper. Acesso em 28 out. 2020.

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

_____. **Analyse Phénoménologique et Musicale.** *In*: Improvisation, Culture, Audiotactilité: Édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre em ré mineur BWV 1043 de J.S. Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt. Paris: Outre Mesure, 2016.

_____. **Introduzione alla Teoria Delle Musiche Audiotattili: Un paradigma per il mondo contemporaneo.** (1ª ed.) Roma: Aracne, 2019.

_____. **Ghost Notes: Issues of Inaudible Improvisations.** *In*: Beyond Notes: Improvisation in Western Music in Eighteenth and Nineteenth Centuries. Editado por Rudolf Rasch. Disponível em <<https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>>. Acesso em 12 nov. 2018.

_____. **Phenomenological and Musical Analysis.** (Trad.) Brent Waterhouse. Disponível em <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>. Acesso em 12 nov. 2018.

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

_____. **La Théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d'improvisation contemporaines.** *In*: Musique Esthétique Sciences Société. Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines. Delator France. Disponível em <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>. Acesso em 12 nov. 2018.

CUGNY, Laurent. **Analyser Le Jazz.** Paris: Outre Mesure, 2009.

_____. **À Propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzísticas.** Artigo não publicado. Université Paris Sorbonne (Paris IV), 2010.

_____. **1975: La fin d'une intrigue? Pour une nouvelle périodisation de l'histoire du jazz.** Artigo não publicado. Université Paris Sorbonne (Paris IV), 2015.

_____. **Théorie des musiques audiotactiles et notation.** Université Paris-Sorbonne, Institute de Recherche en Musicologie, 2016.

_____. **La Théorie des Musiques Audiotactiles et les Études sur le Jazz.** *In*: Improvisation, Culture, Audiotactilité: Édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre em ré mineur BWV 1043 de J.S. Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt. Paris: Outre Mesure, 2016.

_____. **Le jeu du jazz comme formativité.** *In:* Epistrophy: louer Jazz/Play Jazz. ISSN: 2431-1235 – URL. Colocado on line em 22 jan. 2017. Disponível em <https://www.epistrophy.fr/le-jeu-du-jazz-comme-formativite.html?lang=fr#texte> : Acesso em 12 jun. 2020.

_____. **Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach.** [Trad] Bérengère Mauduit. University Press Mississippi, 2019.

_____. **Recentrer la Musique : Audiotactilité et ontologie de l'oeuvre musicale : Musique d'écriture, jazz, pop, rock .** Ouvrage publié avec le soutien de Sorbonne Université et l'Institut de recherche en musicologie (IREMus). Lyon : Symétrie, 2021.

CORRÊA, Marcos Kröning. **O fazer musical dos violonistas compositores Dyens e Bogdanovic: relações entre performance, composição, arranjo e improvisação.** Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, 2016.

COBUSSEN, Marcel. **The Field of Musical Improvisation.** Leiden University Press, 2017.

CÔRTEZ, Almir. **Improvizando em Música Popular: Um estudo sobre o choro, frevo e o baião e sua relação com a música instrumental brasileira.** (tese de doutorado). Campinas: Unicamp, 2012.

CORRENTINO, Diones. **Tendências expressivas e estruturas estilísticas na música de Egberto Gismonti - Um estudo do choro 7 anéis.** Artigo apresentado como produto final para conclusão do mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiania. 2013.

_____. **Audiotatibilidade e Invenção em Frevo de Egberto Gismonti.** *In:* Anais da do XXIX Congresso da Anppom: Pelotas, 2019.

_____. **O Caipira Carmense: a “versão Gismonti” para a Ária das Bachianas Brasileiras nº 5.** *In:* Anais do V Simpósio Villa-Lobos: São Paulo, 2019.

CANONNE, Clément. **Improvisation et Enregistrement.** *In :* Quand l'enregistrement change la musique. (Org) Alessandro Arbo e Pierre-Emmanuel Lephay Hermann: Paris, p.195-217, 2017.

CREIGHTON, Randall. **A man of two worlds: Classical and Jazz Influences in Nikolai Kapustin's Twenty-Four Preludes, op.53.** (tese de doutorado). The University of Arizona, 2009.

CORTÁZAR, Julio. **O perseguidor.** (trad.) Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

DE SOUZA ARAÚJO, Patrícia. **Technique Pianistique e Créativité Audiotactile.** (Dissertação de mestrado em musicologia sob orientação de Laurent Cugny). Faculté des Lettres. Sorbonne Université, 2018.

_____. **Especificidades da técnica pianística nas músicas audiotáteis.** RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 3, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université. <https://www.iremusc.cnrs.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du->

jazz-et-des-musiques-audiotactiles. Em curso de publicação.

_____. **Technique et créativité: quel rapport dans la musique?** RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles, Cahier en Français, n° 3, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université. <https://www.iremum.cnrs.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>. Em curso de publicação.

_____. **La technique de pianistes de créativité audiotactile en trois perspectives.** RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles, Cahier en Français, n° 3, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université. <https://www.iremum.cnrs.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>. Em curso de publicação.

DOBBINS, B. **Improvisation: An Essential Element of Musical Proficiency.** *Music Educators Journal*, 66(5), 36–41, (1980). Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3395774>: Acesso em 05 maio 2016.

DUARTE, Joelma P. **A Contracultura e seus desdobramentos: novas experimentações e religiosidade new age.** (tese de doutorado). Juiz de Fora: UFJF, 2010.

DANUSER, Hermann. **Execution, Interpretation, Performance: The History of a Terminological Conflict.** Berlin: Humboldt Univeristy, s/d.

DREYFUS, Laurence. **Beyond the Interpretation of Music.** *Dutch Journal of Music Theory*, volu. 12, n.3, 2007.

DOMENICI, Catarina. **O Intérprete (Re)Situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de “Intervenções para Piano Expandido.** *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.12 - n.2, p. 171-187, 2012.

_____. **A Performance Musical e a Crise de Autoridade: Corpo e Gênero.** *Revista Interfaces*. Vol.1- n.18, p.76-95, 2013.

ECO, Umberto. **Obra Aberta.** [Trad] Giovanni Cutolo. [10ª ed]. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **A Definição de Arte.** [Trad] Eliana Aguiar.[2ª ed]. Rio de Janeiro: Record, 2016.

FERRO, Alberto. **Composed Improvisations for Piano Solo: A Closer Look into Different Contemporary Improvisational Approaches.** (dissertação de mestrado), Washington State University: Departament of Music 2015.

FINNEGAN, Ruth. **The Hidden Musicians: Music-making in an English Town.** Middletown: Wesleyan University Press, 1989.

FREGTMAN, Carlos Daniel; GISMONTI, Egberto. **Música Transpessoal: Uma Cartografia Holística da arte, da Ciência e do Misticismo.** São Paulo: Cultrix, 1989.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro. **Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal.** Santa Catarina, 2002.

_____. **Que acorde eu ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular.** (Tese de Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, 2010.

_____. **Dominante Menor e música popular no Brasil entre os anos de 1960 a 1980: vale ferir a norma tonal?** TRANS-Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review 17.

GOEHR, Lydia. **The Quest for Voice: Music, Politics, and the Limits of Philosophy.** Oxford, New York: Oxford University Press.

_____. **The Imaginary Museum of Musical Works.** Oxford: Oxford University Press, 2007 (edição revisada).

GIVAN, Benjamin. **Thelonious Monk's Pianism.** The Journal of Musicology. Univeristy of California, vol. 26, p. 404-442, 2009.

GOODMAN, Nelson. **The Languages of Art: An Approach of a Theory of Symbols.** [2ª ed]. The Bobbs-Merrill Company, 1968.

GISMONTI, Egberto. **Egberto Gismonti: livro e partituras (songbook).** Suíça: Mondiamusic, 1990.

GRAJEW, Daniel. **O pianismo de Egberto Gismonti em Sete Anéis e Karatê.** (tese de mestrado). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2016.

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. **Do Ensaio ao Palco: A “gramática” musical de Mário de Andrade em Egberto Gismonti.** Egberto Gismonti e Mariza Resende .Anais do V Festival de Música Contemporânea Brasileira: Campinas, 2018.

GOMES, Vinícius Bastos Gomes. **O estilo pianístico de Egberto Gismonti.**(tese de mestrado). Unicamp: Campinas, 2015.

HOLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70.** Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1992, 3a Edição.

HUBERT, Édouard. **Le style: le jeu du jazz? Nouvelle approche du “premier style” de Jackie McLean au prime de la théorie des musiques audiotactiles.** In: Epistrophy: Jouer Jazz / Play Jazz. ISSN : 2431-1235. Em <https://www.epistrophy.fr/le-style-le-jeu-du-jazz-nouvelle>. Acesso em 10 jul. 2020.

HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia.** [trad] Artur Mourão. Lisboa: Editora Edições 70, 2008.

HOBBSAWM, Eric. **História social do jazz.** [6ª ed]. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

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

JUNIOR, Mario Adimir Patreze. **A Dança das oito cordas nas cabeças de Egberto Gismonti.** (tese de mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2017

KEIL, Charles. **Motion and Feeling Through Music**. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 24, n.3, p-337-349, 1966.

KERMAN, Joseph. **Contemplating Music**. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1985.

_____. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KAEMPER, Gerd. **Techniques Pianistiques: L'évolution de la Technologie Pianistique**. Paris: Alphonse Leduc, 1978 (1965).

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

LORTATRD- JACOB, Bernard. **L'improvisation dans le musiques de tradition orale**. Centre National de Recherche Scientifique, du ministère de la cultura(direction de la musique) et la maison des science d'homme.SELAF: Paris, p46-58, 1987. Disponível em < > Acesso em 25 jul. 2021.

LARUE, Jan. **Guidelines for Style Analysis**. New York: Norton, 1970.

LAKE, Steve; GRIFFITHS, Paul. **Horizons Touched: The Music of ECM**. Londres: Granta Books, 2007.

LEWIS, George. **Improvise Music after 1950 – Afrological and Eurological Perspectives –** *In*: The Other Side of Nowhere – jazz, improvisation, and communities in dialogue, Daniel Fischlin, Ajay Hebe, ed., Middleton, Wesleyan University Press, p.131-162,1996.

LAZZARIN, Luís Fernando. **Por uma Crítica à Nova Filosofia da Educação Musical**. Educação & Realidade- Vol.30, p.103-124, 2005.

MAIA, Diogo. **A reelaboração e a relação com a obra musical: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade crítica na prática de elaboração musical**. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

MARTINS, Nathalia. **Uma abordagem Semiológica da peça Maracatú, para piano, de Egberto Gismonti**. Simpom (Teoria e Prática da Execução Musical). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2014.

_____. MARTINS, Nathalia. Egberto Gismonti: **Música Volátil**. Entrevista de Egberto Gismonti publicada em artigo. Revista Brasileira de Música: Programa de Pós- Graduação em Música: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro v.28, n.1, p.179-197, Jan/Jun 2015, 2014.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. **Um coração futurista: Desconstrução Construtiva nos Processos Compositivos de Egberto Gismonti na Década de 1970**. Unicamp: Campinas, 2016.

_____. **Um coração futurista: a construção da sonoridade de Egberto Gismonti no início de sua trajetória (1969-1976).** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 66, p. 199-220, 2017.

MOLINA, Sidney. **O violão na era do disco: interpretação e releitura na arte de Julian Bream.** Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.

_____. MOLINA, Sidney. Egberto Gismonti. *In: Música Popular Brasileira Hoje.* 2ª edição. (Org) Arthur Nestrovsky. São Paulo: Publifolha, 2002.

MOLINA, Sergio Augusto. **A composição de Música popular cantada: A construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960.** (tese de doutorado em Música). Processos criativos. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2014.

MORAES, J.T. Desbravadores Irrefreáveis de Um Novo Mundo Sonoro. *In: Egberto Gismonti & Hermeto Paschoal: História da Música Popular Brasileira (Grandes Compositores. (encarte).* (LP) Lançado em 1983. Brasil: Abril Cultural 1983.

MIDDLETON Richard. **Studying Popular Music.** Open University Press. Buckingham, 1990.

MODESTO, Márcio; BERG, Sílvia. **Expressividade audiotátil e práticas interpretativas do solista enquanto acompanhador: o caso de Altamiro Carrilho no LP *Depoimento do Poeta* (1970).** Vol. 7. Campinas: Música Popular em Revista, 2020.

MELO, Rúrion Soares. **O "Popular" em Egberto Gismonti.** Novos estudos- CEBRAP [online]. 2007, n.78 pp. 191 – 200.

MONSON, Ingrid. **Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction.** Chicago University Press, 1996.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** [Trad] de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

MEDEIROS, Luciana; SAMPAIO, João Luiz. **Guiomar Novaes do Brasil.** Rio de Janeiro: Kapa, 2011.

NETTL, Bruno; SOLIS, Gabriel. **Musical Improvisation: Art, Education and Society.** [Org]: Gabriel Solis and Bruno Nettl. University of Illinois, 2009.

_____. **The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts:** Urbana: University of Illinois Press, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: A Questão da tradição na música popular brasileira.** São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **“Seguindo a canção” engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).** São Paulo. Annablume: Fapesp, 2001.

NATIEZ, Jean Jacques. **O Combate entre Cronos e Orfeu- Ensaio de Semiologia Musical**

Aplicada. [Trad] Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NICODEMO, Thaís Lima. **Começar de novo: A trajetória musical de Ivan Lins de 1970 a 1985**. (tese de doutorado). Unicamp: Campinas, São Paulo 2014.

NETTO, Michel Nicolau. **Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização**. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. **Discursos Identitários em Torno da Música Popular Brasileira**. (dissertação de mestrado). Unicamp: Campinas, 2007.

NESTROVSKI, Arthur. **Música Popular Brasileira Hoje**. 2º edição. São Paulo: Publifolha, 2002.

NAVES. Santuza Cambraia. **O violão azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

_____. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Canção Popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **O Brasil em Unísono e Leituras sobre Música e Modernismo**. [Org]: Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

_____. **A Canção Brasileira: leituras do Brasil através da Música**. [Org]: Frederico Coelho. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

NETTL, Bruno; SOLIS, Gabriel. **Musical Improvisation: Art, Education and Society**. [Org]: Gabriel Solis and Bruno Nettl. University of Illinois, 2009.

_____. **The Study of Ethnomusicology : Thirty One Issues and Concepts**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983.

PISTON, Walter. **Armonia**. Revisada e Ampliada por Mark DeVoto. Madri: IdeaMúsica, 2012

PORTER, Lewis; ULLMAN, Michael. **Le Jazz: des origines à nos jours**. 2ª ed. Paris: Outre Measure, 2016.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. (tese de doutorado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2011.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. [Trad] Maria Helena Nery Garcez. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

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

_____. **Verdade e interpretação**. [Trad] Sandra Neves Abdo e Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PINTO, Marcelo Gama e Mello de Magalhães. **Frevo para piano de Egberto Gismonti: uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance**. Dissertação

(dissertação de Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2009.

PINTO, Renato de Barros. **Egberto Gismonti e a poética da semi-erudição**. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Música (CMU), Universidade de São Paulo, 2015.

PIEIDADE, Acácio. **Perseguindo fios da meada: Pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos**. Belo Horizonte: Per Musi-n.23, p.103-112, 2011.

_____. **Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades**. Anais do XV Congresso da Associação de Pesquisa e Pós- Graduação em Música(ANPPOM). Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

_____. **O desenvolvimento da “música instrumental”, o jazz brasileiro**. Anais do XVI Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Brasília, 2006.

_____. **Etnomusicologia e Estudos Musicais: Uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz**. Revista Nupeart, v.4, n.4, set. 2006.

_____. **“Brazilian Jazz and Friction of Musicalities”**, publicado em Atkins, E. Taylor (ed.). Planet Jazz: Transnational Studies of the “Sound of Surprise”, University Press of Mississippi, pp. 41-58, 2003.

PATREZE JÚNIOR, Mário Adimir. **A dança das oito cordas nas cabeças de Egberto Gismonti**. Insituto de Artes da Unicamp. Campinas, 2017.

REILY, Suzel. **Macunaíma's Music: National Identity and Ethnomusicological Research in Brazil**. Ethnicity and Identity: the Musical Construction of Place. Berg: M. Stokes, 1994.

RAMAUT- CHECASSUS, Béatrice. **Musique et postmodernité**. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

RIBEIRO, Erika Maria. **O pianismo e seus elementos na música de Egberto Gismonti**. (tese de doutorado). Centro de Letras e Artes da Unirio. Rio de Janeiro, 2019.

RINZLER, Paul. **The Contradictions of Jazz**. Maryland: The Scarecrow Press 2008

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

SCHROEDER, Jorge Luiz. **Corporalidade Musical na Música Popular: Uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti**. Belo Horizonte, Per Musi n.22, p.167-180, 2010.

SANDRONI, Carlos. Feitiço Descente. **Transformações Do Samba no Rio de Janerio 1917-1933**. [2ªed]. Rio de Janerio: Ed. Zahar, 2012.

STEWART, Alexander. **“Funky Drummer”: New Orleans, James Brown and the rhythmic transformations of American Popular Music’ in Popular Music**. Vol 19/3. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

SCHULLER, Gunther. **Musings: the musical worlds of Gunther Schuller, a collection of his writings**. New York: Oxford University Press, 1986.

SOUZA CHAGAS, Paulo Henrique Barbosa. **O berimbau de Naná Vasconcellos da Música Contemporânea**. (tese de mestrado). Departamento de Música da Universidade de Évora. Évora, 2016.

SARATH, Ed. **A New Look at Improvisation**. Journal of Music Theory. Duke University Press, vol. 40 nº 1, p.1-38, 1996

SZENDY, Peter. **Listen: a history of our ears**. [Trad] Charlotte Mandel. Fordham University Press, New York, 2008.

SILVA, Cândida Luiza Borges. **A interpretação e o pianismo de Egberto Gismonti em sua obra “Sonhos De Recife”**. (dissertação de Mestrado em Música). Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2005.

SILVA, Íris Fátima. **Formatividade e Interpretação: A filosofia estética de Luigi Pareyson**.(tese de doutorado). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. UFPB-UFPE-UFRN, 2013.

SANTOS, Luliano Camara Santos. **A composição e a performance violonística de Egberto Gismonti**. (dissertação de mestrado). Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2016.

SIDAL, Gillian; WATERMAN, Ellen. **Negotiated Moments: Improvisation, Sound and Subjectivity**. Duke University Press, 2016.

TAGG, Philip. **Lettre Ouverte sur les “Musiques Noire”, “afro américaines” et “européennes”**. [Trad]. Marie-Laure Boudreau; Martine Rhéaume et Philip Tagg. Open Edition Journals, n.6/1-2, 2008.

_____. **Analysing Popular Music: theory, method and practice**, Disponível em< <http://www.tagg.org/articles/pm2anal.html> > Acesso em 10 de julho de 2016.

_____. **Everyday tonality: towards a tonal theory of what most people hear**. [2ª ed]. New York & Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press, 2014.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Três compositores da música popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa Nova**. 2001. 190p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

_____. **O arranjo de Pixinguinha para Gaúcho de Chiquinha Gonzaga: A orquestra típica a caminho da Big Band**. Anais do XXIV Congresso da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). São Paulo, 2005.

_____. **Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960**. 2008. 196p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. **O modalismo em alguns compositores brasileiros pós bossanova.** Belo Horizonte: Per Musi- n.29, pág 110-116, 2014.

_____. **Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação.** 2º ed. São Paulo: Rondó, 2011.

_____. **A escolhas estético-musicais de Egberto Gismonti a partir da peça “Forró”: Brasilidade, vanguarda e sacralidade.** Anais do V Festival de Música Contemporânea Brasileira: Campinas, 2018.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira.** 2º ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

TUCKER, Sherrie. **Bordering on Community, Improvising Women Improvising Women-in-jazz** [in] *The Other Side of Nowhere, Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*, Daniel Fischlin & Ajay Heble (ed.), Middleton, Wesleyan University Press, p. 244-267, 2004.

ULHÔA, Martha T. de. **Introduction. Analysing Popular Sound: An Assessmet of Popular Music Studies in Brazil.** In Id. Et al(Eds), *Made in Brazil. Studies in Popular Music*, New York-London, Routledge, p.1-12, 2015.

VILELA Sibila Godoy. **Dança das Cabeças: A Trajetória musical de Egberto Gismonti.** Dissertação de mestrado. UNIRIO, 1998.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras N° 5.* (PARTITURA) New York: Associated Music Publishers (Hall Leonard version), 1986. Catálogo W389 (original); W390 (voz e piano); W391 (voz e violão).

_____. *Bachianas Brasileiras N° 5.* (PARTITURA). Partitura manuscrita para orquestra de violoncelos e soprano.

VINCENS, Guilherme Caldeira. **The Arrangements of Roland Dyens and Sérgio Assad: Innovations in Adapting Jazz Standards and Jazz- Influenced Popular Works to the Solo Classical Guitar.** (tese de doutorado). The University of Arizona, 2009.

WILLIAMS, Alastair. **Constructing Musicology.** New York: Ashgate Publishing Limited, 2001.

WEBER, Max. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música.** [Trad] Leopoldo Waizbort. São Paulo: Edusp, 1995

WALL, Tim. **Studying Popular Music Culture: Studying the Media.** Londres: Arnold Publishers, 2003.

YANOW, Scott. *Thelonious Monk Biography.* Disponível em <http://www.bluenote.com/artist/thelonious-monk/>. Acesso em 30 out. 2020.

ZIMBRES, Paula de Queiroz Carvalho. **Gismonti Pascoal: A música instrumental brasileira como releitura pós-moderna do ideal modernista.** Dissertação de Mestrado. Departamento de Música da Universidade de Brasília. Brasília, 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. [Trad.] Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Artigos do CRIJMA – **Centre de Recherche Internationale sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles, IReMUS - Institut de Recherche en Musicologie de l' Université Paris Sorbone**

ARAÚJO COSTA, Fabiano. **Groove e escrita na Toccatina em Ritmo de Samba nº. 2 de Radamé Gnattali**. [Trad]. Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, p. 1-23. Disponível em: <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/7ebd0ad3>>, 2018a.

_____. **Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução**, [Trad.] Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, p. 1-33. Disponível em: <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/86e90f9b>>, 2018b.

_____. **Notas sobre a experiência estética interacional nos grupos de Miles Davis em 1969: o projeto de ‘Bitches Brew’ e os concertos com o 3º Quinteto**”. [Trad.] Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 2, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Dezembro 2020, p. 1-20. Disponível em: <https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.cafbn6y9/46e2fde07d496a49c236c835a0a774dc9b75b043>. Acesso em 04 set. 2018.

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

_____. **Novas perspectivas interpretativas sobre as fontes de “Tiger Rag”**, [Trad] Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril, p. 1-33. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/4663fd6c>, 2018b.

CUGNY, Laurent. **Sobre uma recepção do jazz na França**. [Trad] Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, p. 1-29. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/15e1f387>, 2018a.

_____. **Sobre três solos de Bill Evans e uma experiência de apropriação: um ensaio de análise energética**, [Trad] Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, p. 1-17. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/44ea24dd>, 2018b.

_____. ARAÚJO COSTA, Fabiano, CAPORALETTI, Vincenzo, **Programa**, [Trad] Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, p. 1-7. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/7d1ce753>, 2018.

DISCOGRAFIA

DANIELS, Eddie. **Heart of Brazil – A tribute to Egberto Gismonti** (clarinetista, sax tenor); Josh Nelson (piano); Kevin Axt (baixo), Maurício Zottarelli (bateria); HARlem Quartet: Ilmar Gavilán (violino), Melissa White (violino), Jamey Amador (viola), Feliz Umansky (cello). Gravado em 2017: Resonance Records. [CD] gravado entre Abril e Julho de 2017 no Resonance Recording Studios, Beverly Hills, CA. Produzido por George Klabin. Lançado em 2018.

GISMONTI, Egberto. **Alma (LP)**. Egberto Gismonti: piano e sintetizadores; Nando Carneiro, sintetizadores. Rio de Janeiro: EMI-Odeon Fonográfica, 1986.

_____. **Alma (CD)**. Egberto Gismonti: piano e sintetizadores; Nando Carneiro, sintetizadores. Lançado pela EMI- Odeon Fonográfica, 1986. Relançado em 1993 pela Tom Brasil Produções Musicais Ltda. (informações complementares) O CD contém treze faixas e conta com oito das nove faixas presentes no LP de 1986 (exceto *Infância*). Nesse CD também estão incluídas 5 peças executadas ao vivo em apresentações que aconteceram no SESC Pompéia realizadas pela Tom Brasil Produções Musicais em 1993. As composições incluídas são *Ruth* (composição de Antônio Gismonti, avô de Egberto), *Sanfona*, *A fala da paixão*, *Realejo e 7 Anéis*.

_____. **Água e vinho**. CD. Odeon. 1972.

_____. **Árvore**. CD. EMI. 1973.

_____. **Projeto Tom Brasil: Música Viva**. Gravado no Teatro Sesc Pompéia entre junho e setembro de 1993. Produtor artístico André Geraissati. 1993

_____. **Solo (CD)**. Egberto Gismonti (compositor). Egberto Gismonti: piano, violão 8 cordas e cooking bells. Alemanha: ECM, 1979. [CD]. Gravado em 1978 no Talent Studio, Oslo. Produzido por Manfred Eicher. Lançado em 1979. (Cd de audio nº 827135-2).

_____. **Meeting Point**. Egberto Gismonti (compositor e intérprete). CD. Lançado em 1983. Vilna: ECM, 1997.

_____. **Infância**. Egberto Gismonti (compositor, arranjador, piano, violões); Nado Carneiro (sintetizadores, guitarra); Zeca Assumpção (contrabaixo acústico); Jaques Morelenbaum (violoncelo). Gravado em 1990. Alemanha: ECM 1990. [CD] gravado em 1990 no Talent Studio, Oslo. Produzido por Manfred Eicher. Lançado em 1991.

_____. **Dança Das Cabeças (CD)**. Egberto Gismonti (composições) Egberto Gismonti: piano, violão de 8 cordas, wood flutes, voz; Naná Vaconcelos: percussão, berimbau, corpo e voz. Gravado em novembro de 1976. Oslo: ECM 1976. CD gravado em 1976 no Talent Studio, Oslo. Produzido por Manfred Eicher. Lançado em 1977.

_____. **Sol do Meio Dia (CD)**. Egberto Gismonti (compositor): piano, violão de 8 cordas, Voz, kalimba, violão de 12 cordas, wood flutes, bottle; Ralph Towner (violão de 12 cordas e

garrafa); Collin Walcott (tabla) e Jan Garbareck (sax soprano). Gravado em novembro de 1977 no Talent Studio, Oslo: ECM 1978. Produzido por Manfred Eicher. Lançado em 1978.

_____. **Trem Caipira**. (CD). Villa-Lobos (composições) Egberto Gismonti: piano, arranjos e teclados; Nivaldo Ornelas: saxofone soprano; Bernard Wistraete: flautas; Jaques Morelembaum: violoncelo; Gungaô: kalimba; Pita Filomena: assobio; Alexandre do Bico: flautinha do Chaplin; Ge Mima: xilofone; Bibi Roca: bateria. Gravado no estúdio Porão em Setembro de 1985, Rio de Janeiro: EMI-Odeon/Carmo, 1986. Produzido por Carmo Produções Artísticas. Lançado em 1986. Disco com composições de Heitor Villa-Lobos.

DOCUMENTÁRIOS E VÍDEOS

GISMONTI, Egberto. Entrevista de Egberto Gismonti para uma live (durante a pandemia de Covid 19) com a cantora Grazi Wirti. Realizada no dia 22 de Abril de 2021. Disponível em https://www.instagram.com/tv/CN_MThHJ_dH/?utm_source=ig_web_copy_link Acesso em 22 abr. 2021.

_____. Entrevista concedida a Fernando Faro no Programa Ensaio. TV cultura, 1992.

_____. Egberto Gismonti (Sem Cortes): Programa Ensaio: Entrevista para a TV Cultura, 1992.

_____. Egberto Gismonti Documentário. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=E5TkoCeyIoI>. Acesso em 30 out. 2020.

_____. Egberto Gismonti: depoimento [2007]. Programa Mosaicos: A arte de Egberto Gismonti. São Paulo: TV Cultura, 2007.

_____. Egberto Gismonti: concerto piano solo. Áudio do concerto de piano solo gravado ao vivo em 2003 no Teatro Cólón na Argentina. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=n_wCGfTiYVo. Acesso em 30 out. 2020.

_____. PACHOAL, Hermeto. Egberto Gismonti & Hermeto Paschoal: História da Música Popular Brasileira (Grandes Compositores). (LP) Lançado em 1983. Brasil: Abril Cultural, 1983.

PASCHOAL, Hermeto. Hermeto Paschoal- Heraldo fala sobre o Quarteto Novo. Documentário. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8p8C0AfFSQ0/> Acesso em 15 fev. 2016.

SAFATLE, Vladimir. **O popular em Questão**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yMWZWrcnXf4> Acesso em 16 nov. 2016.

ENTREVISTAS DE JORNAL

ALMEIDA, Miguel de. “Villa-Lobos na versão livre de Gismonti”. *Folha de São Paulo*. Acesso em 06 ago. 2019.

GIRON, Luís Antônio. **“O Villa-Lobos que Gismonti reinventou”**. *Folha de São Paulo*. Acesso em 06 ago. 2019.

MACALUSO, Fabio. **Le musiche audiotattili: entrevista a Vincenzo Caporaletti, grande musicólogo**. Disponível em <https://www.nelfuturo.com/musiche-audiotattili-intervista-a-vincenzo-caporaletti-grande-musicologo> Acesso em 24 set. 2017.

SOARES, Dirceu. **Egberto Gismonti sem troféus no bate papo**. *Folha de São Paulo*. Acesso em 21 mar. 2020.

TINHORÃO, José Ramos. **Água & Vinho de Egberto Gismonti: Água no vinho, nem água nem vinho**. *Jornal do Brasil (RJ) de 1970 a 1979*. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=150190. Acesso em 18 fev. 2021.

CONFERÊNCIAS EM VÍDEO

ARAÚJO COSTA, Fabiano. **Notas sobre a trajetória de Egberto Gismonti na ECM entre 1976 e 1995: interações, transculturalidade e identidade artística**. Conferência no V FMCB – Festival de Música Contemporânea Brasileira. Auditório do Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, SP. 22/03/2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2vo5A7ZAmM8>. Acesso em 1 set. 2021.

ANEXO I

Transcrições realizadas para a tese

ANEXO II

Produções

ANEXO I- Transcrições realizadas para a tese

Tango

E. Gismonti

transcrição e edição de Diones Correntino - a partir da gravação realizada no disco Água e Vinho

introdução

The musical score is written in 4/4 time and consists of the following sections and measures:

- Measures 1-2:** Introduction. Chord: Eb menor melódico.
- Section A (Measures 2-8):**
 - Measure 2:** Chord: I7 alt (D7 alt).
 - Measures 3-4:** Phrase 1. Chord: VI alt (B7 (#9)(#11)).
 - Measures 4-5:** Phrase 2. Chords: bIIIm (Eb7), Ebm7/Db, bVII7 (C7 sus (9)), VIIm (Bm7), Vm (Am7), I7 alt (D7 alt).
 - Measures 6-7:** Phrase 3. Chords: I7 alt (D7 alt), VI alt (B7 (#9)(#11)).
 - Measures 8-9:** Phrase 4. Chords: bIIIm (Eb7), Ebm7/Db, bVII7 (C7 sus (9)), Vm (Am7(9,11)), IVm (Gm7(9,11)), bIIIm (Fm7(9,11)).
- Section B (Measures 10-16):**
 - Measure 10:** Chord: IIIm (Em7(9)).
 - Measures 10-11:** Phrase 1. Chord: E Dórico.
 - Measures 11-12:** Phrase 2. Chords: VIIm (Bm7), Vm (Am7), IVm (Gm7), C jônico (C).
 - Measures 12-13:** Motif 1. Chords: VIIm (Bm7), Vm (Am7), IVm (Gm7).
 - Measures 13-14:** Phrase 3. Chord: bVII (C).
 - Measures 14-15:** Motif 2. Chord: C jônico (C).
 - Measures 16-17:** Motif 3. Chord: I7 (D7).
 - Measures 17-18:** Motif 4. Chord: bVII (C6(9,#11)).
 - Measures 18-19:** Motif 5. Chord: I (D).

Tango

transcrição a partir da gravação no disco *Ávore* EMI-Odeon por Diones Correntino

E. Gismonti

mais livre

Piano

2

Pno.

B7 (#9)

Ebm7(9)

3

4

Pno.

Cm7(11)

Bm7(9)

Am7(9)

6

Pno.

D7 (b9,#11)

B7(#9)

3

2 Tango

Piano score for a Tango piece, measures 8-17. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a complex harmonic progression with various chords and melodic lines in both hands. Measure numbers 8, 9, 11, 14, and 17 are indicated at the start of their respective systems. Chord symbols include Ebm7(9), Cm7(#1), Am7(9), Gm 7, Fm7(9,11), Em7(9), Em7(9), C, Bm7(9), Am7(9), Gm 7(9), C, D7(b9,#11), C6(9,#11), and C7(9,#11). There are also triplets and a '6' marking in the bass line.

Tango

3

20 *rit.*

Pno.

escala de tons inteiros

22 *8^{va}*
a tempo

Pno.

grooves próximos à levada de funk

Dm Gm % % %

26

Pno.

grooves próximos à levada de funk

% %

6 3

28

Pno.

grooves próximos à levada de funk

% % Dm7(11) Gm7(6)(9)(

5 *imprecisão rítmica do arpe*

32

Pno.

modelo de extemporização modelo de extemporização

% %

5 5 3 5

4 Tango

34 modelo de extemporização modelo de extemporização

Pno. Ebm Ebm6

36 modelo de extemporização %

37 modelo de extemporização % 5

38 modelo de extemporização %

39 modelo de extemporização Em 7(9) Bm7(9,11)

Tango
modelo de extemporização

5

Pno.

40

Pno.

modelo de extemporização

41

Em7(9)

Bm7(9,11)

Pno.

modelo de extemporização

42

Em 7(6) (9)

Bm7(9,11)

Dm6 (9,11)

Gm 6(11)

Pno.

modelo de extemporização

44

Dm 7(11)

Gm 6(11)

Dm 7(11)

Gm 6(9,11)

Pno.

modelo de extemporização

46

Dm 7(11)

Gm 6(9,11)

D7 alt

6 Tango

48 extemporização blues

Pno. B7(#9) Eb7(9)

50 extemporização de acordes

Pno. Cm7(11) Bm7(9) Am7(9) D7 (b9,#11)

52 B7(#9) Eb7(9)

Pno.

54 Cm7(11) Am7(9) Gm 7 Fm7(9,11) Em7(9)

Pno.

56 C6(9,#11) Bm7(9) Am7(9) Gm7(9)

Pno.

Tango

7

57

Pno.

C6

Bm7(9) Am7(9) Gm7(9)

58

Pno.

C6

60

Pno.

62

Pno.

64

Pno.

8 Tango

65

Pno.

66

Pno.

D7 alt

68

Pno.

ff

70

Pno.

B7(#9)

groove

5

71

Pno.

extemporização de acordes

Ebm7(9) Cm7(11) Bm7(9) Am7(9) D7(b9,#11) D7(#9)

3

Tango

9

73 Pno. B7(#9)

74 Pno. Ebm7(9)

75 Pno. Cm7(11) Bm7(9) Am7(9) Gm7(9) Em7(9) C

77 Pno. C6 Bm7(9) Am7(9) Gm7(9)

78 Pno. C Bm7(9) Am7(9) Gm7(9) C6

extemporização blues

10 Tango

80

Pno.

D C6(9,#11)

Detailed description: This system contains measures 80 and 81. The right hand (treble clef) features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The left hand (bass clef) has a simpler pattern of quarter notes. Chord symbols 'D' and 'C6(9,#11)' are placed below the staves.

82

Pno.

C6(9,#11)

Detailed description: This system contains measures 82 and 83. The right hand continues with a similar rhythmic pattern to the previous system. The left hand has a pattern of quarter notes. A chord symbol 'C6(9,#11)' is placed below the staff.

84

Pno.

mais livre

D C6(9,#11)

Detailed description: This system contains measures 84 and 85. The right hand has a more sparse pattern with some rests. The left hand has a pattern of quarter notes. The text '*mais livre*' is written below the left staff. Chord symbols 'D' and 'C6(9,#11)' are present.

86

Pno.

D C6(9,#11) D

Detailed description: This system contains measures 86 and 87. The right hand has a pattern of eighth notes. The left hand has a pattern of quarter notes. Chord symbols 'D', 'C6(9,#11)', and 'D' are placed below the staves.

89

Pno.

C6(9,#11) D

Detailed description: This system contains measures 89 and 90. The right hand has a pattern of eighth notes. The left hand has a pattern of quarter notes. Chord symbols 'C6(9,#11)' and 'D' are placed below the staves.

Tango

11

91

Pno.

C6(9,#11) D

94

Pno.

C6(9,#11) D

97

Pno.

C6(9,#11)

improviso livre extemporização de acordes

98

Pno.

D

99

Pno.

extemporização de acordes

12 Tango

100 extemporização de acordes

Pno.

101 extemporização de acordes

difícil definição

102 extemporização de acordes

104 extemporização de acordes

escala de tons inteiros

8^{va}

106 escala de tons inteiros

Tango

13

Pno.

110

Tango

transcrição de Diones Correntino- até o minuto 1:00 versão do disco Dança das Cabeças

Piano

The first system of the piano part consists of two measures. Each measure begins with a 'seco' marking above the staff and a 'ff' dynamic marking below the staff. The notes are primarily in the treble clef, with some bass clef notes in the second measure. The notes are: Measure 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Pno.

The second system of the piano part shows a continuous melodic line across two measures. The notes are: Measure 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Pno.

The third system of the piano part consists of two measures. The first measure has a 'trm' marking above the staff and a 'ff' dynamic marking below the staff. The notes are: Measure 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Pno.

The fourth system of the piano part shows a series of notes with accents across two measures. The notes are: Measure 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

2 Tango

Piano score for measures 2 through 13. The score is written for piano (Pno.) and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure 2 is the start of a system. Measure 7 is the start of the second system. Measure 8 is the start of the third system. Measure 9 is the start of the fourth system. Measure 10 is the start of the fifth system. Measure 13 is the start of the sixth system. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece is titled 'Tango'. Various musical notations are present, including slurs, accents, and dynamic markings like *ff* in measure 13.

Tango

transcrição do disco Dança das Cabeças por Diones Correntino-minuto 5:03

E. Gismonti

groove de baião

Tons inteiros

Piano

improviso mixolídio #11

3

Pno.

difícil definição da harmonia

7

Pno.

D7alt

11

Pno.

Tango

a partir do minuto 9:24 -disco Dansa das Cabeças- transcrição por Diones Correntino

E.Gismonti

livre

Piano

2

Pno.

3

improviso cromático

Pno.

5

Pno.

2 Tango

The image shows a piano score for measures 2 through 15. The score is written for a grand piano (Pno.) and consists of four systems. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The right hand (treble clef) plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure numbers 2, 7, 9, 12, and 15 are indicated at the beginning of their respective systems. The piece is titled 'Tango' and ends with a double bar line at the end of measure 15.

Coração

E.Gismonti

transcrição de Diones Correntino - disco Sol do Meio Dia - ECM-até minuto 00:43

Piano

motivo temático

extemporização em Sol eólio

4

motivo temático

motivo temático

5

9

motivo temático

Vm Im

Dm7(11) Gm cadência modal

Pno.

Pno.

Baião Malandro

E. Gismonti

transcrição de Diones Correntino a partir do disco Sol do Meio Dia-minuto 19:34 até 19:45

Piano

6

Pno.

11

Pno.

17

Pno.

5

8va

Db

Db(#5)

2

25

Pno.

33

Pno.

Ilm *V7/bVI* *bVI* *bII* *#IV* *V7* *I*

Bm7(9) *E7(9)(#11)* *A7M* *D7M(#5)* *F#G* *Absus 7* *Db*

40

Pno.

48

Pno.

Ilm *V7/bVI* *bVI*

Bm7(9) *E7(9)(#11)* *A7M*

51

Pno.

bII *#IV* *V7* *I*

D7M *G7M(#11)* *Absus 7* *Db*

Frevo

Gravado no Disco Egberto Gismonti Solo (1979)- ECM
Transcrição e Edição-Diones Correntino

E. Gismonti

Intro

Piano

Ad Libitum piano livre

The Intro consists of a series of chords and melodic fragments in the right hand, with a simple bass line in the left hand. A fermata is placed over the final measure of the Intro.

Pno.

5

The first system of the main piece begins at measure 5. It features a rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A fermata is placed over the final measure of this system.

Pno.

9

8^{va}

The second system begins at measure 9. It continues the rhythmic melody and bass line. A dashed line labeled '8^{va}' indicates an octave transposition for the right hand.

Pno.

13

(8^{va})

3

The third system begins at measure 13. It continues the rhythmic melody and bass line. A dashed line labeled '(8^{va})' indicates an octave transposition for the right hand. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

2 Frevo

17 Pno. *rallentando...*

21 **A** Piano *interlúdio para improvisação*
extemporização e groove na mão esquerda

25 Pno. *extemporização e groove na mão esquerda*

29 Pno.

33 Pno.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Frevo' in 4/4 time with a key signature of one flat. It consists of five systems of piano accompaniment. The first system (measures 17-20) includes a triplet of eighth notes in the right hand and a 'rallentando...' instruction. The second system (measures 21-24) is marked 'A' and 'interlúdio para improvisação', with a bracket indicating 'extemporização e groove na mão esquerda'. The third system (measures 25-28) also features 'extemporização e groove na mão esquerda'. The fourth system (measures 29-32) continues the improvisation. The fifth system (measures 33-36) concludes with a triplet of eighth notes in the right hand and a final chord in the left hand.

A1 Frevo 3

Pno. ³⁷

Pno. ⁴¹ *extemporização e groove na mão esqu*

Pno. ⁴⁵

Pno. ⁴⁹

Pno. ⁵³ **B**

Subsção Mediática da Caixa de Frevo

4

Frevo

Pno.

56

Subsunção Mediática da Caixa de Frevo

59

62

64

A2

67

Pno.

Frevo

5

Pno.

71

extemporização e groove na mão esquerda

75

extemporização e groove na mão esquerda

79

82

86

elemento inserido

C

6 Frevo

89

Pno.

f

extemporização e groove na mão esquerda

93

Pno.

mf

extemporização e groove na mão esquerda

96

Pno.

extemporização e groove na mão esquerda

99

Pno.

extemporização e groove na mão esquerda

102

Pno.

extemporização e groove na mão esquerda

Frevo

7

105

Pno.



108

Pno.



110

Pno.



112

Pno.

mp

extemporização e groove na mão esquerda



115

Pno.

extemporização e groove na mão esquerda



8

Frevo

118

Pno.

extemporização e groove na mão esquerda

121

Pno.

f

extemporização e groove na mão esquerda

123

Pno.

extemporização e groove na mão esquerda

125

Pno.

extemporização e groove na mão esquerda

128

Pno.

extemporização e groove na mão esquerda

Frevo

9

131 *parte 2*

Pno.

134

Pno.

137

Pno.

141

Pno.

145

Pno.

extemporização

extemporização

extemporização

10

Frevo

149
Pno. *Ad Libitum* *improvisado...*

extemporização

150
Pno. extemporização

151 *Andante* *interlúdio para improvisação*

SOLO *Ab* *Fm7* *Bbm7* *Ebsus 7*

improvisação com harmonia de Palhaço

155 *Ab* *Ab7* *Db* *Eb/Db*

159 *Ab/C* *Fm7* *Bbm7* *Ebsus 7*

Frevo

11

Pno.

163

Ab Ab7 Db Eb/Db

Pno.

167

Ab/C Fm7 Bbm7 Ebsus 7

Pno.

171

Ab Absus 7 (13) Db Eb/Db

Pno.

175

Ab/C Fm7 Bbm7 Ebsus 7

Pno.

179

Ab Ab7 alt Db

12

Frevo

Pno.

182

Eb/Db *Ab/C* *Fm7* *Bbm7*

Pno.

186

Ebsus 7 *Ab* *Ab7 sus* *Db*

Pno.

190

Eb/Db *Ab/C* *Fm7* *Bbm7*

Pno.

194

Ebsus 7 *Ab* *Ab7 sus* *Db*

Pno.

198

Eb/Db *Ab/C* *Fm7* *Bbm7*

Frevo

13

202

Pno.

rallentando aos poucos

Ebsus 7

Ab7 sus

Db

206

Pno.

Eb/Db

Ab/C

Fm7

Bbm7

210

Pno.

Lento

Ebsus 7

mp Ab6

mais improvisado

Ab (#5)

Ponte para entrar na secção D

214

Pno.

extemporização

217

Pno.

extemporização

14

Frevo

Pno.

220

extemporização

Pno.

224

rubato

extemporização

Pno.

228

muito livre

extemporização

Pno.

233

D

Dm 7

Dm/C

Pno.

237

Bm7(b5,9)

E7(b9,13)

A7M(#5)

Frevo

15

240

Pno.

A7(#9,b13) *Dm 7* *Dm/C*

243

Pno.

Bm7(b5,9) *E7(b9,13)* *A7M(#5)*

246

Pno.

A7(#9,b13) *Am7(b5,9)/D* *D7(b9,13)*

249

Pno.

D7(b9,13)/G *Gm7(9)* *G#m7(b5,9)*

252

Pno.

Db7(b9,13) *Csus7(9)* % *Dm 7*

16

Frevo

Pno.

256

Dm/C *Bm7(b5,9)* *E7(b9,13)*

259

A7M(#5) *Dm/C* *Dm/C*

263

Bm7(b5,9) *E7(b9,13)* *A7M(#5)*

266

A7(#9,b13) **B1** *p*

Subsunção Mediática da Caixa de Frevo

269

Subsunção Mediática da Caixa de Frevo

Frevo

17

Pno.

272

Subsunção Mediática da Caixa de Frevo

Pno.

275

Subsunção Mediática da Caixa de Frevo

Pno.

278

subito *p*

Subsunção Mediática da Caixa de Frevo

Pno.

281

A3

mp

Pno.

285

18

Frevo

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Frevo

19

Pno.

308

extemporização

Pno.

311

extemporização

Pno.

315

mp

Pno.

320

Tempo Rubato

CODA

Rallentando aos poucos

Pno.

325

mais livre

20 Frevo

330
Pno. *extemporização*

335
Pno. *extemporização*

339
Pno. *extemporização*

343 *Mais Livre*
Pno. *Rallentando...*

349
Pno. *sumindo...*
extemporização

E. Gismonti

Ciranda Nordestina

Transcrição de Diones Correntino a partir do disco Egberto Gismonti Solo- ECM- minuto 1:15 até 2:24

livre

Piano

5

10

18

26

35

43

51

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Ciranda Nordestina

Transcrição de Diones Correntino a partir do disco Egberto Gismonti Solo - minuto 7:26 até 7:32

Egberto Gismonti

Piano

5

Pno.

8

Pno.

16

Pno.

Ária da Bachiana n.5

Transcrição de Diones Correntino até 3:50

Piano

tempo livre

6

Pno.

misterioso

9

Pno.

Afrettando

10

Pno.

Mais Calmo

2

Ária da Bachiana n.5

Pno.

12

15

18

22

25

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Ária da Bachiana n.5

3

29

Pno.

33

Pno.

mais a tempo

a tempo

36

Synth 1

36

Pno.

4 Ária da Bachiana n.5

38 Tema com piano e teclado uníssono

Synth 1

Synth 2

Pno.

40

Synth 1

Synth 2

Synth 3

Pno.

Am E7 Am F7M Bdim E7

Am A7 A7

Ária da Bachiana n.5

5

42

Synth 1

D D7 Gm C/E C

Synth 2

Synth 3

Pno.

44

Synth 1

F C/E B \flat /D B \flat Em7(\flat 5) A7 Dm Dm/C G/B G

Synth 2

Synth 3

timbre próximo a um trompete

Pno.

6 Ária da Bachiana n.5

47

Synth 1

Synth 2

Synth 3

Pno.

49

Synth 1

Synth 2

Synth 3

Pno.

Chord symbols: C(#5), A7, Dm, E4, F, E4, E7, A7, Dm, Dm/C, G/B, G

Instruction: timbre próximo a uma trompa

Ária da Bachiana n.5

7

51

Synth 1

C G/B Am F Bdim E7 Am Am/G F Dm

Synth 2

Synth 3

timbre próximo a uma trompa

Pno.

54

Synth 1

E4 F E4 E7 Am

Synth 2

Synth 3

Pno.

Score

ACORDES BACHIANAS

♩ = 50

Piano

Am F7M/A Am Dm/A Gdim Am/G A7(b9) %

15

Pno.

D7(b9) Gm(7M) Gm7 Gm Gm/F C/E C7 F/A

22

Pno.

ANEXO II- Produções



XXIX CONGRESSO
DA ASSOCIAÇÃO
NACIONAL DE
PESQUISA E
PÓS-GRADUAÇÃO
EM MÚSICA

CERTIFICADO

Certificamos que **Diones Correntino** apresentou o trabalho "Audiotatibilidade e invenção em Frevo de Egberto Gismonti" como comunicação oral no simpósio "A improvisação musical em seus múltiplos aspectos" durante o XXIX Congresso da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), realizado em Pelotas-RS entre 26 e 30 de agosto de 2019.



Marcos Holler



Luís Fernando Hering Coelho

Coordenadores Científicos do XXIX Congresso da ANPPOM



simpósio
VILLA-LOBOS



CERTIFICADO

Certificamos que Diones Correntino apresentou a comunicação O CAIPIRA CARMENSE: A VERSÃO "GISMONTI" PARA A ÁRIA DA BACHIANAS BRASILEIRAS N. 5, durante o V Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP), realizado nos dias 27 e 28 de setembro de 2019.

SÃO PAULO, 10 DE NOVEMBRO DE 2017

ECA/USP, 27 e 28 de setembro de 2019



Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles
 Presidente da Comissão Organizadora



PPGMUS -
 Programa de Pós-Graduação
 em Música da ECA-USP



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PAMVILLA -
 Perspectivas Analíticas para
 a Música de Villa-Lobos



**20-24
MAR. 18'**

V FMCB
Festival de
Música
Contemporânea
Brasileira



Certificado
de participação

**EGBERTO
GISMONTI**

**& MARISA
REZENDE**

OUVINTE

CPF

CARGA HORÁRIA

Thais Nicolau

Thais Nicolau

REPRESENTANTE / COMITÊ CIENTÍFICO

REPRESENTANTE / ORGANIZAÇÃO





DIONES CORRENTINO PIANO SOLO	
 UFG UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS CENTRO CULTURAL PROEC PRO-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA	EVENTO COM ENTRADA GRATUITA
30 DE OUTUBRO DE 2018. TERÇA, 20 h CENTRO CULTURAL UFG AV. UNIVERSITÁRIA, 1533 CENTRO UNIVERSITÁRIO	



DIONES CORRENTINO

PIANO SOLO

31 DE OUTUBRO

QUINTA FEIRA.

9 HORAS

LOCAL: CASA DO LAGO





ATTESTATION

J'atteste par la présente que M. Diones Ferreira Correntino a bien participé au Colloque international du Groupe de Recherche Musiques Brésiliennes (GRMB/IReMus) "Musique et Globalisation I: Europe-Amérique latine" qui a eu lieu en Sorbonne le 28 et le 29 janvier 2020. Merci de visiter le site internet : <http://www.iremus.cnrs.fr/fr/evenements/musique-et-globalisation-i-europe-amerique-latine>

Pour faire valoir ce que de droit.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Zelia Chueke", with a long horizontal line extending to the right.

Zelia Chueke
Responsable du GRMB/Paris-Sorbonne
Membre Associée, IReMus



Philippe Lalitte
Professeur de Musicologie
UFR de Musique et Musicologie
Co-responsable du séminaire doctoral « Composition, cognition, apprentissage »
Chercheur à l'IReMus (UMR 8223)
Conseiller scientifique au Hcéres

Dijon, le 9 décembre 2020

À qui de droit

J'atteste par la présente que M. Diones Corentino a présenté ses recherches lors du séminaire doctoral « Composition, cognition, apprentissage » qui s'est tenu en visio-conférence le 30 novembre 2020.

Philippe Lalitte

SÉMINAIRES

PHILOSOPHIE/ARTS ET LITTÉRATURE

Joana DESPLAT-ROGER

Musiques savantes, musiques populaires : quelle distinction ?

18h30-20h30. **Inscription obligatoire** au lien ci-dessous

https://form.jotformeu.com/CIPhFormulaires/inscriptions_usic

USIC, 18 rue de Varenne, 75007 Paris

Mar 25 fév, Mar 3 mars, Mar 24 mars, Mar 21 avr, Mar 5 mai, Mar 12 mai, Mar 26 mai, Mar 9 juin

Ce séminaire se propose d'interroger les soubassements historiques et théoriques de l'opposition musique savante/musique populaire, à partir d'une réflexion sur des styles musicaux faisant émerger la porosité de cette ligne de démarcation traditionnelle, toujours en usage aujourd'hui.

Accompagnée de divers intervenants spécialistes du jazz, du rock, de l'opéra, de la musique populaire brésilienne ou encore de la musique minimaliste, je tenterai d'apporter quelques éclaircissements concernant les critères de distinction implicitement portés par cette opposition. En effet, peut-on considérer que le rock est par essence une musique populaire, même lorsque celui-ci va puiser ses sources dans la poésie, dans la littérature, ou encore dans la pratique de l'improvisation libre ? Peut-on, à l'inverse, considérer que l'opéra appartient de plain-pied à la musique savante, sans oblitérer la tradition populaire portée par l'opéra italien ? Et enfin, que faire du jazz, cette musique d'origine populaire, dont le devenir-savant semble avoir produit un déchirement entre des pratiques antagonistes, se regardant l'une l'autre en chiens de faïence ?

En se concentrant sur les pratiques musicales qui révèlent le caractère problématique et hiérarchisant de cette distinction, ce séminaire entend inviter les philosophes à s'extraire de cette répartition des rôles qui semble s'être rejouée sur la scène philosophique (philosophie de la musique savante/philosophie de la musique populaire).

Intervenants :

- Mardi 25 février et Mardi 3 mars : **Joana Desplat-Roger**, CIPh

- Mardi 24 mars : **Alain Patrick Olivier**, professeur de philosophie à l'université de Nantes : *Opéra populaire et esthétique savante*

- Mardi 21 avril : **Frederico Lyra**, doctorant en philosophie esthétique à l'université de Lille ; et **Cecilia Maria Gomes Pires**, doctorante en musique, histoire et société, Cral/EHESS : *L'usage du concept de musique populaire au Brésil*

- Mardi 5 mai : **Rodolphe Burger**, compositeur, guitariste et chanteur

- Mardi 12 mai : **Emmanuel Parent**, maître de conférences en musiques actuelles et ethnomusicologie à l'université de Rennes 2 : *Musiques traditionnelles africaines et musiques techno : une parenté inattendue ? Réflexions sur le triangle axiomatique savant-traditionnel-populaire*

- Mardi 26 mai : **Laurent Cugny**, pianiste et professeur de musicologie à l'université Paris 4 ; et **Pierre Sauvanet**, professeur d'esthétique et de philosophie de l'art à l'université de Bordeaux-Montaigne : *La distinction entre savant et populaire est-elle pertinente pour une musique comme le jazz ?*

- Mardi 9 juin : **Lambert Dousson**, professeur de théorie de l'art à l'École nationale supérieure d'art de Dijon : *(D')après Steve Reich : popularités du post-minimalisme et approche documentaire*



Laurent Cugny
Professeur
Laurent.Cugny@sorbonne-universite.fr

À qui de droit.

En Sorbonne, le 3 mai 2021.

Je soussigné Laurent Cugny, professeur à l'U.F.R. de Musique et musicologie de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université, certifie que Monsieur Diones Correntino, (n° de passeport FV997399), doctorant à l'université UNICAMP (Campinas, Brésil), a participé à mon séminaire de master « Jazz et musiques audiotactiles » en assistant à toutes les séances et en faisant le 25 mars 2021 un exposé d'une heure intitulé « Aspects de l'invention audiotactile dans deux enregistrements de *Frevo* par Egberto Gismonti ».

Laurent Cugny



Laurent Cugny
Professeur
Laurent.Cugny@sorbonne-universite.fr

À qui de droit.

En Sorbonne, le 3 février 2021.

Je soussigné Laurent Cugny, professeur à l'U.F.R. de Musique et musicologie de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université, certifie que Monsieur Diones Correntino, (n° de passeport FV997399), doctorant à l'université UNICAMP (Campinas, Brésil), a effectué un séjour d'études dans notre université sous ma direction jusqu'au 31 décembre 2020. Je certifie que Monsieur Correntino a suivi les cours et les séminaires planifiés dans son projet d'échange et qu'il a bien complété ses études lors du deuxième semestre 2019 et du premier semestre 2020 sous ma supervision à la Faculté des Lettres de Sorbonne Université. La liste des cours suivis s'établit comme suit :

Deuxième semestre 2019 :

- Séminaire de master : Jazz et musiques audiotactiles
- Cours de licence : Miles Davis, musicien de jazz au XX^e siècle

Premier semestre 2020

- Séminaire de master : Jazz et musiques audiotactiles

Laurent Cugny