

MARCELO GAMA E MELLO DE MAGALHÃES PINTO

***FREVO PARA PIANO DE EGBERTO GISMONTI:
UMA ANÁLISE DE PROCEDIMENTOS POPULARES E
ERUDITOS NA COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE***

**BELO HORIZONTE
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
2009**

Marcelo Gama e Mello de Magalhães Pinto

***FREVO PARA PIANO DE EGBERTO GISMONTI:
UMA ANÁLISE DE PROCEDIMENTOS POPULARES E
ERUDITOS NA COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE***

Dissertação apresentada ao Departamento de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Performance musical.

Orientador: Professor Doutor Fausto Borém.

**Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG
2009**

Aos meus pais e minha irmã.
À Roberta.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram para a realização deste trabalho.

Agradeço à minha família,

à Roberta,

ao meu orientador, Professor Fausto Borém,

à Professora Lúcia Assumpção.

RESUMO

Este trabalho é um estudo sobre reconhecimento de elementos eruditos e populares na performance de Egberto Gismonti, em sua obra *Frevo* para piano solo. Realiza-se uma análise descritiva, fundamentada em características musicais do gênero *frevo* e de comparações composicionais com compositores eruditos. Foram utilizadas como fontes primárias: a gravação de *Frevo*, realizada pelo próprio autor e que está presente no disco *Alma*, a partitura impressa no encarte do mesmo disco e a partitura de *Frevo*, presente no livro *Egberto Gismonti*, editado pela *Édition Suisse*. Como fonte secundária, foi utilizada uma transcrição da performance de *Frevo* do disco *Alma*, feita por este pesquisador, utilizando dos seguintes softwares: *Finale* e *Amazing Slow Downer*. A análise de *Frevo* foi precedida de uma contextualização sobre o gênero *frevo*, traçada desde seus primórdios até sua consolidação (SALDANHA, 2008; LIMA, 2005), e de uma descrição da trajetória musical erudita e popular do compositor e multi-instrumentista Egberto Gismonti, delineada com base principalmente em artigos publicados na internet e entrevistas publicadas no *Jornal Caipira*. A análise da obra mostrou que o gênero pernambucano foi utilizado na construção da obra de Gismonti, tanto nos aspectos composicionais quanto improvisatórios. Ao contrário da tradição de predomínio de melodia acompanhada da música instrumental popular, Egberto utiliza principalmente de um sofisticado contraponto a duas vozes, com bases em uma complementaridade melódica para que o fluxo rítmico do discurso musical, como é típico do *frevo*, não seja interrompido. Observou-se um hibridismo de elementos das músicas popular brasileira e estrangeira com elementos eruditos, notadamente a influência de Bach e Chopin.

Palavras-chave: Egberto Gismonti. Frevo. Piano. Música brasileira. Performance musical.

ABSTRACT

This work is a study about the recognition of classical and popular elements in Gismonti's performance of his work *Frevo* for solo piano. It is a descriptive analysis, based on musical characteristics of the genre *frevo* and on compositional comparisons with classical composers. It has been used as primary sources: a) the recording of *Frevo*, performed by the author in the album *Alma*; b) the score of *Frevo*, from the booklet of the same album; and c) the score of *Frevo* from the book *Egberto Gismonti*, published by *Édition Suisse*. As a secondary source, it has been utilized a transcription of *Frevo*'s performance of the album *Alma* made by this researcher with the following softwares: *Finale* and *Amazing Slow Downer*. The analysis of *Frevo* is preceded by a historical explanation about *frevo*, since its beginning until its consolidation (SALDANHA, 2008; LIMA, 2005), as well as by a description of the classical and popular musical path of the composer and multi-instrumentist Egberto Gismonti, based mainly on web articles and interviews published in the newspaper *Jornal Caipira*. The analysis has showed that the genre *frevo* was used in both the compositional and improvisational aspects of the construction of *Frevo*. Instead of utilizing an accompanied melody, Egberto mainly makes use of a sophisticated counterpoint in two voices, based on a melodic complementarity in order to make the rhythmic overflow of the musical speech, like in *frevo*, continuous. A combination of elements from the Brazilian Popular Music and international music with classical elements, mainly an influence of Bach and Chopin, was observed.

Key-words: Egberto Gismonti. Frevo. Piano. Brazilian music. Musical performance.

SUMÁRIO

Capítulo I	7
1.1 Introdução	7
1.2 Justificativa	9
1.3 Objetivo geral	9
1.4 Objetivos específicos	10
1.5 Fontes	10
Capítulo II – Contextualização histórica: O gênero frevo e Egberto Gismonti	13
2.1 O gênero <i>frevo</i>	13
2.2 Egberto Gismonti	27
Capítulo III – Análise de <i>Frevo</i>	37
3.1 Motivos temáticos de <i>Frevo</i>	37
3.2 Análise das seções formais de <i>Frevo</i>	40
3.3 Microanálise de <i>Frevo</i>	47
Capítulo IV – Conclusão	73
Referências	75
Anexo – Edição de performance de <i>Frevo</i>	79

Capítulo I

1.1 Introdução

O Brasil há muito é conhecido por sua diversidade musical, originada das misturas raciais e fusões culturais. A extensão continental de seu território e suas diferentes colonizações (portuguesa, espanhola e holandesa) contribuíram para a pluralidade das manifestações culturais e artísticas, principalmente as de cunho popular. Estas, tiveram grande influência dos negros trazidos pelos colonizadores de diferentes pontos da África como Angola/Congo e Yoruba (Cançado, 1999).

O contexto religioso no período colonial influenciou a forma como a música se desenvolveu nos países. Em países colonizados protestantes, as manifestações musicais e culturais dos escravos negros não eram permitidas. Já nos novos países católicos, a mistura das tradições religiosas e culturais africanas com o Catolicismo permitiu que houvesse um desenvolvimento maior de poliritmia e da música “percussiva” (Cançado, 1999, p.46).

Há exemplos musicais de influência da rítmica africana na Coleção de Modinhas Anônimas do século XVIII bem como no Lundu - gênero musical popular presente no contexto social do século XVIII. Isto mostra como os negros tiveram grande influência no desenvolvimento da música popular no Brasil.

O gênero de música popular *frevo* originou-se em Pernambuco, estado de grande importância econômica para o Brasil pelas exportações de cana-de-açúcar durante o período colonial (SALDANHA, 2008). O frevo foi gerado, musicalmente,

pela história do estado, sendo um gênero musical típico das manifestações populares do Brasil.

Neste trabalho, o frevo é situado historicamente desde sua origem na colonização de Pernambuco no século XVII, passando pelo desenvolvimento e consolidação, até suas vertentes mais recentes.

A apresentação deste histórico do frevo se faz necessária para a contextualização da obra *Frevo*, do compositor fluminense Egberto Gismonti, que será analisada do ponto de vista composicional e da performance pianística.

Egberto Gismonti é um compositor e multi-instrumentista reconhecido internacionalmente pelo estilo de sua linguagem composicional e práticas de performance únicas, que tem desenvolvido ao longo de mais de trinta anos de carreira profissional.

A relevância de Egberto Gismonti no cenário musical decorre, outrossim, do tratamento erudito que ele dá a materiais populares, contribuindo, conseqüentemente, para a integração da música popular com a erudita e, de uma forma mais ampla, do meio popular com o acadêmico.

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

1.2 Justificativa

A presente pesquisa se justifica pela falta de estudos sobre temas ligados a Egberto Gismonti e sua contribuição como compositor e *performer* para a música brasileira contemporânea. Além disso, o objeto deste estudo é de grande interesse para este pesquisador por várias razões.

Desde o início de nosso interesse pela música popular e pela composição, Egberto Gismonti sempre representou um referencial tanto de performance quanto de composição. Deste modo, com o intuito de expandir nossos conhecimentos pianísticos e composicionais, vimos que a realização do presente estudo seria de grande valia.

Egberto Gismonti é um grande representante da miscigenação cultural, tão representativa do Brasil. Em sua obra, é possível encontrar as mais diversas características da musicalidade popular e erudita. No entanto, Gismonti não é devidamente conhecido pelo público em geral. Talvez pelo fato de suas obras não terem um cunho comercial, a mídia nacional não abre espaço para uma maior divulgação de seu trabalho e, no meio acadêmico, não há estudos suficientes sobre sua obra ou sua vida. Desta forma, esperamos que este trabalho ajude a divulgar, no meio acadêmico e para o público em geral, um pouco da obra desse relevante músico brasileiro.

1.3 Objetivo geral

O objetivo geral deste estudo é identificar elementos das práticas eruditas e populares na obra *Frevo*, de Egberto Gismonti,

e compreender como ele, enquanto compositor e intérprete, integra tais práticas no piano.

1.4 Objetivos específicos

Este estudo tem como objetivos específicos:

a) estudar as características históricas e estilísticas do gênero frevo;

b) estudar a trajetória musical de Egberto Gismonti, especialmente no que diz respeito às suas influências eruditas e populares;

c) transcrever detalhadamente a obra *Frevo* a partir da gravação feita pelo compositor no disco *Alma*, provendo uma edição de performance;

d) descrever a forma de *Frevo*, de Egberto Gismonti;

e) reconhecer elementos do frevo na obra *Frevo* e verificar como estes são tratados na escrita pianística do compositor;

f) reconhecer elementos da música erudita na obra *Frevo* e verificar como estes são tratados na escrita pianística do compositor;

g) descrever o estilo de performance de Egberto Gismonti na gravação da obra;

h) prover subsídios para uma interpretação mais bem fundamentada da obra sob os pontos de vista técnico e estilístico.

1.5 Fontes

As fontes primárias utilizadas neste estudo são:

- a) a gravação da obra *Frevo* pelo compositor, incluída no seu disco *Alma* (GISMONTI, 1987a);
- b) a partitura de *Frevo*, incluída no disco *Alma* (GISMONTI, 1987b);
- c) a partitura de *Frevo* editada pela *Éditions Gismonti Suisse*.

Como referência principal sobre o ritmo pernambucano, foram utilizados:

- a) a tese de doutorado *Frevendo no Recife: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio*, de Leonardo Vilaça Saldanha (2008);
- b) a dissertação de Mestrado *O piano mestiço: composições para piano popular com acompanhamento a partir de matrizes pernambucanas*, de Sérgio Ricardo de Godoy Lima (2005);
- c) artigos diversos publicados na internet.

No que diz respeito às fontes sonoras, além do disco *Alma*, é utilizado, também, para efeito de comparação, o vídeo de John McLaughlin e Paco DeLucia, em que executam a obra em foco neste estudo, que está publicado no site *Youtube*¹.

Para os dados biográficos de Egberto Gismonti, foram utilizadas as seguintes fontes principais:

- a) entrevistas publicadas na internet por Gilman (2009), Bruce (2009), Bernotas (2008), Amaral (2008), Wander (2007) e Melo (2007);
- b) *Dicionário eletrônico Cravo Albim da música popular*

¹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=s25vIXWZCtw&feature=PlayList&p=6C91BFE1146E11FE&playnext=1&playnext_from=PL&index=38>. Acesso em: 8 ago. 2009.

brasileira (ALBIM, 2009);

c) entrevistas publicadas no *Jornal Caipira* n. 2 (GISMONTI 1978, 1979 e 1981).

Como fonte secundária, utilizou-se a transcrição de *Frevo*, baseada na gravação do compositor, e que foi realizada por este pesquisador, usando os *softwares Finale e Amazing Slow Downer*.

Capítulo II – Contextualização histórica: O gênero *frevo* e Egberto Gismonti

2.1 O gênero *frevo*

O vocábulo *frevo* tem origem no verbo *ferver*, que era pronunciado erroneamente *frever* pelas camadas sociais com menos instrução escolar. Do ponto de vista musical, *frever* sugere a agitação, efervescência e euforia características do estilo. O nome remete a “um êxtase do movimento corpóreo em coreografia que leva à insanidade ou delírio de animação” (SALDANHA, 2008, p. 2; LIMA, 2009).

Para apresentar o *frevo*, é necessário discorrer sobre a história do Brasil colônia, uma vez que esse gênero musical está atrelado a tal período.

O *frevo* tem sua origem musical nas bandas militares. As primeiras ocorrências de conjuntos musicais de formação militar em Pernambuco datam do período da invasão e domínio holandeses naquele estado, ocorrida entre 1630 e 1654. Nesse período, as cidades de Recife e Olinda viram o florescimento das artes, pois os holandeses, além de apreciadores dos “artistas” nativos, encontraram no Brasil uma grande fonte de inspiração para suas artes (APPLEBY, 1989).

Foi com a chegada da corte portuguesa ao Brasil em 1808, no entanto, que as bandas militares passaram a usufruir de maior prestígio e reconhecimento. De acordo com Tinhorão (1998), até a chegada da corte, a organização das bandas militares era precária. Como ele mesmo atesta:

Na verdade, quando o príncipe regente desembarcou no dia 6 de março de 1808 no Rio de Janeiro, vindo da Bahia, o cronista Luís Gonçalves dos Santos [...] não encontrou bandas para citar, declarando apenas ter ouvido “alegres repiques de sinos, e os sons dos tambores, e dos instrumentos, músicos, misturados com o estrondo das salvas, estrépitos de foguetes, e aplausos do povo” (TINHORÃO, 1998).

Uma das primeiras atitudes da corte portuguesa no Brasil foi a abertura dos portos às nações amigas de Portugal. Com isso, a exportação de algodão e cana-de-açúcar tornaram o Recife o porto de maior movimento e intercâmbio comercial da colônia com a Europa e os Estados Unidos. Das capitanias existentes no Brasil, a de Pernambuco foi a mais bem sucedida economicamente. Com o clima quente e o solo fértil, Pernambuco foi um grande exportador de cana-de-açúcar, tabaco e algodão (APPLEBY, 1989).

Com a vinda da corte para o Brasil, fez-se necessária a criação de uma infraestrutura no país, que repentinamente deixou de ser uma colônia desestruturada para se tornar a sede do reino de Portugal. Naquela época, não havia nem uma banda sequer que pudesse fazer as devidas honrarias à corte. Contudo, a partir desse momento, houve forçosamente um desenvolvimento da música em bandas militares (SALDANHA, 2008). E não só houve um desenvolvimento de bandas, mas, de uma maneira geral, de toda a infraestrutura para a cultura. Como afirmam Lewen e Hora (2008) em artigo publicado na revista *Per Musi*:

Com o crescimento da população, a expansão econômica e as demandas culturais no Rio de Janeiro – além da acolhida a missões e visitantes estrangeiros por ser a sede do vice-reino – tornou-se visível a necessidade de acompanhar as mudanças estabelecidas na Europa e criar ambientes fechados para a representação das obras artísticas. Assim, as encenações antes realizadas sobre palcos improvisados em terrenos abandonados, praças e ruas teriam um local próprio: o teatro público (*Per Musi*, 2008).

Como se pode perceber, houve um grande investimento na cultura do país nesse período. De fato, Dom João VI era um grande patrocinador das artes e da ciência. No período em que morou no Rio de Janeiro, fundou a Biblioteca Nacional, o Jardim Botânico, a Escola de Medicina, a Capela Imperial, entre outros importantes marcos cariocas (REILY, 2000).

Sendo a cidade do Rio de Janeiro a sede do império, era de se esperar que fosse a mais desenvolvida urbana e intelectualmente. Entretanto, no que concerne a Pernambuco, a música já vinha recebendo investimentos, de modo que, desde a segunda metade do século XVIII, todos os regimentos militares situados no Recife e Olinda já contavam com músicos nos seus quadros efetivos (SALDANHA, 2008).

O gênero frevo também apresenta, em sua origem, as manifestações populares que eram ligadas às práticas religiosas da Igreja Católica, que estimulava a demonstração pública da fé. Entretanto, após a Reforma na Europa, a Igreja passou a coibir certas práticas, que passaram a ser consideradas profanas. Isso, de certo modo, separou ainda mais a sociedade, que já possuía uma grande desigualdade social. Nesse contexto, até o princípio do século XX, a burguesia, que já era socialmente distante, se afastou ao máximo das tradições populares - que incluíam práticas musicais, hábitos alimentares e costumes populares. Passaria, então, a valorizar ainda mais as tradições europeias.

Com isso, as manifestações populares, símbolo de atraso intelectual, tornaram-se indesejáveis. Isso só mudou quando nasceu o conceito de *brasilidade*. Nesse momento, os símbolos populares passaram a ser símbolos de representatividade da identidade (SALDANHA, 2008; ANDRADE, 1928).

A frase de Andrade (1928): “Até pouco tempo a música brasileira viveu divorciada da nossa identidade nacional [...]” sintetiza com muita clareza o cenário musical brasileiro no período compreendido entre o final do Império e o início do século XX. O Brasil do final do século XIX era um país essencialmente importador dos produtos produzidos na Europa e a cultura de referência ainda era a europeia.

Foi somente com a vinda da família real portuguesa que o Brasil começou a “avançar” com sua infraestrutura. O Brasil só veio a criar uma identidade nacional no século XX, e até então toda a produção artística foi influenciada pela Europa. Assim, como evidencia a frase de Andrade (1928), a música brasileira daquela época era ainda bastante ligada às tradições europeias.

O frevo remonta ao repertório de bandas militares no Recife da segunda metade do século XIX. O repertório de marchas, dobrados e polcas-marchas fez surgir a semente da *marcha-carnavalesca* pernambucana que, por sua vez, deu origem ao frevo. O motivo parece ser que a única oportunidade de ouvir música da imensa maioria da população do Brasil nesse período era a ocasião em que as bandas marciais tocavam em coretos de praças. Além de executarem as marchas tradicionais, adicionavam valsas, polcas e outros ritmos em voga na época (TINHORÃO, 1998).

O frevo teve formação bastante diferente do samba, uma vez que seus executantes eram soldados. O samba, no entanto, teve seu início e desenvolvimento nos subúrbios cariocas, tendo sido considerado até mesmo contravenção penal. Todavia, a propagação do ritmo nordestino foi mais restrita do que a do samba, pois seus instrumentos (Cf. Quadro 1 abaixo) eram e ainda são caros. Isto, por si só, já selecionava quem faria parte dos grupos instrumentais. De acordo com Lima (2005), os

instrumentos originais e atuais do frevo, apesar dessa formação não ser fixa, são os seguintes:

QUADRO 1: Instrumentos do frevo

Formação original	Formação atual
1 requinta	-
3 clarinetes	-
3 saxofones	4 saxofones (2 altos e 2 tenores)
3 trompetes	4 trompetes
8 trombones	3 trombones
2 trompas	-
3 tubas	1 baixo elétrico
2 taróis	1 bateria (em apresentações em salas ou lugares onde não acontece desfile)
1 surdo	1 surdo
-	1 pandeiro
-	1 teclado elétrico

Pode-se notar que as diferentes formações de uma banda de frevo são, na realidade, o reflexo da evolução tecnológica. Observa-se que a banda de frevo original possuía instrumentos que se adaptavam perfeitamente às performances em locais abertos. Já a formação atual requer eletricidade para que a banda tenha condição de tocar. Entretanto, a dependência do uso de eletricidade não é empecilho para os desfiles desses grupos, uma vez que podem ser instalados em trios elétricos.

De acordo com o *Dicionário Cravo ALBIM* (2009), a dança do gênero, nomeada *passo*, tem origem nos golpes de capoeira angolana dos participantes que iam à frente dos desfiles dos *clubes carnavalescos*. Entretanto, de acordo com site *Wikipedia*² (2009), há um relato que atribui ao maestro Guerra-Peixe a seguinte afirmação:

O compositor descobriu que os passos do frevo foram trazidos por ciganos de origem eslava e espanhola, e não por negros africanos, como se pensava até então (*Wikipedia*, 2009).

Comparando-se as danças africanas e as eslavas com o frevo, é possível achar mais semelhanças do frevo com a dança eslava. Um bom exemplo é a semelhança entre o *trepak* russo e o passo do frevo: ambos são caracterizados por agachamentos e saltos com pernas estendidas³.

Foi nos desfiles das bandas do 4º Batalhão de Artilharia, conhecida como *O Quarto*, e do Corpo da Guarda Nacional, conhecida como *Espanha*⁴, que os capoeiristas desenvolviam suas coreografias (TELES, 2009). Esses eram figuras obrigatórias à frente dos desfiles e iam com cassetetes e navalhas para, supostamente, abrir caminho para a orquestra. O esquentamento do ritmo frevo se dava com a execução acelerada das marchas, dobrados e polcas-marchas. Isto aguçava a exaltação dos ânimos de grupos rivais, o que quase sempre gerava algum tipo de enfrentamento físico e ou mesmo a morte de alguns. Essa prática, com o passar do tempo, se alastrou e levou o governo a criminalizar a prática da capoeira. Com o surgimento dos *clubes carnavalescos*, os praticantes da capoeira aproveitavam o uso de

² Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/César_Guerra-Peixe>. Acesso em: 10 set. 2009.

³ Disponível em: <<http://www.answers.com/topic/trepak>>. 12 set. 2009.

⁴ Obteve esse nome por ser o mestre da banda um espanhol chamado Pedro Garrido (TELES, 2009).

fantasias e estandartes para, disfarçados em passos de danças, aplicar seus golpes.

A proibição do desfile dos capoeiras se deu em 1856 (TELLES, 2009). Os praticantes abrandaram suas atitudes e, pouco a pouco, foram transformando os golpes de capoeira em coreografias, e posteriormente em dança, mudando inclusive os adereços utilizados nas mãos. Trocam-se os cassetetes pelos guarda-chuvas (SALDANHA, 2008).

O termo *frevo* era encontrado nos clubes carnavalescos em 1907 e apareceu impresso pela primeira vez no *Jornal Pequeno do Recife*, na edição de 9 de fevereiro do mesmo ano (SALDANHA, 2008, p. 43; ALBIM, 2009). De acordo com Saldanha (2008), o gênero musical pernambucano já nasce como música cantada, sendo que o dobrado chamado *Banha Cheirosa* (compositor anônimo) é considerado o primeiro *frevo-canção*. Entretanto, o site *Wikipedia*⁵ afirma o oposto de Saldanha: antes da música cantada, surgira a instrumental.

De instrumental, o gênero ganhou letra no frevo-canção e saiu do âmbito pernambucano para tomar o resto do Brasil. Basta dizer que *O teu cabelo não nega*, de 1932, considerada a composição que fixou o estilo da marchinha carnavalesca carioca, é uma adaptação do compositor Lamartine Babo do frevo *Mulata*, dos pernambucanos Irmãos Valença (*Wikipedia*, 2009).

Como afirma LIMA (2005), foi convenicionado, na década de 30 do século XX, que o frevo seria subdividido da seguinte forma: o *frevo-de-rua* seria para os grupos instrumentais orquestrais; o *frevo-canção*, para os que eram cantados; e finalmente, *frevo-de-bloco*, para aqueles que executavam antigas marchas carnavalescas.

⁵ Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Frevo>>. Acesso em: 29 abr. 2009.

No que concerne à consolidação do frevo, de acordo com Vianna (2007, p. 110), no começo do século XX, havia no Brasil uma imensa variedade de estilos e ritmos que se propagavam pelo rádio, principal meio difusor do país àquela época, responsável pela consolidação do gênero frevo.

De acordo com Saldanha (2008), a primeira gravação de um frevo instrumental, que se chama *A Província*, de Juvenal Brasil, aconteceu em 1905 (SALDANHA, 2008, p. 89), o que reforça que o frevo instrumental surgiu antes do frevo cantado. Existem, entretanto, afirmações de que a primeira gravação do gênero, intitulada *Frevo Pernambucano*, de Luperce Miranda e Oswaldo Santiago, foi lançada por Francisco Alves em 1930⁶.

De qualquer forma, as gravadoras tiveram um importante papel na divulgação do gênero. Como já foi dito, foi o rádio que consolidou o gênero pernambucano. Entretanto, foi a *victrola* que propiciou um maior conhecimento do frevo até o surgimento do rádio. As gravadoras instaladas no Rio de Janeiro, *RCA Victor*, *Odeon*, *Continental*, *Philips*, *Copacabana*, entre outras, perceberam o grande potencial econômico do frevo e passaram a incluir, em seus catálogos, a música do carnaval pernambucano. A gravadora *Rozemblit*, por meio do Maestro *Nelson Ferreira*, foi a maior divulgadora do carnaval pernambucano (SALDANHA, 2008, p. 93).

Foi a partir de 1936 que o frevo se firmou enquanto gênero musical (SALDANHA, 2008, p.175). Entretanto, de acordo com o *Dicionário Cravo ALBIM* (2009), o frevo “passou a ser expoente primeiro do carnaval de Recife, tendo seu apogeu como música radiofônica de meados dos anos 1950 até o fim dos 1960.”

⁶ Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Frevo>>. Acesso em: 29 abr. 2009.

Controvérsias à parte, o desenvolvimento e afirmação do gênero se deu na época em que o Brasil vivia o seu Modernismo.

Nessa época, o país passava por um processo de reconhecimento dos valores nacionais, que não se resumiam à cultura brasileira da Região Sudeste. Havia, por parte dos modernistas, um desejo de descobrir o Brasil como um todo, valorizando a cultura em todas as suas diferentes manifestações.

Como colocado anteriormente, esse movimento nacionalista começou a surgir entre o final do século XIX e o início do século XX, quando várias questões começaram a ser levantadas pela intelectualidade nacional a respeito do que era ser brasileiro e o que deveria ser feito para maior evolução do povo de uma maneira geral.

Carlos Gomes, por exemplo, apesar de inserido em um contexto estrangeiro, preocupava-se com a problemática nacional (NEVES, 1981). Tais questões, também levantadas pelos aderentes do Movimento Modernista, foram de vital importância para a formação da identidade nacional ou parte dessa identidade. Essa forma de se pensar era, no Brasil, uma realidade. Isso, apesar de não ter sido intencional, ajudou a promover a música pernambucana da mesma forma como a música carioca o foi.

O frevo foi reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN - em 9 de fevereiro de 2007, como Patrimônio Imaterial Nacional⁷.

De acordo com Vianna (2007, p. 137), a música pernambucana e a nordestina, de uma maneira geral, cresceram e

⁷ Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=13517&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia>>. Acesso em: 29 abr. 2009.

se consolidaram por razões regionais. Houve um mercado regional de discos, que, fazendo papel de grande divulgador, fez com que a música crescesse até um determinado ponto.

Por outro lado, o compositor Carlos Fernando foi o idealizador do projeto fonográfico *Asas da América*. Esta foi a primeira tentativa de modernização do frevo, pois divulgou o gênero nacionalmente por meio dos grandes nomes da Música Popular Brasileira. Conseguiu também expandir o conhecimento do frevo, agregando importantes nomes do gênero de Recife com grandes nomes da música popular brasileira, como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, entre outros (*Ofrevo*, 2008; TELES, 2002).⁸

No Brasil, as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo sempre estiveram na vanguarda cultural com relação às demais cidades brasileiras. Essas cidades eram e ainda são uma vitrine do Brasil, e proporcionam, a seus artistas, uma grande repercussão da arte que fazem. Carlos Fernando⁹ expressou-se bem quando foi questionado sobre o motivo pelo qual o frevo não virou um produto consumido em escala nacional. Segundo ele, faltou aos seus representantes irem ao Rio, da mesma forma que o baiano Caymmi fez. Se assim tivesse feito, o gênero pernambucano teria sido exposto em uma escala muito maior. Se formos analisar os artistas nacionais que conseguiram divulgar seus trabalhos nacionalmente, da segunda metade do século XX até os dias atuais, suas origens e suas trajetórias, poderemos ver que são raros os artistas que não fizeram do Rio ou São Paulo sua base de apoio.

⁸ Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_2002/1401/cc1401_1.htm>. Acesso em: 4 jun. 2009.

⁹ Jornal do Comércio de Recife. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_2002/1401/cc1401_1.htm>. Acesso em: 5 out.2009.

Houve várias pessoas, na história do frevo, que contribuíram para a construção e desenvolvimento do gênero pernambucano. Dentre os vários nomes dessa história, destacamos Lourenço da Fonseca Barbosa, o Capiba, compositor que marcou o gênero pernambucano por suas obras e que, assim como Egberto Gismonti, teve em sua formação a presença de mestres da música erudita.

Na década de 30, Capiba organizou, em Recife, a *Jazz Band Acadêmica*, que tocava com muita frequência nos bailes da cidade. Sua formação musical transita entre o mundo erudito e o popular. Com relação à primeira, teve como mestre Guerra-Peixe. Como ele mesmo atesta em entrevista publicada em site¹⁰:

Não podia deixar de render, aqui, as minhas homenagens ao meu mestre e amigo Maestro Guerra Peixe, que me possibilitou a oportunidade de enveredar por um caminho da música, não digo erudita, mas de um caráter mais elevado. A minha amizade com Guerra-Peixe começou quando Teófilo de Barros Filho, ainda em São Paulo, pediu que ele orquestrasse a minha *Suíte Nordestina*, feita originalmente para piano. [...] Aproveitando a vinda do Maestro Guerra-Peixe ao Recife, a chamado da Rádio Jornal do Comércio, no final dos anos 50, recebi, do mesmo, aulas de composição e harmonia, o que me possibilitou uma maior consciência no que compunha (*O Frevo*, 2009).

Como se pode observar, a instrução do maestro Guerra-Peixe foi muito importante para o desenvolvimento pessoal de Capiba. E, por parte do maestro, houve também uma grande empatia com a cultura pernambucana, como se pode confirmar pelo relato que se segue¹¹:

Em junho de 1941, Guerra-Peixe decidiu ir ao Recife com o objetivo de conhecer as diversas manifestações do folclore nordestino. Voltou depois ao Rio de Janeiro, mas por pouco tempo. Insatisfeito com seus conhecimentos

¹⁰ Disponível em: <www.ofrevo.blogspot.com>. Acesso em: 18 ago. 2009.

¹¹ Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/César_Guerra-Peixe#Um_sulista_nordestinizado>. Acesso em: 29 abr. 2009.

folclóricos, firmou um contrato de trabalho com uma emissora da capital pernambucana, a fim de poder estudar a fundo o folclore, tornando-se um "sulista nordestinizado", como o descreveu Gilberto Freyre. Guerra-Peixe passou a conhecer o folclore brasileiro como poucos, ganhando sua música uma nova dimensão a partir do estudo de ritmos nordestinos como o maracatu, coco, xangô, frevo (Wikipedia, 2009).

Capiba tornou-se mais conhecido com o lançamento, pela gravadora *Rozemblit*, do LP *Capiba, 25 anos de frevo*, interpretado por Claudionor Germano.¹² Apesar de Capiba ter sido um expoente de Pernambuco, o frevo que ficou mais conhecido foi *Vassourinha*, composto por Mathias da Rocha e Joana Baptista em 1909 (SALDANHA, 2008). Outros nomes de destaque do frevo são Nelson Ferreira, Duda, Getúlio Cavalcanti, Clóvis Pereira, Ademir Araújo, Spok, Severino Araújo.

Na Região Sudeste, o gênero pernambucano ficou conhecido não somente por intermédio de autores e músicos vindos da terra do frevo, mas também por personalidades da música popular brasileira que adicionaram, a seus repertórios, esse gênero na forma cantada ou na instrumental, como por exemplo, Caetano Veloso, Gal Costa, Zé Ramalho, Alceu Valença, Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti.

De acordo com Lima (2005), Saldanha (2008) e Ribeiro (2009), o gênero pernambucano pode ser apresentado de três formas: *frevo-de-rua*, *frevo-de-bloco* e *frevo-canção*.

O *frevo-de-rua* caracteriza-se por ser um frevo instrumental na forma A B A com 16 compassos em cada seção, em andamento rápido executado em ambiente aberto, que, de acordo com Saldanha (2008), desenvolve em sua orquestração um

¹² Disponível em: <<http://www.frevo.pe.gov.br/capiba.html>>. Acesso em: 21 ago. 2009.

jogo de pergunta e resposta entre os metais e as palhetas, sendo a melodia harmonizada em blocos de acorde. Como exemplo, temos o frevo *Nilinho no Passo*, composto por Duda. Os *frevos-de-rua* podem ser subdivididos em três subgrupos principais: *frevo-do-abafa*, *frevo-ventania* e *frevo-coqueiro*.

O *frevo-do-abafa* é uma forma do *frevo-de-rua*, tocado nos encontros de fanfarras rivais, onde uma fanfarra tentava abafar o som da outra através de melodia com notas agudas de longa duração. Como exemplo desse tipo de frevo, temos *Fogão*, de Sérgio Lisboa.

Coqueiro é um tipo de *frevo-de-rua* que é uma variação do *frevo-de-abafa*. Sua característica principal é a utilização de notas agudas que vão além do pentagrama, com grande utilização de semicolcheias. *Durval no frevo*, composto por Edgard Moraes, é um bom exemplo da subdivisão coqueiro.

Ventania é uma variação do *frevo-de-rua*, que possui pouca densidade sonora e tem a linha melódica movimentada, com o uso de semicolcheias realizadas pelas palhetas. As notas raramente ultrapassam o pentagrama. Como exemplo, temos *Comendo Fogo*, composto por Levindo Ferreira. Outro exemplo dessa sub-divisão do frevo é o Frevo de Egberto Gismonti que será analisado posteriormente.

Diferentemente dos *frevos-de-rua*, o *frevo-canção* tem influência direta da ária e da canção, e tem o andamento mais lento que os frevos acima citados. É constituído por introdução seguida de canção e retomada de parte instrumental. Composto por Capiba, o frevo *Tenho uma coisa para lhe dizer* é um exemplo de *frevo-canção*.

Já o *frevo-de-bloco* surgiu a partir de 1915, com grupos

de rapazes que faziam serenatas na mesma época dos carnavais de rua da época (RIBEIRO, 2009). A formação instrumental, nomeada “orquestra de pau e corda” (madeiras e cordas friccionadas e dedilhadas), é totalmente diferente das anteriores, pois é composta por violões, violinos, cavaquinho, banjo, bandolim, clarineta, flauta, saxofone-alto, saxofone-tenor, baixo ou tuba, pandeiro, caixa-clara e surdo (SALDANHA, 2008). É o mais lírico entre os gêneros do frevo. A seção B, assim como no *frevo-canção*, é reservada ao coro feminino. Temos, como exemplo, o frevo *Evocação*, composto por Nelson Ferreira.

Como já foi apresentado, uma das características do frevo é a formação por meio de grande grupo instrumental. Sua execução exige do músico o domínio do seu instrumento de uma forma bastante apurada, pois, além de ser música arranjada (feita para grupos instrumentais, exigindo arranjos para as obras) e assim demandando conhecimento de leitura musical, sua execução, por ser virtuosística, requer que o instrumentista tenha condições técnicas para executá-la. Como atesta Guerra-Peixe (2009) em artigo publicado em site¹³:

Uma particularidade que tem feito com que o frevo conserve o seu rigor ritmo, a imponência de sua orquestração e as características de sua forma é o fato de seu compositor ser, não um “orelhudo”, mas, sempre um músico que o imagina numa orquestra e que imediatamente dá forma gráfica musical à sua inspiração – resultando que na composição do frevo a própria instrumentação é também composição. A não ser em raras exceções, o compositor de frevo é o seu orquestrador (2009).

Nesse trecho, extraído do texto *A provável próxima decadência do frevo*, escrito em 27 de janeiro de 1951 em Recife, Guerra-Peixe mostra a necessidade de se ter conhecimento musical adequado para a composição e orquestração de um frevo.

¹³ Disponível em: <<http://guerra-peixe.com>>. Acesso em: 24 ago. 2009.

De acordo com Saldanha (2008) e Ribeiro (2009), estas são as características estilísticas do frevo:

- escrita em compasso 2/4 (mais comum) e 4/4;
- introdução em anacruse;
- início de fraseado em movimento ascendente ou descendente com cromatismo ou não;
- forma ternária AA-BB-A com uma ponte interligando as seções A e B;
- andamento de 180 semínimas por minuto.

Constatamos, outrossim, que é possível acrescentar as seguintes características:

- orquestrações que seguem modelos de *big bands* americanas, como, por exemplo, trechos rápidos que são tocados pelo naipe de saxofones, em que a harmonização é feita por *4-way-close*. Nesta técnica, a melodia é colocada na parte superior do acorde (feita por um saxofone) e os outros saxofones completam o acorde de quatro notas sem a fundamental, sendo que o 5º saxofone dobra a melodia com o primeiro na oitava inferior (FREEDMAN; PEASE, 1989);
- finais apoteóticos.

2.2 Egberto Gismonti

Nascido na cidade do Carmo, Rio de Janeiro, em 5 de dezembro de 1947, Egberto Gismonti Amim esteve desde cedo imerso em um ambiente musical.

Por influência de seu pai libanês, Egberto começou a

estudar piano (WANDER, 2007). Esse instrumento, na época, tanto no Brasil quanto no Líbano – origem de seu pai –, carregava consigo um certo *status*, de modo que tocá-lo era um sinal de prestígio na sociedade.

O violão entrou na vida de Egberto sem que ele se desse conta, de alguma maneira, por influência materna. Como ele mesmo disse em entrevista a Edson Wander, publicada no site *Overmundo*¹⁴:

De fato o violão apareceu profissionalmente para mim mais tarde. Acho que uma explicação possível é familiar. O meu pai era um árabe que chegou de Beirute junto com a família dele ao Brasil; e minha mãe é italiana. Quando eu comecei a estudar música, meu pai fez questão que eu estudasse piano, porque Beirute naquela época era um lugar aristocrático, aí tinha que estudar piano. E a minha mãe, mais para a frente, como italiana típica que era, dizia “piano está muito bem, mas cadê a guitarra para a serenata?” Ela falava guitarra se referindo ao violão. Aí eu comecei a mexer. E você sabe que o negócio é se você pega uma criança de 6, 7 anos de idade e começa a falar 3 línguas como ele, quando ele tiver 10, fala as 3 línguas e não sabe que tem diferença de uma para a outra. Música para mim foi assim. Comecei a estudar e a tocar dois instrumentos ao mesmo tempo. Hoje em dia eu tenho consciência de que violão não tem nada a ver com piano e vice-versa (WANDER, 2007)

Como se depreende da entrevista, o fato de Egberto ter crescido estudando tanto piano como violão não se tornou um problema para ele. Aliás, é importante salientar que sua obra compreende, além de peças para orquestra, peças para esses dois instrumentos, sendo que o nível técnico para execução de ambos instrumentos é elevado.

Após morar em Paris, onde teve a oportunidade de estudar com Nadia Boulanger e Jean Barraqué, Gismonti, de volta ao Brasil, vislumbrou um mundo diferente da música clássica,

¹⁴ Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/ele-egberto>>. Acesso em: 18 maio 2009.

concentrando-se na música e cultura brasileiras.

De acordo com Bruce Gilman (2009), em artigo publicado em site¹⁵, acostumado à extensão melódica do piano, Gismonti não se adaptou às limitações do violão e passou a construir violões com 8, 10, 12 e 14 cordas.

De fato, o próprio Gismonti assume que:

Basicamente, eu sou um pianista que toca violão. Devido à extensão do piano eu afinei meus ouvidos para intervalos maiores que os intervalos do violão. Esta é a principal razão de usar mais cordas. As afinações são diferentes para cada violão, mas todos eles têm cordas mais altas nas 7^a e nas 9^a (GILMAN, 2009, tradução nossa).¹⁶

A declaração de Gismonti (GILMAN, 2009) mostra que o piano é seu instrumento referencial, ou seja, ele toca o violão tendo o piano como referência. De acordo com relato de Bernotas (2008), Gismonti, autodidata no aprendizado do violão, aprendeu a tocar esse instrumento ouvindo, sobretudo, Baden Powell e transcrevendo partes do *Cravo bem temperado* de J. S. Bach.

Com essa informação, já se pode começar a delinear os seus referenciais musicais na música popular brasileira e na música erudita. Gismonti declarou, ainda, que o Choro é a base da música brasileira.

Choro representa a base da nossa música. [...] Para tocar, entender, ser, para pensar a música brasileira, todos devem atravessar o conceito e a música do choro (BERNOTAS, 2008, tradução nossa).¹⁷

¹⁵ Disponível em: <<http://www.brazil-brasil.com/musjun98.htm>>. Acesso em: 29 jun. 2009.

¹⁶ Do original em inglês:

Basically, I'm a piano player that plays guitar. Because of the piano's range I have tuned my ears to bigger intervals than the guitar's intervals. That's the main reason I use more strings. The tunings are different for each guitar, but all of them have high strings on the 7th and 9th (GILMAN, 2009).

¹⁷ Do original em inglês: *Choro* represents the foundation of our music. [...] To play, to understand, to be, to think Brazilian music, everyone

Com relação às possíveis influências que Gismonti teve na esfera erudita, Bernotas (2008) afirma que Ravel o atraiu por suas orquestrações inovadoras e os seus *chord voicings*.

Além de Ravel, em entrevista escrita por AMARAL (2008), Gismonti relata a importância de Villa-Lobos em sua trajetória como músico:

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

Gismonti, no final dos anos 70 (BERNOTAS, 2008), passou algum tempo em companhia dos índios do Xingu na região amazônica (AMARAL, 2008).

Em entrevista publicada na revista *Rolling Stone* '79, ele relata essa experiência¹⁸:

Abriu as portas para mim. O que eles tocavam era puro sentimento, não tinham um compromisso [profissional]. Não era música, era vida (ROLLING STONE, 1979, tradução nossa).¹⁹

De acordo com Antônio Chrysóstomo (1979), a afirmação feita no parágrafo acima pode ser confirmada por um artigo publicado no *Jornal Caipira* (dirigido por Geraldo Carneiro), intitulado *Um precioso e preciso momento*, em que relata com precisão como o contato com os índios da aldeia *Iwoalapity*, no

must cross by the concept and the music of *choro* (BERNOTAS, 2008).

¹⁸ Disponível em: <<http://www.elsewhere.co.nz/absoluteelsewhere/1934/egberto-gismonti-guitarist-with-a-much-stamped-passport/>>. Acesso em: 28 jun. 2009.

¹⁹ Do original em inglês: “But they opened the door for me. They play just feelings, they had no compromise. It wasn’t music, it was life”(ROLLING STONE, 1979).

Alto Xingu, transformou a concepção musical dele, Antônio, e de Egberto:

Para os índios, a música está ligada à realidade imediata, à natureza; tem a ver com a essência do ato de existir. (...) O que ocorre no interior da Casa das Flautas – severamente vedada, sem a existência de portas, às mulheres e, principalmente, aos brancos não convidados pelos líderes tribais – é, porém, bem diferente. Agora, ali, escutávamos, víamos e cheirávamos (eles exalam um odor diferente de todos os outros da selva, enquanto criam música na concavidade quente e seca da Casa das Flautas) Sapain e seus dois acompanhantes, Yanuculá e o cacique Aritana, entoando os cantos, os toques de percussão, os sopros da celebração do nascimento e da morte; da noite e do dia; da lua e do sol; a música transformada numa espécie de conversa sobre a natureza e seus claros e escuros, seus sins e seus não; quer dizer, uma conversa com Deus – pois a natureza, para eles, é Deus. Estava ali um ato estético atordoante para nós, “civilizados”, acostumados a aferir a música também como objeto de lucro, de relação de produção. Participávamos do momento em que os próprios músicos viram música (...). Durante horas, em silêncio, Egberto e eu participamos da magia da criação da música atonal, de alta extração espiritual desse gênio brasileiro: Sapain, sol do meio-dia, iluminador de cabeças. Era bem assim, uma luz forte jorrando dos índios, na escuridão abafada da sagrada Casa das Flautas. Como não quedar, maravilhado, quando se está face a face ao sentido absoluto da Música misturada à vida? Os índios estavam em nós, nós nos índios, Sapain-Eu-Eg-Yanuculá-Ariana, indissolúveis, como se sempre tivesse sido assim. Nós, os brancos, choramos de felicidade. Os índios riram e compreenderam. De amigos, passamos a irmãos, pelo mistério compartilhado (CHRYSÓSTOMO, 1979).

Pode-se inferir com essa afirmação que o sentido da música para Gismonti é algo que ultrapassa o material, é algo “místico”. Acreditamos que, se analisarmos o conjunto de suas obras e sua formação erudita aliada ao seu grande conhecimento da música popular brasileira, poderemos concluir que Egberto estava de posse dos elementos necessários para a criação de uma música que pode ser referida da mesma forma que Jobim se referiu à música de Villa-Lobos. Sua menção foi de uma música que contém “as florestas, os pássaros, os bichos, os índios, os rios, os ventos, em suma, o Brasil” (JOBIM, 2002).

Podemos dizer que sua música se refere às florestas, mas compreende também todo o espectro musical do Brasil: a música indígena, a nordestina, a floresta amazônica e o pantanal, a música urbana e todas as manifestações artísticas do homem. Gismonti, de posse dessa realidade mística encontrada junto aos índios do Xingu, parece ter percebido que o Homem, na verdade, representa o universo em miniatura. Dessa forma, sua concepção musical seria alterada drasticamente.

Egberto parece ter apreendido muito dos materiais musicais da natureza do Brasil após sua estadia com os índios do Xingu. A partir de então, no processo composicional, materiais eruditos e populares passaram a ter o mesmo grau de relevância, como afirma Melo (2007):

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

Em entrevista publicada no site *Clube do Jazz*²⁰ (PIRES, 2005), Gismonti reconhece que, para ele, não há distinção entre o erudito e o popular. Isso se deve ao fato de, desde sua infância, ter tido a oportunidade de receber as duas influências e, conseqüentemente, não ter sido condicionado a ter algum tipo de preconceito com relação a qualquer uma dessas formas de expressão. No trecho acima, extraído do artigo de Melo (2007), percebe-se que Gismonti não pode ser inserido dentro de um estilo musical definido.

²⁰ Disponível em: <http://www.clubedejazz.com.br/noticias/noticia.php?noticia_id=102>. Acesso em: 9 jul. 2009.

O resultado da criação receptiva de Egberto às diversas manifestações culturais é a sua abertura em relação às mais diversas vertentes dessa arte, como ele mesmo atesta em artigo escrito por Amaral (2008):

Passados uns tempos, a Bianca, minha filha que toca piano, me disse: “Eu só queria um disco da Madonna.” “Mas da Madonna?”; “É. Da Madonna”. Eu não gostava nada da Madonna; comprei o disco. Ela pediu mais um, e depois outro. Até que um belo dia está minha filha sentada, feliz como o diabo. E eu feliz como o diabo pela felicidade dela. E o disco da Madonna tocando. Aí entendi que não tem música nem músicos que eu possa julgar. Tem música, ou músicos de que eu preciso para viver. A partir desse dia, qualquer discriminação que eu tinha acabou (AMARAL, 2008).

Sua declaração confirma a maneira como a música se confunde com sua própria vida enquanto artista. Não há preconceito com relação a gênero ou estilos musicais.

Em entrevista a Wander (2007), ao comentar sobre os direitos fonográficos que adquiriu de sua própria música, Gismonti disse que gostaria de disponibilizá-la por um preço bastante acessível. Já no ano seguinte, talvez em função de seu desejo de facilitar o compartilhamento de sua obra, Gismonti revelou a Amaral (2008) que uma de suas metas agora é disponibilizar toda a sua obra gratuitamente.

De qualquer forma, seja a sua obra disponibilizada de forma gratuita ou a preço acessível, sua intenção é louvável, uma vez que permitirá um maior acesso a suas composições. Aliás, urge que o Brasil apoie seus artistas, a fim de assegurar o desenvolvimento de nossa música e cultura.

Albim (2009) coletou dados com relação à produção fonográfica de Gismonti, que são apresentados abaixo. Os títulos

dos discos por ele gravados são seguidos do local de gravação, ano, editora e forma da mídia disponível à época ou atualmente:

- *Egberto Gismonti* (Brasil, 1969), Elenco (LP ou CD) Brasil; *Sonho 70* (Brasil, 1970), Polydor LP, CD;
- *Janela de ouro* (França, 1970) LP;
- *Computador* (1970) LP França;
- *Orfeo novo* (1971) MPS-Basf LP Alemanha;
- *Água e vinho* (1972) Odeon LP Brasil;
- *Egberto Gismonti* (1973) Odeon LP, CD Brasil;
- *Academia de danças* (1974) Odeon LP, CD Brasil;
- *Corações futuristas* (1975) EMI-Odeon LP Brasil;
- *Dança das cabeças*. Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos (1976) ECM/EMI-Odeon LP, CD Alemanha.
- *Carmo* (1977) EMI-Odeon LP Brasil;
- *Sol do meio-dia* (1978) ECM/EMI-Odeon LP, CD Alemanha;
- *Nó caipira* (1978) EMI-Odeon LP, CD Brasil;
- *Solo* (1979) ECM Records/EMI-Odeon LP, CD Alemanha;
- *Egberto Gismonti & Naná Vasconcelos & Walter Smetak* (1979) Brasil;
- *Antologia poética de João Cabral de Melo Neto* (1979) Brasil;
- *Antologia poética de Ferreira Gullar* (1979) Brasil;
- *Antologia poética de Jorge Amado* (1980) Brasil;
- *A viagem do vaporzinho Tererê* (1980) Brasil;
- *País das águas luminosas* (1980) Brasil;
- *Mágico*. Egberto Gismonti, Charlie Haden e Jan Garbarek (1980) ECM Records/WEA LP, CD Alemanha;
- *Circense* (1980) EMI-Odeon LP, CD Brasil;
- *Sanfona* (1980) EMI-Odeon LP, CD Alemanha;
- *Folk songs*. Egberto Gismonti, Charlie Haden e Jan

- Garbarek (1981) ECM/WEA LP, CD Alemanha;
- Em família (1981) EMI-Odeon LP Brasil;
- *Dirigível Tererê* (1981) Brasil;
- *Fantasia* (1982) EMI-Odeon LP Brasil;
- *Guitar from* (1982) ECM CD França;
- *Sonhos de Castro Alves* (1982) Brasil;
- *Cidade coração* (1983) EMI-Odeon LP Brasil;
- *Egberto Gismonti & Hermeto Paschoal* (1983) Brasil
- *Works* (1984) Alemanha;
- *Egberto Gismonti* (1984) EMI-Odeon LP Brasil;
- *Duas vozes*. Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos (1984) ECM Records (EUA) LP, CD Alemanha;
- *Trem caipira* (1985) EMI-Odeon LP, CD Brasil;
- *Alma* (1986) EMI-Odeon LP, CD Brasil;
- *Feixe de luz* (1988) EMI-Odeon LP Brasil;
- *Pagador de promessas* (1988) Brasil;
- *Dança dos escravos* (1989) ECM Records/EMI-Odeon CD Alemanha;
- *Kuarup* (1989) Brasil;
- *Duo Gismonti/Vasconcelos*. Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos (1989) Alemanha;
- *Infância* (1990) ECM Records (EUA) CD Alemanha;
- *Amazônia* (1991) EMI-Odeon CD Brasil;
- *El viaje* (1992) França;
- *Casa das andorinhas* (1992) CD Brasil;
- *Música de sobrevivência*. Egberto Gismonti Group (1993) ECM Records (EUA) CD Alemanha;
- *Egberto Gismonti*. Ao vivo no Festival do Freiburg Proscenium (1993) Alemanha;
- *Egberto Gismonti*. Ao vivo no Tom Brasil (1994) Brasil;
- *Zigzag*. Egberto Gismonti Trio (1996) ECM Records (EUA) CD Alemanha;
- *A revolta*. Egberto Gismonti Trio e Orquestra de Câmara de Curitiba. Música baseada em esculturas de Frans

Krajcberg (1996) Brasil;

- *Meeting point*. Egberto Gismonti and Vilnius Synphonic Orchestra (1997) Alemanha;
- *Egberto Gismonti & Charlie Haden at Montreal Festival* (2001) CD.

Há uma discrepância de informações com relação ao disco *Alma*. Embora Albim (2009) informe que o referido álbum tenha sido lançado em 1986, temos cópia do disco que data de 1987. Desse disco, foi escolhida a obra *Frevo*, para análise neste estudo.

O piano é o instrumento principal do álbum. Há, entretanto, algumas intervenções de instrumentos eletrônicos nas faixas 1(*Baião Malandro*), 2(*Palhaço*), 4(*Maracatu*), 5(*Karatê*). 6(*Água & Vinho*), 7(*Frevo*) e 8(*Cigana*).

O disco, como um todo, é bem intimista, com uma linguagem tonal, em que o piano é explorado no seu timbre e em toda a sua extensão. É importante salientar que o recurso de fragmentação melódica foi bastante utilizado por Egberto e será melhor explicado na análise de *Frevo*.

Capítulo III – Análise de *Frevo*

3.1 Os motivos temáticos de *Frevo*

Egberto Gismonti utiliza, na construção de *Frevo*, seis motivos temáticos, desenvolvidos no decorrer de sua obra. São denominados, neste estudo: **Motivo a**; **Motivo b**; **Motivo c**; **Motivo d**; **Motivo e**; **Motivo f**. Esses motivos são originados nas *Subseções A e B da Seção I e Ponte*, que serão explicadas posteriormente.

O *Motivo a* está no primeiro compasso da obra. Caracteriza-se pelo contorno geral descendente, com um arpejo que reverte em um grau conjunto ascendente sincopado. (Exemplo 1).

EXEMPLO 1: *Motivo a de Frevo* - notas descendentes em arpejo e contorno ascendente em graus conjuntos com síncopa

O *Motivo b* encontra-se no c.9 (por c., entende-se “compasso”) e caracteriza-se por um contorno melódico de colcheias, que sobem em arpejo e depois descem em graus conjuntos (Exemplo 2).



EXEMPLO 2: *Motivo b* – contorno melódico de colcheias, que sobem em arpejo e depois descem em graus

O *Motivo c* encontra-se no c.11. É caracterizado por um contorno melódico entrecortado, cujos saltos de colcheias descendentes e ascendentes formam uma direção final descendente. Esse motivo caracteriza-se por colcheias em saltos descendentes, como mostra o Exemplo 3.



EXEMPLO 3: *Motivo c* – contorno melódico entrecortado cujos saltos de colcheias descendentes ascendentes

O *Motivo d* pode ter-se derivado da parte descendente do *Motivo b* ou mesmo de uma compressão da parte descendente do *Motivo a*. Entretanto, seu ritmo característico de quiálteras de semínimas e sua recorrência por diversas vezes na *Seção I'* o credenciam como um motivo temático. Também característico é o

seu acompanhamento contrapontístico e especializado na mão esquerda, resultando em uma polirritimia 3-contra-4 (Exemplo 4).



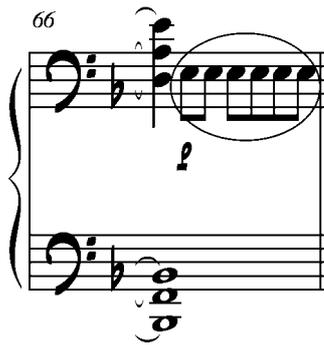
EXEMPLO 4: *Motivo d* (3 semínimas em quiálteras)

O *Motivo e* aparece no c.33 e caracteriza-se por um contorno melódico ascendente, que pode ser descrito como um trecho escalar, cujos graus têm uma bordadura inferior (Exemplo 5). Do ponto de vista rítmico, cada grau, com sua bordadura, constitui uma unidade de três colcheias, o que reflete uma clara influência de estilos populares derivados do jazz.

The image shows a musical score for Example 5. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line of eighth notes. Above the staff, there is a box labeled 'B' and the word 'Détaché'. Above the notes, there are markings for '3/8' and '3/8'. Below the staff, there is a marking for 'cresc. pouco a pouco'. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line. Above the staff, there is a marking for 'p' and a marking for 'cresc. pouco a pouco'. Below the staff, there are markings for '2/4', '2/4', '2/4', '2/4', '2/4', '2/4', '2/4', and '2/4'.

EXEMPLO 5: *Motivo e* (colcheias na mão direita, subdividas de 3 em 3)

O *Motivo f* caracteriza-se por ter um contorno melódico linear, estático, lembrando um *ostinato* (Exemplo 6) sem acompanhamento da mão esquerda.



EXEMPLO 6: *Motivo f* (motivo linear-ostinato)

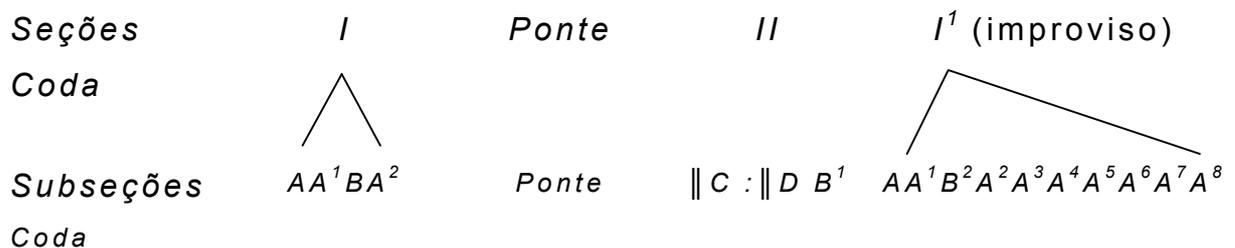
3.2 Análise das seções formais de *Frevo*

Embora frevos geralmente sejam escritos em compasso binário, seguindo suas origens nas marchas militares, vimos que, ocasionalmente, os frevos podem ser anotados também em compassos quaternários. De fato, *Frevo*, de Egberto Gismonti, foi anotado em compasso quaternário, talvez como forma de simplificar a notação na *leadsheet*, como aquelas do encarte do disco *Alma*, do livro *Egberto Gismonti* ou do site *Musica Audio* (2009)²¹. Entretanto, é possível perceber que, pelo andamento e acentuação na performance de Gismonti, a sensação é de compasso binário.

A versão de *Frevo*, tocada por Gismonti no disco *Alma*, apesar de conter trechos improvisatórios e, em uma primeira audição, parecer seguir uma forma rapsódica, livre, equivale à forma canção (Exemplo 7 abaixo), sendo dividida em três seções, *I*, *II* e *I'*, com uma *Ponte* ligando as *Seções I* e *II*. A forma da *Seção I* é ternária, dividindo-se nas *Subseções A* (com sua repetição *A*¹), *B* e *A*². A *Ponte* não apresenta subseções. A *Seção II* é formada pelas *Subseções C*, *D* e *B*¹ (a última retoma materiais

²¹ Disponível em: <<http://musicaaudio.blogspot.com/2009/04/frevo-egberto-gismonti-arr-sergio-assad.html>>. Acesso em: 28 jun. 2009.

temáticos da *Seção I*). A terceira seção, chamada de *Seção I'*, é uma recapitulação bastante expandida da *Seção I*, dividindo-se nas *Subseções A*, *B*² e *A*¹-*A*⁸, que serão detalhadas mais à frente. Finalmente, a obra é finalizada com uma *Coda*, na qual o compositor reutiliza motivos temáticos apresentados anteriormente nas várias seções (*I*, *II* e *Ponte*).



EXEMPLO 7: Seções e subseções de *Frevo* de Egberto Gismonti

Egberto encontrou diversos procedimentos para ampliar a forma canção (*I* – *II* – *I*) simples e típica do frevo: (1) repete seções com pequenas ou grandes variações melódicas, rítmicas ou harmônicas; (2) utiliza uma ponte, que, apesar de temática, soa diferente de qualquer outra seção; (3) utiliza uma *coda* construída a partir de materiais temáticos que vão se desintegrando, ao contrário do que acontece nos finais apoteóticos e carnavalescos dos frevos; d) amplia muito a recapitulação da *Seção I* por meio de improvisado de *chorus* das *Subseções A* (principalmente) e *B*. Assim, apesar de conter seções bem delimitadas, a performance de *Frevo* dá ao ouvinte a sensação de certa imprevisibilidade, devido a esses procedimentos.

A seguir, é apresentada uma macroanálise dos procedimentos formais de *Frevo*, que está subdividida por seções.

Seção I (c.1-64)

A obra na *Seção I* é dividida em quatro subseções com 16 compassos cada, aqui denominadas *A*, *A*¹, *B*, *A*², como mostra o Quadro 2.

QUADRO 2: Subseções da Seção I

Subseções da Seção I	A	A¹	B	A²
Nº de compassos	16	16	16	16
Compassos	1-16	17-32	33-48	49-64

Na *Subseção A*, o *performer* Egberto Gismonti introduz o tema principal de *Frevo*, onde estão inseridos quatro motivos temáticos: *Motivo a*, *Motivo b*, *Motivo c* e *Motivo d*. Na apresentação da *Subseção A*¹, são introduzidos alguns elementos improvisatórios, o que a diferencia da *Subseção A*. Esses elementos de improvisação aqui inseridos têm a função de rerepresentar a *Subseção A* de forma variada. A *Subseção B* é, ao contrário da subseção anterior, toda formada por colcheias. Nela, encontramos mais um motivo temático: *Motivo e*. Em seguida, a *Subseção A*² é apresentada com a adição de novos elementos improvisatórios na elaboração do discurso musical, para diferenciação da *Subseção A*. Como se pode perceber nos Exemplos 8a, 8b e 8c, a melodia é apresentada de forma diferente a cada vez que é executada.

(♩ = 224)

A

EXEMPLO 8a

17

A1

EXEMPLO 8b

49

A2

EXEMPLO 8c

EXEMPLOS 8a, 8b e 8c: Diferentes exposições da mesma melodia

Ponte (c.65-72)

A *Ponte*, que liga as *Seções I* e *II*, foi construída com base em um procedimento de rarefação rítmica. Comparando os c.66, 68, 70 e 72, percebe-se que a atividade rítmica diminuiu com

a redução gradual do número de colcheias, passando de 6 para 4, de 4 para 2 e de 2 para nenhuma (Exemplo 9).

EXEMPLO 9: Redução da atividade rítmica na *Ponte* de *Frevo*: 6 colcheias (c.66), 4 colcheias e uma pausa (c.68), 2 colcheias, 1 semínima e 1 pausa (c.70) e uma semibreve (c.72)

Seção II (c.73-177)

A *Seção II* compreende as *Subseções C, D e B¹*, como mostra o Quadro 3. A *Subseção C* é a parte mais percussiva de toda a obra e estende-se por 43 compassos, que podem ser divididos em duas partes, em que a mão esquerda durante toda esta *Subseção* faz um *ostinato*, enquanto a direita faz a melodia.

QUADRO 3: *Subseções da Seção II*

Subseção	C	D	B¹
Nº de compassos	43 (23c. e 20c)	46	16
Compassos	73-115	116-161	162-177

A *Subseção D*, composta por 46 compassos, apresenta duas características principais: a) a mão esquerda, na última colcheia de cada compasso, antecipa a harmonia do compasso subsequente; b) a linha melódica da mão direita é construída com 5^{as} (ora justas, ora aumentadas) e 6^{as} que se alternam, cuja escrita pianística lembra a escrita romântica de compositores como Chopin (Exemplo 10).

The image shows a musical score for Piano, Op. 25 No. 8 by Frédéric Chopin. The score is in 3/4 time and features a piano texture. The right hand (m.d.) plays a melodic line with triplets of eighth notes, while the left hand (m.e.) plays a bass line with triplets of eighth notes. The tempo marking is 'mezza voce'. The key signature is three flats (B-flat major/C minor).

EXEMPLO 10: *Étude* op. 25 N° 8, de Frédéric Chopin (semelhança na escrita com o *Frevo*)

The image shows a musical score for Piano, Op. 25 No. 8 by Frédéric Chopin, specifically measures 119, 120, and 121. The score is in 3/4 time and features a piano texture. The right hand (m.d.) plays a melodic line with triplets of eighth notes, while the left hand (m.e.) plays a bass line with triplets of eighth notes. The tempo marking is 'mezza voce'. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). A blue arrow points to the beginning of measure 119, and another blue arrow points to the end of measure 121.

EXEMPLO 10: Compassos 119, 120 e 121 (semelhança de escrita com o *Étude* op. 25 N° 8, de Frédéric Chopin)

A mão direita (doravante, m.d.), na *Subseção B¹*, apresenta-se da mesma forma que a m.d. da *Subseção B* anterior. Entretanto, há alterações na mão esquerda (doravante, m.e.), que,

agora, é apresentada com notas mais *stacatto*, para eclodir na Seção I', consagrada à improvisação.

Seção I' (c.178-337)

A Seção I' caracteriza-se pela improvisação. Nela, o *performer*, Gismonti, retoma as Subseções A e B com grandes modificações na condução melódica, que serão improvisadas a partir desse ponto, atendo-se principalmente à Subseção A, que foi dividida como mostra o Quadro 4.

QUADRO 4: Subseções da Seção I'

Subseção	A	A ¹	B ²	A ²	A ³	A ⁴
Nº	16	16	16	16	16	16
Compassos						
Compasso	178-193	194-209	210-225	226-241	242-257	258-273

Subseção	A ⁵	A ⁶	A ⁷	A ⁸	Coda
Nº	16	16	16	16	15
Compassos					
Compassos	274-289	290-305	306-321	322-337	338-352

Sumário das seções formais de *Frevo*:

Seções	I	Ponte	II	I' (improvisado)
Coda				
Subseções	AA ¹ BA ²	Ponte	C : D B ¹	AA ¹ B ² A ² A ³ A ⁴ A ⁵ A ⁶ A ⁷ A ⁸
Coda				

3.3 Microanálise das *Subseções* formais de *Frevo*

Subseção A (c.1-16)

A obra, para piano solo, tal como foi tocada na gravação de *Alma* (GISMONTI, 1985), foi baseada principalmente na complementaridade entre as mãos direita e esquerda. Esse recurso - que talvez seja o que mais chame atenção na performance de Gismonti - escapa ao lugar comum da melodia acompanhada, tradicionalmente encontrada na música popular.

Referências de linhas melódicas que se complementam podem ser encontradas na música erudita desde o período medieval, como no caso do *hocket*, em que os cantores formavam a melodia cantando separadamente sílaba, palavra ou grupo de palavras. Procedimentos semelhantes também são encontrados no barroco, período do qual podemos reconhecer vários procedimentos presentes na obra de Egberto Gismonti, e que são epitomizados na obra de Bach. Bernotas (2008) observa que Gismonti transcreveu obras de Bach, o que demonstra a importância do compositor alemão na sua formação.

De fato, podemos observar, em *Frevo*, alguns procedimentos composicionais do mestre alemão, tais como a utilização de um número limitado de motivos para unificar a obra, contraponto imitativo, espelhamento de motivos, ornamentação, linha movimentada do baixo como forma de acompanhamento, fragmentação de linhas melódicas, melodia polifônica (ou falsa polifonia), e improvisação.

Outro procedimento encontrado em *Frevo* é o desenvolvimento motivico, feito por meio de transformações e

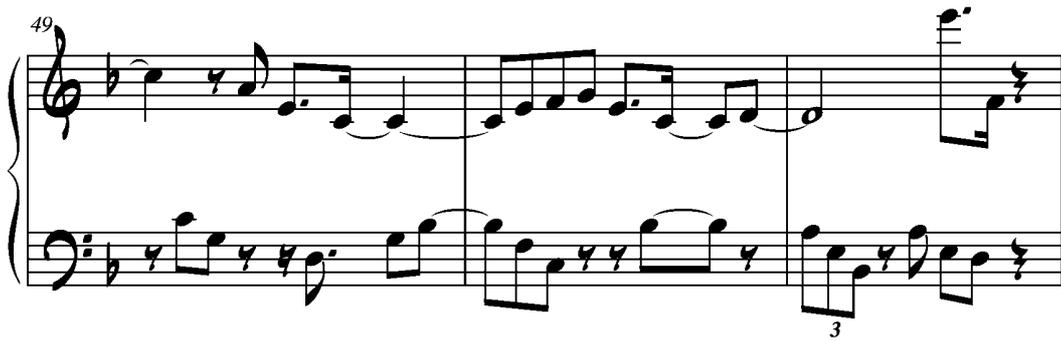
fusões de características temáticas. Tal procedimento foi utilizado por Haydn e depois por Beethoven.

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.

Pode-se encontrar ainda, na obra que é foco deste estudo, elementos muito utilizados por Bach, como, por exemplo, escrita a duas vozes, melodia polifônica e ornamentos melódicos (Exemplos 11a e 11b).



EXEMPLO 11a: Complementaridade melódica extraído do Prelúdio BWV 867 do *Cravo bem temperado* (BACH 1997), onde se percebe a fluidez rítmica



EXEMPLO 11b: Complementaridade melódica extraída do *Frevo* de Gismonti, em que se percebe a fluidez rítmica

O *Frevo* é iniciado com os quatro primeiros compassos em movimento descendente, tendo a m.d. predominantemente notas longas (semínimas) e a m.e., em movimento ascendente com notas curtas (colcheias destacadas), que indicam a inquietação própria do estilo musical pernambucano. O “ferver” do gênero musical nordestino é percebido principalmente na m.e., com as inserções em *stacatto*. Ao ouvir a obra, tem-se a impressão de que há pergunta e resposta na *Subseção A*, o que caracterizaria um *frevo-de-rua*. A pergunta acontece nos c.1-8 (leia-se: “nos compassos de 1 a 8”) e a resposta, nos c.9-16.

A forma com a qual Gismonti expõe a melodia faz com que tanto a m.d. quanto a m.e. tenham papéis importantes na exposição (Quadro 5). Nos 8 primeiros compassos, encontramos o *Motivo temático a*, que se repete por duas vezes. Dos c.9-16 (leia-se: “dos compassos de 9 a 16”), a m.d. faz a melodia em colcheias e a m.e. executa as notas apoiadas nos tempos fracos. Essa frase pode ser dividida em duas partes de dois compassos cada e uma parte de quatro compassos. Os dois primeiros compassos (9-10) são formados por arpejos em movimento ascendente e descida por graus conjuntos (*Motivo b*). Os dois seguintes (c.11-12) são formados por saltos de colcheias (*Motivo c*) e arpejos para, em seguida, nos quatro últimos compassos, a

melodia, ornamentando a nota F, apresentar no c.14 o *Motivo d* para finalização dessa Subseção nos dois compassos seguintes.

QUADRO 5: Exposição da melodia

Mão direita	Movimento descendente Semínimas - Pergunta	Melodia em colcheias Resposta	<i>Motivo temático b</i>	<i>Motivo temático c</i>	<i>Motivo temático d</i>
Mão esquerda	Movimento ascendente colcheias destacadas	Colcheias apoiadas nos tempos fracos			
Compasso	1-4 e 5-8	9-16	9-10	11-12	14

A *Subseção A¹* é reapresentada por Gismonti da mesma forma que a anterior, acrescentando, entretanto, algumas novidades na m.e. Nos c.19, 29, 30, 31 e 32, a melodia da mão direita encontra-se em uma região mais aguda que a anterior. Isso pode ser comparado às bandas de frevo, que fazem uso de trompetes em regiões sonoras extremo-agudas.

Subseção B (c.33-48)

A *Subseção B* origina-se da segunda parte da *Subseção A* (c.9-16) e tem sempre presente a agitação característica do frevo, produzida pela constância de colcheias na m.d e pelo ritmo sincopado da m.e.

Na performance de Gismonti, na *Subseção A*, é possível perceber a acentuação feita na m.e. nos compassos 9, 10 e 11. Já na *Subseção B*, essa acentuação é feita a cada 3 colcheias na m.d. (*Motivo e*). Na m.e., de c.35-38, por outro lado, o ritmo apresentado é independente da m.d. e bastante brasileiro: colcheias pontuadas com semi-colcheias e síncopas. Disso, pode-se inferir que, ritmicamente, a m.d. está em 3/8, enquanto a esquerda, em 2/4, criando uma polirritmia em que uma linha não enfatiza a outra (Exemplo 12).

EXEMPLO 12: Polirritmia 2/4 versus 3/8

Há quatro divisões de frase importantes na *Subseção B*. Essas quatro divisões serão subdivididas em duas partes: a primeira é uma grande progressão dividida de c.33-36 e do 37-40. A segunda parte dessa subdivisão compreende c.41-44 e c.45-48.

De c.33-36, há um grande movimento ascendente realizado ora por graus diatônicos, ora por graus cromáticos, e que pode ser simplificado na seguinte escala: A, B^b, C, D, E^b, F, F[#], G, A, B^b e C, como no Exemplo 13:

EXEMPLO 13: Formação escalar em progressão

É importante salientar a complexidade técnica do trecho acima, que exige do *performer* a consciência da linha da m.d., construída de 3 em 3, e, ao mesmo tempo, a precisão do ritmo sincopado da m.e. De c.37 a 40, há novamente a melodia na m.d. em movimento ascendente por grau conjunto e a m.e. realiza os ritmos sincopados. Em c.39-40, há o aparecimento do *Motivo c* (saltos).

A partir do c.41, a m.d. faz a melodia em contínua ascendência para, no c.45, começar o movimento descendente por saltos (*Motivo c*).

Subseção A² (c. 49-64)

No c.49, o compositor retoma o tema inicial, introduzindo elementos de improvisação nos quatro primeiros compassos. A forma de complementaridade foi agora mais evidenciada na m.d., sendo que antes só foram apresentados na m.e. (Exemplo 11b).

Ponte (c. 65-72)

Na *Ponte*, do c.65 a 72, ocorre uma abrupta mudança estética por parte do *performer*. Percebe-se que a *Ponte* foi

formada pela fusão dos *Motivos a* e *d*. As notas C, E e D que fazem parte do *Motivo a* (c.1) da *Subseção A* criam a base rítmica da *Ponte*. O *Motivo d*, pela sequência de notas descendentes (fá, mi ré) no c.14, faz com que a *Ponte* seja alargada temporal e ritmicamente (c.65, 67, 69, 71) (Exemplos 14a, 14b e 14c).

EXEMPLO 14a: *Motivo temático a*

EXEMPLO 14b: *Motivo temático d*

EXEMPLO 14c: Alargamento dos *Motivos temáticos a e d*

Subseção C (c.73-115)

Em toda a *Subseção C*, a m.e. possui um *ostinato* formado pela união do *Motivo a* e do *Motivo d*: esse último é introduzido na m.d. de forma estreitada e não alargado como anteriormente (c.73 a 80). A mão esquerda, no último tempo de cada compasso dessa subseção, utiliza uma síncopa (inciso que faz parte do final do *Motivo a*) (Exemplo 15).

73

Motivo d modificado

pp

Motivo a: síncopa

EXEMPLO 15: *Motivos a e d na Subseção C*

C. 81-115:

De c.81 a 115, há a confirmação do material antes apresentado, pois há uma definição condensada dos elementos musicais. Isso é percebido por duas razões. A primeira, é que não há nessa parte nenhuma novidade musical, mas tão-somente uma elaboração dos motivos rítmicos e melódicos apresentados anteriormente.

A segunda razão é a performance do autor: toque incisivo e penetrante sem nenhum *cantabile* ou *perlé*. A dinâmica varia do *pp* ao *f*. No c.81, é realizado um trinado, que, pela acentuação do *performer*, pode-se inferir ser uma variação rítmica do *Motivo e* (sequência de colcheias) ou um alargamento do *Motivo f* (*ostinato*).

Fazendo-se uma referência ao gênero musical pernambucano, é possível comparar as semicolcheias da m.d. ao rufo da caixa em uma banda de *frevo*. Ainda no c.84, a única intervenção da m.d., um *cluster*, pode ser comparada às intervenções naipes de metal de uma banda de *frevo*. A seção do c.81-115 será dividida em três partes: c.81-95, c.96-101 e, finalmente, c.102-115.

De c.85 a 87, tem-se a mesma estrutura composicional do c.81-84, sem, contudo, o c. de pausa. Entretanto, no c.87 vemos no conjunto de semicolcheias ascendentes a diminuição do *Motivo b*. Nos c.88-89, podemos ver claramente o *Motivo c* alterado ritmicamente (Exemplo 16).

É importante lembrar que, durante toda a *Subseção C*, parte do *Motivo a* (síncopa no final do compasso) está presente em forma de *ostinato* na m.e.

EXEMPLO 16: *Motivos a, b, c*

De c.88 a 95, a construção melódica se dá por subdivisões de dois compassos cada: a primeira (c.88-89) é uma modificação rítmica do c.11 (*Motivo c*), sendo sempre em movimento descendente, seguindo a escala do compasso. A segunda (c.90-91) é uma variação rítmica dos c.13-14. No c.92, o *Motivo b* foi estreitado e, no c.94, além de estreitado, esse mesmo *Motivo b* está invertido (Exemplos 17a e 17b). C.96-115 repetem a mesma forma dos c.73-95.

EXEMPLO 17a: *Motivo b* estreitadoEXEMPLO 17b: *Motivo b* estreitado
e invertido

Subseção D (c.116-161)

A *Subseção D* é caracterizada pela tensão criada pela mesma forma rítmica: repetição por colcheias. Como já foi dito na macroanálise deste estudo: a) a m.e. antecipa a harmonia do compasso subsequente na última colcheia de cada compasso; e b) a linha melódica da m.d. é construída com 5^{as} (ora justas, ora aumentadas) e 6^{as}, que se alternam.

Melodicamente, a m.d. é introduzida nesta parte com algumas pausas nos c.116 e 117, sendo desenvolvida por repetições. Há, nessa subseção, dois conjuntos de progressão: progressão de seis compassos e progressão de quatro compassos, seguindo sempre a seguinte ordem: duas progressões de seis compassos e duas de quatro compassos:

- progressão de 6 compassos: c.116-121, 122-127, 136-141, 142-147 e 156-161;
- progressão de 4 compassos: c.128-131, 132-135, 148-151 e 152-155.

É na *Subseção D* que se encontra o clímax da obra, por ser a mais tensa melódica e ritmicamente. Nessa parte da obra, é

possível perceber algumas das influências eruditas sofridas por Gismonti. Apesar deste pesquisador não ter encontrado nenhuma fonte que cite F. Chopin como uma das suas possíveis influências, é notória a semelhança entre essa subseção e o estudo para piano de Chopin nº 8 Op. 25, dedicado às sextas paralelas (Exemplo 10).

Com relação ao processo de composição, no primeiro compasso dessa subseção (c.116), encontramos um fragmento do *Motivo a* na m.e. (síncopa por meio de antecipação de acorde) e do *Motivo c* (saltos). No c.118, encontramos uma variação do *Motivo c* (saltos). No c.119, vemos o *Motivo a* (movimento descendente com contorno melódico), e no c.120 (*ostinato*), o *Motivo f* (Exemplo 17).

The image shows a musical score for three measures (118, 119, and 120) in G major and 3/4 time. The score is written for piano. Measure 118 features 'Motivo c' in the right hand (treble clef) and 'Motivo a' in the left hand (bass clef). Measure 119 features 'Motivo a' in the right hand and 'Motivo c' in the left hand. Measure 120 features 'Motivo f' in the right hand and 'Motivo c' in the left hand. The motifs are labeled with brackets above the notes.

EXEMPLO 17: *Motivo a, c, f*

Durante toda essa subseção, há a repetição do padrão acima demonstrado pelo Exemplo 17.

Subseção B¹ (c.162-177)

Na *Subseção B¹*, Gismonti retoma a m.d. da mesma forma que na *Subseção B*, alterando somente a m.e., que, no lugar das síncopas, é apresentada com ritmos mais regulares (colcheias e

semínimas). Entretanto, apesar do ritmo da m.e. apresentar notas somente no tempo e no contra-tempo, sua execução demanda muita precisão rítmica. Isso porque, assim como o trecho apresentado na *Subseção B*, as acentuações das mãos direita e esquerda não coincidem. Desse modo, o ferver do frevo aparece nitidamente: a m.d. faz uma melodia baseada em bordaduras que sugerem um ritmo ternário, e a m.e. faz um ritmo binário.

Seção I' (c.178-337)

A *Seção I'*, de caráter improvisatório, é a retomada da *Seção I*, porém de forma estendida: *Subseções A, A1, B, A² - A⁸*. Do c.178 até o final, o compositor recapitula os materiais anteriores, introduzindo, pouco a pouco, significativas mudanças na maneira de condução do discurso musical. A seguir, são descritas as *Subseções* da *Seção I'*.

Subseção A (c.178-193)

Na *Subseção A*, o compositor reapresenta o tema inicial da mesma forma que no início da obra, exceto pela inclusão de figuras ornamentais, cuja função é finalizar ou iniciar frases. No c.181, uma *volate* de semicolcheias quase-pentatônicas finaliza a primeira frase da *Subseção A* (Exemplo 18a).

Por outro lado, no c.185 (Exemplo 18b), a *volate* de fusas quase-pentatônicas em anacruse tem função de introduzir o material fragmentado da seção. No c.188, a m.d. repete os saltos descendentes e entrecortados típicos do *Motivo c*. No c.192, uma bordadura superior finaliza material temático da m.d. Nos c.190-191, há a apresentação do *Motivo d* (quíalteras na m.d.) por quatro vezes seguidas na mesma altura, o que sugere uma fusão deste motivo com o *Motivo f* (*ostinato*).



EXEMPLO 18a: *Volate* de semicolcheias quase-pentatônicas finalizando a primeira frase *Subseção A*



EXEMPLO 18b: *Volate* de fusas quase-pentatônicas em anacruse, introduzindo o material fragmentado da *Subseção A*

***Subseção A¹* (c.194-209)**

Na *Subseção A¹*, há uma queda no nível da dinâmica, que passa de *f* para *mf* no c.194. Em relação à textura, essa subseção tem as linhas das mãos direita e esquerda inicialmente mais fragmentadas do que aquelas da subseção anterior. Porém, a grande quantidade de pausas gradualmente dá lugar a uma textura dialógica mais contínua e simultânea (c.206, em que se observa uma polirritmia 3-contra-2 entre as mãos).

Percebe-se, ainda, que o *Motivo e* é apresentado de forma desornamentada no c.200. Nota-se que, no trecho que vai do c.200-205, houve, por parte de Gismonti uma clara intenção de

desenvolvimento escalar construído por progressões e com a formação de arpejos na m.d. (Exemplo 19).



EXEMPLO 19: *Motivo e* desornamentado por desenvolvimento escalar com formação de arpejo

Subseção B² (c.210-225)

Na *Subseção B²*, a m.d. realiza a linha ascendente do *Motivo e*, ainda recorrendo à polirritmia 3-contra-2. Desta vez, no entanto, envolve cromatismo em fusão com o ritmo de quiálteras de semínimas do *Motivo d* (Exemplo 20).



EXEMPLO 20: Linha ascendente do *Motivo e* e em fusão com o ritmo de quiálteras de semínimas do *Motivo d* na m.d.

Essa subseção é finalizada (c.224-225) com base no *ostinato* do *Motivo f*: seja na m.e. em semínimas, seja na repetição das colcheias da m.d., sendo estas derivadas da parte final do *Motivo b* (Exemplo 21).

EXEMPLO 21: *Motivo b e f* na finalização da *Subseção B*²

É importante salientar que a complexa polirritimia da *Subseção B* da *Seção I* foi substituída por uma polirritimia mais simples, em que a m.e. enfatiza a m.d. no primeiro e no terceiro tempos. Entretanto, as semínimas em quiálteras sugerem um agrupamento de três em três notas. A realização de Egberto enfatiza uma condução da linha ascendente de duas em duas notas. Essa condução representa a junção do ritmo do *Motivo d* (quiálteras) com a natureza escalar ascendente do *Motivo e* (Exemplo 22).

EXEMPLO 22: Condução melódica de 2 em 2

Nos c.217 e 221, observa-se uma influência do ritmo quialterado do *Motivo d* sobre os *Motivos a e b*, cujos incisos (arpejo ascendente e graus conjuntos descendentes) foram invertidos (Exemplos 23a e 23b).

217 Motivos a e d

221 Motivos a, b e d invertidos

EXEMPLO 23a e EXEMPLO 23b – Fusão do ritmo do *Motivo d* com o *Motivo a* e *Motivo b*

Subseção A² (c.226-241)

Na *Subseção A²*, nos quatro primeiros compassos (c.226 ao 229), a tensão passa a ficar cada vez mais forte por duas razões: a) a m.d. cada vez mais incisiva como um toque de caixa; e b) a m.e., como um martelo, está com a tônica do acorde no tempo fraco. No c.230, aparece o *Motivo d*. Observa-se, ainda, nos c.226-229, a influência erudita exercida sobre Gismonti, que utiliza, assim como Bach, uma melodia polifônica. Egberto, no exemplo que se segue, utiliza de nota pedal na parte superior da melodia (Exemplos 24a e 24b).

226 A2 Utilização da nota "c" como pedal

EXEMPLO 24a: Trecho de *Frevo* com nota pedal na parte superior da melodia

Piano

Pedal na nota inferior

EXEMPLO 24b: Trecho do Prelúdio BWV 848 de J. S. Bach com nota pedal na parte inferior da melodia

Ainda decorrente da influência erudita de Gismonti, é possível perceber, nos c.231-233, uma progressão que se assemelha bastante aos métodos de técnica para piano, como, por exemplo, os exercícios de técnica de Hanon (2001). (Exemplos 25a e 25b).

231

EXEMPLO 25a: Compassos 231 e 232 de *Frevo* (semelhança de escrita com o exercício de Hanon)

Piano

EXEMPLO 25b: Trecho do exercício nº 38 (HANON, 2001) - semelhança de escrita com o *Frevo*

De c.234-241, há uma diluição melódica representada por pontos e citações, tendo na m.d. (c.237) o *Motivo d* invertido para, no c.238, aparecer em sua configuração original. Nos compassos 239 e 241, esse mesmo motivo aparece modificado pela ordenação das notas que não obedecem a sequência de três notas descendentes do *Motivo d* original.

Subseção A³ (c.242-257)

Na Subseção A³, os dois primeiros compassos são formados por uma elaboração da melodia original com as duas mãos se complementando melodicamente. Há, no segundo compasso dessa subseção (c.243), o aparecimento do *Motivo d* em forma de arpejo na m.d.

Essa é a última *Subseção “A”*, onde aparece a dinâmica “*f*”. A partir dessa subseção, acontecerá um decrescendo progressivo até o final da obra. Percebe-se o emprego de notas ligadas, longas e quiálteras de semínimas em toda a m.e., com o claro intuito de diminuição da tensão.

Com relação aos motivos temáticos utilizados, essa subseção é formada pelos *Motivos a, b, c e d*, como mostra o Quadro 6.

QUADRO 6: Utilização dos motivos temáticos na Subseção A³

(continua)

Compasso	Motivo temático
242	<i>a</i> (fragmentado)
243	<i>d</i> (quiálteras)
245	<i>d</i> (invertido na esquerda)

(conclusão)

247	<i>d</i> (quíalteras)
249-251	<i>b</i> (estendido) + <i>d</i> (quíalteras)
252	<i>c</i> (saltos)
253-254	<i>b</i> + <i>d</i> (movimento ascendente com mais 3 notas descendentes em quíalteras)
255	<i>d</i> (quíalteras)
256	<i>a</i> (síncopas na esquerda)

Subseção A⁴ (c.258-273)

Na *Subseção A⁴*, a melodia inicial da obra não é apresentada com intercalações da m.e. como anteriormente, mas, sim, com um acompanhamento em semínimas que se estende por 2c. (c.258-259) e com dinâmica “*pp*”. Nos compassos seguintes, a m.e., com ritmos sincopados, complementa a m.d., que está com semínimas.

Nota-se que essa subseção contém menos variações que as outras subseções. Há o aparecimento de uma *volate* de semicolcheia no c.266, que aparenta ser um resquício de toda a agitação das subseções anteriores. Ainda, no c.268-269, o *performer* Gismonti apresenta o *Motivo c* tal como ele foi apresentado na *Subseção A* da *Seção I*. A finalização dessa subseção acontece com a inserção de um inciso do *Motivo A* (síncopas) na m.e. nos últimos dois compassos (c.272-273).

A ocorrência dos vários *Motivos* temáticos na *Subseção A⁴* é apresentada no Quadro 7 abaixo:

QUADRO 7: Ocorrência dos motivos temáticos na *Subseção A*⁴

Compasso	Motivo temático
258	<i>a</i> (movimento descendente e síncope)
259	<i>d</i> (quíáltera)
262	<i>d</i> (quíáltera)
263	<i>b</i> (movimento ascendente alargado) + <i>d</i> (quíáltera)
267	<i>a</i> (síncope)
268	<i>c</i> (saltos)
269	<i>b</i> (movimento ascendente)
272-273	<i>a</i> (síncope)

***Subseção A*⁵ (c.274-289)**

Nessa subseção, a dinâmica inicial é “*pp*”. A melodia faz agora pontuações das harmonias, enquanto a m.e. dialoga com a m.d., sempre “*pp*”. Percebe-se o aparecimento de um inciso do *Motivo a* nas síncopas da m.e. e m.d. No c.278, o *Motivo d* aparece para, em seguida, a m.d. imitar a m.e. em um movimento ascendente e sincopado, com um breve crescendo na dinâmica para retornar a dinâmica “*pp*”, diluindo a melodia ainda mais (Exemplo 26). Aparecem ainda o *Motivo c* (c.282, 283 e 284) e *Motivo d* (c.286).

EXEMPLO 26: Imitação de vozes e diluição melódica

Nota-se que os motivos temáticos nessa subseção acompanharam a dinâmica e a intenção de diluição proposta pelo *performer*, aparecendo também através de incisos (principalmente do *Motivo a*) diluídos.

Subseção A⁶ (c.290-305)

Na *Subseção A⁶*, de início, a m.d. faz algumas intervenções somente enquanto a m.e., no contratempo, preenche o vazio deixado pela melodia. No c.290, há o aparecimento do *Motivo d* (quíalteras) na m.d. e do *Motivo a* (síncopas) na m.e.

É importante salientar que, no primeiro período dessa *Subseção* (c.290-297), o movimento característico de dinâmica é descendente, apesar da m.d. ter subido uma oitava nos quatro últimos compassos em relação aos quatro primeiros. Logo em seguida, do c.298-305, há uma progressão em movimento descendente, que pode ser dividida em duas partes:

- Primeira: c.298-301;
- Segunda: c.302-305.

Essa progressão tem como característica principal a repetição rítmica de síncopa brasileira.

Subseção A⁷ (c.306-321) e Subseção A⁸ (c.322-337)

A *Subseção A⁷* é iniciada com o *Motivo d*, que continua a progressão da subseção anterior, agora não em síncopas, mas em quíalteras. Aqui, a m.d está cada vez mais rarefeita, como que suspirando, tendo como padrão geral o movimento descendente. No decorrer dessa subseção e na seguinte, a dinâmica “*ppp*” prevalece.

A melodia agora não é construída como no início da obra, onde havia um fluxo quase que contínuo, provocado pela complementaridade entre as mãos. Agora, a utilização das notas é feita para pontuar a melodia como ferramenta de “evaporação” melódica. Essas duas subseções culminam na *Coda*.

O *Motivo a* e o *Motivo d* aparecem nessas duas subseções, como mostra o Quadro 8 abaixo.

**QUADRO 8: Ocorrência dos motivos temáticos
nas Subseções A⁷ e A⁸**

Compasso	Motivo temático
306	<i>d</i> (quíaltera)
313	<i>a</i> (síncopas na m.e.)
314	<i>d</i> (quíalteras)
317-318	<i>a</i> (síncopas)
322	<i>a</i> (diminuído)
329-332	<i>d</i> (quíaltera)

Observa-se que, de c.325 a 328, a melodia da m.d. é complementada pela esquerda em todas as pausas.

Alguns exemplos de complementação melódica, que foram usadas como ferramenta de evaporação, podem ser vistos abaixo (Exemplos 27a, 27b e 27c).

EXEMPLO 27a

EXEMPLO 27b

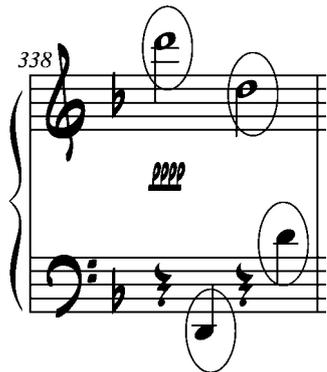
EXEMPLO 27c

EXEMPLOS 27a, 27b e 27c: Complementaridade como “evaporação” melódica

Coda (c.338-352)

A Coda da obra se inicia com mínimas em pedal sobre a nota “D”. Esse é um *ostinato* especializado (*Motivo f*; Exemplo

28). A partir do c.343, há uma tentativa de ressurgimento de algo. Isso pode ser percebido pelo movimento ascendente e pelos constantes retornos à nota C (*Motivo c*). Há, nessas voltas, a formação da escala de Dm. O fim da obra se dá por superposição de notas, formando o acorde de Dm(^b9) (Exemplo 29).



EXEMPLO 28: *Ostinato* especializado (*Motivo f*)

EXEMPLO 29: Formação escalar com saltos (*Motivo c*)

São apresentados, abaixo, no Quadro 9, as ocorrências dos motivos temáticos por seção no *Frevo*.

**QUADRO 9: Ocorrências dos motivos temáticos
por seção no Frevo**

SEÇÃO I

Subseção	Motivo temático
A	a, b, c, d
A ¹	a, b, c, d
B	e, c
A ²	a, b, c, d

PONTE

Subseção	Motivo temático
Ponte	a, f

SEÇÃO II

Subseção	Motivo temático
C	a, f, b, c
D	a, c, f
B ¹	d, c

SEÇÃO I¹

Subseção	Motivo temático
A	a, b
A ¹	a, c, d
B	d, b, c, f
A ²	a, d
A ³	c, d, b
A ⁴	a, b, c, d
A ⁵	a, b, c, d
A ⁶	a, d
A ⁷	a, d
A ⁸	a, d

CODA

Seção	Motivo temático
Coda	f, c

Dos seis motivos de *Frevo*, cinco (*a*; *b*; *c*; *d*; *e*) são apresentados na *Seção I*. O *Motivo f* é apresentado na *Ponte*. A maneira como Egberto reutiliza esses motivos nas diversas subseções cria, dentro da forma canção, uma sensação de escrita rapsódica - ou seja, formalmente livre, pois a sua ordem de recorrência torna-se cada vez mais aleatória. Pode-se ver, como exemplo, a *Subseção B'*, que traz um novo motivo (*Motivo e*); entretanto, ele é seguido de um motivo da *Subseção A* (*Motivo c*). Da mesma forma, a *Ponte* traz um novo motivo (*Motivo f*), que é seguido de um motivo apresentado antes na *Subseção A* (*Motivo a*).

Observa-se, ademais, que as *Subseções* da *Seção II* são inteiramente construídas com motivos emprestados da *Seção I* e *Ponte*, ordenados livremente. Finalmente, reforçando a percepção de uma construção rapsódica, a *Seção I'* é constituída por nove subseções consecutivas, cuja ordem é estabelecida aleatoriamente.

Por outro lado, a *Ponte* e a *Coda*, seções formais que ajudam a articular a grande forma (elementos de transição e finalização), se assemelham entre si pelo fato de ambas conterem o *Motivo f*.

Capítulo IV – Conclusão

A obra *Frevo*, do compositor e multi-instrumentista Egberto Gismonti, é resultado de diversas influências por ele sofridas ao longo de sua trajetória musical. Por influência paterna, ao estudar piano, Gismonti se deparou com mestres da música erudita, apreendendo diversas técnicas de performance de J. S. Bach a Ravel.

No âmbito da música popular, talvez por influência materna, Gismonti bebeu de várias fontes nacionais (choro, frevo, maracatu, etc), mas também internacionais. Há, ainda, como parte de sua formação musical, a experiência por ele vivida junto aos índios do Xingu, marco na vida do compositor, que mudou sua concepção da música.

As características do frevo encontradas no *Frevo* foram as seguintes: escrita em compasso quaternário (sensação de binário), utilização de anacruse como inciso de motivo temático (*Motivo a*), forma ternária A-B-A com a presença da *Ponte* interligando seções, e andamento de 224 semínimas por minuto.

Diante de todas essas características, fica confirmado que o compositor utilizou dos materiais do gênero pernambucano para criação de sua obra *Frevo*. A dificuldade técnica e a tessitura - que se concentra principalmente dentro do pentagrama do piano, ou seja, usando poucas linhas suplementares - podem qualificar essa obra como um *frevo-ventania*.

Gismonti claramente constrói o discurso musical dividindo-o entre as mãos, mantendo o fluxo rítmico e melódico, e utilizando sempre das características estilísticas do frevo em sua performance.

A fusão entre a música erudita e popular gera uma mistura em que os papéis do compositor e do intérprete se confundem. Gismonti, por exemplo, poderia ter-se atido a usar, na performance de *Frevo*, melodia acompanhada, como muitos *performers* e compositores da música popular e erudita²² fazem.

No entanto, o uso de complementaridade entre as mãos se mostra extremamente rico, pois gera metamorfose de motivos, fusão de características de motivos diferentes, espelhamento de motivos, equilíbrio do discurso musical, compensação dos contornos melódicos, saltos, variedade dos contornos melódicos (ascendente, descendente e horizontal), timbres do instrumento obtidos através da percussão feita diretamente no interior do piano (esse recurso não foi utilizado na performance de *Frevo*, mas é utilizado com frequência por pianistas modernos), entre outros.

A riqueza da obra *Frevo* é, acreditamos, uma ínfima parte da riqueza musical de seu compositor-intérprete, que é pouco estudado e pouco valorizado por seus compatriotas. Este estudo representa, portanto, uma pequena contribuição para análise de suas inúmeras obras.

²² Na música erudita, por exemplo, como Chopin em seus prelúdios. Na música popular, há o exemplo de Paco de Lucia e John McLaughlin, cuja execução se baseia em melodia acompanhada, incluindo seções de improvisado, em que um violonista acompanha o outro e há diálogos improvisatórios, o que se pode observar no vídeo divulgado no site *Youtube* (2009).

REFERÊNCIAS

ALBIM, Cravo. *Dicionário eletrônico Cravo Albim*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: 29 abr. 2009.

AMARAL, Carlos Eduardo. *O único objetivo que tenho é dar toda a minha obra*. Disponível em: <http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2478&Itemid=134>. Acesso em: 25 maio 2009.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3.ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

APPLEBY, David P. *The Music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1989.

AUGUSTO, Sérgio. *Cancioneiro Jobim: biografia/Antonio Carlos Jobim, Paulo Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002.

BARBEITAS, Flávio. *Música, Cultura e Nação*. Ouro Preto: Artefilosofia/Ed.UFOP, 2007. n. 2, p.127-145.

BERNOTAS, Bob. *Egberto Gismonti – 2008 Art of Jazz Lifetime Achievement Award Winner*. Disponível em: <http://www.artofjazz.org/performance_achievement_gismonti.cfm>. Acesso em: 30 jun. 2009.

BORÉM, Fausto; JUNIOR, Mario Luiz Marochi. *A sertaneja de Brasília Itiberê: nacional ou estrangeira, amadorística ou sofisticada?* Goiânia: Musica Hodie, 2008. v. 8, n. 2, p.11-33.

CANÇADO, Tânia Mara Lopes. *An investigation of West African and Haitian Rhythms on the Development of Syncopation in Cuba Habanera, Brazilian Tango/Choro and American Ragtime (1791-1900)*. Winchester. Shenandoah Conservatory. 1999

CHRYSÓSTOMO, Antonio. Um precioso e preciso momento. *Jornal Caipira*, Rio de Janeiro, n. 2, 1979.

FREEDMAN, Bob; PEASE, Ted. *Arranging 2*. Boston: Berklee

Press, 1989.

GILMAN, Bruce. Disponível em: <<http://www.brazil-brasil.com/musjun98.htm>>. Acesso em: 24 maio 2009. Entrevista realizada em jun. 1998.

GISMONTI, Egberto. Songbook. Publicado na Suíça. [199?]

GISMONTI, Egberto. *Alma*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon/Tom Brasil Produções, 1993. Gravado no Dreshsler Studio, 1987.

GUERRA-PEIXE, César. *A provável próxima decadência do frevo*. Disponível em: <<http://guerrapeixe.com/index2.html>>. Acesso em: 24 ago. 2009.

JORNAL DE COMÉRCIO DO RECIFE. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_2002/1401/cc1401_1.htm>. Acesso em: 4 jun. 2009.

LEEWEN, Alexandra van; HORA, Edmundo. *Um olhar sobre as atividades musicais nos teatros do Rio de Janeiro*. Belo Horizonte: *Per Musi*, 2008. n. 17, p. 18-25.

LIMA, Sérgio Ricardo de Godoy. *O piano mestiço: composições para piano popular com acompanhamento a partir de matrizes pernambucanas*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2005.

MELO, Rúrion Soares. *O "popular" em Egberto Gismonti*. In: *Novos Estudos CEBRAP*, 78, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n78/15.pdf>>. Acesso em: 13 out. 2009.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Iphan tomba Casa de Vidro de Lina Bo Bardi e registra o Frevo como Patrimônio Imaterial*. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=13517&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia>>. Acesso em: 29 abr. 2009.

NEVES, José Maria. *Advento da Consciência: música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

O *frevo*. Disponível em: <<http://ofrevo.blogspot.com/search/label/Asas%20da%20América>>. Acesso em: 18 ago. 2009.

PIRES, Pablo. *Gismonti quer ceder seus direitos autorais*. Disponível em: <http://www.clubedejazz.com.br/noticias/noticia.php?noticia_id=102>. Acesso em: 9 jul. 2009.

REILY, Suzel Ana. Introduction: Brazilian musics, Brazilian identities. *British Journal of Ethnomusicology*, v. 9, n.1. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3060787>>. Acesso em: 12 mar. 2009.

RIBEIRO, Silas. *O frevo: as características do ritmo e estilo*. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/articles/10969/1/o-frevo-as-caracteristicas-do-ritmo-e-estilo/pagina1.html>>. Acesso em: 21 ago. 2009.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. *A Música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2008.

TELLES, José. *Frevo de Pernambuco*. Disponível em: <<http://www.frevo.pe.gov.br/registro.html>>. Acesso em: 8 maio 2009.

TELES, José. Ele quer ser o Piazzolla do frevo. *Jornal do Comércio de Recife*, Recife, jan. 2002. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_2002/1401/cc1401_1.htm>. Acesso em: 4 jun. 2009.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998. 368p.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar/Ed. UFRJ, 2007.

WANDER, Edson. *Overmundo*. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/ele-egberto>>. Acesso em: 18 maio 2009.

WIKIPEDIA. *César Guerra Peixe*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/César_GuerraPeixe#Um_sulista_nordestinizado>. Acesso em: 29 abr. 2009.

WIKIPEDIA. *Frevo*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Frevo>>.

Acesso em: 29 abr. 2009.

ANEXO – EDIÇÃO DETALHADA DE FREVO

Frevo

Egberto Gismonti
Obra transcrita do disco "Alma", 1987.

(♩ = 224)

Piano

5

9

13

16

A

A1

Frevo

20

24

28

31

Détaché

B

cresc. pouco a pouco

34

Frevo

37

40

43

46

49

A2

Frevo

53

p cresc. pouco a pouco

57

61

64

Ponte

68

Frevo

73 C

pp

77

81

84

87

Frevo

90

Musical notation for measures 90-92. Treble clef with a key signature of one flat. The melody features eighth and sixteenth notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

93

Musical notation for measures 93-95. Treble clef with a key signature of one flat. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line remains a steady eighth-note accompaniment.

96

Musical notation for measures 96-99. Bass clef with a key signature of one flat. The melody is written in the bass clef with eighth and sixteenth notes. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.

100

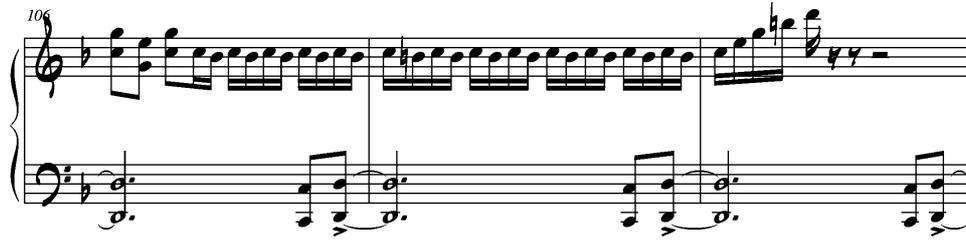
Musical notation for measures 100-102. Bass clef with a key signature of one flat. The melody continues in the bass clef. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.

103

Musical notation for measures 103-105. Treble clef with a key signature of one flat. The melody features a sixteenth-note run. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.

Frevo

106



108

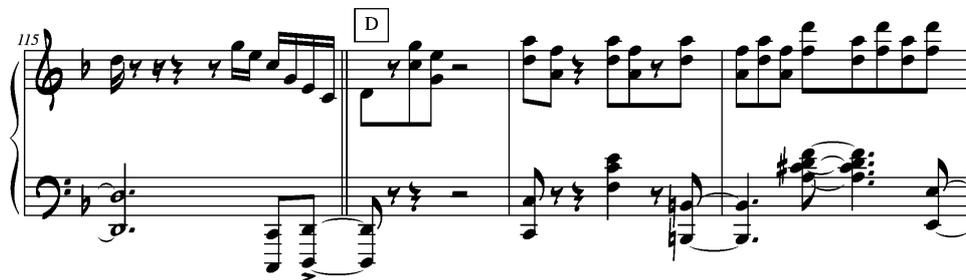


112



115

D



119



Frevo

122

Musical notation for measures 122-124. The treble clef part features a steady eighth-note accompaniment. The bass clef part has a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

125

Musical notation for measures 125-127. The treble clef part continues with eighth-note accompaniment. The bass clef part features a melodic line with eighth notes and rests.

128

Musical notation for measures 128-130. The treble clef part has a more active eighth-note accompaniment. The bass clef part features a melodic line with eighth notes and rests.

131

Musical notation for measures 131-133. The treble clef part features a steady eighth-note accompaniment. The bass clef part has a melodic line with eighth notes and rests.

134

Musical notation for measures 134-136. The treble clef part features a steady eighth-note accompaniment. The bass clef part has a melodic line with eighth notes and rests.

Frevo

138

141

145

148

151

Frevo

154

Musical notation for measures 154-157. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef has a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass clef has a simpler pattern of quarter and eighth notes with some rests.

158

Musical notation for measures 158-160. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef continues with eighth and sixteenth notes. The bass clef has a pattern of quarter notes with some accidentals.

161

B1

Musical notation for measures 161-164. The system consists of a treble and bass clef. A box labeled "B1" is placed above the treble clef staff. The treble clef has a melodic line with eighth notes. The bass clef has a pattern of quarter notes with some accidentals.

165

Musical notation for measures 165-167. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with eighth notes. The bass clef has a pattern of quarter notes with some accidentals.

168

Musical notation for measures 168-170. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with eighth notes. The bass clef has a pattern of quarter notes with some accidentals.

Frevo

171

174

177

A Improviso

181

184

Frevo

187

190

194

A1

198

202

Frevo

206

Musical score for measures 206-209. The piece is in 2/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and a final triplet of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns.

210 **B**

Musical score for measures 210-213. This section is marked with a 'B' in a box. The right hand continues with eighth-note triplets. The left hand features a bass line with a 'me' marking above the first measure, indicating a specific rhythmic or melodic element.

214

Musical score for measures 214-217. The right hand continues with eighth-note triplets. The left hand features a bass line with a 'b' marking above the first measure, indicating a specific rhythmic or melodic element.

218

Musical score for measures 218-221. The right hand continues with eighth-note triplets. The left hand features a bass line with a 'b' marking above the first measure, indicating a specific rhythmic or melodic element.

222

Musical score for measures 222-225. The right hand continues with eighth-note triplets. The left hand features a bass line with a 'me' marking above the first measure, indicating a specific rhythmic or melodic element.

Frevo

226 A2

Musical notation for measures 226-229. Treble clef has a continuous eighth-note melody. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. A box labeled "A2" is above measure 226.

230

Musical notation for measures 230-232. Treble clef features a triplet of eighth notes in measure 230 and a sixteenth-note melody in measures 231-232. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

233

Musical notation for measures 233-235. Treble clef has a sixteenth-note melody. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

236

Musical notation for measures 236-239. Treble clef has a melody with triplets of eighth notes. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

240 A3

Musical notation for measures 240-243. Treble clef has a melody with triplets of eighth notes. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. A box labeled "A3" is above measure 240.

Frevo

244

248

252

256

A4

260

Frevo

264

Musical notation for measures 264-267. Treble clef: whole rest, quarter note, quarter note, eighth notes, quarter note, whole rest, quarter note. Bass clef: chords, quarter note, quarter note, whole rest, quarter note, eighth notes.

268

Musical notation for measures 268-270. Treble clef: eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes. Bass clef: eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes.

271

Musical notation for measures 271-273. Treble clef: quarter notes, quarter notes. Bass clef: eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes.

274

A5

Musical notation for measures 274-277. Treble clef: quarter notes, quarter notes. Bass clef: eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes.

278

Musical notation for measures 278-281. Treble clef: eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes. Bass clef: eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes.

Frevo

282

rit.

286

pp

290

A6

A6

294

3

298

3

Frevo

302

305

A7

309

313

317

Frevo

321 A8

ppp

325

329

334 CODA

pppp

339

Frevo

345

Musical notation for measures 345-348. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains whole rests.

349

Musical notation for measures 349-352. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line. The bass clef staff contains whole rests.