

O ARRANJO DENTRO DO ARRANJO:
o arranjo como colagem.
Três casos de Egberto Gismonti para
Orquestra Típica¹

**THE ARRANGEMENT INSIDE THE
ARRANGEMENT:** the collage process. Three
cases of Egberto Gismonti's pieces for a
Brazilian Ensemble

Paulo José de Siqueira Tinê²
<https://orcid.org/0000-0003-3191-1379>
UNICAMP-IA
tine@unicamp.br

Submetido em 28/12/2022
Aprovado em 15/03/2023

Resumo

Este trabalho situa-se no campo dos processos criativos com vistas a investigar aqueles envolvidos na elaboração dos arranjos de “Maracatú”, “Palhaço” e “Água e Vinho”, realizados pelo autor do artigo a partir de temas compostos por Egberto Gismonti e da discussão do seu entorno. Metodologia: a partir das análises das obras originais e da descrição dos arranjos elaborados, observa-se que algum tipo de colagem foi realizado em suas partes. Nesse sentido, há um cotejamento com esses processos e aqueles apontados em algumas obras de Heitor Villa-Lobos pelo professor de Composição aposentado da USP Willy Corrêa de Oliveira (1938). Complementando a metodologia, algumas interpretações a partir de elementos extra-musicais e aspectos das musicalidades encontradas em manifestações brasileiras de acordo com os gêneros – maracatu, guarânia, canção e choro – das composições foram apontadas. Assim, como resultado, a partir de uma discussão sobre o procedimento rapsódico no arranjo de música popular, aponta-se para a possibilidade de uma concepção metalinguística do arranjo como colagem, ou o arranjo dentro do arranjo. Na conclusão, conceitua tal procedimento dentro de uma possível perspectiva do pós-modernismo em música.

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

Abstract

This work belongs to the field of the creative processes in music involved in the elaboration of 3 arrangements (“Maracatú”, “Palhaço” and “Água e Vinho”) carried out by the author of this article based on themes composed by Egberto Gismonti and the discussion of its surroundings. Methodology: from the analyses of the original works (audio and scores) and the description of the elaborated arrangements, it is observed that all arrangements carry out some kind of musical collage in their parts, in a process similar to the ones used in some works by Heitor Villa-Lobos, as described by the retired composition teacher of USP (University of São Paulo) Willy Corrêa de Oliveira (1938). Complementing methodological procedures, some analyses were made based on extra-musical elements and aspects of musicalities found in Brazilian manifestations according to the genre of composition: “Maracatu”, “Guarânia”, Brazilian Song and “Choro”. Thus, as a result, from a discussion on the rhapsodic procedure in the arrangement of popular music, it points to the possibility of a metalinguistic conception of the arrangement as collage, or the arrangement within the arrangement. Concluding, it is finished by conceptualizing collage procedure within the possible perspective of postmodernism in music.

Keywords: Musical arrangement. Egberto Gismonti. Brazilian jazz. Brazilian typical orchestra. Musical collage.

¹ Este artigo propõe uma expansão da versão publicada na ANPPOM 2018.

² Paulo Tiné é Livre Docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) desde 2012 na área de Música Popular com especialização em Harmonia e Arranjo. Doutourou-se em 2009 pela ECA-USP pesquisando o modalismo na música brasileira. Lançou dois livros “Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação” e o álbum de partituras para violão “10 Peças para Violão: Solo Brasileiro, Anos 90”, ambos pela editora Rondó. Como músico (violonista, compositor, arranjador e diretor) lançou 6 trabalhos, o último “Seres Primordiais, improvisações para um Oriente Próximo” lançado em 2022. É líder do grupo de pesquisa “Transcrições Musicais” e representa o curso de música popular da UNICAMP na REMPUL (Rede para o Estudo de Música Popular em Universidades Latino-americanas).

Introdução (descrição de experiências)

Em um arranjo no campo jazzístico para *big band*, observa-se que, historicamente, a estrutura de uma canção ou *chorus* é normalmente sua espinha dorsal, como demonstram diversos exemplos apresentados e analisados por Sturm (1996) e Wright (1982). Nesses casos, tenho a impressão de que o arranjador se transforma em uma espécie de organizador da improvisação. Esse procedimento, em última análise, apontaria para uma proximidade com o que se poderia chamar de um “arquetipo formal” do tema e variação do ponto de vista das formas clássicas do período tonal. Por outro lado, a inclusão de introduções, pontes e *coda* completa esse quadro, mas o caráter de variação se reforça com o uso, por exemplo, dos *solis* escritos em naípe, ou dos chamados *shout chorus* – pontos culminantes realizados em *tutti* –, e, naturalmente, da transposição das tonalidades originais de seções inteiras ou parte delas (LOWELL, PULLING, 2003).

A partir de certo ponto da minha trajetória como arranjador, comecei a realizar aquilo que chamei de colagens musicais. Não que esse procedimento seja propriamente uma novidade no campo do arranjo de música popular, mas pretende-se aqui descrever três casos. Tal procedimento é verificado, sobretudo, na colocação de seções estranhas ao contexto da música original, que podem, muitas vezes, contrapor ou complementar a musicalidade proposta. Entende-se, aqui, musicalidade a partir de Acácio Piedade, que desenvolve esse conceito a partir do ponto de vista etnomusicológico, quer dizer, musicalidade é aquilo que um círculo social reconhece como tal a partir de significados compartilhados culturalmente (PIEADADE, 2011; 2013). Tal contraposição ou complementação pode ser, do ponto de vista formal, de cunho neoclássico, como, por exemplo, a inclusão de uma fuga ou fugato a partir de trechos melódicos da canção original ou a construção de uma seção *modulatória* ao modo dos desenvolvimentos de uma forma sonata.³ A colagem também poderia ocorrer ao modo *rapsódico*, ou seja, com a introdução de novas melodias e seções contrastantes que não faziam parte do original. Enfim, o propósito da realização de um arranjo e a introdução desses processos também dependem muito se o objetivo de sua criação for didático, artístico ou comercial (no sentido de ser uma encomenda), e, claro, a divisão entre tais propósitos nem sempre é completamente possível de se delimitar.

A primeira dessas colagens que fiz em obras de Egberto Gismonti se deu no arranjo para “Maracatú” para a Orquestra Popular Brasileira. A orquestra composta por instrumentos que, dentro de uma criação imaginária, seriam representantes de diferentes musicalidades brasileiras por meio da soma de instrumentações e gêneros populares característicos. Isso em um contexto pedagógico, ou seja, os instrumentistas eram estudantes de cursos superiores de Música. Por outro lado, tal proposição não deixava de se aproximar do fenômeno das orquestras típicas brasileiras do início do século XX, que, com a febre das *jazz bands* a partir da década de 1920, trocaram seus nomes sem que, necessariamente, mudassem totalmente o repertório para o gênero estadunidense.

³ Como exemplo desse procedimento, conferir a análise da obra “Choro Dançado” de Maria Schneider, na qual as improvisações ocorriam em seções modulatórias ao modo dos *durchführung* da forma sonata (TINÉ, 2013), que também ocorrem, por exemplo, na peça “Hang Gliding”.

Neste primeiro arranjo, após a exposição temática da composição original, inseri trechos da melodia de “Moro Omim Má”, uma melodia tradicional em *yorubá* cantada pela *Nação Estrela Brilhante*, da cidade de Recife. As harmonizações realizadas sobre essa harmonia geraram uma seção de improvisação que, uma vez encerradas, dava início à reexposição do tema de Egberto.

O arranjo de “Água e Vinho” (ÁGUA..., 2020), canção também composta por Egberto Gismonti com letra de Geraldo Carneiro, foi feito para uma versão reduzida da referida orquestra (Ensemble Brasileiro): em vez das flautas e clarinetes aos pares, escrevi para um instrumento de cada naipe; no lugar de um naipe de cordas dedilhadas (bandolim, cavaquinho, violão e violão de 7 cordas), apenas um violão; e, em vez de dois percussionistas, um baterista com habilidades de tocar o instrumento com percussão agregada (pandeiro ou caxixis com as mãos tocados simultaneamente com o chimbal e o bumbo nos pés). Nesse caso, a colagem se dá a partir de uma fuga escrita para o mesmo tema inserido no interior do arranjo. Ele foi executado nas temporadas 2016-2018 do referido grupo.

Já o caso de “Palhaço” foi elaborado para o projeto de pesquisa (FAPESP) intitulado “Processos criativos em arranjos e composições para jazz band/orquestra típica” (2014-2016), percorrendo tais temporadas do referido grupo para a mesma formação de “Água e Vinho”, mas sem o uso da voz nesse arranjo. Tal produção culminou na gravação e lançamento do CD *Paulo Tiné & Ensemble Brasileiro* em 2017 e *Spotify* em 2018 (PAULO TINÉ & Ensemble Brasileiro, 2018). Além disso, outros artigos foram publicados no entorno dessa produção (TINÉ, 2016, 2018, 2019). Nessa colagem inseri um arranjo coral de Ricardo Rizek em seu interior, como será descrito.

Portanto, o que se investiga efetivamente neste artigo é como se deram as colagens nos arranjos referidos e como esse procedimento dialoga, na construção dos arranjos, com os gêneros musicais relacionados direta ou tangencialmente com as gravações históricas do compositor ou de intérpretes⁴ e, por fim, com aspectos poéticos das letras e construções simbólicas das canções encontradas nas músicas e arranjos por meio de análises e reflexões. Além desta introdução, o artigo está dividido em: contextualização histórico-discográfica das músicas escolhidas do compositor, estudos dos três casos em ordem cronológica da manufatura dos arranjos (2005-2014-2016), discussões sobre os aspectos inter-relacionados e suas relações com o conceito de colagem e considerações finais.

Circense e discos de Gismonti do período

Das três músicas selecionadas nesse recorte, “Palhaço” e “Maracatu” fazem parte do período de produção de Egberto Gismonti que se descreverá a seguir, que se dariam no entorno do álbum *Circense*, tendo sido gravadas mais de uma vez. Já “Água e Vinho”, como se verá, pertence ao pré-1972 e pós-1986, período de produção fonográfica duplicada, explicada a seguir.

4 Nesse sentido o trabalho dialoga com um dos princípios da musicologia *audiotáctil* de Vincenzo Caporaletti (1955) adotada no Brasil pelo pesquisador Fabiano Araújo Costa (ARAÚJO, 2018). Nele ressalta-se o surgimento desse princípio como matriz cognitiva musical em contraposição à matriz cognitiva visual derivada da partitura que deixa, portanto, raiz na tradição musical europeia.

“Palhaço”, possivelmente a mais conhecida de Egberto Gismonti, foi lançada no Brasil originalmente no álbum *Circense* (1980). Esse álbum, gravado em 1979 e lançado no ano seguinte pela Odeon (grupo incorporado a EMI posteriormente), é, possivelmente, um dos mais populares do compositor. À época, em 14 de maio de 1980, o jornal *Folha de S.Paulo* publicou as seguintes linhas escritas pelo crítico Miguel de Almeida (1980, p. 31):

No LP *Circense*, Egberto utilizou-se de um tema (o circo) que, para ele, sempre foi emocionante (é um rapaz que nasceu e cresceu no estado do Rio) e vai se detendo, em cada faixa, a momentos ou personagens nesse mundo de fantasias. Ao invés de ocupar um lado inteiro de um disco para transmitir uma emoção (como, por exemplo, em *Dança das Cabeças*), ele fez faixas que duram no máximo cinco minutos. É o nono LP gravado por Gismonti no Brasil. Ele possui também dez no exterior sendo que eles, apenas dois (*Dança das Cabeças* e *Sol do Meio Dia*) foram lançados aqui. Seu tão esperado “solo”, segundo a Odeon, só deverá estar nas lojas brasileiras no final desse ano.

O trecho foca alguns aspectos: primeiramente o uso das palavras “emoção” e “fantasia”, que parecem remeter a uma necessidade de comunicação entre artista e público, como se fosse, por exemplo, possível “ocupar um lado inteiro para transmitir uma emoção”. O ponto é que, nesse álbum citado (DANÇA, 1976), uma única música ocupava um lado inteiro dos antigos discos de vinil.⁵ Nesse ponto é que a palavra fantasia parece se encaixar melhor dentro de uma perspectiva formalista, no sentido de que uma suíte interligada não deixa de, ao modo dos *pot-pourris*, se ligar a um tipo de *rapsodismo*, ou seja, a uma forma livre cujo termo fantasia foi uma de suas primeiras acepções. Por outro lado, não se pode negar, a carga emocional da canção, especificamente em “Palhaço”.

Outro aspecto relevante para a seleção das músicas arranjadas ocorreu em relação aos discos de Egberto lançados no Brasil e no exterior. Naquele momento do país, como aponta Morelli (2009), a segunda crise mundial do petróleo, além de contribuir para uma contração econômica global, se fazia sentir especialmente na indústria fonográfica, dado que o petróleo é a matriz material do vinil. Naquele momento, Egberto mantinha uma carreira dupla, no sentido de praticamente gravar dois discos por ano, um no Brasil e outro no exterior. Assim, havia muita coincidência no repertório dos discos, muito embora suas concepções e realizações fossem bastante diversas. No caso dos discos brasileiros, tratava-se de grandes produções com orquestras e com a presença de canções (que foram se reduzindo ano a ano). Nas produções estrangeiras, principalmente a partir de sua entrada na ECM Records, prestigiado selo alemão, eram mais características, com número menor de músicos, principalmente músicos de jazz do próprio cast da gravadora ligados ao jazz europeu. Essa característica aponta para o fato de, por um lado, Egberto procurar se afirmar como artista na linha da MPB no Brasil e, posteriormente, no segmento da música instrumental brasileira e, por outro, no segmento do jazz internacional e na chamada *world music*. Além disso, o próprio prestígio obtido

⁵ Pode-se citar outros além do antológico *Dança das Cabeças* (DANÇA, 1976), como o *Academia de Danças* (1974), *Academia de Danças* (1976), *Feixe de Luz* (1988) etc. – é que, basicamente, eles estão elaborados na forma de suítes interligadas. Tal procedimento, até onde posso alcançar, tem no disco *Miles Ahead* de Miles Davis (1959) uma possível antecedência. Nele o arranjador Gil Evans criou pequenas transições entre um *standard* e outro e assim realiza duas suítes: uma correspondente ao lado A e outra ao lado B do disco.

por gravar e excursionar na Europa era intensificado no Brasil. Entretanto, esse contexto começaria a mudar exatamente nesse período.

A WEA, por exemplo, que se instalou oficialmente em julho de 1976, limitou-se a reproduzir suas matrizes estrangeiras até o final do ano, conseguindo conquistar 2,8% do mercado. E, em 1977, embora tivesse lançado apenas 5 LPs nacionais, previa-se a ampliação de sua participação em 5% das vendas anuais do setor, ao mesmo tempo em que o presidente da companhia dizia esperar para o ano seguinte a conquista de 8% do mercado, lançando apenas mais 12 LPs de seu reduzido grupo de artistas brasileiros. [...] Já em 1978, a Capitol Records, empresa norte-americana que tinha como uma de suas principais acionistas a EMI e que, juntamente com ela, era representada no Brasil pela ODEON, desligava-se de ambas para efeito de mercado e passava a lançar seus próprios suplementos no país. [...] – não estando sequer em seus planos produzir qualquer tipo de gravação nacional. No ano seguinte seria a vez da gravadora alemã ECM entrar no mercado brasileiro com uma seleção de 12 LPs estrangeiros, que começaram a ser lançados pela WEA através de um contrato de representação. Ao mesmo tempo, a Ariola, também alemã, tentava percorrer o mesmo caminho que a WEA percorrera três anos antes, estabelecendo escritório no Brasil, formando um reduzido cast de artistas nacionais e prometendo para 1980 o lançamento de seu primeiro LP brasileiro, ao lado de 42 LPs internacionais. (MORELLI, 2009, p. 67-68).

Retiram-se dessa citação alguns pontos para reflexão. Primeiro que, embora a tônica da argumentação esteja na ampliação do mercado das gravadoras internacionais por meio do aumento da fabricação dos discos no país, sem que isso indique um aumento da produção de discos de artistas brasileiros, o caso Egberto Gismonti parece ser o ponto fora da curva, pois é muito provável que, entre os 12 álbuns da ECM citados, dois sejam de autoria de Egberto, se cotejarmos esse dado com a informação precedente da *Folha de S. Paulo*. Isso quer dizer que, possivelmente, a pesquisadora não atentou para a possibilidade de um artista brasileiro produzir um disco fora do Brasil, fato incomum naquele momento histórico. Esse número pode ser ainda maior se entre esses 12 estiverem presentes discos do percussionista Naná Vasconcelos, que também fazia parte do cast da ECM (SAUDADES, 1979). Por outro lado, se em termos quantitativos não há o que contestar nos dados apresentados, é possivelmente a elevação dos custos da produção nacional que inviabilizou discos como *Circense* a partir da década de 1980, com orquestra e convidados internacionais, como o violinista indiano Leo Shankar (sobrinho de Ravi Shankar), que toca e improvisa em “Cego Aderaldo” (E. Gismonti), faixa de abertura do álbum. Assim, *Circense* parece encerrar esse ciclo na obra de Egberto, o das grandes produções, próximas às dos artistas consagrados da MPB gravadas em sua maioria pela gravadora Odeon.

Proponho então, no Quadro a seguir, uma comparação *vis-a-vis* dos discos do artista desde sua entrada na ECM até o início da década de 1980, quando sua produtividade na ECM reduz e as produções nacionais tornam-se mais simples do ponto de vista da complexidade de realização: começam a ser feitas com pequenos grupos, com uso mais intenso de sintetizadores e instrumentos eletrônicos. Assim, o quadro aponta a presença de músicas que incidem em álbuns distintos no mesmo ano, ou em anos próximos, produzidos no Brasil e no exterior:

Quadro 1 – Discos brasileiros e estrangeiros de E. Gismonti entre 1976 e 1981.

Ano	Disco brasileiro	ECM Records	Músicas em comum
1976	<i>Academia de Danças</i>	<i>Dança das Cabeças</i>	“Conforme a Altura do Sol”; “Dança das Cabeças”
1977	<i>Carmo</i>	<i>Sol do Meio Dia</i>	“Baião Malandro”
1978	<i>Nó Caipira</i>	<i>Solo</i>	“Floresta Amazônica”; “Maracatu”
1979-1980 (ano de gravação)	<i>Circense</i> (lançamento 1980)	<i>Folksongs</i> ⁶ (1981) <i>Mágico</i> (1980) <i>Sanfona</i> (1981)	“Palhaço”; “Equilibrista”; “Mágico”; “Cego Aderaldo”; “Maracatu”
1981	<i>Branquinho</i>	<i>Sanfona</i>	“Loro”

Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

De fato, a ECM Records não figura apenas como uma gravadora relevante, mas vai além, no sentido de imprimir uma “marca” que chegou mesmo a ser confundida com um estilo musical, como demonstra o crítico Carlos Calado em seu livro *O jazz como espetáculo*, fruto de pesquisa acadêmica.

Em meio à variedade de tendência e estilos que marcaram a década de 70 e perderam nos anos 80, há uma que, curiosamente, teve ou ainda tem uma significativa parcela de seus criadores e adeptos ligada a uma gravadora alemã, a ECM. Criada em 1970 pelo ex-contrabaixista de orquestra sinfônica Manfred Eicher, essa gravadora adotou como *slogan* um tanto pretensioso a seguinte frase: “A ECM deve produzir o mais belo som depois do silêncio” [...]. Tenha ou não alcançado tal objetivo, o certo é que Eicher conseguiu imprimir ao catálogo de sua gravadora algumas características que a tornaram em pouco tempo diferenciada – desde a requintada produção das capas de seus LPs até um alto padrão de gravação foram instituídos – e mundialmente conhecida pelo nível artístico de seus contratados. Na década de 1970 [...] essa nova corrente da qual a ECM é o melhor emblema caracterizou-se antes de tudo por uma quase negação de contextos musicais eletrônicos. Mesmo quando instrumentos eletrificados eram usados, quase sempre associados a outros acústicos, prevalecia uma atmosfera acústica. (CALADO, 2007, p. 203).

⁶ *Folksongs*, juntamente com *Mágico*, foi gravado em sessões contínuas e separadas em diferentes álbuns. Além disso, os discos não são apenas de autoria de Egberto Gismonti, mas também do saxofonista norueguês Jan Garbarek e do contrabaixista norte-americano Charlie Haden, muito embora a maioria das composições seja de Egberto.

Desse modo, é instigante verificar como algumas gravadoras, além de emprestarem valor simbólico a um determinado artista, podem imprimir características comuns a uma série de músicos. Não é o caso de descrever outras características no chamado “som da ECM”, mas também é curioso verificar como este não é o único caso de selos imprimirem características estilísticas aos seus artistas.⁷ Assim, as duas versões de “Palhaço” são bastante diferentes, tendo o autor em *Folksongs* aderido mais ao estilo observado, até porque os outros instrumentistas (o saxofonista norueguês Jan Garbarek e o contrabaixista norte-americano Charlie Haden) pertenciam, como mencionado, ao cast e tiveram suas parcelas significativas de contribuição ao estilo mencionado.

Considera-se aqui tais fatos relevantes na concepção dos arranjos apresentados, não somente no sentido da seleção das músicas, mas também no de que tais aspectos estilísticos da ECM foram importantes na concepção dos arranjos.

O Caso “Maracatu”⁸

A composição intitulada com o nome do gênero musical pernambucano apropriou-se do ritmo característico. Entretanto, melodicamente difere, em parte, da maioria dos exemplos encontrados na antológica obra “Maracatus do Recife” de Guerra-Peixe. Nele, todos exemplos melódicos são tonais ou ambíguos, com o uso da sétima rebaixada do 1.º modo da escala maior em alguns casos, o que pode apontar para o uso do mixolídio (5.º modo da escala maior). Entretanto, a melodia de Egberto se estabelece em um pentatonismo com uma nota (6.ª menor) agregada (fá#-lá-si-do#-Ré-mi-fá#).⁹ De fato, tais características foram estudadas no trabalho de Vinícius Bastos Gomes (GOMES, 2015) e derivados (GOMES; TINÉ, 2015). Já a melodia tradicional de “Morô Omim Má”, “colada” no arranjo, parte de um fragmento pentatônico (fá#-mi-dó#) para uma ampliação em pentacórdio (fá#-mi-ré-dó#-si), priorizando fá# (de 1-7-5 para 1-7-6-5-4). Como a harmonia de Egberto se estabelece na região de Si menor, foi natural que o arranjo, na seção central ou de colagem, explorasse a região de Fá# menor (Dominante Menor).

Do ponto de vista rítmico, o que também foi abordado no citado artigo de Gomes e Tiné (2015), ocorre o fenômeno da apropriação da textura rítmica dos tambores característicos do gênero (alfaia, tarol, gonguê, ganzá etc.) para a bateria. Ao que parece, esse processo especificamente no maracatu é pioneiro na discografia brasileira a partir

7 Pode-se pensar aqui no caso da *Elenco*, iniciada por Aluísio de Oliveira, responsável também pelo lançamento do primeiro LP de Egberto. As capas da gravadora tinham poucas cores e artistas escolhidos a dedo, como Edu Lobo, Baden Powell, Luiz Eça e muitos outros. No campo do jazz, é bastante conhecido o selo *Blue Note*, e, na música instrumental brasileira, não se pode deixar de destacar o *Som da Gente*, responsável pela produção de Hermeto Pascoal na década de 1980. A própria experiência da *Carmo*, que será comentada a seguir, pode ser vista nessa direção.

8 Áudio disponibilizado em MARACATU Moro Omim Ma (2016).

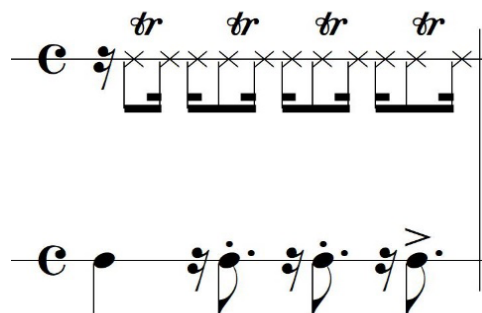
9 A classificação dos modos aqui utilizada baseia-se naquela utilizada na tese de doutorado do autor (TINÉ, 2009). Pensar os modos como subprodutos de escalas não tem aqui o sentido de hierarquizá-las, mas o de considerá-las a partir do princípio da teoria dos conjuntos de Allen Forte (*The Structure of Atonal Music*, publicado em 1973). A partir dessa obra, derivou-se uma série de trabalhos de análise musical no campo da música contemporânea, como os de Richard Parks, James Baker, Elliott Antokoletz e, dentre eles, os livros didáticos de Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Post Tonal Music*. Entretanto, em nosso contexto, parece-me artificial evocar um conjunto numérico para descrever algo que, no campo musical, já tem denominações consolidadas, ainda que arbitrarias. Também porque tais conjuntos podem ser bastante oportunos para se nomear aqueles que não possuem terminologias associadas pela teoria musical convencional e que aparecem, sobretudo, em músicas pós-tonais e que, portanto, se encontram fora do âmbito tonal/modal, mas que, definitivamente, não são o caso aqui. Portanto, os modos são pensados como rotações das escalas (maior, menor harmônica, melódica etc.)

das gravações de Egberto, muito embora venha ocorrendo a partir do samba durante todo o século XX e com outros gêneros brasileiros (principalmente baião e frevo) a partir do Quarteto Novo e Airto Moreira (MARQUES, 2013; BARSALINI, 2014).¹⁰

O Quadro 1 aponta a primeira aparição da música de Gismonti em *Nó Caipira* (1978), na qual o baterista José Eduardo Nazário realiza a adaptação na gravação brasileira e, para a ECM Records, em *Sanfona* (1980), o baterista é Realcino Lima, o Nenê. Um fenômeno que salta aos ouvidos na comparação entre os dois bateristas é que o primeiro procura manter no bumbo aquilo que Guerra-Peixe (1956, p.116) observou nos llus, especificamente no toque de Xangô, o acento no interior (colcheia) da figura normalmente transcrita por semicolcheia-colcheia-semicolcheia nos 2.º, 3.º e 4.º pulsos do compasso tocada em sua totalidade. Já na versão de Nenê, apenas a figura da colcheia é tocada pelo bumbo nos mencionados pulsos, ficando em pausa as semicolcheias nesse instrumento, ainda que possa estar em ritmo complementar com outras peças da bateria. Acredito que isso ocorra, principalmente, em função da ilusão rítmico-auditiva que se dá pelo acento em um ponto tão incomum do compasso, e, assim, exatamente aquele elemento estranho ou exótico é ressaltado na padronização da “levada de bateria” no ritmo seguindo a máxima da “identidade através da alteridade” (TINÉ, 2009). Dentro de uma perspectiva didática e se observando a padronização do ensino do gênero na bateria, verifica-se tal uso do bumbo na obra de Sérgio Gomes no capítulo específico sobre o ritmo, seguindo o padrão adotado por Nenê (GOMES, 2008, p. 71).

Nesse arranjo, realizado para a orquestra popular completa (madeiras aos pares, naipes de cordas dedilhadas etc.), há, na gravação de referência realizada em 2005, bateria e percussão, que realiza o toque do gonguê no *woodblock*. Portanto, a adaptação do ritmo à bateria se dá num contexto em que a padronização já está consolidada. A figura 1 apresenta a forma que se indicou na referida condução para caixa clara e bumbo, ambos realizados pelo baterista na gravação.

Figura 1 - Condução rítmica indicada.



Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

10 A transposição do maracatu dos campos da cultura popular étnica (para não dizer folclórica) para o campo da cultura de massa e do modo como se passou a significar a música popular no século XX tem, possivelmente, seu pioneirismo em Capiba (Lourenço Fonseca Barbosa, 1904-1997), que, na década de 1950, compôs e gravou canções do gênero, como “Nagô, Nagô”, “É de Tororó”, “Eh Luanda” etc., lançadas pelo selo Mocambo da gravadora Rozemblitz de Recife-PE. Cabe colocar então que nos referimos exclusivamente ao processo de adaptação do ritmo para a bateria.

A colagem propriamente dita ocorre na inserção do canto de maracatu de domínio público “Morô Omim Má”, transcrito do CD *Nação Estrela Brilhante do Recife* (MORÔ..., 2002) como seção de contraste ao “Maracatu” de Egberto Gismonti, que realiza a função de exposição e reexposição no arranjo.

Quadro 2 – Mapa formal do arranjo.

“Maracatu” (Exposição)	Introd. (16c.); A (sop + Tbn); A' (Tpt + Alt); B (Seq. i-VII-VI) 3x.
Transição (c.48-51)	Textura colagem: <i>ostinato</i> (Maracatu) + células de 5 semicolcheias.
“Morô Omin Má”	A (Tbn + Bx sobre a textura); A' (Tpt + Bx 8 ^{ac.}); B (em bloco); B' (Tbn sobre nova textura); C (Melodia em bloco).
Seção de Improvisações	Repetições a partir das harmonizações da melodia.
Retransição (c.80-91)	C de “Morô Omim Ma” harmonizado com B de “Maracatu” (Gismonti).
“Maracatu” (Reexposição)	C (melodia de timbres); A'' (Fls + Cls + Alto rearmonizado) A''' (Cordas).
Coda	Volta da textura da transição.

Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

O Quadro 2 representa uma pequena simplificação dos processos envolvidos na construção do arranjo, vários pormenores ficaram de fora. Os processos de colagem foram os mais ressaltados, bem como os instrumentos ou naipes que estão a conduzir a melodia. O *ostinato*, que corresponde a um dos toques básicos do gênero, permeia praticamente todo o arranjo, ainda que a célula varie. Conforme colocado, o arranjo foi escrito para um grupo de estudantes de curso superior em Música, circulando na temporada de 2005.

Figura 2 – “Maracatu”: textura da transição.

Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

A figura 2 ilustra o trecho da transição do arranjo do tema de Egberto para a melodia tradicional. As células rítmicas derivadas de grupos de 5 semicolcheias permanecerão como textura de acompanhamento da melodia tradicional. As flautas se alternam para a execução do *ostinato*/clave do maracatu e a ela se somam tais figuras de 5, *hemíolas*/ ritmos cruzados¹¹ que se fragmentam nos diferentes instrumentos (clarinete, sax alto e soprano), criando um efeito estereofônico na realização do arranjo ao vivo. Essa textura é retomada na Coda, mas com a realização da clave pelo baixo e violão de 7 cordas e a realização da fragmentação das figuras de 5 pelos instrumentos de cordas dedilhadas (bandolim, cavaquinho e violão) adaptada à harmonia derivada da música de Egberto (Bm7 – A7M – G7M, sequência i – VII – VI apontada no Quadro 2).

A música de Gismonti não possui letra, no entanto a de “Morô Omim Má” está ligada ao orixá feminino de Oxum, dentro do contexto nagô do Brasil, cultuado nos terreiros que se faziam presentes na cultura afro-brasileiras das cidades de Recife e Olinda. Os maracatus eram, em sua origem, ligados a tais pontos e organizados em nações. Portanto, a versão dos cortejos que desfilavam nos carnavais de Recife e Olinda exibia o aspecto exotérico¹² de sua espiritualidade, em contraposição ao aspecto esotérico que não se mostrava fora do âmbito ritualístico. Desse modo, não há uma uniformidade de toques em relação aos orixás, já que, em outros contextos, o toque de ijexá, por exemplo, é indicado para Oxum no contexto do candomblé. Além disso, os sotaques variam de nação para nação, e, assim, observam-se diferenciações dos “baques virados”, “cavalo marinho”, “maracatu rural” etc. Entretanto, o arranjo foi

11 Dentre os estudos sobre a música da diáspora africana nas Américas, ressalta-se a presença das *timelines* nas chamadas claves no contexto de origem da música *yorubá* em Cuba e na região caribenha. No Brasil, grosso modo, tais figuras eram tratadas pela denominação de *toques*, não apenas para manifestações de origem *yorubá*, mas também bantu. Na cultura musical ocidental, o termo *ostinato* se consagrou na descrição desses fenômenos, ainda que seus contextos, entornos culturais e funções musicais dentro dos respectivos grupos étnico-sociais sejam absolutamente diferentes. Tais dilemas terminológicos também se aplicam ao fenômeno das *hemíolas* denominadas por *cross-rythms* por etnomusicólogos que se debruçaram sobre a música africana, como Marcos Branda Lacerda.

12 Tradicionalmente e segundo uma certa ótica, dividem-se os aspectos de uma religião entre exterior (exotérico) e interior (esotérico). Por exemplo, a cabala seria uma linha esotérica do judaísmo em complemento/contraposição ao judaísmo formal, o mesmo valendo para o sufismo na civilização islâmica e tantos outros exemplos. Por muito tempo, as práticas “interiores” eram realizadas em segredo e somente para um número de “iniciados” que podiam realizá-las. Via de regra, tais práticas eram ocultas das comunidades praticantes da religião.

trabalhado no sentido de se realizar variações rítmicas a partir do toque padrão, que, coincidentemente, se aproximou dos toques mencionados.¹³

Para concluir, deve-se ressaltar que esse arranjo foi elaborado, como mencionado, em um contexto pedagógico, mas isso não significa que seja um arranjo de fácil construção e execução técnica, pelas mudanças de fórmulas de compasso, uso de *hemíolas* e pela complexidade do gênero em si. De fato, houve uma preocupação em se fazer um arranjo desafiador para músicos em processo de profissionalização. Portanto, “Maracatu” indica na partida seu vínculo com o gênero pernambucano, e o arranjo procura ampliar essa relação ao inserir a melodia tradicional e ter sua harmonização como mais um procedimento de arranjo.

O caso “Palhaço”

Embora “Palhaço” (PALHAÇO, 2018) pertença a um gênero ternário (TINÉ, 2016) por meio da sua fórmula de compasso, não pode ser classificada, a princípio, como valsa e tampouco há incidências rítmicas afro-brasileiras. Acredito haver, no máximo, algo da musicalidade próxima às polcas paraguaias e guarânicas. Ao final das partes **C** e **D** (figura 3, c.39) ocorre uma resolução atrasada, final de frase, do 1.º para o 2.º tempo.

13 O verbete Maracatu nos dicionários de música de Mário de Andrade (ANDRADE; ALVARENGA; TONI, 1989), de Luís da Câmara Cascudo (2002) e de Henrique A. Dourado (2004) descreve o fenômeno vendo a manifestação a partir da descrição do ponto de vista do folclore. Assim, apontam pouco para os elementos sincréticos entre os cultos católicos e africanos, no sentido de ocultar o culto aos orixás através dos santos católicos, como no caso baiano. Cascudo, porém, aponta a presença das Calungas, ou bonecas, normalmente classificadas como “fetiches” ao modo africano. A gravação usada de referência para o arranjo, realizada em 2001, encontra uma liberdade de expressão religiosa impensada no passado, como se observa na obra de Guerra-Peixe, onde todas as melodias têm letras em português.

Figura 3 – “Palhaço”: resolução no 2.º tempo em compasso ternário.

Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

Por outro lado, dentre os gêneros populares sul-americanos, aquele que, além de apresentar um jogo entre o 6/8 *versus* 3/4 presente em “Palhaço”, apresenta uma resolução harmônica retardada, entretanto, no 3º tempo, é o da *chacarera trunca*, gênero de origem argentina, como demonstra Martin Delgado (2016, p. 57-58, tradução nossa).

Existe uma variante da chacarrera chamada Chacarrera Trunca. As características que fazem com que uma chacarrera seja trunca estão no tipo de fraseado com que se constroem as melodias da estrofe, estribilho e o ritmo harmônico de ambos [...]. Se analisamos a harmonia e o ritmo [...], veremos que a cadência se produz entre os tempos 2 (Dominante) e o 3º tempo (Tônica) de um compasso com um fraseado em $\frac{3}{4}$.¹⁴

Obviamente, não se trata de dizer aqui que de nenhum modo houve intencionalidade ou uma proposição ativa por parte do compositor em se emular tais gêneros

14 Original: “Existe una variante de la chacarrera llamada Chacarrera Trunca. Las características que hacen que una chacarrera sea trunca, están en el tipo de fraseo que se construyen las melodias de la estrofa y el estribillo y en el ritmo armonico de ambos. [...] Si analizamos la armonia y el ritmo [...] veremos que la cadencia se produce entre los tiempos 2 (Dominante) y el 3er tiempo (Tónica) de un compás con un fraseo en $\frac{3}{4}$.”

sul-americanos e de fronteira com o Brasil, mas de se notar “ares” dessas musicalidades somadas a outras.

No que tange à colagem propriamente dita, ocorre o seguinte: na década de 1980, o professor de música paulistano Ricardo Rizek (1953-2006) realizou um arranjo a quatro vozes para coral misto dessa música. Nele Rizek não seguiu a harmonia original e inseriu diversas possibilidades contrapontísticas, além de frases em espelho, a partir do tema. Tal arranjo foi realizado na tonalidade de Lá maior, e o original de Egberto, como se sabe, está em Lá bemol maior. Assim, realizei na parte que antecede a colagem uma exposição a partir do início da melodia na tonalidade original em responsórios: a melodia é tocada pelo saxofone soprano uma vez (em referência à gravação original), a repetição é respondida pelos demais instrumentos em bloco (solo *versus* coro). Isso ocorre nas melodias das seções **A** e **B** do arranjo. A continuação incorpora o processo de improvisação tal como o ocorrido na gravação de referência (CIRCENSE, 1980). Nela, o saxofonista Mauro Senise improvisa em uma harmonia de quatro compassos que “gira”, ou seja, é transposta em 4.^{as} descendentes por todo o círculo das 5.^{as} até retornar à tonalidade original. Nesse momento, na gravação original, são inseridos áudios de crianças rindo e dando gargalhadas, o que reforça o sentido da representação extramusical da canção, ou seja, dentro do universo circense, o número dos palhaços. No caso do arranjo proposto, o ciclo ocorre somente até a tonalidade de Lá maior, com a improvisação de saxofone soprano e algumas frases em *background* retiradas do tema original (c.44-68). Quando a tonalidade de Lá maior é alcançada, tem início o arranjo de Ricardo Rizek dentro da instrumentação proposta. Essa seção acontece de modo mais *a capella*, quer dizer, a seção rítmico-harmônica não realiza um acompanhamento constante durante a maior parte do tempo, reforçando a sonoridade dos instrumentos de sopro, praticamente camerístico, mas com alguns reforços de acordeão, violão e contrabaixo, que se dão de maneira pontual em algumas frases e trechos.

Tal sonoridade de instrumentos de sopro, sobretudo de madeiras, mas *a capella*, não deixa de fazer menção ou mesmo homenagear o grupo paulistano dos anos 1980 Papavento, que teve um único disco lançado pela gravadora Carmo (AURORA, 1986), produzido e lançado por Egberto Gismonti. Esse grupo era formado por cinco músicos que se alternavam nas instrumentações, sendo algumas delas formadas por: flauta-oboé-clarinete-piano-contrabaixo; flauta-oboé-clarinete-saxofone-contrabaixo acústico; flauta-oboé-clarinete-clarinete baixo (sem contrabaixo), entre outras, realizadas pelos músicos Gil Jardim (Fl.), Gil Reyes (Pno.), Gerson Frutuoso (Bx.), Roardo Bernardo (Cl.) e João Cuca (Ob.). Alguns arranjos primavam pela invenção contrapontística e pelo acabamento camerístico. A formação do Ensemble Brasileiro para esse arranjo é formada por flauta, saxofone soprano, clarinete em Si bemol, saxofone tenor, *flugelhorn*, trombone, violão, acordeão, baixo acústico e percussão (bateria). Ou seja, dada a proximidade do saxofone soprano com o oboé e o uso do *flugelhorn* – instrumento da família dos *fliscornes* de sonoridade próxima à da trompa –, integrante do quinteto de madeiras, suas utilizações procuraram se aproximar da sonoridade do grupo paulistano. Nesse momento do arranjo, como mencionado, a bateria para de executar a condução

rítmica em boa parte da seção, o acordeão e o violão realizam algumas dobras, porém prevalecendo a sonoridade dos sopros.

Embora quase todas as notas provenham do arranjo original de Rizek, em alguns trechos da instrumentação houve pequenas intervenções, como 1) nota pedal aguda tocada pelo acordeão (c.93-97):

Figura 4 – “Palhaço”: pedal agudo inserido

The image shows a musical score for the piece "Palhaço". It consists of ten staves for different instruments: Flute, Clarinet in Bb, Soprano Sax, Tenor Sax, Flugelhorn, Trombone, Triangle, Snare Drum, bandolim, and Cavaquinho. The score is in 3/4 time and starts at measure 89. The Flute, Clarinet in Bb, and Tenor Sax parts have melodic lines with slurs. The Soprano Sax part has a dynamic marking of *pp*. The Flugelhorn part has a dynamic marking of *p*. The bandolim and Cavaquinho parts have dynamic markings of *pp*. The Triangle and Snare Drum parts have rhythmic patterns. The Trombone part has a dynamic marking of *p*.

Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

2) Inserção de uma pequena seção de improvisação sobre um trecho na qual Rizek adapta a harmonia da seção de improvisação original (em *Circense*) para a tonalidade menor (Fá sustenido) com a inclusão de um compasso de 2/4 que, de certa forma, emula e faz referência não literal ao chamado compasso goiano, termo de origem pejorativa que remete às musicalidades “sertanejas” (daquelas que habitam o sertão). A figura 5 ilustra a letra **K** de ensaio c.117-120.

Figura 5 – “Palhaço”: Seção K; base para improvisação de acordeão.

The musical score for Figure 5 consists of five staves. The top staff is for Triangle, the second for Snare Drum, the third for Violão (Guitar), the fourth for Acoustic Bass, and the fifth for Accordion. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The section is marked 'K' and begins at measure 117. The Snare Drum part uses brushes. The Violão part features a 7th fret barre. The Acoustic Bass part has a steady eighth-note pattern. The Accordion part has a series of chords: F#m7, Bm7, F#m7, F#m7, Bm7, F#m7, F#m7, Bm7, F#°, Bm7, F#°.

Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

A seção **K** se repete quatro vezes para a realização da improvisação do acordeão; 3) do compasso 127 ao 133 há uma inserção de um baixo pedal grave em Lá no trecho (c.127-133) em que Rizek adaptou o tema para o compasso de 5/4. Nesses dois últimos trechos da bateria e do contrabaixo, tais instrumentos intervêm de forma mais acentuada, no sentido de promover realmente uma condução, em oposição ao caráter camerístico predominante da seção. Para tal, durante o 5/4, há uma divisão dessa unidade de compasso em duas partes iguais: semibreve ligada à colcheia e colcheia ligada à outra semibreve oitava acima. Tal fato ocorreu na intenção de se conseguir um suingue próprio ao compasso quinário que não fosse aquele que normalmente o divide de forma irregular, 3+2 ou 2+3, e também pela observação de que, no *jazz waltz*, além da pronúncia em tercina, ocorre uma divisão dos três pulsos em duas partes quase iguais, ou seja, em duas semínimas pontuadas. Essa divisão é um traço que propicia um suingue ou gíngua em 5.

Figura 6 – “Palhaço”: trecho em 5/4 com baixo pedal.

The musical score for 'Palhaço' is written in 5/4 time and features a variety of instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Flute, Clarinet in Bb, Soprano Sax., Tenor Sax., Flugelhorn, Trombone, Triangle, Snare Drum, Violão, Acoustic Bass, and Accordion. The second system includes Flute, Clarinet in Bb, Soprano Sax., Tenor Sax., Flugelhorn, Trombone, Triangle, Snare Drum, Violão, Acoustic Bass, and Accordion. The score shows a dynamic progression from piano (p) to crescendo (cresc.) across multiple measures.

Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

Esse elemento aproxima, mas no âmbito exclusivamente do arranjo, a canção de outro gênero ternário, o mencionado *jazz-waltz*, que nada mais é do que o ritmo jazzístico em compasso ternário, cujo acelerar do andamento acaba por retirar os possíveis traços relacionados ao gênero vienense. Joscelyn Godwin assim o define no verbete escrito para o *The New Grove Dictionary of Jazz*: “Na linguagem do jazz (e totalmente independente de suas conotações para a dança), o termo pode ser aplicado em qualquer peça em 3/4” (KERNFELD, 2002, v. 3, p. 874, tradução nossa).¹⁵

Como se observa, o arranjo previa triângulo e caixa clara. Essas duas linhas de percussão serviram de guia para a construção da condução por parte do baterista que construiu a “levada” a partir das indicações. Por fim, após o trecho em 5/4, há os seis compassos finais do arranjo de Rizek, sem seção rítmica. Na frase final instrumentada para o saxofone soprano, realizei a elisão entre o final do arranjo do Rizek e a volta do padrão de acompanhamento da primeira parte da música, entretanto 1/2 tom acima.

A seção final do arranjo, depois da colagem, realiza a sequência harmônica do original //: D7M / E/D / C#m7 / F#m7 / Bm7 / Esus7 / Aad.9 / Eb7(11+) :// também presente em diversas músicas populares brasileiras. Sobre ela há uma melodia que foi colocada na região grave da flauta, forçando o acompanhamento a permanecer em dinâmica *P* (piano). Na 2.ª repetição há as frases em terças paralelas, já presentes na versão de Gismonti, que muito se aproximam da linguagem da música brasileira caipira, e, nesse sentido, mais uma aproximação ao mencionado universo da *guarânia*, ainda que, do ponto de vista rítmico, ela nunca se explicita. No arranjo o baixo foi dobrado pelo trombone,

15 Original: “In the jazz parlance (and quite independent of its connotations for dance) a term which might be applied to any piece of jazz in 3/4 time”.

reforçando também uma lembrança das sonoridades das bandas, com as terças realizadas pela flauta e pelo clarinete e acompanhadas pelos saxofones e pelo *flugelhorn*. Por fim, na 3.^a repetição dessa sequência, Gismonti inseriu o tema original da canção, que, no arranjo apresentado, foi realizado pelo contrabaixo, seguido pelo contraponto da flauta dobrada pelo violão. Finalmente, na última repetição, a melodia retorna ao saxofone soprano de modo a anunciar o final da música, que, após uma pequena *coda*, se dá na tonalidade de Lá maior.

Assim, a música “Palhaço”, além da representação nostálgica da figura circense, trabalha com um universo ao mesmo tempo lúdico no que o ritmo ternário, por sua proximidade com essa musicalidade sul-americana, contribui com sua brasilidade aculturada. Já o arranjo elaborado, por sua vez, traz alguns traços da gravação original, como a melodia realizada ao saxofone soprano e a improvisação do mesmo instrumento sobre parte da modulação em ciclo de 5.^{as} e a melodia caipira em terças na *coda*. Por outro lado, no que tange ao ritmo de origem paraguaia e sul-americana, a instrumentação procurou reforçar o aspecto interiorano das bandas de coreto na rearmonização do trecho que pode ser relacionado com a canção “Tristeza do Jeca” (Angelino de Oliveira),¹⁶ clássico do repertório sertanejo, lançada com letra pela primeira vez em 1926. Muito embora “Tristeza do Jeca” não pertença ao gênero da guarânia, mas ao da toada (canção), tal aproximação se faz pertinente pelos motivos que se seguem. Os trechos da letra da canção original que recaem sobre a referida rearmonização¹⁷ da sequência que finaliza “Palhaço” trazem os seguintes versos:

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

Assim, a ideia do canto que manifesta tristeza e choro é reforçada pela rearmonização da sequência junto ao viés, também nostálgico da natureza (mar e sabiá). Claro que Egberto a torna sutilmente sofisticada ao, por exemplo, introduzir o subV/IV (Eb7), que prepara o retorno ao início da repetição da sequência a partir do IV grau. Desse modo, da mesma forma que a expressão *jazz* assumiu significações próprias no Brasil, principalmente no contexto das *jazz bands*, contexto no qual o arranjo proposto procura dialogar – tema discutido em outros lugares (TINÉ, 2016) –, o termo “polca” também parece ter se amoldado a várias manifestações musicais sul-americanas, sendo a guarânia derivada de uma delas.¹⁸

16 A associação dessa sequência harmônica com o título de “Tristeza do Jeca” foi realizada na dissertação de mestrado de Daniel Grajew (2017), orientada pelo Prof. Dr. Ivan Vilela (ECA-USP), sobre o *pianismo* de Egberto Gismonti. Muito embora “Palhaço” tenha uma letra própria, pareceram mais relevantes para a construção dessa análise, no sentido das relações entre significados musicais e extramusicais, os versos do clássico caipira.

17 A mencionada rearmonização se dá da seguinte maneira: no lugar do //: IV/ % / I/ % / V / % / I / I7 :// ocorre //: IV / V2 / III / VI / II / V7 / I / subV/IV ://.

18 Tomo como exemplo o trabalho de Conde (2017), que ilustra arranjos para a música andina colombiana de Álvaro Romero (1909-1999), que, além de peças que têm o ritmo próprio da polca, apresenta uma série de outros ritmos característicos colombianos que, de modo semelhante ao choro carioca, se amoldam ao tipo formal da polca.

5. O caso “Água e Vinho”

Por último, o arranjo de “Água e Vinho” (ÁGUA..., 2020) foi realizado para a temporada 2016 já para a versão reduzida e profissional do agrupamento (Ensemble Brasileiro). Do ponto de vista da canção original, observa-se, como comentado, que ela se situa em gravações além e aquém do período descrito em relação à simultaneidade de gravações no Brasil e na ECM no final da década de 1970 e a respectiva consagração do compositor. Seu lançamento ocorreu no disco de título homônimo na Odeon (GISMONTI, 1972), no período em que se pode observar uma predominância das canções sobre a música instrumental de modo geral. A segunda gravação só ocorreria no disco *Alma*, lançado em 1986, que pode ser visto como um disco peculiar, com predominância do piano solo e adições de dobras e efeitos eletrônicos. Este álbum, por sua vez, já foi gravado no período de consolidação da gravadora Carmo, como comentado, criada pelo compositor (GOMES, 2015).

Sobre o disco de 1972, há uma interessante crítica feita por José Ramos Tinhorão para o *Jornal do Brasil* em 1976. Àquela época, como mencionado, Egberto não tinha ainda uma carreira consolidada. O trabalho de Maria Beatriz Cyrino Moreira (2016) apresenta, a partir do seu recorte, um interessante debate ocorrido entre Gismonti e o crítico Sérgio Cabral, na famosa revista *O Pasquim* de 1970, que também demonstrou a polêmica das propostas artísticas de Egberto Gismonti naquela época.

Pouco mais depois 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, volta a apresentar ao público mais uma dessas diluições sonoras, agora sobre o título de *Água e Vinho*. [...] Afinal, o que Egberto Gismonti quer provar com sua música? Segundo ele mesmo afirma, não esperava ser considerado “um músico popular que faz música erudita”, nem “um músico erudito que faz música popular”, porque, “inclusive” – diz o candidato Egberto – “não há diferença entre música erudita e popular, que se encontraram definitivamente em Jimi Hendrix. O que existe é um som, que é acompanhado ou não pelas pessoas”. Bom, estaria aí a chave para entender o sentido oculto dessa palinódia sonora a que se reduz a música do compositor ... [...]. *Água e Vinho*, de Egberto Gismonti, como proposta musical brasileira, não passa de um eco academicamente mais elaborado da proposta anterior de Milton Nascimento. Tudo muito pretensioso, muito “inteligente”, muito “moderno”, muito uma porção de coisas. Mas, infelizmente, vai-se ouvir, não é nada. Entra por um ouvido e sai por outro. (TINHORÃO, 1976).

Claro está que a posição do crítico se apresenta bastante delimitada ideologicamente como já é conhecida, inclusive na citação de outros compositores àquela época mais famosos do que Egberto. Mas, pela leitura que Tinhorão fez da obra em si, não parece que sua crítica tenha “vingado”. O que parece ter ocorrido, a meu ver, após o que chamei de período de consagração no entorno do álbum *Circense*, já discutido, foi que a crítica e o público passaram a revisitar os álbuns anteriores e consagrá-los *a posteriori*.

No caso do arranjo proposto, há uma colagem de certa forma semelhante à anterior. Na seção central é inserida uma fuga a 4 vozes em estilo bachiano realizada a partir do

tema da exposição na qual, praticamente, a versão pianística do compositor é transposta para o grupo. Tal fuga, instrumentada para a formação em questão, é acompanhada por um pandeiro em figuração de choro, o que finda por gerar uma textura próxima daquelas realizadas nas *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa Lobos.¹⁹

Figura 7 – “Água e Vinho”: fuga acompanhada²⁰.

The image shows a musical score for the piece "Água e Vinho". It consists of four staves. The top two staves are for the fugue, with the first staff containing the main melodic line and the second staff providing a counterpoint. The third staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a whole rest, indicating that the piano accompaniment is not present in this version. The fourth staff is labeled "Pandeiro e bumbo" and shows a complex, syncopated rhythmic pattern characteristic of Brazilian choro music.

Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

Por fim, na volta à textura original, há a inserção (ou mais uma colagem) da improvisação de Egberto Gismonti, cuja performance sucedeu-se no disco de 1986, transcrita por Vinícius Bastos Gomes (GOMES, 2015), na forma de solo escrito para voz e clarinete.²¹ De fato, é uma característica singular a esse arranjo ter somado uma voz feminina à formação proposta. Essa tanto conduz a letra da melodia (escrita por Geraldo Carneiro) como executa o vocalize da improvisação “colada” como citação.

De modo geral, não há muitas gravações vocais para essa canção, entretanto, como referência estética para o arranjo, tomou-se a interpretação da cantora Olívia Byington no disco *Corra o Risco*, acompanhada pelo grupo A Barca do Sol (CORRA..., 1978), na qual a canção é realizada na tonalidade de Mi menor, tonalidade diferente da original, em Ré menor, que é a do arranjo aqui proposto. Entre seus membros, A Barca do Sol tinha músicos como Nando Carneiro (irmão do letrista da canção de Egberto) e Jacques Morelenbaum, que integrariam, na década de 1990, o quarteto Egberto

19 Junto ao ciclo dos Choros, o Ciclo das Bachianas Brasileiras, composto entre 1930 e 1945, é considerado um dos pontos mais importantes na obra de Heitor Villa-Lobos.

20 A indicação do pandeiro e o gênero mais a presença do bumbo são uma prescrição para que o baterista toque o instrumento com as mãos, mas mantenha a condução do bumbo com o pé direito.

21 O procedimento de se inserir um solo transcrito de um determinado instrumentista em um arranjo remete a algo relativamente consagrado no território das Big Bands e Combos de jazz, como o *SuperSax*, que, além de fazer as realizações dos temas do saxofonista do BeBop Charlie Parker, executava em bloco seus improvisos transcritos. No campo da proposta estética aqui apresentada, realizei a inserção ou colagem do improviso do guitarrista Heraldo do Monte no arranjo que fiz do clássico “Bebê” de Hermeto Pascoal para esse mesmo agrupamento interpretado pela versão “campesina” do Ensemble Brasileiro no IV FBMC em Campinas, em 2017.

Gismonti Group, além de, no caso do Nando, gravar e lançar um de seus discos solo na gravadora Carmo.

A letra dessa canção traz vários elementos, juntamente ao seu título, advindos da tradição católica. Sendo dividida em duas estrofes que se repetem sobre a mesma melodia, a primeira estrofe apresenta aspectos “dolorosos”, como “lua morta, pedra morta, agonia” ou “a vida ia entre os muros e as paredes de silêncio”. A primeira menção religiosa se daria nos versos “e o rosário sobre o chão”, e seguem outras imagens, como “os cães que vigiavam o seu sono, viam sombras no ar, viam sombras no jardim”. Já a segunda estrofe traz aspectos “luminosos”, como “um incêndio amarelo e provisório” ou “e seu coração já não temia as trevas”, para, enfim, concluir: “haveria de chegar, o amor”. Pode-se então, contrapondo as duas estrofes, associá-las respectivamente à “água” e ao “vinho” da simbologia cristã, derivada de um dos milagres de Jesus. O arranjo então distribui a letra colocando a 1.^a estrofe antes da fuga e a 2.^a depois do vocalize mencionado. J. R. Tinhorão, na citação apresentada, associa a expressão à música popular (“água”) e à música erudita (“vinho”) e, assim, constrói sua crítica. De fato, musicalmente, a canção não altera os procedimentos musicais entre uma estrofe e outra. O arranjo proposto tampouco o faz, mas, ao inserir a fuga como forma de colagem sobreposta à condução do choro, comenta musicalmente a dicotomia que é estendida temporalmente tanto na inserção da fuga como na própria seção, pela inclusão da figura rítmica do choro. De fato, “Água e Vinho” apresenta pouquíssimas figuras musicais que remetem diretamente a elementos que denotam brasilidade, quiçá as notas repetidas da melodia, muito comum em cocos e choros, mas que, via de regra, se dão em andamentos mais acelerados. Entretanto, o arranjo, por meio dos procedimentos adotados, acentua tais aspectos pelo uso do gênero e alusão ao compositor Heitor Villa-Lobos.

Assim, “Água e Vinho” deixa seu vínculo brasileiro em um território mais sutil, por se tratar de uma canção lenta. Entretanto, no arranjo contrapontístico “colado”, como comentado, se introduz o elemento rítmico mencionado, deixando aí seu vínculo com a “brasilidade” almejada.

Discussões

O *Dicionário Musical Brasileiro de Mário de Andrade* (ANDRADE; ALVARENGA; TONI, 1989), que realiza uma compilação das definições de termos musicais gerais da música e da cultura musical do país, não possui o termo guarânia, mas, sim, a polca paraguaia. Essa musicalidade, como mostrado, poderia estar, ao lado de outras, por detrás das motivações de “Palhaço”. Mais recentemente, Evandro Higa (2013, p. 18) assim define:

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

sertaneja, em um processo de apropriação e ressignificação de seus componentes estruturais e simbólicos.

Alguns elementos interessantes podem ser traçados a partir do verbete de Mário de Andrade (ANDRADE; ALVARENGA; TONI, 1989, p. 405): primeiro, a presença dos instrumentos de sopro e o fenômeno das orquestras típicas, no caso, paraguaias, que, ao que parece, foi um fenômeno latino-americano, e não só brasileiro; segundo, a menção à sobreposição dos diferentes pulsos pode ter advindo do próprio jogo entre o $\frac{3}{4}$ e o $\frac{6}{8}$ característico desses gêneros. Contemporaneamente percebe-se que a polca paraguaia e diversos outros gêneros sul-americanos, como a mencionada hacareira, jogam com essa ilusão rítmica por meio dos rasgueados dos violões quando deslocam as acentuações, deixando, por vezes, o primeiro pulso sem tocar, causando bastante perplexidade ao ouvinte. Sobre os aspectos rítmicos e significados simbólicos da guarânia, o pesquisador Evandro Higa (2013, p. 18) considera que,

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

Por outro lado, o pesquisador Marcos Branda Lacerda (2005, p. 219) não deixou de apontar semelhanças entre a textura da polca paraguaia “do Brasil”, que resulta da sobreposição das camadas da melodia, do rasgueado dos violões e do baixo com as texturas rítmicas dos tambores do Benin, transcritos por ele ao final da década de 1980. Ilustrando processos de offbeat timing e cross rhythm, conclui:

Da mesma maneira, a forma de emissão vocal e os desenhos melódicos restritivos da polca paraguaia apontam aparentemente para a necessidade do mesmo rigor de controle de tempo e sincronia rítmica. Os exemplos aqui analisados sugerem que esse não seria o comportamento definido pela sensibilidade musical brasileira – ou mesmo afro-brasileira –, que deve sua formação a uma relação de forças entre traços estilísticos de múltiplas origens. (LACERDA, 2005, p. 218).

No que tange ao aspecto da discussão sobre a forma em arranjo, observa-se que se trata de um assunto pouco abordado, na medida em que a temática sobre o original e as fontes primárias na música popular prevalece em alguns trabalhos de referência (ARA-GÃO, 2007; NASCIMENTO, 2008). Entretanto, foi na relação entre a forma da música e seus desdobramentos no arranjo que encontrei um terreno fértil para a descrição de diferentes características de arranjos, arranjadores na relação com sua função. Observa-se que os gêneros populares fronteirizos aqui mencionados têm uma forte relação com a dança e as estruturas poéticas dos gêneros, e que o arranjo, se funcional, precisa obedecer a tais formalidades (DELGADO, 2016). Contudo, aqui, trata-se de arranjos de viés poético, por isso, acredita-se justificar-se a colagem que, em última análise, remete

ao *rapsodismo*. Para Arnold Schoenberg²² (SCHOENBERG, 2004, p.108), a rapsódia se liga à improvisação em um procedimento composicional mais solto, livre de estruturas prefixadas, muito embora possam também se basear em protótipos formais mais consolidados. Além da mencionada relação do termo “fantasia” com as formas livres nas obras de Mozart, por exemplo, a “Rapsódia sobre um Tema de Paganini” de Rachmaninoff trata-se, na verdade, de um tema e variações, ao passo que as Rapsódias para piano de Johannes Brahms são **ABAs**. Isso sugere que aspectos extramusicais também contribuem para sua denominação, como nas Rapsódias Húngaras de Franz Liszt. Porém, é nas músicas nacionalistas latino-americanos que se encontram largo uso dessa liberdade, a ponto de os compositores serem criticados por falta de rigor formal, como José Maria Neves e Juan Carlos Paz apontaram.²³ De fato, tais concepções (A. Schoenberg e J. Maria Neves) estão relacionadas a uma visão que mira as manifestações musicais populares a partir da construção conceitual ocidental (eurocêntrica) da composição no sentido do compositor que organiza, sobretudo, as “grandes formas” e de um olhar que vê na invenção estética o valor principal da obra a partir da introdução de novas técnicas ligadas às vanguardas do século XX. Assim, a “Rapsódia em Blues” de George Gershwin parece sintetizar bem a tendência, e, de outro modo, pode-se pensar o *rapsodismo* como o *modus operandi* no qual o conteúdo (temas populares) estaria mais adequado à forma.

Nesse sentido, da relação entre forma e conteúdo, a surpreendente guinada estética do compositor brasileiro Willy Correa de Oliveira, crítico costumeiro do nacionalismo (um dos assinantes do Manifesto Música Nova em 1963) e da obra de Heitor Villa-Lobos, vai encontrar exatamente na colagem sua singularidade e originalidade tendo como *corpus*, principalmente, as Cirandas.

O particular da solução encontrada por Villa é a imaginação com que diferentes entidades musicais (às vezes antitéticas) se articulam dentro de uma mesma composição; segundo Oliveira, algo parecido com as *collages* de Kurt Schwitters. Tal como os tickets, etiquetas, velhas gravuras, recortes e retalhos de pano reunidos nos trabalhos do artista alemão, Villa juntava fragmentos das músicas que conhecia e armava um mosaico milagroso, de beleza que às vezes não se elucida pela lógica musical. Para Oliveira, as *Cirandas* compostas por Villa em 1929 são um mostruário desse procedimento no âmbito da música para piano. Nessas peças sobre temas populares brasileiros, as colagens musicais têm uma relação curiosa entre o arranjo do piano e a melodia: o piano seria como o fundo, e as melodias de ciranda, as figuras coladas sobre ele. É como se o jogo entre fundo e figura nas *Cirandas* tivesse quase uma força tátil, plástica, algo muito

22 “O nome ‘rapsódia’ sugere uma improvisação. [...] A excelência de uma improvisação assenta-se mais em seu inspirado imediatismo e vivacidade do que em sua elaboração. É claro, a diferença entre uma composição escrita e improvisada é a velocidade de produção [...]. Assim, sob condições apropriadas, uma improvisação pode ter a profundidade de elaboração de uma composição cuidadosamente trabalhada. Geralmente, uma improvisação irá apegar-se a seu tema mais pelo exercício da imaginação e emoção do que, propriamente, das faculdades estritamente intelectuais. Haverá uma abundância de temas e ideias contrastantes cujo efeito total se adquire por meio de rica modulação e regiões remotas. A conexão entre temas de natureza tão diferenciadas e o controle da tendência centrífuga da harmonia são, em geral, obtidos de maneira casual, por meio de ‘pontes’ e, inclusive, justaposições abruptas” (SCHOENBERG, 2004, p. 108).

23 “Se compositores como Carlos Chávez, Domingos Santa Cruz, Ginastera e alguns outros sabem dar às suas obras estruturação formal de elaboração mais inteligente (dentro dos critérios da grande música europeia), a maioria dos compositores latino-americanos, inclusive grande parte dos nacionalistas brasileiros, parece não dominar totalmente os segredos da estruturação da forma [*sic*] da tradição ocidental. Contentando-se em juntar temas aparentados ou contrastados de modo a lembrar as velhas peças de salão [...] ou em intermináveis suítes rapsódicas” (NEVES, 1981, p. 48).

parecido com o que Braque fez em seu quadro *O violino e o cachimbo*, e Picasso em seu *Violon et feuille de musique*. (RAMIREZ, 2019).

Essa resenha escrita para o *Jornal da USP* aponta as características ressaltadas pelo compositor através do auxílio das artes visuais. Como se observa, trata-se de um processo bastante diferente de um dos empregados nos arranjos aqui propostos, pois, enquanto Villa realiza a colagem no interior da própria peça, o arranjo cola diferentes arranjos da mesma música. Ainda assim, no que diz respeito ao que Willy chama de colagem entre figura e fundo, penso ver exatamente esse processo na colagem de uma fuga bachiana acompanhada por um pandeiro em ritmo de choro, ou na textura da transição de “Mara-catú” para “Morô Omin Má”. Uma colagem desse tipo que foi realizada por Villa-Lobos, muito embora isso não tenha ocorrido de maneira intencional.

As Cirandas são *collages*, e não ABAs ou outras quaisquer tipologias morfológicas arroladas com letras do alfabeto latino indexadas em Compêndios de Formas Musicais. Pra outras sortes de escrita, outros signos. E *collages*, pela distribuição de fundo e a figura colada [...]. Mas é evidente que cada cantiga carrega consigo suas vivências e que vivificam a obra do Villa, embora o que ele está a dizer é mais centrado nas *collages*: tensões estabelecidas, quase tácteis, plásticas, através de novas relações adquiridas pelas justaposições dos *objets trouvés* e dos fundos sobre os quais são colados. [...] *Collages* como forma e conteúdo a um só tempo. (OLIVEIRA, 2009, p. 49-51).

Mesmo assim, Willy não deixou de atentar para o aspecto da colagem no sentido dos compêndios citados a partir de um olhar mais amplo na obra de Heitor Villa-Lobos, que é exatamente o que ocorre nos arranjos envolvidos.

Villa-Lobos atinou para um dos graves problemas da música do século XX: a questão da forma, do encadeamento das ideias do discurso musical. Soube que as formas do passado não viriam em socorro da concatenação das partes de uma exposição que não mais se justificavam pelo modo de organizar as alturas que geravam aquelas formas. “*E ninguém deita remendo de pano novo em vestido velho: porque leva quanto alcança do vestido: e se faz maior ruptura*”. Ele encontrou modo de coser as partes, com o cuidado de dar a cada a atenção devida; e que cada parte ajunte ao discurso força e causa de sua participação no conjunto; que se disponha claramente em sua ocorrência [...] antes de se dissolver em outra parte, ou que – dramaticamente – seja silenciada pela parte seguinte. Eis a dramaturgia das colagens (*collages*), a lógica siléptica dos sonhos e o que se poderia ajuntar: como multiplicidade de paisagens no decurso de uma viagem: sua inteira aventura sendo a lembrança de tudo que ocorreu em seu percurso. (OLIVEIRA, 2009, p. 70-71).

Não que os arranjos aqui apresentados tenham a pretensão estética de figurar ao lado das obras citadas, mas a conceituação da colagem parece ter sido bem fundamentada por Willy a partir dessas obras de Villa-Lobos. Por outro lado, a técnica da colagem pode ser mais vista mais como um elemento que escapa às convenções nacionalistas e modernistas até aqui aventadas para lançar luz a uma possibilidade dentro da estética da pós-modernidade.

Nesse sentido, há uma linha tênue entre a colagem e o neoclassicismo encontrado nos arranjos de “Palhaço” e “Água e Vinho”. Em sua espécie de “antimanifesto” pós-modernista, o compositor belga Boudewijn Buckinx (1998, p. 125-126) assim ressalta essa relação:

[...] o que a história da música chama de neoclassicismo tem muita semelhança com o *pomo*. O *revival* ou revalorização de compositores como Stravinski [...], Shostacovich [...], Britten [...] e muitos outros certamente não é por acaso. Vejamos as semelhanças: aceitação de convenções [...] e gêneros [...] tradicionais, tentativa de integração entre alta e baixa cultura, formação instrumental tradicional, ecletismo e utilização de materiais preexistentes em geral.

É certo que, dentro do território da música clássica ocidental, o *pomo* ou pós-moderno, como denominou Buckinx, também recebeu várias críticas, como demonstra o pesquisador Paulo de Tarso Salles (2005, p. 94), exatamente no viés da colagem na perspectiva do neoclassicismo.

A principal linha de raciocínio adotada pelos críticos do pós-modernismo é a que toma o *ecletismo* por base de uma definição de uma música pós-moderna, ou seja, a utilização (colagem) de técnicas e linguagens musicais fora de seu contexto original.

Entretanto, observa-se que, se por um lado a maioria desses elementos vem à baila em todas essas considerações, pensa-se que, no campo do arranjo e da música popular escrita, a produção não necessariamente pretende alcançar o *status* de “obra”, sobretudo como partitura, por mais que ela esteja presente, quiçá como uma atividade que tem como fim a fonografia, que, nos exemplos abordados, somente o arranjo de “Palhaço” teria condições de alçar tal *status*, na medida em que é a única lançada oficialmente em CD e plataformas digitais.

Considerações finais

Finalizando, a partir dos parâmetros adotados, verificou-se, do ponto de vista do gênero musical, relações diretas, com gêneros musicais brasileiros em “Maracatu” e na canção brasileira em “Água e Vinho”, e indiretas, como a alusão à Guarânia em “Palhaço”. A relação desse elemento brasileiro com a instrumentação do grupo já era dada de antemão pela concepção da formação. Além disso, o arranjo de “Água e Vinho” corroborou esse elemento pela indução a Villa-Lobos por meio da colagem do Choro com a Fuga. Do ponto de vista da colagem, verificou-se que ela se deu de dois modos: horizontal, ligada à introdução de seções estranhas ao original, e vertical, no sentido das *polirritmias* que acompanhavam o toque afro-brasileiro em “Maracatu” e do Choro em “Água e Vinho”. No que tange às colagens horizontais e ao processo do arranjo como um todo, uma série de elementos trouxe significados para os arranjos: a melodia nagô do culto a Oxum em “Maracatu”, o elemento contrapontístico ligado à tradição clássica ocidental em “Palhaço” e, somado a esse, o Choro colado em Fuga de “Água e Vinho”,

além da improvisação transcrita inserida na forma de solo escrito, como citação metalinguística. Além disso, os arranjos perpassaram por uma série de referências audiográficas, como as questões das adaptações do toque do maracatu para bateria tendo como base, principalmente, o baterista Nenê (Realcino Lima) na gravação do próprio Egberto para a ECM (SANFONA, 1981); as gravações e soluções camerísticas para instrumentos de sopro do grupo Papavento no disco para a gravadora Carmo e a gravação de “Água e Vinho” em *Corra o Risco*, álbum realizado com o grupo A Barca do Sol, que acompanha a interpretação de Olivia Byington.²⁴

Por fim, as menções poéticas das letras, direta ou indiretamente relacionadas, ensejaram construções simbólicas de sentido que se aplicam primeiramente às músicas originais, mas também se estendem aos arranjos. Em outro estudo, apontou-se para uma divisão tripartite para a facilitação do entendimento da estética musical de Egberto Gismonti: “Brasilidade, Vanguarda e Sacralidade” (TINÉ, 2018). Nesse caso, a brasilidade está dada pela utilização dos gêneros e pela instrumentação proposta. A sacralidade encontra-se no culto a Oxum, e os elementos da cultura católica e cristã em “Água e Vinho”. O elemento da nostalgia, retirado das considerações sobre “Palhaço”, por outro lado, também pode ser visto nessa ótica quando se pensa na imagem do clássico filme do cineasta russo Andrei Tarkovsky de título homônimo (*Nostalgia*, 1983) resumido em sua imagem final: “a casa russa dentro da catedral italiana”.²⁵ Ou seja, uma colagem visual que, de forma poética, “Água e Vinho” se propôs ao justapor arranjos diferentes de uma mesma música. Como desenvolvido nas Discussões, tal fato poderia ser conceituado mais como um elemento de pós-modernidade do que de vanguarda, tomando essa a partir das categorias mencionadas. Até porque as colagens fazem parte dos arranjos propostos, ao passo que atonalismos, pontilhismos e *polirritmias* são procedimentos abundantes nas composições de Egberto.

Referências

ÁGUA e Vinho (E. Gismonti & Geraldo Carneiro). [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal Paulo José de Siqueira Tiné. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pp6efW43K5Y>. Acesso em: 17 maio 2023.

ALMA. Intérprete: Egberto Gismonti. Rio de Janeiro: Carmo, 1986. 1 CD.

ALMEIDA, Miguel. “Circense”, retrato de Gismonti. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 59, n. 18669, 14 maio 1980. Folha Ilustrada, p. 31. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=7311&anchor=4244540&origem=busca&originURL=&max-Touch=0&pd=ef6940b2a1e6170e9f17e1bddf98902c>. Acesso em: 17 maio 2023.

24 Tomando essa gravação por referência, observa-se que, embora na discografia de Egberto essa música esteja fora do escopo apontado no quadro 1 que vai de 1976 a 1981, o ano de produção do disco da “Barca do Sol” com a versão de Olivia Byington é de 1978, portanto, dentro do recorte proposto.

25 Diga-se de passagem, também se dá na trilha sonora-musical que “cola” o canto tradicional russo com um trecho do Requiem de Verdi.

ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda; TONI, Flavia Camargo. **Dicionário musical brasileiro**. Brasília: Ministério da Cultura; Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1989.

ARAGÃO, Paulo. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. **Cadernos de Colóquio**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 94-107, out. 2007. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/40>. Acesso em: 15 maio 2023.

ARAÚJO, Fabiano. Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução. **Revista de estudos do jazz e das músicas audiotáteis**, Paris, n. 1, p. 1-19, abr. 2018. Caderno em português.

AURORA dórica para o embaixador de júpiter. Intérprete: Papavento. Rio de Janeiro: Carmo, 1986. 1 disco vinil.

BARSALINI, Leandro. **Modos de execução da bateria no samba**. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2014.935953>. Acesso em: 15 maio 2023.

BUCKINX, Boudewijn. **O Pequeno Pomo ou a história da música do pós-modernismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

CALADO, Carlos. **O Jazz como Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2002.

CIRCENSE. Intérprete: Egberto Gismonti. Brasil: Emi-Odeon, 1980. 1 CD.

CONDE, Samuel Ibarra. **12 Obras Inéditas de Alvaro Romero; arranjos e interpretação para Trio Típico Colombiano**. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA-UNICAMP, 2017.

CORRA o risco. Intérprete: Olivia Byington. Participação especial: A Barca do Sol. [S. l.]: Continental: 1978. 1 CD.

DANÇA das cabeças. Intérpretes: Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos. Rio de Janeiro: ECM Records, 1976. 1 CD.

DELGADO, Martin. **Composición en la Música Popular Argentina**. Rosário, AR: Editora Universidad Nacional del Rosario, 2016.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionários de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

GOMES, Sérgio. **Novos caminhos da bateria brasileira**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

GOMES, Vinícius Bastos. **Alma**: o estilo pianístico de Egberto Gismonti. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2015.957445>. Acesso em: 15 maio 2023.

GOMES, Vinícius Bastos; TINÉ, Paulo. O Maracatú de Egberto Gismonti. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 25., 2015, Vitória. **Anais** [...]. Vitória: ANPPOM, 2015. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2015/3371/public/3371-11675-1-PB.pdf. Acesso em: 15 maio 2023.

GRAJEW, Daniel. **O pianismo de Egberto Gismonti em Sete Anéis e Karatê**. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2017.tde-05052017-120253>. Acesso em: 15 maio 2023.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1956.

HIGA, Evandro Rodriguez. **Para fazer chorar as pedras**: o gênero musical guarânia no Brasil, décadas de 1940/50. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/104024>. Acesso em: 15 maio 2023.

GODWIN, Joscelyn. **JAZZ WALTZ**. In: KERNFELD, Barry (ed.). **The new grove dictionary of jazz**. 2. ed. London: Macmillan Publishers; New York: Grove's Dictionaries, 2002.

LACERDA, Marcos Branda. Transformações dos Processos Rítmicos do Offbeat Timing e Cross Rhythm em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil. **Opus**, Campinas, v. 11, p. 208-220, dez. 2005. Disponível em: <https://anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/529>. Acesso em: 15 maio 2023.

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

MARACATÚ Moro Omim Má. [S. l.: s. n.], 2016. 1 áudio (6 min). Publicado pelo perfil paulotine. Disponível em: https://soundcloud.com/paulotine/03-maracatu-moro-omim-ma?si=05229fb22dad4d05ade5c17c3f662854&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing. Acesso em: 27 fev. 2023.

MARQUES, Guilherme. **Airto Moreira**: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975). 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2013.912714>. Acesso em: 17 maio 2023.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. **Um coração futurista**: desconstrução construtiva nos processos composicionais de Egberto Gismonti na década de 1970. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2016.976117>. Acesso em: 15 maio 2023.

MORELLI, Rita. **Indústria Fonográfica**: um estudo antropológico. 2. ed. Campinas: Editora UNICAMP, 2009.

MORÔ Omim Má. In: MACARATÚ Estrela Brilhante do Recife. Recife: Natasha Records, 2002. 1 CD.

NASCIMENTO, Hermílson Garcia. **Recriaturas de Cyro Pereira**: arranjo e interpoética na música popular. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2011.841288>. Acesso em: 16 maio 2023.

NEVES, José Maria das. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Willy Corrêa. **Com Villa-Lobos**. São Paulo: EDUSP, 2009.

PAULO Tiné & Ensemble Brasileiro. Intérprete: Ensemble Brasileiro. São Paulo: Distribuidora Tratore, 2018.

PALHAÇO. [S. l.: s. n.], 2018. 1 áudio (7 min). Intérprete: Paulo Tiné. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/55BpD2vtv700LB4vZ5nMFd?si=f1fc3d74e65344d7>. Acesso em: 27 fev. 2023.

PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, p.103-112, jun. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992011000100012>. Acesso em: 16 maio 2023.

PIEIDADE, Acácio. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. **El Oído Pensante**, [s. l.], v. 1, n. 1, fev./jul. 2013. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7065>. Acesso em: 16 maio 2023.

RAMIREZ, Victor. Villa-Lobos ainda tem algo a dizer, 60 anos depois da sua morte. **Jornal da USP**, São Paulo, 22 nov. 2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=288502>. Acesso em: 17 maio 2023.

SALLES, Paulo de Tarso. **Abertura e impasse**: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SANFONA. Intérprete: Egberto Gismonti. Oslo: ECM Records, 1981. 1 CD.

SCHOENBERG, Arnold. **Funções estruturais da harmonia**. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

STURM, Fred. **Changes Over Time**: The Evolution of Jazz Arranging. [S. l.]: Advanced Music, 1996.

TINÉ, Paulo. **Procedimentos modais na música brasileira**: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2009.tde-13122009-102355>. Acesso em: 16 maio 2023.

TINÉ, Paulo. A Função da Improvisação dentro da Estrutura Formal da peça “Choro Dançado” de Maria Schneider. In: CONGRESSO NACIONAL DA ANPPOM, 23., 2013, Natal. **Anais** [...]. São Paulo: ANPPOM, 2013.

TINÉ, Paulo. Processos Criativos em Arranjos e Composições para Big Band/Orquestra Típica: Gêneros Ternários. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR: EPSTEMOLOGIA, DIDÁCTICA Y PRODUCCIÓN, 1., 2016, La Plata. **Anais** [...]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata (Facultad de Bellas Artes), 2016. p. 19-33. Disponível em: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/76785>. Acesso em: 16 maio 2023.

TINÉ, Paulo. As Escolhas Estético-Musicais de Egberto Gismonti a partir da peça “Forró”: brasilidade, vanguarda e sacralidade. In: FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORANEA BRASILEIRA, 5., 2018, Campinas. **Anais** [...]. Campinas: [s. n.], 2018, p. 32-47. Disponível em: <https://fmcb.com.br/wp-content/uploads/2021/11/Anais-do-congresso-de-musica-FMCB5.pdf>. Acesso em: 16 maio 2023.

TINÉ, Paulo. “Pr’um Samba”: reflexões e criações sobre o arranjo no gênero musical brasileiro. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.7, n.2, 2019, p.1-21

TINHORÃO, José Ramos. Água e Vinho de Egberto Gismonti: água no vinho, nem água nem vinho. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 nov. 1976. Caderno B.

SAUDADES. Intérprete: Naná Vasconcelos. [S. l.]: ECM, 1979. 1 disco de vinil.

WRIGHT, Rayburn. **Inside The Score**. New York: Kendor Music, 1982.