

EGBERTO GISMONTI E SUA INSERÇÃO NO CAMPO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA EM FINS DA DÉCADA DE 1960

Maria Beatriz Cyrino Moreira

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Doutorado em Música – Música Popular

SIMPOM: Subárea de Etnomusicologia

Resumo: Este artigo pretende apresentar alguns apontamentos iniciais da pesquisa de doutorado intitulada “Água e Vinho: canção e música instrumental em Egberto Gismonti”. Nele, focaremos no início da carreira profissional do músico, marcada pela sua incursão no campo da música popular no ano de 1968, através da participação de sua composição “O sonho” no III Festival Internacional da Canção. Dado o momento histórico específico, procuraremos verificar possíveis relações entre os projetos musicais de seu primeiro disco *Egberto Gismonti* (1969) com o contexto social e cultural destes anos, marcado pelo processo de institucionalização da MPB, que se tornava um centro dinâmico onde discursos ideológicos e propostas estéticas se confluíam e hierarquizavam-se. Desta maneira, a apreciação geral de seu disco de estréia revela parte destes conflitos, fazendo ressurgir questões e debates sobre este importante representante da “música instrumental brasileira”. Tentamos investigar ainda, como o músico traduziu musicalmente as representações de tradição e modernidade em suas composições e arranjos deste período. Utilizaremos como base de nossa argumentação trabalhos dos pesquisadores Santuza Cambraia Naves e Marcos Napolitano, que nos fornecem diversos conceitos e pareceres sobre a música popular brasileira e mais especificamente, sobre o final da década de 60.

Palavras-chaves: Egberto Gismonti; Canção popular; Música Popular Brasileira; Nacional-popular; Música Instrumental.

Egberto Gismonti and his inclusion in the field of Brazilian Popular Music in the late 60's

Abstract: This article presents some initial notes for the PhD research entitled “Water and Wine: popular song and instrumental music in Egberto Gismonti”. In it, we will focus on the beginning of Gismonti’s professional career, marked by his inclusion in the field of popular music in 1968 through his participation in the “III Festival internacional da canção” with his composition “O sonho” (“The dream”). In that specific historical context we’ll try to verify possible relations between his musical project inside his first album *Egberto Gismonti* (1969) with the social and cultural context, marked by the institutionalization of MPB as a dynamic center, where ideological discourses and aesthetic proposals were getting mixed together. Thus, the overall assessment of his debut album reveals part of these conflicts, making resurface issues and debates on this important representative of “Brazilian instrumental music”. We also try to investigate how the musician musically translates representations of tradition and modernity in his compositions and arrangements. We will use as the basis of our argument works of researchers Santuza Cambraia Naves e Marcos Napolitano, which provide us with several concepts and notions on Brazilian popular music, and more specifically on the late 60’s.

Keywords: Egberto Gismonti; Popular Song; Brazilian Popular Music; Popular-national, Instrumental Music.

1- Introdução

Embora o músico Egberto Gismonti seja reconhecido principalmente pelo seu trabalho no âmbito da música instrumental, sua história nos mostra que foi junto à forma canção e concomitante ao período dos grandes festivais da TV que ele iniciou sua carreira profissional, adentrando definitivamente no campo da música popular brasileira. Busca-se então, desvendar este início de sua história, principalmente no que tange seu envolvimento com a forma canção – forma esta que desempenhou um papel importante de crítica nos campos da cultura e da política durante as décadas de 1950 e 1960, colocando os artistas na posição de “formadores de opinião”. (NAVES, 2010).

Os laços de Gismonti com a música erudita eram estreitos até meados da década de 60, até o início de sua profissionalização no circuito dos Festivais de música popular da TV, mais precisamente, em 1968. Sua canção “O sonho” foi uma das selecionadas para participar do III Festival Internacional da Canção. Defendida pelo grupo “Os três Moraes” acompanhados de uma orquestra de 100 músicos, Gismonti chamou a atenção da mídia e da crítica especializada, em um momento onde o campo da música popular abrigava discussões em torno dos conflitos entre as posturas ideológicas dos artistas e o desenvolvimento do mercado e da indústria cultural.

Para esclarecermos melhor este momento histórico devemos partir da análise da situação em que a MPB se encontrava a partir do ano de 1968. Após longos processos de disputas ideológicas e estéticas no campo da música popular brasileira, a MPB gradativamente passa a se consolidar como instância autônoma, denotando um tipo específico de música capaz de incorporar diversos gêneros e estilos distintos em seu discurso (NAPOLITANO, 2001). As polarizações entre conceitos como engajados X alienado, nacional X estrangeiro e popular X massificado, articuladas de diversas maneiras por diversos atores presentes no campo da música popular desde a bossa nova, se moviam em direção a uma busca de um parâmetro mediador, que fosse capaz de integrar ao mesmo tempo o moderno e o tradicional. Diversos são os fatores sociais que contribuíram para esta determinada especificidade histórica da MPB. Dentre eles podemos citar o desenvolvimento e consolidação de uma indústria fonográfica regida por racionalidades capitalistas condizentes com as estratégias de mercado; ampliação do público consumidor de bens simbólicos; integração da indústria cultural como um todo (TV, marketing, publicidade, indústria de discos, trilhas de novelas, etc.); consolidação do formato LP, que proporcionou maior valor financeiro e simbólico ao produto; enfraquecimento da fórmula dos festivais da canção como

principais agentes da descoberta de novos talentos e, por fim, o enrijecimento do regime militar após o AI-5.

A MPB passava, cada vez mais, a aglutinar outras tradições musicais que não aquelas relacionadas à “autenticidade brasileira”, como o rock e o pop, visando uma modernização artística que condissesse com a ampliação da audiência em direção aos grupos consumidores mais jovens. Embora a fusão de diversos estilos e gêneros contribuísse para garantir à MPB deste período um caráter híbrido, hierarquias simbólicas pautadas nas estratégias de vendas da indústria se consolidavam com base na consagração de valores estéticos específicos. Houve uma polarização entre artistas considerados “populares quantitativos” e “populares qualitativos”, categorias estabelecidas através do grau de intelectualização do artista, sua capacidade de penetração nas massas, número de vendas (esporádicas ou de maior longevidade), delimitando algumas fronteiras de “bom gosto” e “mau gosto” dentro da indústria fonográfica (POLETTO, 2010). A partir disso, é importante percebermos que permanecia a tentativa, por parte da indústria cultural e da classe média intelectualizada, de considerar a MPB como uma derivação lógica da tradição musical brasileira, um tipo de música que ao mesmo tempo em que se renovava e modernizava, não deixava de lado os elementos que a caracterizassem como “autêntica” e representativa dos elementos próprios da identidade brasileira.

2- Egberto Gismonti entre o mínimo e o máximo

A formação erudita de Egberto Gismonti, bem como sua versatilidade como músico (pianista, violonista, regente, compositor e arranjador), foram utilizadas como fatores legitimadores de seu trabalho inicial, representando para a crítica especializada uma continuidade dentro do campo popular de uma tradição musical erudita, iniciada pelo modernismo nacionalista de Villa Lobos e perpetuada por músicos como Radamés Gnatalli, Tom Jobim e Edu Lobo (NAVES, 2000, p. 38).

O álbum de estreia do músico foi apadrinhado pelo maestro Tom Jobim, que de início foi convidado a escrever 6 arranjos para o disco do estreante. Porém, como afirma a Revista Veja desta época, o “*estreante estava bom demais: decidiu-se então que todas as músicas seriam dele*”.¹ Mesmo assim, para Jobim, Gismonti era nada mais nada menos que “genial” e teria todo seu apoio para a realização do projeto do álbum, que foi gravado pela Elenco e lançado em 1969.

¹ *Egberto*, 1º LP. *Revista Veja*. Seção Música. 14/05/1969, p. 54.

Nas composições de seu disco de estréia, constituídas de arranjos orquestrais grandiosos, presente tanto nas faixas instrumentais quanto nas canções, Gismonti parece incluir o “gesto modernista” que tenta perpetuar a idéia de *recriação* e atualização do repertório popular revestido de uma estética que valorize toda a “monumentalidade” do repertório brasileiro, porém, ao mesmo tempo, parece dialogar com a estética do “mínimo” que se contrapõe ao registro do excesso e da grandiloquência, a maneira da interpretação comedida e da redução de elementos musicais de seus arranjos.

Esta divisão das estéticas do “mínimo” e do “máximo” pode ser vista no trabalho de Tom Jobim. Santuza Naves, afirma que esta polarização ocorreu entre fases estéticas diferentes do músico; uma de cancionista (onde o músico parece articular a estética do mínimo) e outra que envolve suas composições instrumentais reveladoras de uma grande afinidade com os compositores modernistas, “cultivando um profundo carinho para com determinados legados musicais.” (NAVES, 2010, p. 39).

No caso de Egberto, não há limites desta divisão racional entre estéticas, que parecem acontecer de uma só vez já em seu primeiro LP de estréia. O tecido musical deste álbum se torna ainda mais complexo quando percebemos outras tradições que “não brasileiras” inseridas nas composições, que garantem uma heterogeneidade estética para o disco, que parece não estar totalmente comprometido com um discurso eloqüente de afirmação de uma “identidade nacional”.

Além dos pontos históricos que foram esclarecidos na introdução, é pertinente apresentarmos como base de nossa reflexão, outro viés exposto pela pesquisadora Santuza que poderá nos ajudar a entender a complexidade estética e os signos sociais mais profundos na obra inicial de Gismonti: a ideia de “desconstrução da canção.” (NAVES, 2010). De acordo com a pesquisadora, a partir da incursão tropicalista na música popular brasileira, a canção, mesmo não tendo esgotado o seu viés crítico que alcançou plenitude na década de 60, expandiu seu próprio conceito, incorporando outros aspectos em sua dicção como gesto, performance, capa de discos, citações, paródias, pastiches e procedimentos intertextuais.

Para os críticos nacionalistas daquela época, o primeiro disco de Egberto Gismonti, dada a mistura de gêneros e estilos presentes nas faixas, não passava de “*um pastiche, dos Beatles, Johnny Alf e Tom Jobim*”.² Egberto, por sua vez, rebatia-os dizendo: “*influência todo artista sofre. Passei por todas as fases da evolução da música brasileira. Acredito ter agora*

² Idem.

meu estilo próprio".³ Podemos entender esta afirmação de Gismonti como uma ramificação das reflexões sobre a "linha evolutiva" da MPB, debate que surgiu no final da década de 60, que colocava em questão projetos que mantivessem a dupla vocação cultural e comercial da MPB. A partir disto, a MPB teria que ser constantemente atualizada, mantendo ao mesmo tempo, ligações com a tradição brasileira "autêntica".

Se distanciado da crítica nacionalista, que via a perpetuação da tradição possível apenas a partir do material folclórico original ou de conteúdos nacionalistas, Gismonti parece não estar preocupado em manter uma tradição orgânica que represente um comprometimento sério com algum projeto cultural de intenções ideológicas nacionalistas. Seu projeto é, a partir das observações do início de sua carreira, uma busca pessoal por um "estilo próprio", que seria proporcionado pela oportunidade de estar inserido na indústria fonográfica compondo, arranjando e orquestrando. Esta hipótese é corroborada ainda pelo fato de que Gismonti, após se destacar como concertista, rejeitou em 1968 uma bolsa de estudos em Viena, quando percebeu a possibilidade de poder compor e gravar seus próprios discos no Brasil. Entretanto, esta proposta de um "estilo pessoal" não faz com que o músico apareça isolado dentro do contexto musical da época, pois suas composições demonstram conexões com as posturas estéticas e ideológicas daquele período. Porém, esta busca individual, possibilita ao artista ações conscientes de seletividade do material a ser utilizado, escolhidos a partir de sua própria bagagem de conhecimento técnico-musical, garantindo-lhe assim, uma posição confortável e privilegiada dentro da indústria fonográfica.

3- Algumas características do álbum *Egberto Gismonti* (1969)

Observamos no primeiro álbum de Egberto Gismonti, fonogramas bastante distintos, que abarcam diversos gêneros e estilos, configurando um LP bastante heterogêneo em forma e conteúdo. O disco é composto por 12 faixas, 4 instrumentais e 8 canções.

Alguns destes fonogramas apresentam conexões com temas de caráter nacional-popular, compactuando com algumas leituras de estéticas anteriores ao ano de 1968.

A faixa de abertura, intitulada "Salvador", é uma música instrumental que apresenta Egberto Gismonti ao violão, acompanhado pela percussão de Wilson das Neves, num estilo de interpretação próximo aos afrosambas de Baden Powell. Devemos lembrar que Baden Powell e Vinicius de Moraes representaram uma nova orientação da bossa nova nacionalista

³ Idem.

do CPC, amparada nas raízes folclóricas e nas formas musicais regionais. Esta composição, a maneira dos afro-sambas, apresenta o violão em um ritmo acentuado de frases curtas.

Relacionada a uma estética bossa-novista de sutileza, clareza e despojamento, observamos a faixa 3, intitulada “P’rum samba”. Nela, a interpretação vocal de Egberto é contida e equilibrada e a letra parece reivindicar um retorno a forma básica e supostamente “pura” de se tocar um samba: *“e basta um pouco de carinho, um cavaquinho rouco, uma flautinha e um violão p’rum samba”*. O violão se encarrega do ritmo sincopado ao estilo de João Gilberto, o piano realiza incursões esporádicas de harmonias de apoio, a flauta delinea um contraponto sobre a melodia principal.

Outra faixa emblemática que dialoga com elementos da tradição do nacional-popular é “Atento e Alerta”. Com letra escrita por Paulo Sérgio Valle, a canção foi regravada por Maysa em um compacto duplo de 1969, e representa uma combinação de teor lírico de protesto com elementos musicais regionalistas, junto a certos momentos de densa sonoridade orquestral. Na letra temos: *“Nem sei quem sou nesta vida, pensei que fiz neste mundo? Eu sou gente, um ser consciente ou sou um andróide? Que trabalha? Vota em branco? Vai ao banco?”* Logo em seguida, numa espécie de refrão, o autor questiona o posicionamento político dos combatentes contra a ditadura: *“Lute você se quiser, eu fujo armado de amor, armas de amante ansioso, brancas, polidas”* e parece também se pautar melancolicamente na busca de um passado “poético” em *“Eu quero achar a poesia do mundo e o poeta que fez que a rosa rosasse”*. Durante o refrão, são utilizados fragmentos musicais que remetem a ritmos nordestinos, interpretados por um naipe de metal incisivo que aparece também no final da canção, realizando uma repetição harmônica que nos lembra bastante os arranjos tropicalistas de Rogério Duprat.

A utilização de uma orquestração mais densa ocorre, por exemplo, na canção “Clama-claro”. De andamento rápido e estilo que pouco nos sugere conexões com algum elemento “abrasileirado”, é uma canção que articula uma harmonia complexa e uma letra fragmentada, de tema bastante diferenciado em relação ao restante das canções. Interessante notar novamente, uma seção em que uma repetição harmônica que remete aos arranjos tropicalistas é interpretada pelo naipe de metais. Há ainda, o uso de um oboé para dobrar a melodia principal. Estas combinações timbrísticas pouco usuais serão marca registrada do músico em trabalhos seguintes.

A sonoridade moderna, semelhante ao rock e ao blues, aparece na faixa número 7 do disco. Intitulada “O gato”, é composta de dois momentos distintos bastante interessantes. Totalmente instrumental, o fonograma inicia com uma série de *riffs* bluesísticos realizado pelo

órgão eletrônico e pelo piano. Escalas blues são utilizadas nas intervenções improvisadas. Em determinado momento, após um improviso realizado pelo contrabaixo acompanhado apenas de percussão, a levada rítmica se altera para um samba rápido, onde o piano acompanhado de contrabaixo e bateria, lembrando-nos os trios de samba jazz do início da década de 60, improvisa sobre um *loop* de dois acordes, resultando em uma sonoridade expressionista e “suja”. Mais uma vez observamos um teor musical completamente distinto.

A canção “O sonho”, concorrente no Festival Internacional da Canção, apresenta uma forma bastante clara, seções contrastantes que se alternam através de uma modulação pouco comum (de Mib menor para Lá maior). A orquestração desta música também nos chama atenção: uma única nota é tocada pelas cordas durante o tema principal realizando uma base harmônica constante, as flautas se inserem através das intervenções rítmicas em bloco de maneira organizada e equilibrada, e novamente, o oboé aparece como instrumento responsável pelas dobras melódicas.

O disco conclui com a faixa instrumental “Estudo nº5”, uma composição feita para violão solista e quarteto de cordas, demonstrando a ligação permanente de Egberto com a música erudita.

4. Conclusão

Partindo destas observações, podemos concluir que o primeiro álbum de Egberto Gismonti se apresenta como objeto paradoxal: ao mesmo tempo em que o compositor atua dentro da indústria fonográfica e parece estar “seguro” de sua postura aberta a ritmos e gêneros diferentes, condizentes com o momento histórico da MPB, suas composições ainda denotam um caráter “monumental” que tenta expressar-se à maneira erudita, através de orquestrações grandiosas. Entretanto, o músico também revela uma ligação direta com alguns elementos bossanovísticos nas canções, através de arranjos equilibrados, da interpretação vocal sutil e de sua maneira de tocar o violão. Estes primeiros resultados poderão ajudar a esclarecer e a desconstruir afirmações categóricas sobre o estatuto do popular na obra de Egberto Gismonti, revelando mais profundamente os conflitos e reajustes que foram necessários para sua inclusão inicial no campo da música popular. Ademais, estes apontamentos buscam formar uma compreensão inicial que possibilite o desenvolvimento de uma reflexão futura a cerca de sua transição para música instrumental.

Referências

Bibliografia

NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*” *engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo. Annablume: Fapesp, 2001.

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

NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular*. Rev. bras. Ci. Soc., Jun 2000, vol.15, nº 43, p.35-44.

POLETTI, Fabio Guilherme. *Saudades do Brasil: Tom Jobim na cena musical brasileira (196-1976)*. Tese de doutorado. Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

Discos

Egberto Gismonti. *Egberto Gismonti*. LP. Elenco. 1969.

Revista

Egberto, o 1º LP. Revista Veja. Seção Música. p.54.14/05/1969.