

# O maestro do Carmo: Egberto Amin Gismonti

## Simone Dubeux

*Possui graduação em Direito pela Universidade Federal de Pernambuco (1986), mestrado em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) (1997) e doutorado no Programa de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente é Professora de Antropologia do Departamento de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro atuando principalmente nos seguintes temas: música, direitos autorais, Patrimônio Cultural e Memória Coletiva e repressão na América Latina.*

## Resumo

Vamos nesse trabalho analisar a questão do autor e os processos de proteção aos usos da obra a partir da trajetória de um compositor brasileiro: Egberto Amin Gismonti, músico fluminense, da cidade do Carmo, compositor, arranjador, maestro, cantor, multi-instrumentista – toca principalmente piano e violão – editor e produtor. Com mais de 40 anos de exercício profissional, Egberto já lançou 63 CDs pessoais e outros tantos como produtor ou arranjador de 30 filmes, 20 balés e 25 peças de teatro. Discutiremos como esse compositor vem construindo sua carreira e, principalmente, como se mantém enquanto protegendo as suas criações, ou melhor, aquilo que compõe – as suas obras musicais. Analisaremos os seus anos de profissionalização, sua trajetória. Saindo do Brasil nas décadas de 60 e 70, Gismonti cria laços importantes no exterior que o leva a produzir seus discos e depois CDs com nomes internacionais. Cria um selo – o Carmo – e faz a produção de mais de vinte músicos. E não só estabelece relações com editores internacionais, mas também passa a ter editora internacional. Vamos abordar a questão dos direitos e da autoria. Observamos que a categoria autor não é dada, mas construída historicamente. As noções de trajetória biográfica, mediadores e a rede de cooperação e interação para o processo criativo.

**Palavras-chave:** Egberto Gismonti, música, autoria, trajetória biográfica

## Abstract

Drawing on the trajectory of the Brazilian composer Egberto Amin Gismonti - a musician from Carmo, a city in Rio de Janeiro State, who is also an arranger, conductor, singer, multi-instrumentalist (mainly piano and guitar), editor and producer - this article aims to analyze the issue of authorship and the protection processes of the artist's work. During his 40 years extended career, Egberto has released 63 personal albums and participated as a producer or arranger in 30 movies, 20 ballets and 25 plays. We will discuss how this composer has been building his career and especially how he manages to protect his artistic creations, i.e, his musical works. We will analyze his professional trajectory. Leaving Brazil in the 60s and 70s, Gismonti constructed important international networks that leads him to produce his discs, and after, his CDs with international names. He created a musical seal - Carmo - and made the production of over twenty musicians. He established relationships with international publishing companies, but also created one. We will address the issue of copyright and authorship. We note that the category "author" is not given, but historically constructed. The notions of biographical trajectory, mediators and the network of cooperation and interaction to the creative process.

**Keywords:** Egberto Gismonti, music, authorship, biographic trajectory

“A música é o meu guia, que a música é aquilo que eu reverencio com maior magnitude, eu acho que isso melhora a cada dia, tornando a minha vida melhor.” Egberto Gismonti (TAUBKIN, 2011:321)

O presente artigo<sup>1</sup> busca refletir sobre a trajetória do músico fluminense, da cidade do Carmo, Egberto Amin Gismonti, compositor, arranjador, maestro, cantor, multi-instrumentista – toca principalmente piano e violão –, editor<sup>2</sup> e produtor. Com pouco mais de 40 anos de exercício profissional, Egberto já lançou 63 CDs pessoais e outros tantos como produtor ou arranjador de 30 filmes, 20 balés e 25 peças de teatro. Para entender seu processo de reconhecimento e consagração de sua já longa carreira, será importante analisar suas escolhas em termos profissionais, decisões, as redes criadas de cooperação e o que o levou a se tornar editor. Esses são alguns pontos que serão abordados nesse trabalho.

Em seu prefácio ao livro de Rita Morelli *Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*, Moreira afirma:

a música no Brasil torna-se um campo fecundo para diferentes tipos de estudos sociológicos e antropológicos. Assim é que, por meio dela, têm sido explorados, entre outros, temas como o da identidade nacional, as relações de gênero, a ética do trabalho e o *ethos* da malandragem, as relações entre cultura e política, a formação do gosto, a indústria cultural e a cultura popular, a especificidade da cultura produzida pelas transformações da vida urbana (MORELLI, 2000:20).

Hoje há um grande número de trabalhos realizados por cientistas sociais dedicados à música, seja tomando a música como material empírico – fazendo uma sociologia da arte –, seja em trabalhos sobre determinados períodos da produção musical brasileira, numa abordagem mais histórica. A música apa-

<sup>1</sup> Este trabalho é parte de um dos capítulos da tese de doutorado *Autoria e Direitos Autorais: o caso Egberto Amin Gismonti*, defendida em 2013 no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Segundo o art. 5, parágrafo X da Lei n. 9.610, editor é “a pessoa física ou jurídica à qual se atribui o direito exclusivo de reprodução da obra e o dever de divulgá-la, nos limites previstos no contrato de edição”.

rece em alguns trabalhos como objeto de produção cultural, como ponto de apoio para variadas formas de sociabilidade.

Como foi dito, o presente artigo procura discutir, a partir de entrevistas feitas com o músico, assim como também de outras fontes, tais como livros e jornais, a trajetória do músico Egberto Gismonti. Sua formação, a infância, os mestres, suas relações familiares e com a música, o momento de saída de Friburgo para o Rio de Janeiro e o início de sua carreira profissional são aspectos abordados aqui para entender a construção dessa sua trajetória e de suas obras.

Saindo do Brasil nas décadas de 60 e 70<sup>3</sup>, construiu uma carreira internacional. Gismonti criou laços importantes no exterior que o levaram a produzir seus discos e depois CDs com artistas internacionais. No final da década de 70, Egberto já era um músico consagrado, com muitos prêmios internacionais. Para deter os direitos sobre sua obra, conseguiu, por meio de relações sociais, tornar-se editor. Na década de 80, ele foi a Londres lutar para reaver seus direitos fonográficos. Criou um selo – o Carmo – e não só estabeleceu relações com editores internacionais, mas também passou a ter suas próprias editoras. Esse fato me parece importante na trajetória de Egberto Gismonti. E também ver as relações que foram sendo construídas a partir de sua trajetória.

Vamos, neste artigo, como salientado acima, analisar assim a trajetória de Egberto. No primeiro item, abordaremos o seu contato com a música desde a infância, a importância de seus familiares músicos, as lições aprendidas na família. Posteriormente nos voltaremos sobre rede de relações que ele vai construindo ao longo de sua trajetória, sua obra como conceito, o estímulo, a participação nos festivais de música, as viagens e gravações no exterior no início de sua carreira profissional. Por fim, no último item, trataremos de seu ingresso no mundo das editoras como membro delas.

## **I. A trajetória: da infância no Carmo até a partida para a cidade do Rio de Janeiro**

Uma primeira questão a apresentar é a noção de trajetória. Bourdieu, em seu texto “A ilusão biográfica”, entende como uma série “de posições sucessi-

---

<sup>3</sup> É nesse período que há um processo de institucionalização dos direitos autorais através da criação de uma legislação ordinária sobre esses direitos e a criação de um órgão de arrecadação dos direitos autorais.

vamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a interessantes transformações” (BOURDIEU, 1998:185)

Nesse mesmo texto, Bourdieu chama a atenção para o fato equivocado de tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos. Ele faz uma comparação no sentido de associá-la a um “sujeito” cuja constância é apenas de um nome próprio. É tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, as relações objetivas entre as diferentes estações. Para ele, “os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado” (BOURDIEU, 1998:190). Neste artigo, tentamos identificar essas diferentes espécies de capital que estavam disponíveis a Egberto e como esses diferentes capitais lhe permitiram traçar um tipo singular de trajetória musical que lhe possibilitou cuidar de suas próprias obras musicais e, como ele mesmo disse, sem abrir mão do artístico. Egberto tem uma frase que expressa muito o ser músico nos dias de hoje – o músico tem que tocar não só o instrumento, mas a própria vida.

É comum a muitos músicos saírem de suas pequenas cidades, seja do interior do estado do Rio de Janeiro, de Pernambuco, do Rio Grande do Sul, da Paraíba, e irem para o Rio de Janeiro ou São Paulo. Alguns vêm e retornam. Outros ficam. Egberto nasceu na cidade do Carmo. Chegou no Rio de Janeiro na década de 60.

Carmo está presente demais na trajetória musical de Egberto. Ele criou um selo – Carmo – e tem um LP e CD chamado *Carmo* e nele inclui obra de seu tio Edgar, que é um hino à cidade do Carmo; uma valsa feita por seu avô materno, Antônio Gismonti, chamada “Ruth”; e dentro do LP vemos Egberto sentado à mesa com a sua família. No LP ele escreve:

Talvez por ter, depois destes nove anos de profissão, conseguido estabelecer um equilíbrio entre as várias direções da minha música, eu

tenha descoberto *a minha raiz mais profunda*. No Carmo, além dos quintais, das janelas, das ladeiras, dos amigos, da família, da música do meu tio Edgar, *eu descobri o afeto como ligação das coisas*. Este disco é dedicado à cidade do Carmo, ao meu avô Antônio Gismonti e ao meu tio Edgar Gismonti, pela importância que tiveram na minha vida e na minha música (LP *Carmo*) [*grifo nosso*].

Egberto Amin Gismonti nasceu na cidade do Carmo, no estado do Rio de Janeiro, em 5 de dezembro de 1947. Lá ficou até os quatro, cinco anos.

Dessa cidadezinha do interior fluminense ficaram as lembranças da mãe e das tias que tocavam e cantavam no coro da igreja; do tio Edgar Gismonti, compositor oficial, contratado pela Prefeitura; das bandinhas que se enfureciam nos dobrados – coisas que fizeram de Egberto um “cidadão musical”, como dizia seu pai (SOUZA; MELLO, 1983:3).

Na infância experimenta a fascinação pelos mistérios do universo sonoro. São já de sua primeira infância as lembranças musicais mais remotas de Egberto Gismonti.

Quando eu era pequeno, meu tio Edgar me levava para o coreto do Carmo, que tinha uns seis ou sete músicos da bandinha; com cinco, seis anos, ficava orgulhosíssimo por causa das bandas. Que o tio Edgar, como todos os músicos da geração do tio Edgar, escrevia grade de orquestra. Então ele escrevia e ficava muito orgulhoso, e eu muito mais do que ele. Ele escrevia e dizia assim: Betinho, para flauta. E eu sabia o que era flauta. Eu não me via em outra realidade (TAUBKIN, 2011:310).

Lembro de estar no coreto da praça do Carmo e tio Edgar pedir que eu entregasse as partituras para os músicos: “Betinho, entrega pro caixa, pra flauta e pro clarinete”. Lembro do orgulho que tinha pela sensação de proximidade e importância para meu tio – deveria ter uns cinco ou seis anos. Lembro de estar brincando diante da garagem, em frente ao longo caminho de pedras e grama que começava no portão da entrada de carro perto da calçada. Num certo momento, minha mãe me chamou e disse: “Betinho, vem conhecer sua professora de piano, Dona Elza Xavier de Brito”. Lembro até das roupas que elas usavam, *esse momento é definitivo para que a música resida na minha alma* – deveria ter seis anos [*grifo nosso*].

Sobre o que ficou de mais agradável e de mais útil entre tudo o que aprendeu:

O estudo de piano ou o estudo de música passaram a representar os fatos mais agradáveis na minha vida. Tive a extrema sorte de ser ensinado por pessoas competentes e sábias. A matéria mais importante sempre foi “gostar da música”. De útil, a energia que a música injeta na minha vida cotidiana e na minha saúde.<sup>4</sup>

Como conta ao jornal *Voz da Serra*:

Antes de mudarmos para Friburgo, passamos um ano e pouco em Ducas Barras e Sumidouro. Foi em Friburgo que aprendi a estudar música, sobretudo pela determinação dos meus pais... [...] fui semi-interno no Colégio Anchieta, onde aprendi a dimensão da sonoridade do órgão Hammond B3, que me era disponibilizado para sonorizar as missas, pelo órgão e pela música de Bach, que eu estava descobrindo. Assim, assistia e tocava em várias missas todos os dias. As apresentações no teatro do Anchieta, no Clube de Xadrez, no Clube dos 50 e no Country Clube formam uma lembrança bastante boa da minha infância.<sup>5</sup>

Fui fazer ginásio no Colégio Anchieta, que era jesuíta, e fui tocar em todas as missas. Era um colégio semi-interno, com várias missas, e tinha um órgão Hammond B3, que me deixou absolutamente encantado. Eu tinha lá os meus doze anos e já tocava um pouco de *Cravo bem temperado*. O padre chegava até o órgão durante a missa e dizia: “Para, para, agora não pode tocar!”. Porque eu tocava a missa inteira. Claro, eu nunca, nunca imaginei não ser músico” (TAUBKIN, 2011:310).

Egberto lembra que, quando era criança, ouviu muitos ensaios da banda da cidade de Friburgo e ficava fascinado com aquele som, que ficou gravado em sua memória. Em Friburgo, diz que:

Fomos morar num prédio, ao lado do qual havia um hotel, o Hotel Avenida, em que tinha uma boate. Meu pai conhecia o dono do hotel; Friburgo era uma cidade muito turística nessa época. Então, meu pai dizia assim: “Por que você não toca de tarde no Hotel?”. E minha vida profissional começa tocando

<sup>4</sup> <<http://musicosdobrasil.com.br/egberto-gismonti>>. Acessado em: 29 de junho de 2012.

<sup>5</sup> <<http://www.avozdaserra.com.br/noticias.php?noticia=11368>>. Acessado em: 26/11/2012.

num hotel em Friburgo, em que eu tocava uma hora. E era uma hora mesmo, porque eu levei à risca o que o meu pai disse. “É uma hora? Toque uma hora. É meia hora, toque meia hora. Se reclamarem, você diz assim: ‘Paga mais meia hora que eu toco’” (TAUBKIN, 2011:317).

Ainda sobre o aprendizado com seu pai, acrescenta que sua mãe também

me possibilitou não misturar música com número. E também número com música, também não mistura. “Pô, mas você está duro para discutir número”, eu digo, não, eu sou duro comigo mesmo. Eu não relaxo na música e não relaxo no número. E não relaxo no contrato. Foi aprendizado do meu pai (TAUBKIN, 2011:317).

Em que pese os nove anos de Conservatório Musical e os professores já citados por Gismonti, ele foi autodidata no que diz respeito a outro instrumento que toca.

Na realidade, o que exercitei sozinho, de forma autodidata, foi a transferência do estudo do piano para o violão. Morando em Nova Friburgo, eu não poderia estudar violão, já que não existiam escolas. Daí, usei os princípios técnicos do estudo de piano, e das matérias paralelas ao estudo tradicional de piano, como teoria musical, solfejo, harmonia, contraponto, composição, orquestração etc. na criação de um método pessoal para estudar violão. Evidentemente, na época eu achava que fosse normal essa transferência. Mais tarde, fui descobrindo que não acontecia com todos os músicos. Um exemplo objetivo deste estudo aconteceu quando conheci Baden Powell, lhe disse que tocava suas músicas e ele pediu que as tocasse. Como eu havia tirado de ouvido todo o repertório do LP *O Mundo Musical De Baden Powell* (Barclay/RGE, LP/1964, CD/2002) e escrito as partituras para estudar, as tocava exatamente como ele – se eu não tinha a técnica, tinha o conhecimento de todas as notas que ele tocara. Ele me perguntou muitas vezes quem tinha me ensinado e eu dizia “tirei do disco”... O resumo disso é que, além da minha admiração e respeito, nos tornamos amigos inseparáveis.

Além de Baden Powell, são muitos os músicos com quem Egberto conviveu e convive que ele considera importantes em sua formação e trajetória musicais.



Tenho muitos amigos que me ensinaram muitas coisas. Para citar somente alguns: Sérgio Barrozo, Wilson das Neves, Robertinho Silva, Peter Dauelsberg, Luiz Alves, Mário Tavares, Benito Juarez, Nivaldo Ornelas, Mauro Senise, Zeca Assumpção, Nando Carneiro, Jaques Morelenbaum, Nenê, Naná Vasconcelos, Zé Eduardo Nazário, Airto Moreira etc. Todos esses e outros tornaram possível e verdadeira a música que faço desde o início de minha carreira. A eles agradeço todos os dias.<sup>6</sup>

Seu avô paterno era do Líbano, e sua avó materna, da Itália. O avô materno, o italiano Antônio Gismonti, era alfaiate, compositor e pianista. A família da mãe gostava de participar de coros da igreja: eram onze irmãos, oito mulheres que cantavam no coro da igreja. Eram todos muito musicais, afinados e com alguma formação musical. O seu tio Edgar era compositor, contratado pela Prefeitura, como já dissemos anteriormente, tocava na banda da cidade. Era clarinetista, mestre de banda e compositor oficial da cidade do Carmo. Em depoimento a Tico no programa *Ensaio*<sup>7</sup>, da TV Cultura, em 92, Egberto explica “que esta experiência de desde cedo entregar as partituras aos músicos da banda foi muito importante para a compreensão do universo sonoro”.

Este tio foi uma das pessoas mais importante da vida de Egberto. Egberto começou a estudar piano aos cinco anos. Até os vinte anos recebeu formação acadêmica no Conservatório Brasileiro de Música.

Para Benjamin Taubkin, Egberto relata que descobriu uma coisa preciosa:

Meu avô materno, Antônio Gismonti, quando chegou aqui, era alfaiate. Compositor, mas alfaiate. E, como gostava de cinema, trouxe com ele quatro ou cinco filmes mudos. Chegando aqui, ele alugou uma pequena sala no Carmo, que na época tinha menos de dois mil habitantes, e fez um cinema. Só que ele só tinha quatro filmes. Então ele anunciava: “Hoje é com música nova!” (TAUBKIN, 2011:312).

Em pesquisa realizada com músicos de *jazz* de casa noturna, Howard Becker mostra a grande influência da família sobre a escolha, pelo seu poder

<sup>6</sup> <<http://musicosdobrasil.com.br/egberto-gismonti>>. Acessado em: 29 de junho de 2012.

<sup>7</sup> <[http://www.google.com.br/search?q=programa+ensaio+tv+cultura+egberto+gismonti&rls=com.microsoft:\\*:IE-SearchBox&ie=UTF-8&oe=UTF-8&sourceid=ie7&rlz=117SKPB\\_pt-BR&redir\\_esc=&i=dYMJTyn8I8WqlAf6z9CqAw](http://www.google.com.br/search?q=programa+ensaio+tv+cultura+egberto+gismonti&rls=com.microsoft:*:IE-SearchBox&ie=UTF-8&oe=UTF-8&sourceid=ie7&rlz=117SKPB_pt-BR&redir_esc=&i=dYMJTyn8I8WqlAf6z9CqAw)>. Acessado em: 14/11/2010.

de patrocinar a carreira. E diz que “os pais do músico em geral não ajudam o desenvolvimento de sua carreira”, e cita um depoimento de um músico: “meu Deus, a maioria dos caras tem uma briga terrível com os pais quando decide entrar na profissão de músico” (BECKER, 2008:124).

Esse não foi o caso da família de Egberto Gismonti, pois eles eram músicos. Ele foi casado com a atriz Rejane Medeiros e teve dois filhos com ela: Alexandre Amin Medeiros Gismonti e Bianca Amin Medeiros Gismonti. Ambos tocam instrumentos. Ele é violonista e ela é pianista.

Em depoimento a Benjamin Taubkin, Egberto nos conta que:

lá em casa, todos os filhos – eu, que sou o caçula, minha irmã e meu irmão – entrávamos na escola com cinco, seis anos, na escola de música um pouquinho depois, depois no francês, e um pouquinho depois, lá pelos dez, onze anos, em contabilidade (TAUBKIN, 2011:310).

E continua:

Meu pai, quando disse contabilidade, ele que tinha uma cabeça muito estranha, mas ao mesmo tempo maravilhosa, dizia: “minha filho” tem que gostar de música, de comida, de número, de massari, que é dinheiro, tem que gostar de tudo. Tudo é bom! (TAUBKIN, 2011:312).

Segundo Egberto, há uma história que ajuda a entender a noção de dinheiro que seu pai lhe transmitiu:

Um dia eu entrei no carro com papai, eu tinha oito anos. E ele foi fazer uma venda de pianos. Entrou na casa das pessoas, e eu me lembro direitinho dele tentando vender o piano. Lá pelas tantas, a conversa chegou onde ele queria e ele disse assim: “esse piano aqui é uma maravilha, quer ver uma coisa? Betinho, vai lá para a cozinha”. E disse para a mulher: “toca umas duas ou três notas aqui”. Ela tocou e ele me chamou: “Betinho, vem cá. Que notas que ela tocou?”. “Ah, ela tocou ré, mi, fá”. O que não era verdade. E ele disse assim: “se o seu filho tem um bom piano, pode estudar e pode conseguir”. Não era de todo verdade nem de todo mentira. Bom, vendeu o piano. Quando saímos, meu pai disse uma frase que eu nunca mais esqueci: “a partir de hoje, Betinho, você vai ganhar 5% sobre o líquido”. Eu nunca esqueci essa frase:

não entendi, mas achei uma coisa! Depois ele me deu cinco mil-réis, ou cinco cruzeiros, sei lá... (TAUBKIN, 2011:315).

Esse aprendizado em relação ao dinheiro, à vida prática, desde cedo, parece ser importante na forma como Egberto vai conduzir e administrar as suas obras musicais, inclusive a ter editoras musicais. Não há uma contradição em ser músico e editor. Chamamos atenção a esse fato de tornar-se editor cedo, que é uma atividade que exige um trabalho mais pragmático.

Esse aspecto é interessante, pois essa educação financeira não é muito comum na formação dos músicos em geral, digo até de outras carreiras.

Para o músico Sérgio Ricardo, em depoimento a Zuza Homem de Mello, é impossível fazer uma editora sua e cuidar de sua música. Diz ele:

Não tenho suficiente paciência para aguentar o processo que envolve o compositor brasileiro, da exploração, dos intermediários, das arrecadadoras de direitos autorais, dos editores ladrões, brasileiros que tem aí a três por dois. Quando a editora não rouba, coloca a música na gaveta e não faz nada por ela. É impossível eu mesmo fazer uma editora minha e cuidar da minha música: ou vou cuidar da editora ou vou fazer música. Por outro lado, se eu contrato pessoas para cuidar da minha editora e fico fazendo música, não dá para pagar quem vai trabalhar para mim. Daí a necessidade de se ter que trabalhar em conjunto. Ou se profissionaliza e se organiza em termos definitivos e coletivos, ou vamos ficar velhos fazendo música, mas sempre com aquela roubalheira atrás (MELLO, 1976:250).

Para Egberto não há contradição em ter suas editoras e ser músico.

Taubkin indaga se para Egberto nunca houve contradição entre criação e números, e ele diz que

nenhum, nenhum, nenhum, nenhum problema. Por exemplo: gosto muito de ir a Tóquio tocar com essa orquestra que, do meu ponto de vista, tornou a minha música melhor. Gosto tanto disso quanto do regente, dos músicos, do contrato que a gente assina e de quanto eu ganho. Por que eu gosto? Porque o que eu ganho me possibilita fazer cinco filmes, dos quais eu só recebi pagamento de dois. Posso bancar os restantes e ser produtor associado. Sabendo que eu vou ganhar 100%

zero. Eu sei disso [...] O dinheiro me possibilita exercer minha liberdade. Então, a minha relação com dinheiro é igual à que tenho com violão, com piano. Não é igual à relação com gente, porque gente é melhor do que música e do que dinheiro... (TAUBKIN, 2011:314).

Nesse depoimento Egberto fala da importância do exercício da liberdade na sua atividade profissional.

## II. O Rio de Janeiro e sua obra: a literatura se integra à música

Egberto Gismonti chega ao Rio em meados da década de 60. Vamos falar de forma breve sobre esse contexto da cidade do Rio de Janeiro.

É fundamental lembrar que em 1964 instalou-se no Brasil o regime militar. E em 68 há o endurecimento do regime. Em seu artigo “Cultura e Política, 1964-1969”, Roberto Schwarz lembra que

se em 64 fora possível a direita “preservar a produção cultural”, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento (SCHWARZ, 1978:63).

Nesse período há um cancelamento por parte do Estado das liberdades civis. É um período de consolidação da televisão em todo o território nacional<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Importante destacar, como lembra Trotta, que “os anos 60 sofreram marcas profundas com mudanças no campo político, econômico e cultural do País, com o Golpe Militar de 1964 e a definitiva consolidação da televisão em todo o território nacional. Essa época se caracteriza por uma intensa investida das emissoras de televisão na música popular, seja por meio de programas de auditório – *O Fino da Bossa* (Elis Regina e Jair Rodrigues), *Jovem Guarda* (Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderleia) e *Discoteca do Chacrinha* (Chacrinha) –, seja pela *organização dos famosos festivais de canção*, que representavam um momento ímpar de aproximação entre a nova criação musical e os agentes responsáveis por sua veiculação em larga escala, servindo de palco para jovens artistas lançados pelas gravadoras. A ‘era dos festivais’ marcou um momento de grande diversidade estética no mercado, transmitida pela televisão e representada por artistas que brotavam a cada ano” (TROTТА, 2011:48-49) (grifo nosso). Sobre essa diversidade estética, é importante frisar a importância do movimento tropicalista, protagonizado por vários artistas liderados por Gilberto Gil e Caetano Veloso e representado musicalmente no LP coletivo *Panis et Circensis*, lançado em 1968. Com a consolidação da televisão, dá-se o surgimento das trilhas sonoras da TV e os respectivos

É na década de 60 que Egberto passa a se relacionar mais intimamente com a literatura. Na entrevista, Egberto nos conta como no início de sua carreira foi influenciado pela literatura:

Se você quer tempo para obter a informação, você precisa de tempo pra ler muito mais. Infelizmente, pouca gente lê. Aqueles que liam pouco, que não tiveram a possibilidade de se desenvolverem através de palavras, literatura etc., hoje estão muito mais distantes ainda da realidade, porque, se já estavam, se você já estava distante quando virou o século e a tecnologia tomou conta (Entrevista Egberto Gismonti).

Ao mesmo tempo, chama a atenção para essa “nova época” das novas tecnologias e a distância ainda maior dos livros, da literatura por parte dos músicos.

A casa do Geraldão<sup>9</sup> se tornou espaço de sociabilidade entre músicos e escritores ou ponto de encontro de músicos e escritores ou da música com a literatura.

Sobre o ambiente na casa do Geraldão, ele nos conta:

o Geraldinho só entrou ali porque ele era filho daquele que me aproximou dos grandes escritores, que é o pai dele, Geraldão Carneiro. Assessor de Juscelino Kubitschek e na casa dele frequentavam de músicos todos os Tom Jobins que você possa imaginar. Os Tom Jobins (sic) que você pode imaginar são Baden Powell, Vinícius de Moraes, e todos eles moravam na casa do Geraldo, o dia inteiro. E de literatura todos os escritores. Todos. [...] Paulinho Mendes Campos, Ferreira Gullar, Carlos Drummond de Andrade. Todos frequentavam a casa dele, de Mineiro. Fernando Sabino. Isso aí era fichinha, todo dia 'tava lá. Então eu tomei gosto de estar perto desse pessoal. Tomei gosto. Tomei gosto pela palavra porque eu os ouvia falar.

E nos mostra como foi se dando a sua relação com os escritores a partir da casa do Geraldão, inclusive em tomadas de decisões tais como ir ou não a Viena, como vamos ver mais adiante:

---

direitos autorais. Com ela, como vamos ver mais adiante, dá-se a promoção dos festivais de música, em que muitos músicos se apresentaram e se lançaram, entre eles Egberto Gismonti.

<sup>9</sup> Quem o levou à casa de Geraldão foi Dulce Nunes.

Carlinhos Oliveira chegava na casa de Geraldo contando que crônicas ele tinha escrito pra sair nos próximos dias, eu com 22, 23 anos. Nos próximos dias eu corria e comprava o *Jornal do Brasil* e lia a crônica. Dizia que prêmio que eu 'tô ganhando, eu estou lendo no dia anterior o que o escritor escreveu. Que é um negócio maravilhoso. E o tempo foi passando, foi passando, foi passando, entra dentro dessa história amigos Bráulio Pedroso, escritor de teatro, novelas, casado com Marilda Pedroso. De repente ela vira produtora de discos, a Marilda, e com uma competência imensa ela convence a Som Livre, que era a Globo na época, ainda continua, né? A produzir discos infantis, produzidos por ela e antologias poéticas de João Cabral, Jorge Amado, Ferreira Gullar e vai por aí, não sei como ela convenceu a Som Livre, até hoje, mas ela convenceu. E eu fiz dois discos infantis e fiz quatro antologias poéticas. Ela fez mais. O Francis Hime fez ainda um ou dois com ela também.

S – Isso você não encontra mais, né?

E – Não sei por que isso aí é Som Livre. Não deve encontrar porque não tem o menor interesse. Mas a proximidade com a literatura começa aí. Aí depois pra fazer essa literatura, essas antologias poéticas, eu fiquei próximo e aí tive que ler a obra do Ferreira Gullar. Como eu tava com muita dificuldade, Geraldo disse assim: Não, não, peraí, Geraldão, não, não, não, Marilda vem. Pera um pouco, pera um instantinho. Oh, Ferreira, vamo marcar um encontro, Egberto tá muito aflito. Vamos. Eu disse eu tô aflito, tô mesmo. E vem o poeta pra me tranquilizar. Eu digo: não tô entendendo isso. Então, eu aprendi que atrás do que eu tava lendo, existia uma pessoa porque eu só conhecia. Eu olhava, lia lombadas de livros da minha casa e dizia: ah, Eça de Queiros, mas já morreu. Machado de Assis. Mas todo mundo tinha morrido, sabe como é? Compositores, todos que eu estudei, morreu tudo, já tinha morrido. Então, o gosto vem daí. O Geraldo quando entra é porque o Cafê, o Ronaldinho Bastos, *já sabiam da minha necessidade de texto* e da amizade com Geraldo que estava se transformando num grande poeta e exigem que ele escreva um poema sobre a matéria do disco. Quando eu li, eu fiquei maluco porque o meu amigo tinha escrito um troço tão bom. É bonito esse troço. Essa trajetória que você só vai acumulando amigo. Não tem um que deixou de sê-lo. Engraçado isso” (Entrevista Egberto Gismonti) (grifo nosso).

Já começa cedo a aproximação de Egberto com a poesia, a literatura que vai seguir em sua carreira, a sua necessidade do texto, e estabelece relações,

parcerias<sup>10</sup> com poetas, inclusive escrevendo prefácio às suas obras. Como é o caso do prefácio a um livro de entrevistas sobre o Manoel de Barros.

No caso de Egberto, o escrito transformou-se em necessidade da palavra escrita e, por isso, a sua ligação com literatura, grande. Mais tarde, ele descobriu que para cada música que ele fazia, aí estão os discos para provar, havia títulos ou disco ou cada faixa, títulos que são verdadeiras histórias de coisas brasileiras. E diz:

E eu me lembro perfeitamente por que cada disco chamou cada disco, porque a ideia nascia através de uma história que eu havia lido, conhecido, e o fato de contar a história não era nunca fazendo repetição daquilo que musicalmente a história pudesse ter me influenciado (Entrevista Egberto Gismonti).

Egberto nos conta que cada disco é dedicado a um grupo de pessoas, a um fato que tenha acontecido, não só na história brasileira, mas, sobretudo, naquela história que o ajuda a impulsioná-lo à vida. Para ele, “cada obra é um conceito”.

Em *Vozes de mestres*, organizado por Dea Trancoso, Egberto conta a história do álbum *Música de sobrevivência*<sup>11</sup>. Em uma viagem ao interior do Ceará com Zé Ramalho, que o levou a conhecer um pianista, ele estava com um gravador cassete com fone, apareceram dois garotos e os dois queriam saber o que Egberto estava escutando e ele estava ouvindo Stravinsky. Egberto deu o fone aos meninos e eles disseram: “Eita força lascada, sô”. E foram embora. Aí eles voltaram com o pandeiro e o triângulo. E os dois, com aquela barriga d’água, cantaram durante meia hora. E sumiram. Egberto ficou completamente desorientado. A lição, segundo Egberto, era assim: a música é maior do que tudo o que você está vendo. É a sobrevivência. Isso o levou a fazer o disco *Música de sobrevivência*.

<sup>10</sup> A questão das parcerias é algo importante na problemática dos direitos autorais.

<sup>11</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=ZdYM3Zc8HIw>>. Acessado em: 11/1/2013.

A seguir, exemplos de outras histórias que conta através de seus discos: o *Circense* e o disco conhecido como “disco da árvore”. O primeiro, o *Circense* com a música, talvez uma das mais tocadas de Egberto, “Palhaço”, e diz:

o disco *Circense* não tem nenhuma música de circo, nenhuma. Tem músicas que se referem a situações circenses e as músicas não representam as músicas usadas em circo. Uma das músicas desse disco que se tornou mais conhecida e tem um número imenso de gravações, que chama “Palhaço”, é uma música que fala da profunda solidão do palhaço e não da tristeza (*conserta*) e não da alegria do palhaço. Isso dito hoje é fácil, porque a gente já é crescidinho. Até você, que não tinha nem nascido nessa época, já cresceu também (*risos*) (Entrevista Egberto Gismonti).

Aos 18, 19 anos, Egberto conta que via os filmes de Fellini e as músicas de seus filmes compostas por Nino Rota<sup>12</sup>.

E continua

Tem um disco que é chamado entre os seguidores da minha música como o disco da árvore. Porque não tem nome, o disco. Não tem nome. É uma capa dupla que você abre a capa dupla e tem uma árvore IMENSA e quando você vira a parte de dentro ou vira ao contrário ’tá tudo queimado e tem um poema sobre destruição de matas<sup>13</sup>. Isso foi gravado em 70 e pouquinhos<sup>14</sup>. Setenta e pouquinhos, eu tinha 20 e pouquinhos, 25 cinco ou 26 anos. Ah, mas já era preocupado com ecologia? Eu não, mas eu andava em grupos e aprendi a me preocupar com isso, né? Então, os discos revelavam que eu estava carente, eu precisava falar sobre isso porque eram poucos os que falavam...

E mais:

<sup>12</sup> Foi um pianista, compositor italiano, especialmente de música para cinema.

<sup>13</sup> Matéria sem ritmo “de manhã o manequim imobiliza a paisagem. Seu rosto grave é fendido por duas circunferências obscuras. Os olhos do manequim são as pessoas que passam. O sorriso é uma ilusão de ótica, transformável em ódio pendente dos lábios. O manequim não possui a noção de braços, e um espaço delicado compõe a matéria inexistente. À tarde, o manequim é uma sombra sinuosa. Uma moça oferece-lhe um doce, mas ele não responde. A vaidade do manequim são as pessoas que passam. A sombra é uma forma isenta de reflexo, não como a água que escorre dos cristais. A vaidade é uma sombra descuidada e o manequim só teme que a removam ou partam ao meio para que alimente o fogo.

<sup>14</sup> Em 1973.



esses caboclos que faziam o Nuvem Cigana<sup>15</sup>, que ficaram conhecidos pra caramba através dos discos do Milton, os discos da década de 60 do Milton, depois 70, o Ronaldinho Bastos, que tá aí até hoje, o Cafê, que tá aí e tantos outros, eles criaram um estilo de fazer, *de dar função ao invólucro*, que deixou de ser aquele troço que tinha a cara do artista<sup>16</sup>. Os discos até a década de 70 tinham muito a cara do artista. *Fosse ele bonito, feio ou ela bonita ou feia. Mas sempre 'tava a cara, lá assim, sabe?* E caiu feito uma luva na história da minha vida esse troço porque o meu negócio é todo conceitual, sempre. Eu 'tô falando isso porque depois de 40, 50, 60 discos gravados, porra, se eu não sei ainda o que eu tenho que fazer eu 'tô maluco, né? É tudo conceitual e fundamentado em história ou estórias em geral, de estados ou cidades ou tipos de cidadão brasileiro [*grifo nosso*] (Entrevista Egberto Gismonti).

No final da década de 60, Egberto recebeu uma bolsa de estudos em Viena, mas acabou recusando. Em depoimento ao programa *Ensaio*, da TV Cultura, ele conta que foi na casa do Geraldo Carneiro, pai do Geraldinho, que tomou essa decisão, quando Tom Jobim perguntou se ele queria estudar em Viena ou ir a Viena. E o aconselhou que deixasse a ida para Viena para depois, que ficasse, gravasse seu LP e que ele teria muitas possibilidades depois<sup>17</sup>.

Essa *escolha* de ficar e gravar o seu primeiro LP já o colocou logo cedo no mercado, interagindo com esse mundo das gravadoras e dos editores de música.

<sup>15</sup> Segundo o *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira*, Ronaldo Bastos “é o fundador da Nuvem Cigana, tendo atuado, com Cafê, em capas de discos de Nana Caymmi, Milton Nascimento e Sueli Costa, entre outros”. <<http://www.dicionariompb.com.br/ronaldo-bastos/dados-artisticos>>. Acessado em: 11/6/2013.

<sup>16</sup> Em dissertação, Clara Lugão traz o depoimento de Márcio Borges, em que diz: “A capa do *Clube da Esquina*, que é, para Márcio Borges, “o produto mais anticomercial de todos os tempos”, difere do mais comum na época, que era um título em letras grandes e um *close* do artista. Obra do fotógrafo Cafê, que fotografou os dois meninos, um negro e um branco, perto da fazenda de Ronaldo Bastos, sentados na estrada, é ousada tanto por não ter nada escrito quanto por trazer duas crianças desconhecidas” (SILVA LUGÃO, 2012:89). Egberto aponta para a importância desse grupo Nuvem Cigana em relação à estética das capas de discos. Eles criaram desenhos que dialogavam com as músicas dos LPs. E assim mudavam a estética das capas, que eram produzidas com a imagem do artista. Segundo depoimento de Egberto, “essas capas são motivos de mudança na Lei do Direito de Reprodução de Obras Artísticas Gráficas” (Entrevista Egberto Gismonti).

<sup>17</sup> Segundo Moreira (2012), seu projeto era [...] estar inserido na indústria fonográfica compondo, arranjando e orquestrando [...]. Gismonti, após se destacar como concertista, rejeitou em 1968 uma bolsa de estudos em Viena, quando percebeu a possibilidade de compor e gravar seus próprios discos no Brasil (Moreira, 2012: 847). Já para Souza e Mello, ele “acabou recusando uma bolsa de estudos em Viena, quando se conscientizou da possibilidade de compor” (SOUZA; MELLO, 1983:3).

O primeiro LP de Egberto Gismonti é de 1969. Segundo Moreira:

sua canção “O sonho” foi uma das selecionadas para participar do III Festival Internacional da Canção. Defendida pelo grupo Os Três Moraes acompanhado de uma orquestra de cem 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.<sup>18</sup>

Com a música “O sonho”, Egberto se lança nacional e internacionalmente.

Ainda sobre essa época, em disco *Egberto Gismonti & Hermeto Pascoal*, Grandes Compositores, História da Música Popular Brasileira, da Abril Cultural<sup>19</sup>, há dois textos assinados sobre Egberto e Hermeto: um do J. Jota de Moraes e o outro do José Emílio Rondeau. E um outro, de MPB pesquisa, dos colaboradores Tárík de Souza e Zuza Homem de Mello.

Embora não tenha se classificado, era um início de carreira, pois a música serviu para projetá-lo internacionalmente: em menos de um ano “O sonho” recebeu dezoito gravações, sendo registrada inclusive por Henry Mancini e Paul Mauriat (SOUZA; MELLO, 1983:3).

E ainda,

Nesse primeiro momento, a música de Gismonti apresentava certa influência oriental (uma decorrência do sobrenome Amin), particularmente notável em “O mercador de serpentes”, concorrente do FIC<sup>20</sup> de 1969. E as possibilidades musicais de Egberto passaram a ser cada vez mais solicitadas em orquestrações, em arranjos e na composição de tri-

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ao falar dos grandes conglomerados de comunicação, Eduardo Vicente lembra que, além de serem os maiores grupos nacionais de comunicação, Globo e Abril ocupam uma posição de destaque dentro do cenário fonográfico brasileiro: a primeira ingressou nesse campo já em 1971, através da gravadora Som livre, enquanto a segunda passou a desempenhar sua atuação mais destacada apenas nos anos 90, com a criação da MTV brasileira e, posteriormente, da gravadora Abril Music. Mas a Editora Abril foi fundada nos anos 50. Segundo Eduardo Vicente, “a Abril já atuava no mercado fonográfico desde os anos 70 – produzia e distribuía em bancas diversas coleções e fascículos que eram acompanhados de discos encartados” (VICENTE, 2002:50). Esse é um dos LPs da coleção.

<sup>20</sup> Festival Internacional da Canção.

lhas sonoras para cinema. Também de 1969 data a gravação de seu primeiro LP, *Egberto Gismonti*. No final de 1969 ele esteve em Paris como acompanhante da cantora Marie Laforêt; e a temporada, prevista para um mês, acabou se estendendo por um ano (Ibid., 3).

Final de 69, início da década de 70, Egberto fez arranjos e composições para tocar com Marie Laforêt. Ele lembra que nessa época ainda não havia muitos músicos brasileiros exilados e ela o chamou para ir à França para tocar piano e violão. Ele foi e lá passou um ano e pouco. Lembra que numa dessas viagens chegou a conhecer e tocar com Ray Charles.

Nádia Boulanger<sup>21</sup>, organista, compositora e pedagoga que, segundo Alex Ross, ao referir-se a ela como professora de Copland, “aprimorou os talentos musicais de metade dos maiores compositores norte-americanos daquela geração – Copland, Thomson, Harris e Blitzstein, entre outros” (ROSS, 2009:287), o encorajou a se voltar para as linguagens musicais brasileiras e a não se deixar influenciar demasiado pela música europeia.

No livro *Música transpessoal: uma cartografia holística da arte, da ciência e do misticismo*, que Carlos Fretgman fez com a colaboração de Egberto Gismonti, Egberto dá um depoimento em que diz que nos anos 70 conviveu por um longo período com Jean Barraqué:

Eu viajava para fazer a direção musical de um *show* internacional e estava pletórico, com um impulso fantástico. Eu me preparara a vida inteira para ser músico e, de certo modo, sobretudo para alguém que tem vinte anos, aquilo era sentido como uma consagração. Em meio a esse fogo, a esse fascínio consagratório, tive a oportunidade de conhecer um discípulo direto de Antón Webern, que eu considerava o auge da concentração musical (FREGTMAN, 1989:26).

Egberto participou do Festival de San Remo, na Itália; depois apresentou-se no Festival de Jazz de Berlim e gravou um disco na Alemanha: *Orfeu Novo* (ainda em 1969); seguiram-se convites periódicos para discos e espe-

<sup>21</sup> Ela também foi professora do músico argentino Astor Piazzolla, entre outros. Mas chamo a atenção que no início da década de 90 foi lançado um álbum em homenagem a Piazzolla – o *Piazzollando com sotaque brasileiro*, lançado pela Kuarup, produzido por Mário de Aratãna, com músicas de Piazzolla e a participação de importantes músicos brasileiros, em que Egberto Gismonti fez o arranjo da música “Fuga 9”.

táculos nos Estados Unidos, na França, na Suíça e na Alemanha. Vieram depois uma longa temporada norte-americana ao lado do percussionista Airto Moreira (1975); os arranjos do disco de Flora Purim; uma excursão europeia com o pianista Keith Jarrett; o disco com o saxofonista Paul Horn (*Altura do sol*, 1976); apresentações com o jazzista Herbie Hancock para plateias norte-americanas; e um disco solo – *Sol do meio-dia* – pela ECM de Oslo (1978). Esse currículo internacional proporcionou a Egberto Gismonti uma posição rara entre os músicos brasileiros. Em 1980, ele já mantinha contratos simultâneos com quatro gravadoras, no Brasil, nos Estados Unidos, na Alemanha e no Japão (SOUZA; MELLO, 1983: 3).

Sua consagração definitiva veio com a *Dança das cabeças*, LP gravado em Oslo ao lado do percussionista brasileiro Naná Vasconcelos e reputado como o disco mais importante de 1977 pela imprensa especializada internacional. Gismonti recebeu o disco do ano em cinco países, nas mais diferentes categorias: música *pop* na Alemanha, MPB no Brasil, folclórica no Japão, experimental na Inglaterra e jazzística nos Estados Unidos. *Dança das cabeças* é o resultado do contato de Egberto com Sapain, índio da aldeia Yawalapiti no Xingu, tocador de flauta (SOUZA; MELLO, 1983:4).

Paralelamente ao seu lançamento no exterior, Egberto foi conquistando também o mercado musical brasileiro.

Em 1979, Gismonti era o artista brasileiro mais premiado internacionalmente. Entre outros, recebeu o troféu Grammy pelo melhor disco estrangeiro (*Dança das cabeças*) e duas vezes o disco do ano, da revista americana *Stereo Review* (por *Dança das cabeças* e *Sol do meio-dia*) (SOUZA; MELLO, 1983:5).

### III. Egberto como editor e produtor e a criação de um selo: Carmo

Em entrevista, ele nos conta da importância de sua companheira à época, Dulce Nunes, para tornar-se editor e a sua atenção aos direitos já nesse período:

No momento em que eu tive a oportunidade de viajar para fora do Brasil, que foi logo no início dos anos 70, que eu já tinha resíduos de informação sobre direitos, eu tive a sorte de conhecer o presidente da Suíça, chamado Hilizt [...] Eu ia tocar com Marie Laforêt, que é uma atriz... Fez todos aqueles filmes com Alain Delon, Jean Claude... que cantava mais ou menos, não era muito o meu gosto... Aí o Hilizt aceitou uma proposta que foi feita a ele pela minha companheira<sup>22</sup> na época, que me ajudou extraordinariamente. Foi à Suíça, fez uma proposta a ele de abrir uma editora. Ele disse: não, nós temos editora. Aí ela disse, mas Egberto quer a editora dele [...] Imagine só Marie Laforêt tem um contrato pra fazer cem, cento e cinquenta *shows*, Marie Laforêt é Marie Laforêt, afinal de contas... (Entrevista Egberto Gismonti).

Segundo Egberto, “eu tenho três editoras, porque o mundo é muito grande para ter menos que isso”. E ele nos conta que uma é a Mayflowers Music, para o Canadá e os Estados Unidos, a Editions Gismonti, que cobre a Europa inteira, e a Branquinho Edições Musicais, que cobre a América do Sul inteira.

E ele nos explica:

não é porque disco lançado no Brasil tem que ter referência da editora brasileira. Disco lançado fora do Brasil, como unificou o sistema todo, apesar de eu ter uma editora nos Estados Unidos pra Estados Unidos e Canadá, o nome que sai é o nome da Editions Gismonti. Isso que está aqui ó (*e mostra o nome no livro de partitura*). E por que é isso? Isso é a central de direitos autorais<sup>23</sup> relativos a tudo o que é fora da América do Sul. Eu tenho a Mayflowers nos Estados Unidos que faz o recolhimento e paga através da American Society of Composers, Authors and Publishers (Ascap) a essa editora, mas eu não preciso botar porque meus discos não são impressos originalmente nos EUA, são na Europa (Entrevista Egberto Gismonti).

E sobre a primeira editora no Brasil, ele nos conta:

<sup>22</sup> Vale lembrar o importante papel das mulheres na organização da vida do músico. Não vamos explorar a questão aqui, mas é, sem dúvida, um trabalho importante a ser feito. No caso em questão, foi Dulce Nunes, atual Dulce Bressane, que, segundo Egberto, o apresentou ao círculo da literatura e dos músicos na casa de Geraldo Carneiro. Ela participou de vários discos de Egberto, cantando e como produtora artística e executiva.

<sup>23</sup> O capítulo 3 da tese, da qual este artigo é um fruto, explora a temática da autoria e dos direitos autorais.

A primeira coisa que eu fiz no Brasil que tinha músicas minhas foram editadas por uma editora chamada Tapajós. Quando eu voltei da Europa tive o belo conselho, do próprio Eboli<sup>24</sup>, isso já veio da época setenta e tal, disse assim, mas você editou lá por quê? Se você já tem uma editora internacional? Uai, porque eu não sabia. Ele disse assim: deixa eu ligar pros meus amigos. Liguei pros amigos todos, eu negocieei e comprei de volta as editoras todas. Então tudo o que eu fiz pertence a minhas editoras. E o fato de eu ter três editoras é só pra ter certeza que eu não vou me aborrecer. Porque se eu tenho uma editora no Brasil administrada, eu não tenho administrador editorial (Entrevista Egberto Gismonti).

Importante ressaltar a figura do “mediador” – o advogado. Como lembra Howard Becker,

o artista, assim, trabalha no centro de *uma ampla rede de pessoas em cooperação*, cujo trabalho é essencial para o resultado final. Onde quer que ele dependa de outros, existe um elo cooperativo: as pessoas com as quais ele coopera podem compartilhar, em cada detalhe, da sua ideia de como seu trabalho deve ser feito (BECKER, 1977:209) (grifo nosso).

Egberto nos esclarece quem é que administra:

É a EMI Published. Que é um grupo que administra 90 editoras e que tem o corpo docente composto de amigos competentes que eu conheço há 30 anos. Então, são eles que são responsáveis pela administração na América do Sul da minha coisa. Administração.

Por outro lado, nos fala da importância de sua autorização no processo de administração e controle da questão artística:

Se você amanhã ligar para eles e falar assim, eu quero gravar a música “Palhaço” (cantando), eles vão te dizer assim: respondemos brevemente. Me mandam um e-mail onde eu tiver no mundo, dizendo: tem um pedido de música tal. E olhe que eu tenho 4, 5, 6 pedidos por mês, eu tô sendo gravado feito louco, pra tudo quanto é canto, mas eles não autorizam se eu não autorizar. *Porque o artístico, eu não abro mão*. Ci-

<sup>24</sup> João Carlos de Camargo Eboli, advogado.

nema: é o Eboli que faz o contrato. Concertos: é o Eboli que faz o contrato. Mas quem decide se vai ter o contrato sou eu, porque eu é que decido se vou. Então, pra isso que eu tenho a editora, advogados (Entrevista Egberto Gismonti) (grifo nosso).

Observamos assim um forte controle por parte do músico sobre o processo de proteção do uso de suas obras. Egberto continua seu relato sobre administração de sua obra:

Muito antes de eu ter conseguido meus fonogramas, negociado meus direitos de comercialização dos meus fonogramas, eu aprendi com Eboli, com Pedrinho nos contratos da Carmo, que é uma beleza, é um ícone bacana da minha vida que o Eboli me ensinou muito isso. Primeira página, apresentação das partes, não sei o quê, não sei quem, nós vamos fazer não sei o que juntos, ponto. Segunda página, você é obrigado a isso, eu sou obrigado àquilo. Terceira página, então estamos de acordo, assina aí e tal. Quarta página – bula (*risos*). Uma bula dizendo terminologia usada nesse contrato – isso quer dizer isto. Isto quer dizer isto e isto quer dizer aquilo. E tinha uma das cláusulas que dizia assim: Se passar dos cinco anos, a Carmo não demonstrar efetivamente interesse de manter o disco tal em catálogo fazendo relançamento, o artista terá direito, livre de qualquer taxa, de qualquer pagamento, sem penhor não sei das quantas... fotolitos e as matrizes. Ou seja, é uma forma de devolver. Foram 23 discos<sup>25</sup>, eu só consegui devolver um. Eu só consegui, digamos dos que sobraram, ou melhor, dos que eu não consegui devolver, uma boa parcela pediu pra que eu mantivesse as fitas numa sala que eu tenho, que diz respeito a *tocar a vida* (Entrevista Egberto Gismonti) (grifo nosso).

Ele nos relata a importância de um grupo argentino, MIA (Músicos Independientes Asociados), para a criação do selo Carmo:

Eu participei de um grupo, que durou três anos e tal, administrado pelo Zózimo, que era o centro do conhecimento da coisa, onde nós discutíamos questões filosóficas, questões musicais, questões alternativas e tínhamos pontos de vista diferentes e estabelecemos como conjunto da obra que nós pretendíamos que não poderia existir rivalida-

<sup>25</sup> Dentre outros músicos que lançaram discos pelo selo Carmo, estão André Gereissati, *Entre duas palavras*, Nando Carneiro, *Violão*, Mu Carvalho, *Meu Continente encontrado*. No total foram 23 discos lançados.

de entre a gente, que naquele grupo não tinha perdedor e muito menos ganhador. Essa era a primeira frase que eu ouvi do Zózimo, tudo isso por causa do MIA. Me ensinou a procurar essas coisas. Evidentemente que com músicos, eu achei muito menos ressonância nesse tipo de proposta (Entrevista Egberto Gismonti).

E diz ainda:

Deixa eu te falar uma coisa desse negócio de aprendizado. Você sabe que eu tenho um selo que se iniciou no Brasil, chamado Carmo, que se iniciou não a partir de uma ideia minha. De uma constatação que eu tive através de um grupo na Argentina, porque é curioso, mas eu tenho uma aproximação com a Argentina, já toquei na Argentina 25 vezes, em todos os lugares e formatos que você possa imaginar, e as primeiras vezes que eu fui na Argentina conheci um grupo chamado MIA. *Movimiento Independiente Argentino*. Poxa, que coisa impressionante, que é que é isso aí, hein? Época de ditadura, anos 70. Nosotros somos independientes porque fazemos música, teatro, bailado, quadro, pinturas, cine. Eu falei, cara, não tô entendendo. Vamos lá em casa. Eu fui à casa deles – um casarão afastado do centro da cidade, trinta pessoas juntas. Os conheci, e aí disse: que coisa genial, vocês vivem todos juntos. Primeiro, é genial porque *vocês estão misturando expressões* e essa gente mudou a minha vida. Eu hoje tenho amizade profunda com três ou quatro deles, que eu mantive relação, e cada um evoluiu... de uma maneira, mas eles mantiveram-se fiéis àquele princípio da coisa independente, e acho eu que poderia ter sido de outra forma. É o meu julgamento, também não vai mudar nada. Mas eles têm consciência disso, que eu já repeti muito (Entrevista Egberto Gismonti) [grifo nosso].

Ao pesquisar sobre o MIA, encontramos uma referência na tese de doutorado de Maria Eugenia Dominguez, que trata das práticas de músicos que na cidade de Buenos Aires, Argentina, se dedicam aos gêneros rio-platenses. Ela resulta de uma pesquisa etnográfica entre grupos que interpretam canções associadas ao tango, à milonga, ao candombe argentino e uruguaio, à murga argentina e à murga uruguaia. E ela se refere ao MIA:

Muitos artistas atualmente em atividade no universo rio-platense são veteranos no mundo da música popular de Buenos Aires e desde a dé-



cada de 1970 vêm imprimindo um matiz “local” a projetos mais ou menos roqueiros. Esses músicos iniciaram sua trajetória no amplo movimento que ficou conhecido como “rock nacional”. No final dessa década já havia um leque bastante variado de projetos independentes, muitos dos quais incluíam músicos ainda em atividade no universo que descrevo: Gustavo Mozzi participava da organização Músicos Independentes Associados (MIA), fundada em 1975 (DOMINGUEZ, 2009:148).

Mas em depoimento ele nos conta como foi entendendo como essa indústria funcionava:

Eu com meus vinte e tal anos, iniciando um contrato com uma gravadora considerada bacana, não é? A Odeon, na época, e entrar um jeito que eu não tinha nenhuma relação pessoal, nem artística. Porque a conversa não foi assim tão amável, a conversa foi o advogado, o Martins, disse, oh Agnaldo<sup>26</sup>, pode entrar, ele já tinha entrado, pode entrar, vou te apresentar nosso novo artista, Egberto Gismonti e tal, e ele me olhou e disse assim: você faz música assim tipo assim esse Milton Nascimento, Gonzaguinha essa turma aí? Eu disse – faço. Ele disse assim: quer dizer então é mais um que vai ser sustentado por mim, né? A conversa começou assim. E ele não falou isso agressivamente não. Falou porque a linguagem dele é essa, cada um fala através de sua própria linguagem. E eu fiquei muito incomodado.

(...)

E quando os anos se passaram, eu sou muito idealista, mas não sou burro, o que faz uma diferença estúpida, o sofrimento é pelo idealismo que eu fiquei, mas a inteligência me levou a separar o joio do trigo e eu disse realmente esse Milton Nascimento, que eu gosto tanto, ainda não vende disco. Gonzaguinha então zero, e para fazerem esses discos, que eu já sabia o custo de disco, não o custo total, mas aquelas capas que Milton fazia no início, cada capa valia dez discos... Então o primeiro disco que eu fiz pra Odeon, depois da história do Agnaldo, aliás, eu falei que fiquei chateado – fiquei por uns dois ou três anos, até quando aprendi o custo de um disco e aí eu multiplicava por quanto custava, e eu dizia, mas tem que vender muito disco e ninguém vendia disco nenhum, então eu entendi que o Agnaldo tinha razão, no fundo foi genial que o Agnaldo tivesse existido junto com Clara Nunes, que

<sup>26</sup> Agnaldo Timóteo.

sustentavam a Odeon, pra todos nós plantarmos a nossa semente de confusão lá (Entrevista Egberto Gismonti).

Esse depoimento de Agnaldo para o Egberto dentro da Odeon, logo no início de sua carreira, sinaliza, o faz pensar sobre o mercado fonográfico, o processo de vendas, o custo dos discos, o que ele vem a chamar da importância de o músico “tocar a vida”.

Em entrevista ao jornal *A Voz da Serra*, Egberto fala do selo Carmo e da comercialização dos fonogramas:

Sou um dos únicos donos da comercialização dos fonogramas e que possui um selo representado em 42 países. Mudou pouco, mas expandiu muito a plantação. Talvez seja oportuno lembrar que no gênero de música que faço, apesar das várias tendências que experimentei, *o compositor ou instrumentista é a sua própria rádio, TV ou jornal, até que uma quantidade razoável de seguidores comecem, involuntariamente, a espalhar as sementes lançadas [grifo nosso]*.

Em depoimento, Egberto nos diz que:

Desde o final da década de 80, graças ao estudo do Direito relacionado à composição, consegui administrar a comercialização dos fonogramas de meus discos produzidos para a EMI-Odeon e outras companhias. A partir daí, me envolvi cada vez mais com o direito e suas variações, alargando meu interesse pela palavra, pela literatura e pela história brasileira. <<http://www.avozdaserra.com.br/noticias.php?noticia=11368>>. Acessado em: 26/11/2012

Como bem lembra Charles Gavin, poucos artistas brasileiros são donos de sua obra gravada, seu fonograma. E diz que o Egberto “é o primeiro artista no Brasil que chegou pra sua gravadora e disse, na dissolução do contrato, eu vou ficar com as minhas másters” (GAVIN, 2014:31).

Egberto foi a Londres conversar com o presidente da EMI para lutar por seus direitos fonográficos. Após sua ida a Londres, ele diz em depoimento a Charles Gavin que a partir do momento que o negócio foi fechado “a EMI recebe uma fração como produtora fonográfica de tudo que eles produziram. E

a Carmo, que é a firma que eu tenho, recebe a fração de produtora executiva de lançamento em qualquer parte do mundo. Incluindo Brasil e América do Sul” (GAVIN, 2014:33).

### **Considerações finais**

Ao longo do trabalho, mostramos as relações de Gismonti desde cedo com a música, o apoio familiar para a profissão de músico. Assim como o aprendizado familiar para o lado prático da vida. A importância de mediadores desde o início de sua trajetória profissional, tais como a Dulce e seus advogados, possibilitando ao músico sobreviver bem com sua autonomia, para a criação de editoras, o que o permitiu conhecer “uma parte chata” para muitos músicos, que são as regras, o mundo da administração das obras, dos direitos autorais relacionados a música. E a possibilidade e a necessidade de não abrir mão do lado artístico de suas obras, assumindo o controle sobre elas. Assim como inseri-lo no meio de músicos e escritores através da casa do Geraldão. A importância dessa casa para a relação com músicos que o ajudaram a tomar decisões importantes para a sua trajetória no campo da música, como ir ou não a Viena, ficar para compor, gravar. A importância de Gismonti ter se tornado editor, e que lhe possibilitou exercer sua profissão com maior grau de liberdade. A importância dos festivais de música na trajetória e na profissionalização do músico e na abertura de caminhos fora do País. O próprio conceito de “obra”, a que se refere Egberto em relação aos seus discos, seria para ele resultado de um processo de produção colaborativa com uma ampla equipe: fotógrafos, ao escolher tal fotografia para a capa do disco, um poeta para escrever tal texto para o disco etc. Estar ao lado de um grupo de profissionais não só músicos mas vários outros profissionais, além dos citados acima, artistas gráficos, advogados... E nos faz trazer a ideia de que o trabalho artístico envolve um trabalho coletivo, envolve uma rede de cooperação, como nos lembra Becker, quando este diz que “o artista, assim, trabalha no centro de *uma ampla rede de pessoas em cooperação, cujo trabalho é essencial para o resultado final*” (BECKER, 1977:209).

E assim Egberto continua a construir a singularidade de sua trajetória, “anotando” as suas criações e continuando a compor. Em depoimento a An-

drea Perdigão ele nos fala sobre esse processo da composição que, segundo ele, “o compositor não é quem compõe, o compositor anota. E isso é um dado de contrição, é um dado de reflexão, e por consequência de silêncio. Ficar à disposição de algo que não existe, mas que é amigo seu ou amiga sua, que lhe passa cola o tempo todo e você anota; essa é uma sensação extraordinária, que não me acontece todos os dias, mas com certa frequência agora, de uns anos para cá: a de estar escrevendo, e às vezes a música vir em abundância, inclusive, com a orquestração” (PERDIGÃO, 2005:179).

## REFERÊNCIAS

1. ARAGÃO, Pedro M. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Tese de doutorado em Música. UNIRIO, PPGM, 2011.
2. \_\_\_\_\_. O carteiro e a cultura popular na *belle époque*: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro. *Anais do II SIMPOM 2012 – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, p. 884-885. Disponível em:
3. <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2513/1842>>. Acessado em: 1/4/2013.
4. BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
5. \_\_\_\_\_. Arte como Ação Coletiva. In: *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
6. BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.
7. COSTA NETO, José Carlos. *Direito Autoral no Brasil*. São Paulo: FTD, 1998.
8. DIAS, Márcia. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008.
9. DOMINGUEZ, Maria Eugenia. *Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.
10. ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

11. FRETGMAN, Carlos (com a colaboração de Egberto Gismonti). *Música transpessoal: uma cartografia holística da arte, da ciência e do misticismo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.
12. GAVIN, Charles. *Academia de danças (1974)*. Egberto Gismonti: entrevistas a Charles Gavin/ Entrevistas de Egberto Gismonti e Geraldo Carneiro a Charles Gavin. Rio de Janeiro: Ímã Editorial/ Livros de Criação, 2014.
13. MELLO, José Eduardo Homem de. *Música Popular Brasileira cantada e contada*. São Paulo: Melhoramentos; Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
14. MORELLI, Rita de Cássia. *Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2000.
15. PERDIGÃO, Andrea Bomfim. *Sobre o silêncio*. Andrea Perdigão; um livro de entrevistas com vários autores. São José dos Campos/SP: Pulso, 2005.
16. ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
17. SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
18. SILVA, Clara Cyrino Lugão. *De tudo se faz canção: sobre as escolhas temáticas na música do Clube da Esquina*. Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-Rio. Setembro, 2012.
19. TAUBKIN, Benjamin. Egberto Gismonti. In: *Viver de música: diálogos com artistas brasileiros*. São Paulo: BEI Comunicação, 2011.
20. TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011.
21. VICENTE, Eduardo. *Música e discos no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo em 2002.